Profili giuridici ed economici delle arti e dello spettacolo

a cura di
Federico Caporale

FRANCOANGELI

Collana di Diritto

MANUALI

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



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

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

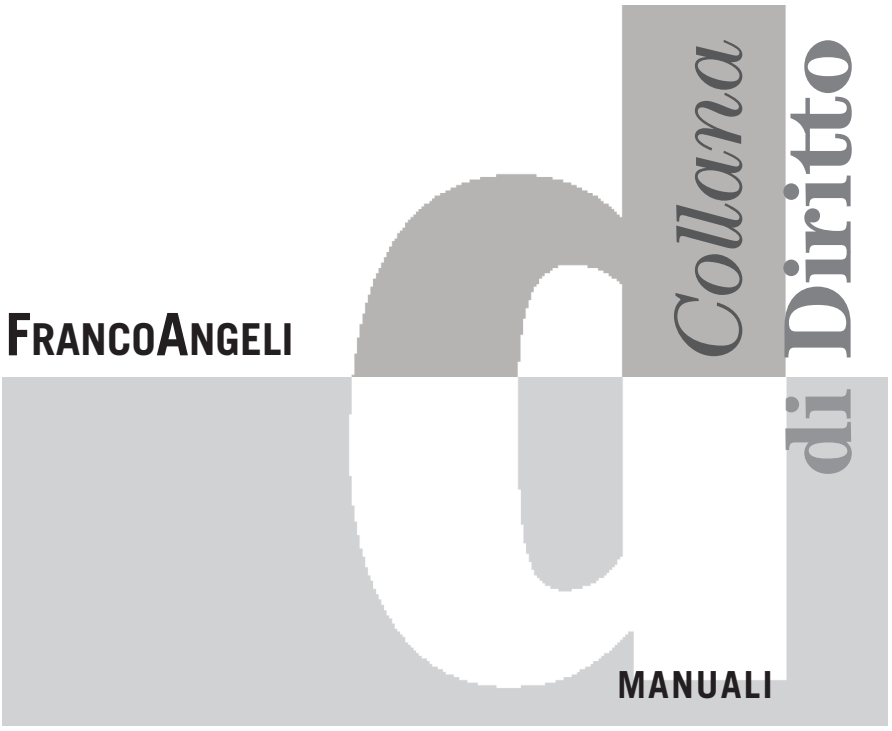
Per saperne di più: Pubblica con noi

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

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

Profili giuridici ed economici delle arti e dello spettacolo

a cura di
Federico Caporale



FRANCOANGELI

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

Finanziato dall'Unione europea NextGenerationEU
Ministero dell'Università e della Ricerca
Italiadomani PIANO NAZIONALE DI RIPRESA E RESILIENZA
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELL'AQUILA

itARTS

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

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

Isbn e-book Open Access: 9788835195719

Il volume è disponibile anche in formato cartaceo in versione commerciale.
Per maggiori informazioni consultare il sito www.francoangeli.it.

Isbn edizione cartacea: 9788835194453

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

Pubblicato con licenza *Creative Commons*
Attribuzione-Non Commerciale-Non opere derivate 4.0 Internazionale
(CC-BY-NC-ND 4.0).
Sono riservati i diritti per Text and Data Mining (TDM), AI training e tutte le tecnologie simili.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore.
L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.it

Gli eventuali link attivi e QR code inseriti nel volume sono forniti dall'autore.
L'editore non si assume alcuna responsabilità sui link attivi e QR code ivi contenuti che rimandano a siti non appartenenti a FrancoAngeli.
Il curatore dichiara che, nella fase di stesura del presente volume, non sono stati utilizzati strumenti di IA generativa.

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

Indice

Capitolo 1. I principi costituzionali in materia di arte e spettacolo, *di Paolo Bonini* 11

1. La Costituzione, l'arte e lo spettacolo. Le principali disposizioni in materia *11* – 1.1. Introduzione *11* – 1.2. Le disposizioni di principio stabilite dalla Costituzione. L'art. 9 Cost. e gli altri principi fondamentali *12* – 2. I riferimenti costituzionali 'sostanziali'. Gli artt. 21, 33 e 41 Cost. *14* – 3. La Repubblica e lo spettacolo. L'art. 117 Cost. tra Stato e Regioni, la *governance multilivello* e la chiamata in sussidiarietà *18* – 4. Il quadro costituzionale sui poteri pubblici e la loro attività in materia di arte, cultura e spettacolo *19* – 5. Il nesso tra partecipazione democratica e libertà *21* – 5.1. Il confine tra art. 21 e art. 33 Cost.: il problema della "materia privilegiata" *21* – 5.2. L'evoluzione del limite del buon costume nella giurisprudenza della Corte costituzionale come limite fondamentale per distinguere tra libertà dell'arte e libertà di manifestazione del pensiero *22* – 5.3. Alcuni esempi giurisprudenziali *24* – 6. Le funzioni amministrative dello Stato, delle Regioni e degli enti locali in materia di cultura, arte e spettacolo *29* – 6.1. Il quadro costituzionale di riferimento: la riforma del Titolo V e il riparto di competenze *29* – 6.2. La distinzione tra tutela e valorizzazione: le funzioni dello Stato *30* – 6.3. Le funzioni delle Regioni: promozione delle attività culturali e spettacolo *31* – 6.4. Le funzioni degli enti locali: il ruolo di Comuni, Province e Città metropolitane *32*

Capitolo 2. La dimensione internazionale del diritto delle arti e dello spettacolo, *di Anna Pirri Valentini* 37

1. Spettacolo, arti visive e confini giuridici *37* – 2. L'origine internazionale del diritto d'autore *39* – 2.1. La Convenzione di Berna e la formazione di un diritto d'autore di stampo internazionale *40* – 3. Le convenzioni internazionali applicabili allo spettacolo *42* – 3.1. Interpreti, produttori, trasmissioni: la tutela dei diritti connessi *43* – 3.2. Cinema, audiovisivo e opere collettive *44* – 3.3. L'UNESCO e la protezione del patrimonio immateriale e delle diversità delle espressioni culturali *44* – 4. L'accordo TRIPS e la commercializzazione internazionale della tutela *46* – 5. Ricadute sul diritto nazionale e sulla pratica degli operatori *48* – 6. Per orientarsi in un ecosistema stratificato *49*

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

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

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

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

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

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

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

Capitolo 7. Il diritto d'autore. Profili generali, *di Lucio Casalini* 205
1. Evoluzione storica e attuale quadro normativo *205* – 2. Soggetti e oggetto del diritto d'autore *207* – 3. La fondamentale distinzione tra diritti morali e diritti patrimoniali *210* – 4. Attribuzione e registrazione dell'opera *213* – 5. Il ruolo degli intermediari e le società di gestione collettiva *214* – 6. Diritto d'autore e nuove tecnologie emergenti *215*

Capitolo 8. I contratti di diritto d'autore. Elementi essenziali, *di Leonardo Dani* 219
1. Premessa *219* – 2. I contratti di cessione e licenza *223* – 3. Il contratto di edizione *226* – 4. I contratti di rappresentazione e di esecuzione: inquadramento generale e tratti comuni ai due istituti *231* – 4.1. Il contratto di rappresentazione *233* – 4.2. Il contratto di esecuzione *236* – 5. I contratti di produzione e di distribuzione cinematografica *238*

Capitolo 9. Tutele e meccanismi di risoluzione delle controversie, *di Chiara Iorio* 243
1. Le fattispecie del plagio e della contraffazione: la dicotomia idea-espressione *243* – 1.1. La contraffazione *244* – 1.2. Il plagio: riferimenti normativi *245* – 1.3. Il plagio: la fattispecie *247* – 1.4. Casistica: plagio dell'opera d'arte *249* – 1.5. Le esclusioni del plagio. Le libere utilizzazioni *250* – 1.6. La parodia *251* – 2. Tutele civilistiche: responsabilità civile *254* – 2.1. Il risarcimento del danno *254* – 2.2. L'inibitoria *257* – 3. Riproduzione abusiva dell'opera d'arte *259* – 3.1. Riproduzione abusiva dell'opera e nuove tecnologie *262* – 4. ADR e diritto d'autore *264*

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

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

Capitolo 11. L'Impresa nel settore artistico, *di Davide Ianni* 303
1. Introduzione *303* – 2. Imprenditore, azienda, impresa: nozioni e concetti generali *304* – 2.1. Ambito soggettivo: l'imprenditore *305* – 2.2. Ambito oggettivo: l'azienda *306* – 2.3. Ambito funzionale: l'impresa *307* – 3. I segni distintivi *307* – 4. Opere dell'ingegno, invenzioni industriali e modelli industriali *309* – 5. Concorrenza e attività d'impresa nel settore artistico *310* – 6. Forme organizzative dell'impresa *311* – 6.1. L'impresa individuale *311* – 6.2. La società come forma di esercizio collettivo dell'impresa *312* – 6.2.1. Società di persone *313* – 6.2.2. Società di capitali *314* – 6.2.3 Società cooperative *316* – 6.3. Modificazioni dell'atto costitutivo e rapporto con lo statuto *317* – 6.4. Operazioni straordinarie *318* – 6.5. Le società europee *318* – 6.6. Scioglimento della società *319* – 7. Impresa e attività artistica *321* – 7.1. L'impresa nel settore artistico *321* – 7.2. Attività professionale vs imprenditoriale *322* – 7.3. Problemi e sfide specifiche *323* – 8. Conclusioni *324*

Capitolo 12. Gli enti del terzo settore, *di Andrea Magliari* 329
1. Introduzione: il ruolo degli enti del terzo settore in ambito culturale *329*– 2. Il perimetro soggettivo degli ETS *331* – 3. Le diverse tipologie di ETS *333* – 4. La disciplina promozionale dettata dal Codice del Terzo settore *336* – 4.1. Il regime fiscale *337* – 4.2. La disciplina del volontariato e dei rapporti di lavoro *340* – 4.3. I partenariati con le pubbliche amministrazioni *343*

Capitolo 13. L'industria creativa e le sue dinamiche - Un'introduzione ai modelli organizzativi e di business, *di Rita Mura, Francesca Vicentini e Luca Mongelli* 351
1. Definire l'industria creativa: oltre il prodotto tangibile *351* – 2. I driver del successo: i valori artistici *354* – 3. L'organizzazione basata su progetti *355* – 4. Il

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

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

Capitolo 14. Carriera, strategia e mercato nell'industria creativa, *di Rita Mura, Luca Mongelli e Francesca Vicentini* 365
1. La carriera nelle industrie creative: oltre i percorsi lineari *365* – 2. La carriera "senza confini" e il capitale professionale *367* – 2.1. L'artista come imprenditore di se stesso *369* – 2.2. Dall'identità artistica alla strategia *372* – 2.3. "Chi?" Comprendere e scegliere il pubblico di riferimento *373* – 2.4. "Cosa?" La proposta di valore nel lavoro creativo *375* – 2.5. "Come?" Canali, contesti e modalità di accesso al pubblico *376* – 2.6. Arte e mercato: una tensione strutturale *378* – 2.7. Due traiettorie progettuali: quando la strategia prende forma *380*

Capitolo 15. Ecosistemi dell'imprenditorialità creativa, *di Rita Mura, Luca Mongelli e Francesca Vicentini* 383
1. L'ecosistema come ambiente strategico *383* – 2. Attori e funzioni nell'ecosistema creativo *384* – 2.1. Coordinamento, legittimazione e contesto territoriale *386* – 2.2. Ecosistemi digitali e nuove architetture di intermediazione *388* – 2.3. Differenze settoriali e configurazioni strategiche dell'ecosistema *390* – 2.4. Accesso, barriere e asimmetrie nell'ecosistema creativo *391* – 2.5. Sostenibilità e resilienza degli ecosistemi creativi *393* – 2.6. Ibridazione e trasformazioni strutturali degli ecosistemi creativi *394*

Capitolo 16. Etica ed auto-imprenditorialità, *di Luca Mongelli e Simone Budini* 399
1. Introduzione al paradosso etico dell'auto-imprenditorialità musicale *399* – 1.1. Il potere delle case discografiche prima della rivoluzione digitale *400* – 1.2. La rivoluzione digitale in riferimento al business della musica *401* – 1.3. Cos'è l'auto-imprenditorialità musicale? *403* – 1.4. Le piattaforme digitali come strumenti di emancipazione *404* – 1.5. Il paradosso etico: libertà VS responsabilità *407* – 2. L'Autenticità artistica vs. il successo: un dilemma etico *410* – 2.1. L'artista come espressione sincera della propria arte *410* – 2.2. La ricerca del successo: la tentazione di utilizzare contenuti provocatori *411* – 2.3. Il ruolo dell'artista anticonformista: tra autenticità e calcolo *412* – 2.4. Quattro approcci etici possibili, ma il dilemma rimane *414* – 3. Casi studio e il paradosso dell'*empowerment* tramite contenuti *disempowering* *416* – 3.1. "Luna D.", libertà conquistata ma al costo della schiavitù *416* – 3.2. "ASW" (Armed Street Wheels), una storia di inclusione esclusiva *417* – 3.3. "Zamir Killa", l'integrato contro l'integrazione *418* – 3.4. La responsabilità sociale ed etica dell'artista *419* – 4. La responsabilità delle piattaforme e il controllo dei contenuti *422* – 4.1. Le politiche di moderazione di contenuti su Spotify, YouTube e TikTok tra eticità ed economicità *422* – 4.2. La tensione tra censura e libertà di espressione *426* – 4.3. Un cambio nel paradigma culturale *428* – 5. Conclusione *432*

Le autrici e gli autori 439

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

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

1
I principi costituzionali in materia di arte e spettacolo

di Paolo Bonini

Sommario: 1. La Costituzione, l'arte e lo spettacolo. Le principali disposizioni in materia – 1.1. Introduzione – 1.2. Le disposizioni di principio stabilite dalla Costituzione. L'art. 9 Cost. e gli altri principi fondamentali – 2. I riferimenti costituzionali 'sostanziali'. Gli artt.. 21, 33 e 41 Cost. – 3. La Repubblica e lo spettacolo. L'art. 117 Cost. tra Stato e Regioni, la *governance multilivello* e la chiamata in sussidiarietà – 4. Il quadro costituzionale sui poteri pubblici e la loro attività in materia di arte, cultura e spettacolo – 5. Il nesso tra partecipazione democratica e libertà – 5.1. Il confine tra art. 21 e art. 33 Cost.: il problema della "materia privilegiata" – 5.2. L'evoluzione del limite del buon costume nella giurisprudenza della Corte costituzionale come limite fondamentale per distinguere tra libertà dell'arte e libertà di manifestazione del pensiero – 5.3. Alcuni esempi giurisprudenziali – 6. Le funzioni amministrative dello Stato, delle Regioni e degli enti locali in materia di cultura, arte e spettacolo – 6.1. Il quadro costituzionale di riferimento: la riforma del Titolo V e il riparto di competenze – 6.2. La distinzione tra tutela e valorizzazione: le funzioni dello Stato – 6.3. Le funzioni delle Regioni: promozione delle attività culturali e spettacolo – 6.4. Le funzioni degli enti locali: il ruolo di Comuni, Province e Città metropolitane

1. La Costituzione, l'arte e lo spettacolo. Le principali disposizioni in materia

1.1. Introduzione

Il quadro costituzionale che disciplina la materia dello spettacolo in Italia è caratterizzato da una complessa stratificazione normativa e giurisprudenziale. Poiché la Costituzione non fornisce una definizione univoca di 'spettacolo', la materia è stata ricostruita come una 'formula sintetica multisettoriale' che abbraccia teatro, musica, danza, cinema, circhi e attività viaggianti.

I valori sottesi allo spettacolo sono protetti da tre norme fondamentali che lo configurano come un valore primario della Repubblica: come avremo modo di verificare più avanti, si tratta delle seguenti.

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

Prima di tutto l'art. 9 Cost., il motore della promozione culturale. Affidando alla Repubblica il compito di promuovere lo sviluppo della cultura, questa norma impone a ogni livello di governo (Stato, Regioni, Enti Locali) un impegno attivo nel sostenere lo spettacolo come strumento di emancipazione e pieno sviluppo della persona. Successivamente, l'art. 21 Cost., che protegge lo spettacolo in quanto manifestazione del pensiero. Sebbene l'ultimo comma citi espressamente gli «spettacoli» solo per porre il limite del buon costume, la giurisprudenza lo considera il baluardo della libertà di espressione artistica contro ogni censura illecita e 'autoritaria'. Infine, l'art. 33 Cost. garantisce la libertà dell'arte e della scienza, sottraendo la produzione artistica dello spettacolo a possibili condizionamenti dirigisti dello Stato. Vedremo anche la questione del riparto di competenze tra Stato e Regioni dopo la riforma del Titolo V della Costituzione, dove l'art. 117 Cost., appunto, segna il confine tra l'intervento dello Stato e delle Regioni sulla materia. Infatti, la riforma non ha inserito lo spettacolo tra le materie in modo esplicito, generando notevole incertezza. Ancora, dopo aver analizzato il quadro generale delle norme costituzionali, saranno affrontati brevemente i caratteri costituzionali che guidano l'attività pubblica in materia di cultura, arte e spettacolo, rinviando per i dettagli al prosieguo della trattazione.

1.2. Le disposizioni di principio stabilite dalla Costituzione. L'art. 9 Cost. e gli altri principi fondamentali

La Costituzione interviene in un momento storico e giuridico in cui l'arte, la cultura e lo spettacolo si trovavano in una posizione di sottomissione rispetto all'intervento pubblico. Il regime fascista, infatti, aveva contribuito notevolmente allo sviluppo dei settori dello spettacolo – si pensi alla radio, al cinema, alle rappresentazioni nell'ambito dell'Opera nazionale del dopolavoro – ma strumentalizzandole in una prospettiva, appunto, totalitarista. La finalità dell'intervento pubblico in questi contesti era, oltre il controllo della popolazione da parte dello Stato fascista e totalitario, anche pedagogico e paternalista. Questi due tratti restano anche successivamente all'instaurazione della Repubblica, in cui si sperimenta un primo approccio statalista e assistenzialista, poi ribaltato dalla portata della Costituzione.

L'unico esplicito riferimento allo spettacolo è contenuto nell'art. 21 Cost., mentre l'unico riferimento espresso all'arte si trova nell'art. 33 Cost. Come si avrà modo di verificare, però, il sistema costituzionale offre altri e diversi riferimenti in materia.

Ciò non significa, però, che non siano ben presenti nel tessuto normativo e nell'azione dei poteri pubblici che da esso deriva. In particolare, lo spettacolo

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

non riceve nella Costituzione una definizione unitaria, essendo inteso come una «formula sintetica multisettoriale e multifunzionale» [A. Morrone, 2009, pp. 68-69]. Infatti, l'arte, e poi ancora più propriamente lo spettacolo, ricomprendono ambiti materiali privi di una tipizzazione legislativa (teatro, musica, opera, danza, balletto, circo, *performance*, eventi sportivi, cinema, televisione, radio, ecc.) e nello stesso tempo esprimono diverse «esigenze funzionali» come la valorizzazione, la diffusione, la promozione, l'organizzazione e gestione di eventi, il sostegno economico alle iniziative, la formazione, la comunicazione.

Per questo motivo, esprimendo interessi diversi della comunità sociale, su diversi piani (formativo, espressivo, educativo, imprenditoriale, commerciale, infrastrutturale), anche il loro governo è affidato a una pluralità di enti di livello diverso, non potendo immaginarsi una totale sintesi in capo ad un singolo soggetto di tutti questi aspetti. Ciò vale anche rispetto alla dimensione territoriale del potere. Come avremo modo di vedere, infatti, in questa materia, in generale, la Costituzione chiama in causa la Repubblica intera, soggetto che ricomprende al suo interno non solo lo Stato, ma anche le Regioni, le Città metropolitane, i Comuni e, laddove organizzati in appositi enti, anche i cittadini.

Infatti, in realtà, il sistema costituzionale è permeato di riferimenti impliciti all'arte e allo spettacolo, sia come aspetti del contesto culturale, sia come espressione dell'attività di impresa. Inoltre, i due fenomeni sono sicuramente parte del principio personalista, sancito agli artt. 2 e 3 della Costituzione, che garantisce i diritti inviolabili dell'essere umano «sia come singolo sia nelle formazioni sociali ove si svolge la sua personalità». In questo senso, la produzione artistica e l'organizzazione degli spettacoli costituiscono espressione della personalità stessa degli individui singoli e associati. Pertanto, in questo specifico contesto, sono considerati come mezzo per la stessa emersione della personalità delle persone – cittadini e non – e come tali tutelati per garantire il fine ultimo della realizzazione dei diritti fondamentali.

Infatti, emerge anche il nesso della disciplina specifica di questa materia con il principio di eguaglianza sostanziale stabilito dall'art. 3, c. 2, Cost. Da una parte, infatti, tutte le componenti sociali, anche le meno avvantaggiate dal punto di vista delle risorse culturali, devono essere poste dalla Repubblica nella condizione di accedere alle manifestazioni culturali e allo spettacolo; dall'altra, nell'ambito della coesistenza tra diverse manifestazioni artistico-culturali, tutte, anche quelle meno attrattive in termini economici, devono essere poste nella condizione di essere accessibili. Ciò comporta alcune differenze di approccio dei pubblici poteri, come si avrà modo di chiarire più avanti.

La Costituzione affida, con l'art. 9, c. 1, alla Repubblica il dovere di promuovere lo sviluppo della cultura, nel senso, anzitutto delle manifestazioni dell'intelletto, tra cui, si intende, anche la musica, la prosa, il teatro, il cinema

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

e, più in generale, le attività di spettacolo, che contribuiscono alla formazione e all'evoluzione della persona.

Il "dovere", non l'obbligo. Si tratta di una sfumatura rilevante in termini giuridici. Infatti, il successivo c. 2, in relazione al paesaggio e al patrimonio storico artistico, affida il compito della "tutela", che comporta invece l'obbligo più "statico" di preservare i beni indicati. Dalla disposizione del c. 1, invece, deriva il compito per i poteri pubblici di rendersi attivi per la realizzazione concreta di uno spazio culturale pluralista e accessibile a tutti.

Oltre ai già citati artt. 2 e 3 della Costituzione, attraverso i quali l'art. 9 Cost. consente di esaltare la relazione tra cultura, arte, spettacolo e lo sviluppo della persona e della dignità, nonché dell'eguaglianza, bisogna considerare il suo valore anche rispetto all'art. 6 Cost., cioè la specifica tutela che questi beni assumono in favore dell'identità delle minoranze linguistiche della Repubblica.

Ancora, l'art. 4, c. 2, Cost., stabilisce che ciascun «cittadino ha il dovere di svolgere, secondo le proprie possibilità e la propria scelta, un'attività o una funzione che concorra al progresso materiale o spirituale della società». Questa disposizione, letta insieme all'art. 9 Cost., estende le responsabilità giuridiche previste per l'ambito culturale relative alla promozione dello sviluppo e alla tutela del patrimonio artistico, a ciascun cittadino. In questo senso, la Costituzione allarga il campo dei soggetti chiamati a partecipare alla 'cura' del sistema culturale e artistico: non solo la Repubblica, intesa già come tutti i soggetti istituzionali di ciascun livello di governo (lo Stato, le Regioni, le Città metropolitane, i Comuni), ma anche gli individui che, come cittadini, sono titolari di un vero e proprio dovere di concorrere allo sviluppo di queste dimensioni. L'art. 4 Cost., insomma, richiama al valore sociale ed economico per l'intera collettività di chi può prestare la propria inclinazione artistica o intellettuale in prima persona (l'artista) come lavoratore, e anche di tutti gli altri cittadini che, attraverso gli strumenti del diritto del lavoro, devono tenerla in considerazione come tale, cioè come prestazione significativa per tutta la collettività e quindi da valorizzare. Insomma, emerge una dimensione comunitaria costituita da doveri la cui linfa è il lavoro, forza fondativa della Repubblica italiana (l'art. 1 Cost. dispone proprio che «L'Italia è una Repubblica fondata sul lavoro»).

2. I riferimenti costituzionali 'sostanziali'. Gli artt. 21, 33 e 41 Cost.

Nonostante l'unica menzione esplicita dello spettacolo sia contenuta nell'art. 21, ultimo comma, in termini di limite del buon costume, la dottrina e la giurisprudenza concordano nel ritenerlo un bene oggetto di tutela specifica, presupposto da diverse norme costituzionali.

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

Esso è protetto in quanto manifestazione del pensiero (art. 21 Cost.), come espressione artistica tutelata dalla libertà dell'arte e della scienza (art. 33 Cost.) e come pilastro dello sviluppo della cultura (art. 9 Cost.). La cultura, in questa prospettiva, non è solo un retaggio del passato, ma uno strumento di emancipazione capace di promuovere il «pieno sviluppo della persona umana» ai sensi dell'art. 3 della Costituzione.

Per quanto riguarda l'arte, questa costituisce, insieme con la cultura, una chiara endiadi nell'ambito del sistema costituzionale. Gli artt. 9 e 33 Cost. sono classicamente indicati come la "Costituzione culturale" della Repubblica (talvolta insieme con l'art. 34 o con l'art. 117 Cost.). Si tratta di un insieme di disposizioni che contribuiscono allo sviluppo del cuore del costituzionalismo: sia la trama dei diritti, sia la postura della decisione pubblica, in particolare quella governativa, nel quadro dei poteri pubblici e, più in generale, nel rapporto del potere con i cittadini e tra cittadini. In dottrina [M. Ainis e M. Fiorillo, 2015], questo sistema è stato ricostruito come un "modello costituzionale" che unifica promozione, libertà e pluralismo in una tensione costante. Un complesso di norme che fornisce la base per l'intervento dei pubblici poteri nella materia dell'attività dello spettacolo sia per la sua promozione, sia per la sua organizzazione, come azioni inerenti alla cultura e all'arte, e alla loro manifestazione, oltre che in funzione di garanzia anche della libertà del relativo svolgimento.

Ulteriori indicazioni sono contenute negli artt. 21 e 33 Cost. L'art. 21, al c. 1, esprime la garanzia costituzionale della manifestazione del pensiero attraverso la parola, lo scritto e «con ogni altro mezzo di diffusione». La Corte costituzionale ha riconosciuto fin dalle sue prime pronunce che tale libertà è «tra le libertà fondamentali proclamate e protette dalla nostra Costituzione, una di quelle che meglio caratterizzano il regime vigente nello Stato, condizione com'è del modo di essere e dello sviluppo della vita del Paese in ogni suo aspetto culturale, politico, sociale» (Corte cost., sent. n. 9 del 1965). La stessa Corte ha poi affermato che si tratta del «più alto, forse, dei diritti primari e fondamentali» sanciti dalla Costituzione (sent. n. 168 del 1971) e lo ha incluso tra i diritti inviolabili dell'uomo di cui all'art. 2 Cost. (sent. n. 126 del 1985). In questa disposizione si possono ricomprendere i mezzi dell'arte e dello spettacolo, cioè le manifestazioni artistiche di ogni genere.

Il c. 6, invece, vieta «le pubblicazioni a stampa, gli spettacoli e tutte le altre manifestazioni contrarie al buon costume». La Corte costituzionale ha chiarito che il «buon costume» non costituisce un valore di mera libertà individuale, ma è «diretto a significare un valore riferibile alla collettività in generale, nel senso che denota le condizioni essenziali che, in relazione ai contenuti morali e alle modalità di espressione del costume sessuale in un determinato momento storico, siano indispensabili per assicurare una convivenza sociale

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

conforme ai principi costituzionali inviolabili della tutela della dignità umana» (Corte cost., sent. n. 368 del 1992). Si tratta quindi di un limite interpretato in senso restrittivo, riferito alla sfera sessuale e non esteso all'intera morale pubblica.

L'art. 33, c. 1, garantisce la libertà dell'arte, della cultura e di tutte le sue espressioni, nonché del loro insegnamento. Si tratta dell'unica disposizione in cui si fa riferimento esplicito all'arte e in cui, appunto, la Costituzione dispone: «L'arte e la scienza sono libere e libero ne è l'insegnamento». La disposizione completa e riflette quanto previsto nell'art. 9 Cost., rappresentando il fondamento costituzionale della libertà della cultura. Il tema riguarda la dinamica, costante, per cui ogni cultura procede a imporsi, «diventa dominante, finisce con il determinare se stessa come tale, a scapito delle culture diversamente caratterizzate», essendo entrato in crisi un concetto unitario di cultura. Qui emergono due approcci principali. La matrice liberale, che vede i rapporti tra cultura e politica in termini di tendenziale separatezza e sostanziale astensionismo del potere pubblico, e quella sociale, più aderente al tenore letterale dell'art. 9, c. 1, Cost. e alla connotazione pluralistica della forma di Stato repubblicana, che reclama un intervento promozionale dello Stato come strumento di realizzazione del valore costituzionale di eguaglianza sostanziale sancito dall'art. 3, c. 2, Cost.

La Corte costituzionale non ha ritenuto che rientrassero nell'ambito di tutela dell'art. 33, c. 1, Cost. le mere attività di diffusione delle opere d'arte e di scienza, queste ultime soggette piuttosto alla disciplina dell'art. 21 Cost. L'art. 33, c. 1, Cost. è stato interpretato come materia privilegiata, sottratta al limite costituzionale del buon costume invece operante nei riguardi della più generale libertà di manifestazione del pensiero. Da qui la distinzione tra la libertà di espressione artistica, tutelata dall'art. 33 Cost., e quella di manifestazione del pensiero garantita dall'art. 21 Cost., fondata sull'uso del discorso razionale quale carattere essenziale della seconda e solo strumentale della prima. Non mancano argomenti di diritto positivo utili ad avvalorare detta impostazione: l'art. 529, c. 2, c.p. esclude esplicitamente il carattere osceno dell'opera d'arte o di scienza.

Nell'ambito di una democrazia pluralista, la delicatezza del compito al quale sono chiamati i poteri pubblici nei rapporti con i fenomeni culturali emerge limpidamente. Se, infatti, gravi sono i rischi connessi al ruolo pervasivo e invadente dell'intervento pubblico nell'organizzazione delle dinamiche culturali, non meno intollerabile è la prospettiva di un sistema dei poteri pubblici che si chiama fuori rinunciando a svolgere ogni attività in campo culturale. In tale prospettiva si è in dottrina sostenuto che il ruolo dell'intervento pubblico nella promozione della cultura «si deve necessariamente atteggiare come sostegno al-

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

le culture deboli, rivolto a una concreta attuazione del principio di eguaglianza inteso in senso sostanziale» [M. Ainis, 1991].

La Corte costituzionale, con la sent. n. 307 del 2004, ha del resto affermato che la promozione culturale corrisponde a finalità di interesse generale «il cui perseguimento fa capo alla Repubblica in tutte le sue articolazioni (art. 9 Cost.) anche al di là del riparto di competenze per materia fra Stato e regioni di cui all'art. 117 Cost.». Da qui l'obbligo per i poteri pubblici di promuovere la cultura nel rispetto di una condizione generale di libertà e attraverso la garanzia del pluralismo dei soggetti creatori di cultura.

Non si registrano opinioni dissenzienti sulla circostanza che il fattore pluralistico abbia una rilevanza centrale nelle forme di promozione e diffusione della cultura. In merito è stato rilevato che se la cultura è davvero un fattore centrale per la formazione della persona umana, ne consegue che la Repubblica ha il dovere attivo di promuoverla, nel rispetto dei principi di libertà, eguaglianza, imparzialità, pluralismo. Questa prospettiva trova rilievo pratico negli indirizzi previsti dall'art. 41 Cost. rispetto alla libertà di iniziativa economica, che, insieme con gli artt. 21 e 33 Cost., completa l'armamentario degli operatori dell'arte, della cultura e dello spettacolo. Tutelando la libertà di iniziativa economica del singolo e il coordinamento e l'indirizzo generale dell'economia da parte dello Stato, la Costituzione consente di attribuire rilevanza economica alla produzione culturale, soprattutto quando assume caratteri imprenditoriali o veri e propri tratti industriali che in alcuni settori è possibile riscontrare, come per il cinema o le produzioni televisive.

Il sistema delineato consente di iscrivere l'intervento pubblico nella cornice che emerge dal collegamento tra lo sviluppo della cultura (art. 9, c. 1, Cost.), la libertà di manifestazione del pensiero (art. 21 Cost.), la libertà dell'arte e di insegnamento (art. 33 Cost.) e l'attività di impresa (art. 41, cc. 1 e 3, Cost.). Questo recinto costituzionale serve per mantenere in equilibrio le due funzioni che i pubblici poteri possono assumere nello sviluppo culturale: la promozione, da una parte, il condizionamento, dall'altra.

Il limite che emerge dall'art. 33 Cost. è chiaro nell'evitare condizionamenti delle espressioni artistiche, specialmente ricordando la parentesi fascista di un regime che proprio attraverso l'intervento pubblico tentava di asservire allo Stato le espressioni artistiche e culturali predominanti. Lo Stato che interviene, oggi, nella materia, ai sensi dell'art. 9 Cost., non è quindi in contraddizione con lo Stato che garantisce la libertà (artt. 33 e 2 Cost.), perché il primo può svolgere la sua funzione solo nel rapporto permesso dalla Costituzione tra arte-cultura ed eguaglianza sostanziale (art. 3 Cost.).

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

3. La Repubblica e lo spettacolo. L'art. 117 Cost. tra Stato e Regioni, la *governance multilivello* e la chiamata in sussidiarietà

Nel 2001, la riforma costituzionale del Titolo V della Parte II della Costituzione ha modificato le competenze legislative di Stato e Regioni, includendo «la promozione e organizzazione di attività culturali» nell'art. 117, c. 3, Cost. come materia di legislazione concorrente, a cui si riconduce il complesso multiforme delle attività relative allo spettacolo.

Infatti, l'art. 117 Cost. prevede, al c. 2, un elenco di materie su cui lo Stato esercita in modo esclusivo e diretto la propria competenza legislativa, adottando la legge ordinaria approvata dal Parlamento (si tratta ad esempio degli affari esteri, dell'immigrazione, ordine pubblico, difesa, cittadinanza, giurisdizione, moneta, ...). Al c. 3, invece, dispone un elenco di materie su cui lo Stato insieme con le Regioni esercitano una potestà legislativa concorrente (per esempio la tutela e la sicurezza sul lavoro, le professioni, la tutela della salute, la protezione civile, il governo del territorio, ...). In questi casi la legge ordinaria dello Stato interviene per determinare "i principi fondamentali della materia", mentre ciascuna Regione adotta una propria legge regionale per dettare la propria disciplina sul tema. Siccome la legge regionale deve rispettare i principi fissati dallo Stato, di solito le regole adottate dalle Regioni in questi casi sono specifiche e dettagliate. Le Regioni, comunque, possono anche legiferare in assenza di una legge statale che abbia espressamente individuato i principi fondamentali della materia, ricavandoli dal sistema giuridico, stabilendo, intanto, le proprie regole.

La mancata menzione esplicita dello "spettacolo" nell'art. 117 Cost. ha inizialmente generato un contrasto interpretativo tra due orientamenti: una tesi che lo riconduce alla competenza residuale delle Regioni ai sensi dell'art. 117, c. 4, Cost., e l'altra, accolta dalla Corte costituzionale nelle sent. nn. 255 e 256 del 2004, che lo inquadra nella competenza concorrente valorizzando il nesso tra attività culturali e natura delle attività dello spettacolo.

La Corte ha precisato che la materia concernente la «valorizzazione dei beni culturali e ambientali e promozione e organizzazione di attività culturali» ricomprende, nella sua seconda parte, «senza dubbio, nell'ambito delle più ampie attività culturali, anche le azioni di sostegno degli spettacoli» (Corte cost., sent. n. 255 del 2004). Ciò comporta che lo Stato ha il compito di determinare i principi fondamentali della materia, mentre le Regioni hanno la potestà legislativa di dettaglio e la disciplina delle attività sul territorio.

Nonostante il ruolo centrale delle Regioni, la Corte costituzionale ha ammesso che esigenze di unitarietà nazionale possano giustificare l'attrazione allo Stato di funzioni amministrative nelle materie di competenza concorrente.

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

Tale meccanismo – la cosiddetta "chiamata in sussidiarietà" – è stato teorizzato dalla Corte a partire dalla fondamentale sent. n. 303 del 2003, che ha elaborato le condizioni di legittimità dell'attrazione statale: essa presuppone che l'esigenza unitaria sia adeguatamente motivata e che l'esercizio delle funzioni statali avvenga nel rispetto del principio di leale collaborazione (art. 120 Cost.), concretizzato nell'obbligo di raggiungere un'intesa con le Regioni in sede di Conferenza Stato-Regioni.

La Corte costituzionale, con la sent. n. 193 del 2023, ha dichiarato l'illegittimità dell'art. 5, c. 6, della l. n. 106 del 2022 nella parte in cui prevedeva che i decreti ministeriali sugli Osservatori dello spettacolo fossero adottati «sentita» la Conferenza Stato-Regioni anziché «previa intesa» con essa, ribadendo che il principio di leale collaborazione impone un coinvolgimento paritario delle Regioni e non un mero parere consultivo. Per il settore dello spettacolo, la Corte aveva già applicato tale principio nella sent. n. 285 del 2005, relativa al riordino del cinema, dichiarando l'illegittimità di disposizioni del d.lgs. n. 28 del 2004 nella parte in cui non prevedevano il coinvolgimento della Conferenza Stato-Regioni.

Nel quadro dei rapporti tra Stato e Regioni si inserisce anche il tema del coordinamento statistico e informatico (art. 117, c. 2, lett. *r*, Cost.). Lo Stato ha istituito un Sistema nazionale a rete degli Osservatori dello spettacolo (l. n. 106 del 2022) per monitorare flussi e finanziamenti. Anche qui, la Corte ha stabilito che lo Stato può gestire il sistema a rete, ma non può imporre alle Regioni come organizzare internamente i propri uffici o osservatori regionali, tutelando la loro autonomia organizzativa.

4. Il quadro costituzionale sui poteri pubblici e la loro attività in materia di arte, cultura e spettacolo

La lettura di tutte queste disposizioni consente di comprendere il ruolo del potere pubblico, in primo luogo dello Stato, nello svolgere i gravosi compiti delineati dalla Costituzione in materia culturale. Gli studiosi si riferiscono al profilo che lo Stato assume occupandosi della materia come "Stato di cultura", che «riconosca l'esigenza, in conformità alla propria forma, di tutelare che la formazione culturale del cittadino avvenga nella forma più ampia e più libera» [E. Spagna Musso, 1961, pp. 55-56].

L'espressione è stata contestata perché sembra contrapporre una ipotetica cultura di Stato a una cultura non di Stato. Nondimeno, l'espressione consente di evidenziare l'impegno dell'ordinamento giuridico rispetto al principio di eguaglianza, per realizzare la promozione e la diffusione delle diverse

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

attività in modo generalizzato, garantendo il pluralismo tra i diversi "tipi" di cultura. In questa direzione si colloca la giurisprudenza costituzionale: la Corte, nella sent. n. 307 del 2004, ha affermato che lo sviluppo della cultura corrisponde a «finalità di interesse generale il cui perseguimento fa capo alla Repubblica in tutte le sue articolazioni (art. 9 della Costituzione) anche al di là del riparto di competenze per materia fra Stato e regioni di cui all'art. 117 della Costituzione».

La stessa sentenza riconosce che tale finalità richiede un intervento pubblico che garantisca il pluralismo delle espressioni culturali, senza ridursi a mero sostegno selettivo delle sole forme culturali dominanti.

Proprio la riflessione sul ruolo dello Stato è al centro del dibattito dei costituenti sui contenuti dell'attuale art. 9, c. 2, Cost.

I costituenti sembrano accogliere la stessa esistenza dell'art. 9 fondandola sul presupposto di imputare allo Stato l'azione relativa all'intero patrimonio artistico, culturale e storico del Paese (cfr. gli interventi di Marchesi, nella seduta della I Sottocommissione dell'11 dicembre 1946, e di Codignola nella seduta dell'Assemblea plenaria del 30 aprile 1947). Nodo che poi riesplode nella storia repubblicana e soprattutto dopo la riforma del 2001.

La competenza concorrente di cui all'art. 117, c. 3, Cost. ha reso necessario chiarire in cosa consistano la «promozione» e lo «sviluppo della cultura» di cui all'art. 9, c. 1, Cost. Ed è proprio l'attività interpretativa della Corte costituzionale che ha chiarito che le attività dello spettacolo, cioè espressioni dell'intelletto che manifestano un valore culturale a prescindere dalla consistenza materiale del bene, rientrano nell'ambito oggettivo dell'art. 9 Cost. (Corte cost., n. 256 del 2004). Nella sent. n. 256 del 2004 la Corte ha adottato la definizione dell'art. 148, lett. *f*, del d.lgs. n. 112 del 1998, che definisce le attività culturali come «attività rivolte a formare e diffondere espressioni della cultura e dell'arte».

L'azione dello Stato in materia culturale, artistica e dello spettacolo assume come coordinate anche tutte le altre disposizioni costituzionali rilevanti: in primo luogo l'imparzialità e il buon andamento dell'azione amministrativa (art. 97 Cost.), l'autonomia (artt. 5 e 114 Cost.) insieme con la sussidiarietà verticale (art. 118 Cost.) che chiama in causa ogni pubblico potere dal più prossimo al cittadino fino al più generale. Questi principi obbligano i poteri pubblici a intervenire nel settore della cultura per concretizzare la cornice valoriale richiamata, che si sostanzia nell'attività necessaria a rimuovere gli ostacoli per garantire il pieno sviluppo della persona umana (art. 3, c. 2, Cost.).

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

5. Il nesso tra partecipazione democratica e libertà

L'impostazione relativa ai pubblici poteri e alla necessità di agire nel rispetto del quadro costituzionale pone il tema della coerenza di forme di intervento di tipo mecenatesco con questo sistema. Un mecenatismo di tipo pubblico rischia non solo di subordinare la cultura a centri di potere burocratico e politico, ma anche di costituire un costringimento indiretto per la libertà dello scienziato e dell'artista. In altri termini, si rischia di aggiungere filtri di tipo istituzionale e sostanziale in grado di condizionare la stessa espressione del soggetto agente nell'ambito del sistema culturale, artistico o dello spettacolo.

5.1. Il confine tra art. 21 e art. 33 Cost.: il problema della "materia privilegiata"

La questione dei confini tra libertà di manifestazione del pensiero (art. 21 Cost.) e libertà artistica (art. 33 Cost.) ha un rilievo pratico diretto nella disciplina dello spettacolo, giacché determina quale sia il regime applicabile e in particolare se il limite del "buon costume" valga anche per le opere d'arte.

La questione è legata all'elaborazione dottrinale della cosiddetta "materia privilegiata": la tesi secondo cui l'arte e la scienza, in quanto libere ai sensi dell'art. 33 Cost., sarebbero sottratte ai limiti che incidono sulla più generale libertà di pensiero, ivi compreso il limite del buon costume di cui all'art. 21, ultimo comma, Cost.

Il problema si pone in termini concreti quanto all'applicabilità delle norme penali in materia di oscenità. L'art. 529, c. 2, c.p. esclude esplicitamente il carattere osceno dell'opera d'arte o di scienza, fornendo un ancoraggio di diritto positivo alla tesi dell'esenzione delle opere artistiche dal limite del buon costume. Sul punto la giurisprudenza costituzionale ha avuto un'evoluzione significativa.

La Corte di Cassazione e la dottrina maggioritaria hanno individuato nell'uso del "discorso razionale" il criterio per distinguere: la manifestazione del pensiero si caratterizza per l'impiego della razionalità argomentativa quale mezzo essenziale, mentre l'espressione artistica si avvale di forme simboliche, estetiche e immaginative in cui la razionalità discorsiva è solo strumentale. Su questa base si è sostenuto che l'opera d'arte, non potendo essere ridotta a un "messaggio" trasmissibile razionalmente, obbedisce a una logica diversa e merita un regime di tutela più esteso.

La giurisprudenza costituzionale ha tuttavia mantenuto una posizione più cauta. La Corte costituzionale ha più volte chiarito che la tutela della libertà di pensiero «riguarda anche quelle più elevate espressioni di esso, che sono le crea-

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

zioni artistiche e scientifiche», della cui diffusione «non si occupa l'art. 33, ma l'art. 21 Cost.» [cfr. G. Nicastro, 2015]. Questa impostazione riflette la tendenza della Corte a non dichiarare l'art. 33 Cost. come una norma scudo assoluta, preferendo piuttosto una valutazione caso per caso che bilanci la libertà artistica con gli altri valori costituzionalmente protetti.

5.2. L'evoluzione del limite del buon costume nella giurisprudenza della Corte costituzionale come limite fondamentale per distinguere tra libertà dell'arte e libertà di manifestazione del pensiero

Pur non avendo a oggetto diretto l'arte, la sentenza della Corte costituzionale, n. 9 del 1965 è fondamentale perché definisce per la prima volta il concetto costituzionale di «buon costume», chiarendo che esso «risulta da un insieme di precetti che impongono un determinato comportamento nella vita sociale di relazione, la inosservanza dei quali comporta in particolare la violazione del pudore sessuale». La Corte stabilisce così che il limite del buon costume ha carattere essenzialmente sessuale e non si estende all'intera morale pubblica, tracciando i confini entro i quali l'art. 21, ultimo comma, Cost. può operare come limite all'espressione artistica. Ancora, con la sent. n. 368 del 1992, la Corte interviene sulla questione del buon costume ribadendo che si tratta di un limite «diretto a significare un valore riferibile alla collettività in generale, nel senso che denota le condizioni essenziali che, in relazione ai contenuti morali e alle modalità di espressione del costume sessuale in un determinato momento storico, siano indispensabili per assicurare, sotto il profilo considerato, una convivenza sociale conforme ai principi costituzionali inviolabili della tutela della dignità umana e del rispetto reciproco tra le persone». La Corte aggiunge una connotazione dinamica al concetto: il buon costume varia nel tempo con la coscienza collettiva. Resta tuttavia impregiudicata la questione se le opere d'arte siano integralmente sottratte a tale limite. La Corte, con sent. n. 293 del 2000 affina ulteriormente il concetto di buon costume, cogliendo nell'art. 21, ultimo comma, Cost. non una clausola di moralismo pubblico diffuso, ma un "minimo comune denominatore etico" necessario per la coesistenza civile. Questo orientamento, letto insieme all'esclusione del carattere osceno delle opere d'arte sancita dall'art. 529, c. 2, c.p., conduce a ritenere che la libertà artistica goda di uno "spazio privilegiato" rispetto alla generale libertà di manifestazione del pensiero.

Più direttamente rilevante è la sent. n. 307 del 2004 che affronta il tema della promozione culturale in modo sistematico, affermando che l'art. 9 Cost. impone alla Repubblica di garantire lo sviluppo della cultura come «finalità di in-

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

teresse generale (...), il cui perseguimento fa capo alla Repubblica in tutte le sue articolazioni (...) anche al di là del riparto di competenze per materia fra Stato e regioni». Mentre, con le sent. nn. 255 e 256 del 2004 la Corte incide sulla qualificazione costituzionale delle attività dello spettacolo. La Corte le riconduce alla materia "promozione e organizzazione di attività culturali" di cui all'art. 117, c. 3, Cost., riconoscendo implicitamente che le attività dello spettacolo rientrano nel perimetro della libertà artistica di cui all'art. 33 Cost. e nel compito promozionale di cui all'art. 9 Cost. La Corte sottolinea che la collocazione nella competenza concorrente accresce la responsabilità delle Regioni, dato che incide non solo su importanti e differenziati settori produttivi riconducibili alla cosiddetta industria culturale, ma anche su antiche e consolidate istituzioni culturali pubbliche o private operanti nel settore (come, ad esempio e limitandosi al solo settore dello spettacolo, gli enti lirici o i teatri stabili) con la conseguenza, inoltre, di un forte impatto sugli stessi strumenti di elaborazione e diffusione della cultura (cfr. Corte cost., sent. n. 255 del 2004).

Dalla giurisprudenza esaminata emerge una linea di tendenza. La Corte non ha mai dichiarato l'art. 33 Cost. come scudo assoluto che immunizzerebbe l'opera d'arte da qualsiasi limite, ma ha valorizzato la specificità dell'espressione artistica rispetto alla comunicazione ordinaria di pensiero, affiancando all'esclusione penalistica dell'oscenità nelle opere d'arte (art. 529, c. 2, c.p.) l'esigenza di un intervento pubblico che favorisca il pluralismo artistico senza condizionarne i contenuti. Si tratta di una libertà che è, al tempo stesso, negativa – come "libertà dal potere" – e positiva, come "libertà di potere", le cui due dimensioni sono geneticamente interdipendenti: menomare la prima significa ledere la seconda e viceversa.

In questo senso, emerge un nesso tra partecipazione democratica e libertà artistica. Più è vivo il senso critico e la partecipazione dei cittadini alle vicende politiche e sociali, più numerosi sono i protagonisti della vita culturale, tanto meno rilevanti saranno i rischi connessi a un uso improprio e strumentale delle attività pubbliche di sostegno alle espressioni culturali ed artistiche. La promozione e diffusione della cultura sono intimamente connesse con la disciplina normativa del settore dell'informazione generalmente inteso, così come con il mantenimento delle condizioni del pluralismo informativo e delle opinioni.

Un'altra questione problematica attiene al nesso tra la realtà sociale e la dimensione individuale. La libertà dell'arte presuppone la libertà e l'autonomia creativa dell'artista che, però, è soggetta a vincoli di apertura e chiusura del sistema artistico stesso (mercato locale e globale dell'arte, sistema museale, critica istituzionale) che condizionano tanto l'artista, quanto l'arte che è prodotta o accettata come tale. Dal punto di vista costituzionale, la questione non è la logica del mercato in sé, ma la necessità di non neutralizzare la portata dirom-

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

pente della libertà dell'arte nella società. Ecco perché la questione si sposta sulla comprensione e disciplina normativa dell'industria culturale, che plasma i criteri di riconoscimento, stabilisce gerarchie di valori e ridefinisce i confini del tollerabile. Se lasciata a dinamiche puramente speculative, l'arte diventa un inganno. Si muove quindi in un dilemma che oscilla tra la sovvenzione pubblica e la sponsorship privata. Ciascuna di queste leve può favorire la libertà artistica ma rafforzare la corrispondente élite, burocratica-istituzionale nel caso sia di tipo pubblicistico o mercantile-imprenditoriale laddove di stampo privatistico.

5.3. Alcuni esempi giurisprudenziali

La giurisprudenza di legittimità affronta il confine tra i due diritti principalmente in tre aree tematiche: l'oscenità e la qualifica di opera d'arte, il vilipendio e la satira religiosa, e i limiti della libertà artistica nei confronti dell'onore e del sentimento religioso.

Il terreno principale su cui la Cassazione ha lavorato il confine tra le due libertà è l'art. 529, c. 2, c.p., che esclude il carattere osceno delle opere d'arte. Questo meccanismo significa in concreto che, quando un'opera è qualificabile come "arte" *ex* art. 33 Cost., sfugge al limite del buon costume imposto dall'art. 21, ultimo comma, Cost. La giurisprudenza si è dunque concentrata sul definire quando una produzione umana abbia carattere artistico. La Corte di Cassazione afferma in una famosa sentenza, il caso "Caligola", un film di Tinto Brass (Cass. pen., Sez. III, n. 5308 del 1984) che «il valore artistico dell'opera va riferito al suo complesso. Pertanto l'osceno non si pone necessariamente in conflitto con l'arte, a condizione, però, che sussista un equilibrio tra il contenuto e la forma, tra il messaggio che l'autore propone ed i mezzi di cui egli si è avvalso».

Nel caso specifico, la Corte ritiene il film osceno perché le scene esplicite non si integrano in un disegno artistico complessivo riconoscibile.

Nella stessa pronuncia la Corte chiarisce anche un profilo di diritto penale processuale: il momento consumativo del reato va correlato al montaggio e non alla singola ripresa, perché «il montaggio rappresenta il momento delle scelte, il momento in cui l'ideazione diventa creazione», e dunque il regista che sia stato estromesso dalla produzione prima del montaggio – come avvenne nel caso concreto, in cui Brass ricorse persino al pretore – non può rispondere del reato in assenza del dolo specifico richiesto (lo scopo di far oggetto di pubblica proiezione le immagini girate).

Il principio sull'equilibrio forma-contenuto è la massima più citata dalla giurisprudenza successiva per distinguere espressione artistica (art. 33) da mera

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

diffusione oscena (limitabile *ex* art. 21). Infatti, con la sentenza Cass. pen., Sez. III, n. 37395 del 2004, la Corte definisce l'osceno come «ciò che, avendo connotazione sessuale – tenuto conto della sensibilità dei consociati di normale levatura morale, intellettuale e sociale nel contesto storico di riferimento – suscita nell'osservatore rappresentazioni e desideri erotici ovvero cagiona una reazione emotiva immediata di disagio, turbamento e repulsione». Il secondo comma esclude il giudizio di oscenità qualora si tratti di opera artistica o scientifica.

Questa sentenza fissa il criterio storico-evolutivo per la nozione di osceno (che muta nel tempo con il costume sociale) e ribadisce la funzione esonerante della qualifica artistica *ex* art. 33 Cost. In effetti, anche la giurisprudenza di merito (Trib. Avellino, 16 dicembre 1996) stabilisce che «nel valutare se un'opera cinematografica contenente scene obiettivamente oscene possa considerarsi "opera d'arte" ai fini dell'esclusione della punibilità *ex* art. 529 c.p., non si può sindacare la scelta, da parte dell'autore, di un argomento già di per sé scabroso e ciò in forza della libertà dell'arte (art. 33 Cost.), ma occorre accertare se il regista abbia volutamente e con compiacimento oltrepassato i limiti imposti dallo svolgimento della delicata tematica con immagini non necessarie, gratuite, eccessive rispetto a quelle indispensabili per rappresentare con efficacia ed anche con arditezza il particolare ambiente storico-sociale che egli ha inteso portare sugli schermi».

Questa è la pronuncia che introduce più chiaramente il test della proporzionalità e necessità delle scene rispetto al messaggio artistico: l'art. 33 protegge la scelta del tema, anche scabroso, ma non ogni modalità espressiva.

La Corte di Cassazione (con sent. del 29 gennaio 1976) dichiarò che il film *Ultimo tango a Parigi*, «lungi dall'essere un'opera d'arte, rimane un saggio di pornografia artificiosamente intessuta di implicazioni pseudo-culturali escogitate allo scopo di assicurare l'agibilità senza eccessivo rischio». La sentenza ordinò il sequestro e la distruzione di tutte le copie. Undici anni dopo, nel 1987, il giudice istruttore del Tribunale di Roma Paolo Colella, affidandosi a una perizia di esperti di cinema, dichiarò il film non osceno, ritenendo che rispetto al 1976 il «comune sentimento del pudore» fosse mutato e che il giudizio morale non potesse prescindere da quello estetico, attento al messaggio complessivo dell'opera al di là delle singole sequenze. Questa vicenda è la più emblematica sul piano del rapporto tra art. 21 e art. 33 Cost.: mostra che la qualifica di opera d'arte attiene a un giudizio dinamico, che può cambiare a distanza di dieci anni, e che lo stesso film può passare dall'essere considerato un prodotto di non-arte e quindi osceno (1976) ad essere una opera artistica (1987) in ragione del mutamento del costume.

L'altro grande filone giurisprudenziale riguarda il tema del vilipendio, della satira e della libertà artistica, in quei casi in cui l'art. 33 Cost. non protegge l'of-

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

fesa e, in un certo senso, è recessivo. È il caso (Cass. pen., Sez. III, n. 41044 del 7 aprile 2015) di un trittico di fotografie su tela comparso a Milano, interpolate che ritraevano il Pontefice e il segretario personale in modo irrispettoso e tale da vilipendere la religione e la loro dignità. L'autore dell'atto invocava a propria difesa la libertà di critica artistica ex artt. 21 e 33 Cost.

La Corte di Cassazione rigetta il ricorso. Il punto giuridico è centrale: la Corte richiama la sent. n. 188 del 1975 della Corte costituzionale, secondo cui il sentimento religioso «è da considerare tra i beni costituzionalmente rilevanti» e il vilipendio della religione «legittimamente può limitare l'ambito di operatività dell'art. 21», purché la condotta vilipendiosa sia «circoscritta entro i giusti confini, segnati dal significato etimologico della parola (tenere a vile) e dall'esigenza di rendere compatibile la tutela penale con la più ampia libertà di manifestazione del pensiero». Pertanto, la sentenza afferma il principio che in «materia religiosa, la critica è lecita quando si traduca nella espressione motivata e consapevole di un apprezzamento diverso e talora antitetico, risultante da una indagine condotta con serenità di metodo, da persona fornita delle necessarie attitudini e di adeguata preparazione, mentre trasmoda in vilipendio quando – attraverso un giudizio sommario e gratuito – manifesti un atteggiamento di disprezzo verso la religione cattolica, disconoscendo alla istituzione e alle sue essenziali componenti (dogmi e riti) le ragioni di valore e di pregio ad essa riconosciute dalla comunità, e diventi una mera offesa fine a se stessa». Quanto alla pretesa artisticità dell'opera, la Corte di merito – confermata dalla Cassazione – rileva che il trittico «non costituiva un'espressione interpretabile in termini artistici, ma anzi, per le obiettive caratteristiche delle riproduzioni, indecorosa ed offensiva nell'accezione dell'uomo medio». Il principio che ne discende è che la qualifica di "opera d'arte" ai sensi dell'art. 33 Cost. non è autodichiarata dall'autore: richiede un contenuto creativo autonomo e riconoscibile che non si riduca all'offesa pura.

Il terzo filone è quello della libertà artistica dello spettacolo e del sentimento religioso. È espresso bene nel "caso Biennale di Venezia" (Cass. civ., Sez. I, n. 7468 del 23 marzo 2017). Un cittadino cattolico aveva chiesto il risarcimento del danno non patrimoniale alla Fondazione Biennale di Venezia per aver programmato nel 2007 il balletto *Messiah Game* (una rilettura in chiave sadomaso della Passione di Cristo), ritenuto gravemente offensivo del sentimento religioso. La Cassazione rigetta integralmente il ricorso con una motivazione che si spiega in riferimento al caso concreto, in cui, appunto, un singolo chiedeva il risarcimento del danno. La libertà artistica «trova fondamento primario negli artt. 9 e 33 Cost.: il primo include tra i principi fondamentali della Repubblica la promozione dello sviluppo della cultura ed il secondo riconosce, tra l'altro, la libertà dell'arte e della scienza, dovendo, perciò ritenersi pienamente consentite

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

le manifestazioni artistiche e scientifiche, che possono svolgersi senza dover subire condizionamenti o indirizzi di sorta».

Sul piano del bilanciamento con la libertà religiosa *ex* art. 19 Cost., la Corte conclude: «va escluso che l'organizzazione di uno spettacolo artistico possa, di per sé sola, costituire violazione del personale sentimento religioso di un singolo cittadino ed essere sanzionata dall'ordinamento col riconoscimento di un credito risarcitorio, non solo perché è all'evidenza insussistente un collegamento oggettivo e diretto tra la prima e il secondo, ma anche perché non è ravvisabile il requisito – costitutivo della responsabilità aquiliana – del danno ingiusto, essendo la programmazione di una manifestazione artistica espressione appunto di una libertà garantita dalla Carta Costituzionale».

Dai tre filoni giurisprudenziali emergono tre principi coerenti.

Il primo sulla qualifica di opera d'arte, come condizione necessaria ma non auto-dichiarata dall'artista, perché la libertà di cui all'art. 33 Cost. possa essere invocata. L'art. 33 Cost. opera solo quando il giudice riconosce che l'opera realizzi un equilibrio tra forma e contenuto e un valore creativo autonomo, non riducibile alla sola componente potenzialmente offensiva (sent. n. 5308 del 1984; sent. n. 41044 del 2015). L'autore non può invocare la libertà artistica per qualsiasi produzione semplicemente dichiarandola tale.

Il secondo, che la libertà artistica *ex* art. 33 non include l'offesa fine a se stessa. Sia nel campo dell'oscenità (art. 529 c.p.) sia nel campo del vilipendio (art. 403 c.p.), la giurisprudenza distingue tra la scelta del tema, anche provocatorio o scabroso – che ricade nell'àmbito di tutela dell'art. 33 – e le modalità espressive gratuite o sproporzionate rispetto al messaggio artistico, che possono costituire illecito (sent. n. 41044 del 2015).

Infine, il terzo principio attiene al fatto che la libertà artistica può proteggere dalla censura preventiva e dal risarcimento civile del singolo. Difficilmente il soggetto privato può invocare la propria sensibilità religiosa o morale per ottenere l'inibizione di una manifestazione artistica o il risarcimento del danno per la sua sola programmazione, salvo che l'opera violi norme penali autonome o l'ordine pubblico (sent. n. 7468 del 2017). Su questo versante, gli art. 33 e art. 21 Cost. convergono nel proteggere la libertà espressiva, mentre il limite del buon costume operante per l'art. 21 non ha un corrispondente nella tutela dell'arte *ex* art. 33.

Un quarto filone, più recente, riguarda il tema della satira come forma artistica nell'era della comunicazione digitale e dell'arte appropriazionista, dove la distinzione tra libertà dell'arte *ex* art. 33 e libertà di manifestazione del pensiero *ex* art. 21 Cost. assume contorni particolarmente nitidi. Il tema è stato declinato con particolare concretezza nella giurisprudenza più recente sul diritto di satira.

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

Con la sentenza Sez. V, n. 12101 del 22 marzo 2023, la Cassazione si pronuncia su un caso di volantini e manifesti distribuiti in forma satirica contro il direttore di un'Accademia. La Corte ribadisce in modo sistematico che «la satira è sottratta al parametro della verità, in quanto esprime mediante il paradosso e la metafora surreale un giudizio ironico su un fatto, ma, per la giurisprudenza di legittimità, rimane assoggettata al limite della continenza e della funzionalità delle espressioni o delle immagini rispetto allo scopo di denuncia sociale o politica perseguito». La Corte annulla con rinvio la condanna perché l'intento satirico degli scritti era evidente e non vi era il tentativo di veicolare fatti storicamente falsi: si voleva criticare la ritenuta autoreferenzialità dell'ente, non ledere la reputazione della persona. Nella motivazione, la Corte inquadra esplicitamente la satira come forma artistica che trae protezione dagli artt. 21 e 33 Cost. in via cumulativa, sottraendola al parametro della verità che invece vincola l'esercizio ordinario della libertà di manifestazione del pensiero.

La stessa Sez. V, con la sent. n. 10427 del 12 marzo 2024, offre ancora una declinazione del confine tra le due libertà, perché nel medesimo contesto fattuale le applica in modo differenziato a due condotte consecutive dello stesso soggetto. Un operatore della comunicazione aveva realizzato manifesti satirici raffiguranti in sembianze femminili un esponente della criminalità organizzata locale, e per questo era stato sanzionato amministrativamente dal Comune. In risposta, aveva poi pubblicato su Facebook un post in cui accusava il Comune di essersi alleato «palesemente con la mafia» per proteggerlo. La Corte distingue nettamente: i manifesti originari erano un'opera satirica riconoscibile, protetta dagli artt. 21 e 33 Cost.; il post successivo, invece, non conteneva alcun elemento di ironia o paradosso ma formulava accuse dirette e false come se fossero dati di fatto, senza alcun fondamento di verità o verosimiglianza, e pertanto non poteva avvalersi della scriminante della satira.

La Corte ha evidenziato come l'esimente del diritto di critica nella forma satirica sussista solo quando l'autore presenti, in un contesto di leale inverosimiglianza e sincera non veridicità, una situazione o un personaggio palesemente inesistenti, con finalità di critica e dissacrazione; non è tale il caso in cui vengano formulate accuse storicamente false presentate come dati di fatto.

Queste due sentenze rese tra il 2023 e il 2024 sono particolarmente rilevanti per la questione perché rendono visibile il meccanismo di funzionamento differenziato delle due libertà: l'art. 33 Cost. protegge l'opera artistica in quanto tale, inclusa la satira come forma di critica sociale, sottraendola al criterio di verità e alle valutazioni di continenza proprie del discorso razionale; l'art. 21 Cost. protegge invece l'espressione del pensiero nella sua accezione generale, ma la sottopone a limiti più stringenti (verità, continenza, proporzionalità) non applicabili all'arte in senso proprio. Quando il medesimo soggetto transita

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

dall'opera satirica (art. 33) all'accusa verbale diretta (art. 21), cambia il regime applicabile: la qualifica artistica non si trasferisce automaticamente da un'azione all'altra, e ciascuno degli atti compiuti deve essere valutato secondo il proprio statuto costituzionale.

6. Le funzioni amministrative dello Stato, delle Regioni e degli enti locali in materia di cultura, arte e spettacolo

6.1. Il quadro costituzionale di riferimento: la riforma del Titolo V e il riparto di competenze

Il riparto di funzioni amministrative tra Stato, Regioni ed enti locali in materia di cultura, arte e spettacolo trova la propria radice costituzionale nella legge cost. n. 3 del 2001, che ha riformato il Titolo V della Parte seconda della Costituzione, ridisegnando in profondità i rapporti tra i diversi livelli di governo. È opinione largamente condivisa in dottrina che tale riforma abbia prodotto una vera e propria rivoluzione nel sistema delle autonomie, invertendo la logica distributiva delle competenze: se nell'originario impianto del 1948 la competenza legislativa generale spettava allo Stato, con la novella del 2001 essa è attribuita in via residuale alle Regioni (art. 117, c. 4, Cost.) [G. Clemente di San Luca, 2015].

Il nuovo art. 117 Cost. elenca tassativamente le materie di competenza esclusiva dello Stato (c. 2), quelle di competenza concorrente tra Stato e Regioni (c. 3), nelle quali allo Stato è riservata la sola determinazione dei principi fondamentali, e affida alle Regioni tutto ciò che non rientra nei suddetti elenchi.

In materia di beni culturali e attività culturali la Costituzione ha operato una distinzione bipartita: da un lato, la "tutela dei beni culturali" è attribuita alla potestà legislativa esclusiva dello Stato (art. 117, c. 2, lett. *s*); dall'altro, la "valorizzazione dei beni culturali" e la "promozione e organizzazione di attività culturali" ricadono nella legislazione concorrente (art. 117, c. 3), riservando allo Stato i soli principi fondamentali. Come ha osservato la dottrina, con la riforma costituzionale del 2001 il legislatore ha «costituzionalizzato la distinzione tra tutela e valorizzazione dei beni culturali accolta dal d.lgs. 31 marzo 1998, n. 112», ponendo così i presupposti normativi per una progressiva regionalizzazione delle funzioni di promozione culturale [A. Sau, 2023].

Ciò è rilevante perché la medesima riforma, sul versante delle funzioni amministrative, con il nuovo art. 118, c. 1, Cost., capovolge il precedente principio del parallelismo tra funzioni legislative e amministrative, stabilendo che le funzioni amministrative siano attribuite prima di tutto ai Comuni e poi conferite

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

ai livelli superiori (Province, Città metropolitane, Regioni, Stato) soltanto ove ciò sia necessario per assicurarne l'esercizio unitario, alla luce dei principi di differenziazione e adeguatezza. Si tratta di una delle declinazioni del principio di sussidiarietà verticale.

Quanto alla materia della tutela dei beni culturali, il c. 3 del medesimo art. 118 impone al legislatore statale di disciplinare forme di intesa e di coordinamento tra Stato ed enti territoriali, aprendo spazio a una governance multilivello.

6.2. La distinzione tra tutela e valorizzazione: le funzioni dello Stato

La distinzione tra "tutela" e "valorizzazione" dei beni culturali costituisce il fondamentale criterio organizzativo del riparto di competenze in materia. La dottrina ha a lungo riflettuto sul contenuto delle due funzioni, anche in ragione dei margini di incertezza che per lungo tempo hanno caratterizzato la loro delimitazione reciproca.

La funzione di tutela è stata intesa, sin dalle prime pronunce della Corte costituzionale successive alla riforma del 2001, come quella «diretta principalmente ad impedire che il bene possa degradarsi nella sua struttura fisica e quindi nel suo contenuto culturale». La valorizzazione, al contrario, è orientata «soprattutto alla fruizione del bene culturale, sicché anche il miglioramento dello stato di conservazione attiene a quest'ultima nei luoghi in cui avviene la fruizione ed ai modi di questa» (Corte cost., sent. n. 9 del 2004).

Tali definizioni sono state recepite dagli artt. 3 e 6 del d.lgs. 22 gennaio 2004, n. 42 (Codice dei beni culturali e del paesaggio), che ha riconosciuto allo Stato una potestà legislativa che va oltre la sola determinazione dei principi generali ogni qualvolta esso sia chiamato a disciplinare la funzione di valorizzazione di beni culturali nella propria titolarità o disponibilità.

Quanto all'allocazione delle funzioni amministrative di tutela, l'art. 4, c. 1, del Codice precisa che esse sono attribuite al Ministero della cultura, che le esercita direttamente o ne conferisce l'esercizio alle Regioni tramite forme di intesa e coordinamento. Il Codice reintroduce così il parallelismo delle funzioni legislative e amministrative in materia di tutela dei beni culturali, ponendo in posizione di centralità il Ministero e deroga al principio generale di cui all'art. 118, c. 1, Cost. sulla base della logica dell'esercizio unitario della funzione di tutela, che per sua stessa natura non tollera frammentazioni territoriali. In materia di valorizzazione, invece, le funzioni amministrative seguono il criterio dominicale introdotto dall'art. 152 del d.lgs. n. 112/1998 e recepito dal Codice: la valorizzazione spetta a ciascun soggetto pubblico con riferimento ai beni di

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

cui ha la disponibilità (art. 112, c. 6, Codice), il che implica che anche Regioni e Comuni siano titolari di funzioni di valorizzazione sui beni culturali di loro proprietà.

6.3. Le funzioni delle Regioni: promozione delle attività culturali e spettacolo

Il campo della promozione e organizzazione delle attività culturali rappresenta il principale terreno di esercizio delle funzioni regionali nel settore. La Corte costituzionale ha chiarito che le "attività culturali" alle quali allude l'art. 117, c. 3, Cost. «non possono che essere intese in senso lato, comprendente "tutte le attività riconducibili alla elaborazione e diffusione della cultura", in quanto non esiste nella Carta fondamentale alcun elemento, diretto o indiretto, che consenta di ritagliare al loro interno singole partizioni».

La distinzione proposta dal c. 3 tra «promozione» e «organizzazione» va letta come un'«endiadi utile a esprimere, rafforzandola nel coordinamento dei termini, l'unitarietà del fine» della promozione dello sviluppo della cultura di cui all'art. 9 Cost. [C. Barbati, 2015, pp. 4-5].

La materia dello spettacolo costituisce il caso più problematico del settore, in ragione della sua mancata menzione tanto nell'elenco delle competenze esclusive statali quanto in quello delle materie concorrenti.

Una parte della dottrina aveva sostenuto che, in assenza di espressa previsione costituzionale, la materia rientrasse nella potestà legislativa residuale delle Regioni ai sensi dell'art. 117, c. 4, Cost., facendo leva sulla circostanza che il d.lgs. n. 112/1998 aveva dedicato allo spettacolo un apposito Capo VI – con disposizioni specifiche all'art. 149 – separato dal Capo V dedicato ai beni e attività culturali, mostrando così di trattare lo spettacolo come ambito distinto e autonomo rispetto alle attività culturali in senso stretto.

La Corte costituzionale ha tuttavia sconfessato tale impostazione. Con le sent. nn. 255 e 256 del 2004, affermando che lo spettacolo, pur non essendo espressamente citato nell'art. 117 Cost., va ricondotto alla materia di legislazione concorrente «valorizzazione dei beni culturali e ambientali e promozione e organizzazione di attività culturali»: questa «materia (...) infatti, ricomprende senza dubbio nella sua seconda parte, nell'ambito delle più ampie attività culturali, anche le azioni di sostegno degli spettacoli» (Corte cost., sent. n. 255/2004). Come ricostruisce la dottrina, la Corte ha peraltro riconosciuto che la collocazione dello spettacolo nella sfera delle competenze concorrenti «accresce molto la responsabilità delle regioni, "dato che incide non solo su importanti e differenziati settori produttivi riconducibili alla cosiddetta industria culturale, ma anche su antiche e consolidate istituzioni culturali pubbliche o

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

private operanti nel settore (come gli enti lirici e i teatri) con un forte impatto anche sugli stessi strumenti di elaborazione e di diffusione della cultura"» [C. Tubertini, 2007].

Ciononostante, la Corte ha fatto salvo l'intervento statale – cioè la disciplina transitoria di ripartizione del Fondo unico per lo spettacolo – non applicando il meccanismo della chiamata in sussidiarietà, bensì invocando il principio di continuità dell'ordinamento: la legislazione statale preesistente (in particolare la l. n. 163/1985 istitutiva del FUS) doveva considerarsi temporaneamente in vigore in attesa di una riforma organica della materia, con contestuale monito al legislatore statale affinché provvedesse a riformare profondamente la disciplina nel rispetto dei principi di sussidiarietà, differenziazione e adeguatezza di cui all'art. 118 Cost.

Il quadro normativo in materia di spettacolo rimane quindi ancora piuttosto lacunoso. Come rileva la dottrina, nonostante i numerosi tentativi di riordino – dalle deleghe contenute nella l. n. 175 del 22 novembre 2017 (*Disposizioni in materia di spettacolo e deleghe al Governo per il riordino della materia*) al disegno di legge delega del 28 febbraio 2019 per il riordino della materia dello spettacolo e per la modifica del Codice dei beni culturali e del paesaggio – non si è mai giunti a una disciplina organica del settore. In un certo senso, emerge il peso di un retaggio istituzionale e funzionale che non consente di inquadrare le diverse esigenze del comparto dello spettacolo in una prospettiva univoca e coerente con le esigenze contemporanee.

In altri termini, per certa dottrina, «la materia dello spettacolo è tra quelle in cui più si avverte l'impostazione prerepubblicana, con conseguente mantenimento di istituti autoritari e statalisti, che, invero, mal si conciliano con l'impostazione costituzionale della libertà di espressione» [F. Manganaro, 2024].

6.4. Le funzioni degli enti locali: il ruolo di Comuni, Province e Città metropolitane

La riforma del Titolo V ha collocato il Comune al centro del sistema delle funzioni amministrative, elevandolo a ente territoriale di riferimento in applicazione del principio di sussidiarietà verticale. L'art. 118, c. 1, Cost. dispone infatti che le funzioni amministrative «sono attribuite ai Comuni salvo che, per assicurarne l'esercizio unitario, siano conferite a Province, Città metropolitane, Regioni e Stato, sulla base dei principi di sussidiarietà, differenziazione ed adeguatezza». Il conferimento di funzioni a enti sovraordinati è dunque strutturalmente eccezionale e condizionato alla dimostrazione dell'esigenza di esercizio unitario. Nel settore culturale, tuttavia, la storica compresenza di Stato, Regioni

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

ed enti locali – ciascuno titolare di funzioni proprie tanto nella tutela quanto nella valorizzazione e nella promozione – ha reso difficile una rigida applicazione di questo schema.

Il riconoscimento alle Province delle funzioni riconducibili alla «valorizzazione dei beni culturali», ai sensi dell'art. 14 della l. n. 142/1990 e, successivamente, dell'art. 19 del Testo unico degli enti locali, aveva in passato originato, come evidenziato dalla dottrina, «un ampio spettro di attività svolte dalle province in ambito culturale, anche su delega o attribuzione regionale (dalle attività culturali agli interventi nell'ambito dello spettacolo, alle reti o ai sistemi di biblioteche)» [C. Tubertini, 2016].

La l. n. 56/2014 (cosiddetta legge Delrio) ha tuttavia escluso tali funzioni dall'elenco delle funzioni fondamentali riconosciute alle Province dall'art. 1, c. 85, né le ha incluse, almeno in via diretta, tra le nuove funzioni delle Città metropolitane di cui al c. 44. Il riordino è stato così rimesso in via esclusiva alla legislazione regionale, lasciando alla sola responsabilità delle Regioni, anche sul piano finanziario, la ricerca di soluzioni organizzative adeguate. È tuttavia mancata in sede di stesura delle norme statali un'attenzione specifica al settore dei beni e delle attività culturali, con conseguenti difficoltà nella garanzia della continuità dei servizi culturali già erogati dalle Province.

Questa lacuna si è rivelata particolarmente problematica, considerato che molte Province erano titolari di beni culturali di grande rilievo: complessi monumentali, ville, parchi, collezioni d'arte di grande valore, incluse o meno nei 110 musei provinciali allora esistenti, nonché biblioteche, archivi storici, istituti culturali, artistici e musicali e altri luoghi di cultura di proprietà provinciale. La gestione e il finanziamento di questo vasto patrimonio sono stati investiti in pieno dal processo di riordino, con esiti non sempre soddisfacenti sul piano della continuità dei servizi.

A livello comunale, i Comuni esercitano funzioni di promozione e organizzazione delle attività culturali sul proprio territorio, spesso in raccordo con istituzioni culturali di diritto privato (fondazioni teatrali, associazioni musicali, musei civici) e con apporti finanziari propri. Quanto alle Città metropolitane, la l. n. 56/2014 non ha attribuito loro funzioni specifiche in materia culturale: il c. 44 elenca le funzioni fondamentali metropolitane – centrate sul piano strategico triennale, la pianificazione territoriale, la mobilità e lo sviluppo economico – senza alcun riferimento alla cultura. Come rileva Tubertini, la legislazione regionale di attuazione ha in larga parte rinviato a future scelte la specifica attribuzione ai nuovi enti metropolitani di funzioni in campo culturale, salvo casi isolati come Milano e Roma; e ciò nonostante molti statuti metropolitani includano lo sviluppo della cultura tra le proprie finalità istituzionali generali, e alcune Città metropolitane abbiano già avviato spontanee iniziative in materia [C. Tubertini, 2016].

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

Per approfondire: alcuni riferimenti essenziali

1. Per un generale inquadramento de sistema costituzionale relativo allo "spettacolo" si veda M. Immordino e A. Contieri, *La Disciplina giuridica dello spettacolo*, Giappichelli, 2023, spec. pp. 17-23, 53-61. Per la considerazione dello «spettacolo» inteso come una «formula sintetica multisettoriale e multifunzionale» che abbraccia ambiti eterogenei come il teatro, la musica, la danza, il cinema, il circo e le attività viaggianti, si veda A. Morrone, *Lo "spettacolo" dopo la riforma del titolo V: idee per una legge generale*, in *Le Regioni*, 2009, pp. 47 ss. e C. Barbati, *Spettacolo*, in S. Cassese (a cura di), *Dizionario di diritto pubblico*, Giuffrè, 2006, pp. 5671.

2. Per una più approfondita lettura dell'analisi di tutti gli elementi che compongono le disposizioni costituzionali analizzate nel paragrafo, si veda: sull'art. 9, M. Cicchetti, *Articolo 9*, in R. Bifulco, A. Celotto e M. Olivetti (a cura di), *Commentario alla Costituzione*, UTET, 2006 e G. Repetto, *Art. 9*, in F. Clementi, L. Cuocolo, F. Rosa e G.E. Vigevani, *La Costituzione italiana*, il Mulino, 2018, pp. 70 ss.; sull'art. 21, A. Valastro, *Articolo 21*, in *Commentario alla Costituzione*, cit.; G.E. Vigevani, *Art. 21*, in *La Costituzione italiana*, cit., pp. 156 ss.; sull'art. 33, G.P. Fontana, *Articolo 33*, in *Commentario alla Costituzione*, cit.; A. Iannuzzi, *Art. 33*, in *La Costituzione italiana*, cit., pp. 232 ss. Sulla portata innovativa dell'art. 9 Cost., si veda D. Donati e B. Celati, *Gli Osservatori dello spettacolo nella dialettica Stato-Regioni. Alla luce della sentenza n. 193, 27 ottobre 2023 della Corte Costituzionale*, in *Economia della cultura*, 2024, pp. 103 ss. Per una lettura estensiva delle attività culturali e del patrimonio culturale materiale e immateriale, si veda P. Carpentieri, *La musica tra attività culturali, patrimonio culturale materiale e patrimonio culturale immateriale*, in *Aedon*, 2024, n. 3. Su alcune recenti questioni relative alla manifestazione del pensiero e alle ripercussioni in materia di spettacolo, si veda F. Manganaro, *Osservazioni sulla disciplina dello spettacolo. A proposito di un libro recente*, in *Aedon*, 2024, n. 3. Sui rapporti tra l'arte e il potere, nella prospettiva dell'art. 33 Cost., si veda M. Della Morte, *Arte, diritto, sistema. Libertà e liberazione nell'art. 33, primo comma, Cost.*, in *Costituzionalismo.it*, 2025, n. 2, pp. 88 ss.

3. Sulle questioni che ha posto la Riforma del Titolo V in materia e sui relativi dubbi interpretativi in una logica di diritto costituzionale, nonché sul ruolo della Corte costituzionale, si veda B. Caravita di Toritto, *Legislazione dello spettacolo e riforma del Titolo V: aspetti giuridici*, in *Economia della Cultura*, 2006, pp. 27 ss. Sulla chiamata in sussidiarietà e per una lettura più recente dei rapporti tra Stato e Regioni, si veda K.

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

Kurcani, *Le competenze in materia di spettacolo: tensioni (ancora) irrisolte tra centro e periferia*, in *Le Regioni*, 2024, pp. 155 ss.

4. Per una ricognizione delle possibili letture dell'intervento pubblico, si rinvia al già citato M. Immordino e A. Contieri, *La Disciplina giuridica dello spettacolo*, cit., pp. 17-23, 53-61. Per le questioni di diritto eurounitario e il programma europeo a sostegno dello spettacolo, si vada A. Pignatti, *Il settore dello spettacolo nei finanziamenti europei*, in *Economia della Cultura*, 2021, pp. 441 ss. Sull'espressione "Stato di cultura", cfr. E. Spagna Musso, *Lo Stato di cultura nella Costituzione italiana*, Morano editore, 1961.

5. Sull'assetto delle funzioni amministrative in materia di spettacolo, oltre al già citato M. Immordino e A. Contieri, *La Disciplina giuridica dello spettacolo*, cit., pp. 197 ss., possono vedersi K. Kurcani, *Le competenze in materia di spettacolo*, cit., pp. 155 ss. e A. Taormina, *Gli Osservatori culturali e le Regioni italiane*, in *Economia della Cultura*, 2023, pp. 29 ss., nonché B. Caravita di Toritto, *Legislazione dello spettacolo e riforma del Titolo V*, cit., 27 ss. In generale sul tema, v. cfr. G. Clemente di San Luca, *Organizzazione amministrativa. Regioni ed enti locali*, in *Enciclopedia Treccani Online*, 2015; A. Sau, *Beni e attività culturali tra Stato e Regioni: ciò che resta della stagione della regionalizzazione*, in *Aedon*, 2023, n. 1; N. Aicardi, *Recenti sviluppi sulla distinzione tra "tutela" e "valorizzazione" dei beni culturali*, in *Aedon*, 2003, n. 1; M.C. Cavallaro, *I beni culturali: tra tutela e valorizzazione economica*, in *Aedon*, 2018, n. 3; Servizio Studi della Camera dei deputati, *Cultura: governance e risorse*, XIX legislatura, luglio 2024; C. Barbati, *Regioni e attività culturali*, in C. Barbati e G. Clemente di San Luca (a cura di), *Cultura e governi locali*, Jovene, 2015, pp. 3 ss.; B. Di Giacomo Russo, *La materia dello spettacolo in Italia tra competenze statali e regionali*, in *Amministrazione in Cammino*, 2015; F. Manganaro, *Osservazioni sulla disciplina dello spettacolo. A proposito di un libro recente*, in *Aedon*, 2024, n. 3; K. Kurcani, *La disciplina regionale della cultura: il caso della regione Veneto*, in *Aedon*, 2020, n. 2; C. Tubertini, *La disciplina delle attività culturali nella legislazione regionale: un 'nuovo' bilancio*, in *Aedon*, 2007, n. 1; C. Tubertini, *L'assetto delle funzioni locali in materia di beni ed attività culturali dopo la legge 56/2014*, in *Aedon*, 2016, n. 1; C. Tubertini, *La disciplina dello spettacolo dal vivo tra continuità e nuovo statuto delle autonomie*, in *Aedon*, 2004, n. 3; F. Pizzetti, *Il principio di sussidiarietà nell'Unione europea e in Italia*, in Aa.Vv., *Il nuovo ordinamento italiano fra riforme amministrative e riforme costituzionali*, Giappichelli, 2002, pp. 125 ss.

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

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

2
La dimensione internazionale del diritto delle arti e dello spettacolo

di Anna Pirri Valentini

Sommario: 1. Spettacolo, arti visive e confini giuridici – 2. L'origine internazionale del diritto d'autore – 2.1. La Convenzione di Berna e la formazione di un diritto d'autore di stampo internazionale – 3. Le convenzioni internazionali applicabili allo spettacolo – 3.1. Interpreti, produttori, trasmissioni: la tutela dei diritti connessi – 3.2. Cinema, audiovisivo e opere collettive – 3.3. L'UNESCO e la protezione del patrimonio immateriale e delle diversità delle espressioni culturali – 4. L'accordo TRIPS e la commercializzazione internazionale della tutela – 5. Ricadute sul diritto nazionale e sulla pratica degli operatori – 6. Per orientarsi in un ecosistema stratificato

1. Spettacolo, arti visive e confini giuridici

Quando un regista italiano porta il proprio spettacolo a un festival in Francia, una compagnia di danza contemporanea realizza una *tournée* tra Europa e America Latina, quando una galleria d'arte espone un artista non europeo o qualora una performance venga trasmessa in *streaming* in vari paesi, la domanda di fondo è sempre la stessa: quale è la legge applicabile? Chi tutela gli autori e gli interpreti di queste espressioni artistiche, quali diritti sorgono e in quale contesto possono essere fatti valere?

I settori delle arti visive (pittura, scultura, fotografia, grafica, ecc.) e delle arti performative (teatro, danza, musica, cinema...) offrono un terreno particolarmente idoneo per rispondere alle domande poste in precedenza e comprendere le dinamiche che intercorrono tra produzione artistica e confini giuridici. Se da un lato, infatti, le opere creative e dell'ingegno (le cui manifestazioni delle arti visive e performative sovente appartengono) vengono inquadrate e gestite in contesti locali, dall'altro lato vivono in circuiti internazionali (festival, biennali, fiere, coproduzioni, residenze artistiche, reti di musei e centri d'arte). Questa duplice dimensione rende evidente un dato strutturale, ovverosia che l'attività artistica è (oramai sempre più) transfrontaliera mentre il diritto rimane, per sua natura, prevalentemente territoriale.

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

Per comprendere la dimensione internazionale del diritto delle arti e dello spettacolo occorre, quindi, tenere insieme questi due piani. Per un verso, infatti, vi è la tendenza degli ordinamenti statali a disciplinare autonomamente il diritto d'autore, i diritti degli interpreti così come i rapporti contrattuali tra le diverse parti interessate. Ma è anche vero che, almeno sin dall'Ottocento, è andata sviluppandosi una fitta rete di convenzioni e accordi internazionali che cercano di attenuare gli effetti e le conseguenze più evidenti di questa frammentazione normativa e regolatoria.

Alla luce di queste premesse si può indicare sin da subito che l'obiettivo di questo capitolo non è tanto quello di fornire una trattazione esaustiva della dimensione giuridica internazionale del settore artistico, bensì quella di offrire una mappa sufficientemente precisa per orientare tanto chi opera nel teatro e nelle arti visive quanto i giuristi che intendano avere un quadro di sintesi della normativa internazionale di riferimento.

A tal fine, il primo dato da fissare è il principio di territorialità, ai sensi del quale spetta a ciascuno Stato decidere quali diritti riconoscere all'autrice di un testo teatrale, all'artista visivo, al regista, agli interpreti, ai produttori, oltre a stabilire in che modo questi diritti si esercitano o per quale durata. Ma i diritti così riconosciuti sono applicabili in modo diretto soltanto entro i confini nazionali di quel determinato paese e ciò significa che un drammaturgo tutelato dalla legge italiana, o un artista che gode dei diritti previsti dall'ordinamento francese non è automaticamente protetto allo stesso modo in Brasile, in India o in Sudafrica.

Come anticipato, una tale impostazione entra in tensione con la realtà materiale delle arti. Già nella seconda metà dell'Ottocento i testi teatrali circolavano rapidamente oltre confine, venivano tradotti, adattati, rappresentati in altri paesi senza che l'autore ne avesse un reale controllo. I dipinti e le sculture seguivano i canali del mercato d'arte internazionale e venivano acquistati ed esposti in musei stranieri. Oggi ancor di più la circolazione si è moltiplicata e smaterializzata: un allestimento teatrale può essere integralmente registrato, diffuso su piattaforme digitali, rilanciato sui social, estrapolato in un video clip; un'opera d'arte visiva può essere fotografata, digitalizzata, inserita in cataloghi online, riprodotta su cataloghi commerciali, merchandising o NFT, tutto ciò senza che i confini geografici costituiscano un limite paragonabile a quello del passato.

Sul piano strettamente giuridico lo sforzo della comunità internazionale è stato, ed è tuttora, quello di ridurre gli effetti più distorsivi di questa frammentazione mediante accordi che impongano agli Stati standard minimi comuni e obblighi di non discriminazione per i titolari del diritto d'autore. La logica di fondo è semplice: qualora uno Stato aderisca a un accordo o a una convenzione internazionale si impegna a trattare gli autori e gli artisti stranieri almeno

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

alla pari dei propri e a riconoscere un certo nucleo di diritti fondamentali agli aventi diritto di altri paesi. Questo meccanismo non comporta una completa e compiuta unificazione delle diverse legislazioni nazionali, ma riduce il rischio che si creino "zone franche" in cui le opere dello spettacolo e delle arti visive potrebbero essere sfruttate senza tutela per i loro creatori.

2. L'origine internazionale del diritto d'autore

Il diritto d'autore non nasce come diritto internazionalmente applicabile ma, come anticipato, è piuttosto il prodotto di legislazioni nazionali inizialmente legate alla stampa e ai privilegi di edizione per poi essere trasformato in un sistema più generale di tutela delle opere dell'ingegno. La protezione del testo teatrale, della musica e delle opere d'arte figurativa si afferma progressivamente nei codici e nelle leggi interne e ogni paese costruisce il proprio modello di protezione autoriale, talvolta con differenze sensibili tra un contesto e un altro.

Nei paesi di tradizione continentale (i c.d. paesi di *civil law*) la figura dell'autore è da sempre stata caricata di una dimensione personale e morale: attraverso la normativa sul diritto d'autore non si tutela solo l'interesse economico all'utilizzazione dell'opera ma la tutela è imperniata soprattutto sul legame tra l'opera e il suo creatore. A essere maggiormente valorizzati sono quindi i c.d. diritti morali dell'autore, quale il diritto al riconoscimento della paternità, il diritto all'integrità dell'opera e il potere di opporsi a modifiche che possono essere considerate pregiudizievoli per l'onore e la reputazione dell'artista.

Di converso, nei paesi tradizionalmente appartenenti al regime giuridico di *common law* (Regno Unito, Stati Uniti, Australia, Canada...) l'obiettivo principale delle normative sul diritto d'autore è quello di permettere all'autrice di controllare le modalità di riproduzione e distribuzione dell'opera (da qui la dicitura *copyright*, traducibile con il 'diritto di copiare/riprodurre'). Tale tipologia di protezione è volta, in primo luogo, a riconoscere agli aventi diritto una tutela dal punto di vista dello sfruttamento economico sulle proprie opere creative e dell'ingegno. In questo contesto l'attenzione alla dimensione morale del diritto d'autore è più attenuata rispetto ai modelli di protezione autoriale dei paesi di *civil law*.

Questa pluralità di modelli sarebbe rimasta un fatto interno se le opere non avessero cominciato a essere sfruttate sistematicamente al di là dei confini nazionali in cui erano nate: un'opera teatrale pubblicata in un paese con una buona protezione dell'autore poteva, sino alla fine del XIX secolo, essere liberamente ristampata e rappresentata in un altro ordinamento che non riconosceva alcun diritto agli autori stranieri. Allo stesso modo, una serie di incisioni o di

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

litografie prodotte in un certo contesto poteva essere replicata altrove senza che l'autore potesse intervenire.

Da ciò si può evincere come la necessità di internazionalizzazione del diritto d'autore non nasca da un ideale astratto di armonizzazione culturale bensì dalla pressione economica e sociale di autori, editori, impresari e galleristi che si confrontano con uno sfruttamento transfrontaliero delle proprie opere in assenza di tutele e regole comuni.

2.1. La Convenzione di Berna e la formazione di un diritto d'autore di stampo internazionale

La risposta principale alla problematica appena delineata è stata fornita, a livello internazionale, dalla stipulazione della Convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie e artistiche, firmata il 9 settembre del 1886, grazie alla quale -per la prima volta- si afferma un sistema di riconoscimento reciproco del diritto d'autore tra le nazioni aderenti.

Sul piano soggettivo e oggettivo, gli artt. 2 e 3 definiscono ampiamente l'ambito di applicazione della Convenzione. L'art. 2 include tra le "opere letterarie e artistiche" protette, tra le altre, le opere drammatiche e drammaticomusicali, le opere di disegno, pittura, architettura, scultura, litografia e le opere delle arti figurative in generale. Il teatro e le arti visive rientrano, quindi, pienamente nella tipologia di opere coperte. L'art. 2, paragrafo 3, estende la tutela anche alle traduzioni e agli adattamenti, rilevanti per gli adattamenti teatrali e per le elaborazioni di opere visive in altri linguaggi artistici o mediali.

Per quanto riguarda i diritti esclusivi, la revisione di Parigi del 1971 ha consolidato un elenco minimo di facoltà che devono essere riconosciute agli autori. L'art. 8 stabilisce il diritto esclusivo di tradurre l'opera, cruciale per la circolazione internazionale dei testi teatrali. L'art. 9 riconosce il diritto esclusivo di autorizzare la riproduzione, in qualunque modo e forma, disposizione particolarmente incisiva per la riproduzione grafica, fotografica o digitale delle opere delle arti visive, nonché per la fissazione delle rappresentazioni teatrali. L'art. 11 riguarda espressamente il diritto di rappresentazione e di esecuzione pubblica delle opere drammatiche, drammaticomusicali e musicali, comprensivo del diritto di autorizzare le rappresentazioni pubbliche di tali opere, elemento cardine per il teatro. Gli artt. 11-*bis* e 11-*ter* estendono la tutela alla radiodiffusione, alla comunicazione al pubblico via filo e ad altre forme di comunicazione delle opere al pubblico, con evidente impatto sulle trasmissioni radiotelevisive di spettacoli e sulle diffuse forme di diffusione pubblica di opere figurative.

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

Delimitati gli ambiti applicativi, tre sono, in particolare, gli aspetti derivanti dalla Convenzione che meritano di essere evidenziati.

Anzitutto il c.d. 'principio di trattamento nazionale' positivizzato all'art. 5 della Convenzione di Berna. Ai sensi del primo paragrafo di questo articolo ciascun paese contraente si impegna a garantire agli autori cittadini di altri Stati, per le loro opere, la «stessa protezione» che accorda ai propri cittadini per le opere di cui essi siano autori. La stessa regola, inoltre, opera anche sul piano territoriale: per le opere protette, ciascuno Stato accorda agli autori stranieri la protezione che la propria legislazione riserva alle opere degli autori nazionali, quando queste sono utilizzate sul proprio territorio.

In concreto, ciò significa – a titolo di esempio – che un drammaturgo francese, le cui opere sono rappresentate in Italia, gode nel territorio italiano degli stessi diritti riconosciuti dalla legge italiana agli autori italiani sia per i diritti morali che per quelli di utilizzazione economica, nelle modalità e nella misura prevista dalla legge italiana e non da quella francese. Lo stesso vale per la pittrice o la scultrice straniera che vede le proprie opere esposte, riprodotte o vendute all'interno del territorio di uno Stato aderente: l'esposizione al pubblico, la riproduzione in catalogo o la comunicazione digitale delle immagini sono regolate dalla legge di quello Stato, ma in modo non discriminatorio rispetto agli artisti nazionali.

L'art. 5, paragrafo 2, completa il quadro sopra delineato stabilendo che l'esercizio e il godimento di questi diritti non sono subordinati ad alcuna formalità. Per l'autore straniero non vi è quindi l'onere di deposito, registrazione o altre condizioni formali ai fini della nascita della protezione autoriale. Questa sorge automaticamente con la creazione dell'opera, secondo la logica propria del sistema previsto dalla Convenzione di Berna.

In secondo luogo, oltre a vietare queste tipologie di discriminazioni, la Convenzione fissa una soglia minima di protezione sostanziale che tutti gli Stati sono tenuti a garantire. Si tratta di un nucleo di diritti e di durata degli stessi che costituisce il 'livello di base' del sistema di protezione autoriale a livello internazionale. Per quanto riguarda nello specifico l'ampiezza temporale, l'art. 7 fissa una durata minima della protezione patrimoniale, che coincide con la vita dell'autore più 50 anni dopo la sua morte. Gli Stati possono naturalmente prevedere una durata più lunga, come è poi avvenuto nel diritto dell'Unione europea (la vita dell'autrice più 70 anni), ma non possono scendere al di sotto di questa soglia. Per le opere cinematografiche e per talune categorie speciali sono previste regole specifiche, ma il principio resta quello di un minimo inderogabile verso il basso.

Una siffatta costruzione di un nucleo internazionale di tutela non ha, però, cancellato le differenze fondamentali esistenti tra i due modelli di tutela citati

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

in precedenza (quello proprio degli Stati appartenenti alla tradizione di *civil law* e quello dei paesi di *common law*), ma le ha collocate entro una cornice comune. In pratica, gli Stati sono rimasti liberi di mantenere le proprie specificità, purché rispettassero il nucleo minimo e i principi fondamentali derivanti dalle convenzioni alle quali hanno aderito. I soggetti titolari di diritti morali e patrimoniali che si muovono tra paesi diversi incontrano quindi ancora regole non identiche tra i diversi contesti nazionali, ma esiste comunque in uno spazio tanto geografico quanto normativo in cui alcuni principi di fondo sono ormai condivisi, in larga parte per effetto di questa storia convenzionale.

In terzo luogo, occorre ricordare che la Convenzione di Berna è stata concepita fin dall'origine come strumento dinamico, suscettibile di revisioni periodiche. La struttura istituzionale della Convenzione di Berna, oggi amministrata dalla *World Intellectual Property Organization* (WIPO), prevede conferenze di revisione proprio per adeguare il testo convenzionale all'evoluzione tecnologica e dei mercati. Le principali tappe di revisione (Berlino 1908, Roma 1928, Bruxelles 1948, Stoccolma 1967, Parigi 1971) hanno aggiornato progressivamente il catalogo dei diritti, le durate, l'ambito oggettivo di protezione e le disposizioni sul trattamento nazionale, mantenendo però inalterata l'impianto originario.

Tale carattere di "testo in movimento" ha consentito alla Convenzione di adattarsi, pur con ritardi talvolta, alla transizione dalla stampa alla riproduzione fotografica, alla radiodiffusione, alla televisione e, infine, alle forme più recenti di comunicazione al pubblico. Per il teatro e le arti visive, ciò significa che molte delle questioni oggi percepite come nuove – dalla ripresa video degli spettacoli alla digitalizzazione massiva delle collezioni museali – trovano un primo inquadramento proprio nella capacità della Convenzione di Berna di estendere, attraverso le successive revisioni, la propria portata alle tecnologie di volta in volta emergenti.

3. Le convenzioni internazionali applicabili allo spettacolo

In materia di spettacolo le convenzioni non formano un blocco unitario ma è più corretto parlare di una costellazione di strumenti che, da angolature diverse, incidono sulle diverse arti performative quali il teatro, la danza, la performance, la musica. Alcune convenzioni riguardano in modo diretto i diritti di chi è coinvolto nella produzione e diffusione delle opere mentre altre si collocano sul piano della politica culturale, della tutela del patrimonio immateriale, della promozione della diversità delle espressioni artistiche.

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

3.1. Interpreti, produttori, trasmissioni: la tutela dei diritti connessi

Per quanto riguarda lo spettacolo dal vivo, l'emersione dei diritti degli interpreti, oltre a quelli riconosciuti all'autore, è decisiva. L'attore che recita in uno spettacolo teatrale, l'artista che realizza una performance o il danzatore che dà corpo a una coreografia non sono semplici "esecutori neutri" di un'opera altrui. La loro prestazione ha invece una portata e una consistenza creativa che, in molti ordinamenti, è riconosciuta sotto forma di 'diritti connessi' al diritto d'autore.

Nel garantire siffatta tutela, fondamentale è stata la stipula dalla Convenzione siglata a Roma il 26 ottobre del 1961 sulla protezione degli artisti interpreti o esecutori, dei produttori di fonogrammi e degli organismi di radiodiffusione, con la quale gli Stati riconoscono a livello internazionale una serie di diritti agli interpreti, ai produttori delle registrazioni audio e alle emittenti. Per quanto riguarda il settore teatrale ciò significa che non soltanto il testo, le scene o le musiche dell'opera sono tutelate, ma che anche la fissazione della rappresentazione, la sua registrazione sonora o la trasmissione radiofonica o televisiva sono protette da diritti ulteriori che gli Stati si impegnano a riconoscere e a garantire reciprocamente.

Ciò significa che la registrazione video di uno spettacolo teatrale, se fissata su un supporto o messa a disposizione su una piattaforma, determina l'insorgere di più tipologie di diritti: diritti d'autore sui testi e sulla musica, diritti degli interpreti sulle loro prestazioni, diritti del produttore sulla registrazione stessa ed eventuali diritti delle emittenti o delle piattaforme di diffusione. La Convenzione di Roma non risolve tutta questa complessità, ma impone agli Stati un riconoscimento minimo e, soprattutto, rende questo riconoscimento operativo anche quando la prestazione è utilizzata all'estero.

Negli anni a seguire sono stati poi adottati ulteriori strumenti normativi volti a garantire una tutela agli interpreti ed esecutori, come quelli elaborati nell'ambito dell'Organizzazione mondiale per la proprietà intellettuale, come il WIPO *Performances and Phonograms Treaty* (WPPT) e il WIPO *Copyright Treaty* (WCT) del 1996 che aggiornano la disciplina di settore alle tecnologie digitali. Il WPPT, in particolare, ha esteso la protezione delle interpretazioni e dei fonogrammi nel contesto della comunicazione al pubblico online. Questi strumenti, per una compagnia teatrale che autorizza la messa in *streaming* di una rappresentazione o per un museo che diffonde online la registrazione di una performance, delineano il quadro minimo di tutela che gli Stati devono garantire agli interpreti e ai produttori delle registrazioni.

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

3.2. Cinema, audiovisivo e opere collettive

Pur non essendo il focus di questo capitolo, il riferimento al cinema e all'audiovisivo è inevitabile in quanto può spesso capitare che attività teatrali e performative siano oggi documentate, rielaborate e sfruttate in forma audiovisiva. Un'installazione d'arte visiva può essere trasformata in un video d'artista, una performance in una video registrazione, uno spettacolo in un film teatrale. Il diritto internazionale ha progressivamente riconosciuto la natura collettiva delle opere audiovisive, lasciando tuttavia un margine significativo alle legislazioni nazionali nella definizione di chi debba essere considerato come 'autore principale' nella ripartizione dei diritti tra registi, sceneggiatori, compositori, interpreti e produttori. Per gli operatori, la conseguenza pratica è che, quando la rappresentazione teatrale o la performance vengono fissate e trasformate in prodotto audiovisivo destinato a una circolazione internazionale, la disciplina applicabile si arricchisce delle norme in materia cinematografica, influenzate sia dalle convenzioni sul diritto d'autore sia dagli accordi commerciali. Ciò si riflette, in particolare, sulla contrattualistica, sulla gestione dei diritti per proiezioni in festival internazionali o sulle transazioni con piattaforme globali.

3.3. L'UNESCO e la protezione del patrimonio immateriale e delle diversità delle espressioni culturali

Accanto agli strumenti orientati prevalentemente alla tutela economica dei diritti degli autori e degli interpreti si colloca un filone diverso che guarda alle arti e allo spettacolo come patrimonio culturale e come espressione identitaria delle comunità.

La Convenzione UNESCO per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale del 2003 ha introdotto una nozione di patrimonio culturale che non si esaurisce nei beni materiali ma comprende pratiche, rappresentazioni, espressioni, conoscenze e competenze che le comunità, i gruppi e, in alcuni casi, gli individui riconoscono come parte del proprio patrimonio. In questa categoria rientrano, in modo esplicito, numerose forme di arti performative: tradizioni teatrali, danze rituali, musiche cerimoniali, pratiche spettacolari legate a feste e celebrazioni.

L'elenco rappresentativo del patrimonio culturale immateriale contiene esempi molto chiari di questa declinazione performativa. Si pensi, per limitarsi ad alcuni casi paradigmatici: al teatro *nō* e al teatro *kabuki* in Giappone, al teatro d'ombre *wayang* in Indonesia, al teatro di marionette *bunraku* (sempre in Giappone), alle tradizioni del teatro di maschere e di figura in diversi paesi

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

asiatici, alle danze rituali legate alle celebrazioni del *Día de los Muertos* in Messico, alle pratiche coreutiche e musicali del flamenco in Spagna dove dimensione performativa, musicale e comunitaria si intrecciano. Si tratta di forme in cui la dimensione spettacolare e quella rituale sono inscindibili: il prodotto artistico in questi casi non è solo un testo o una coreografia ma un insieme vivente di pratiche, costumi, musiche, luoghi, tempi e ruoli sociali.

Per un regista che lavora su un teatro di tradizione orale o per un'artista visivo che attinge a pratiche rituali di una comunità locale questo significa che l'oggetto del proprio lavoro può essere, al tempo stesso, opera artistica individuale e manifestazione di un patrimonio immateriale riconosciuto internazionalmente. Chi, ad esempio, rielabora in chiave contemporanea una forma di teatro rituale inserita nelle liste UNESCO o integra in un'installazione performativa elementi di una danza tradizionale iscritta come patrimonio immateriale, si confronta non solo con problemi di correttezza artistica e rispetto culturale ma anche con un quadro giuridico e istituzionale che riconosce alla comunità un ruolo nella definizione e nella tutela di quelle pratiche.

È bene sottolineare, però, che la tutela convenzionale dell'UNESCO non coincide con quella accordata dal diritto d'autore. La prima non è volta ad attribuire diritti di sfruttamento economico o a riconoscere una protezione morale all'artista, quanto a tutelare alcune pratiche tradizionali dal rischio di estinzione in modo tale da garantirne la sopravvivenza nel tempo. La protezione di queste pratiche immateriali può declinarsi in forme diverse, identificabili ad esempio nella documentazione delle rappresentazioni traduzionali, nella trasmissione di quest'ultime alle nuove generazioni o nell'interlocuzione con istituzioni culturali (teatri, festival, musei) che intendano presentare tali pratiche al di fuori del loro contesto originario.

Una seconda convenzione UNESCO, quella sulla protezione e la promozione della diversità delle espressioni culturali del 2005, aggiunge infine un ulteriore livello di protezione. Questa riconosce, infatti, che le espressioni culturali non sono da intendersi quali semplici 'prodotti' aventi una natura economia, ma ne valorizza i valori, la portata e il significato culturale. Alla luce di questa Convenzione gli Stati sono quindi incoraggiati, e in parte invitati, ad adottare politiche che proteggano e promuovano la diversità culturale, anche e soprattutto contro la tendenza omologante dei mercati globali.

La dimensione convenzionale, anche in questo caso, non è retorica. Fornisce una base giuridica internazionale a misure di politica culturale che, altrimenti, potrebbero entrare in conflitto con le logiche del libero scambio e della concorrenza. Permette agli Stati di difendere, in sede internazionale, politiche di sostegno a certe forme di teatro tradizionale, di danza rituale, di performance comunitarie o di arte visiva radicata in contesti locali, non in nome di un generico

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

favoritismo interno, ma in quanto attuazione di obblighi e facoltà riconosciuti in sede UNESCO.

4. L'accordo TRIPS e la commercializzazione internazionale della tutela

L'Accordo TRIPS (*Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights*), concluso nell'ambito dell'Organizzazione mondiale del commercio (WTO), segna uno spostamento di prospettiva in quanto i diritti di proprietà intellettuale, tra cui il diritto d'autore e i diritti connessi, vengono collocati esplicitamente nel quadro del diritto del commercio internazionale. Il teatro e le arti visive non sono più solo oggetto di convenzioni culturali o di strumenti tecnici per la tutela dell'autore e dell'interprete, ma diventano componenti di flussi commerciali che gli Stati intendono disciplinare in chiave economica.

Il contenuto dell'Accordo TRIPS richiama e integra molti degli standard già fissati nelle convenzioni amministrate dalla WIPO, come la Convenzione di Berna, ma impone agli Stati un ulteriore vincolo: chi non rispetta determinati livelli di protezione e di *enforcement* dei diritti di proprietà intellettuale può essere oggetto di controversie e, in ultima analisi, di sanzioni nell'ambito del sistema WTO. In questo modo, la proprietà intellettuale esce dallo spazio della mera cooperazione culturale e giuridica per entrare in quello del contenzioso commerciale, con la possibilità di attivare la procedura di soluzione delle controversie tra Stati prevista dagli accordi WTO.

Per cogliere la portata concreta di questo passaggio è utile richiamare, sia pure in forma semplificata, alcuni casi che sono stati effettivamente trattati sotto l'ombrello di TRIPS. Un esempio noto è la controversia avviata dagli Stati Uniti contro la Cina in relazione alla mancata efficacia delle misure interne di tutela contro la pirateria e la contraffazione di opere protette (tra cui film, musica, software e prodotti editoriali) risolta nel 2009 (DS362: *China – Measures Affecting the Protection and Enforcement of Intellectual Property Rights*).In questa occasione il panel WTO ha esaminato il sistema cinese di confisca e distruzione delle merci pirata, rilevando una serie di incompatibilità con gli obblighi di *enforcement* previsti dagli artt. 41 e seguenti di TRIPS. Anche se il caso non riguardava in modo esclusivo teatro e arti visive, esso ha avuto un impatto diretto sulla circolazione internazionale di prodotti culturali audiovisivi e di riproduzioni di opere d'arte, mostrando come un inadempimento in materia di contrasto alla pirateria possa diventare oggetto di contenzioso commerciale multilaterale.

Analogamente, le controversie sollevate dagli Stati Uniti nei confronti dell'Unione europea in materia di licenze e tariffe per la musica registrata dif-

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

fusa via radio e televisione hanno messo in luce il nesso tra disciplina dei diritti connessi, gestione collettiva e obblighi di trattamento nazionale e di equa remunerazione, richiamando indirettamente anche gli standard di TRIPS. In altri casi, come le controversie sui regimi di importazione e distribuzione di supporti audiovisivi (DVD, CD, ecc.), la discussione si è concentrata sul livello di tutela accordato alle opere cinematografiche e alle registrazioni audiovisive, che includono spesso documentazioni di spettacoli dal vivo, performance e installazioni.

La prima conseguenza che si evince, per quanto riguarda la portata di tale accordo internazionale, è dunque un consolidamento del livello di protezione delle opere e delle interpretazioni anche nei paesi che, in precedenza, avevano una tradizione di minore tutela. I prodotti creativi e dell'ingegno, appartengano questi al settore delle arti visive o performative, diventano oggetto di una tutela in virtù della quale gli Stati sono tenuti ad adottare efficaci meccanismi di contrasto alle violazioni. I casi sottoposti al WTO contro ordinamenti che tolleravano una circolazione massiccia di copie non autorizzate, ad esempio, hanno contribuito a rendere più stringenti i controlli doganali e le sanzioni interne anche quando l'oggetto della violazione riguardava prodotti culturali.

In secondo luogo, TRIPS mette al centro il tema dell'*enforcement* e quindi un'obbligazione specifica per gli Stati di garantire strumenti processuali e misure pratiche per rendere effettiva la tutela. Gli artt. 41 e seguenti prevedono che i mezzi di tutela contro le violazioni al diritto d'autore siano "efficaci", pur restando equi e non eccessivamente complessi o costosi. Alcune controversie in sede WTO hanno riguardato proprio l'insufficienza delle misure interne di enforcement, obbligando gli Stati inadempienti a riformare le loro leggi processuali e le prassi amministrative per adeguarsi agli standard di TRIPS.

Per una compagnia teatrale che vede circolare in rete o in mercati fisici registrazioni non autorizzate dei propri spettacoli, o per un artista visivo che scopre riproduzioni massicce delle proprie opere su prodotti commerciali venduti in altri paesi, la possibilità di attivare canali di tutela effettivi in ordinamenti stranieri è così, almeno in teoria, rafforzata. La compagnia o l'artista non agiranno direttamente davanti al WTO, poiché la procedura è riservata agli Stati, ma possono sollecitare il proprio governo a intervenire qualora ritengano che un altro paese violi in modo sistematico gli obblighi di protezione e di enforcement. L'esistenza di casi effettivamente portati davanti ai panel WTO, pur spesso in settori diversi dallo spettacolo in senso stretto, dimostra che tale pressione non è meramente simbolica.

Infine, l'inserimento dei diritti di proprietà intellettuale nel sistema WTO produce un effetto di fondo sulla percezione stessa delle arti e dello spettacolo. L'opera teatrale, la performance, l'installazione non sono più solo oggetti di politica culturale o espressione di identità, ma anche beni o servizi che partecipa-

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

no a un mercato globale regolato da norme commerciali, soggetto a controversie tra Stati e a possibili misure di ritorsione. Il teatro di ricerca, la videoarte, le pratiche performative che circolano attraverso festival internazionali, biennali, piattaforme digitali, entrano così, indirettamente, in un circuito in cui la tutela dell'autore e dell'interprete non è solo una questione di diritto interno o di cooperazione culturale, ma anche un tassello di equilibri economici e geopolitici più ampi.

5. Ricadute sul diritto nazionale e sulla pratica degli operatori

Il tessuto di convenzioni internazionali, accordi commerciali e trattati specializzati richiamato in questo capitolo non è da intendersi quale un corpo normativo completamente separato rispetto ai diversi diritti 'interni' nazionali. Per l'ordinamento italiano, così come per molti altri, questi strumenti hanno infatti inciso profondamente sulla struttura della disciplina del diritto d'autore e dei diritti connessi, così come sulle politiche culturali relative allo spettacolo e alle arti visive, andando a conformare il contenuto stesso della disciplina nazionale in materia delle arti e dello spettacolo.

Si può innanzitutto constatare come il livello di tutela autoriale previsto dagli ordinamenti nazionali sia andato tendenzialmente aumentando in virtù, anche, dell'aumento del numero dei trattati e delle convenzioni stipulate in ambito internazionale. Ciò si evince constatando l'aumento della durata accordata ai diritti patrimoniali, la riconosciuta centralità dei diritti morali anche in quei sistemi giuridici ove essi non erano previsti (si pensi agli Stati Uniti d'America, dove la previsione dei diritti morali d'autore è stata introdotta per la prima volta con la promulgazione del *Visual Artists Rights Act* [VARA], nel 1990), l'estensione dei diritti connessi a interpreti, produttori, emittenti o la specificazione delle forme di utilizzazione in ambiente digitale. Tutto ciò è avvenuto sotto l'influenza, diretta o indiretta, degli obblighi contratti attraverso accordi, convenzioni e trattati internazionali. A ciò si aggiunga che le possibilità degli Stati di ridurre la protezione autoriale, per ragioni di politica culturale o economica, sono limitate proprio dall'esistenza di standard minimi convenzionali e, nel caso di TRIPS, dal rischio di contenzioso internazionale.

Lo stratificarsi della normativa nazionale con le diverse fonti adottate in ambito internazionale rende la disciplina nel suo complesso più ricca e articolata, ma anche meno accessibile dal soggetto che potrebbe richiederne la tutela. Chi opera nel mondo dello spettacolo o delle arti visive non può più, infatti, far riferimento soltanto alla legge nazionale nella sua versione codificata per poter avere un quadro completo dei propri diritti. L'autrice o il detentore del diritto

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

d'autore dovrà tener conto anche del diritto comunitario che, a sua volta, recepisce e sviluppa gli standard internazionali e delle convenzioni multilaterali che fissano i parametri di tutela minima. Per una direttrice di teatro pubblico, per un curatore museale o per un gallerista, questo si traduce in contratti sempre più articolati, in un maggiore ricorso a consulenze specialistiche, in un'attenzione crescente ai temi dei diritti digitali e delle licenze internazionali.

In terzo luogo, il rapporto tra politiche culturali interne e obblighi internazionali si fa più stretto. Misure di sostegno alle produzioni teatrali nazionali, programmi per la promozione degli artisti visivi emergenti, strategie di internazionalizzazione dei musei e dei teatri, non possono essere pensati ignorando il quadro convenzionale. La Convenzione UNESCO del 2005 sulla diversità culturale offre una base giuridica per difendere certe scelte contro una possibile tendenza nazionale al protezionismo culturale. Dall'altra parte, gli accordi commerciali e TRIPS possono porre limiti a interventi che riducano in modo eccessivo la libertà di sfruttamento delle opere o che si traducano in discriminazioni non giustificabili.

Per gli artisti e gli operatori, il rischio è duplice. Da un lato, di sottovalutare il peso effettivo di queste regole internazionali e di ritrovarsi, in concreto, privi di tutela o in violazione di diritti altrui, specie quando si opera in contesti transnazionali. Dall'altro lato, di percepire il quadro normativo come impenetrabile e di rinunciare a ogni tentativo di comprensione, delegando integralmente la questione a intermediari e consulenti specializzati.

6. Per orientarsi in un ecosistema stratificato

Come evidenziato, il quadro della protezione autoriale è oggi altamente stratificato. Il teatro e le arti visive sono campi in cui l'attività creativa e produttiva è, in larga misura, transnazionale mentre la regolazione giuridica rimane, in prima battuta, di stampo nazionale. Le convenzioni internazionali, gli accordi WIPO, WTO e gli strumenti UNESCO non eliminano questa frattura ma tendono ad attenuarla grazie all'imposizione di standard minimi di protezione, regole di non discriminazione e riconoscendo uno spazio, seppur limitato, alle politiche culturali orientate alla tutela del patrimonio e della diversità.

Ciò comporta che la norma interna non è più da intendersi come autosufficiente ma va interpretata nel contesto di obblighi internazionali che ne hanno condizionato la formulazione e che ne limitano la possibile revisione. Per le autrici e gli esecutori, i direttori di museo o di un teatro ciò significa operare in un ambiente in cui i confini giuridici non coincidono più con quelli geografici e in cui scelte apparentemente tecniche (come le clausole contrattuali sulle riprese

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

video, la gestione delle immagini delle opere, la partecipazione a coproduzioni internazionali) hanno riflessi che attraversano ordinamenti diversi.

La mappa che si è tentata di delineare in questo capitolo non sostituisce l'analisi delle singole norme né l'esame concreto dei casi, ma fornisce un quadro di riferimento essenziale per evitare due errori speculari: da un lato, credere che valgano soltanto le leggi formulate internamente, dall'altro immaginare che un'ipotetica legge internazionale unica governi automaticamente ogni situazione.

Nella realtà, invece, ci si muove tra questi due poli in un sistema in cui il locale e il globale restano intrecciati in modo inscindibile, così come le arti che aspirano a tutelare.

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

🕮 Per approfondire: alcuni riferimenti essenziali

1. In tema di diritto d'autore e diritti connessi ci si limita a indicare come riferimenti per una ricognizione generale: V. De Sanctis, *Diritto di autore: disciplina del diritto di autore e dei diritti connessi*, Giuffrè, 1961; *WIPO international forum on the exercise and management of copyright and neighboring rights in the face of the challenges of digital technology / organized by the World intellectual property organization (WIPO) in cooperation with the Ministry of Education and culture of Spain and with the assistance of the General authors' and publishers' society of Spain (SGAE): Sevilla, Spain, May 114 to 16, 1997*, WIPO, 1998; L. C Ubertazzi, P. Galli e F. Sanna, *Codice del Diritto d'Autore*, Giuffrè, 2003; A. Ferretti, *Diritto d'autore: la tutela delle opere dell'ingegno nel diritto interno ed internazionale*, Simone, 2008; G. Spedicato, *Principi di diritto d'autore*, seconda ed., il Mulino, 2025; L. Chimenti e P. Marzano, *Profili di diritto d'autore: esclusive e limitazioni: nuove tecnologie e AI*, Giuffrè, 2025.

2. Per la manualistica in tema di diritto dello spettacolo si rimanda a F. Dell'Aversana, *Manuale di diritto delle arti e dello spettacolo*, seconda ed., PM Edizioni, 2015; B. Domenico e G. Magri, *Manuale di organizzazione, diritto e legislazione dello spettacolo*, Giappichelli, 2019; A. Gualdani, *L'amministrazione dello spettacolo dal vivo. Stato dell'arte e prospettive di riforma*, Giappichelli, 2020; E. Battelli, *Diritto privato dello spettacolo*, Giappichelli, 2021; M. Immordino e A. Contieri, *La disciplina giuridica dello spettacolo*, Giappichelli, 2023. Si segnalano inoltre C. Barbati, *Lo spettacolo: il difficile percorso delle riforme (dalla Costituzione del 1948 al "nuovo" Titolo V e "ritorno")*, in *Aedon*, 2001, n. 1; A.G. Arabia, *Lo spettacolo*, in S. Cassese (a cura di), *Trattato di diritto amministrativo*, Tomo II, Parte Speciale, Giuffrè, 2003, pp. 1585 ss.

3. Sul diritto dell'arte la bibliografia è più ampia, si segnalano in particolare i numerosi scritti di Alessandra Donati, tra cui *Law and art: diritto civile e arte contemporanea*, Giuffrè, 2012 e *I diritti dell'arte contemporanea* (scritto con G. Ajani), Umberto Allemandi, 2011. Si vedano anche G. Negri-Clemente e S. Stabile, *Il diritto dell'arte*, 3 Voll., Skira, 2013-2014; A. Chianale e F. Marino, *Il diritto dell'arte contemporanea*, Giappichelli, 2025.

4. Per quanto riguarda le convenzioni e i trattati internazionali in tema di tutela dello spettacolo come bene culturale immateriale si veda: J. Blake

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

e L. Lixinski, *The 2003 UNESCO Intangible Heritage Convention: a commentary*, Oxford University Press, 2020; M. Casari, M. Paoletti e U. Naohiko (a cura di), *A venti anni dalla Convenzione UNESCO per la Salvaguardia del Patrimonio Culturale Immateriale*, numero speciale della rivista *Antropologia e Teatro – Rivista di studi*, 2023, n. 16; P. Carpentieri, *La musica tra attività culturali, patrimonio culturale materiale e patrimonio culturale immateriale*, in *Aedon*, n. 2, 2024; M. Paoletti e T. Scovazzi (a cura di), *Il patrimonio culturale immateriale: aspetti transdisciplinari e giuridici*, Editoriale Scientifica, 2025.

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

3
L'Unione europea e le attività culturali

di Andrea Averardi

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

1. Cultura e integrazione europea

A differenza di quanto avvenuto in altri settori, la cultura è rimasta a lungo ai margini del processo di integrazione europea. La costruzione dell'Unione europea nasceva attorno a obiettivi prevalentemente economici. In questo senso, l'eliminazione delle barriere agli scambi, la creazione di un mercato comune e il progressivo ravvicinamento delle economie nazionali costituivano i principali strumenti attraverso cui perseguire finalità più ampie di pace, stabilità e cooperazione tra i popoli europei.

L'assenza originaria nei Trattati di una base giuridica espressamente dedicata alla materia della cultura non significava tuttavia che essa fosse del tutto estranea al progetto europeo. Alle origini, infatti, l'integrazione economica veniva concepita anche come parte di un più ampio processo di avvicinamento tra comunità nazionali caratterizzate da storie, tradizioni e, appunto, patrimoni culturali differenti. Già il Trattato di Parigi del 1951, istitutivo della Comunità europea del carbone e dell'acciaio, richiamava l'obiettivo di creare le basi di una più ampia comunità tra popoli fino ad allora divisi da conflitti e rivalità. Di

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

certo, la dimensione culturale dell'integrazione rimaneva sullo sfondo ma, in qualche modo, contribuiva a definire il significato politico del processo di unificazione europea.

Nel corso degli anni '60 e '70 il tema culturale iniziò ad assumere una maggiore rilevanza nel dibattito comunitario. In particolare, la progressiva consapevolezza delle difficoltà incontrate dal progetto europeo nel costruire un autentico senso di appartenenza comune ha portato le istituzioni comunitarie a valorizzare il ruolo della cultura quale fattore di coesione e di identificazione collettiva. In questo contesto si collocano i primi documenti che richiamano espressamente la necessità di rafforzare i legami culturali tra i popoli europei e di promuovere forme di cooperazione nel settore culturale.

Una tappa particolarmente significativa è stata rappresentata dalla Dichiarazione sull'identità europea adottata a Copenaghen nel 1973. In essa gli Stati membri affermavano che l'identità europea non poteva essere costruita attraverso l'omologazione delle culture nazionali, ma doveva fondarsi sul riconoscimento e sulla valorizzazione della loro diversità. Si delineava così uno dei principi destinati a caratterizzare stabilmente l'azione dell'Unione nel settore culturale: l'idea che l'integrazione europea debba realizzarsi non malgrado le differenze culturali, ma attraverso di esse.

Sempre in quegli anni, le istituzioni comunitarie hanno iniziato a sviluppare le prime iniziative concrete nel settore della cultura come la comunicazione Commissione del 1977 intitolata *Community Action in the Cultural Sector*, nella quale si riconosceva l'esistenza di un interesse comunitario per la cultura pur in assenza di una specifica competenza attribuita dai Trattati.

A ogni modo, questa fase iniziale è stata caratterizzata da una certa ambivalenza. Da un lato, gli Stati membri manifestavano una forte resistenza a qualsiasi trasferimento di competenze in un ambito considerato strettamente connesso alle identità nazionali. Dall'altro lato, risultava sempre più evidente che il funzionamento del mercato comune produceva effetti significativi anche sulle attività culturali. La libera circolazione delle persone, delle merci e dei servizi coinvolgeva infatti direttamente opere d'arte, beni culturali, produzioni audiovisive, professionisti della cultura e industrie creative.

Proprio in ragione di questa ultima circostanza, si può dire che vi è stata una forma di presenza della cultura nel diritto comunitario precedente al riconoscimento di una vera e propria competenza in materia di cultura all'Unione europea. Molte delle iniziative adottate prima degli anni '90 hanno trovato il proprio fondamento non in una politica culturale autonoma o in discipline organiche, ma nell'applicazione delle regole del mercato comune. In particolare, la disciplina della libera circolazione delle merci incideva sulla movimentazione dei beni culturali; le norme sulla concorrenza influenzavano il sostegno pubbli-

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

co alle attività culturali; la progressiva costruzione del mercato audiovisivo europeo favoriva la diffusione delle produzioni culturali oltre i confini nazionali.

Accanto a questa dimensione "economica" dell'intervento europeo si è comunque continuata a sviluppare gradualmente anche una dimensione più propriamente culturale. Durante gli anni '80 sono state avviate numerose iniziative destinate a promuovere la cooperazione culturale europea, tra le quali assume particolare rilievo il programma delle Capitali europee della cultura, istituito nel 1985 e destinato a diventare una delle iniziative culturali più note dell'integrazione europea. Nello stesso periodo si è formata l'idea dell'esistenza di un patrimonio culturale europeo comune, capace di affiancarsi, senza sostituirle, alle diverse tradizioni nazionali.

Alla vigilia del Trattato di Maastricht era dunque già emerso un rapporto tra integrazione europea e cultura non accidentale. Pur in assenza di una competenza formalmente riconosciuta, le istituzioni comunitarie avevano progressivamente sviluppato strumenti, programmi e politiche capaci di incidere in modo significativo sul settore culturale. Al tempo stesso, il confronto tra esigenze di integrazione economica e tutela delle identità culturali aveva posto le basi di alcuni dei principali temi che ancora oggi caratterizzano il diritto europeo della cultura: il riconoscimento della diversità culturale, la valorizzazione del patrimonio comune europeo e la ricerca di un equilibrio (non facile) tra logiche di mercato e finalità culturali.

Proprio la crescente rilevanza di tali questioni avrebbe condotto, con il Trattato di Maastricht del 1992, al riconoscimento formale di una competenza dell'Unione nella materia della cultura.

2. La competenza dell'Unione europea in materia di cultura

2.1. Dal Trattato di Maastricht al Trattato di Lisbona

Il riconoscimento formale di una competenza europea nella materia della cultura ha costituito una delle novità più significative introdotte dal Trattato sull'Unione europea firmato a Maastricht nel 1992. In realtà, considerato il percorso storico appena ricostruito, tale innovazione ha rappresentato la presa d'atto di una realtà ormai consolidata. In effetti, dopo anni di interventi indiretti e di iniziative fondate su basi giuridiche diverse, che la materia della cultura avesse anche una dimensione europea era chiaramente acquisito, sicché era inevitabile che gli Stati membri decidessero di attribuire all'Unione europea una specifica competenza nel settore, pur delimitandone accuratamente l'ambito di esercizio.

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

La scelta rifletteva comunque la particolare natura della cultura all'interno del processo di integrazione europea. A differenza di altre politiche, nelle quali gli Stati avevano progressivamente accettato trasferimenti significativi di sovranità, la cultura continuava a essere percepita come uno degli ambiti più strettamente connessi alle identità nazionali. Lingua, tradizioni, patrimonio storico e pratiche artistiche rappresentano infatti, da sempre, elementi fondamentali attraverso cui le comunità politiche e sociali costruiscono e trasmettono la propria identità collettiva. Per questa ragione, la previsione di una competenza europea in materia culturale è stata accompagnata da numerose cautele volte a garantire il mantenimento di un ruolo centrale degli Stati membri.

L'art. 151 del Trattato che istituisce la Comunità europea, oggi trasfuso nell'art. 167 TFUE, ha stabilito che la Comunità contribuisce al pieno sviluppo delle culture degli Stati membri nel rispetto delle loro diversità nazionali e regionali, mettendo al tempo stesso in evidenza il comune patrimonio culturale europeo. La formulazione della disposizione rivela immediatamente la duplice anima della politica culturale europea.

In un senso, emerge l'esigenza di valorizzare ciò che accomuna le diverse tradizioni culturali del continente. Il riferimento al patrimonio culturale comune europeo richiama l'idea che, accanto alle identità nazionali, esista uno spazio culturale condiviso, frutto di secoli di scambi, influenze reciproche e stratificazioni storiche. In un altro, il medesimo articolo sottolinea la necessità di rispettare le diversità nazionali e regionali, escludendo qualsiasi prospettiva di uniformazione culturale per il tramite di meccanismi giuridici.

La cultura viene quindi concepita come uno dei principali ambiti nei quali si manifesta il principio europeo dell'unità nella diversità. L'obiettivo dell'azione dell'Unione non consiste nel sostituire le culture nazionali con una presunta cultura europea uniforme, ma nel favorire forme di dialogo, cooperazione e valorizzazione reciproca tra le diverse tradizioni che compongono il patrimonio culturale del continente.

Le successive modifiche dei Trattati hanno sostanzialmente confermato questa impostazione. Il Trattato di Lisbona ha ulteriormente rafforzato il rilievo della dimensione culturale dell'integrazione europea. L'art. 3 TUE afferma oggi che l'Unione rispetta la ricchezza della propria diversità culturale e linguistica e assicura la salvaguardia e lo sviluppo del patrimonio culturale europeo. Parallelamente, la Carta dei diritti fondamentali dell'Unione europea stabilisce, all'art. 22, che l'Unione rispetta la diversità culturale, religiosa e linguistica.

Si tratta di disposizioni che confermano come la cultura abbia progressivamente assunto una rilevanza non soltanto settoriale, ma anche costituzionale all'interno dell'ordinamento europeo. La tutela della diversità culturale non rappresenta infatti soltanto un obiettivo di politica pubblica, bensì uno dei valo-

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

ri fondamentali sui quali si fonda il progetto di integrazione europea. Peraltro, là dove la formulazione dell'art. 167 TFUE richiama la necessità che l'Unione europea "contribuisca" allo sviluppo delle culture nazionali, l'art. 3 TUE evidenzia che a essa spetta "assicurare" che a cultura europea sia tutelata e valorizzata, così muovendosi in un'ottica sempre più pro-attiva e finalistica.

2.2. Una competenza di sostegno, coordinamento e completamento

Se il riconoscimento della cultura nei Trattati costituisce un passaggio fondamentale, altrettanto importante è comprendere la natura della competenza attribuita all'Unione.

Nel sistema europeo, infatti, non tutte le competenze presentano la medesima intensità. In alcuni settori, come quello della politica monetaria, l'Unione dispone di competenze esclusive; in altri, come in quello dell'ambiente, la competenza è condivisa con gli Stati membri. La cultura appartiene invece a una categoria diversa, disciplinata dall'art. 6 TFUE, che comprende le competenze di sostegno, coordinamento e completamento.

La scelta non è casuale. Essa riflette la volontà degli Stati membri di preservare la propria autonomia nelle politiche culturali, consentendo al tempo stesso all'Unione di svolgere un ruolo di promozione e coordinamento.

Come visto, l'art. 167 TFUE precisa che l'azione europea è diretta a incoraggiare la cooperazione tra gli Stati membri e, se necessario, ad appoggiarne e integrarne l'azione. Le aree di intervento individuate dalla disposizione comprendono il miglioramento della conoscenza e della diffusione della cultura e della storia dei popoli europei, la conservazione e la salvaguardia del patrimonio culturale di importanza europea, gli scambi culturali non commerciali e la creazione artistica e letteraria, incluso il settore audiovisivo.

L'elemento più significativo della disciplina è tuttavia rappresentato dal divieto di armonizzazione delle legislazioni nazionali. A differenza di quanto avviene in altri settori, tra cui quelli sopra richiamati, l'Unione non può imporre agli Stati membri una disciplina uniforme delle attività culturali, né sostituirsi alle scelte nazionali nella definizione delle politiche di settore.

La conseguenza pratica è che le principali decisioni relative all'organizzazione dei sistemi culturali, alla gestione del patrimonio, al finanziamento delle istituzioni culturali e alla regolazione delle attività artistiche continuano a essere adottate a livello statale o sub-statale. L'Unione può sostenere tali attività, promuovere progetti comuni e incentivare la cooperazione transnazionale, ma non dispone di strumenti idonei a costruire direttamente una politica culturale europea centralizzata.

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

Questo assetto appare strettamente connesso al principio di sussidiarietà, anch'esso consacrato nei Trattati. Secondo tale principio, l'azione dell'Unione è giustificata soltanto quando gli obiettivi perseguiti non possano essere realizzati in maniera soddisfacente dai singoli Stati membri e possano invece essere meglio conseguiti a livello europeo.

Nel settore culturale la sussidiarietà assume una particolare rilevanza. Molte attività culturali conservano infatti una dimensione eminentemente locale, regionale o nazionale. Altre, invece, presentano caratteristiche intrinsecamente transnazionali e beneficiano dell'intervento europeo. È il caso della circolazione internazionale delle opere, della mobilità degli artisti, della cooperazione tra istituzioni culturali appartenenti a diversi Stati membri o della valorizzazione di patrimoni culturali che assumono un significato comune per l'intera Europa, anche a prescindere dalla loro valenza economica.

2.3. La clausola di integrazione culturale

L'importanza dell'art. 167 TFUE non si esaurisce nella definizione della competenza culturale europea. Una delle sue disposizioni più innovative è contenuta nel quarto paragrafo, secondo il quale l'Unione deve tenere conto degli aspetti culturali nell'azione svolta ai sensi delle altre disposizioni dei Trattati.

Questa previsione, spesso definita "clausola di integrazione culturale", costituisce uno degli strumenti più significativi attraverso cui la cultura acquisisce rilevanza nell'ordinamento europeo.

La disposizione parte dalla consapevolezza che le attività culturali non possono essere considerate un settore isolato. Le decisioni adottate nell'ambito del mercato interno, della concorrenza, della politica commerciale, della ricerca, dell'ambiente, della coesione territoriale o della trasformazione digitale, come di altre materie e politiche, producono frequentemente effetti rilevanti sul patrimonio culturale e sulle attività artistiche.

Ignorare tali effetti significherebbe rischiare di compromettere gli obiettivi perseguiti dalla politica culturale europea. Per questa ragione il diritto dell'Unione richiede alle istituzioni europee di valutare sistematicamente l'impatto culturale delle proprie politiche. La cultura diventa così una materia di rilevanza trasversale, destinata a influenzare una pluralità di settori diversi.

La portata della clausola emerge con particolare evidenza proprio nei settori che verranno esaminati nelle pagine successive. Le regole del mercato interno e della concorrenza, concepite originariamente per garantire l'efficienza economica e la libera circolazione, devono infatti confrontarsi con l'esigenza di preservare il pluralismo culturale, la diversità delle espressioni artistiche e la tutela del

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

patrimonio. In questo senso, la clausola di integrazione culturale rappresenta uno dei principali fondamenti normativi di quell'articolato processo di adattamento delle regole economiche alla specificità del fenomeno culturale che trova una delle sue manifestazioni più significative nella disciplina degli aiuti di Stato.

La cultura non costituisce dunque soltanto un settore di intervento dell'Unione, ma anche un valore che deve essere preso in considerazione nell'esercizio delle altre competenze europee. È proprio questa dimensione orizzontale a spiegare la crescente centralità assunta dalle questioni culturali nel diritto dell'Unione contemporanea e a giustificare anche la varietà di strumenti attraverso cui le istituzioni europee intervengono oggi nel settore culturale e del patrimonio culturale.

3. Le iniziative europee in materia di cultura

Se la competenza culturale dell'Unione europea si caratterizza per il divieto di armonizzazione delle legislazioni nazionali e per il mantenimento di un ruolo centrale degli Stati membri, ciò non significa che l'azione europea nel settore culturale abbia una portata marginale. Al contrario, nel corso degli ultimi decenni l'Unione ha sviluppato un insieme articolato di strumenti, programmi e iniziative che hanno contribuito in maniera significativa alla trasformazione delle politiche culturali nazionali.

La peculiarità di questo intervento risiede nella sua natura prevalentemente indiretta. L'Unione non gestisce musei, non amministra siti archeologici, non organizza sistemi teatrali nazionali e non esercita funzioni assimilabili a quelle svolte dai ministeri della cultura degli Stati membri. Il suo contributo si manifesta piuttosto attraverso il sostegno finanziario, il coordinamento delle politiche nazionali, la promozione della cooperazione transfrontaliera e la valorizzazione di una dimensione culturale europea che si affianca alle identità nazionali senza sostituirle.

Si tratta di un modello di intervento coerente con la logica generale dell'art. 167 TFUE, ma che ha progressivamente acquisito una notevole rilevanza pratica. Molte delle principali iniziative culturali sviluppatesi negli Stati membri negli ultimi decenni sono infatti state promosse o sostenute dalle istituzioni europee.

A tale riguardo, è peraltro opportuno ricordare che, negli ultimi anni, il rapporto tra cultura e sviluppo economico ha assunto una rinnovata importanza in ragione della risposta che l'Unione europea ha dato, tramite il Next Generation EU e i relativi piani nazionali, alla crisi economica e sociale scatenata dalla pandemia da Covid-19.

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

Sebbene la cultura non abbia rappresentato uno dei settori principali dell'intervento europeo, numerosi Stati membri hanno infatti destinato una parte delle risorse ricevute a progetti culturali. In particolare, il patrimonio culturale è stato frequentemente associato agli obiettivi di transizione digitale, sostenibilità ambientale, efficientamento energetico e rigenerazione territoriale.

L'esperienza italiana costituisce uno esempio significativo. Nell'ambito del Piano nazionale di ripresa e resilienza, una quota delle risorse destinate alla cultura è stata indirizzata verso la digitalizzazione del patrimonio culturale, la riqualificazione energetica di musei e luoghi della cultura, la valorizzazione dei borghi storici e il sostegno alle industrie culturali e creative.

Questi sviluppi confermano la tendenza a percepire la materia della cultura costantemente in bilico tra esigenza di tutela l'identità e il patrimonio culturale e il perseguimento di obiettivi economici e sociali. Proprio questa duplice dimensione, culturale ed economica, costituisce il presupposto delle complesse relazioni che si instaurano tra attività culturali, mercato e disciplina della concorrenza, alle quali è dedicata la parte conclusiva del presente capitolo. Prima di affrontare questo argomento è però opportuno menzionare i principali strumenti dell'azione culturale europea, evidenziando che quella che segue non è una rappresentazione esaustiva dato, tra l'altro, che molte attività riferibili alla promozione della cultura vengono finanziate anche tramite fondi non strettamente destinati a tale scopo, come per esempio quelli di coesione.

3.1. Gli strumenti dell'azione culturale europea

L'azione dell'Unione nel settore culturale si realizza attraverso una pluralità di strumenti tra loro differenti.

Una prima categoria è costituita dai programmi europei di finanziamento, attraverso i quali vengono sostenuti progetti culturali promossi da enti pubblici, istituzioni culturali, università, fondazioni, associazioni e operatori privati appartenenti a diversi Stati membri. In questo caso il valore aggiunto europeo deriva principalmente dalla capacità di favorire la cooperazione internazionale e la circolazione delle opere e degli operatori culturali.

Una seconda categoria comprende le iniziative simboliche e identitarie destinate a valorizzare il patrimonio culturale europeo e a rafforzare la consapevolezza di una comune appartenenza culturale. Si collocano in questo ambito, per esempio, strumenti quali le Capitali europee della cultura, il Marchio del patrimonio europeo e le Giornate europee del patrimonio.

Una terza modalità di intervento riguarda il finanziamento indiretto della cultura attraverso politiche che perseguono obiettivi più ampi di sviluppo so-

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

ciale, economico, coesione territoriale, innovazione o rigenerazione urbana. In questi casi la cultura viene considerata una leva di sviluppo capace di generare benefici che trascendono il settore strettamente culturale, contribuendo alla crescita economica, all'occupazione, all'inclusione sociale e alla valorizzazione dei territori.

Infine, accanto alle misure di sostegno finanziario, l'Unione svolge un'importante funzione di coordinamento delle politiche culturali nazionali attraverso raccomandazioni, piani di lavoro pluriennali, gruppi di esperti e procedure di scambio di buone pratiche. Sebbene tali strumenti non abbiano carattere vincolante, essi contribuiscono alla progressiva costruzione di uno spazio europeo della cultura fondato sulla cooperazione e sull'apprendimento reciproco.

3.2. Creative Europe e il sostegno ai settori culturali e creativi

Tra gli strumenti attualmente più rilevanti assume una posizione centrale il programma Europa Creativa (Creative Europe), che rappresenta il principale programma europeo specificamente dedicato ai settori culturali e creativi.

Il programma nasce dalla consapevolezza che, come sottolineato più volte, le attività culturali e creative costituiscono un settore strategico per l'Unione non soltanto sotto il profilo culturale, ma anche economico e sociale.

Le industrie culturali e creative contribuiscono infatti in misura rilevante alla crescita economica europea, all'occupazione qualificata e alla capacità innovativa del continente. Al tempo stesso, esse svolgono una funzione essenziale nella tutela del pluralismo culturale e linguistico europeo.

Gli obiettivi perseguiti dal programma sono molteplici. In primo luogo, esso mira a favorire la cooperazione tra organizzazioni culturali appartenenti a diversi Stati membri. La logica sottesa è quella di superare la frammentazione dei mercati culturali nazionali e incentivare la costruzione di reti transnazionali capaci di operare su scala europea.

In secondo luogo, Europa Creativa promuove la mobilità degli artisti, dei professionisti della cultura e delle opere. La circolazione internazionale costituisce infatti uno dei meccanismi principali attraverso cui si realizza il dialogo tra culture diverse e si favorisce la diffusione della produzione artistica europea.

Un ulteriore obiettivo riguarda il sostegno all'innovazione e alla trasformazione digitale del settore culturale. Le tecnologie digitali hanno profondamente modificato le modalità di produzione, distribuzione e fruizione della cultura, generando nuove opportunità ma anche nuove sfide. L'azione europea cerca pertanto di accompagnare gli operatori culturali in questo processo di trasformazione.

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

Particolare attenzione viene inoltre dedicata al settore audiovisivo, storicamente considerato uno degli ambiti più esposti alla competizione globale. Attraverso specifiche linee di finanziamento, l'Unione sostiene la produzione, la distribuzione e la circolazione delle opere audiovisive europee, perseguendo al tempo stesso obiettivi culturali e industriali.

Dietro queste misure emerge chiaramente una delle caratteristiche fondamentali della politica culturale europea: la convinzione che la diversità culturale costituisca una risorsa da promuovere attivamente e non soltanto un valore da preservare passivamente.

3.3. Il patrimonio culturale come interesse comune: l'European Heritage Label

Accanto al sostegno delle attività artistiche contemporanee, un ruolo crescente è stato assunto dalle politiche dedicate al patrimonio culturale.

L'evoluzione della nozione di patrimonio culturale all'interno dell'ordinamento europeo è particolarmente significativa. Se inizialmente l'attenzione era rivolta soprattutto alla protezione dei beni culturali nazionali e alla disciplina della loro circolazione nel mercato interno, nel corso del tempo si è progressivamente affermata l'idea che alcuni patrimoni culturali (materiali e immateriali) possiedano un significato che trascende i confini statali e contribuisca alla costruzione della memoria collettiva europea.

Da questa prospettiva nasce il concetto di patrimonio culturale europeo. Non si tratta di una categoria giuridica sostitutiva dei patrimoni nazionali, ma di una dimensione ulteriore che consente di valorizzare le connessioni storiche e culturali esistenti tra le diverse comunità europee.

Una delle iniziative più significative in questo ambito è rappresentata dal Marchio del patrimonio europeo (European Heritage Label). Attraverso tale strumento vengono individuati luoghi, siti e beni che hanno svolto un ruolo particolarmente importante nella storia e nell'integrazione europea. A differenza di altri sistemi di riconoscimento fondati principalmente sul valore artistico o monumentale dei beni, il Marchio del patrimonio europeo attribuisce rilievo soprattutto al significato storico e simbolico dei luoghi selezionati per la costruzione dell'identità europea.

Analoga logica ispira le Giornate europee del patrimonio, che favoriscono la conoscenza e la fruizione del patrimonio culturale da parte dei cittadini europei, e l'iniziativa Europeana, destinata alla digitalizzazione e alla messa in rete del patrimonio culturale europeo.

Quest'ultima rappresenta un esempio particolarmente interessante di adattamento delle politiche culturali alle trasformazioni tecnologiche contemporanee

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

che ha conosciuto una forte accelerazione dopo la crisi pandemica. Attraverso una piattaforma digitale accessibile a livello europeo, biblioteche, archivi, musei e istituzioni culturali rendono disponibili milioni di documenti, immagini, opere e materiali appartenenti al patrimonio culturale del continente. La digitalizzazione non viene quindi concepita soltanto come uno strumento tecnico di conservazione, ma come un mezzo per ampliare l'accessibilità del patrimonio e favorirne la conoscenza da parte di un pubblico sempre più vasto.

Significativa è stata inoltre la decisione di dedicare il 2018 all'Anno europeo del patrimonio culturale. L'iniziativa ha rappresentato un momento di riflessione sul ruolo del patrimonio nella società contemporanea e ha contribuito a rafforzare l'idea che esso costituisca non soltanto una testimonianza del passato, ma anche una risorsa per il futuro.

3.4. Le Capitali europee della cultura

Tra le iniziative culturali europee più note e di maggiore impatto vi è senza dubbio il programma delle Capitali europee della cultura.

Istituito nel 1985, il programma nasce dall'idea che la cultura possa contribuire in modo significativo al rafforzamento del dialogo tra i popoli europei. Ogni anno una o più città vengono selezionate per ospitare un articolato programma di eventi culturali destinati a valorizzarne il patrimonio, la creatività contemporanea e le connessioni con la dimensione europea.

Nel corso del tempo l'iniziativa ha assunto una rilevanza che va ben oltre la semplice organizzazione di eventi culturali. La designazione a Capitale europea della cultura è infatti divenuta uno strumento di sviluppo territoriale, rigenerazione urbana e promozione internazionale.

Numerose città hanno utilizzato questa occasione per avviare interventi di recupero del patrimonio, riqualificazione degli spazi pubblici, potenziamento delle infrastrutture culturali e rafforzamento dell'offerta turistica. In molti casi il programma ha contribuito a modificare profondamente l'immagine e il posizionamento internazionale delle città interessate.

La sua importanza deriva anche dalla capacità di coniugare dimensione locale e dimensione europea. Le città selezionate sono infatti chiamate non soltanto a valorizzare la propria identità culturale, ma anche a evidenziare i legami che la collegano alla storia e alla cultura dell'Europa nel suo complesso.

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

4. Cultura e mercato

Come più volte anticipato, l'evoluzione delle politiche culturali europee non può essere compresa pienamente senza considerare il rapporto, spesso complesso e talvolta conflittuale, tra cultura e mercato. In effetti, fin dalle origini del processo di integrazione europea le attività culturali si sono trovate al centro di una tensione destinata a caratterizzare ancora oggi il dibattito giuridico e politico: da un lato, esse costituiscono attività economiche inserite nei meccanismi del mercato; dall'altro, rappresentano strumenti di espressione identitaria, produzione di conoscenza e trasmissione di valori che difficilmente possono essere ridotti a una mera dimensione commerciale.

Questa tensione emerge con particolare evidenza nell'ordinamento dell'Unione europea. La costruzione del mercato interno si fonda infatti su principi quali la libera circolazione, l'apertura dei mercati e la tutela della concorrenza. Le attività culturali, tuttavia, presentano caratteristiche che rendono problematica un'applicazione rigorosamente economica di tali principi. Da questa consapevolezza nasce il lungo processo che ha condotto all'affermazione del principio della cosiddetta eccezione culturale.

Il punto di partenza del dibattito è rappresentato dalla particolare natura dei beni e delle attività culturali.

Sotto un primo profilo, opere d'arte, prodotti audiovisivi, spettacoli teatrali, attività museali e beni del patrimonio culturale partecipano pienamente alla vita economica. Essi possono essere oggetto di scambi, generare reddito, attirare investimenti e contribuire alla crescita economica. Le industrie culturali e creative rappresentano oggi uno dei settori più dinamici dell'economia europea e svolgono un ruolo rilevante nell'occupazione e nell'innovazione.

Sotto un diverso profilo, tuttavia, tali attività incorporano valori che trascendono la loro dimensione economica. Un'opera d'arte non rappresenta soltanto un bene commerciabile; essa costituisce, anche (e soprattutto) un veicolo di espressione culturale. Un sito archeologico o un monumento storico non possono essere considerati esclusivamente come risorse economiche o attrazioni turistiche, poiché essi contribuiscono alla costruzione della memoria collettiva e dell'identità delle comunità. Nella stessa misura, una produzione cinematografica o teatrale svolge una funzione che va oltre il mero intrattenimento, partecipando alla formazione del dibattito pubblico e alla circolazione delle idee.

La letteratura economica ha spesso descritto tali attività come *merit goods*, ossia beni meritori il cui valore sociale risulta superiore al beneficio immediatamente percepito dai singoli consumatori. In questi casi il mercato tende a produrre e a consumare una quantità inferiore rispetto a quella considerata desiderabile dal punto di vista collettivo. La conseguenza è che l'intervento

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

pubblico può risultare necessario per garantire livelli adeguati di produzione, conservazione e diffusione delle attività culturali.

Questa impostazione è stata progressivamente recepita anche dalle istituzioni europee. Sebbene il diritto dell'Unione non abbia mai elaborato una definizione unitaria di cultura, esso ha progressivamente riconosciuto che le attività culturali presentano caratteristiche specifiche che ne giustificano un trattamento differenziato rispetto ad altri settori economici. A tale riguardo, è per esempio sufficiente ricordare che la disciplina del codice dei beni culturali che prevede la possibilità di limitare l'uscita definitiva di beni di interesse artistico rappresenta una notevole eccezione all'applicazione del principio della libertà di circolazione dei beni all'interno dell'Unione europea.

4.1. La tensione tra integrazione economica e diversità culturale: l'origine e lo sviluppo dell'eccezione culturale

Le peculiarità delle attività culturali assumono particolare rilievo quando vengono collocate nel contesto dei mercati internazionali.

Uno degli effetti più evidenti della liberalizzazione degli scambi consiste infatti nella tendenza alla concentrazione economica e alla formazione di operatori dotati di elevata capacità produttiva e distributiva. In molti settori tale fenomeno è considerato una conseguenza fisiologica del funzionamento del mercato. Nel campo culturale, tuttavia, esso può determinare conseguenze particolarmente problematiche.

La produzione culturale è caratterizzata da forti asimmetrie economiche e linguistiche. Alcuni Paesi dispongono di industrie culturali molto sviluppate, capaci di beneficiare di ampi mercati interni, rilevanti disponibilità finanziarie e significative economie di scala. In assenza di correttivi pubblici, tali operatori tendono a occupare una posizione dominante anche nei mercati internazionali, riducendo gli spazi disponibili per produzioni provenienti da contesti culturali meno forti.

Questa dinamica è emersa con particolare evidenza nel settore audiovisivo. Sin dalla seconda metà del Novecento, l'industria cinematografica e televisiva statunitense ha acquisito una capacità di penetrazione globale tale da suscitare preoccupazioni crescenti in numerosi ordinamenti europei. Il timore era che la liberalizzazione integrale dei mercati culturali producesse effetti di omologazione, compromettendo la sopravvivenza delle produzioni nazionali e la diversità delle espressioni culturali.

La questione non riguardava soltanto la tutela di specifici operatori economici, ma investiva direttamente il pluralismo culturale e linguistico. Se i

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

prodotti culturali contribuiscono alla costruzione delle identità collettive e alla circolazione delle idee, la loro progressiva uniformazione rischia di incidere sulla stessa diversità culturale delle società contemporanee.

È in questo contesto che prende forma il dibattito tra *trade* e *culture*, destinato a influenzare profondamente sia il diritto internazionale sia il diritto dell'Unione europea e che si concepisce la nozione di "eccezione culturale".

Questa categoria si afferma anzitutto nel corso delle negoziazioni commerciali internazionali degli anni '80 e '90. In particolare, la nozione nasce dalla contestazione dell'idea secondo cui beni e servizi culturali dovrebbero essere trattati esattamente come qualsiasi altra merce nell'ambito degli accordi di liberalizzazione commerciale. Secondo i sostenitori dell'eccezione culturale, la specificità delle attività culturali giustifica il mantenimento di politiche pubbliche volte a sostenerne la produzione e la diffusione in un'ottica di non applicazione di tutte le ordinarie regole pro-commercio e concorrenza.

La Francia ha svolto un ruolo particolarmente importante nella promozione di questa impostazione. Durante i negoziati dell'Uruguay Round, avviati nel 1986, che avrebbero condotto alla creazione dell'Organizzazione mondiale del commercio (OMC), il governo francese ha sostenuto con forza la necessità di preservare la possibilità per gli Stati di adottare misure di sostegno alle proprie industrie culturali senza che tali interventi fossero qualificati come restrizioni incompatibili con il libero commercio.

L'obiettivo non era quello di sottrarre completamente la cultura alle regole economiche, ma di riconoscere che il perseguimento della diversità culturale costituisce un interesse pubblico capace di giustificare deroghe e adattamenti alle ordinarie logiche di mercato.

Nel contesto europeo questa impostazione ha trovato un terreno particolarmente favorevole. Già prima del Trattato di Maastricht, infatti, le istituzioni comunitarie avevano iniziato a confrontarsi con il problema della compatibilità tra politiche culturali nazionali e disciplina del mercato comune. Il riconoscimento di una competenza culturale europea e la successiva introduzione della clausola di integrazione culturale, a cui si è già fatto riferimento, hanno contribuito ulteriormente a rafforzare la rilevanza giuridica di tali questioni.

Nel corso degli anni 2000 il dibattito ha progressivamente abbandonato la terminologia dell'eccezione culturale per concentrarsi maggiormente sulla nozione di diversità culturale.

Questo cambiamento non è puramente lessicale. Il concetto di eccezione culturale tende infatti a presentare la cultura come un settore sottratto, almeno in parte, alle regole generali del mercato. La nozione di diversità culturale, invece, pone l'accento sul valore positivo da proteggere e promuovere.

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

La svolta più significativa è rappresentata dall'adozione, nel 2005, della Convenzione UNESCO sulla protezione e la promozione della diversità delle espressioni culturali.

La Convenzione riconosce espressamente che le attività, i beni e i servizi culturali possiedono una natura specifica in quanto portatori di identità, valori e significati. Essa afferma inoltre il diritto sovrano degli Stati di adottare politiche culturali volte a promuovere e sostenere la diversità delle espressioni culturali presenti nei rispettivi territori.

L'importanza della Convenzione è particolarmente rilevante per l'ordinamento europeo. L'Unione europea è infatti parte della Convenzione insieme ai propri Stati membri e ne ha progressivamente valorizzato i principi nell'elaborazione delle proprie politiche culturali.

La diversità culturale viene così elevata a valore giuridico autonomo, destinato a operare non soltanto nel settore culturale in senso stretto, ma anche nell'interpretazione delle regole del mercato interno, della concorrenza e degli scambi internazionali.

Si consolida in tal modo una concezione della cultura che non nega la dimensione economica delle attività culturali, ma rifiuta di considerarla esclusiva o prevalente. La cultura continua a partecipare al mercato, ma il suo funzionamento deve essere conciliato con obiettivi ulteriori quali il pluralismo, la tutela delle identità e la conservazione del patrimonio culturale.

È proprio all'interno di questa prospettiva che deve essere collocata la disciplina europea degli aiuti di Stato alla cultura. Se la diversità culturale rappresenta un valore meritevole di tutela, diviene infatti necessario interrogarsi sulla possibilità che gli Stati intervengano direttamente a sostegno delle attività culturali e sulle condizioni alle quali tale sostegno possa risultare compatibile con le regole della concorrenza.

4.2. Cultura e aiuti di Stato

Tra gli ambiti nei quali il rapporto tra cultura e mercato emerge con maggiore evidenza vi è dunque la disciplina degli aiuti di Stato. Proprio in questo settore il diritto dell'Unione europea è stato chiamato a confrontarsi con una questione fondamentale: fino a che punto gli Stati possono sostenere economicamente attività culturali, istituzioni artistiche e patrimonio culturale senza compromettere il corretto funzionamento della concorrenza nel mercato interno?

La risposta elaborata dall'ordinamento europeo costituisce una delle manifestazioni più significative del riconoscimento della specificità del fenomeno culturale. Pur muovendo dal principio generale secondo cui gli aiuti pubblici

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

possono alterare il gioco della concorrenza, il diritto dell'Unione ammette infatti che la promozione della cultura e la conservazione del patrimonio rappresentino interessi pubblici meritevoli di una tutela particolare.

L'evoluzione di questa disciplina riflette, ancora una volta, il tentativo di conciliare due esigenze solo apparentemente inconciliabili: da un lato la costruzione di un mercato aperto e competitivo; dall'altro la salvaguardia della diversità culturale e del pluralismo delle espressioni artistiche.

Per comprendere ciò è intanto necessario ricordare che le norme europee sugli aiuti di Stato costituiscono uno dei pilastri del sistema di tutela della concorrenza.

Alla base di tale sistema vi è l'art. 107, paragrafo 1, TFUE, secondo cui sono incompatibili con il mercato interno, salvo deroghe specificamente previste dai Trattati, gli aiuti concessi dagli Stati membri che, attraverso risorse pubbliche, favoriscano determinate imprese o produzioni alterando o minacciando di alterare la concorrenza e incidendo sugli scambi tra gli Stati membri.

La *ratio* della disciplina è facilmente comprensibile. In un mercato integrato, la possibilità per gli Stati di sostenere selettivamente le proprie imprese potrebbe generare significative distorsioni concorrenziali. Le imprese beneficiarie di finanziamenti pubblici acquisirebbero infatti un vantaggio rispetto ai concorrenti operanti in altri Stati membri, compromettendo il corretto funzionamento del mercato interno.

Applicata in modo rigoroso, una simile impostazione potrebbe però mettere in discussione una parte rilevante delle tradizionali politiche culturali europee. Musei, teatri, orchestre, fondazioni liriche, biblioteche, archivi e numerose altre istituzioni culturali dipendono infatti, in misura maggiore o minore, da forme di sostegno pubblico. Lo stesso vale per numerosi settori delle industrie culturali e creative, in parte per il cinema e per l'audiovisivo.

La questione assume una rilevanza ancora maggiore se si considera che molte attività culturali operano in condizioni economiche strutturalmente differenti rispetto ad altri settori produttivi. In numerosi casi il perseguimento di obiettivi culturali, educativi o sociali impedisce infatti il raggiungimento di livelli di redditività tali da consentire una piena autosufficienza economica.

Come si è visto, fino all'inizio degli anni '90 le istituzioni comunitarie avevano già sviluppato una significativa prassi di sostegno alle attività culturali. Mancava tuttavia una base giuridica esplicita che consentisse di valutare la compatibilità degli interventi pubblici nel settore.

Il Trattato di Maastricht ha colmato questa lacuna introducendo l'attuale art. 107, paragrafo 3, lett. *d*, TFUE, secondo cui possono essere considerati compatibili con il mercato interno «gli aiuti destinati a promuovere la cultura e

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

la conservazione del patrimonio, quando non alterino le condizioni degli scambi e della concorrenza nell'Unione in misura contraria all'interesse comune».

La disposizione presenta un'importanza che va ben oltre il suo contenuto strettamente tecnico. Per la prima volta, infatti, la cultura viene espressamente riconosciuta come interesse idoneo a giustificare una deroga alle regole ordinarie della concorrenza.

L'introduzione della deroga culturale rappresenta il punto di incontro tra l'evoluzione della politica culturale europea e il dibattito internazionale sull'eccezione culturale. Essa riflette la convinzione che il sostegno pubblico alla cultura non possa essere equiparato a una semplice misura protezionistica, poiché persegue finalità di interesse generale che trascendono il vantaggio economico immediatamente ottenuto dai beneficiari.

La norma non introduce tuttavia un'esenzione assoluta. La compatibilità degli aiuti continua infatti a richiedere una valutazione caso per caso, finalizzata a verificare che il sostegno pubblico sia effettivamente diretto a finalità culturali e che gli effetti distorsivi sulla concorrenza rimangano contenuti entro limiti accettabili.

Ne deriva un modello di bilanciamento nel quale la tutela della concorrenza e la promozione della cultura non vengono considerate obiettivi alternativi, ma interessi che devono essere armonizzati attraverso una valutazione proporzionata delle misure adottate dagli Stati membri.

4.3. Il sostegno alla cultura e il ruolo di controllo della Commissione europea

Nel corso degli anni la Commissione europea, che è l'istituzione competente a garantire la corretta applicazione del diritto della concorrenza a livello dell'Unione europea, ha elaborato una vasta prassi applicativa che ha contribuito a precisare il significato della deroga culturale.

Le decisioni adottate mostrano un orientamento generalmente favorevole nei confronti delle misure di sostegno alla cultura. La Commissione ha infatti riconosciuto la compatibilità con il mercato interno di numerosi regimi di aiuto destinati a istituzioni culturali, attività artistiche e interventi di conservazione del patrimonio.

Tra i beneficiari figurano musei, biblioteche, archivi, teatri, sale da concerto, orchestre, fondazioni liriche, centri culturali e numerose altre organizzazioni impegnate nella produzione o diffusione della cultura.

Particolare rilievo assume il settore del patrimonio culturale. In questo ambito la Commissione ha frequentemente riconosciuto che la conservazione e la valorizzazione dei beni culturali perseguono finalità di interesse generale che

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

giustificano il ricorso a risorse pubbliche. La tutela del patrimonio presenta infatti caratteristiche che rendono spesso inadeguate le sole logiche di mercato. La conservazione di un monumento, il restauro di un edificio storico o la gestione di un sito archeologico producono benefici che si estendono all'intera collettività e che difficilmente possono essere integralmente remunerati attraverso i ricavi generati dall'attività.

L'intervento pubblico può pertanto essere considerato uno strumento necessario per garantire la trasmissione del patrimonio alle generazioni future e assicurare livelli adeguati di accessibilità e fruizione pubblica.

Parallelamente, la Commissione ha progressivamente sviluppato una visione sempre più articolata del rapporto tra cultura e attività economica. Molte organizzazioni culturali svolgono infatti attività suscettibili di generare ricavi attraverso la vendita di biglietti, servizi educativi, pubblicazioni o altre iniziative commerciali. Ciò non esclude automaticamente la possibilità di ricevere sostegno pubblico, ma impone una valutazione più attenta degli effetti delle misure sulla concorrenza.

Un'evoluzione particolarmente significativa si è verificata poi con l'adozione del Regolamento generale di esenzione per categoria (General Block Exemption Regulation o GBER).

Tradizionalmente, gli Stati membri erano tenuti a notificare alla Commissione gran parte delle misure di aiuto prima della loro attuazione. Tale procedura garantiva il controllo della compatibilità degli interventi con il mercato interno, ma comportava tempi e oneri amministrativi considerevoli.

L'inclusione della cultura e della conservazione del patrimonio tra le categorie di aiuti esentate da notifica preventiva ha rappresentato un importante segnale di fiducia nei confronti delle politiche culturali nazionali.

Il regolamento consente oggi agli Stati membri di concedere determinate tipologie di aiuti a favore di musei, biblioteche, archivi, siti del patrimonio culturale, infrastrutture culturali e attività artistiche senza necessità di una preventiva autorizzazione della Commissione, purché siano rispettate le condizioni stabilite dalla normativa europea.

L'obiettivo perseguito è duplice. Da un lato, si intende semplificare le procedure amministrative e favorire una più rapida attuazione degli interventi. Dall'altro, si riconosce che numerose misure di sostegno culturale presentano effetti concorrenziali limitati e perseguono finalità generalmente compatibili con gli interessi dell'Unione.

L'evoluzione più recente della disciplina mostra inoltre una crescente attenzione verso la distinzione tra attività economiche e attività prive di natura economica. In alcuni casi, soprattutto nel settore del patrimonio culturale, la Commissione ha riconosciuto che determinate attività possono addirittura col-

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

locarsi al di fuori dell'ambito di applicazione delle norme sugli aiuti di Stato, in quanto prive di un effettivo carattere economico.

Pur permanendo alcune incertezze interpretative, emerge una tendenza generale verso un'applicazione sempre più flessibile e attenta alle peculiarità del settore culturale.

5. L'Unione europea e le attività culturali nella costante intersezione tra interessi e valori

L'evoluzione del rapporto tra Unione europea e attività culturali offre una rappresentazione particolarmente efficace delle trasformazioni che hanno interessato il processo di integrazione europea nel corso degli ultimi decenni. La cultura, inizialmente assente dai Trattati istitutivi e considerata un ambito sostanzialmente riservato agli Stati membri, è progressivamente divenuta una componente stabile dell'azione dell'Unione, fino a trovare un riconoscimento espresso nei Trattati e a essere qualificata come uno dei valori fondanti del progetto europeo.

Tale evoluzione non ha tuttavia comportato la costruzione di una politica culturale europea assimilabile a quelle sviluppate in altri settori dell'integrazione. Al contrario, la disciplina attuale continua a riflettere la particolare sensibilità politica e identitaria della materia culturale. La competenza attribuita all'Unione dall'art. 167 TFUE resta una competenza di sostegno, coordinamento e integrazione, esercitata nel rispetto del principio di sussidiarietà e accompagnata dal divieto di armonizzazione delle legislazioni nazionali. La responsabilità primaria delle politiche culturali continua pertanto a gravare sugli Stati membri, mentre l'Unione interviene prevalentemente per promuovere la cooperazione transnazionale, favorire la mobilità degli operatori culturali, valorizzare il patrimonio culturale di rilevanza europea e per perseguire obiettivi di coesione sociale ed economica.

Proprio questa configurazione istituzionale consente di cogliere uno degli aspetti più caratteristici della costruzione europea nel settore culturale. L'obiettivo delle istituzioni dell'Unione non è mai stato quello di sostituire le identità culturali nazionali con una presunta identità culturale uniforme, bensì quello di costruire uno spazio di cooperazione fondato sul principio dell'unità nella diversità. Il patrimonio culturale europeo non viene concepito come un patrimonio alternativo rispetto a quelli nazionali, ma come il risultato delle relazioni storiche, artistiche e culturali che hanno progressivamente collegato le diverse comunità del continente.

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

Parallelamente, l'esperienza europea mostra come la cultura non possa essere considerata un settore isolato rispetto alle altre politiche pubbliche. Le attività culturali e il patrimonio culturale si collocano infatti all'intersezione tra molteplici interessi e obiettivi: sviluppo economico, coesione territoriale, innovazione tecnologica, tutela dell'ambiente, inclusione sociale e costruzione dell'identità collettiva. È proprio questa dimensione trasversale che spiega la crescente rilevanza della clausola di integrazione culturale prevista dall'art. 167, paragrafo 4, TFUE e la progressiva diffusione di considerazioni culturali all'interno di settori originariamente estranei alle politiche culturali in senso stretto.

Tra questi ultimi assume una particolare importanza il diritto della concorrenza. La disciplina degli aiuti di Stato rappresenta infatti uno degli ambiti nei quali emerge con maggiore evidenza la necessità di conciliare la logica del mercato con il riconoscimento della specificità del fenomeno culturale. L'introduzione della deroga prevista dall'art. 107, paragrafo 3, lett. *d*, TFUE costituisce, sotto questo profilo, uno dei risultati più significativi dell'evoluzione del diritto europeo della cultura. Essa testimonia la consapevolezza che la promozione della cultura e la conservazione del patrimonio culturale perseguono finalità di interesse generale che non possono essere valutate esclusivamente attraverso criteri economici.

La progressiva affermazione del principio della diversità culturale, rafforzata anche dall'influenza della Convenzione UNESCO del 2005 sulla protezione e promozione della diversità delle espressioni culturali, ha ulteriormente consolidato questa impostazione. La cultura non viene più considerata soltanto come un'eccezione alle regole del mercato, ma come un valore autonomo dell'ordinamento europeo, capace di orientare l'interpretazione e l'applicazione di una pluralità di discipline diverse.

In definitiva, il percorso compiuto dall'Unione europea nel settore culturale evidenzia come il processo di integrazione non possa e non debba essere interpretato esclusivamente attraverso la lente dell'unificazione economica. La costruzione del mercato interno continua a rappresentare una componente essenziale del progetto europeo, ma essa convive con l'esigenza di preservare il pluralismo culturale, la diversità linguistica e il patrimonio storico del continente. Proprio nella ricerca di un equilibrio tra integrazione economica e tutela delle differenze culturali risiede uno degli aspetti più originali e significativi dell'esperienza giuridica europea contemporanea.

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

Per approfondire: alcuni riferimenti essenziali

1. Vastissima la letteratura sul rapporto generale tra Unione europea e attività culturali. Per una ricognizione generale minima, B. De Witte, *The Cultural Dimension of Community Law*, in *Collected Courses of the Academy of European Law*, IV, 1995; C. Brossat,. *La Culture européenne: definitions et enjeux*, Bruylant, 1999; M. Blin, *L'Europe et la Culture*, Paris, Sénat, 2001; R. Craufurd Smith, *Culture and European Union Law Oxford*, Oxford University Press, 2004; D. Ferri, La *Costituzione Cultural dell'Unione Europea*, Cedam, 2008.

2. Più specificamente sulla disciplina dei beni e del patrimonio culturale a livello europeo e sovranazionale, M.P. Chiti, *Beni culturali*, M.P. Chiti e G. Greco (a cura di), in *Trattato di diritto amministrativo europeo*, Giuffrè, 2007; M. Fiorillo, *Verso il patrimonio culturale dell'Europa unita*, in *Rivista AIC*, 2011, pp. 11 ss.; M. Frigo, *Beni culturali e diritto dell'Union europea*, in L. De Gregorio (a cura di), *Le confessioni religiose nel diritto dell'Unione europea*, Il Mulino, 2012 e, più di recente, A. Papa, *Le prospettive di un cambio di paradigma nella definizione del patrimonio culturale "europeo"*, in *Federalismi*, 2022, pp. 732 ss.

3. Per quanto il controllo sugli aiuti di Stato, il finanziamento delle attività culturali e l'applicazione dell'eccezione culturale, si considerino almeno G. Tesauro, *Introduzione*, in C. Schepisi (a cura di), *La "modernizzazione" della disciplina sugli aiuti di Stato. Il nuovo approccio della Commissione europea e i recenti sviluppi in materia di public e private enforcement*, Giappichelli, 2011; P. Mengozzi, *Le attività culturali e la comunicazione della Commissione del 19 luglio 2016 sulla nozione di aiuto di Stato*, in *Il Diritto dell'Unione europea*, 2016, pp. 741 ss. M. Vaquer Caballeria, *La relazione tra cultura e mercato nel diritto dell'Unione europea: dall'eccezione alla diversità culturale*, in *Arte e critica*, 2015, pp. 29 ss.; C. Baldi, *Finanziamento della cultura e regole di concorrenza. Nuove prospettive dal ripensamento della Commissione europea*, in *Aedon*, 2016, n. 3; L Richieri Hanania, *Trade, culture and the European Union cultural exception*, in *International Journal of Cultural Policy*, 2019, pp. 568 ss.

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

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

4
L'amministrazione delle attività culturali

*di Federico Caporale e Luca Golisano**

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

1. Le attività culturali come parte dell'organizzazione amministrativa della cultura

Le attività culturali, cioè l'insieme delle forme di espressione della creatività e dell'ingegno umano, costituiscono una parte dell'amministrazione della cultura.

Per ricostruire l'organizzazione amministrativa delle attività culturali, cioè l'insieme dei soggetti pubblici – e, come si dirà meglio tra poco, anche privati – che concorrono a esercitare funzioni pubbliche nell'ambito delle attività culturali, è necessario prima tracciare alcune coordinate generali sulle peculiarità dell'amministrazione della cultura.

L'amministrazione della cultura, infatti, è un sistema complesso, perché complesso è l'oggetto da amministrare, la cultura.

Che cosa si intende, infatti, per cultura? Fino a dove si estende questa nozione? E quali ambiti comprende?

* Il capitolo è il frutto di una riflessione comune e condivisa dai due autori. A ogni modo, Federico Caporale è autore dei paragrafi 1, 2, 2.1, 2.2, 2.2.1, 2.2.2, 3, 4, 5, mentre Luca Golisano dei paragrafi 6, 6.1, 6.2, 6.3, 7, 7.1, 7.2, 7.3.

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

E, ancora, cosa vuol dire, oggi, "amministrare" la cultura? Come evitare che la cultura venga amministrata in funzione propagandistica e che divenga strumentale al rafforzamento del potere politico, come è accaduto nei regimi totalitari della prima metà del Novecento? Come evitare che la cultura da espressione delle identità diventi affermazione di una identità sulle altre?

La cultura, quindi, è un oggetto da amministrare sfuggente e delicato.

Essa comprende sia il patrimonio culturale, cioè beni materiali e immateriali di particolare rilevanza storico-artistica, culturale, tradizionale o paesaggistica, che le attività culturali, cioè un insieme di forme espressive molto diverse: dall'arte contemporanea all'architettura, dallo spettacolo dal vivo al settore cinematografico e audiovisivo, dalla fotografia ai videogiochi, dal teatro agli spettacoli viaggianti, dalla *street art* alle imprese culturali e creative, dalla moda al design.

Poi, tanto il patrimonio culturale quanto (e soprattutto) le attività culturali hanno confini instabili, dal momento che l'insieme dei beni ricompresi nel patrimonio culturale e delle attività culturali si evolve e si arricchisce continuamente, parallelamente all'evoluzione delle sensibilità culturali, delle tecniche artistiche e dei costumi.

Ancora, le tipologie di interventi che questi due settori richiedono sono molto diverse tra loro e hanno ragioni d'essere differenti: la tutela e la valorizzazione per il patrimonio culturale; la promozione e il sostegno per le attività culturali.

A questo si aggiunga che la cultura ha assunto, negli ultimi venti anni, un ruolo importante nelle politiche di sviluppo economico, che ha esteso ancora di più l'ampiezza degli ambiti attratti nella nozione di cultura e che ha determinato collegamenti con altri ambiti delle politiche pubbliche, e, in particolare, con il turismo.

Questa estensione e questi collegamenti hanno complicato ancora di più l'assetto organizzativo dell'amministrazione della cultura, determinando delle relazioni instabili con altri settori di intervento pubblico.

È paradigmatico, da questo punto di vista, il rapporto fra turismo e cultura, che è caratterizzato da una certa instabilità a livello statale e da un disallineamento tra livello statale e livello regionale.

A livello statale, infatti, il turismo è stato legato fino agli anni '90 allo spettacolo, all'epoca separato dai beni culturali; dall'unificazione delle competenze in materia di patrimonio culturale e attività culturali nel Ministero dei beni e delle attività culturali, nel 1996, invece, i rapporti organizzativi tra turismo e cultura sono stati caratterizzati da una profonda volubilità, con le competenze in materia di turismo che per alcuni periodi sono state assegnate al Ministero dei beni culturali (dal 2006 al 2009, dal 2013 al 2018, dal 2019 al 2021) e per

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

altri sono state assegnate al Ministero dell'industria e relativi successori (dal 1996 al 2006), alla Presidenza del Consiglio dei Ministri (dal 2009 al 2013), al Ministero delle politiche agricole (nel 2018-2019), fino a confluire in un Ministero autonomo a partire dal 2021.

A livello regionale e nelle amministrazioni comunali, invece, fermo quanto si dirà più approfonditamente nel paragrafo tre, turismo e cultura sono spesso assegnate alla medesima unità organizzativa. Dunque mentre a livello statale si è ormai consolidata una separazione tra turismo e patrimonio e attività culturali, a livello locale prevale una forte commistione tra questi due ambiti di intervento pubblico che, ovviamente, influenza il modo in cui sono declinati gli strumenti amministrativi di attuazione delle politiche per le attività culturali.

Come è stato illustrato nel primo capitolo, poi, l'amministrazione della cultura si muove in bilico tra due principi costituzionali apparentemente antitetici: la necessità di promuovere lo sviluppo della cultura e la libertà dell'arte.

La promozione dello sviluppo della cultura, intesa come sostegno pubblico – che può consistere in un trasferimento in denaro o in altre utilità – alla produzione o alla fruizione delle arti serve, da un lato, a favorire l'accesso alla cultura (e, quindi, a un pieno sviluppo della personalità individuale) e, dall'altro, a evitare il rischio che le dinamiche di mercato possano indirizzare spontaneamente la produzione artistica verso quelle forme espressive maggiormente remunerative, maggiormente appetibili sul mercato o, comunque, più sostenibili sul piano economico.

Bisogna essere consci, però, del fatto che l'intervento promozionale dei poteri pubblici potrebbe condizionare la libertà dell'espressione artistica, indirizzando gli artisti verso determinate forme espressive o verso determinati contenuti.

La promozione dello sviluppo della cultura, quindi, deve trovare un punto di equilibrio con la libertà dell'arte e, al contrario, diventare un ulteriore strumento di garanzia della libertà dell'arte, evitando che si determini una progressiva convergenza verso un unico modello culturale, che rischia di annullare le identità e le specificità.

Sul piano organizzativo, tutte queste considerazioni hanno un punto di caduta preciso: il pluralismo culturale, inteso come il coinvolgimento di una pluralità di soggetti, pubblici e privati, nell'amministrazione della cultura.

Questo coinvolgimento serve, da un lato, a integrare tanti soggetti diversi che si occupano di oggetti differenti (beni culturali materiali, tradizioni culturali, musica, teatro, cinema, ecc.) e, dall'altro, a integrare punti di vista, prospettive e sensibilità differenti, per evitare un'impostazione massificante e monodimensionale delle politiche culturali.

I tratti distintivi del sistema organizzativo dell'amministrazione della cultura sono, quindi, la sussidiarietà verticale e la sussidiarietà orizzontale.

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

Sussidiarietà verticale vuol dire coinvolgere le diverse articolazioni della Repubblica nell'amministrazione della cultura: lo Stato, le regioni, gli enti locali (province, città metropolitane, comuni). Il sistema di amministrazione della cultura è, quindi, ontologicamente multilivello: le competenze amministrative sono affidate tanto allo Stato quanto alle Regioni e agli enti locali.

Sussidiarietà orizzontale vuol dire coinvolgere la società civile nell'amministrazione della cultura e nei processi decisionali pubblici: come vedremo meglio nei prossimi paragrafi, molte funzioni amministrative sono affidate a soggetti privati (o solo nella forma, perché ancora controllati da pubbliche amministrazioni, o anche nella sostanza, in quanto gestiti direttamente da privati cittadini). Si pensi alle numerose fondazioni che erogano finanziamenti al settore culturale e agli artisti, che gestiscono direttamente teatri, che organizzano eventi culturali, che esercitano funzioni certificative.

2. Il Ministero della cultura

Il perno principale dell'amministrazione della cultura è il Ministero della cultura, cui sono affidate le politiche pubbliche in materia di patrimonio culturale e attività e industrie culturali.

Al Ministero, oggi, sono assegnati due ambiti di attività, profondamente connessi tra loro: il patrimonio culturale e la promozione delle attività e delle industrie culturali.

Questo assetto è, però, piuttosto recente, perché le funzioni in materia di spettacolo sono state trasferite all'antecedente dell'attuale Ministero della cultura solo nel 1996, mentre quelle in materia di imprese culturali e creative, moda e design solo negli ultimi anni.

L'attuale impianto è, quindi, il risultato dell'assorbimento in un Ministero già esistente, per quanto "giovane", deputato alla tutela del patrimonio culturale (il Ministero per i beni culturali e per l'ambiente), di due altre strutture di rango non ministeriale, la Direzione generale dello spettacolo, cui era affidata l'amministrazione dell'attività promozionale nell'ambito del cinema e dello spettacolo dal vivo, e l'Ufficio della proprietà letteraria, artistica e scientifica, che curava alcuni aspetti amministrativi della registrazione delle opere oggetto del diritto d'autore.

Il Ministero per i beni culturali e l'ambiente, come anticipato, è un Ministero "giovane", essendo stato istituito solo nel dicembre del 1974, in un tornante storico in cui i limiti del sistema della tutela del patrimonio culturale apparivano particolarmente evidenti e il patrimonio culturale iniziava a essere percepito come settore attorno a cui costruire un nuovo modello di sviluppo economico.

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

Non che fino a questa data lo Stato si fosse disinteressato delle politiche pubbliche in materia di cultura: fino a quel momento, infatti, i beni culturali erano affidati a una direzione generale del Ministero della pubblica istruzione. Creare un Ministero autonomo, però, era considerato (e la storia ha confermato quanto questa intuizione fosse corretta) un viatico necessario per rafforzare le politiche a tutela del patrimonio culturale, come si coglie leggendo i lavori delle Commissioni ministeriali che hanno anticipato l'istituzione del Ministero (la Commissione istituita nel 1964 e presieduta da Francesco Franceschini e la Commissione istituita nel 1968 e presieduta da Antonino Papaldo) e gli scritti di Giovanni Spadolini, primo Ministro dei beni culturali.

La Direzione generale dello spettacolo ha una tradizione altrettanto risalente, ma, al contempo, meno autonoma. Nata nel 1936 come articolazione del Ministero per la stampa e la propaganda, accanto a una separata Direzione generale per la cinematografia (che confluì nella Direzione generale dello spettacolo solo dopo la fine del fascismo), con l'avvento della Repubblica venne prima assorbita nella Presidenza del Consiglio dei Ministri (d.lgs. 8 aprile 1948, n. 274) e, poi, andò a comporre una delle tre strutture dirigenziali in cui si articolava il Ministero del turismo e dello spettacolo (l. 31 luglio 1959, n. 617).

La transizione dal regime fascista alla Repubblica non ha determinato solo un cambiamento organizzativo, ma un vero e proprio *reset* delle politiche pubbliche in materia di spettacolo: l'intervento dello Stato in questo ambito, infatti, non è stato più orientato a usare lo spettacolo e le altre forme d'arte come strumento di propaganda del potere, ma a promuovere lo sviluppo della cultura e a sostenere le arti, nel rispetto dei principi costituzionali illustrati nel primo capitolo.

Con l'istituzione del Ministero del turismo e dello spettacolo, peraltro, si realizzava una interessante saldatura tra turismo e promozione delle attività culturali, di stringente attualità. Si pensi, per esempio, al fenomeno del cineturismo, alla funzione di attrazione turistica delle attività culturali o alle recenti manifestazioni della Città capitale italiana della cultura, della Città capitale italiana del libro e della Città capitale italiana dell'arte contemporanea.

Va sottolineato, però, che sul piano squisitamente organizzativo il Ministero del turismo e dello spettacolo si rivelò uno dei ministeri con la maggiore sproporzione tra vastità ed eterogeneità delle attribuzioni (arrivò a includere anche lo sport) e strumenti organizzativi e amministrativi effettivamente a disposizione.

Nel 1993, il Ministero fu soppresso in conseguenza di un referendum e tre anni più tardi, dopo un breve ritorno presso la Presidenza del Consiglio dei Ministri, le competenze in materia di spettacolo furono assegnate al Ministro per i beni e le attività culturali (d.p.c.m. 31 maggio 1996): assetto, questo, che venne stabilizzato con il successivo d.lgs. 20 ottobre 1998, n. 368.

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

Il ruolo e le competenze del Ministero si sono ulteriormente accresciuti nel corso del tempo, in parallelo alla sempre maggiore consapevolezza dell'importanza della cultura sul piano economico, oltre che socio-culturale, e della diffusione delle nuove tecnologie. Basti pensare – solo per citare alcuni dei casi più recenti – all'inserimento, tra le competenze del Ministero della cultura, della determinazione delle iniziative a sostegno della produzione di videogiochi e di alcune funzioni in materia di imprese culturali e creative, di moda e di design.

Questa breve parabola è utile a evidenziare lo sbilanciamento con cui è nato l'attuale Ministero della cultura: le competenze in materia di spettacolo e attività culturali si sono innestate in un corpo già esistente, nato un ventennio prima e caratterizzato da un forte indirizzo strategico.

È del tutto naturale, quindi, che l'assetto del Ministero sia stato pensato principalmente per il – e, quindi, che il Ministero si sia occupato prevalentemente del – patrimonio culturale, e in particolare della sua tutela, e meno di promozione dell'arte contemporanea, delle attività culturali e dello spettacolo.

Questo sbilanciamento si è in parte attenuato solo negli ultimi anni, quando, a partire dal 2000, si sono susseguite numerose riforme che hanno cambiato l'assetto organizzativo del Ministero, nel tentativo di riequilibrarne la missione istituzionale, rafforzando la capacità di incidere nella valorizzazione del patrimonio culturale e nella promozione delle attività culturali e dello spettacolo. Sono stati ventisei anni di profonda instabilità, contrassegnati da ben otto riforme (d.p.r. 29 dicembre 2000, n. 441; d.p.r. 10 giugno 2004, n. 173; d.p.r. 26 novembre 2007, n. 233; d.p.c.m. 29 agosto 2014, n. 171; d.p.c.m. 1° dicembre 2017, n. 238; d.p.c.m. 19 giugno 2019, n. 76; d.p.c.m. 2 dicembre 2019, n. 169; d.p.c.m. 15 marzo 2024, n. 57).

I passaggi più significativi di queste trasformazioni, però, almeno sul piano organizzativo, hanno riguardato il patrimonio culturale (si pensi all'unificazione delle Soprintendenze per l'Archeologia e per le Belle arti e il paesaggio e all'istituzione dei musei autonomi e del Sistema museale nazionale), a dimostrazione di una perdurante – per quanto meno evidente – prevalenza del patrimonio culturale sulle attività culturali.

2.1. Gli ambiti di competenza del Ministero

Come anticipato, gli ambiti di competenza del Ministero sono due: il patrimonio culturale e le attività culturali.

Il patrimonio culturale comprende le funzioni relative ai beni culturali materiali, al patrimonio culturale immateriale e ai beni paesaggistici.

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

Con l'espressione beni culturali materiali, si intendono le cose immobili e mobili, di proprietà pubblica o privata, che presentano un particolare interesse artistico, storico, archeologico, etnoantropologico, archivistico o bibliografico che li rendono testimonianze materiali di valori (immateriali) di civiltà. Affinché un bene assuma la qualità di bene culturale è necessario un decreto di vincolo emesso dalla Soprintendenza, un'articolazione periferica del Ministero della cultura.

Con l'espressione patrimonio culturale immateriale, si intendono delle espressioni di identità culturale collettiva (tradizioni, saperi artigianali, riti, espressioni orali, arti dello spettacolo, ecc.) che si tramandano tra le generazioni e sono espressione dell'identità di una comunità. Anche in questo caso, è necessario un provvedimento di vincolo emesso dalla Soprintendenza, oppure l'inserimento nella lista del patrimonio culturale immateriale tutelato dall'Unesco, a proposito della quale si rinvia al capitolo due.

Con l'espressione beni paesaggistici/paesaggio, si intendono porzioni di territorio che esprimono valori storici, culturali, naturali, morfologici ed estetici e in cui, grazie all'interrelazione tra fattori naturali, umani e dalle loro interrelazioni, si materializzano le identità delle collettività che li abitano. Per alcune aree l'interesse paesaggistico è presunto dalla legge (art. 142 del codice dei beni culturali), mentre negli altri casi è necessario un provvedimento di vincolo o la previsione di una qualche misura di tutela in sede di pianificazione paesaggistica regionale.

In materia di patrimonio culturale, il Ministero esercita due funzioni: la tutela e la valorizzazione.

La tutela è la funzione della conservazione del patrimonio culturale, a beneficio delle generazioni future: essa consiste nell'identificazione dei beni costituenti il patrimonio culturale e nella loro custodia e conservazione.

La valorizzazione è la funzione della trasmissione del patrimonio culturale, a beneficio della generazione attuale: essa consiste nelle attività dirette a promuovere la conoscenza del patrimonio culturale e ad assicurarne le migliori condizioni di utilizzazione e fruizione pubblica.

Questa distinzione è molto netta e importante sul piano giuridico, perché comporta conseguenze rilevanti sul piano del riparto delle competenze legislative e dell'attribuzione delle funzioni amministrative.

Essa tende, però, ad attenuarsi nella realtà, perché «la valorizzazione del bene culturale non può che ridondare in una tutela, mentre una efficace tutela del bene costituisce già essa valorizzazione dello stesso» [P. Carpentieri, 2003, p. 1021]. Basti pensare alla ridestinazione funzionale di un bene immobile abbandonato o degradato (un'attività di valorizzazione), nell'ambito della quale vengono effettuati interventi di restauro o, più semplicemente, di manutenzione

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

e conservazione quotidiana (che è certamente un'attività riconducibile alla tutela), o alla scelta di restaurare un bene mobile (tutela) per esporlo al pubblico o perché di particolare interesse per i visitatori (valorizzazione).

Va sottolineato, peraltro, che tra tutela e valorizzazione dei beni culturali, del patrimonio culturale immateriale e del paesaggio sussistono differenze abbastanza profonde sul piano degli strumenti a disposizione (ma non delle finalità cui ambisce l'intervento pubblico).

Muovendo verso le attività culturali, il sistema si fa meno definito.

Infatti, come ricordato in precedenza, il sintagma "attività culturali" ha ormai assunto un'accezione vastissima, che va dalla musica al teatro, dalla danza agli spettacoli viaggianti, dal cinema e audiovisivo ai videogiochi, dall'arte contemporanea alla fotografia, dall'architettura contemporanea alla moda e al design, fino addirittura a ricomprendere, in senso molto lato, la rigenerazione urbana e le periferie.

Dunque ambiti molto eterogenei, in cui, ovviamente, le politiche pubbliche assumono finalità differenti e, persino quando hanno un obiettivo analogo (per esempio la promozione delle arti, attraverso forme di incentivazione pubblica), si articolano in meccanismi giuridici diversi.

Inoltre, le competenze amministrative in materia di spettacolo si sono formate per accumulazione, in epoche diverse e in conseguenza di congiunture storiche, economiche e sociali differenti, senza un indirizzo strategico specifico e senza una particolare sistematizzazione.

In relazione alle attività culturali, la funzione principale è la promozione, cioè la predisposizione di strumenti che, direttamente o indirettamente, assicurino forme di sostegno (economico e non solo) alle produzioni culturali. A questa funzione possono essere ricondotti gli incentivi pubblici diretti, i crediti fiscali, i meccanismi di incentivazione a forme di sostegno finanziario privato delle arti: tutti strumenti che, come viene meglio approfondito nel primo e nel sesto capitolo di questo volume e come ricordato nel primo paragrafo di questo capitolo, si muovono nel delicato equilibrio tra promozione pubblica dell'arte e libertà dell'arte.

Questa funzione si articola nell'attuazione degli strumenti promozionali disciplinati con legge ordinaria, nella predisposizione di nuovi strumenti promozionali e nella gestione amministrativa di tutti questi strumenti promozionali, dalla procedura di ammissione a fruire del beneficio, alle verifiche, ai controlli e alle ispezioni in ordine al corretto impiego delle risorse. Si pensi, per esempio, all'attribuzione della qualifica di film *d'essai* e dei premi *d'essai*; alla selezione dei progetti culturali o dei film ammessi a fruire di un finanziamento pubblico; alle iniziative promozionali sull'arte pubblica.

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

Oggi, invece, è meno rilevante un'altra funzione storica esercitata dalle amministrazioni statali in materia di attività culturali, e cioè la censura. Gli strumenti censori sono ormai quasi del tutto scomparsi: rimane solo il sistema di classificazione delle opere cinematografiche, ma anche questa attività è stata depurata quasi totalmente della sua componente autoritativa, come illustrato in maniera più ampia nel quinto capitolo del presente volume.

2.2. La struttura del Ministero

La struttura del Ministero ovviamente ricalca quanto osservato sin qui.

L'attuale sistema, adottato nel 2024 (d.p.c.m. 15 marzo 2024, n. 57 e successivo d.m. 5 settembre 2024), articola il Ministero in quattro dipartimenti: il Dipartimento per l'amministrazione generale, il Dipartimento per la tutela del patrimonio culturale, il Dipartimento per la valorizzazione del patrimonio culturale, il Dipartimento per le attività culturali.

Dunque, escludendo il Dipartimento per l'amministrazione generale, che ha essenzialmente competenze organizzative, di gestione interna o di indirizzo strategico (si occupa, cioè, di far funzionare il Ministero), dei tre dipartimenti "tecnici" (nel senso di dedicati agli ambiti materiali affidati al Ministero) due si occupano di patrimonio culturale (con una criticabile frattura tra tutela e valorizzazione) e uno di attività culturali.

Dunque, tutte le attività culturali sono concentrate all'interno di un solo dipartimento: soluzione fondamentale per assicurare l'omogeneità di indirizzo delle politiche pubbliche in materia di attività culturali.

Accanto all'amministrazione centrale, operano, poi, gli uffici periferici e gli organi consultivi.

Gli uffici periferici sono articolazioni del Ministero dislocate sul territorio che, accanto a una specifica competenza per materia, sono titolari di una competenza territoriale ben definita. Attualmente, gli uffici periferici del Ministero della cultura sono: le Soprintendenze Archeologia, belle arti e paesaggio; le Direzioni regionali Musei nazionali; i Musei, le aree e i parchi archeologici e altri luoghi della cultura; le Soprintendenze archivistiche e bibliografiche; gli Archivi di Stato; le Biblioteche pubbliche statali.

Gli organi consultivi, invece, sono organi a composizione mista (cioè composti, a seconda dei casi, da rappresentanti del Ministero, di altre istituzioni e di eventuali associazioni di categoria e da esperti della società civile nominati dal Ministero) che avanzano proposte e redigono pareri nelle materie di loro competenza. Sono particolarmente importanti, nel sistema di governo della cultura, per assicurare la vocazione pluralistica che l'amministrazione della cultura deve avere.

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

Gli organi consultivi attualmente previsti sono il Consiglio superiore per i beni culturali e paesaggistici; il comitato tecnico-scientifico per l'archeologia, le belle arti e il paesaggio; il comitato tecnico-scientifico per l'arte e l'architettura contemporanee; il comitato tecnico-scientifico per i musei e la valorizzazione; il comitato tecnico-scientifico per gli archivi; il comitato tecnico-scientifico per le biblioteche e gli istituti culturali; il Consiglio superiore dello spettacolo; il Consiglio superiore del cinema e dell'audiovisivo; il Comitato consultivo permanente per il diritto di autore.

L'attuale assetto organizzativo del Ministero testimonia il perdurante sbilanciamento verso il patrimonio culturale: non solo due dipartimenti contro uno, ma soprattutto centocinquantatré dirigenti (novanta nel Dipartimento per la tutela e sessantatré nel Dipartimento per la valorizzazione) contro appena ventitré assegnati al Dipartimento per le attività culturali (appena quattro in più di quelli assegnati al Dipartimento per l'amministrazione generale, cioè al funzionamento del Ministero stesso). Dunque, alle attività culturali è assegnata una struttura molto più ridotta rispetto alle articolazioni deputate alla tutela del patrimonio culturale.

Inoltre, tutte le articolazioni periferiche del Ministero afferiscono al patrimonio culturale: non ci sono articolazioni periferiche in materia di spettacolo; circostanza spiegabile anche con il fatto che attività culturali e spettacolo sono materie in cui sono riconosciute ampie prerogative alle Regioni e agli enti locali.

Anche gli organi consultivi sono prevalentemente diffusi nell'ambito del patrimonio culturale: a fronte dei quattro comitati tecnico-scientifici operanti in questo ambito (il comitato tecnico-scientifico per l'archeologia, le belle arti e il paesaggio; quello per i musei e la valorizzazione; quello per gli archivi; quello per le biblioteche e gli istituti culturali), uno solo opera nell'ambito delle attività culturali (il comitato tecnico-scientifico per l'arte e l'architettura contemporanee); inoltre, mentre il Consiglio superiore per i beni culturali e paesaggistici ha una tradizione e una rilevanza ormai consolidate, tanto che le sue competenze sono disciplinate in maniera molto ampia e dettagliata nelle disposizioni sull'organizzazione del Ministero (art. 26, d.p.c.m. 15 marzo 2024, n. 57), il Consiglio superiore dello spettacolo, il Consiglio superiore del cinema e dell'audiovisivo e il Comitato consultivo permanente per il diritto di autore hanno funzioni più puntuali.

2.2.1. Il Dipartimento per le attività culturali

Il cuore delle politiche pubbliche in materia di attività e industrie culturali è il Dipartimento per le attività culturali, la cui missione istituzionale è curare le iniziative promozionali in materia di spettacolo, attività teatrali, musicali,

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

di danza, circensi, di spettacolo viaggiante, di attività cinematografiche e di produzioni cinematografiche, audiovisive, radiotelevisive e multimediali, di imprese culturali e creative, di creatività contemporanea, di cultura urbanistica e architettonica. A questo campo d'azione già molto ampio, si aggiungono alcune competenze in materia di diritto d'autore e di proprietà intellettuale, di promozione del libro e sviluppo dei servizi bibliografici e bibliotecari nazionali, di tutela dei beni librari e gestione e valorizzazione delle biblioteche statali.

Per questa congerie di attività, il Dipartimento è articolato in due servizi direttamente alle dipendenze del Capo Dipartimento (un servizio incaricato di svolgere un'attività di coordinamento tecnico e amministrativo e un servizio dedicato al coordinamento delle attività culturali e del diritto d'autore, incaricato di svolgere attività di supporto e di curare direttamente le procedure per le capitali italiane del libro, della cultura e dell'arte contemporanea) e quattro direzioni generali (per lo spettacolo, per il cinema e audiovisivo, per la creatività contemporanea, per le biblioteche e istituti culturali), a loro volta suddivise in articolazioni organizzative più specifiche, cui sono assegnati ambiti materiali circoscritti.

Per esempio, nella Direzione generale per lo spettacolo, ci sono un servizio per il teatro, la danza, i circhi e lo spettacolo viaggiante e un servizio per la musica; nella Direzione generale per la creatività contemporanea, ci sono un servizio per le imprese culturali e creative, la moda e il design, un servizio per l'arte contemporanea e la fotografia e un servizio per l'architettura contemporanea, le periferie e la rigenerazione urbana.

Il sistema a quattro direzioni è, in realtà, un sistema a tre direzioni più una: mentre le Direzioni generali per lo spettacolo, per il cinema e audiovisivo e per la creatività contemporanea hanno per ambito di competenza delle attività culturali e i relativi operatori (siano essi artisti o enti privati) e, per questa ragione, presentano molte analogie sul piano dell'attività e delle funzioni, la Direzione generale Biblioteche e istituti culturali è spuria, avendo per oggetto principalmente la gestione di istituti culturali (le biblioteche) e di servizi (i servizi bibliografici e bibliotecari nazionali) e la tutela dei beni librari posseduti dalle biblioteche e solo in via residuale (e molto marginale) un'attività culturale (la promozione del libro), che assume prevalentemente la natura di una missione educativa (la diffusione della lettura).

Per questa ragione, le Direzioni generali per lo spettacolo, per il cinema e audiovisivo e per la creatività contemporanea, pur coprendo ambiti materiali differenti, possiedono competenze tutto sommato analoghe: nella loro ossatura fondamentale, sono deputate ad adottare gli atti che regolamentano la concessione di sussidi, incentivazioni fiscali e altri benefici diretti e indiretti per gli artisti che operano nel settore loro affidato, ad assicurare lo svolgimento delle proce-

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

dure amministrative per l'erogazione di questi benefici e a svolgere le attività di controllo e di verifica in ordine al corretto impiego delle risorse assegnate.

Queste competenze per così dire "comuni" si aggiungono a delle competenze specifiche per la Direzione generale per il cinema e l'audiovisivo e per la Direzione generale per la creatività contemporanea, collegate alle specificità dell'ambito materiale in cui operano queste direzioni.

La Direzione generale per il cinema e l'audiovisivo si occupa anche delle attività amministrative connesse alla verifica della classificazione delle opere cinematografiche ai sensi del d.lgs. 7 dicembre 2017, n. 203, cura la tenuta del Registro pubblico delle opere cinematografiche e audiovisive di cui all'art. 32 della l. 14 novembre 2016, n. 220 e si occupa della promozione delle produzioni cinematografiche, radiotelevisive e multimediali.

La Direzione generale per la creatività contemporanea, invece, in aggiunta alle funzioni "comuni", è responsabile del padiglione Italia alla Biennale di Venezia, promuove processi innovativi e partecipati finalizzati alla rigenerazione e allo sviluppo urbano attraverso la cultura, elabora i programmi concernenti studi, ricerche e iniziative scientifiche in tema di inventariazione e catalogazione delle opere di arte e architettura contemporanee, predispone e attua il Piano per l'arte contemporanea di cui alla l. 23 febbraio 2001, n. 29 e il Piano strategico di sviluppo della fotografia in Italia e all'estero, dichiara l'importante carattere artistico delle opere di architettura contemporanea, ai sensi dell'art. 20 della l. 22 aprile 1941, n. 633 e dell'art. 37 del Codice dei beni culturali, vigila sulla realizzazione delle opere d'arte negli edifici pubblici ai sensi della l. 29 luglio 1949, n. 717.

La Direzione generale Biblioteche e istituti culturali, invece, ha principalmente poteri che la avvicinano, per caratteristiche, ai dipartimenti incaricati dell'esercizio delle funzioni di tutela e valorizzazione del patrimonio culturale.

Non a caso, limitatamente alle attività di tutela dei beni librari, si avvale delle Soprintendenze archivistiche e bibliografiche, nei confronti delle quali esercita i poteri di direzione, indirizzo, coordinamento, controllo e, in caso di necessità e ricorrendone i presupposti e informato il capo del Dipartimento per la tutela del patrimonio culturale, avocazione e sostituzione.

Perciò, per esempio, la Direzione provvede alla razionalizzazione degli immobili e degli spazi destinati alle biblioteche; autorizza, ai sensi dell'art. 21 del Codice dei beni culturali, gli interventi da eseguirsi sui beni librari sottoposti a tutela statale; autorizza il prestito di beni librari sottoposti a tutela statale per mostre od esposizioni sul territorio nazionale o all'estero; irroga le sanzioni ripristinatorie e pecuniarie previste dal Codice per la violazione delle disposizioni in materia di beni librari; adotta i provvedimenti in materia di acquisizioni coattive di beni librari a titolo di prelazione, di acquisto all'esportazione e di

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

espropriazione rispettivamente previste agli artt. 60, 70, 95 e 98 del Codice; adotta i provvedimenti di competenza dell'amministrazione centrale in materia di circolazione di beni librari in ambito internazionale. Tutti poteri tipici della tutela del patrimonio culturale più che della promozione delle attività culturali.

E anche sul piano promozionale, è titolare di competenze che ricordano più la valorizzazione del patrimonio culturale che non la promozione delle attività culturali: basti pensare alla promozione, presso le istituzioni scolastiche del sistema nazionale di istruzione, della diffusione della letteratura e della saggistica o alla promozione del libro e della lettura e della conoscenza delle biblioteche e dei relativi servizi.

Solo marginalmente esercita i poteri che, prima, abbiamo definito "comuni" per le altre direzioni, come il riconoscimento delle agevolazioni fiscali nel settore librario, il funzionamento del Fondo per la promozione del libro e della lettura e lo svolgimento dell'attività istruttoria per la concessione di contributi e le conseguenti verifiche amministrative e contabili, ispezioni e controlli sui soggetti beneficiari. Insomma, l'attività tipicamente riconducibile alle altre tre direzioni del Dipartimento per le attività culturali è, per la Direzione generale Biblioteche e istituti culturali, decisamente marginale.

2.2.2. La galassia degli organi consultivi

Infine, gli organi consultivi. Della loro importanza si è già detto: sono fondamentali per assicurare l'inclusione di altre sensibilità ed esperienze professionali nei processi decisionali pubblici. In questo modo, rappresentano uno snodo fondamentale per garantire l'equilibrio tra intervento pubblico nel settore artistico e libertà dell'arte.

Possiamo individuare due grandi modelli: i consigli superiori, cui si possono ricondurre il Consiglio superiore dello spettacolo e il Consiglio superiore del cinema e dell'audiovisivo, e le commissioni tecniche.

I consigli hanno competenze molto ampie, ma al contempo poteri meno incisivi: svolgono compiti di consulenza e supporto nell'elaborazione e attuazione delle politiche del loro settore, nonché nella predisposizione di indirizzi e criteri generali relativi alla destinazione delle risorse pubbliche per il sostegno alle attività del loro settore.

In particolare, questi consigli svolgono attività riconducibili a quattro ambiti: (i) l'analisi delle dinamiche del settore; (ii) il monitoraggio e la valutazione delle politiche pubbliche; (iii) la formulazione di proposte in merito agli indirizzi generali delle politiche pubbliche di sostegno, promozione e diffusione; (iv) la redazione di pareri sugli schemi di atti normativi e amministrativi generali afferenti alla materia dello spettacolo e su questioni di carattere generale di

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

particolare rilievo, nonché in materia di accordi internazionali e sui criteri di ripartizione delle risorse tra i diversi settori di attività e sulle condizioni per la concessione dei contributi finanziari.

La composizione dei consigli è particolarmente significativa.

Il Consiglio superiore dello spettacolo è formato da undici personalità del settore di particolare e comprovata qualificazione professionale e capacità anche in campo giuridico, economico, amministrativo e gestionale, nominate dal Ministro, tre delle quali su designazione della Conferenza unificata, e da quattro membri scelti dal Ministro nell'ambito di una rosa di nomi proposta dalle associazioni di categoria e dagli enti del terzo settore maggiormente rappresentativi del settore dello spettacolo.

Il Consiglio superiore del cinema e dell'audiovisivo è composto da otto personalità del settore cinematografico e audiovisivo di particolare e comprovata qualificazione professionale e capacità anche in campo giuridico, economico, amministrativo e gestionale nominate dal Ministro, due delle quali su designazione della Conferenza unificata, e tre membri scelti dal Ministro nell'ambito di una rosa di nomi proposta dalle associazioni di categoria maggiormente rappresentative del settore cinematografico e audiovisivo.

Dunque, personalità esterne al Ministero e particolarmente esperte nel settore culturale partecipano, seppure con funzione solo consultiva e non decisoria, alla definizione delle politiche pubbliche. È anche questa una forma di integrazione della società civile e degli operatori del settore nei processi decisionali pubblici, riflesso organizzativo delle caratteristiche dell'amministrazione della cultura approfondite nel primo paragrafo.

Certo, il potere di nomina resta, ovviamente, in capo al Ministro ed è molto ampio, dal momento che la legge prevede solo che i nominati abbiano "una particolare e comprovata qualificazione professionale e capacità": un requisito molto generico, che consente l'esercizio di un'ampia discrezionalità al Ministro, anche perché questa qualificazione professionale può manifestarsi in diversi campi (artistico, giuridico, economico, amministrativo e gestionale). Quindi, diventa cruciale l'equilibrio con cui il Ministro lo esercita, affinché il sistema dei consigli sia effettivamente garanzia di pluralismo e non un modo di affermare una determinata sensibilità politico-culturale.

Le commissioni tecniche hanno poteri meno ampi, ma molto più incisivi: esse, infatti, partecipano alla valutazione degli aspetti qualitativi dei progetti e delle iniziative presentate nell'ambito delle richieste di contributo. Si tratta, quindi, di un modo per attenuare la politicizzazione dei processi di valutazione qualitativa dei contenuti delle opere, affidandoli a un collegio (e non a un singolo individuo), peraltro composto da tecnici, provenienti dal settore culturale oggetto di valutazione, e non solo da funzionari del Ministero. In questo modo,

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

si contribuisce ad assicurare un equilibrio tra strumenti promozionali e libertà dell'arte.

Tra queste commissioni, vi sono le commissioni consultive per la musica, per il teatro, per la danza e per i circhi e lo spettacolo viaggiante e, nel settore delle opere cinematografiche e audiovisive, la commissione coproduzioni – compartecipazioni minoritarie, la commissione progetti speciali, la commissione tax credit videogiochi, la commissione di valutazione Piano Nazionale Cinema e Immagini per la Scuola.

Queste commissioni sono composte, generalmente, da alcuni esperti nominati dal Ministro e dal direttore generale competente, che le presiede. Anche in questo caso, quindi, si possono ribadire le cautele espresse in relazione al meccanismo di nomina dei consigli e all'ampio potere discrezionale riconosciuto al Ministro.

Parzialmente riconducibile a queste commissioni tecniche è anche la Commissione per la classificazione delle opere cinematografiche. Per quanto l'ambito di competenze sia, a prima vista, radicalmente diverso (la commissione verifica la corretta classificazione delle opere cinematografiche, proposta dagli operatori nel settore cinematografico), in realtà l'elemento comune è che la commissione è chiamata a compiere alcune valutazioni tecniche sul contenuto del prodotto culturale. In questo caso, però, non di carattere qualitativo, ma in ordine alla sua compatibilità con la tutela dei minori.

La Commissione è composta da quarantanove membri, nominati dal Ministro tra esperti, anche in quiescenza, di comprovata qualificazione professionale e competenza nel settore cinematografico o negli aspetti pedagogico-educativi connessi alla tutela dei minori o nella comunicazione sociale.

In particolare, quattordici membri, compreso il Presidente, devono essere scelti tra professori universitari in materie giuridiche, avvocati, magistrati assegnati a incarichi presso il tribunale dei minori, magistrati amministrativi, avvocati dello Stato e consiglieri parlamentari; quattordici componenti devono essere scelti tra esperti con particolari competenze sugli aspetti pedagogico-educativi connessi alla tutela dei minori ovvero tra sociologi con particolare competenza nella comunicazione sociale e nei comportamenti dell'infanzia e dell'adolescenza; sette componenti scelti tra professori universitari di psicologia, psichiatria o pedagogia, pedagogisti e educatori professionali; sette componenti designati dalle associazioni dei genitori maggiormente rappresentative; quattro componenti scelti tra esperti di comprovata qualificazione nel settore cinematografico, quali critici, studiosi o autori; tre componenti designati dalle associazioni per la protezione degli animali maggiormente rappresentative.

In questo caso, si può notare come i requisiti soggettivi per la nomina siano molto più stringenti e, comunque, come la composizione pletorica possa rivelar-

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

si anche un modo, oltre che per accelerare i lavori, anche per assicurare quella pluralità di sensibilità necessarie a valutare in maniera equilibrata i diversi interessi (tecnico-artisti, giuridici, pedagogico-educativi, sociologici, psicologici) che emergono nel giudizio di compatibilità tra contenuti artistici ed esigenze di protezione dell'infanzia, bilanciando efficacemente la tutela dei minori e la libertà di manifestazione del pensiero e dell'espressione artistica.

Resta, invece, una figura piuttosto eccentrica il Comitato consultivo permanente per il diritto d'autore, che unisce due funzioni molto diverse tra loro: l'elaborazione di pareri su specifiche questioni, su richiesta del Ministro o là dove sia espressamente previsto da specifiche disposizioni, e l'esperimento del tentativo obbligatorio di conciliazione di cui all'art. 71-*quinquies*, c. 4, della l. 22 aprile 1941, n. 633.

3. L'assetto regionale e degli enti locali

Il sistema organizzativo della cultura risulta meno leggibile, se non per tratti molto ampi, a livello regionale e comunale.

Oggi, non c'è regione o comune in cui non esista un ufficio deputato alla cultura e alle attività culturali. Attività culturali e patrimonio culturale sono sempre associate, riproducendo l'impostazione unitaria adottata a livello statale.

Al contempo, però, attività culturali e cultura non configurano praticamente mai una autonoma articolazione di livello generale: cultura e attività culturali sono abbinate, invece, alle direzioni che si occupano di istruzione, famiglia e sociale, oppure di turismo, di commercio o di sviluppo economico e, più raramente, di sport o di politiche giovanili.

Il nesso organizzativo tra attività culturali e altri ambiti materiali ha finito per connotare in maniera molto significativa le politiche culturali: infatti, le misure promozionali, che si confermano il principale strumento di intervento anche a livello regionale e locale, tendono ad assumere una fisionomia camaleontica, venendo concepite e attuate in funzione dell'ambito materiale in cui sono inserite.

In altre parole, là dove le attività culturali sono inserite in strutture organizzative competenti in materia di turismo, commercio e sviluppo economico, le politiche culturali tendono a legarsi all'incremento delle attività produttive, delle industrie culturali o dello sviluppo del territorio, mentre quando sono inserite in strutture organizzative che si occupano di istruzione, famiglia e sociale, le politiche culturali hanno una maggiore propensione verso l'accesso alla cultura o le finalità educative.

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

Spesso e volentieri, a livello regionale e locale insistono anche una pluralità di istituti culturali (per esempio i teatri) o di enti culturali, che hanno personalità giuridica autonoma, ma che sono controllati o partecipati dalle amministrazioni locali, nel senso che le amministrazioni locali, a seconda dei casi, ne nominano gli amministratori, ne stabiliscono gli obiettivi e/o ne finanziano l'attività.

4. Le fondazioni

Molti degli enti e degli istituti appena descritti assumono la forma di fondazioni, un tassello fondamentale – e sempre più diffuso – del sistema di amministrazione delle attività culturali.

La fondazione è un ente regolato dal codice civile: si tratta, quindi, di una figura organizzativa utilizzabile da chiunque e non esclusiva della pubblica amministrazione. La fondazione è un ente, creato dalla volontà di uno o più fondatori, pubblici e/o privati, allo scopo di amministrare determinati beni per un fine predeterminato. Lo scopo può essere solamente esterno, ossia mirante a realizzare un vantaggio fruibile dalla collettività.

In altre parole, la ragione d'essere della fondazione è destinare un patrimonio a uno scopo di pubblico interesse, consentendo a quel patrimonio di essere amministrato in maniera autonoma dalla volontà del socio (o dei soci) che lo ha(nno) conferito.

La fondazione è caratterizzata da tre elementi, che ne hanno favorito la diffusione nel settore della cultura: svolge un'attività di pubblico interesse, non persegue un fine di lucro e prevale l'elemento patrimoniale su quello del controllo degli enti fondatori.

Ogni fondazione è regolata da uno statuto, che ne disciplina l'organizzazione interna, i rapporti tra i diversi organi, il funzionamento.

Le fondazioni si sono diffuse a tutti i livelli (statale, regionale, locale) e in tutti i settori (musica, teatro, cinema, ecc.): si pensi alla Fondazione Teatro della Toscana, alla Fondazione per le arti contemporanee in Toscana, alla Fondazione RomaEuropa Arte e Cultura, alla Fondazione Giorgio De Marchis Bonanni D'Ocre Onlus, alla Fondazione Accademia Nazionale di Santa Cecilia, alla Fondazione musica per Roma, alla Fondazione Teatro di Roma, alla Fondazione Cinema per Roma, all'ERT - Emilia Romagna Teatro Fondazione, alla Fondazione ATER, alla Fondazione nazionale della danza, alla Fondazione Arturo Toscanini, alla Fondazione Gioacchino Rossini.

Ogni fondazione presenta un caso a sé stante ed è difficile formulare valutazioni di carattere generale.

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

Le fondazioni operano in ambiti disciplinari diversi (musica, teatro, cinema, arti figurative, ecc.); alcune sono monodisciplinari, altre multidisciplinari. Inoltre, hanno compiti diversi: alcune erogano finanziamenti, altre organizzano eventi, altre ancora gestiscono le opere e l'archivio di un autore oppure gestiscono istituzioni culturali (per esempio, teatri) o ancora programmano politiche culturali. Diversi sono anche i destinatari dell'attività, che possono essere, a seconda dei casi, gli artisti e/o le imprese culturali, il pubblico, le amministrazioni stesse.

Dunque, le fondazioni differiscono per oggetto, attività svolta, destinatari dell'attività.

A questo si aggiunga anche una profonda eterogeneità morfologica: le fondazioni possono essere costituite da una sola pubblica amministrazione, da più pubbliche amministrazioni, da pubbliche amministrazioni e privati, soltanto da uno o più soggetti privati. A seconda della composizione, cambia la natura (e la lettura) della fondazione, che può diventare un modo per trasferire alcuni compiti a soggetti privati prima in carico alle pubbliche amministrazioni, per coinvolgere dei soggetti privati nell'amministrazione della cultura o, più semplicemente, per utilizzare un modulo organizzativo più flessibile rispetto a una pubblica amministrazione nella gestione di attività materiali e nell'organizzazione di eventi.

In più, anche l'organizzazione interna delle fondazioni può essere molto diversa, nel senso che le strutture decisionali della fondazione e i rapporti tra queste strutture sono regolati dallo statuto di ciascuna fondazione, sicché le fondazioni possono operare secondo equilibri molto diversi, a seconda di come sono disegnati i rapporti tra gli enti costitutivi, l'articolazione organizzativa complessiva dell'ente e i rapporti tra i diversi organi sociali, i poteri di indirizzo e vigilanza riservati ai soci fondatori.

Quel che si può dire è che, nel settore culturale, la fondazione è stata spesso utilizzata dalle pubbliche amministrazioni anche mantenendo un significativo potere di controllo sulle dinamiche interne delle fondazioni.

In altre parole, le fondazioni non hanno rappresentato necessariamente un modo per ridurre l'influenza pubblica sul settore culturale, attenuando il controllo dell'amministrazione fondatrice sul patrimonio destinato, che si è detto all'inizio essere uno dei tratti caratterizzanti del modello tradizionale delle fondazioni nel diritto privato.

È prevalsa, quindi, la dimensione statica della separazione patrimoniale su quella dinamica dell'autonomia gestionale e dell'aggregazione di persone.

Le fondazioni in cui la presenza delle pubbliche amministrazioni è prevalente sono, peraltro, obbligate a seguire alcune discipline pubblicistiche (per esempio, in tema di trasparenza e di conclusione di contratti), sicché anche la

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

flessibilità ricercata con il ricorso a un modulo organizzativo regolato dal codice civile viene parzialmente meno.

5. Gli archivi d'artista

Gli archivi d'artista sono un esempio molto significativo di come i soggetti privati possano svolgere attività di interesse generale, partecipando, ancorché indirettamente, all'amministrazione della cultura e assumendo un ruolo ibrido, che resta pur sempre privato, ma orientato a una funzione di interesse pubblico.

Gli archivi d'artista, come vuole l'espressione stessa, sono, dal punto di vista materiale, una raccolta dei documenti prodotti da un artista nel corso della sua attività per finalità personali, professionali o artistiche. Affinché si tratti di un archivio, però, non basta una raccolta purchessia, ma occorre una raccolta ordinata, cioè una raccolta costruita secondo una logica, che ne permetta la consultazione.

Non è necessario che i diversi elementi che compongano l'archivio siano omogenei o siano collegati tra loro da un qualche filo conduttore, né che siano il frutto dell'attività di raccolta di un unico soggetto. È necessario, però, che sia unica e comprensibile la logica che governa l'ordine dell'archivio e che i vari documenti siano conservati sotto una gestione unitaria, che può essere affidata a una persona fisica o a una persona giuridica pubblica o privata (associazione, fondazione, società, ecc.).

Questo vuol dire, sul piano giuridico, che l'archivio può circolare come un bene unico e che, allo stesso tempo, anche i singoli beni che vi fanno parte possono circolare separatamente, a meno che l'archivio non sia oggetto di un provvedimento di vincolo culturale in ragione del suo interesse storico, artistico o culturale.

Questa raccolta ordinata di documenti offre una testimonianza e consente di ricostruire l'attività e/o l'esistenza dell'artista.

Si capisce bene, allora, come la costituzione dell'archivio di un artista – che sia effettuata dall'artista durante la sua vita o a posteriori da un suo erede o da un ente – finisca per assolvere alla funzione di tutelare l'opera dell'artista, concorrendo a definire la produzione a lui effettivamente riconducibile, e di trasmetterne la conoscenza.

L'archivio assolve, in questo modo, anche il ruolo di «risorsa pubblica», in grado di assicurare «conoscenza, reputazione e continuità storica».

Questa funzione è, per così dire, ibrida, perché partecipa di una componente egoistica, nel senso che concorre alla tutela dei diritti dell'artista, e di una componente di interesse generale, contribuendo a individuare l'effettiva consistenza della produzione di un artista e a trasmetterla alla collettività.

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

Sono profili, in fondo, non troppo lontani dalla tutela e dalla valorizzazione del patrimonio culturale: con la differenza, però, che gli archivi d'artista non hanno a oggetto necessariamente una produzione artistica formalmente vincolata. In altre parole, gli archivi d'artista non comprendono necessariamente beni culturali.

L'archivio d'artista ha, in senso lato, una funzione di conoscenza e, di conseguenza, dovrebbe essere votato a una missione di studio e ricerca, consentendo, almeno a determinate condizioni, la consultazione pubblica.

Al contempo, l'archivio d'artista assume una funzione di certificazione privilegiata. Ferma restando l'assenza di un sistema di certificazione pubblica dell'autenticità di un'opera, specie dopo la morte del presunto autore, è inevitabile che l'archivio d'artista, proprio per il suo essere ente di riferimento per la produzione di un artista, assuma un ruolo privilegiato – quasi «ufficiale» – nel certificare la provenienza di un'opera dalla produzione dell'artista [A. Donati, 2022, p. 254].

Quest'attività – molto importante per il mercato dell'arte – può essere svolta sia direttamente, attraverso il rilascio di certificati di autenticità, sia indirettamente, attraverso la scelta del materiale da catalogare e l'inserimento o meno di un'opera nell'archivio o nel catalogo ragionato [M. Pasquali, 2022, p. 127].

In questo modo, l'archivio d'artista tende a diventare, sul piano dell'effettività, un ente certificatore preferenziale nel mercato della circolazione delle opere d'arte.

6. Il sistema di amministrazione del diritto d'autore

L'amministrazione dei diritti d'autore è disciplinata in via generale dall'art. 180 della legge in materia di diritti d'autore, l. 22 aprile 1941, n. 633. I diritti d'autore possono distinguersi in diritti morali e diritti patrimoniali. I primi intendono salvaguardare la personalità dell'autore e il suo interesse all'apprezzamento e alla fruizione dell'opera da lui creata. Tra questi possono ricordarsi i diritti inalienabili dell'autore all'integrità della propria opera, a rivendicarne la paternità o a rivelarsi al pubblico se anonimo. I diritti patrimoniali, invece, attengono ai diritti di utilizzazione economica dell'opera. Per maggiori approfondimenti sui diritti morali e patrimoniali si rinvia al Cap. VII, § 3.

Tanto premesso, il richiamato art. 180 della l. n. 633/1941 fa riferimento all'attività di intermediazione nella gestione dei diritti d'autore e, più precisamente, 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».

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

Tale attività di intermediazione può essere portata avanti in diversi modi ed ha tre principali finalità. Quanto ai primi, l'art. 180, c. 1, della l. n. 633/1941 fa riferimento alla attività, attuata in ogni forma indiretta o diretta, «di intervento, mediazione, mandato, rappresentanza ed anche di cessione per l'esercizio» dei diritti d'autore. Le finalità dell'attività di intermediazione sono sintetizzate al secondo comma della norma. Queste risiedono nella concessione di licenze e autorizzazioni per l'utilizzo economico delle opere tutelate, nella percezione dei proventi derivanti da tali licenze e autorizzazioni e, infine, nella ripartizione di detti proventi tra gli aventi diritto.

6.1. La SIAE

Nel nostro Paese, l'amministrazione dei diritti d'autore per come sopra sintetizzata è stata storicamente attribuita, sempre dall'art. 180 della l. n. 633/1941, alla Società Italiana degli Autori ed Editori (SIAE), in precedenza Ente Italiano per il Diritto d'Autore (EIDA) e, prima ancora, Società per la tutela della proprietà letteraria ed artistica. La SIAE è oggetto di una disciplina *ad hoc*, contenuta nella l. 9 gennaio 2008, n. 2, la quale ha abrogato la precedente normativa in materia dettata dall'art. 7 del d.lgs. 29 ottobre 1999, n. 419. L'art. 1, c. 1, della l. n. 2/2008 chiarisce che la SIAE è un ente pubblico economico a base associativa.

Al riguardo è opportuno precisare che, a seguito delle politiche di liberalizzazione e privatizzazione portate avanti sotto l'influenza del diritto europeo, sono ben pochi gli enti pubblici economici ancora operanti in Italia. Per essi possono intendersi, con qualche approssimazione, le pubbliche amministrazioni soggette al controllo e all'indirizzo di altri enti pubblici o dell'Esecutivo e aventi natura imprenditoriale, in quanto svolgono un'attività economica, ossia un'attività consistente nell'offerta di beni o servizi su un determinato mercato. La SIAE, difatti, svolge un'attività economica di intermediazione dei diritti d'autore a scopo di lucro. Come chiarito dalle sezioni unite della Cassazione già sul finire del secolo scorso, la SIAE è «Ente economico, in quanto esercita con funzione lucrativa un'attività gestoria retribuita nel campo della intermediazione di servizi» ed è «pubblico in relazione alla funzione di interesse generale di tutela della proprietà intellettuale, considerata patrimonio comune del Paese» (così Cass. civ., Sez. un., sent. 19 marzo 1997, n. 2431).

La SIAE, inoltre, è soggetta al controllo e all'indirizzo del Governo. Questi sono puntualmente disciplinati dall'art. 1 della l. n. 2/2008 e si possono apprezzare sotto tre distinti profili.

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

In primo luogo, l'art. 1, c. 3, della l. n. 2/2008 precisa che la SIAE è soggetta alla vigilanza esercitata in modo congiunto dal Ministro per i beni e le attività culturali, oggi Ministro della Cultura, e dal Presidente del Consiglio dei Ministri, una volta sentito il Ministro dell'economia e delle finanze per i profili di sua specifica competenza. Più precisamente, per quanto concerne il Ministero della cultura, tale vigilanza viene svolta, *ex* art. 7, c. 8, del d.p.c.m. 15 marzo 2024, n. 57, dal Dipartimento per le attività culturali (Diac) e previa acquisizione delle valutazioni della Direzione generale bilancio, programmazione e monitoraggio. Per quanto riguarda invece la Presidenza del Consiglio, le funzioni di vigilanza sulla SIAE sono oggi svolte, in forza dell'art. 30 del d.p.c.m. 1° ottobre 2012, dal Dipartimento per l'informazione e l'editoria (Die).

In secondo luogo, anche rispetto allo Statuto della SIAE, la l. n. 2/2008 prevede l'intervento del Governo e, più precisamente, la sua approvazione. In tal senso, lo Statuto va approvato con d.p.c.m. su proposta sempre del Ministro della cultura e di concerto con il Ministro dell'economia e delle finanze.

In terzo e ultimo luogo, il Governo, *ex* art. 1, c. 4, della l. n. 2/2008, interviene sulla stessa nomina del Presidente della SIAE. Questo, difatti, è nominato con d.p.r., su proposta del Presidente del Consiglio e sempre di concerto con i Ministri per la cultura e dell'economia e delle finanze.

Tanto chiarito, si è già detto che la SIAE non è soltanto un ente pubblico economico, ma anche uno a base associativa. Sono enti a base associativa quelli esponenziali di determinate categorie e gruppi e, a tal fine, si dotano sovente di organi rappresentativi dei medesimi. La natura associativa della SIAE non solo è espressamente affermata alla l. n. 2/2008, ma trova conferma anche nella formulazione dello Statuto della Società approvato da ultimo con il d.p.c.m. del 30 settembre 2025. Invero, nel suo Statuto si legge che i titolari di diritto d'autore e le entità che li rappresentano possono presentare domande di adesione alla Società, acquisendo la posizione di "Associati". Gli Associati hanno diversi obblighi e diritti, ivi compreso quello di partecipare all'Assemblea Generale della SIAE, la quale adotta le principali decisioni riguardanti l'organizzazione e l'attività dell'ente. Ad esempio, spetta all'Assemblea Generale sia predisporre, su proposta del Consiglio di amministrazione, lo Statuto poi approvato con d.p.c.m., sia designare il Presidente della SIAE poi nominato con d.p.r. previo coinvolgimento del Governo.

Da ultimo, è opportuno evidenziare che la SIAE non svolge soltanto un'attività di intermediazione dei diritti d'autore, ma anche di vigilanza sul rispetto dei medesimi e della normativa in materia. Al riguardo l'art. 182-*bis* della l. n. 633/1941 rimette alla SIAE il compito di vigilare su una serie di attività e in coordinamento con l'Autorità per le garanzie nelle comunicazioni (Agcom), sul-

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

la quale ci si soffermerà meglio in seguito. Tale vigilanza, portata avanti anche mediante ispezioni, mira a prevenire ed accertare le violazioni della normativa a tutela del diritto d'autore eventualmente poste in essere nell'ambito di una pluralità di attività. Tra queste possono ricordarsi, a titolo esemplificativo, la riproduzione e duplicazione su qualsiasi tipologia di supporto, la distribuzione, la vendita, il noleggio o la proiezione in sale cinematografiche di opere e registrazioni tutelate dalla normativa sul diritto d'autore.

6.2. Gli altri organismi di gestione collettiva e le entità di gestione indipendenti

Nelle pagine precedenti si è ricordato che l'art. 180, c. 1, della l. n. 633/1941 ha storicamente rimesso alla SIAE il compito di amministrare i diritti d'autore. In particolare, sin dalla sua formulazione originaria, la norma attribuiva alla SIAE, all'epoca ancora EIDA, l'esclusiva nell'attività di intermediazione per la gestione collettiva dei diritti d'autore. Al pari di quanto avveniva in molti altri Stati membri dell'Unione europea, si era quindi in presenza di un monopolio pubblico, in quanto la SIAE – come si è visto, un ente pubblico economico – era l'unico soggetto ammesso nell'ordinamento ad operare in tale settore. La legittimità di un monopolio pubblico ai fini della gestione collettiva dei diritti d'autore è stata riconosciuta anche dalla Corte di Giustizia dell'Unione europea, organo giurisdizionale chiamato a pronunciarsi sulla corretta applicazione del diritto europeo da parte delle Istituzioni dell'Unione e dei singoli Stati membri. La Corte, in particolare, ha ammesso la costituzione di un monopolio pubblico per il settore nella misura in cui sia «idonea a consentire una gestione efficace dei diritti d'autore e dei diritti connessi nonché un controllo efficace del loro rispetto» (così Corte giust., Sez. IV, sent. 27 febbraio 2014, C-351/12, *OSA* contro *Léčebné lázně*, poi richiamata anche da Corte giust., Sez. V, sent. 21 marzo 2024, C-10/22, *LEA* contro *Jamendo SA*).

Cionondimeno, a partire dal 2016 il precedente regime di monopolio pubblico in favore della SIAE è stato rimosso in recepimento della direttiva europea Barnier, dir. 2014/26/UE del 26 febbraio 2014. Sulle finalità perseguite dalla direttiva la dottrina e la giurisprudenza, anche italiana, si sono divise. Secondo alcuni, il legislatore europeo avrebbe voluto promuovere la concorrenza transfrontaliera tra gli operatori degli Stati membri e liberalizzare il relativo settore, cioè imporre il superamento di eventuali monopoli legali per aprire i relativi mercati ai privati (di «processo di liberalizzazione» ha parlato anche la Cass. civ., Sez. un., ord. 4 luglio 2023, n. 18893, riferendosi però al recepimento italiano della direttiva europea, anziché alle previsioni di quest'ultima). Secondo altri, la direttiva a rigore intende unicamente promuovere un'armonizzazio-

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

ne delle discipline dei singoli Stati membri in materia di diritto d'autore. In altri termini, il legislatore europeo avrebbe soltanto introdotto una disciplina comune a tutti gli Stati membri per assicurare che i titolari dei diritti d'autore e soggetti terzi possano godere delle medesime garanzie o, in ogni caso, di garanzie equivalenti sull'intero territorio dell'Unione europea.

Quale che sia il principale scopo della direttiva, questa prende in considerazione due distinti soggetti autorizzati a gestire i diritti d'autore e quelli ad essi connessi nell'interesse dei loro titolari. Questi sono gli organismi di gestione collettiva, all'interno dei quali si possono ricomprendere anche gli *ex* monopolisti pubblici presenti nei diversi paesi europei, inclusa la stessa SIAE, e le entità di gestione indipendenti.

Gli organismi di gestione collettiva sono quei soggetti che hanno come principale, se non esclusiva, finalità la gestione dei diritti d'autore e dei diritti a essi connessi a vantaggio collettivo dei loro titolari. Inoltre, tali soggetti devono soddisfare almeno uno dei due seguenti requisiti: essere detenuti o controllati dai propri membri e/o essere organizzati senza fini di lucro.

Le entità di gestione indipendenti hanno sempre come principale o unica finalità la gestione dei diritti d'autore e di quelli ad essi connessi a vantaggio collettivo di coloro che ne sono titolari. Tuttavia, devono altresì possedere in via cumulata due distinti requisiti. Da un lato, non possono essere detenute o controllate, in modo diretto o indiretto e in tutto o anche solo in parte, dai titolari dei diritti che gestiscono. Dall'altro, sono organizzate a scopo di lucro. Le entità costituiscono, quindi, delle imprese che agiscono sul mercato dei diritti d'autore al solo scopo di lucro e gestendo diritti d'autore di cui sono titolari soggetti terzi alle stesse entità.

La direttiva Barnier, tuttavia, si rivolge innanzitutto agli organismi di gestione collettiva, anziché alle entità. Del resto, come specifica l'art. 1 della direttiva, il legislatore europeo intende innanzitutto fissare «i requisiti necessari per garantire il buon funzionamento della gestione dei diritti d'autore e dei diritti connessi da parte degli organismi di gestione collettiva». Tanto è vero che gli organismi sono integralmente soggetti alla disciplina della direttiva, mentre le entità devono rispettare solo alcune specifiche previsioni, a meno che ovviamente siano a loro volta controllate da altri organismi. Ne consegue che gli organismi sono soggetti a maggiori obblighi rispetto a quelli gravanti sulle entità di gestione indipendenti. In tal senso, è possibile richiamare alcuni esempi particolarmente significativi.

Innanzitutto, le entità di gestione indipendenti, nel negoziare la concessione delle licenze per la gestione dei diritti d'autore, sono tenute soltanto all'osservanza del canone di buona fede e a scambiare tutte le informazioni necessarie a tal fine. Diversamente, gli organismi di gestione collettiva hanno

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

l'obbligo di concedere tali licenze anche nel rispetto di criteri oggettivi e non discriminatori.

In aggiunta, le entità non sono soggette ai medesimi obblighi previsti per gli organismi di gestione collettiva in materia di trasparenza, non dovendo, per esempio, elaborare e pubblicare una relazione di trasparenza annuale per ciascun esercizio finanziario.

Infine, le entità di gestione indipendenti, a differenza degli organismi di gestione collettiva, possono rifiutarsi di accettare come membri i titolari di diritti d'autore che soddisfano i relativi requisiti di adesione e, soprattutto, possono rifiutarsi di gestire i diritti di chi ne fa richiesta. Gli organismi di gestione collettiva, viceversa, non possono rifiutarsi di gestire i diritti di chi lo richiede, purché gli stessi rientrino nell'ambito della loro attività e non sussistano comunque delle ragioni, *ex* art. 5, par. 2, della dir. 2014/26/UE, «oggettivamente giustificate per rifiutare la gestione». Dunque, le entità, essendo degli operatori economici a scopo di lucro, possono liberamente scegliere quali titolari di diritti d'autore rappresentare, prediligendo così soltanto le categorie maggiormente redditizie al fine di massimizzare i propri profitti. Non a caso, sempre nell'ottica di una massimizzazione dei profitti, le entità non sono neppure soggette agli stessi obblighi gravanti sugli organismi di gestione collettiva rispetto all'annesso profilo della gestione dei proventi dei diritti d'autore.

Tanto chiarito, il recepimento nell'ordinamento italiano della direttiva Barnier si è rivelato piuttosto travagliato. In un primo momento, il legislatore nazionale è intervenuto con il d.lgs. 15 marzo 2017, n. 35. Il decreto ha recepito le disposizioni dettate dalla dir. 2014/26/UE, disciplinando, per esempio, i requisiti che devono essere posseduti dagli organismi di gestione collettiva e gli oneri gravanti sui medesimi. Inoltre, il d.l. 16 ottobre 2017, n. 148, conv., con mod., dalla l. 4 dicembre 2017, n. 172, ha modificato l'art. 180, c. 1, della l. n. 633/1941, sopprimendo il precedente regime di monopolio legale a favore della SIAE. La norma, in particolare, è stata riformulata in modo da riconoscere il diritto a svolgere in via esclusiva l'attività di intermediazione dei diritti d'autore non solo alla SIAE, ma anche agli altri organismi di gestione collettiva di cui al d.lgs. n. 35/2017.

Lo smantellamento di un monopolio pubblico protrattosi per più di settant'anni non è però risultato sufficiente. Nel 2024, la Corte di Giustizia con la sent. C-10/22, *LEA* contro *Jamendo SA*, ha riconosciuto la contrarietà al diritto europeo della formulazione dell'art. 180, c. 1, della l. n. 633/1941, per come modificata dal d.lgs. n. 35/2017. Più precisamente, ne è stata riconosciuta la contrarietà alle previsioni della direttiva Barnier del 2014 e dell'art. 56 del Trattato sul Funzionamento dell'Unione europea, che sancisce la libertà di prestazione dei servizi.

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

Tale contrarietà della normativa italiana dipende dalla decisione assunta dal nostro legislatore di estendere l'esclusiva per lo svolgimento dell'attività di intermediazione soltanto agli altri organismi di gestione collettiva, escludendo così la possibilità per le entità di gestione indipendenti di operare in Italia. Secondo il giudice europeo, l'esclusione *tout court* delle entità dal mercato rappresenta un'indebita e sproporzionata restrizione della loro libertà, pur essendo disposta a tutela di un motivo imperativo di interesse generale e consistente nella tutela dei diritti d'autore. Invero, a giudizio della Corte, tale tutela si potrebbe assicurare anche mediante una misura meno restrittiva. Ovverosia, non precludendo il loro ingresso nel mercato, ma sottoponendo le entità di gestione indipendenti a maggiori obblighi. In tal senso, la Corte ha osservato che: «una misura meno lesiva della libera prestazione di servizi potrebbe consistere, segnatamente, nel subordinare la prestazione di servizi di intermediazione dei diritti d'autore nello Stato membro interessato a obblighi normativi specifici che sarebbero giustificati riguardo all'obiettivo di protezione del diritto d'autore».

Per adeguarsi alla pronuncia della Corte e per evitare l'applicazione di sanzioni da parte della Commissione europea che, a seguito della sentenza, aveva avviato nei confronti dell'Italia una procedura d'infrazione per violazione del diritto europeo, il legislatore è nuovamente intervenuto. Nello specifico, l'art. 180, c. 1, della l. n. 633/1941 e le stesse previsioni del d.lgs. n. 35/2017 sono state sensibilmente modificate sotto un duplice profilo dall'art. 15 del d.l. 16 settembre 2024, n. 131, convertito con modificazioni dalla l. 14 novembre 2024, n. 166.

Da un lato, è stato nuovamente modificato l'art. 180, c. 1, della l. n. 633/1941 in modo da estendere l'esclusiva per l'attività di intermediazione dei diritti d'autore non solo agli organismi di gestione collettiva, ma anche alle entità di gestione indipendenti. Dall'altro lato, come suggerito dalla stessa Corte di Giustizia, è stata modificata la disciplina dettata dal d.lgs. n. 35/2017 per rafforzare gli obblighi gravanti sulle entità di gestione indipendenti. A titolo esemplificativo e non esaustivo, le entità sono state sottoposte anche ai seguenti obblighi:

a) di informare gli autori di potenziali conflitti di interessi;
b) di procedere a una separazione contabile per le attività di intermediazione dei diritti d'autore e per tutte le altre attività svolte dalle entità di gestione indipendenti;
c) di astenersi da pratiche che possano rendere gravoso l'esercizio della revoca;
d) di pubblicare il proprio bilancio o rendiconto annuale approvato e di affidarne la revisione legale a una società iscritta nell'apposito Registro.

Alla luce di tutto quanto sin qui richiamato, il mercato relativo all'intermediazione dei diritti d'autore può infine dirsi pienamente liberalizzato. Cionon-

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

dimeno, l'attuale struttura del mercato e le scelte portate avanti dal legislatore dapprima europeo e poi nazionale consentono comunque qualche riflessione di carattere più generale.

Innanzitutto, va evidenziato che nonostante l'apertura del legislatore all'ingresso di operatori privati vi è ancora un predominio – se non un monopolio – di fatto della SIAE. Presso il repertorio della SIAE vi sono, difatti, oltre sessantadue milioni di opere depositate e affidate all'ente dai suoi iscritti o da società di autori estere rappresentate dalla SIAE, risultando così tutelati oltre centoventicinquemila soggetti, tra autori ed editori. Per di più, come certificato dall'Agcom nella delibera n. 142/25/CONS del 27 maggio 2025, nel 2024 ben il 99,2% degli autori di opere musicali e il 99,9% degli autori di opere cinematografiche e assimilate erano rappresentati dalla SIAE.

In aggiunta, va comunque evidenziato che la liberalizzazione del mercato nazionale ed europeo, pur ampliando il ventaglio degli operatori cui possono rivolgersi i titolari dei diritti d'autore, potrebbe nei prossimi anni ostacolare almeno in parte la protezione dei relativi diritti e il rispetto della normativa in materia. In tal senso, autorevole e accorta dottrina ha individuato due possibili profili di criticità discendenti dall'apertura del relativo mercato, specie alle entità di gestione indipendenti [C. Meo, 2025].

In primo luogo, una moltiplicazione degli operatori presenti nel mercato nazionale ed europeo dovrebbe condurre altresì a una moltiplicazione dei relativi repertori, ampliando così le già esistenti difficoltà sperimentate dagli operatori nella ricerca e raccolta delle informazioni circa la titolarità e gestione dei diritti d'autore. In secondo luogo, l'ingresso nel mercato di entità di gestione indipendenti, libere di gestire soltanto i contratti maggiormente redditizi, potrebbe nel lungo periodo minare l'efficienza e la stabilità degli organismi di gestione collettiva. Questi ultimi, come si è già detto, non possono rifiutarsi di gestire i diritti d'autore di chi ne fa richiesta e potrebbero, a fronte della concorrenza delle entità, finire per gestire soltanto gli ambiti del mercato meno redditizi.

6.3. Il ruolo delle Autorità amministrative indipendenti nel settore

L'apertura del mercato dei diritti d'autore anche ad operatori privati ha reso altresì necessario garantire la concorrenza all'interno del medesimo, così come il rispetto da parte degli stessi operatori delle previsioni dettate in materia a tutela dei titolari dei diritti d'autore. Come in molti altri settori apertisi ai privati a seguito di un precedente regime di monopolio pubblico, la tutela della concorrenza e degli utenti è stata affidata a delle Autorità amministrative indipendenti. Tali amministrazioni si caratterizzano per l'elevata competenza tecnica e per la

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

titolarità di ampi e numerosi poteri, peraltro non sempre precisamente predeterminati e circoscritti a monte dal legislatore. Tra questi si possono richiamare il potere di regolazione, ossia di adottare disposizioni per gli operatori di un determinato settore, il potere di risoluzione stragiudiziale delle controversie e il potere sanzionatorio a fronte dell'eventuale violazione delle predette disposizioni o delle norme di legge. Tali Autorità sono poi definite come indipendenti, in quanto ne viene appunto assicurata la piena indipendenza dal Governo. Questa viene garantita per una pluralità di ragioni, inclusa quella di prevenire qualsiasi collegamento tra le società risultanti dalla privatizzazione degli *ex* monopolisti pubblici e ancora oggi controllate dai Ministeri e le stesse Autorità chiamate a svolgere la funzione di "arbitro" del mercato liberalizzato.

L'Autorità amministrativa indipendente nel settore dei diritti d'autore è la già menzionata Agcom. A tale Autorità è, difatti, rimesso sia il compito di vigilare sul rispetto delle previsioni del d.lgs. n. 35/2017 di recepimento della direttiva Barnier, sia quello di assicurare il coordinamento con le rispettive Autorità competenti negli altri Stati membri. Inoltre, spetta all'Agcom la verifica del possesso dei requisiti di legge prescritti agli organismi di gestione collettiva e alle entità di gestione indipendenti per svolgere l'attività di intermediazione dei diritti d'autore, potendo altresì adottare sanzioni a fronte di eventuali carenze o violazioni.

Il decreto del 2017 non è però l'unica normativa ad attribuire funzioni in materia di diritti d'autore all'Agcom, la quale nel tempo ha visto accrescere il proprio ruolo anche in ragione di quella che è stata definita come la progressiva "amministrativizzazione" del diritto d'autore. Per tale si intende il progressivo ampliamento, specie a seguito dell'avvento di *internet*, del ruolo svolto dalle pubbliche amministrazioni ad interesse della collettività e nella risoluzione delle controversie tra privati in materia. Numerose, difatti, sono le competenze oggi riconosciute all'Autorità in diversi testi normativi, quali la già richiamata l. n. 633/1941, più volte modificata nel corso degli anni, e la c.d. legge "anti-pezzotto", l. 14 luglio 2023, n. 93.

La l. n. 633/1941, a titolo esemplificativo, richiede all'Agcom di svolgere in coordinamento con la SIAE quell'attività di vigilanza già richiamata nelle pagine precedenti, nonché di fissare i criteri di rappresentatività degli organismi di gestione collettiva e delle entità di gestione indipendenti. Inoltre, la legge rimette all'Autorità anche il compito di determinare in una serie di ipotesi quale sia l'ammontare dell'equo compenso qualora le parti interessate non riescano a raggiungere un accordo in tal senso.

La recente l. n. 93/2023, invece, richiede all'Autorità di prevenire e reprimere la diffusione illecita e tramite le reti di comunicazione elettronica di contenuti protetti dal diritto d'autore. A tal fine, per esempio, consente all'Autorità

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

di imporre ai prestatori di accesso alla rete di disabilitare l'accesso a contenuti diffusi in modo abusivo.

Da ultimo, va ricordato che nel settore si è storicamente registrato l'intervento non solo dell'Agcom, ma anche dell'Autorità garante della concorrenza e del mercato (Agcm) in qualità di autorità "generalista". Tale amministrazione è così definita, in quanto non è preposta alla regolazione di un determinato settore, ma è tenuta in via generale e trasversale a tutelare e vigilare sul rispetto dei principi concorrenziali in tutti i mercati. E nell'esercizio delle sue funzioni, disciplinate dalla l. 10 ottobre 1990, n. 287, l'Agcm è intervenuta anche nel settore dell'intermediazione dei diritti d'autore. Per esempio, nel 2018 ha sanzionato la SIAE per abuso di posizione dominante nel mercato nazionale, avendo sfruttato il proprio ruolo di monopolista di fatto per ostacolare l'ingresso nel settore di nuovi concorrenti. Inoltre, nel 2023 l'Autorità ha avviato una procedura, poi archiviata, per accertare che il gruppo Meta non abusasse della posizione di dipendenza economica della SIAE nelle loro trattative in merito all'utilizzo sulle piattaforme *social* delle opere musicali tutelate dalla normativa sul diritto d'autore.

7. Il sistema dei registri delle opere protette da diritto d'autore

Individuate così le linee essenziali del sistema amministrativo dei diritti d'autore, va aggiunto che una parte fondante della loro tutela si fonda sulla possibilità di dimostrare la paternità dell'opera di cui si è autori. Sul punto è opportuno premettere che per il legislatore nazionale, così come per il diritto internazionale (in particolare, per la Convenzione di Unione di Berna per la protezione delle opere letterarie e artistiche) e per quello europeo, il diritto d'autore su un'opera dell'ingegno si acquista al momento e per il solo fatto della sua creazione. L'art. 6 della l. n. 633/1941, difatti, precisa che il titolo originario dell'acquisto del diritto d'autore è determinato dalla creazione dell'opera, quale espressione del lavoro intellettuale. Dunque, non è necessaria alcuna formalità per acquisire la paternità di un'opera del proprio ingegno o per godere della tutela dei diritti d'autore assicurata dalla stessa l. n. 633/1941.

Rispetto a ciò si riscontrano soltanto due minori eccezioni. Da un lato, in forza dell'art. 2, n. 3, della l. n. 633/1941, le opere coreografiche e pantomimiche per godere della protezione assicurata dalla legge richiedono, data la loro particolare natura, che ne sia fissata la traccia per iscritto o in altro modo. Dall'altro, la creazione di progetti di lavori di ingegneria o analoghi e consistenti in soluzioni originali a problemi tecnici comporta, *ex* art. 99 della l. n. 633/1941, anche il diritto a un equo compenso soltanto previa registrazione dei

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

progetti. Più precisamente, dalla creazione dei predetti progetti discende per l'autore sia il diritto esclusivo di riproduzione dei medesimi, sia il diritto a un equo compenso a carico di chi realizzi a scopo di lucro i relativi progetti tecnici senza il suo consenso. L'esercizio di tale diritto al compenso, tuttavia, resta subordinato ad alcuni adempimenti preliminari da parte dell'autore dei piani o dei disegni. In particolare, quest'ultimo deve sia inserire sopra il piano o il disegno una dichiarazione di riserva, sia eseguire il deposito del piano o del disegno presso l'attuale Ministero della cultura.

Tanto chiarito, nonostante la creazione di un'opera dell'ingegno sia sufficiente per acquisire la titolarità dei relativi diritti d'autore, resta ferma la necessità di dimostrare a terzi la paternità dell'opera creata e la sua pubblicazione a tutela dei propri diritti morali e patrimoniali sulla medesima. A tal fine il legislatore prevede un articolato sistema di registrazione delle opere protette dal diritto d'autore, modificatosi nel corso degli anni e di competenza dei soggetti già esaminati nelle pagine precedenti, ossia del Ministero della cultura e della SIAE. Nello specifico, è possibile distinguere tra: a) il Registro pubblico generale delle opere protette; b) il Repertorio delle Opere dei Creatori Digitali; c) il Registro pubblico delle opere cinematografiche e audiovisive; d) il Registro pubblico speciale per i programmi per elaboratore.

7.1. Il Registro pubblico generale delle opere protette e il Repertorio delle opere dei creatori digitali

Procedendo con ordine, il Registro pubblico generale delle opere protette è disciplinato in via generale dagli artt. 103 e seguenti della l. n. 633/1941, così come dagli artt. 31 e seguenti del relativo regolamento di esecuzione, Regio Decreto 18 maggio 1942, n. 1369. Il registro è istituito presso la Presidenza del Consiglio dei ministri ed è attualmente tenuto dalla Direzione generale Biblioteche e istituti culturali del Ministero della cultura.

Presso il registro vanno depositate le opere protette dalla legge sul diritto d'autore con l'indicazione, ad esempio, del nome del loro autore, del loro produttore e della data della loro pubblicazione. Come si è anticipato, lo scopo del deposito presso il registro risiede nella possibilità di dimostrare a terzi la paternità dell'opera creata. In tal senso, l'art. 103, c. 5, della l. n. 633/1941 precisa che: «la registrazione fa fede, sino a prova contraria, della esistenza dell'opera e del fatto della sua pubblicazione. Gli autori e i produttori indicati nel registro sono reputati, sino a prova contraria, autori o produttori delle opere che sono loro attribuite». Detto altrimenti, la registrazione comporta una presunzione *iuris tantum*, ossia una presunzione legale fino a prova contraria, dell'esistenza

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

dell'opera depositata, della sua pubblicazione e della paternità della stessa da parte di chi l'ha depositata. Ciò significa altresì che la registrazione ha un'efficacia dichiarativa, anziché costitutiva. Come si è detto, la registrazione non è necessaria per il sorgere del diritto d'autore su una determinata opera dell'ingegno, ma consente di rendere nota e opporre a terzi l'esistenza di tale diritto, così come l'identità dei relativi titolari.

Si evidenzia, inoltre, che il legislatore sembra intendere la registrazione come obbligatoria. L'art. 103, c. 3, della l. n. 633/1941 parla di «opere soggette all'obbligo del deposito» e, in termini simili, il successivo art. 105, c. 1, precisa che gli autori e i produttori di opere e prodotti protetti dalla disciplina sul diritto d'autore o i loro aventi causa «devono» depositare presso il Ministero un esemplare o una copia della stessa opera o prodotto.

Tuttavia, è evidente che tale obbligo di deposito venga adempiuto dall'autore dell'opera nel suo stesso interesse. Per di più, l'art. 106 della l. n. 633/1941 precisa che la mancata osservanza del predetto obbligo non preclude né l'acquisto, né l'esercizio dello stesso diritto d'autore sull'opera non depositata. Diversamente, comporta soltanto la possibilità per il Ministro di procedere, con le formalità previste dal regolamento di esecuzione, al sequestro di un esemplare o di una copia dell'opera di cui è stato omesso il deposito.

A ogni modo, a prescindere dal grado di effettività dell'obbligo di deposito, l'art. 104 della l. n. 633/1941 contempla anche una registrazione facoltativa. Questa attiene alla possibilità di richiedere la registrazione degli atti tra vivi che dispongono dei diritti d'autore e di quelli tra loro connessi. Invero, i diritti di utilizzazione delle opere dell'ingegno che spettano ai loro autori, così come i connessi diritti di carattere patrimoniale, possono essere liberamente acquistati, alienati e trasmessi. Più precisamente, l'art. 104 della legge fa riferimento agli atti che «trasferiscono, in tutto o in parte, i diritti riconosciuti da questa legge, o costituiscono sopra di essi diritti di godimento o di garanzia, come pure gli atti di divisione o di società relativi ai diritti medesimi».

Sull'efficacia di tale registrazione è più volte intervenuta la Corte di Cassazione, chiarendone tre distinti profili (cfr., *ex multis*, Cass. civ., Sez. I, sent. 19 maggio 2016, n. 10333; Id., sent. 29 ottobre 2009, n. 22924). In primo luogo, ha ribadito che la registrazione degli atti tra vivi che dispongono dei diritti d'autore ha natura meramente facoltativa. In secondo luogo, ne ha riconosciuto la sola efficacia di "pubblicità-notizia", anziché costitutiva di diritti; con l'ulteriore conseguenza che la mancata iscrizione non incide né sull'estensione, né tantomeno sull'esistenza stessa dei diritti d'autore. In terzo e ultimo luogo, ha precisato che la circolazione delle opere dell'ingegno può avvenire indipendentemente dalla trascrizione dei relativi atti nei registri. Ne discende altresì che l'eventuale trascrizione «non può incidere negativamente sugli atti non trascrit-

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

ti e sulla titolarità dei relativi diritti» e «che le risultanze emergenti dal registro non possono valere a risolvere il conflitto tra più acquirenti del medesimo diritto o fra pretesi titolari dello stesso».

Da ultimo, la digitalizzazione della società e, con essa, anche delle modalità di espressione artistica ha di recente condotto il legislatore ad assumere ulteriori iniziative sotto il profilo della registrazione. Nello specifico, l'art. 27, c. 2, della legge per la valorizzazione, promozione e tutela del *made in Italy*, l. 27 dicembre 2023, n. 206, ha istituito all'interno del Registro pubblico generale il nuovo Repertorio delle opere dei creatori digitali. Il repertorio è disciplinato dal d.m. 3 ottobre 2024 e, essendo istituito presso il Registro pubblico generale, è tenuto sempre dal Ministero della cultura. Lo scopo di questo nuovo repertorio è di assicurare la registrazione anche dei prodotti di creatori digitali, ovverosia di artisti che, *ex* art. 27, c. 1, della l. n. 206/2023, «sviluppano opere originali ad alto contenuto digitale». La registrazione nel repertorio è da ritenersi facoltativa, ma conformemente a quanto disposto dall'art. 103, c. 5, della l. n. 633/1941, fa sempre fede, fino a prova contraria, dell'esistenza dell'opera e della sua pubblicazione.

7.2. Gli altri registri a tutela del diritto d'autore

Il sistema di registrazione non si esaurisce con il Registro pubblico generale delle opere protette. A questo si aggiungono il Registro pubblico delle opere cinematografiche e audiovisive e il Registro pubblico speciale per i programmi per elaboratore.

Il primo è stato istituito dall'art. 32 della legge sul cinema e sull'audiovisivo, l. 14 novembre 2016, n. 220, in sostituzione del precedente e soppresso Registro pubblico speciale per le opere cinematografiche e le opere audiovisive tenuto dalla SIAE in forza del secondo comma – oggi abrogato – dell'art. 103 della l. n. 633/1941.

La disciplina del registro si rinviene non solo nello stesso art. 32 della l. n. 220/2016, ma anche nel d.p.c.m. 8 gennaio 2018. Detto registro è istituito presso il Ministero della cultura ed è attualmente tenuto dalla sua Direzione generale "Cinema e audiovisivo", con l'ausilio della società pubblica Cinecittà. Anche tale registro ha un'efficacia di pubblicità-notizia e prevede sia delle iscrizioni obbligatorie che facoltative, le quali vanno in ogni caso richieste dagli autori, dai produttori delle opere o, ancora, dai titolari dei relativi diritti.

Quanto al primo profilo, il registro assicura la pubblicità e l'opponibilità a terzi dell'attribuzione di un'opera ai suoi autori e produttori, i quali sono considerati tali a partire dalla registrazione e fino a prova contraria. In aggiunta,

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

viene altresì garantita la pubblicità sull'assegnazione di contributi pubblici locali, regionali e statali o di finanziamenti dall'Unione europea per la scrittura, sviluppo, distribuzione e, infine, promozione di opere cinematografiche e audiovisive. Da ultimo, il registro assicura altresì la pubblicità in merito all'acquisto, alla distribuzione e alla cessione dei diritti di antenna per le reti del servizio pubblico radiotelevisivo.

Quanto al secondo profilo, vanno obbligatoriamente iscritte le opere cinematografiche e audiovisive italiane che hanno goduto di contributi pubblici o di finanziamenti europei. Diversamente, è facoltativa l'iscrizione per le opere straniere o per le opere italiane che non hanno beneficiato di contributi o finanziamenti. Parimenti, è facoltativa anche l'iscrizione dell'opzione letteraria per un suo adattamento. Nello specifico, si può chiedere l'iscrizione di opere letterarie destinate alla realizzazione di opere cinematografiche o audiovisive, fornendo una copia del contratto con cui è stata concessa l'opzione d'acquisto dei diritti di adattamento e realizzazione di un'opera letteraria da parte del suo autore o di un suo avente diritto.

Il Registro pubblico speciale per i programmi per elaboratore, anche noto come il "pubblico registro *software*", è tenuto ancora oggi dalla SIAE. Il registro è disciplinato dagli artt. 103, c. 4, e 105, c. 3, della l. n. 633/1941, entrambi aggiunti dal d.lgs. 29 dicembre 1992, n. 518, adottato in recepimento di una direttiva europea, nonché dall'art. 4 del d.p.c.m. 3 gennaio 1994, n. 244. Questo consente la registrazione dei *software*, ovverosia dei programmi per computer, già pubblicati e qualificabili come opere dell'ingegno, in quanto frutto di un lavoro originale e creativo e, dunque, capace di sviluppare un *software* diverso da quelli già presenti sul mercato. Al riguardo, la l. n. 633/1941, da un lato, specifica che vanno registrati «il nome del titolare dei diritti esclusivi di utilizzazione economica e la data di pubblicazione del programma», per tale intendendosi «il primo atto di esercizio dei diritti esclusivi» (così l'art. 103, c. 4, l. n. 633/1941). Dall'altro, precisa che la registrazione dei *software* è meramente facoltativa, oltre che onerosa.

Per di più, oltre alla tenuta di tale registro, la SIAE fino a pochi anni fa svolgeva in via esclusiva un'ulteriore e importante funzione sempre correlata alla tutela dei *software* e di analoghi supporti multimediali. Il riferimento è, più precisamente, all'apposizione di quello che in passato era comunemente definito come il "Bollino SIAE". Nello specifico, in forza della precedente formulazione dell'art. 181-*bis* della l. n. 633/1941, i produttori di supporti contenenti programmi per elaboratore o multimediali e recanti la fissazione di opere o parti di opere protette dal diritto d'autore erano tenuti a chiedere e a ottenere il contrassegno di anticontraffazione da parte della SIAE. La norma è però stata riformulata dal già menzionato d.l. n. 131/2024. Il decreto ha trasformato la ri-

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

chiesta del contrassegno da un obbligo a una mera facoltà ed ha altresì previsto che tale servizio di vidimazione può oggi essere svolto non solo dalla SIAE, ma anche dagli altri organismi di gestione collettiva e dalle entità di gestione indipendenti.

7.3. La dichiarazione e il deposito di opere alla SIAE

Infine, va precisato che si possono depositare le proprie opere non solo presso i registri, ma anche presso gli organismi di gestione collettiva e le entità di gestione indipendenti. Al riguardo e prendendo a riferimento la SIAE, dato il ruolo storicamente svolto nel settore, è possibile distinguere tra la dichiarazione e il deposito di opere già pubblicate e il deposito di opere inedite, entrambi disciplinate dal Regolamento Generale dell'ente per come da ultimo modificato con delibera del suo Consiglio di Gestione del 20 ottobre 2025.

La dichiarazione e il deposito di opere già pubblicate alla SIAE consentono di chiederne l'intermediazione per la tutela dei propri diritti di utilizzazione economica. Tale intermediazione, *ex* artt. 17 e 19 del Regolamento Generale della SIAE, si sostanzia in cinque attività principali:

a) la concessione, per conto e nell'interesse degli aventi diritto, dei permessi di utilizzazione delle opere protette e nei quali si indicano la misura del compenso e le modalità della concessione;
b) la stipula, sempre per conto e nell'interesse degli aventi diritto, di accordi generali con coloro che sono tenuti al pagamento dei diritti a compenso, al fine anche di determinare la misura del compenso dovuto per l'utilizzazione dell'opera protetta;
c) la quantificazione e l'effettiva percezione dei compensi dovuti;
d) la successiva ripartizione dei proventi tra gli aventi diritto;
e) la promozione di azioni legali a tutela dei diritti d'autore.

Come si è detto, per richiedere e accedere a tale tutela è necessario prima procedere alla dichiarazione e al deposito dell'opera.

L'opera va dichiarata alla SIAE con apposito bollettino di dichiarazione, nel quale vanno precisati i dati identificativi dell'opera e di tutti i relativi aventi diritto, il genere dell'opera ed eventualmente la sua durata, nonché lo schema di ripartizione dei proventi tra gli aventi diritto sull'opera. Alla dichiarazione segue poi il deposito di un esemplare dell'opera stessa.

Detto deposito non va confuso con il già menzionato deposito di opere inedite, il quale è disciplinato dall'art. 67, c. 1, lett. *b*, del Regolamento Generale e si differenzia dal primo sotto due distinti profili.

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

Da una parte, può essere richiesto anche da chi non è iscritto alla SIAE. Dall'altra, non mira a chiedere l'intermediazione dell'ente per la tutela dei diritti economici su un'opera dell'ingegno, ma serve unicamente a salvaguardare dai rischi di plagio l'autore di opere inedite, ossia di opere non ancora pubblicate. Più precisamente, tale deposito fornisce, nell'interesse del depositante o degli aventi diritto indicati, una prova soltanto dell'esistenza dell'opera alla data del deposito.

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

Per approfondire: alcuni riferimenti essenziali

1. Con riferimento all'importanza, sul piano economico, oltre che sociale e culturale, del patrimonio culturale, della cultura e del Ministero, possono leggersi D. Franceschini, *Con la cultura non si mangia?*, La nave di Teseo, 2022; P. Dubini, *Con la cultura non si mangia. Falso!*, Laterza, 2018; F. Caporale, *La valorizzazione dei beni culturali. Analisi giuridica delle trasformazioni in corso*, Editoriale scientifica, 2024; G. Piperata, *Cultura, sviluppo economico e... di come addomesticare gli scoiattoli*, in *Aedon*, 2018, n. 3.

2. Sull'organizzazione amministrativa dello spettacolo, possono leggersi M. Immordino e A. Contieri, *La disciplina giuridica dello spettacolo*, Giappichelli, 2023, pp. 155 ss.; A. Gualdani, *L'amministrazione dello spettacolo dal vivo. Stato dell'arte e prospettive di riforma*, Giappichelli, 2020 e *Studio per la riforma del Ministero del turismo e dello spettacolo. Ricerca diretta da Sabino Cassese e coordinata da Giacinto della Cananea e da Giulio Vesperini*, Università "La Sapienza" di Roma, 1993.

3. Sulla nascita del Ministero per i beni culturali, sulle Commissioni Franceschini e Papaldo e sull'impostazione promossa dal primo Ministro per i beni culturali, Giovanni Spadolini, possono leggersi I. Bruno, *La nascita del Ministero per i beni culturali e ambientali. Il dibattito sulla tutela*, Led, 2011; *Relazione della Commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico, e del paesaggio*, in *Rivista trimestrale di diritto pubblico*, 1966, pp. 119 ss.; C. Pavone, *La Commissione Papaldo*, in *Parole-chiave*, 2013, n. 1, pp. 175 ss.; C. Brandi, *Commissione Franceschini-Commissione Papaldo: anno zero*, in *Futuribili*, vol. 30-31, gennaio-febbraio 1971, pp. 44 ss.; G. Spadolini, *Una politica per i beni culturali. Discorsi alla Camera e al Senato della Repubblica per la conversione del decreto istitutivo del Ministero, con appendice dei testi legislativi*, Casa editrice Colombo, 1975; G. Spadolini, *Beni culturali. Diario, interventi, leggi*, Valsecchi, 1976; S. Cassese, *I beni culturali da Bottai a Spadolini*, in *Rassegna degli Archivi di Stato*, 1975, nn. 1-3, pp. 116 ss.; Ministero per i beni culturali e ambientali, *I beni culturali dall'istituzione del Ministero ai decreti delegati*, Ufficio centrale per i beni ambientali architettonici archeologici artistici e storici, 1976.

4. Sulla prima riforma del Ministero dei beni culturali e sulle vicissitudini del periodo compreso tra il 1997 e il 1999, si vedano M. Cammelli, *Il nuovo ministero: questioni risolte e problemi aperti*, in *Aedon*, 1999, n. 1;

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

C. Barbati, *Le funzioni del ministero per i Beni e le Attività culturali nella più recente legislazione*, ivi; G. Pastori, *Il ministero per i Beni e le Attività culturali: il ruolo e la struttura centrale*, ivi; G. Sciullo, *Ministero per i Beni e le Attività culturali e riforma dell'organizzazione del governo*, in *Aedon. Rivista di arti e diritto on line*, 1999, n. 2 e G. Corso, *Il ministero per i beni e le attività culturali*, in A. Pajno e L. Torchia (a cura di), *La riforma del governo. Commento ai decreti legislativi n. 300 e n. 303 del 1999 sulla riorganizzazione della Presidenza del consiglio e dei Ministeri*, il Mulino, 2000, pp. 375 ss. Sul riordino del 2004, possono leggersi M. Cammelli, *La riorganizzazione del ministero per i Beni e le Attività culturali (d.lgs. 8 gennaio 2004, n. 3)*, in *Aedon*, 2003, n. 3; G. Pastori, *Le funzioni*, in *Aedon*, 2005, n. 1; G. D'Auria, *L'organizzazione centrale*, ivi; G. Sciullo, *L'organizzazione periferica*, ivi; F. Merusi, *Qualche osservazione finale sulla recente riorganizzazione del Mbac*, ivi; C. Barbati, *I rapporti con le autonomie territoriali*, ivi; M. Cammelli, *Ossimori istituzionali: l'instabile immobilità della organizzazione ministeriale*, in *Aedon*, 2006, n. 3. Sul riordino del 2007, cfr. G. Sciullo, *Il "Lego" istituzionale: il caso del Mibac*, in *Aedon*, 2006, n. 3 e S. Bonini Baraldi, *La riforma del ministero tra "giuridificazione" e "managerializzazione"*, in *Aedon*, 2007, n. 1. Sul riordino del 2009, si vedano C. Barbati, *L'amministrazione periferica del Mibac, nella riforma del 2009*, in *Aedon*, 2009, n. 3; G. Sciullo, *Il Mibac dopo il d.p.r. 91/2009: il "centro" rivisitato*, ivi, e L. Casini, *Il mito di Sisifo ovvero la quarta riorganizzazione del Ministero per i beni e le attività culturali*, in *Giornale di diritto amministrativo*, 2010, pp. 1006 ss. Sulla riforma del 2014, si segnalano L. Casini, *Il "nuovo" statuto giuridico dei musei italiani*, in *Aedon*, 2014, n. 3; G. Sciullo, *La riforma dell'amministrazione periferica*, in *Aedon*, 2015, n. 1; G. Pastori, *La riforma dell'amministrazione centrale del Mibact tra continuità e discontinuità*, ivi; P. Forte, *I nuovi musei statali: un primo passo nella giusta direzione*, ivi; L. Casini, *Gli archivi nella riforma dei beni culturali*, ivi.; M. Cammelli, *I tre tempi del Ministero dei beni culturali*, in *Aedon*, 2016, n. 3 e S. Amorosino, *Strutture, culture e prassi amministrative del Mibac e delle soprintendenze*, in *Rivista giuridica dell'edilizia*, 2019, pp. 391 ss.; M. Cammelli, *L'avvio della riforma del Mibact: echi dalla periferia*, in *Aedon*, 2016, n. 1; G. Sciullo, *Direzione generale "unica" e soprintendenze "uniche"*, ivi; L. Casini, *Una "revolution in government"? La riforma amministrativa del patrimonio culturale*, in *Rivista trimestrale di diritto pubblico*, 2018, pp. 693 ss.; L. Casini, *La riorganizzazione del Mibact: dal "lego" istituzionale alla manutenzione amministrativa*, in *Aedon*, 2019, n. 3 e G. Cerrina Feroni e S. Torricelli (a cura di), *Il regime*

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

giuridico dei musei. Profili comparati, il Mulino, 2021. Sull'attuale assetto del Ministero, si veda L. Casini, *Cultura e pubbliche amministrazioni nel "decreto giustizia": tra riorganizzazioni e* spoils system, in *Aedon*, 2023, n. 2 e L. Casini, *Le metamorfosi del ministero della Cultura e le incongruenze dell'organizzazione amministrativa*, in *Aedon*, 2024, n. 2.

5. Sul patrimonio culturale, possono leggersi M.S. Giannini, *I beni culturali*, in *Rivista trimestrale di diritto pubblico*, 1976, pp. 3 ss.; L. Casini, *Patrimonio culturale*, in *Enciclopedia del diritto. I tematici. III. Funzioni amministrative*, Giuffrè, 2022, pp. 817 ss.: C. Barbati, M. Cammelli, L. Casini, G. Piperata, G. Sciullo, *Diritto del patrimonio culturale*, Il Mulino, 2025; F. Caporale, *La valorizzazione dei beni culturali. Analisi giuridica delle trasformazioni in corso*, Editoriale scientifica, 2024; L. Casini, *Advanced Introduction to Cultural Heritage Law*, Edward Elgar, 2024; L. Casini, *Ereditare il futuro. Dilemmi sul patrimonio culturale*, Il Mulino, 2016. Il passaggio citato nel testo è di P. Carpentieri, *Tutela e valorizzazione dei beni culturali*, in *Urbanistica e appalti*, 2003, pp. 1015 ss.

6. Sulle fondazioni nel settore culturale, possono leggersi A. Averardi, A. Gualdani e A. Magliari (a cura di), *Amministrare le fondazioni, amministrare per fondazioni. Modello fondazionale e patrimonio culturale*, Editoriale scientifica, 2022. Sulle fondazioni lirico-sinfoniche, V. Cerulli Irelli, *Le Fondazioni lirico-sinfoniche*, in *Aedon*, 2012, n. 3 e A. Gualdani, *L'amministrazione dello spettacolo dal vivo*, cit., pp. 37 ss.

7. Sugli archivi d'artista, può vedersi A. Donati e F. Tibertelli de Pisis (a cura di), *L'archivio d'artista. Principi, regole e buone pratiche*, Johan & Levi Editore, 2022. I riferimenti nel testo sono rispettivamente di M. Pasquali, *La redazione del catalogo ragionato in relazione alle procedure di verifica dell'autenticità dell'opera*, in A. Donati e F. Tibertelli de Pisis (a cura di), *L'archivio d'artista*, cit., pp. 127 ss., di A. Donati, *Tipologie e valore delle certificazioni di autenticità e delle certificazioni di provenienza*, ivi, pp. 243 ss. In giurisprudenza, possono leggersi Trib. Roma, 21 giugno 2018, n. 13842 e Cons. Stato, Sez. VI, 20 maggio 2025, n. 4338.

8. Sull'amministrazione dei diritti d'autore e, in particolare, sulla SIAE si suggerisce la lettura di D. Sarti, *La "privatizzazione" dell'attività della SIAE. Diritto d'autore, reti telematiche e libere utilizzazioni per scopi didattici*, in *Le Nuove leggi civili commentate*, 2009, pp. 349 ss.; P.A., *Storia breve della SIAE attraverso i suoi statuti*, in *Il Diritto di autore*, 2018, n. 2, pp. 212 ss. Sulla direttiva Barnier, sul suo recepimento e sugli organismi di gestione collettiva e le entità di gestione indipendente si

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

vedano G. Mazziotti, *Il monopolio SIAE e la Direttiva Barnier: come stanno davvero le cose?*, in *Il Diritto industriale*, 2017, pp. 72 ss., e G. Remotti, *Studio sulle dinamiche contratto-mercato nella gestione collettiva dei diritti d'autore e connessi*, in *Contratto e impresa*, 2024, pp. 442 ss.; C. Meo, *Liberalizzazione e regolazione della gestione collettiva dei diritti d'autore*, in *Giurisprudenza italiana*, 2025, pp. 1562 ss. Sul ruolo svolto dalle Autorità amministrative indipendenti nel settore dei diritti d'autore si rinvia a G. Vesperini, *L'abuso di posizione dominante da parte della SIAE*, in P. Mania e G. Vesperini (a cura di), *Il copyright nell'era digitale. Problematiche e casi di studio*, Round Robin editrice, 2020; L. Golisano e G. Vesperini, *L'organizzazione pubblica a tutela dei diritti d'autore*, in M. Fulloni, P. Mania e G. Vesperini (a cura di), *Le tutele dei diritti d'autore. Strutture, documentazioni, condivisioni*, Edizioni ETS, 2026, pp. 9 ss.; B. Tassone, *Primo commento alla L. 14 luglio 2023, n. 93 in materia di tutela del diritto d'autore online e alla Delibera 189/23/CONS dell'AGCOM che modifica il Regolamento sul diritto d'autore online*, in *Il Diritto industriale*, 2023, pp. 415 ss.; M. Bertani, *Internet e la «amministrativizzazione della proprietà intellettuale»*, in Aa Vv., *AIDA. Annali italiani del diritto d'autore*, Giuffrè, 2012, pp. 129 ss. Sempre sulla disciplina dei diritti d'autore, nonché sul sistema di registrazione a tutela dei diritti d'autore si leggano altresì M. Ammendola, *Diritto d'autore: diritto materiale* (voce), in *Digesto delle discipline privatistiche. Sezione commerciale*, UTET, 1989, pp. 372 ss.; A. Musso, *Proprietà intellettuale* (voce), in *Enciclopedia del diritto*, Giuffrè, 2008, pp. 890 ss.; S. Scalzini, *Fattispecie costitutiva del diritto d'autore*, in F.A. Genovese e G. Oliveri (a cura di), *Proprietà intellettuale. Segni distintivi, brevetti, diritto d'autore*, UTET, 2021, pp. 979 ss.

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

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

5
La censura e le forme di condizionamento delle libertà di espressione artistica

*di Margherita Croce e Francesca Pileggi**

Sommario: 1. Poteri pubblici e libertà dell'arte – 1.1. I "motivi" e i «provvedimenti adeguati» a vietare, inibire e reprimere le manifestazioni del pensiero (art. 21, cc. 2 e 6 Cost.) e i limiti penali alla libertà dell'arte – 2. Breve storia della censura dallo Stato liberale allo Stato costituzionale: la stampa, il teatro, il cinema e la "canzone" – 3. L'assetto odierno: i controlli pubblici e i condizionamenti sull'accesso ai mezzi di diffusione del pensiero – 4. Poteri pubblici e stampa non periodica: i residui poteri di intervento repressivo sulle opere letterarie – 5. Lo spettacolo dal vivo – 5.1. La regolamentazione regionale e locale sull'arte di strada – 5.2. Il sistema di autorizzazioni e controlli su spettacoli e trattenimenti – 6. Poteri pubblici e settore cinematografico: il sistema di autorizzazioni e controlli – 7. – Poteri pubblici e televisione. Il ruolo dello Stato nella gestione del servizio televisivo e i condizionamenti alla messa in onda delle opere cinematografiche e audiovisive – 8. *Segue*. I limiti alla diffusione delle opere cinematografiche e audiovisive sulle piattaforme di *streaming* – 9. Poteri pubblici e opere dell'arte visiva – 9.1. Gallerie, mostre ed esposizioni – 9.2. Il controllo pubblico sulla *Street Art* – 9.3. La circolazione delle immagini delle opere dell'arte visiva e i poteri autorizzatori sulle riproduzioni dei beni culturali

1. Poteri pubblici e libertà dell'arte

Dinanzi alle attività di espressione artistica – come la pittura, il teatro, il cinema, la letteratura, la musica – il ruolo dell'autorità pubblica può atteggiarsi in modo diverso. Da un lato, i poteri pubblici svolgono le attività di valorizzazione, promozione e sostegno di cui si è parlato nel quarto capitolo, dall'altro, essi possono, invece, controllare o limitare la realizzazione o la diffusione di opere e attività artistiche.

In linea di principio, l'esercizio di poteri pubblici autoritativi volti a condizionare l'esercizio della libertà dell'arte appare antitetico all'impronta liberale

* Sebbene il capitolo sia frutto di una riflessione comune, possono essere attribuiti a M. Croce i paragrafi 1, 1.1., 3, 5, 5.1, 5.2., 9, 9.1., 9.2., 9.3. e a F. Pileggi i paragrafi 2, 4, 6, 7 e 8.

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

che informa un ordinamento democratico, personalista e pluralista, del quale la libertà di manifestazione del pensiero (art. 21 Cost.), anche declinata come libertà dell'arte (art. 33 Cost.) rappresenta la «pietra angolare» (Corte cost., 2 aprile 1969, n. 84).

In questo senso volgono soprattutto considerazioni di natura storica. La Costituzione del 1948, infatti, volendo segnare una netta cesura con le esperienze autoritarie uscite sconfitte dalla Seconda guerra mondiale, ha inteso offrire alla libertà di espressione garanzie più ampie di quelle riconosciute e praticate dal regime fascista.

In prima approssimazione si potrebbe, infatti, dire che i costituenti intesero vietare la "censura" della libertà di manifestazione del pensiero, da intendersi come insieme di provvedimenti preventivi (disposti, quindi, prima di una pronuncia giurisdizionale di accertamento di un illecito), adottati da un «organo» dello Stato e diretti a impedire o limitare in maniera discrezionale, anche con riferimento al fine, la diffusione di una manifestazione del pensiero. In altri termini, l'assetto costituzionale vieterebbe ai pubblici poteri di impedire o reprimere la diffusione di un'opera d'arte «in considerazione, diretta o indiretta, del contenuto» da questa veicolato, soprattutto se i motivi che giustificano tali limitazioni sono rimessi alla illimitata discrezionalità delle autorità amministrative (Corte cost., 14 giugno 1956, n. 1; 8 luglio 1957, n. 115; 18 maggio 1972, n. 93; Fois, 1970).

Il discorso, tuttavia, è più complesso perché la Costituzione non ha né definito né vietato in modo generalizzato la censura, ed anzi, consente forme di condizionamento dell'esercizio della libertà di pensiero.

L'art. 21 Cost., infatti, sancisce espressamente il divieto di «censure» e «autorizzazioni» solo in riferimento a un determinato mezzo di espressione del pensiero: la stampa. Per quest'ultima, il c. 3 ammette comunque la misura repressiva del «sequestro» dello stampato, che pregiudica la sua ulteriore diffusione, purché ciò avvenga nel rispetto della duplice garanzia della riserva di legge (cioè nei soli casi di delitti per i quali la legge espressamente lo autorizzi e nelle ipotesi di violazione delle norme stabilite per l'indicazione dei responsabili dello scritto) e della riserva di giurisdizione (cioè in presenza di un «atto motivato dell'autorità giudiziaria»).

Il c. 6 dello stesso art. 21 Cost. consente, poi, al potere pubblico di vietare le «pubblicazioni a stampa, gli spettacoli e tutte le altre manifestazioni» considerate «contrarie al buon costume», e di prevenire e reprimere le eventuali violazioni, a condizione che i «provvedimenti» a tal fine «adeguati» siano previamente disciplinati dal legislatore (in base ad una cosiddetta riserva assoluta di legge).

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

Per quanto i padri costituenti intendessero ripudiare la censura, la Costituzione ammette, dunque, la possibilità di prevedere forme di limitazione delle manifestazioni del pensiero, di natura sia preventiva sia repressiva.

Secondo la Corte costituzionale, il potere così riconosciuto alle autorità amministrative è, però, meno esteso e incisivo rispetto al passato, perché i provvedimenti atti a vietare o reprimere le manifestazioni del pensiero devono trovare fondamento nel disegno costituzionale ed essere previsti dalla legge, in modo da impedire che l'autorità esecutiva possa decidere a propria discrezione i motivi che giustificano la compressione della libertà di manifestazione del pensiero.

Sebbene non tutta la dottrina sia concorde, e nonostante l'art. 33, c. 1, Cost. sembri riconoscere all'espressione e all'insegnamento dell'«arte» (e della «scienza») una tutela rafforzata, il ragionamento si estenderebbe a tutte le manifestazioni della creatività. Per insegnamento costante, infatti, il fatto che l'art. 33 non individui alcun "bene" o "valore", cioè alcun "motivo", valido a giustificare la compressione della libertà dell'arte, non significa che tale sfera di libertà sia illimitata. Se è vero che la libertà di pensiero e la libertà dell'arte sono diritti fondamentali del nostro ordinamento, è anche vero, infatti, che nessun diritto di libertà è concepito dalla trama costituzionale come illimitato (Corte cost., n. 1/1956), potendo, al contrario, subire compressioni o affievolimenti sia per ragioni di pubblico interesse, su cui ci si soffermerà in questo capitolo, sia per assicurare la tutela di altri diritti soggettivi (come ad esempio il diritto d'autore, di cui si dirà soprattutto nel capitolo settimo).

Per inquadrare giuridicamente il rapporto tra poteri pubblici e libertà dell'arte occorre quindi chiedersi, più concretamente, entro che limiti e con quali garanzie il legislatore possa disciplinare «provvedimenti adeguati» a limitare le manifestazioni del pensiero in maniera preventiva (cioè con divieti e provvedimenti inibitori che operano *ex ante*) e successiva (cioè con provvedimenti repressivi che operano *ex post*) rispetto alla loro realizzazione e diffusione. In altri termini, bisogna individuare le ragioni di interesse pubblico che possono giustificare la previsione e l'adozione dei provvedimenti limitativi.

1.1. I "motivi" e i «provvedimenti adeguati» a vietare, inibire e reprimere le manifestazioni del pensiero (art. 21, cc. 2 e 6 Cost.) e i limiti penali alla libertà dell'arte

Come si vedrà meglio nel paragrafo successivo, prima del 1948, i motivi che giustificavano la compressione della libertà di espressione artistica erano molti e diversi.

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

L'art. 21, c. 6 Cost., invece, individua nel «buon costume» l'unico motivo esplicito che può giustificare limitazioni della libertà del pensiero. Tale concetto è tuttavia "indeterminato" (o "elastico"), nel senso che il suo significato è suscettibile di variare in relazione alle circostanze concrete e al momento storico.

Nella storia dell'ordinamento costituzionale, il buon costume ha nel tempo notevolmente ristretto il proprio campo di azione. Per un verso, molte leggi che disciplinavano i poteri di polizia funzionalizzati alla protezione del buon costume sono state abrogate. Per altro verso, nei casi in cui tale limite è ancora previsto, la dottrina ne ha interpretato la portata in modo restrittivo. Ad una lettura civilistica che vi ricomprende anche i comportamenti offensivi del senso morale "medio" della collettività (*boni mores*), se ne è affiancata infatti un'altra, più restrittiva, di origine penalistica e attualmente maggioritaria, che limita le condotte contrarie al buon costume a quelle lesive del "pudore sessuale", con la conseguente identificazione tra manifestazioni del pensiero contrarie al buon costume e atti e manifestazioni oscene, specie in connessione alla moralità giovanile (Corte cost., 19 febbraio 1965, n. 9 e 16 marzo 1971, n. 49).

Dall'altra parte, la stessa giurisprudenza costituzionale e la dottrina maggioritaria hanno sostenuto che la libertà di espressione artistica incontri anche ulteriori limiti di carattere implicito, cioè ricavabili tramite interpretazione sistematica dai "valori" che intessono la trama costituzionale nel suo complesso. È così che, accanto al buon costume, sono stati annoverati tra i limiti anche la protezione dei minori (che era già emersa in riferimento al buon costume), la tutela del patrimonio culturale, l'onore, la reputazione e la riservatezza dei soggetti rappresentati.

In riferimento alla libertà di espressione artistica, l'opera giurisprudenziale e dottrinaria ha comunque soprattutto sottolineato che, in una società pluralista, l'applicazione di tali limiti deve essere accordata al canone ermeneutico della "dignità della persona umana". Detto in altri termini, è la dignità della persona il criterio che deve guidare la composizione dei conflitti che possono sorgere tra l'esercizio della libertà dell'arte e la tutela di altri beni e interessi costituzionalmente riconosciuti (Corte cost., 17 luglio 2000, n. 293).

I problemi maggiori rispetto all'individuazione di limiti impliciti alla libertà di manifestazione artistica li pone, in ogni caso, l'inclusione in tale novero del concetto di "ordine pubblico" (oggi esplicitato tra le materia di competenza esclusiva dello Stato all'art. 117, c. 2, lett. *h*, Cost.). Se interpretato in senso "ideale", cioè come insieme dei valori fondamentali che informano l'ordinamento costituito, l'ordine pubblico può, infatti, ritenersi violato anche dal semplice dissenso ideologico, e la sua protezione potrebbe giustificare misure altamente restrittive della libertà di parola. Per evitare questo rischio, se si vuole indivi-

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

duare nell'ordine pubblico un limite implicito alla libertà di manifestazione del pensiero, occorrerebbe confinarne la portata alla sua dimensione "materiale", cioè identificarlo con l'*ordre dans la rue*, suscettibile di essere turbato solo in conseguenza di comportamenti, anche istigatori, atti a mettere *in concreto* pericolo la pubblica incolumità. Come emergerà dall'analisi dei singoli settori dell'espressione artistica, i confini tra ordine pubblico ideale e materiale non sono sempre definiti e rispettati, così che, soprattutto in relazione ad alcune arti, è ancora, troppo frequentemente, possibile incappare nella previsione di poteri amministrativi eccessivamente ampi e discrezionali.

Infine, occorre notare che la libertà di manifestazione del pensiero incontra i limiti derivanti dal diritto penale. Di alcuni di questi si avrà modo di parlare nel prosieguo, essendo per il momento sufficiente chiarire che le misure penali, a differenza di quelle amministrative: hanno natura personale e squisitamente repressiva, intervengono solamente *ex post* rispetto alla manifestazione artistica e sono adottate esclusivamente dall'autorità giudiziaria e dunque assistite dalle garanzie proprie del processo giurisdizionale. Del sistema penale interessa comunque, in questa sede, mettere in luce soprattutto il suggestivo disposto dell'art. 529 del Codice penale (c.p.), secondo cui, agli effetti della legge penale, «non si considera oscena l'opera d'arte (...) salvo che, per motivo diverso da quello di studio, sia offerta in vendita, venduta o comunque procurata a persona minore degli anni diciotto». Nel nostro ordinamento, dunque, la diffusione di un'opera oscena – e quindi, in base all'interpretazione restrittiva del buon costume di cui si è detto *supra*, lesiva del pudore sessuale – può essere inibita o repressa con misure di carattere amministrativo, ma l'autore della stessa non può essere punito dal giudice penale. Anche se, la portata di tale scriminante è stata parzialmente ridimensionata dalla Corte di Cassazione, la quale ha affermato che per escludere la punibilità della condotta deve, in ogni caso, sussistere un «equilibrio tra il contenuto e la forma, tra il messaggio che l'autore propone ed i mezzi di cui egli si è avvalso» (così Cass. pen., Sez. III, 3 febbraio 1984, n. 5308, che ha ritenuto osceno il film "Caligola", poiché «l'interpretazione data dagli attori, la scelta delle inquadrature, il colore, gli ambienti e quanto altro non potevano, in tale situazione, determinare alcun apprezzabile risultato estetico neppure sul piano formale»).

2. Breve storia della censura dallo Stato liberale allo Stato costituzionale: la stampa, il teatro, il cinema e la "canzone"

Poste le coordinate giuridiche che consentono di interpretare il sistema dei limiti pubblicistici e, più in generale, delle forme di condizionamento cui può

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

essere soggetta l'arte, è utile ripercorrere brevemente la storia della censura e della sua progressiva erosione nell'ordinamento italiano. Questa è strettamente collegata al graduale affermarsi delle libertà di stampa e di spettacolo e si snoda nell'evoluzione dei meccanismi di controllo pubblico sull'esercizio di tali libertà.

A partire dalla fine del Settecento e poi nel corso dell'Ottocento, «l'ondata di libertà e di risveglio» portata dalla Rivoluzione francese e il graduale affermarsi dei valori democratici condussero al riconoscimento dei diritti di libertà; sebbene, quasi contestualmente, si affermò anche l'esigenza di sorvegliarne l'esercizio [C. Di Stefano, 1964, p. 48 s.]. La stessa *Dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino* francese del 1789 affermava espressamente la libertà di «manifestazione dei pensieri e delle opinioni» e il conseguente diritto di ogni cittadino di «parlare, scrivere, stampare liberamente», ma riservava al legislatore il compito di individuare le ipotesi di «abuso», da sottoporre all'azione repressiva dei pubblici poteri (art. 11).

Tale modello, di impronta liberale, ispirò le Costituzioni del XIX secolo, tra cui lo Statuto Albertino, concesso dal Re nel 1848 e divenuto, dal 1861, la Carta fondamentale del Regno d'Italia. Quest'ultimo, tuttavia, non sancì espressamente la libertà di manifestazione del pensiero e, pur riconoscendo, invece, la libertà di stampa (art. 28), affidò alla legge ampi spazi per reprimerne «gli abusi». Anche la libertà di rappresentare uno spettacolo dal vivo in luoghi pubblici, come una piazza, o aperti al pubblico, come un teatro, fu sottoposta a forti limitazioni, dal momento che l'art. 32 dello Statuto subordinava il diritto di adunarsi in tali luoghi «alle leggi di polizia».

L'ampia delega al legislatore, chiamato a disciplinare le ipotesi di abuso e divieto, unita all'assenza di un controllo di legittimità costituzionale sul suo operato (cioè di un controllo volto a valutare la compatibilità tra le leggi e le libertà riconosciute dallo Statuto), rese, di fatto, le garanzie statutarie estremamente deboli e, soprattutto, soggette al clima politico e alle contingenti maggioranze parlamentari.

Fu così che la stampa, dopo un'iniziale fase liberale segnata dall'Editto del 1848 (che non prevedeva forme di censura preventiva e consentiva il sequestro delle pubblicazioni solo da parte del giudice, per esigenze processuali), subì restrizioni progressive con l'introduzione, nel periodo crispino, di misure di polizia preventiva come: le licenze per l'esercizio dell'arte tipografica e per l'affissione di giornali e altri stampati (l. n. 3720/1859), il divieto di esporre alla pubblica vista «figure o disegni offensivi della morale, del buon costume e della pubblica decenza o dei privati cittadini» (l. 20 marzo 1865, all. E e l. n. 6144/1889), e i primi sequestri amministrativi, dunque disposti per opera di un'autorità diversa dal giudice. Tale inasprimento fu il riflesso dei profondi mutamenti del tessuto sociale e della progressiva emersione del nesso funzionale

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

tra la stampa, specialmente periodica, e l'assetto degli equilibri politici: divenne, infatti, sempre più evidente la capacità della prima di influenzare l'opinione pubblica, in un contesto caratterizzato dalla crescita dell'alfabetizzazione e dall'allargamento della base elettorale.

Nello stesso periodo, anche lo spettacolo dal vivo, considerato passatempo elitario, venne dalla legge pesantemente tassato e gestito in termini di ordine pubblico. «Spettacoli» e «trattenimenti» dovevano essere preventivamente autorizzati (tramite lo strumento della licenza) e potevano essere repressi *ex post* dai Prefetti, per un novero amplissimo di motivi (quali la moralità, l'ordine pubblico, gli ordinamenti politici dello Stato e delle potenze amiche, la religione cattolica e i culti tollerati, la vita privata e i principi della famiglia).

Tali tendenze restrittive si attenuarono nel periodo giolittiano, connotato da una maggiore stabilità politica e sociale, ma solo per riaffermarsi con maggior vigore all'inizio della Prima guerra mondiale. La parentesi della Grande guerra segnerà, infatti, l'instaurarsi di un generalizzato sistema di censura preventiva sulle pubblicazioni (con l'attribuzione al Prefetto del potere di vietare la pubblicazione di ogni notizia di carattere militare e di procedere al sequestro di ogni tipo di stampato), ma anche sulla "settima arte", che aveva cominciato nel frattempo a muovere i primi passi (attraverso l'introduzione di un sistema di vigilanza sulle pellicole cinematografiche, esteso anche ai copioni, diretto ad impedire la proiezione in pubblico di opere offensive, tra gli altri, del buon costume, della morale, dell'ordine pubblico e del decoro).

Parallelamente si assistette alla nascita di misure promozionali volte a sfruttare le potenzialità del teatro e del cinema nel segno della propaganda patriottica e bellica. L'impianto promozionale verrà potenziato durante il fascismo che istituzionalizzò una politica culturale di marcata impronta dirigista e propagandistica, dove l'editoria, il teatro e il cinema furono funzionalizzati alla difesa e al rafforzamento del potere costituito. Ciò avvenne, in particolare, con la messa a sistema di misure di agevolazione alle imprese, interventi diretti tramite enti pubblici e sovvenzioni subordinate all'impegno di svolgere con «nobiltà di intenti e dignità nella forma» la programmazione previamente concordata con il Ministero.

Anche il sistema dei controlli preventivi e successivi sulla stampa e sullo spettacolo subirà durante il fascismo un complessivo inasprimento, in linea con la più generale tendenza restrittiva, quando non soppressiva, dei diritti di libertà che connotò l'assetto complessivo del regime.

Le numerose riforme legislative realizzate nel periodo fascista non solo confermarono l'impianto autoritario di derivazione crispina, ma ne precisarono le finalità politico-istituzionali. Le fattispecie di reato a mezzo stampa furono moltiplicate e le relative pene aggravate (con l'approvazione del codice penale

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

nel 1930, cioè il c.d. Codice Rocco ancora in vigore), una rigida disciplina di controllo e vigilanza nei confronti dei giornali e delle pubblicazioni periodiche venne instaurata (ad opera del r.d.l. 15 luglio 1023, n. 3288 e delle norme di attuazione contenute nel r.d.l. 10 luglio 1924, n. 1081) e la "sicurezza pubblica" subì un riassetto complessivo, culminato con l'adozione del Testo unico sulle leggi di pubblica sicurezza, il TULPS del 1931, ancora oggi in vigore (sebbene, come si vedrà, emendato in molte sue parti).

Nello specifico, il Titolo III del TULPS disciplinò in modo dettagliato un articolato sistema di licenze e divieti per: gli spettacoli (anche teatrali e cinematografici) e i trattenimenti pubblici (Capo I), l'arte tipografica e ogni altra attività di diffusione del pensiero (come l'arte litografica e fotografica), l'affissione in luogo pubblico o aperto al pubblico di qualsiasi scritto (Capo III) e le arti di strada e i mestieri girovaghi (Capo V).

Con il TULPS si portò anche a compimento la trasformazione dell'istituto del sequestro degli stampati in strumento di intervento preventivo, azionabile direttamente dall'autorità di pubblica sicurezza, indipendentemente dalla presunta sussistenza di una fattispecie di reato: l'autorità era abilitata a intervenire nel caso in cui avesse ritenuto, sulla base di un proprio apprezzamento discrezionale, che uno scritto fosse lesivo del prestigio dello Stato o offensivo del sentimento nazionale, del pudore o della pubblica decenza (artt. 112 e 114).

Un sistema di controllo preventivo più pervasivo fu previsto per gli spettacoli teatrali e cinematografici. Prima della rappresentazione, i copioni teatrali dovevano ricevere l'approvazione ministeriale ed essere depositati presso il Questore (art. 74 TULPS). Per ragioni locali, il Prefetto aveva, poi, il potere di vietare la rappresentazione anche degli spettacoli approvati dal Ministero. Anche le pellicole cinematografiche dovevano essere sottoposte alla revisione da parte dell'autorità di pubblica sicurezza (art. 77 TULPS) e il novero di ragioni idonee a negare il rilascio del nulla osta alla proiezione dei film fu allargato, arrivando a ricomprendere anche l'assenza del carattere artistico dell'opera (art. 5, c. 2, l. 16 giugno 1927, n. 1121). A questo si aggiungevano ulteriori ed estesi poteri di polizia: le autorità di pubblica sicurezza avevano diritto ad assistere alle rappresentazioni per «vigilare nell'interesse dell'ordine, della sicurezza pubblica, della morale e del buon costume» (art. 81 TULPS), e gli spettacoli già cominciati non potevano essere variati o sospesi senza il loro consenso (art. 83 TULPS). Infine, spettacoli teatrali e cinematografici potevano essere interrotti, là dove fossero state ravvisate situazioni di pericolo per l'ordine pubblico, offese alla morale o al buon costume (art. 82 del TULPS, tutt'oggi in vigore in questa ampia formulazione).

In sintesi, il periodo fascista si caratterizzò per una commistione di censura e propaganda che impresse ai controlli pubblici sulle arti un carattere particolarmente conformativo della libertà degli artisti.

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

Ciò è ben rappresentato dallo stile con cui Leopoldo Zurlo interpretò, per quindici anni, il ruolo di Censore unico quale titolare dell'Ufficio censura teatrale – incardinato, dopo vari passaggi, presso il Ministero della cultura popolare – a cui erano stati trasferiti (con la l. 6 gennaio 1931 n. 599) i poteri di polizia prima affidati alla Prefetture. La prassi di Zurlo si connotò, infatti, per l'informalità e un disturbante approccio amicale nei rapporti con gli artisti, volto soprattutto a "raccomandare" tagli e modifiche ai copioni, piuttosto che a imporre divieti. Una prassi alla quale fece da contraltare una diffusa "autocensura" da parte degli autori.

Il regime non risparmiò, peraltro, neanche la musica e, in particolare, la canzone. Da questo punto di vista fu fondamentale l'organizzazione di una "radio di Stato", tecnologia che si era affermata qualche decennio addietro. Già in epoca liberale, lo Stato aveva, infatti, istituito il monopolio sui servizi radio, ma lo esercitava riservandosi il potere di distribuire concessioni a trasmettere ai soggetti, sia pubblici sia privati, che volevano operare nel settore (l. 30 giugno 1910, n. 395). Il fascismo si spinse oltre e "occupò" l'etere con un ente governativo (l'EIAR) a cui venne affidata la concessione esclusiva delle trasmissioni. Il regime poté così operare, anche sulle canzoni, moltissime censure e strumentalizzazioni propagandistiche. L'EIAR non diffondeva canzoni straniere (in particolare americane), o quelle lesive dell'ordine costituito e delle autorità o che potessero incoraggiare la commistione tra le "razze" (le cosiddette "canzoni della fronda"). Parallelamente, il Comitato superiore per le radiodiffusioni (istituto prima presso il Ministero delle comunicazioni, poi presso il già ricordato Ufficio censura teatrale) imponeva modifiche ai testi per renderli conformi allo "spirito" fascista, all'amor di patria e, successivamente, alla mobilitazione bellica. Mentre le forze di pubblica sicurezza assicuravano che le canzoni messe all'indice, tramite circolari, non venissero diffuse neanche nei locali di pubblico spettacolo e di pubblico servizio.

All'indomani della Seconda guerra mondiale, la sconfitta del nazi-fascismo rappresentò certamente una cesura storica. Ne offrono testimonianza il r.d.lgs. 31 maggio 1946, n. 561, che abolì uno dei principali strumenti di controllo preventivo utilizzati dal regime fascista, il sequestro preventivo degli stampati ad opera dell'autorità di pubblica sicurezza, ma soprattutto il dibattito in Assemblea costituente. L'ampio consenso che in tale sede raggiunse il riconoscimento esplicito della «libertà di manifestazione del pensiero» (poi sancita nell'art. 21 Cost.) e della «libertà dell'arte» (poi sancita nell'art. 33 Cost.) riflette, difatti, il mutamento di paradigma dalla prospettiva del "vietare" a quella del "non incoraggiare" le manifestazioni artistiche antidemocratiche.

Il cambiamento resta, tuttavia, per un lungo periodo sulla carta.

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

Il potere censorio non fu subito ricondotto entro i limiti segnati dal nuovo "regime di libertà". Prevalse, anzi, la continuità, sotto il profilo organizzativo (con singoli funzionari fascisti richiamati in carica subito dopo le "epurazioni", ma anche con il permanere di alcuni "uffici censori", sebbene riorganizzati, come la Commissione d'ascolto della RAI), normativo e anche finalistico.

Nei primi trent'anni della Repubblica, la Corte costituzionale dovette, infatti, intervenire molte volte al fine di adeguare al nuovo assetto costituzionale le disposizioni del TULPS (peraltro, come si vedrà, non tutte abrogate). Un primo intervento ebbe ad oggetto l'art. 113 sulle licenze di polizia relative alla distribuzione e affissione, in luogo pubblico o aperto al pubblico, di scritti o disegni, che fu dichiarato incostituzionale nella misura in cui sottoponeva ad «una concessione dell'autorità di pubblica sicurezza il diritto, che l'art. 21 della Costituzione conferisce a tutti, attribuendo alla detta autorità poteri discrezionali illimitati» (Corte cost., n. 1/1956). Poco dopo (sent. 8 luglio 1957, n. 121), la Corte tentò di interpretare in senso restrittivo i poteri attribuiti alle autorità di pubblica sicurezza in materia di spettacoli, anche teatrali e cinematografici, e trattenimenti. Nel far salva la previsione della licenza disciplinata dall'art. 68 TULPS (su cui si tornerà nei paragrafi 5 e 6), prescrisse che i controlli preventivi sul "testo" delle opere da rappresentare avrebbero dovuto essere giustificati da ragioni di "contesto", e quindi essere diretti a «valutare se in particolari situazioni di tempo, di luogo, di ambiente» la pubblica rappresentazione di una certa opera potesse «provocare pericoli». Un afflato liberale, ma timido, nella misura in cui la distinzione tra limitazioni che incidono sulle forme «di esercizio» della manifestazione del pensiero artistico e le indebite censure che attengono al contenuto delle opere, poco chiara anche in teoria, lo è anche meno nella pratica, soprattutto quando i «pericoli» da scongiurare restano ambigui e numerosi, e non confinati – come accadeva nella legislazione dell'epoca – ai soli aspetti «materiali» dell'ordine pubblico.

Negli anni '60 e '70 la Corte continuò tale opera adeguatrice, sottraendo, ad esempio, gli spettacoli e i trattenimenti organizzati in modo non imprenditoriale all'obbligo di preventiva licenza di agli artt. 68 e 69 TULPS (Corte cost., 15 dicembre 1967, n. 142; 15 aprile 1970, n. 56), e abrogando l'art. 112 del TULPS, nella parte in cui vietava la diffusione di scritti o disegni contrari agli ordinamenti costituiti dello Stato o lesivi del prestigio dello Stato o dell'autorità o offensivi del sentimento nazionale (Corte cost., 29 dicembre 1972, n. 199).

Sul versante della musica invece, dopo l'instaurazione dello Stato costituzionale, la censura continuò ad operare soprattutto attraverso il vaglio preventivo delle canzoni che potevano o non potevano essere diffuse via radio e televisione. Nel 1952, la concessione esclusiva di trasmissione era stata, infatti, rinnovata per un periodo ventennale e attribuita alla RAI (trasformazione dell'EIAR).

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

L'assetto monopolistico del settore radiotelevisivo fu giustificato ai sensi dell'art. 43 Cost., il quale consente alla legge per fini di utilità generale «di riservare originariamente o trasferire [...] allo Stato, ad enti pubblici [...] determinate imprese o categorie di imprese, che si riferiscano a servizi pubblici essenziali o [...] situazioni di monopolio che abbiano carattere di preminente interesse generale». Così che la libertà di pensiero (art. 21 Cost.) venne, in questo periodo, realizzata soprattutto cercando di assicurare il pluralismo "interno" alla concessionaria pubblica. Tuttavia, proprio "all'interno" della RAI operava una Commissione d'ascolto che, negli anni '50, vietò la diffusione di molti brani per ragioni di "moralità" dei costumi, e, nei decenni '60 e '70, operò anche numerosi tagli, oscuramenti e distorsioni per motivi di buon costume, ma anche, e sempre più spesso, per motivi politici. Già dalla fine degli anni '70, le maglie della censura "ufficiale" cominceranno però ad allargarsi, e il problema della libertà di espressione verrà ad articolarsi non solo sul piano del pluralismo interno alla concessionaria di Stato, ma anche su quello del pluralismo delle emittenti radiofoniche (con la liberalizzazione delle frequenze su cui si tornerà nel paragrafo 7).

Nel frattempo, all'inizio degli anni '60, l'assetto del sistema aveva cominciato a mutare anche per intervento del Legislatore che, con la l. n. 161/1962, aveva ridisegnato il sistema dei poteri censori attribuiti al Ministero nel campo del cinema e del teatro. In riferimento al cinema, questa legge ebbe soprattutto il merito di confinare la censura preventiva alla protezione del solo buon costume, oltre che alla tutela dei minori. Le maggiori aperture liberali le dispose, tuttavia, per il solo teatro, abolendo, per un verso, il nulla osta preventivo sulle rappresentazioni teatrali di competenza ministeriale (artt. 11, cc. 4 e 5, e 13, l. n. 161/1962) e, per altro verso, l'amplissimo potere, attribuito dal TULPS al Prefetto, di vietare le rappresentazioni per indeterminate "locali circostanze". La l. n. 161/1962 rappresenta, in questo senso, l'inizio di una divaricazione di tutele, là dove il teatro viene declassato a fenomeno elitario e poco pericoloso se confrontato ai "formidabili" mezzi del cinema e della televisione. Il sistema restò, tuttavia, per molto tempo fortemente ambiguo e ulteriori, più decisi, passi di liberalizzazione si compiranno solo alla fine degli anni '90 (come si vedrà nel paragrafo 5.2). Mentre in relazione al cinema, dovrà attendersi fino al 2016 per il superamento del sistema censorio.

3. L'assetto odierno: i controlli pubblici e i condizionamenti sull'accesso ai mezzi di diffusione del pensiero

Da quanto si è tentato di ricostruire si è compreso che l'ammissibilità e l'ambito di estensione degli atti censori e, in generale, delle forme di condiziona-

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

mento della libertà di espressione artistica è un problema giuridico storicamente determinato, che in ogni tempo (e dunque anche oggi) dipende dai "valori" dell'ordinamento considerati fondanti.

Questo però è anche fortemente condizionato dalle caratteristiche del mezzo cui si fa ricorso per manifestare il proprio pensiero (stampa, spettacolo, televisione), dal suo raggio di azione, dal tipo di fruizione che implica (in particolare, se sia volontaria o involontaria e se coinvolga o meno anche i minori), nonché dal linguaggio espressivo utilizzato (parola, musica, immagine).

La Costituzione, infatti, non sembra attribuire, ad ogni singolo individuo, il pieno diritto di usare tutti i mezzi di diffusione del pensiero esistenti. Piuttosto, garantisce ad ognuno la libertà di esprimersi con i mezzi di cui ha la disponibilità materiale e/o giuridica.

In questo senso, occorre quindi considerare che il legislatore ordinario ha la potestà di disciplinare l'accesso ai singoli mezzi di diffusione. Come ha chiarito la Corte costituzionale: «Naturalmente, che "tutti" abbiano diritto di manifestare il proprio pensiero "con ogni mezzo", non può significare che tutti debbano avere, in fatto, la materiale disponibilità di tutti i possibili mezzi di diffusione, ma vuol dire, più realisticamente, che a tutti la legge deve garantire la giuridica possibilità di usarne o di accedervi, con le modalità ed entro i limiti resi eventualmente necessari dalle peculiari caratteristiche dei singoli mezzi o dalla esigenza di assicurare l'armonica coesistenza del pari diritto di ciascuno o dalla tutela di altri interessi costituzionalmente apprezzabili» (sent. 15 giugno 1972, n. 105).

La libertà di manifestazione del pensiero è dunque condizionata anche dalle particolari cautele di cui il legislatore intende circondare l'uso di taluni mezzi, in considerazione delle concrete circostanze e dello stato delle innovazioni tecniche, a condizione, naturalmente, che la regolazione dell'accesso al mezzo sia informata ai principi di eguaglianza e imparzialità. Il discorso risulterà chiaro soprattutto per le manifestazioni artistiche che usano i cosiddetti mezzi di comunicazione di massa (radio e televisione) o che circolano nel *world wide web*. Ma esso rileva, certo in termini diversi, anche per le manifestazioni artistiche che si svolgono nei luoghi pubblici o aperti al pubblico. È bene, infatti, tenere a mente che, come affermato in più occasioni dalla Corte costituzionale (25 ottobre 1985, n. 238), la disciplina legislativa di un «solo mezzo di comunicazione» non può essere elevata «a modello» di riferimento valido, indistintamente e negli stessi termini, per tutte le altre forme di manifestazione ed espressione artistica e culturale.

Si pensi, ad esempio, al fatto che per l'esecuzione di un concerto in un locale di pubblico spettacolo o di pubblico esercizio rileverà la disciplina (pubblicistica) dello spettacolo dal vivo che si commenterà al paragrafo 5. Mentre, se lo

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

stesso evento è registrato, o ripreso in diretta, la sua diffusione per radio o in televisione sarà disciplinata dal sistema di regole che informa il settore audiovisivo, di cui si dirà nel paragrafo 7. Così come, circolando su un *social network*, lo stesso contenuto incontrerebbe le limitazioni poste dagli "standard della community", fissati da soggetti privati proprietari di tale piattaforma.

Per ricostruire le diverse forme di limitazione e di condizionamento alla libertà dell'arte, occorre, dunque, considerare non solo l'insieme di previsioni e strumenti che incidono sulla diffusione della singola opera in ragione del suo contenuto – unitamente all'apparato di misure repressive, penali e amministrative, che assistono la violazione delle relative prescrizioni normative – ma anche il complesso di disposizioni legislative, regolamentari e di *soft law* che disciplinano l'accesso ai singoli mezzi di diffusione del pensiero (stampa, spettacoli teatrali, cinema, musei, televisione, piattaforme di *streaming* e *social network*, radio, piattaforme musicali e altri strumenti di distribuzione musicale o editoriale).

Un quadro molto articolato, ulteriormente complicato dal fatto che, in relazione ad alcuni mezzi di diffusione del pensiero, il contenuto delle opere e delle manifestazioni culturali è oggi condizionato anche e soprattutto dall'esercizio di "poteri" privati: come quelli di una casa editrice, del gestore di una piattaforma di *streaming*, di un'emittente radiofonica privata o di una etichetta discografica.

4. Poteri pubblici e stampa non periodica: i residui poteri di intervento repressivo sulle opere letterarie

Come si è visto, il ruolo dei pubblici poteri nei confronti del settore dell'editoria si è atteggiato diversamente nel corso del tempo, influenzato dal progressivo peso strategico assunto dalle pubblicazioni, in particolare quelle quotidiane e periodiche, nel condizionare l'assetto degli equilibri politici.

Se tale dinamica ha favorito l'introduzione di una disciplina speciale per la pubblicazione di quotidiani e periodici e – a partire dal regime fascista – di una regolamentazione per l'accesso all'esercizio dell'attività giornalistica (attraverso l'istituzione dell'Ordine e dell'Albo dei giornalisti), è pur vero che il sistema di licenze e controlli ha storicamente investito l'intero universo della stampa, inclusa quella non periodica.

Proprio su quest'ultima si concentrerà l'attenzione in questa sede. L'analisi, infatti, si focalizzerà su quelle manifestazioni del pensiero a mezzo stampa qualificabili come espressioni artistiche, quali le opere letterarie e la poesia; mentre resterà esclusa dal campo d'indagine la stampa quotidiana e periodica, più pro-

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

priamente riconducibile all'attività di cronaca o, generalmente, di informazione, oggetto di specifiche previsioni.

L'attuale sistema di interventi pubblici restrittivi sugli stampati trova le sue coordinate innanzitutto nell'art. 21 della Costituzione. Come evidenziato, la norma costituzionale, da un lato, esclude espressamente la soggezione della stampa ad autorizzazioni o censure (c. 2) e subordina il sequestro a un atto motivato dell'autorità giudiziaria, ancorandolo ai soli casi di delitti a mezzo stampa o alle ipotesi di violazione delle norme stabilite per l'indicazione dei responsabili dello scritto (c. 3); dall'altro, consente che le «pubblicazioni a stampa» possano essere vietate là dove contrarie al buon costume, riservando al legislatore l'individuazione dei provvedimenti adeguati a prevenire e reprimere tali violazioni (c. 6).

A livello di legislazione ordinaria, la disciplina in materia di stampa non periodica appare piuttosto scarna e risalente: le fonti fondamentali sono la l. 8 febbraio 1948, n. 47, recante «Disposizioni sulla stampa» e il già citato r.d.lgs. n. 561/1946, contenente le «Norme sul sequestro dei giornali e delle altre pubblicazioni», ferme restando le fattispecie di reato previste dal codice penale.

Ciononostante, tali disposizioni – frutto del diverso atteggiamento maturato negli anni precedenti all'adozione della Costituzione – unitamente alle fondamentali pronunce della Consulta sulle disposizioni del TULPS e ai successivi interventi legislativi abrogativi, hanno concorso a definire un sistema di stampo essenzialmente garantista, depurando l'ordinamento dagli istituti più marcatamente illiberali, come le licenze e il sequestro preventivo, che avevano costituito gli strumenti di supporto del regime fascista.

Ciò premesso, si può quindi passare ad analizzare il regime dei limiti alle attività di espressione artistica in ambito letterario nell'attuale contesto normativo.

Quanto alle misure preventive, idonee a condizionare lo stesso esercizio dell'attività artistica, il sistema appare oggi completamente liberalizzato. Il regime di licenze delineato dal TULPS è stato, infatti, del tutto scardinato grazie all'intervento del legislatore: in particolare sono venuta meno le licenze per l'esercizio dell'arte tipografica, litografica, fotografica e di qualunque altra arte di stampa in seguito all'abrogazione dell'art. 111 del TULPS, disposta con l'art. 16, c. 2, del d.lgs. n. 112/1998 (mentre la norma era stata in prima battuta "salvata" dalla Corte costituzionale che l'aveva ritenuta conforme al dettato costituzionale nella sent. del 24 giugno 1961, n. 38). Gli unici oneri per chi intende pubblicare un libro o una raccolta di poesie consistono oggi nell'obbligo di «indicare il luogo e l'anno di pubblicazione, nonché il nome e il domicilio dello stampatore e, se esiste, dell'editore» (art. 2, c. 1, l. n. 47/1948) per consentire l'identificazione dei responsabili in caso di reato, pena – nell'ipotesi di mancata

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

indicazione del nome dello stampatore o dell'editore – la reclusione fino a due anni o «la multa fino a lire centomila» (art. 16, c. 2, l. n. 47/1948).

Parallelamente sono state espunte anche le misure incidenti sulla diffusione dell'opera dopo la sua realizzazione: come già ricordato, infatti, la Corte costituzionale, con la storica sentenza n. 1/1956, ha dichiarato incostituzionale l'art. 113 del TULPS che disciplinava la licenza per la distribuzione e affissione, in luogo pubblico o aperto al pubblico, di scritti o disegni, in quanto incompatibile con la libertà di manifestazione del pensiero affermata nell'art. 21 Cost.

Il sistema di intervento pubblico sulle opere letterarie poggia, dunque, oggi quasi esclusivamente su misure repressive, di natura penale e amministrativa.

L'istituto cardine rimane il sequestro, riconfigurato dal r.d.lgs. n. 561/1946 quale strumento esclusivamente repressivo. In coerenza con la soluzione accolta nella Carta costituzionale all'art. 21, c. 3, esso è attivabile solamente dal giudice e deve essere subordinato all'accertamento giurisdizionale di una fattispecie di reato. L'art. 1 del regio decreto del 1946 dispone, infatti, che «non si può procedere al sequestro della edizione dei giornali o di qualsiasi altra pubblicazione o stampato (...) se non in virtù di una sentenza irrevocabile dell'autorità giudiziaria» (c. 1), ferma restando la possibilità per il giudice di disporre il sequestro probatorio di sole tre copie dello stampato, anche prima della definizione del giudizio, ai fini dell'accertamento della sussistenza o meno della responsabilità penale (c. 2).

Permangono poche eccezioni. Le prime trovano la loro fonte nello stesso decreto n. 561, il quale, all'art. 2, consente il sequestro degli stampati che, ai sensi della legge penale, siano da ritenersi osceni o offensivi della pubblica decenza, o che divulghino mezzi rivolti a impedire la procreazione o a procurare l'aborto. La portata di tale seconda eccezione è stata, tuttavia, ridimensionata a seguito della pronuncia della Consulta n. 49/1971 che ha dichiarato incostituzionale tale previsione limitatamente alle parole «impedire la procreazione». Ad ogni modo, anche in questi casi, lo strumento del sequestro rimane strettamente legato all'accertamento giudiziale, atteso che il legislatore richiede che, dopo il sequestro, si proceda contro il colpevole per giudizio direttissimo.

Un'altra ipotesi è disciplinata dalla l. 20 giugno 1952, n. 645 che consente all'autorità giudiziaria di disporre il sequestro degli stampati anche prima dell'inizio dell'azione penale, nell'ipotesi in cui questi configurino il delitto di apologia del fascismo (art. 8).

Ne risulta, dunque, un utilizzo del sequestro delle opere letterarie funzionalmente ancorato all'integrazione di un'ipotesi di reato. È, pertanto, alle fattispecie di reato a mezzo stampa che occorre guardare per aver contezza della portata di tale misura repressiva.

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

Come si è osservato, il Codice Rocco, ancora in vigore, ha determinato un sensibile ampliamento del novero delle fattispecie criminose in materia, comprendente sia ipotesi in cui l'elemento della pubblicità a mezzo stampa costituisce elemento costitutivo del reato, come nelle pubblicazioni oscene di cui all'art. 528 c.p., sia casi in cui l'aspetto della pubblicità configura un'aggravante, come nel reato di diffamazione di cui all'art. 595 c.p. Ulteriori ipotesi delittuose sono state poi previste dalla l. n. 47/1948. È il caso dell'art. 14, che estende, con pene aggravate, quanto previsto dall'art. 528 c.p. alle pubblicazioni destinate ai fanciulli e agli adolescenti idonee a offendere il loro «sentimento morale» o a costituire per essi «incitamento alla corruzione, al delitto o al suicidio»; nonché dell'art. 15 che parimenti applica l'art. 528 c.p. agli stampati che «descrivano o illustrino, con particolari impressionanti o raccapriccianti, avvenimenti realmente verificatisi o anche soltanto immaginari» tali da turbare «il comune sentimento della morale o l'ordine familiare» o da poter provocare «il diffondersi di suicidi o delitti».

Tale apparato è rimasto sostanzialmente inalterato per lungo tempo. In questo ambito, difatti, il giudice costituzionale è stato più cauto e i suoi interventi, salvo casi limitati, hanno riguardato principalmente la corretta interpretazione da dare al limite del «buon costume» (su cui si veda *supra*), che ha comunque impedito un'estensione delle fattispecie perseguibili penalmente e degli interventi repressivi dello Stato.

Questo ha permesso la sopravvivenza per un lungo periodo di fattispecie a tutela di interessi e valori diversi e ulteriori rispetto al limite del buon costume individuato nell'art. 21 della Costituzione: si pensi al «sentimento morale» o all'«ordine familiare» di cui agli artt. 14 e 15 della l. n. 47/1948, al «sentimento religioso» di cui agli artt. 402 e ss. c.p. o all'«ordine pubblico» di cui agli artt. 414 e 415 c.p.

Un ridimensionamento si è avuto a seguito degli interventi di abrogazione e depenalizzazione realizzati con la l. 25 giugno 1999, n. 205, prima, e con il d.lgs. 15 gennaio 2016, n. 8, poi, anche se permangono ancora diverse previsioni di dubbia costituzionalità. Nonostante tali persistenti criticità, la riduzione del novero degli illeciti penali ha comunque determinato un restringimento del raggio di operatività dell'istituto del sequestro, che rimane l'unica misura pubblicistica concretamente incidente sulla diffusione degli stampati.

In ogni caso, al di là dell'effettivo ricorso al sequestro, è chiaro che la qualificazione di una condotta come penalmente rilevante esercita un'influenza indiretta sulla creazione artistica: il carattere deterrente della sanzione è, infatti, di per sé idoneo a condizionare il contenuto stesso dell'opera, spingendo l'autore ad una forma di autocontrollo preventivo.

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

Sul fronte delle misure repressive, occorre poi considerare le sanzioni amministrative che, a seguito degli interventi di depenalizzazione, sono subentrate a quelle penali in diverse ipotesi. Un esempio è offerto dall'art. 528 c.p.: per effetto del d.lgs. n. 8/2016, le fattispecie individuate nei primi due commi di tale articolo sono state, infatti, degradate a illeciti amministrativi. Si tratta delle condotte consistenti rispettivamente nella fabbricazione, acquisto, detenzione, esportazione o messa in circolazione di scritti, disegni e immagini osceni (c. 1), ovvero nel commercio, nella distribuzione e esposizione pubblica dei medesimi oggetti (c. 2). È rimasta, invece, soggetta alle sanzioni penali della reclusione e della multa la condotta di chi «adopera qualsiasi mezzo di pubblicità atto a favorire la circolazione o il commercio» di tali scritti e disegni osceni (c. 3). In questa prospettiva, è evidente l'intenzione del legislatore di riservare il rigore della sanzione penale alle attività che allargano il bacino di fruizione dei contenuti osceni.

In conclusione, il quadro che emerge è quello di una progressiva liberalizzazione nell'esercizio delle attività di espressione artistica in campo letterario e di un contestuale arretramento del controllo pubblico, anche repressivo, su tali manifestazioni. A fronte di tale tendenza, si delineano nuove e diverse forme di condizionamento: le limitazioni più incisive alla diffusione delle opere letterarie non derivano, infatti, oggi da strumenti prescrittivi dei pubblici poteri, bensì dalle scelte di catalogo compiute da istituzioni educative, come scuole e biblioteche, o dalle politiche editoriali effettuate dagli stessi editori privati. Emblematica è la recente decisione della Puffin Books, casa editrice per bambini, di ripubblicare le opere di Roald Dahl, epurandole di parole e contenuti giudicati offensivi.

5. Lo spettacolo dal vivo

Per tracciare, ora, le coordinate delle attività di controllo pubblico sullo spettacolo dal vivo è utile premettere che, dal punto di vista giuridico, tale categoria è ampia e diversificata. Secondo l'elenco della legge delega 22 novembre 2017, n. 175 vi rientrano: le attività teatrali, liriche, concertistiche e corali, musicali popolari contemporanee, di danza classica e contemporanea, circensi tradizionali e contemporanee, i carnevali storici e le rievocazioni storiche.

Il dato comune è rappresentato dal momento qualificante della rappresentazione pubblica, cioè dal fatto che le attività di spettacolo dal vivo si svolgono alla compresenza del pubblico. Così come caratterizzante è il fatto che l'andamento della rappresentazione non sia del tutto prevedibile; motivo per cui, con una previsione di matrice autoritaria restata in vigore fino alla fine del secolo

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

scorso, il TULPS del 1931 aveva disposto (art. 81) che le autorità di p.s. potessero assistere con "diritto di palco" all'intero svolgimento delle rappresentazioni, anche al fine di vietare agli autori di sospendere o variare «gli spettacoli già incominciati» (art. 83).

Eterogenea, tuttavia, è la disciplina giuridica delle singole attività di spettacolo dal vivo. Le forme espressive riconducibili a tale ambito sono state, infatti, storicamente controllate e "censurate" con modi e intensità differenti. E anche oggi, le autorizzazioni e i controlli sull'"arte di strada" sono diversi da quelli che riguardano "spettacoli e trattenimenti" che si svolgono in luoghi pubblici – che siano o meno appositamente circoscritti e organizzati (con l'impiego ad esempio di un palcoscenico, di una platea o di altre, più semplici, attrezzature) – o in luoghi aperti al pubblico, come un teatro o un locale di pubblico esercizio.

5.1. La regolamentazione regionale e locale sull'arte di strada

Per quanto riguarda l'arte di strada può anzitutto dirsi che essa non ha una chiara definizione normativa (al di là dei circhi e degli spettacoli viaggianti, oggetto di una normativa *ad hoc*, la l. 18 marzo 1968, n. 337). Ai fini del diritto amministrativo, se ne possono però individuare due tratti qualificanti: per un verso, il fatto che, quando praticata con il *busking* (ossia con l'esibizione "a cappello"), l'arte di strada è da considerare attività di tipo *non* imprenditoriale (qualifica che, come si chiarirà, vale a sottrarre il suo esercizio alla necessità di ottenere le licenze di polizia previste in materia di spettacoli e trattenimenti). Per altro verso, e soprattutto, il fatto che essa implichi l'occupazione di suolo pubblico.

Lo spazio pubblico "ideale" per i *buskers* varia in ragione del tipo di *perfomance*: può dirsi, ad esempio, che i circensi prediligono tendenzialmente spazi ampi, come una piazza, mentre i musicisti tendono ad occupare spazi più ristretti e di passaggio, i cosiddetti "corridoi". In ogni caso, i poteri di controllo esercitati dalle pubbliche amministrazioni su tali rappresentazioni consistono nell'adozione di provvedimenti interdittivi e autorizzatori.

Con i primi (delibere del Consiglio o provvedimenti della Giunta), i Comuni possono vietare lo svolgimento delle arti di strada in certi luoghi della città, o in determinate fasce orarie. In questo senso, il controllo dell'uso dello spazio pubblico trova ragione nell'esigenza di contemperare la libertà dell'arte con altri interessi pubblici (tra cui soprattutto la quiete e la tranquillità pubblica). I secondi, cioè i provvedimenti autorizzatori, hanno la stessa *ratio*, ma anche l'ulteriore finalità di regolare l'accesso a un mezzo espressivo – il suolo pubblico appunto – che, avendo natura "rivale", non si presta ad essere utilizzato da più artisti contemporaneamente.

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

Fino a un quarto di secolo fa, il punto di riferimento della materia era rappresentato dall'art. 121 TULPS, ai sensi del quale i mestieri artistici di strada non potevano essere esercitati «senza previa iscrizione in un registro» istituito «presso l'autorità locale di pubblica sicurezza», che aveva facoltà di negarla alle persone che riteneva «capaci di abusarne». A seguito dell'iscrizione, era l'autorità comunale a rilasciare, di volta in volta, un'autorizzazione temporanea, mentre l'esercizio abusivo di queste attività era punito con la sanzione penale dell'ammenda o, in alcuni casi, con l'arresto (art. 669 c.p.). Abrogato – con il d.p.r. n. 311/2001 – l'art. 121 TULPS (oggi in vigore solo nella parte in cui vieta il «mestiere di ciarlatano»), e depenalizzato (con la l. 24 novembre 1989, n. 689) l'esercizio non autorizzato dell'arte di strada (ora passibile di sola sanzione amministrativa), la disciplina dell'arte di strada è stata decentrata a livello territoriale ed è ora contenuta in normative di livello regionale e locale.

Al momento, tuttavia, solo pochissime Regioni si sono dotate di una disciplina *ad hoc* (v. la l.r. 25 agosto 2003, n. 14 pugliese e la l.r. 15 luglio 2003, n. 17 piemontese), e la sostanza della regolamentazione è comunque in grossa parte demandata alle singole municipalità, che disciplinano l'arte di strada tramite specifici regolamenti, oppure tramite disposizioni contenute nei regolamenti di polizia urbana.

Molte di queste fonti hanno riproposto il meccanismo, già previsto dal TULPS, dell'istituzione di "registri" o "albi" di artisti di strada. I regolamenti comunali differiscono, tuttavia, e anche in maniera significativa, per quanto riguarda i meccanismi di accesso alle postazioni e le limitazioni sostanziali opponibili alla libertà degli artisti. Particolarmente liberale risulta, ad esempio, l'approccio della Puglia, la cui l.r. restringe i controlli preventivi delle autorità alla tutela della quiete pubblica, della circolazione stradale e della pulizia dei luoghi e delle infrastrutture (senza riferirsi né al buon costume, né all'ordine pubblico), tanto che la Città di Bari esenta l'arte di strada da ogni autorizzazione o iscrizione ad albo preventiva. Di converso, i regolamenti di polizia urbana delle città di Torino, Bologna, Firenze e Venezia non solo hanno istituito appositi albi per l'arte di strada, ma hanno subordinato l'iscrizione agli stessi a valutazioni (anche molto) discrezionali delle autorità locali. In alcuni di questi casi alle amministrazioni viene, ad esempio, attribuito il potere di giudicare la compatibilità dello spettacolo proposto con il «decoro cittadino», o, più in generale, la qualità delle proposte o dei *curricula* degli artisti.

Al netto dell'eterogeneità, la giurisprudenza amministrativa maggioritaria afferma, comunque, da tempo che il diritto dell'artista di esibirsi per strada possa essere limitato dall'azione amministrativa, a condizione che i procedimenti autorizzatori assicurino l'ampia partecipazione degli interessati e i giudizi

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

dell'autorità siano fondati su criteri non discriminatori (sia dei singoli artisti, sia di singole forme d'arte).

Pesa, in questo senso, il ruolo che l'amministrazione pubblica può svolgere nell'assicurare l'assetto pluralistico del "settore", evidente, ad esempio, in quelle municipalità che, oltre all'istituzione di un albo, prevedono anche meccanismi di rotazione nell'accesso dei vari artisti di strada alle postazioni (v. il Regolamento sulle arti di strada di Firenze).

Una finalità pluralista che rischia, invece, di essere gravemente compromessa in quei Comuni che, pur animati dal fine meritorio di dare applicazione al principio di sussidiarietà orizzontale di cui all'art. 118, c. 4, Cost., hanno adottato, nell'ambito dell'attività promozionale, specifici strumenti di collaborazione con alcuni enti del cosiddetto "privato sociale" (cioè gli enti del terzo settore o ETS) che finiscono, tuttavia, per incidere in senso restrittivo sulla libertà di spettacolo degli artisti che non sono associati ad alcun ente. È il caso, ad esempio, del Comune di Torino che, aderendo come socio sostenitore all'ente del terzo settore *Outdoor Arts Italia* (ex Federazione Nazionale Artisti di Strada) – e pagando la relativa quota di sottoscrizione annua –, ha subordinato lo svolgimento di esibizioni artistiche nelle strade del centro città all'utilizzo della piattaforma digitale *Arthecity*, sviluppata da tale ETS. Quest'ultima, infatti, che consente agli artisti di prenotare *online* una postazione, senza dover richiedere alcun permesso all'amministrazione locale, per quanto possa apparire uno strumento neutro, utile a semplificare la vita degli artisti di strada, è capace a ben vedere di esercitare effetti escludenti su molti di loro. In primo luogo, perché non tutte le postazioni sono soggette a rotazione. In secondo luogo, e soprattutto, perché esclude dalla possibilità di esibirsi in particolari zone della città (spesso di particolare "pregio") gli artisti che, a buon diritto, scelgono di *non* associarsi a tale ente del terzo settore e di *non* registrarsi sul portale digitale. Inoltre, l'adesione del Comune all'ETS comporta l'assunzione del Codice etico da questo predisposto: il cui rispetto diventa requisito obbligatorio per tutte le esibizioni artistiche in tutte le zone della città. Codice che si spinge ad imporre ai singoli artisti oneri ulteriori rispetto a quelli contenuti nei regolamenti comunali, come quello di aiutare «le forze dell'ordine nella comprensione dei regolamenti e delle leggi portandone sempre con sé una copia».

Criticità emergono anche quando le amministrazioni regolamentano l'accesso al suolo pubblico da parte degli artisti di strada per finalità diverse dalla valorizzazione culturale. È accaduto, ad esempio, con un bando comunale che si è spinto ad indicare quale tecnica pittorica dovesse essere utilizzata dai ritrattisti negli spazi dati in concessione. I giudici (Tar Lazio, Sez. II, 11 ottobre 2007, n. 9952) hanno infatti legittimato un criterio tanto conformativo, considerando che, in un procedimento amministrativo finalizzato allo sviluppo del turismo,

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

l'amministrazione potesse coordinare a fini sociali l'attività svolta dagli artisti di strada, in questo caso considerata economica (ai sensi dell'art. 42 Cost.).

Quanto, invece, ai poteri *ex post*, occorre dire che il loro esercizio, sebbene discrezionale, è legittimo nella misura in cui risulti proporzionato e finalizzato alla tutela di quei beni e valori, esplicitamente o implicitamente ricavabili dalla trama costituzionale, che giustificano la compressione della libertà di espressione artistica (e di cui si è già ampiamente parlato nei paragrafi introduttivi). Per l'arte di strada risulta, poi, in particolare, possibile il sequestro degli strumenti utilizzati in violazione delle norme sui limiti acustici.

5.2. Il sistema di autorizzazioni e controlli su spettacoli e trattenimenti

Diversa è, invece, la disciplina dei trattenimenti e degli spettacoli. Questi possono svolgersi in luoghi pubblici non attrezzati o delimitati (analogamente all'arte di strada), ma anche in luoghi pubblici in cui sono allestite particolari strutture o, ancora, in luoghi aperti al pubblico. In tutti i casi, la soggezione al sistema di autorizzazioni e controlli di cui si dirà in questa sede dipende dal carattere "pubblico" dello spettacolo e del trattenimento, dal momento che eventi artistici svolti in modo "privato" – in case private o in luoghi ai quali si accede solo tramite invito – sono, invece, del tutto liberi.

Come si è visto nel secondo paragrafo, la storia della censura sullo spettacolo è lunga e articolata. Fino al 1962 essa veniva praticata tanto dalle autorità di pubblica sicurezza, quanto dall'autorità ministeriale. Questo doppio canale di autorizzazioni preventive venne parzialmente superato dalla l. n. 161/1962, che abolì il nulla osta ministeriale obbligatorio sui copioni. L'assetto normativo continuò, tuttavia, ad essere nel complesso ambiguo. In primo luogo, il nulla osta ministeriale restava obbligatorio per «riviste e commedie prevalentemente musicali». In secondo luogo, tutte le opere teatrali che non venivano "volontariamente" sottoposte al vaglio ministeriale erano automaticamente vietate ai minori e, pur potendo essere rappresentate nei teatri, non potevano invece essere diffuse per radio e televisione (divieto in cui rischiarono più volte di incappare le opere del teatro-immagine che non avevano un testo da far visionare). In terzo luogo, né la legge del 1962 né l'opera adeguatrice della Corte costituzionale avevano seriamente ridimensionato i poteri di polizia previsti dal Capo I del Titolo III del TULPS in materia di spettacoli e trattenimenti. Il permanere in vigore di quelle norme giustificò, infatti, a lungo che la libertà di spettacolo fosse compressa per un ampio ventaglio di motivi, comprensivo, oltre che del «buon costume», anche della «morale», dell'«ordine pubblico», della «salute» e dello «strazio o sevizie di animali».

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

Gli anni '60 e '70 furono, infatti, segnati da molti episodi in cui l'esercizio di poteri amministrativi era sviato o sproporzionato. Si aggiungeva un largo utilizzo della repressione penale, diretta in particolare verso le manifestazioni artistiche e le compagnie che uscivano dai circuiti istituzionali. Nel dibattito giuridico, questi decenni furono dominati dai problematici rapporti tra misure amministrative e penali, anche se non mancarono episodi in cui fu l'attività pubblica promozionale ad "anticipare la censura". Tali misure, poiché legate al sistema di finanziamento pubblico allo spettacolo, prenderanno tuttavia vigore soprattutto a partire dalla metà degli anni '80.

Tra la metà e la fine degli anni '90, il legislatore riformò invece più "radicalmente" sia il TULPS (con il d.lgs. n. 112/1998 e il d.lgs. n. 480/1994) sia la l. n. 161/1962 (con il d.lgs. 8 gennaio 1998, n. 3). In particolare, fu abolito il vaglio ministeriale preventivo su *ogni* genere di spettacolo, anche ai fini della protezione dei minori, e conservato in vigore solo l'obbligo di licenza di cui agli artt. 68 e 69 TULPS, la cui competenza, in origine delle autorità di pubblica sicurezza, era stata nel frattempo trasferita ai Comuni (così l'art. 19, c. 1, n. 5 del d.p.r. n. 616 del 1977) ed è ancora a questi attribuita (eccetto nella regione Sicilia dove rimane di competenza del Questore). Le riforme, abrogando molti dei penetranti poteri di vigilanza della polizia dello spettacolo (artt. 70, 72-75, 76, 79, 81 e 83 TULPS), confinarono poi quelli interdittivi e repressivi alle ipotesi di cui agli artt. 80 e 82 TULPS, anch'essi tutt'ora in vigore.

Dagli inizi del nuovo secolo, dunque, gli artisti non ebbero più l'obbligo di depositare il copione presso il Questore prima della rappresentazione (art. 74, c. 1), mentre le autorità di p.s. non ebbero più il potere di vigilare sulle rappresentazioni «dal principio alla fine» (art. 81) – e nella pratica anche durante le prove e gli allestimenti – e di vietare agli autori di sospendere o variare «gli spettacoli già incominciati» (art. 83); potendo invece vigilare sul solo rispetto delle prescrizioni di natura tecnica, di cui si dirà in questo e nel successivo paragrafo sul cinema.

Infine, e soprattutto, la riforma, allineandosi all'assetto costituzionale, escluse che l'esercizio dei poteri interdittivi e repressivi ancora esistenti potesse essere finalizzato alla protezione di beni diversi dal buon costume.

Attualmente, infatti, il sistema di controllo sulle attività di pubblico spettacolo tende ad essere caratterizzato dall'esercizio di poteri amministrativi di natura tecnica, che in nessun caso dovrebbero indirizzarsi alla censura preventiva e sostantiva degli spettacoli e dei trattenimenti.

Il sistema si connota, tuttavia, anche per un elevato livello di complessità, che può dar luogo a dubbi interpretativi ed applicativi.

Per semplificarne l'esposizione sembra, allora, utile svolgere alcune premesse.

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

La prima è che il regime autorizzatorio ancora previsto dagli artt. 68, 69 e 80 TULPS può avere ad oggetto tanto l'apertura di un locale di pubblico spettacolo quanto lo svolgimento di spettacoli e trattenimenti di natura temporanea. In entrambi i casi – al netto delle differenziazioni che si diranno – il procedimento per il rilascio delle licenze è finalizzato in via prevalente ad assicurare le condizioni di sicurezza dei luoghi e delle modalità con cui si svolgono le manifestazioni.

La seconda premessa è che l'ambito di applicazione del sistema di licenze previste dal TULPS dipende da molti fattori e condizioni. Spettacoli e trattenimenti organizzati in forma non imprenditoriale sono, infatti, come già notato, sottratti dall'obbligo di preventiva licenza. Mentre, i "trattenimenti", qualificati come manifestazioni artistiche che implicano la partecipazione attiva del pubblico di fruitori, sono tendenzialmente oggetto di regole tecniche e prassi più restrittive rispetto a quelle previste e praticate per gli "spettacoli", definiti come manifestazioni alle quali, invece, si assiste passivamente. Indici normativi indicherebbero, poi, l'esistenza di un'ulteriore differenziazione, interna alle attività di spettacolo, volta a riconoscere un regime di maggiore favore alle "rappresentazioni teatrali (e cinematografiche)", anche se sul punto c'è (come si dirà) molta incertezza. Infine, sono soprattutto le dimensioni della manifestazione e la natura del luogo in cui si svolge a differenziare il regime applicabile per la sua autorizzazione. Oltre a quanto si vedrà nel dettaglio, si pensi, ad esempio, al fatto che, oltre alle licenze e ai controlli di cui al TULPS, l'organizzazione di un evento in luogo pubblico richiederà, nella maggior parte dei casi, anche l'ottenimento della concessione di occupazione di suolo pubblico.

Tenendo allora a mente questa griglia di criteri, si può procedere all'esposizione del sistema di licenze che presidia l'esercizio delle attività di spettacolo, per poi valutarne nel complesso il grado di "liberalità".

Quando l'attività di spettacolo è svolta con i caratteri dell'imprenditorialità le pp.aa. mantengono la titolarità non solo di poteri inibitori e repressivi, ma anche di poteri autorizzatori. L'apertura di un locale di pubblico spettacolo e lo svolgimento di manifestazioni artistiche temporanee sono, infatti, soggetti alle licenze (fisse o temporanee) previste dal TULPS e rilasciate dal Comune competente: quella dell'art. 68, per i locali di pubblico spettacolo e per spettacoli e trattenimenti di medie dimensioni, e quella dell'art. 69, nella prassi utilizzata per piccoli spettacoli, trattenimenti e anche per l'arte "girovaga" svolta per "mestiere".

Due riforme hanno poi disposto che per gli eventi fino ad un massimo di 200 partecipanti, che si svolgono entro le ore 24 del giorno di inizio (v. l. 7 ottobre 2013, n. 112), e per gli eventi temporanei *di natura culturale* con un massimo di 2000 partecipanti e che si svolgono entro l'una di notte (v. il d.l. 27 dicembre 2024, n. 201, conv. l. n. 16/2025) le licenze di polizia sono

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

sostituite da una Segnalazione certificata di inizio attività (cosiddetta SCIA, disciplinata dall'art. 19, l. 7 agosto 1990, n. 241). Per la realizzazione di eventi con tali caratteristiche, dunque, non occorre più aspettare una preventiva autorizzazione dell'autorità comunale. È sufficiente presentare, allo Sportello unico per le attività produttive (SUAP) del Comune interessato, un atto privato, la SCIA appunto, con cui si segnala la manifestazione che si intende organizzare, la quale può essere realizzata dal momento della presentazione di tale atto. In questo caso, l'amministrazione non può intervenire, dunque, in via preventiva, ma mantiene la titolarità di poteri *ex post* (da esercitare entro 60 gg. o anche successivamente in caso di dichiarazioni mendaci): di controllo e sanzionatori, volti a verificare la concreta esistenza dei requisiti richiesti dalle normative ed eventualmente a vietare la prosecuzione dell'attività e ingiungere la rimozione degli eventuali effetti dannosi prodotti.

Le licenze o la SCIA dovrebbero peraltro essere richieste solo per spettacoli e trattenimenti *diversi* dalle "rappresentazioni teatrali e cinematografiche", dal momento che l'art. 164, c. 3 del d.lgs. n. 112/1998 ha espunto il riferimento a tali eventi dal testo dell'art. 68 TULPS (che prima li menzionava esplicitamente). Tale liberalizzazione è, tuttavia, dubbia. Il già menzionato d.l. n. 201/2024, ad esempio, nel chiarire l'ambito di applicazione della SCIA in riferimento agli spettacoli dal vivo, vi include anche il teatro e le proiezioni cinematografiche. Ed anche a livello comunale, le autorità non paiono prevedere alcun regime di particolare favore per le "rappresentazioni teatrali". I Comuni, infatti, nel solco delle indicazioni del Ministero dell'Interno (di cui alla Circolare del 7 maggio 2024, n. 79) e, in alcuni casi, delle Regioni e delle Province, pongono piuttosto l'accento sulla differenza, su cui si tornerà tra poco, tra spettacoli e "trattenimenti danzanti".

Al netto di tali incertezze, la questione centrale resta il fatto che il sistema di autorizzazioni e controlli sulle attività di pubblico spettacolo e trattenimento dovrebbe essere finalizzato solo ad assicurare le condizioni di sicurezza dei luoghi.

In questo senso, le differenziazioni che davvero rilevano sono quelle relative alla natura del luogo e alla dimensione degli eventi.

Per le manifestazioni dimensionalmente ridotte e soggette a SCIA, la domanda del privato deve essere, infatti, corredata di una relazione tecnica di un professionista abilitato che attesti la rispondenza del luogo alle regole tecniche e alle misure di sicurezza previste dalle disposizioni vigenti. Anche per gli eventi che si svolgono in luoghi e spazi all'aperto privi di specifiche attrezzature per lo stazionamento del pubblico, la certificazione del rispetto delle prescrizioni tecniche è demandata ad un tecnico abilitato (ai sensi del Titolo IX d.m. 19 agosto 1996 del Ministero dell'interno).

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

Mentre, per gli eventi dimensionalmente più grandi che si svolgono in luoghi pubblici appositamente attrezzati o in luoghi aperti al pubblico, così come per l'apertura di locali di pubblico spettacolo, il cuore degli adempimenti istruttori è rappresentato dalla verifica di agibilità prevista dall'art. 80 TULPS. Anche questa è volta ad accertare la solidità e la sicurezza dell'edificio o del luogo della manifestazione, l'igiene, l'esistenza di adeguate misure antincendio e di prevenzione degli infortuni, ma le verifiche sono attribuite alla competenza di appositi organi: cioè le Commissioni provinciali e comunali di vigilanza sui locali di pubblico spettacolo. Ciò conferma le finalità squisitamente tecniche del procedimento autorizzatorio, sebbene i pareri espressi dalle Commissioni provinciali e comunali – che sono composte anche da rappresentanti di istituzioni non tecniche, come i Sindaci e i Prefetti – possano implicare ponderazioni di interessi «estese a problemi di ordine pubblico». Circostanza da cui, a contrario, può sorgere il dubbio che il parere "tecnico" possa, all'occasione, schermare valutazioni latamente e indirettamente censorie.

Per chiudere il quadro delle misure preventive è necessario tornare, infine, sulla differenza tra "spettacoli" e "trattenimenti" a cui si è accennato. Come ormai si sa, tutte le attività di spettacolo dal vivo «non indett[e] nell'esercizio di attività imprenditoriali» dovrebbero essere sottratte dall'ambito di applicazione delle autorizzazioni di polizia (Corte cost., n. 142/1967 e n. 56/1970) e anche esentate dalle verifiche di agibilità. La giurisprudenza applica tale liberalizzazione anche alle attività di spettacolo organizzate all'interno di pubblici esercizi, ma svolte in via meramente accessoria all'attività principale, senza cioè che l'evento culturale modifichi le modalità di accesso al locale, o l'organizzazione interna degli spazi, o le modalità e i prezzi del consumo (Tar Lazio, Roma, Sez. II, 19 settembre 2023, n. 13900). La prassi amministrativa ha poi specificato che, ai fini della liberalizzazione, l'evento culturale deve avere carattere occasionale. Essa, tuttavia, si è spinta anche oltre.

Per un verso, il Ministero dell'Interno ha stabilito che il regime di liberalizzazione *non* si applica ai "trattenimenti danzanti" o che comunque implicano "il ballo", come ad esempio i *dj-set*, che dunque, anche se svolti in via accessoria e occasionale, continuare a necessitare, a seconda delle dimensioni e della durata, della licenza *ex* artt. 68 e 69 TULPS o della SCIA. Per altro verso, prassi altamente restrittive si registrano soprattutto per i *rave party*, i quali, trattati come questioni di "ordine pubblico" – forse per il sospetto nutrito dai governi nei confronti delle pratiche culturali suggestive, che «possono indurre ad abbandonare moderazione e controllo di sé» (M. Ainis e M. Fiorillo, 2022, p. 9) – vengono gestiti dalle autorità di pubblica sicurezza con le misure di prevenzione personali di cui al d.lgs. 6 settembre 2011, n. 159.

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

Quanto al quadro dei poteri *ex post*, volti a inibire, interrompere o sanzionare lo svolgimento di uno spettacolo dal vivo, è invece anzitutto da dire che il loro esercizio non è confinato alla sola vigilanza sul rispetto delle prescrizioni imposte con la licenza o richieste per la SCIA (svolta anche ai sensi dell'art. 20 della legge del 1977 su sui si tornerà nel paragrafo 6). Il quadro delle misure *ex post* è, infatti, disciplinato da diverse disposizioni.

In primo luogo, le autorità comunali, esercitando i cosiddetti poteri di secondo grado, possono sempre intervenire sulle licenze di propria competenza con l'annullamento d'ufficio (disciplinato dall'art. 21-*nonies* della l. n. 241/1990) o la revoca (disciplinata dall'art. 21-*quinquies* della stessa legge). In secondo luogo, le autorità comunali e le autorità di p.s. (quindi anche il Questore) possono revocare o sospendere le licenze con i provvedimenti ampiamente discrezionali disciplinati dagli artt. 10 ss. TULPS (Tar Sicilia, Palermo, Sez. I, 5 settembre 2023, n. 2697). In terzo luogo, ai sensi dell'art. 100 TULPS, il Questore può sospendere (o in caso di reiterate violazioni anche revocare) la licenza di un pubblico esercizio «nel quale siano avvenuti tumulti o gravi disordini, o che sia abituale ritrovo di persone pregiudicate o pericolose o che, comunque, costituisca un pericolo per l'ordine pubblico, per la moralità pubblica e il buon costume o per la sicurezza dei cittadini». In quarto luogo, ai sensi dell'art. 82 TULPS, le autorità di pubblica sicurezza hanno il potere di ordinare «la sospensione o la cessazione dello spettacolo e, se occorre, lo sgombro del locale», non solo nei casi «di tumulto o di disordini o di pericolo per la incolumità pubblica», ma anche «di offese alla morale o al buon costume». Una formulazione eccessivamente ampia – perché comprensiva anche della "morale" – che dovrebbe essere interpretata in senso restrittivo per risultare conforme ai limiti costituzionali di cui si è più volte detto.

Infine, sul fronte sanzionatorio, lo svolgimento di spettacoli e trattenimenti senza licenza o «contro il divieto dell'Autorità» integra: (*i*) le fattispecie di cui agli artt. 666 e 668, c. 1 c.p., depenalizzate dal d.lgs. 30 dicembre 1999, n. 507, mentre, (*ii*) nei casi in cui per l'apertura del locale sia prevista la verifica di agibilità *ex* art. 80 TULPS, la mancanza di questa può integrare il reato di cui all'art. 681 c.p., sebbene la sua applicazione richieda l'accertamento, da parte dell'autorità giudiziaria, di una situazione di pericolo concreto.

In conclusione, può dirsi che le attività di spettacolo sono oggi ampiamente liberalizzate, i poteri amministrativi di controllo essendo confinati a finalità e criteri di natura tecnica.

Indirette e indebite limitazioni alla libertà di spettacolo possono però derivare, in parte, dalla confusione normativa che connota il sistema delle licenze, in parte, da un eventuale uso sviato o sproporzionato dei poteri tecnici attribuiti alle amministrazioni. Questo secondo timore è indotto soprattutto

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

dall'attuale, più generale, tendenza a restringere l'esercizio di molte libertà a fruizione collettiva (che implicano cioè la riunione contestuale di più persone). L'attenzione crescente rivolta alla tutela della "sicurezza urbana" sta, ad esempio, dando luogo a un progressivo inasprimento della regolamentazione nazionale e locale, che nel migliore dei casi sacrifica la libertà dell'arte e la promozione della cultura per dare prevalenza alla protezione della salute e delle «abitudini degli abitanti» (Cass. civ., Sez. III, 9 luglio 2024, n. 18676); e, nel peggiore, limita la libertà di trattenimento, soprattutto nei luoghi pubblici, nel segno di una lotta contro la "movida" che moltiplica e rafforza, anche fuori dai limiti consentiti (si pensi al fenomeno dell'abuso delle ordinanze *extra ordinem* adottabili ai sensi degli artt. 50 e 54 del TUEL), i riferimenti al problematico concetto dell'«ordine pubblico», tanto sfuggente quanto strumentalizzabile.

6. Poteri pubblici e settore cinematografico: il sistema di autorizzazioni e controlli

L'intervento dei pubblici poteri nel settore cinematografico ha assunto, fin dallo sviluppo di tale manifestazione di espressione artistica, modalità particolarmente incisive. La ragione si deve fondamentalmente all'immediatezza del linguaggio espressivo utilizzato nelle opere audiovisive e alla loro capacità di parlare ad un pubblico di individui numeroso ed eterogeneo, il che ha alimentato un atteggiamento di diffidenza nei confronti di tale arte.

Il controllo pubblicistico ha avuto ad oggetto tanto le condizioni per l'apertura di sale e per l'esercizio di rappresentazioni cinematografiche, quanto il contenuto delle opere proiettate.

Per quel che concerne le prime, viene innanzitutto in rilievo l'autorizzazione per la costruzione e la trasformazione di immobili da destinare a sale cinematografiche, nonché per l'ampliamento di quelle già in attività, rilasciata dall'autorità amministrativa competente. L'istituto è stato in prima battuta disciplinato dall'art. 31 della l. 4 novembre 1965, n. 1213, il cui impianto è rimasto sostanzialmente inalterato fino all'abrogazione nel 2004, nonostante gli interventi di modifica e integrazione nel frattempo intervenuti. Nello specifico, la norma delegava la determinazione dei criteri per il rilascio dell'autorizzazione a un decreto dell'Autorità competente in materia di spettacolo (prima individuata nel Ministro per il turismo e lo spettacolo, poi nel Dipartimento dello Spettacolo presso la Presidenza del Consiglio dei Ministri), da adottarsi sentito il parere della Commissione centrale per la cinematografia, ferma restando la necessità di tener conto di una serie di parametri: rapporto tra popolazione e numero delle sale operanti nel territorio comunale; distanza rispetto alle sale operanti nei

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

comuni limitrofi; livello qualitativo degli impianti e delle attrezzature; esigenza di assicurare la priorità ai trasferimenti di sale esistenti in altra zona dello stesso territorio comunale rispetto ad aperture *ex novo*.

In questa prospettiva, come segnalato criticamente dall'Autorità garante della concorrenza e del mercato, il sistema appariva volto a preservare gli equilibri di mercato preesistenti, ostacolando l'ingresso di nuovi operatori (si v. AGCM, provvedimento n. 2335 del 5 ottobre 1994; segnalazione n. 10 del 19 dicembre 1996). Una parziale liberalizzazione del settore è stata realizzata nel 1998, attraverso la circoscrizione del regime autorizzatorio alla sola apertura di sale di grandi dimensioni, con capienza superiore a milletrecento posti (per effetto della modifica all'art. 31, disposta con l'art. 4, d.lgs. 8 gennaio 1998, n. 3 e del relativo regolamento di attuazione, d.m. 29 settembre 1998, n. 391).

L'art. 31 è stata poi sostituito dall'art. 22 del d.lgs. 22 gennaio 2004, n. 28, il quale ha rimesso alla legislazione regionale la disciplina delle modalità di autorizzazione all'apertura di sale, conformemente a quanto previsto nell'art. 117 Cost.: a seguito della riforma costituzionale del 2001, infatti, «la promozione e organizzazione di attività culturali» e il «governo del territorio» sono state incluse nell'ambito delle materie di legislazione concorrente (materie nelle quali la legislazione spetta alle Regioni, salvo per la determinazione dei principi fondamentali della materia, riservata alla legge statale). I principi fondamentali che il legislatore regionale deve rispettare, individuati nell'art. 22, ricalcano sostanzialmente i parametri già individuati dall'art. 31 della l. n. 1213/1965 (salvo il riferimento al territorio provinciale invece che a quello comunale nella considerazione dei diversi parametri), ma non si fa alcun riferimento all'esenzione del regime autorizzatorio per sale con capienza inferiore ad un certo numero, tanto che si è parlato di un ritorno all'antico sotto tale punto di vista. L'art. 27, c. 4, del d.lgs. n. 28, ha previsto comunque la vigenza della normativa statale precedente – l'art. 31 della l. 1213/1965 e il relativo regolamento di attuazione, il d.m. n. 391/1998 – «nelle regioni nelle quali non siano state emanate le leggi di cui al primo comma dell'articolo 22 del presente decreto e fino alla data di entrata in vigore delle stesse».

Tali previsioni, insieme alle altre del d.lgs. n. 28/2004, sono state abrogate con l'entrata in vigore della nuova «Disciplina del cinema e dell'audiovisivo», contenuta nella l. 14 novembre 2016, n. 220, la quale però non fa riferimento espresso all'autorizzazione per l'apertura di sale cinematografiche. L'istituto dell'autorizzazione continua, dunque, ad essere disciplinato dalle Regioni, in coerenza con il dettato costituzionale. Tra quelle che hanno finora adottato legislazioni regionali in materia si segnalano il Piemonte, la Toscana e il Lazio che, nonostante l'assenza di indicazioni nella legge statale, hanno previsto l'esenzione dall'autorizzazione per le sale più piccole (l. della Regione Lazio 28

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

aprile 2006, n. 4, l. della Regione Piemonte 28 dicembre 2005, n. 17; l. della Regione Toscana 25 febbraio 2010, n. 21).

D'altra parte, accanto all'autorizzazione per l'apertura della sala, è rimasto a lungo in vigore l'istituto della licenza per tenere in luogo pubblico o aperto al pubblico le rappresentazioni cinematografiche, disciplinato dall'art. 68 del TULPS, la cui competenza, a seguito dell'istituzione delle Regioni, è stata trasferita dallo Stato (che esercitava tale potere attraverso le questure) ai Comuni (così l'art. 19, c. 1, n. 5 del d.p.r. 24 luglio 1977, n. 616). Si tratta, peraltro, di un istituto che, nell'interpretazione offerta dalla Consulta, era stato ritenuto diretto anche a consentire una verifica sul contenuto della rappresentazione, seppur al «limitato scopo di valutare se in particolari situazioni di tempo, di luogo, di ambiente» la pubblica rappresentazione di un'opera di un certo tipo potesse «provocare pericoli» (così sent. n. 121/1957). Ora, come già evidenziato, l'espressione «rappresentazioni cinematografiche» di cui all'art. 68 è stata abrogata dal d.lgs. n. 112/1998, ma permangono ancora alcuni dubbi sulla sua operatività, poiché i siti di diversi Comuni continuano ancora a richiedere la presentazione di tale istanza per svolgere rappresentazioni cinematografiche.

Tuttavia, i recenti interventi legislativi, già richiamati nel paragrafo 5.2, hanno di fatto ridotto la portata del problema. Come si è visto, il legislatore, da ultimo con il d.l. n. 201/2024 (conv. in l. n. 16/2025), ha infatti disposto che, a decorrere dal 1° gennaio 2025, qualunque licenza o autorizzazione di natura vincolata richiesta per la realizzazione di spettacoli dal vivo, incluse le proiezioni cinematografiche, sia sostituita da una segnalazione certificata di inizio attività, là dove gli eventi siano destinati a un massimo di duemila partecipanti e si svolgano entro l'una di notte (art. 7, c. 2; mentre con la l. n. 112/2013 era stato disposto che la SCIA fosse sufficiente per eventi fino ad un massimo di 200 partecipanti, fino alle ore 24). Rimane comunque ferma la necessità di richiedere, *ex* art. 80 del TULPS, la previa verifica tecnica della solidità e sicurezza del luogo in cui si svolge la rappresentazione nonché dell'esistenza di uscite antincendio da parte delle Commissioni di vigilanza sui locali di pubblico spettacolo (su cui si rinvia ancora al paragrafo 5.2).

Infine, con riferimento ai c.d. poteri di polizia dello spettacolo, ossia quelli incidenti sullo svolgimento delle rappresentazioni cinematografiche, accanto alle previsioni del TULPS già richiamate nel paragrafo 5.2 con riferimento agli spettacoli dal vivo (è il caso, ad esempio, dell'art. 100), si segnala l'art. 20 del d.p.r. n. 616/1977, il quale prevede la facoltà degli ufficiali e agenti di polizia di pubblica sicurezza di accedere in qualunque momento nei locali destinati all'esercizio di attività soggette ad autorizzazione di polizia al fine di vigilare circa «l'osservanza delle prescrizioni imposte da leggi o regolamenti dello Stato, delle Regioni o degli enti locali».

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

È, tuttavia, con riferimento al contenuto dell'opera cinematografica che l'intervento dei pubblici poteri è stato storicamente più intenso. Come anticipato nel paragrafo storico, la l. n. 161/1962, rimasta in vigore fino al 2016 (dieci anni fa), richiedeva, ai fini della proiezione di un film nelle sale cinematografiche (o della sua esportazione all'estero), il nulla osta del Ministero per il turismo e lo spettacolo, rilasciato previo parere conforme di apposite commissioni incardinate presso il Ministero stesso. Le commissioni – e questo rappresentava un punto di svolta rispetto al sistema precedente – potevano rilasciare un parere sfavorevole, con conseguente divieto di proiezione, solo nel caso in cui avessero ravvisato nella pellicola un'offesa al buon costume (art. 6, c. 1). Ma le commissioni potevano anche subordinare il nulla osta alla soppressione o modifica di «singole scene o sequenze o battute» (art. 8, c. 8, del regolamento esecutivo della l. n. 161, promulgato con d.p.r. 11 novembre 1963, n. 2029).

Alla tutela del buon costume la legge del 1962 affiancava comunque la tutela del minore (art. 5), obiettivo già emerso in epoca fascista e che trova legittimazione nell'art. 31, c. 2, Cost., che demanda alla Repubblica la protezione dell'infanzia e della gioventù: su questo specifico fronte, il regolamento esecutivo prevedeva che dovessero comunque ritenersi vietate ai minori le opere che, «pur non costituendo offesa al buon costume», contenessero, tra le altre, «battute o gesti volgari», «scene erotiche o di violenza verso uomini o animali», «comportamenti amorali», allargando oltre modo le fattispecie sottoposte a divieto di proiezione (art. 9). In tal caso il procedimento poteva concludersi con un nulla osta condizionato al divieto di assistere alla proiezione per i minori di 14 o di 18 anni.

In ogni caso, era prevista la possibilità di ricorrere ad una commissione di secondo grado e, in caso di esito sfavorevole, adire il Consiglio di Stato, che avrebbe potuto giudicare nel merito.

Quanto al regime sanzionatorio, la violazione delle prescrizioni dirette alla tutela dei minori e la proiezione di film privi del nulla osta era sanzionata con l'ammenda e nei casi di maggior gravità o di recidiva nella commissione del reato di cui all'art. 668 c.p. (rappresentazioni teatrali o cinematografiche abusive) era prevista la sanzione accessoria della chiusura della sala cinematografica per un periodo non superiore a trenta giorni (art. 15). Inoltre, era previsto il sequestro del film da parte dell'autorità di pubblica sicurezza, prima della pronuncia del giudice, in caso di denuncia del reato di cui all'art. 668 c.p. (dunque in caso di opera non sottoposta alla revisione prescritta o priva di nulla osta").

Tale sistema non aveva mancato di sollevare diverse criticità, per il carattere altamente discrezionale delle valutazioni effettuate dalle commissioni, per l'estensione delle ipotesi di divieto di proiezione per i minori, ma anche per i problemi causati dalla sussistenza di un doppio binario censorio, penale e am-

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

ministrativo, che non aveva mancato di far emergere contraddizioni (con noti casi di valutazioni differenti operate dai controllori amministrativi e dai giudici penali).

È però solamente con la l. n. 220/2016 e con il seguente d.lgs. 7 dicembre 2017 n. 203, che si è proceduto al superamento di tale sistema censorio. La nuova disciplina ha innanzitutto sancito l'abbandono del controllo preventivo e l'abrogazione del potere di vietare la proiezione di film offensivi del buon costume e di subordinare la visione di un'opera alla preventiva modifica di alcune parti della pellicola. Il vecchio impianto ha, poi, ceduto il posto a un sistema di classificazione delle opere finalizzato ad assicurare la tutela dei minori – che diviene l'unico limite alla diffusione delle opere (ai sensi del combinato disposto degli art. 21, c. 6 e 31, c. 2, Cost.) – basato sulla responsabilità degli operatori del settore e sulla vigilanza successiva dei pubblici poteri.

Nello specifico, il d.lgs. n. 203/2017, adottato in attuazione della delega contenuta nell'art. 33 della l. n. 220/2016, ha previsto un sistema di classificazione fondato su cinque categorie (alla luce del recente intervento integrativo ad opera del d.l. 27 dicembre 2024, n. 201): opere per tutti, opere non adatte ai minori di anni 6, opere non adatte ai minori di anni 10, opere vietate ai minori di anni 14, opere vietate ai minori di anni 18. Tuttavia è consentita una parziale deroga a tali ultimi due divieti e, dunque, l'accesso alla sala per il minore che non abbia conseguito l'età richiesta per la visione, qualora egli sia accompagnato da un genitore o dall'esercente la potestà genitoriale e abbia compiuto, rispettivamente, almeno 12 o 16 anni.

In virtù del principio di responsabilizzazione, spetta ai titolari dei diritti sui film (produttori o distributori) qualificare l'opera nell'ambito di una delle quattro categorie previste, ma rimane fermo il potere della pubblica amministrazione di verificare la correttezza della classificazione operata. I produttori o distributori devono, infatti, inviare, almeno venti giorni prima della prima proiezione, una copia dell'opera alla Direzione generale cinema del Ministero per i Beni e la Attività culturali (oggi Ministero della Cultura), con la motivazione della scelta operata (art. 4). La verifica spetta alla "Commissione per la classificazione delle opere cinematografiche", nominata dal Ministero della Cultura e istituita presso la Direzione generale cinema, composta da un presidente e da quarantanove membri scelti fra esperti di comprovata qualificazione professionale e competenza nel settore cinematografico o negli aspetti pedagogico-educativi connessi alla tutela dei minori o nella comunicazione sociale. La Commissione deve rilasciare il proprio parere alla Direzione cinema entro venti giorni dalla ricezione dell'opera, confermando o modificando la proposta avanzata. Decorso inutilmente tale termine, l'opera può iniziare ad essere proiettata nelle sale cinematografiche, ma rimane ferma la possibilità che la sua classificazione sia modificata in via autoritativa anche dopo l'uscita del film in sala.

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

Al fine di rendere effettivo tale meccanismo, è previsto che la classificazione assegnata a un'opera cinematografica debba essere visibile al pubblico sia nei materiali pubblicitari che nelle sale cinematografiche. Inoltre, l'informazione sulla classificazione deve essere accompagnata da una o più icone indicanti l'eventuale presenza dei contenuti ritenuti sensibili per la tutela dei minori, fra i quali violenza, sesso, uso di armi o turpiloquio (art. 7).

Per quel che concerne il sistema di rimedi, in linea di continuità con il regime previgente, è previsto un meccanismo di riesame del parere della commissione, affidato a una sottocommissione diversa da quella che ha rilasciato il parere iniziale. Resta ferma, inoltre, la possibilità di impugnazione del parere dinanzi al giudice amministrativo, il quale conserva una giurisdizione di merito in materia, potendo così sostituire la propria valutazione a quella della commissione.

Infine, quanto ai provvedimenti sanzionatori e repressivi, sono previste sanzioni amministrative pecuniarie in caso di inosservanza degli obblighi previsti nel d.lgs. n. 203/2017 (come gli obblighi di classificazione dell'opera e di trasmissione alla commissione) e, nei casi più gravi o di reiterata violazione, anche la sanzione accessoria della chiusura della sala cinematografica per un periodo non superiore a sessanta giorni (art. 9). A queste si aggiunge la c.d. sanzione reputazionale della pubblicazione dell'estratto del provvedimento sanzionatorio nel sito internet della Direzione generale cinema. Inoltre, sempre secondo l'art. 9, resta ferma l'applicazione dell'art. 668 c.p. (rappresentazioni teatrali o cinematografiche abusive) nei casi di rappresentazione in pubblico di opere cinematografiche non sottoposte a classificazione o che non rispettano la classificazione verificata dalla commissione.

7. Poteri pubblici e televisione. Il ruolo dello Stato nella gestione del servizio televisivo e i condizionamenti alla messa in onda delle opere cinematografiche e audiovisive

Il carattere pervasivo e penetrante della televisione – che allarga ulteriormente la platea dei fruitori rispetto al cinema, entrando direttamente nelle loro case – unitamente alle caratteristiche tecniche di tale mezzo di diffusione del pensiero (l'utilizzo di risorse limitate, come le frequenze via etere), ha storicamente concorso a determinare un ruolo di primo piano dello Stato in tale settore. Tale intervento pubblico non si è limitato ad un più rigoroso controllo sui contenuti delle opere trasmesse in televisione, ma ha assunto, per un lungo periodo di tempo, i connotati di un vero e proprio protagonismo nella gestione dello stesso servizio televisivo.

In merito a quest'ultimo aspetto, infatti, la televisione è stata fin da subito assorbita nel medesimo regime della radiodiffusione, basato su un modello di

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

gestione monopolistica del servizio, affidato in via esclusiva ad un'unica società a maggioranza di capitale pubblico: la RAI (Radiotelevisione Italiana). Questo ha inciso, naturalmente, anche sulle scelte di programmazione: l'atto di concessione del servizio alla RAI del 1952 prevedeva, difatti, la sottoposizione ad autorizzazione ministeriale del piano triennale dei programmi, sul quale doveva previamente esprimere il proprio parere un apposito Comitato istituito presso il Ministero delle Poste e delle Telecomunicazioni; era prevista, inoltre, la possibilità di modifica del piano e dello schema di orari, per gravi motivi di ordine pubblico, da parte del Ministro degli Interni, d'intesa col Ministro di settore.

Il potenziale contrasto tra tale regime monopolistico e l'affermazione costituzionale della libertà di manifestazione del pensiero (art. 21, c. 1) fu inizialmente superato attraverso quello che è stato definito un paradosso (Gardini, 2015): l'idea secondo la quale la riserva allo Stato dell'attività radiotelevisiva consentisse di garantire un'informazione imparziale, obiettiva e pluralista, sottraendo il settore ai rischi di concentrazione e oligopolio propri di un contesto caratterizzato da scarsità di risorse.

Il superamento di questo modello è stato il frutto di un lungo e complesso percorso, in cui un ruolo fondamentale è stato svolto dalla Corte costituzionale. Con sentenze storiche (come Corte cost., 28 luglio 1976, n. 202 e 14 luglio 1988, n. 826) la Consulta ha progressivamente eroso il monopolio pubblico, aprendo a iniziative private e sollecitando un intervento del legislatore. È solo nel 1990 che si è arrivati, però, all'affermazione di un sistema radiotelevisivo misto pubblico-privato, con l'adozione della l. 6 agosto 1990, n. 223 (c.d. «legge Mammì»). I successivi progressi tecnologici – in particolare il passaggio dalla tecnica analogica alla tecnica digitale – consentendo una maggiore capacità trasmissiva sulle stesse frequenze (e quindi una neutralizzazione del problema della scarsità di queste ultime) hanno poi contribuito ad un'ulteriore evoluzione del sistema radiotelevisivo.

L'assetto vigente trova il suo fondamento nel «Testo unico dei servizi di media audiovisivi», adottato con d.lgs. 8 novembre 2021, n. 208. In continuità con quanto già era stato previsto nel regolamento dell'AGCOM n. 435/01/cons, viene innanzitutto confermata la separazione tra il gestore dell'infrastruttura – l'operatore di rete – e il produttore e responsabile della programmazione – il fornitore di servizi di media audiovisivi – con la previsione di distinti titoli abilitativi per tali figure. L'organizzazione complessiva del settore è stata poi orientata alla salvaguardia del pluralismo e della concorrenza dei mezzi di comunicazione radiotelevisiva. In questa prospettiva, la normativa, da un lato, garantisce il diritto di ogni fornitore di servizi di accedere senza discriminazioni tecniche, e a condizioni di parità di trattamento, alle reti di comunicazione e lo speculare obbligo per gli operatori di rete di garantire tale accesso; dall'altro,

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

impone il divieto di costituire o mantenere posizioni dominanti o, comunque, lesive del pluralismo.

La parabola sinteticamente descritta mostra, dunque, una metamorfosi del ruolo dello Stato, da soggetto gestore, che operava in regime di monopolio, a soggetto regolatore e controllore. In questo nuovo paradigma, un compito essenziale è demandato all'Autorità per le Garanzie nelle Comunicazioni (AGCOM).

Nell'ambito di tale contesto normativo, l'intervento pubblico sui contenuti delle opere trasmesse in televisione ha seguito un percorso evolutivo coerente, assumendo connotati particolarmente incisivi.

In una prima fase, il controllo sulla diffusione delle opere cinematografiche e audiovisive sulle reti televisive si è conformato a quanto previsto per la proiezione delle opere nella sale cinematografiche, con un approccio più rigoroso, giustificato dalla difficoltà di garantire un controllo sull'accesso alla fruizione: l'art. 13 della l. n. 161/1962 prevedeva, infatti, che sia i film ai quali fosse stato negato il nulla osta per la proiezione, che quelli vietati ai minori degli anni 18, non potessero essere diffusi in televisione.

Tale impostazione fu confermata anche nella legge Mammì, che prevedeva un analogo divieto nell'art. 15, c. 11. In caso di sua violazione, venivano estese all'emittente televisiva le medesime sanzioni amministrative pecuniarie previste dall'art. 15 della l. 161/1962 per le rappresentazioni cinematografiche, unitamente alla sanzione accessoria della disattivazione dell'impianto per i casi di maggiore gravità o per i casi di reiterazione delle violazioni da parte dei soggetti già condannati per il reato di cui all'art. 668 c.p. (art. 15, c. 12).

Con riferimento, invece, ai film vietati ai minori di 14 anni, veniva consentita la trasmissione solo nella fascia oraria dalle 22:30 alle 7 (art. 15, c. 13). Tuttavia a tali limitazioni alla diffusione delle opere, la l. n. 223/1990 ne aggiunse un'altra, svincolata dalla previa valutazione effettuata in merito alla proiezione nelle sale cinematografiche di film: il c. 10 dell'art. 15 prevedeva, infatti, il divieto di trasmissione di programmi «che possano nuocere allo sviluppo psichico o morale dei minori, che contengono scene di violenza gratuita o pornografiche, che inducano ad atteggiamenti di intolleranza basati su differenze di razza, sesso, religione o nazionalità».

Tali previsioni della legge Mammì sono state abrogata dal d.lgs. 31 luglio 2005, n. 177, recante il Testo Unico della radiotelevisione, il quale ha mantenuto il medesimo impianto censorio della legge del 1990 (art. 4, c. 1, lett. *b*; art. 34, cc. 1 e 2), prescrivendo alle emittenti televisive (operatori di rete) e ai fornitori di servizi anche l'osservanza delle disposizioni a tutela dei minori previste dal Codice di autoregolamentazione TV e minori. Si tratta di uno strumento di autodisciplina di origine privatistica, frutto dell'iniziativa delle emittenti pubbliche e private in collaborazione con le associazioni di consumatori ed utenti.

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

Il controllo sul rispetto di tale Codice è stato rimesso ad un Comitato istituito presso il Ministero dello sviluppo economico, composto da rappresentanti delle emittenti, delle istituzioni e degli utenti.

L'attuale Testo Unico per la fornitura dei servizi di media audiovisivi (d.lgs. n. 208/2021) si pone in linea di continuità con le previsioni del precedente testo unico, pur con alcuni correttivi. Nello specifico, l'art. 37 del nuovo decreto vieta ai fornitori di servizi di media audiovisivi lineari (inseriti in un palinsesto predeterminato) le trasmissioni «gravemente nocive allo sviluppo fisico, psichico o morale dei minori, e, in particolare, i programmi che presentano scene di violenza gratuita o insistita o efferata ovvero scene pornografiche, nonché i film la cui proiezione o rappresentazione in pubblico ai minori di anni diciotto sia stata vietata dalle Autorità a ciò competenti» (c. 1); tali contenuti possono essere resi disponibili dai fornitori di servizi a richiesta (dunque di servizi che possono essere fruiti dall'utente in un momento prescelto da lui) là dove sia previsto un sistema di controllo volto a escludere l'ascolto o la visione da parte dei minori (c. 3). Per quel che riguarda, invece, i programmi potenzialmente – e non gravemente – nocivi dello sviluppo fisico, psichico o morale dei minori, e i film vietati ai minori degli anni 14, la messa in onda è consentita esclusivamente tra le ore 23 e le ore 7, o comunque previa adozione di accorgimenti tecnici che escludano la visione da parte dei minori, quali simboli visivi chiaramente percepibili e riconoscibili dall'utente (art. 37, c. 2). Sussiste, infine, l'obbligo per i fornitori di servizi di media – indipendentemente dal canale o dalla piattaforma di diffusione – di conformarsi alle disposizioni a tutela dei minori previste dal Codice di autoregolamentazione media e minori (art. 37, c. 6).

Le disposizioni a tutela dei minori sono estese, sulla base delle indicazioni contenute nella dir. europea UE 2018/1808, anche alle piattaforme di condivisione dei video (come YouTube).

Appare evidente come tali prescrizioni siano in grado di esercitare un condizionamento significativo sulla programmazione e sulla distribuzione dei contenuti nei palinsesti e, per tale ragione, anche sul contenuto delle opere audiovisive da destinare al mercato televisivo. Un film destinato ad essere confinato in una fascia oraria marginale, caratterizzata da una minore *audience* – dunque, poco appetibile da un punto di vista pubblicitario – sarà infatti acquistato ad un prezzo più basso dalla televisione e avrà quindi un minor valore commerciale. Questo potrebbe indurre gli operatori a modifiche, tagli o alleggerimenti dei loro prodotti al fine di evitare classificazioni sgradite.

Quanto alla vigilanza sul rispetto delle previsioni del testo unico, nonché di quelle del Codice di autoregolamentazione, essa è affidata all'AGCOM, la quale, all'esito di un procedimento in cui è garantito il contraddittorio agli interessati, può irrogare elevate sanzioni amministrative pecuniarie e, nei casi di

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

maggiore gravità, disporre la sospensione dell'efficacia del titolo abilitativo per un periodo non superiore a 180 giorni (art. 38, c. 2).

In ogni caso, sul fronte delle misure repressive e sanzionatorie, è prevista la sottoposizione del responsabile di trasmissioni televisive con carattere di oscenità alle pene di cui all'art. 528, c. 1, c.p. (ora sanzioni amministrative in seguito alla depenalizzazione di cui al d.lgs. n. 8/2016) nonché l'applicazione degli artt. 14 e 15 della l. n. 47/1948 (per i quali si rinvia al paragrafo 4).

8. *Segue*. I limiti alla diffusione delle opere cinematografiche e audiovisive sulle piattaforme di *streaming*

L'ingresso nel mercato nazionale delle grandi società di streaming – Netflix nel 2015 e Amazon Prime nel 2016 – ha determinato il passaggio ad un nuovo modello di fruizione delle opere cinematografiche e audiovisive: la sottoscrizione di abbonamenti per l'accesso a un ampio catalogo di film e serie TV e l'acquisto o il noleggio di singoli titoli su store digitali sono divenuti, ormai, la principale modalità di fruizione di tali contenuti. A ciò si aggiunga che il progresso tecnologico consente oggi di poter godere di tali opere su diversi dispositivi mobili.

Tale scenario ha reso urgente, quanto complessa, l'estensione delle limitazioni già previste per le proiezioni cinematografiche e per le trasmissioni televisive agli spazi virtuali, accessibili in ogni momento e luogo. In questa prospettiva, il legislatore è intervenuto con il d.l. 15 settembre 2023, n. 123 (convertito, con modificazioni, in l. 13 novembre 2023, n. 159) contenente, tra le altre, misure urgenti per la sicurezza dei minori in ambito digitale. Tale decreto ha previsto, all'art. 13, c. 3, che i produttori di dispositivi di comunicazione elettronica (come smartphone, computer, tablet), all'atto dell'immissione sul mercato di tali dispositivi, debbano assicurare che i sistemi operativi ivi installati consentano l'utilizzo e includano la disponibilità di applicazioni di controllo parentale (cioè applicazioni che permettano «di limitare e controllare, da parte dei genitori o di coloro che esercitano la responsabilità genitoriale, l'accesso ai contenuti e/o alla rete da parte dei minori, mediante la scelta degli spazi digitali e dei tempi di utilizzo», art. 13, c. 1, lett. *a*). La vigilanza sulla corretta applicazione del meccanismo di controllo parentale spetta all'AGCOM (art. 13, c. 8).

Alla stessa Autorità per le garanzie nelle comunicazioni è stato inoltre delegata la disciplina della classificazione delle opere audiovisive destinate al web (così art. 10, d.lgs. n. 203/2017). L'Autorità ha dato attuazione a tale previsione approvando, con delibera n. 74/19/cons., il «Regolamento in materia di classificazione delle opere audiovisive destinate al web e dei videogiochi», nel dichia-

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

rato rispetto, del principio del «giusto e equilibrato bilanciamento tra la tutela dei minori e la libertà di manifestazione del pensiero e dell'espressione artistica» (sancito dall'art. 10, c. 2, del d.lgs. n. 203).

Nello specifico, il regolamento classifica le opere audiovisive destinate al web secondo tali fasce d'età: per tutti; non adatte ai minori di 6 anni; non adatte ai minori di 12 anni; non adatte ai minori di 15 anni; non adatte ai minori di 18 anni e «opere non adatte ai minori di anni 18 a diffusione ristretta» (art. 5). Nell'effettuare la classificazione – rimessa, in prima battuta, ai fornitori di servizi di media audiovisivi "nel web" – occorre valutare i seguenti «descrittori tematici»: discriminazione e incitamento all'odio, droghe, comportamento pericoloso e facilmente imitabile, linguaggio, nudità, sesso, minacce, violenza (art. 6). A ciascuna delle differenti classi d'età sono associati appositi «pittogrammi circolari» di diversi colori (il verde per le opere destinate a tutti, il rosso con iscrizione "18 R" in bianco per i contenuti a diffusione ristretta – art. 8), con tempi di esposizione differenziati durante la riproduzione dell'opera (art. 9).

L'art. 10 del Regolamento impone, inoltre, ai fornitori di servizi di media audiovisivi (sia lineari che non lineari) che mettano a disposizione del pubblico opere destinate al web di adottare le misure tecniche opportune per limitare o inibire la fruizione dei contenuti secondo la relativa classificazione: come i limiti all'orario di diffusione dei contenuti, identificatori tecnici letti dai programmi di controllo parentale e sistemi di verifica dell'età.

In caso di violazioni, l'AGCOM applica le sanzioni previste dal TU dei servizi di media audiovisivi e radiofonici (art. 18).

Naturalmente, a differenza di quanto avviene per il cinema e la televisione, in tale contesto la tutela viene assicurata fondamentalmente dal controllo genitoriale, il che solleva il rischio essa possa essere apparente, considerata la capacità dei minori di aggirare i blocchi informatici.

D'altra parte, la criticità intrinseca di tale modello risiede nell'innesco di pratiche di autocensura preventiva, sollecitate dal timore di un intervento sanzionatorio da parte dell'Autorità di regolazione. Questo può favorire l'insorgenza di un conformismo culturale che agisce a monte sulla libertà di espressione artistica: la volontà di garantire la massima diffusione sulle piattaforme rischia, infatti, di orientare lo stesso progetto creativo verso standard di gradimento commerciale, a scapito dell'originalità e dello spessore dell'opera.

Infine, l'assoluta centralità dello streaming quale modello di fruizione dei contenuti cinematografici e audiovisivi, conferendo alle relative piattaforme un potere determinante sulla diffusione delle opere, rischia di attribuire loro il ruolo di potenziali "censori privati". La scelta dei prodotti da acquistare e trasmettere può, infatti, condurre a "censurare" alcune opere: è quello che è successo al film "Loro" di Sorrentino, i cui diritti, dopo la proiezione cinematografica, sono

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

stati acquistati da Mediaset, la quale, al fine di evitarne la diffusione, ha scelto di non trasmettere l'opera né in tv né sulle proprie piattaforme, rendendo di fatto difficile la sua visione.

9. Poteri pubblici e opere dell'arte visiva

Venendo, infine, all'ambito dell'arte visiva, si può rammentare anzitutto che la storia della pittura nel continente europeo è ricca di più o meno celebri episodi censori: Papa Giulio III che impone le "braghe" alle nudità del Giudizio Universale, l'esclusione dal *Salon* dell'*Académie des Beaux-Arts* del 1863 del dipinto di Édourad Manet *Le Déjeuner sur l'herbe*, la chiusura da parte delle autorità francesi della mostra organizzata alla Galleria Berthe Weill di Parigi a causa del *Nu couché* di Amedeo Modigliani.

Oggi, tuttavia, nel campo delle arti visive i poteri autoritativi delle amministrazioni sono estremamente ridotti. Il grosso dell'attività amministrativa consiste, piuttosto, nella promozione e nel sostegno dei privati operanti nel settore, e nell'erogazione diretta di servizi culturali. In questo senso, le amministrazioni esercitano sicuramente un'influenza nel settore delle arti visive: tramite la distribuzione dei fondi pubblici ai soggetti privati, ma anche tramite l'organizzazione di mostre temporanee all'interno delle istituzioni museali pubbliche. Interventi – peraltro diffusi in tutti i settori dell'arte e della cultura – che, a seconda dei punti di vista, possono considerarsi giustificabili operazioni di politica culturale o, al contrario, indebite operazioni propagandistiche, ma che in ogni caso mal si prestano ad essere inquadrati nei termini di un'attività censoria di natura autoritativa.

9.1. Gallerie, mostre ed esposizioni

Il sistema di tutele pubblicistiche sulle attività private relative a mostre ed esposizioni si esaurisce essenzialmente in oneri di natura fiscale e previdenziale e nel controllo delle condizioni di sicurezza dei luoghi. Per le attività espositive gli adempimenti amministrativi sono, peraltro, più lievi di quelli richiesti per le attività e i locali di pubblico spettacolo.

L'apertura di una galleria d'arte non rientra, infatti, nel campo di applicazione del TULPS: è sufficiente – al netto degli adempimenti da svolgere presso l'Agenzia dell'Entrate e la Camera di Commercio – presentare una SCIA allo Sportello Unico per le Attività Produttive (SUAP) del Comune dove ha sede la galleria, adeguandosi ai requisiti eventualmente previsti da specifiche nor-

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

mative locali relative a orari di apertura, insegne, limiti acustici e urbanistici; e fermo restando il rispetto delle norme antincendio. Anche l'organizzazione di una mostra o di un'esposizione temporanea all'interno di un esercizio pubblico è sottratta alla disciplina del TULPS, e in questo caso non è richiesto alcun adempimento. Mentre per l'organizzazione in luogo pubblico si dovrà semmai, a seconda delle circostanze, richiedere una concessione di occupazione di suolo pubblico.

Sul fronte repressivo, accade che i contenuti espressivi delle opere esposte possano sollevare polemiche, da parte di singoli o associazioni, o anche di rappresentanti politici. Vi sono casi – più e meno risalenti – in cui alle polemiche segue un esposto in Procura con cui si denunciano ipotesi di reato, o un'interrogazione parlamentare in cui si adombrano profili di responsabilità civile degli amministratori, ma si tratta, nella maggioranza dei casi, di episodi in cui le amministrazioni sono direttamente coinvolte nell'organizzazione degli eventi o li finanziano.

La ragione di questa piena liberalizzazione sta, ancora una volta, nella forma di fruizione. Mentre spettacoli e trattenimenti implicano la compartecipazione (attività o passiva) di un gruppo (più o meno numeroso) di fruitori, la fruizione di una mostra avviene, solitamente, in forma individuale o, comunque, in modi tali da non determinare quelle "riunioni" di persone che attivano le cautele e le tutele pubblicistiche proprie non solo della *safety*, ma anche della *security*.

9.2. Il controllo pubblico sulla Street Art

Diversa è, invece, la regolamentazione dell'arte visiva a fruizione diffusa. È il caso, soprattutto, della *Street Art*, a cui sono estranei gli elementi della riunione, ma che – a differenza delle mostre organizzate in luoghi aperti al pubblico, e in analogia, invece, all'arte di strada – raggiunge, indistintamente, chiunque si trovi a circolare in un certo luogo pubblico.

L'affissione di scritti o disegni esposti alla pubblica vista è sempre stata oggetto di controllo pubblico. Nella storia dell'Italia statutaria era, come visto, pesantemente limitata (l. 20 marzo 1865, all. E, l. n. 6144/1889 e Capo III del TULPS), e dopo l'entrata in vigore della Costituzione, anche quel primo, già ricordato, intervento della Consulta, mentre abrogava l'art. 113 TULPS per la parte in cui subordinava la libertà di «affiggere scritti o disegni» alla «licenza dell'autorità locale di pubblica sicurezza», mantenne invece in vigore il divieto di affiggere scritti o disegni «fuori dai luoghi destinati dall'autorità competente».

La materia delle affissioni può essere, peraltro, disciplinata da altre fonti, anche di natura privata. Le comunicazioni pubblicitarie, ad esempio, sono rego-

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

late da tempo da un "ordinamento convenzionale", fondato su un atto di natura negoziale, il Codice di Autodisciplina della Comunicazione Commerciale, che vincola «soltanto i soggetti che vi aderiscono, anche se è inevitabile» che le sue regole «estendano indirettamente i propri effetti anche nei confronti di coloro che per svolgere la propria attività pubblicitaria entrano in rapporti con soggetti associati» (Cass., 20 agosto 2009, n. 18522). Il Codice di autodisciplina è redatto e applicato dall'Istituto dell'Autodisciplina Pubblicitaria (IAP), organo di *self-regulation* del settore della comunicazione commerciale che può, tra le altre cose, ingiungere la rimozione di manifesti che violino le regole da esso dettate in materia di violenza, volgarità, indecenza, convinzioni morali, civili, religiose, dignità della persona e tutela dei bambini e degli adolescenti, soprattutto in considerazione del «contesto nel quale la campagna» è diffusa, cioè del fatto che l'affissione di manifesti si presenta come uno «*dei più invasivi*» mezzi di diffusione del pensiero, perché esposto – non solo ai consenzienti e consapevoli fruitori, ma – «indistintamente a chiunque» e, in particolare, anche a «i più piccoli».

Non stupisce, dunque, che la *Street Art*, pratica artistica che si realizza in spazi esposti alla pubblica vista – con scritte a pennarello, pitture murali, *stencil*, *poster* e tecniche più complesse – attivi ancora interventi pubblici di tipo repressivo e sanzionatorio. Tanto più se si considerano i messaggi di protesta di cui, almeno nei primi decenni, il graffitismo era latore: l'aperta contestazione delle dinamiche della mercificazione, del consumismo, dell'uso capitalistico degli spazi pubblici, ma anche la critica all'individualismo proprietario e ai diritti dominicali, sullo sfondo prospettico di una liberalizzazione, dal basso, della pratica artistica e dell'accesso all'arte.

In origine, il conflitto tra *street artists* e poteri pubblici era piuttosto binario: nella misura in cui i primi realizzavano le proprie opere in aperta violazione dei diritti di proprietà insistenti sui muri, gli edifici ecc., i secondi trattavano le scritte e i disegni come episodi di vandalismo, da gestire con strumenti repressivi di natura amministrativa e penale (negli Stati Uniti, ad esempio, tra gli '60 e '70 almeno 1500 *writers* finirono in carcere).

Negli ultimi anni, (specie nei processi di cosiddetta "riqualificazione e rigenerazione urbana") si è diffusa, invece, un'altra forma di arte murale: autorizzata o, addirittura, commissionata dai proprietari dei "muri", privati o pubblici che siano. Parallelamente, il riconoscimento del valore culturale e artistico di tale forma d'espressione ha condotto non solo, e non tanto, a riservare maggiore considerazione ai diritti morali e patrimoniali dell'artista (aspetto su cui si tornerà alla fine), ma anche a rimeditare gli equilibri compositivi cui dovrebbe tendere l'azione amministrativa.

Rispetto ai conflitti binari che hanno segnato l'era del graffitismo, le dinamiche sottese alla *Street Art* contemporanea, a volte ancora "antagonista", ma

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

non necessariamente "illegale", sono allora divenute multipolari. Non si tratta più, infatti, solo di comporre i conflitti tra il diritto di proprietà (art. 42 Cost.) dei soggetti pubblici e privati proprietari del "mezzo espressivo" e i diritti di libertà (espressiva) dell'artista protetti dagli artt. 21 e 33 Cost., ma anche di accordare o meno rilevanza al "valore" culturale eventualmente acquisito dall'opera perché considerata, ad esempio, "iconica" o rivendicata dalla comunità locale come "patrimonio artistico" espressione di un'arte "dal basso", oppure, ancora, perché inserita in un processo di riqualificazione urbana.

Dal punto di vista del diritto pubblico, tali conflitti precipitano soprattutto sul potere delle amministrazioni di rimuovere, conservare o "ricollocare" autoritativamente le opere murali. Sono questi i casi, infatti, in cui diviene evidente come il potere amministrativo sia ormai chiamato a bilanciare: i diritti dei proprietari del mezzo, la legalità urbanistico-edilizia, la libertà di espressione e il valore storico-artistico dell'opera per come integrata nel luogo in cui è realizzata. Prima di affrontare il nodo dei bilanciamenti, è utile però offrire un quadro delle varie forme con cui la *Street Art* attualmente si manifesta e del loro relativo regime giuridico.

Può allora in primo luogo notarsi che quella "non autorizzata" continua ad integrare tre figure di illecito previste da fonti di rango statale: l'art. 639 c.p. sul "deturpamento e imbrattamento di cose altrui", l'art. 518-*duodecies* c.p., in tema di "imbrattamento di beni culturali o paesaggistici" e l'art. 169, c. 1, lett. *a* del Codice dei beni culturali e del paesaggio (d.lgs. n. 42/2024) sugli "interventi illeciti sui beni culturali". Molti regolamenti di polizia urbana puniscono, poi, la realizzazione di scritte e disegni non autorizzati con sanzioni di natura amministrativa. Gli stessi prevedono spesso anche il potere delle autorità comunali di rimuoverli, per un novero di motivi che appare, in alcuni casi, eccessivamente ampio, nella misura in cui comprende anche concetti indeterminati come il «decoro» o l'«opportunità» (Regolamento di polizia urbana del Comune di Bologna), il «contenuto politico» o «blasfemo» delle scritte e disegni (Regolamento di polizia urbana dei comuni di Firenze e dell'Aquila).

La *Street Art* realizzata su muri o edifici privati con il consenso del proprietario è regolata, invece, da una disciplina di natura tecnica. Gli interventi sulle facciate dei palazzi che, non limitandosi a mantenere il colore già esistente, ne determinino una sostanziale modifica (peraltro incidendo anche sul "panorama"), sono qualificati, infatti, dalla giurisprudenza come interventi di "manutenzione straordinaria". Essi, pertanto, non rientrando nella cosiddetta edilizia libera, necessitano per essere realizzati di un titolo edilizio abilitativo.

Sull'individuazione del titolo abilitativo appropriato, il quadro è, però, confuso. I *murales* potrebbero, infatti, rientrare nell'ambito di applicazione della SCIA, se si considera che, ai sensi dell'art. 22, c. 1, lett. *a* del d.p.r.

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

n. 380/2001, tale segnalazione è necessaria per gli interventi di manutenzione straordinaria che incidono sui "prospetti" degli edifici. D'altra parte, i *murales* potrebbero essere considerati una categoria di interventi straordinari di tipo residuale, soggetta, dunque, ai sensi dell'art. 6-*bis* del d.p.r. n. 380/2001, alla più semplice Comunicazione di inizio lavori asseverata (CILA).

In entrambi i casi si tratta, comunque, di atti di comunicazione o di segnalazione predisposti dai privati, che consentono di iniziare i lavori dal momento in cui sono stati presentati. La loro efficacia è, tuttavia, in ogni caso condizionata al rispetto degli strumenti urbanistici, dei regolamenti edilizi, della disciplina urbanistico-edilizia vigente e delle altre normative di settore eventualmente rilevanti, tra cui, soprattutto, quella in materia di beni culturali e paesaggio. Se l'opera viene realizzata senza titolo edilizio o l'intervento realizzato risulta difforme dalle prescrizioni tecniche contenute nelle varie discipline normative rilevanti (soprattutto quella edilizia, urbanistica, e quella relativa alla tutela del patrimonio culturale e paesaggistico) l'amministrazione può, infatti, intervenire in via meramente sanzionatoria oppure, nel caso in cui le violazioni non risultino sanabili, ordinare la rimozione dell'opera (cfr. Cons. Stato, Sez. VI, 7 febbraio 2023, n. 1289 e Id., 10 dicembre 2020, n. 7872).

Al netto del complicato quadro normativo di riferimento (così definito anche dallo stesso giudice amministrativo), può dirsi che l'esercizio dei poteri sanzionatori o repressivi da parte delle autorità deve essere motivato in termini tecnici e senza alcun riferimento al contenuto espressivo dell'intervento artistico. Entro tale perimetro rientrano anche gli ordini di rimozione motivati dalla necessità di tutelare l'eventuale valore storico-artistico dei beni su cui viene realizzata l'opera murale. Ma in questi casi, la valutazione di conformità degli interventi è rimessa in via riservata alla competente Soprintendenza Archeologica, Belle arti e Paesaggio. Una valutazione certo connotata da un grado di soggettivismo (e quindi di discrezionalità), ma ancorata a principi, criteri e parametri tecnico-scientifici, e che pertanto è considerata non sostituibile né da parte di altra amministrazione, come ad esempio il Comune che vuole procedere alla rimozione dell'opera, né da parte del giudice amministrativo.

Sul punto è, infine, interessante notare che nella casistica recente, al fine di individuare i confini di ammissibilità degli ordini di rimozione, mentre il giudice amministrativo accorda rilevanza determinante, e quasi esclusiva, alla legalità urbanistico-edilizia, la dottrina e i ricorrenti privati prospettano l'ipotesi di tutelare le opere murali quali beni di interesse storico-artistico ai sensi del Codice dei beni culturali e del paesaggio. La proposta, seppur suggestiva, incontra ostacoli di diritto positivo e comunque appare esposta a due rischi alternativi: da una parte, quello di dilatare la nozione di patrimonio culturale in modo eccessivo e panculturalista (ad esempio rinunciando al carattere "storico" che

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

connota i beni culturali protetti dal Codice), dall'altra, quello di depotenziare definitivamente la carica antagonista della *Street Art* (ad esempio collocandola nel novero degli "elementi decorativi" degli edifici protetti dall'art. 11, c. 1 del Codice e quindi recidendo ogni legame con il graffitismo delle origini).

Infine, con riferimento alla *Street Art* autorizzata o commissionata dai poteri pubblici, vigono, a livello locale, articolati sistemi di controllo preventivo, che attribuiscono alle amministrazioni ampi poteri discrezionali. Molti enti locali hanno, infatti, adottato regolamenti *ad hoc* con i quali, in modo diretto o delegando a successive deliberazioni, individuano i luoghi destinati alla *Street Art*. In alcuni Comuni, l'accesso agli spazi così individuati è poi "libero", in altri, è invece necessario ottenere un'autorizzazione, eventualmente anche previa iscrizione degli *street artists* in appositi albi o registri. Sono, ovviamente, gli ultimi due i casi in cui è attribuito alle amministrazioni un più penetrante potere di controllo sull'arte murale. A seconda dei criteri previsti nei regolamenti o nelle delibere, il controllo può spingersi, infatti, fino a giudicare il "merito" del contenuto espressivo dell'opera, la cui realizzazione può essere preventivamente negata o successivamente cancellata (così come può essere cancellata anche l'iscrizione all'albo dello *street artist*) perché, ad esempio, considerata «propagandistica» (art. 8 del Disciplinare per le attività dei *writers* della città di Bari).

Tutte le forme di *Street Art* sollevano comunque anche complesse questioni in ordine alla necessità di bilanciare i diritti del proprietario del bene su cui l'opera viene realizzata e i diritti morali e patrimoniali dell'artista (tutelati ai sensi della disciplina del diritto d'autore la l. 22 aprile 1941, n. 633). Dal punto di vista civilistico le tesi sono molteplici e non possono essere, in questa sede, adeguatamente ricostruite. Può dirsi solo che quando l'opera è realizzata con il consenso del proprietario del mezzo, il conflitto dovrebbe (o almeno potrebbe) essere evitato mediante una preventiva regolazione negoziale tra le parti. Quando l'opera è commissionata, la giurisprudenza tende, invece, a ritenere che il proprietario del mezzo acquisisca anche i diritti relativi alla sua utilizzazione economica. Infine, prevalenza ai diritti del proprietario del mezzo viene accordata tendenzialmente anche nei casi in cui l'opera sia stata realizzata senza il suo consenso.

9.3. La circolazione delle immagini delle opere dell'arte visiva e i poteri autorizzatori sulle riproduzioni dei beni culturali

Uno degli aspetti più interessanti dell'arte visiva appare poi risiedere nella circostanza per cui le opere d'arte si prestano a circolare, sotto forma di immagini e per il tramite di vari mezzi di diffusione, al di là del luogo in cui sono realizzate o esposte. Ciò vale non solo per la rimozione o riproduzione dei *murales*, ma anche per tutte le altre opere dell'arte visiva.

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

Queste, infatti, incontrano, nel corso della loro "vita pubblica", diverse limitazioni "di contesto", che trovano fondamento nelle fonti di regolazione (pubbliche o private) dei mezzi di comunicazione di volta in volta impiegati.

Le immagini di opere controverse possono, ad esempio, essere trasmesse in una trasmissione televisiva. In questo caso, secondo l'Autorità Garante delle Comunicazioni (AGCOM) il "contesto" e il "tono" della trasmissione sono determinanti al fine di valutare la portata offensiva delle immagini mostrate e, dunque, l'eventuale responsabilità dell'emittente televisiva. Offensività non riscontrabile nell'ipotesi, ad esempio, in cui la trasmissione affronti temi «di chiara rilevanza sociale», con «pluralità di punti di vista», chiari «intenti informativi», adeguate cautele nei confronti dei minori («tenuto conto del sistema di segnaletica rafforzato utilizzato», cioè il bollino rosso perennemente in sovraimpressione») e con una «conduzione [...] scevra da spettacolarizzazione».

Le immagini delle opere d'arte circolano, poi, quotidianamente anche sul *web*, dove incontrano i limiti – più o meno restrittivi, più o meno diretti – imposti dagli *standard* e dalle *policies* adottate dalle varie piattaforme, e al cui rispetto è tenuto chiunque voglia pubblicare e condividere contenuti in quella *community*. In riferimento a tali limiti si è parlato dell'esistenza di una vera e propria "censura privata", che si dimostra particolarmente incisiva e difficilmente giustiziabile (da parte dei poteri pubblici) se si considera lo strapotere assunto da alcuni giganti del *web* che, controllando grossa parte del mercato digitale, agiscono come *gatekeeper*, capaci di escludere dall'accesso alle reti i contenuti considerati, dalla stessa impresa, inopportuni; oppure di limitarne fortemente la visibilità in ragione di considerazioni di natura prettamente economica. Situazione che ha indotto il legislatore europeo ad imporre su tali *gatekeeper* alcuni oneri di matrice pubblicistica (con il *Digital Market Act* e il *Digital Services Act*), volti a conformare l'esercizio di questi poteri privati di "moderazione dei contenuti" ai canoni (almeno) della trasparenza, dell'equità, della non discriminazione e della proporzionalità.

Una disciplina capace di limitare la circolazione delle immagini di opere d'arte particolarmente interessante, e al contempo problematica, è contenuta, poi, nel Codice dei beni culturali e del paesaggio (CBCP).

Essa riguarda le ipotesi di "riuso" delle opere d'arte che siano qualificate anche come «beni culturali» e custodite dalle amministrazioni (art. 10). Sui beni culturali, infatti, il «Ministero, le regioni e gli altri enti pubblici territoriali» esercitano una funzione di tutela che – in base alle norme della sezione del CBCP dedicata all'«uso dei beni culturali» (artt. 106, 107 e 108) – non si limita ad assicurare l'integrità fisica del "manufatto artistico", ma si estende al controllo dell'uso che i soggetti privati possono fare del loro "valore imma-

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

teriale", cioè del cosiddetto *corpus mysticus*, rappresentato, ad esempio, da una riproduzione fotografica.

Poiché, infatti, le disposizioni del CBCP non riflettono la differenza che passa tra l'*uso rivale* di un bene materiale e il *riuso non rivale* della sua immagine, in relazione ai beni culturali anche quest'ultimo è subordinato all'ottenimento di una concessione (artt. 106 e 107) e al pagamento di un canone (art. 108).

La questione centrale, ai nostri fini, è rappresentata dal fatto che il rilascio della concessione è condizionato da una valutazione ampiamente discrezionale dell'amministrazione, volta a giudicare la compatibilità tra il "valore culturale" del bene culturale "originale" e l'attività che il soggetto privato intenda realizzare con la sua immagine.

La disciplina in questione presenta numerosi profili critici, attualmente al centro di un ampio dibattito che coinvolge amministrazioni, giudici e studiosi.

Un primo profilo di criticità riguarda le incertezze che avvolgono il suo campo di applicazione. Ai sensi dell'art. 108, c. 3-*bis* CBCP, l'ottenimento della concessione è, infatti, ristretto ai soli riusi «lucrativi» delle immagini dei beni culturali. Gli usi «non lucrativi», tra cui rientrano, ai sensi della norma in questione, «la libera manifestazione del pensiero» e «l'espressione creativa», sono stati, invece, liberalizzati. In questo senso, la valutazione di compatibilità è pensata per evitare che il patrimonio artistico venga sovraconsumato o svilito o "privatizzato", mediante ad esempio un suo utilizzo pubblicitario. Per quanto comprensibile, la differenziazione accolta dal legislatore espone, però, l'interprete al difficile compito di tracciare la linea di demarcazione tra attività lucrative e non lucrative in un contesto socio-economico mercificante ove i profili commerciali e quelli culturali di un'attività sono spesso inestricabili, specie nell'ambito della cosiddetta industria culturale e creativa.

Se poi si considera il soggettivismo che, in ogni caso, connota l'interpretazione del concetto di «espressione creativa», la valutazione di compatibilità può incidere in modo eccessivo sulla libertà dell'arte, là dove le attività di riuso privato sono implicitamente sempre subordinate a un giudizio sulla loro "artisticità". In questo senso il CBCP sembra riproporre, sul piano amministrativo, il paradosso posto dall'art. 529 c.p., secondo il quale, ai fini del diritto penale, «non si considera oscena l'opera d'arte». Se quest'ultimo attribuisce al giudice il delicato compito – estraneo alla sua preparazione culturale – di decidere quali rappresentazioni siano «arte», in modo da evitare all'artista l'arresto, la disciplina sulle riproduzioni dei beni culturali del CBCP assegna all'amministrazione il compito di stabilire quali riusi siano abbastanza "artistici" da evitare all'autore "di pagare i danni".

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

Potrebbe dirsi, certo, che le amministrazioni culturali sono più preparate del giudice penale a formulare un tale giudizio di artisticità, anche perché apparato esecutivo cui spetta di esercitare quella funzione (tecnica) di tutela del patrimonio storico-artistico di cui si è detto nel capitolo quarto.

Occorre, tuttavia, tenere conto di due ulteriori profili di rischio.

In primo luogo, a fronte di perduranti incertezze interpretative, l'estensione della valutazione di compatibilità affidata alle amministrazioni in sede di concessione è suscettibile di variare a seconda delle norme del CBCP che si considerano pertinenti. Più precisamente, se si attribuisce rilevanza all'art. 20 CBCP dedicato agli "Interventi vietati", la valutazione è volta a giudicare la compatibilità tra l'attività privata d'uso e il «carattere storico o artistico» del bene. Se, invece, si prende a riferimento l'art. 106 in materia di "Uso individuale di beni culturali", il parametro della valutazione diventa il concetto, più ampio, della «destinazione culturale» del bene. Se, poi, come fa il giudice civile (es. Corte app. Bologna, Sez. I, 10 settembre 2024, n. 1792) si allargano i riferimenti anche agli artt. 45, 49, 52, 96 e 120 CBCP, la valutazione finisce per attingere anche il piano, non solo ancor più indeterminato ma anche altamente ambiguo, del «decoro» del bene.

In secondo luogo – e a prescindere dall'ampiezza che le si voglia riconoscere – la valutazione di compatibilità riferita ad attività di "riuso" di beni dematerializzati perde molti agganci alle discipline tecniche che informano la funzione di tutela: poiché l'uso dell'immagine non importa alcun pericolo per l'integrità fisica del bene, la valutazione finisce per appuntarsi su profili di merito e di opportunità. Essa viene dunque a connotarsi per un marcato soggettivismo interpretativo, potendo anche gli esperti avere, su un caso concreto, opinioni molto diverse.

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

Per approfondire: alcuni riferimenti essenziali

1. Per un inquadramento del rapporto tra poteri pubblici e libertà dell'arte si possono leggere: N. Bobbio, *Politica e cultura*, Einaudi, 2005, F. Rimoli, *La libertà dell'arte nell'ordinamento italiano*, Cedam, 1992 e G. Clemente di San Luca, *Libertà dell'arte e potere amministrativo. L'interpretazione costituzionale*, Editoriale Scientifica, 1993. E si può confrontare anche M. Ainis e M. Fiorillo, *L'ordinamento della cultura. Manuale di legislazione dei beni culturali*, Giuffrè, 2022.

Sulla libertà di manifestazione del pensiero (art. 21 Cost.) e la libertà dell'arte (art. 33 Cost.) la letteratura è estesa. Per una introduzione al tema, anche sotto il profilo delle limitazioni ammissibili, si possono consultare: C. Esposito, *La libertà di manifestazione del pensiero nell'ordinamento italiano*, Giuffrè, 1958; M. Grisolia, *Arte*, in *Enciclopedia del diritto*, Giuffrè, 1958, pp. 103 ss.; P. Barile, *Libertà di manifestazione del pensiero*, in *Enciclopedia del diritto*, Giuffrè, 1974, pp. 424 ss.; A. Cerri, A*rte e scienza (libertà di)*, in *Enciclopedia giuridica Treccani*, Istituto della Enciclopedia, 1988, pp. 1 ss.; A. Valastro, *Art. 21* e G. Fontana, *Art. 33*, entrambi in R. Bifulco, A. Celotto e M. Olivetti (a cura di), *Commentario alla Costituzione*, Utet, 2006, rispettivamente alle pp. 454 ss. e 677 ss.; A. Pace e M. Manetti, *Rapporti civili: art. 21. La libertà di manifestazione del proprio pensiero*, Zanichelli Editore, 2006.

Sui particolari limiti alla libertà di manifestazione del pensiero rappresentati dal buon costume e dall'ordine pubblico si possono leggere: R. Cortese, *Moralità pubblica e buon costume*, in *Enciclopedia del diritto*, Giuffrè, 1977, (limitatamente alle) pp. 39 ss. e R. Perrone, *Buon costume (dir. costituzionale)*, in *Digesto delle discipline pubblicistiche*, Utet, 2021, pp. 39 ss.; G. Corso, *Ordine pubblico (dir. pubblico)*, in *Enciclopedia del diritto*, Giuffrè, 1980, pp. 1057 ss., e Id., *Ordine pubblico nel diritto amministrativo*, in *Digesto delle discipline pubblicistiche*, Utet, 1995, pp. 437 ss.

Sulla censura, dal punto di vista del diritto pubblico e amministrativo, oltre ai contributi già citati, si vedano soprattutto: G. Sabatini, *Censura*, in *Novissimo Digesto Italiano*, Utet, 1959, pp. 104 ss.; S. Fois, *Censura*, in *Enciclopedia del diritto*, Giuffrè, 1970, pp. 718 ss.; G. Vignocchi, *Limitazioni amministrative*, in *Enciclopedia del diritto*, Giuffrè, 1974, pp. 705 ss.

2. Per un inquadramento della censura in chiave storica, la bibliografia essenziale può essere indicata in relazione ai diversi ambiti dell'espressione artistica, con speciale riferimento alla stampa, al teatro, al cinema e alla musica.

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

Sulla libertà di stampa e sull'evoluzione della sua disciplina si vedano soprattutto: R. Lefevre, *I precedenti storici della legislazione italiana sulla stampa*, in *Saggi e studi di pubblicistica*, voll. XIII-XIV, Istituto italiano di pubblicismo, 1961-1962, pp. 161 ss.; G. Lazzaro, *La libertà di stampa in Italia: dall'Editto albertino alle norme vigenti*, Mursia, 1969; V. Castronovo, *La stampa italiana dall'Unità al fascismo*, Laterza, 1984; U. de Siervo, *Stampa (dir. pubbl.)*, in *Enciclopedia del diritto*, Giuffrè, 1990, pp. 557 ss.; P. Caretti e A. Cardone, *Il diritto dell'informazione e della comunicazione nell'era dell'intelligenza artificiale. Stampa, radiotelevisione, telecomunicazioni, internet, teatro e cinema*, il Mulino, 2024, pp. 33 ss. Sull'atteggiamento del regime fascista nei confronti della stampa possono consultarsi: G. Carcano, *Il fascismo contro la stampa*, Federazione nazionale della stampa, 1973; V. Castronovo e N. Tranfaglia, *La stampa nell'età fascista*, in *Storia della stampa italiana*, vol. IV, Laterza, 1980.

Sulla libertà di spettacolo, specie con riferimento al teatro di "parola", si vedano: C. Di Stefano, *La censura teatrale in Italia (1600-1962)*, Cappelli, 1964 e, con riferimento al periodo fascista: P. Ferrara (a cura di), *Censura teatrale e fascismo (1931-1944). La storia, l'archivio, l'inventario*, Ministero per i beni e le attività culturali – Direzione generale per gli archivi, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2004, e Id., *A proposito di censura sullo spettacolo in Italia* (1861-2021), in *Le Carte e la Storia*, 2022, pp. 89 ss. Per la ricostruzione del contesto degli anni '60 I. Chiesa, *I teatri stabili e il potere politico*, in B. Lopez (a cura di), *Socialismo e teatro*, Dedalo libri, 1971.

Per la censura musicale può consultarsi invece: P. Hall (a cura di), *The Oxford Handbook of Music Censorship*, Oxford University Press, 2018.

Per una storia della censura cinematografica si rinvia a: M. Argentieri, *La censura nel cinema italiano*, Editori riuniti, 1974; D. Liggeri, *Mani di forbice: la censura cinematografica in Italia*, Falsopiano, 2012. Sulla censura cinematografica in epoca fascista: C. Carabba, *Il cinema del ventennio nero*, Vallecchi, 1974; P.V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Laterza, 1975; J.A. Gilli, *Stato fascista e cinematografia: repressione e promozione*, Bulzoni, 1981; M. Argentieri, *L'occhio del regime*, Bulzoni, 2003.

3. Per le limitazioni che incidono sull'accesso al mezzo di espressione e manifestazione del pensiero si possono leggere soprattutto: A. Pace, *Stampa, giornalismo, radiotelevisione*, Cedam, 1983; Id., *La disciplina delle riunioni (rinvio), degli spettacoli teatrali e cinematografici*, in A. Pace e M. Manetti, *Rapporti civili: art. 21. La libertà di manifestazione*

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

del proprio pensiero, Zanichelli Editore, 2006; V. Zeno-Zencovich, *La disciplina della radiotelevisione nella società della comunicazione*, in *Quaderni costituzionali*, 2004, pp. 335 ss.; P. Caretti e A. Cardone, *Il diritto dell'informazione e della comunicazione nell'era dell'intelligenza artificiale*, cit.

Con riguardo all'ampio novero delle contemporanee forme di condizionamento della libertà di espressione, ivi inclusa l'incidenza dei poteri privati, si vedano soprattutto le recenti ricerche svolte in A. Averardi, F. Caporale (a cura di), *Libertà dell'arte e libertà nell'arte. Il condizionamento pubblico e privato alla libertà di espressione artistica*, Il Mulino, 2026 e M. Della Malva e A. Osti (a cura di), *Libertà di espressione e forme moderne di censura*, Giappichelli, 2025.

4. La dottrina in materia di stampa, specialmente periodica, è cospicua, mentre minori sono i lavori relativi alla sola stampa non periodica. Sulla disciplina della stampa in generale e sulla sua evoluzione nel tempo si rinvia a M.S. Giannini, *Stampa,* in *Enciclopedia Treccani*, II Appendice, Istituto della Enciclopedia, 1949; U. de Siervo, *Stampa*, cit.; G.A. Veneziano, *Stampa, I) Libertà di stampa*, in *Enciclopedia giuridica Treccani*, XXX, Istituto della Enciclopedia, 1993; P. Caretti e A. Cardone, *Il diritto dell'informazione e della comunicazione*, cit.

Sull'istituto del sequestro si veda M. Manetti, *Il sequestro degli stampati*, in A. Pace e M. Manetti, *Rapporti civili: art. 21. La libertà di manifestazione del proprio pensiero*, cit., pp. 770 ss.

Sui reati di stampa: P. Nuvolone, *Il diritto penale della stampa*, Cedam, 1971; E. Musco, *Stampa (dir. pen.)*, in *Enciclopedia del diritto*, Giuffrè, 1990; M. Polvani, *La diffamazione a mezzo stampa*, Cedam, 1995, pp. 87 ss.

5. Sulla disciplina dello spettacolo dal vivo si può, in primo luogo, consultare: A. Contieri e M. Immordino, *La disciplina giuridica dello spettacolo*, Giappichelli, 2023, A. Gualdani, *L'amministrazione dello spettacolo dal vivo: stato dell'arte e prospettive di riforma*, Giappichelli, 2020, M. Ainis e M. Fiorillo, *L'ordinamento della cultura*, cit. e con particolare riferimento alla disciplina regionale: C. Barbati e G. Clemente di San Luca (a cura di), *Cultura e governi territoriali*, Jovene, 2015.

Con riguardo ai profili di polizia si può leggere A. Pace, *La disciplina delle riunioni (rinvio), degli spettacoli teatrali e cinematografici*, cit. e P. Giusti, *Le attività di pubblico spettacolo ed i trattenimenti pubblici*, in L. Della Ragione, D. Scali e P. Zarra (a cura di), *Manuale di pubblica sicurezza*, Cedam, 2025, pp. 287 ss.

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

Per i problematici rapporti tra misure preventive e repressive, di natura amministrativa e penale, Aa.Vv., *Problemi giuridici della prevenzione e della repressione in materia di spettacolo, Atti del Convegno di studio svoltosi a Como-Bellaggio, 28-30 aprile 1962*, Giuffrè, 1963.
Sui controlli preventivi e, più in generale, sulle forme di condizionamento dell'arte di strada e dello spettacolo dal vivo da parte delle amministrazioni pubbliche si veda di recente: M. Croce, L. Galli e A. Giovannelli, *Lo Stato censore, oggi*, in A. Averardi, F. Caporale (a cura di), *Libertà dell'arte e libertà nell'arte*, cit., pp. 105 ss.
Per riflessioni più generali sui concetti di "devianza" (rilevante soprattutto per i trattenimenti danzanti e l'arte di strada) e di "decoro" ai fini del diritto pubblico si possono leggere: S. Cohen, *Folk Devils and Moral Panics*, Routledge, 1972 e T. Pitch, *Contro il decoro. L'uso politico della pubblica decenza*, Laterza, 2013.

6. Sulla disciplina della cinematografia si possono, in via generale, consultare: A. Arienzo, *Cinematografia*, in *Novissimo digesto italiano*, vol. III, 1959, pp. 232 ss.; G. Crisci, *Cinematografia (dir. pubbl.)*, in *Enciclopedia del diritto*, Giuffrè, 1960, pp. 1021 ss.; E. Fiscaro, *Diritto cinematografico*, Giuffrè, 2006.
Sull'autorizzazione all'apertura di sale cinematografiche si veda: L. Zanetti, *L'autorizzazione per l'apertura di sale cinematografiche: brevi note sull'art. 22 del "decreto Urbani"*, in *Aedon*, 2006, n. 1.
Sul previgente sistema di censura cinematografica si possono leggere: N. Bassi, *La censura cinematografica fra valori costituzionali e giurisdizione di merito del giudice amministrativo*, in *Rivista trimestrale di diritto pubblico*, 2013, pp. 921 ss.; R. Virgilio, *La censura cinematografica: libertà dello spettatore, tutela dei minori e censura economica*, in *Aedon*, 2000, n. 1.
Sul passaggio dal sistema censorio al sistema classificatorio si rinvia invece a M. Ramajoli, *Cinema e libertà: dalla censura preventiva al movie rating system*, in *Aedon*, 2018, n. 1; M. Giusti, *Dalla censura alla classificazione delle opere: il cinema dà l'addio a madama Anastasia?*, in *Rivista trimestrale di diritto pubblico*, 2020, pp. 515 ss.; N. Canzian, *Storia di un lungo addio: la censura cinematografica nell'esperienza italiana*, in *MediaLaws*, 2024, n. 1, pp. 32 ss.; C. De Fiores, L*a libertà di espressione cinematografica dopo la riforma. Dalla censura di Stato alla censura del mercato?*, in *Costituzionalismo.it*, 2025, n. 2, pp. 29 ss.

7. In merito alla disciplina della radiotelevisione in generale si possono consultare: A. Pace, *Stampa, giornalismo, radiotelevisione*, cit.; E. Roppo e R. Zaccaria (a cura di), *Il sistema radiotelevisivo pubblico e privato*, Giuffrè,

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

1991; G. Gardini, *Rai e servizio pubblico radiotelevisio: la "cultura italiana" in bilico tra unità, pluralismo e mercato*, in *Munus,* 2015, pp. 185 ss.; P. Caretti e A. Cardone, *Il diritto dell'informazione e della comunicazione*, cit., pp. 107 ss.

Sulla riserva statale del settore radiotelevisivo e le sue problematiche, si leggano: P.A. Capotosti, *Problemi della riserva statale dell'attività radiotelevisiva*, Villa Santa Lucia, 1979; P. Barile, E. Cheli e R. Zaccaria (a cura di), *Radiotelevisione pubblica e privata in Italia*, il Mulino, 1980.

Sull'opera della giurisprudenza costituzionale in materia di radiotelevisione si vedano: C. Chiola, *I comandamenti della Corte per il settore radiotelevisivo*, in *Giurisprudenza costituzionale*, 1974, pp. 2191 ss.; S. Fois, *La natura dell'attività radiotelevisiva alla luce della giurisprudenza costituzionale*, in *Giurisprudenza costituzionale*, 1977, pp. 437 ss.; R. Zaccaria, *La giurisprudenza della Corte costituzionale in materia di libertà di espressione radiotelevisiva*, in *Nuove dimensioni dei diritti di libertà, Scritti in onore di P. Barile*, Cedam, 1990, pp. 539 ss.; P. Caretti, *La Corte in difesa del pluralismo informativo*, in *Diritto pubblico*, 1995, pp. 435 ss.

Sul sistema misto si rinvia a: A. Pace, *La radiotelevisione in Italia con particolare riguardo all'emittenza privata*, in *Rivista rtimestrale di diritto pubblico*, 1987, pp. 643 ss.; O. Grandinetti, P*roblemi nuovi e nuovi obblighi dei concessionari nella disciplina della radiotelevisione via etere terrestre. I soggetti privati*, in P. Barile e R. Zaccaria, *Rapporto '93 sui problemi giuridici della Radiotelevisione in Italia*, Giappichelli, 1994, pp. 521 ss.; G. Fares, *L'apertura del mercato radiotelevisivo*, Giappichelli, 2008; G. Avanzini, *Sistemi di assegnazione delle frequenze radio-televisive tra valorizzazione economica e tutela del pluralismo*, in *Rivista italiana di diritto pubblico comunitario*, 2013, pp. 317 ss.

Sul nuovo Testo unico sui servizi di media audiovisivi: O. Grandinetti, *La tutela del pluralismo nel nuovo Testo unico sui servizi di media audiovisivi*, in *MediaLaws*, 2022, n. 2.

Per quel che concerne il controllo sulle opere trasmesse in televisione si leggano: V. Zeno-Zencovich (a cura di), *Tutela dei minori e responsabilità dell'emittente televisiva*, in *Il diritto dell'informazione e dell'informatica*, 1986; M. Cuniberti e G.E. Vigevani, *La riforma del sistema radiotelevisivo*, Giappichelli, 2004; L. Musselli, *Televisione e minori: tutela pubblicistica*, Giuffrè, 2009; M. Orofino, *La normativa a tutela dei minori nel Testo Unico per la fornitura di servizi di media audiovisivi con uno sguardo rivolto al Regolamento (ue) 2022/2065*, in *MediaLaws*, 2022, n. 3.

8. Sulla diffusione di opere audiovisive sulle piattaforme di streaming si possono leggere: M. Caporale, *L'Agcom e la legge sul settore cinematografico*

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

e audiovisivo. Le opere audiovisive destinate al web, in *MediaLaws*, 2018, n. 3; P. Sammarco, *L'intervento dell'Agcom sulla classificazione delle opere audiovisive destinate al web e dei videogiochi*, in *Il diritto di autore*, 2019, pp. 372 ss.; L.M. Lucarelli Tonini, *Strumenti di* age verification *alla luce del contributo del Garante privacy e dell'AGCOM: il rischio dell'obsolescenza tecnologia e conoscitiva*, in *Rivista italiana di informatica e diritto*, 2024, pp. 435 ss.; L. Ricci, *Per una nuova teorica della regolazione "forte" delle piattaforme digitali tra (necessario) intervento pubblico e tutela (necessaria) della libertà di espressione*, in *MediaLaws*, 2024, pp. 254 ss.; S. Loi, *Madame Anastasia nel flusso moderno dello streaming: la classificazione cinematografica sulle piattaforme online*, in *Aedon*, 2025, n. 1.

9. La letteratura giuridica sulle attività amministrative autoritative relative all'arte visiva si concentra soprattutto sulle varie forme di *Street Art* e sul riuso privato delle riproduzioni dei beni culturali.

Sulla *Street Art* come movimento artistico e le sue trasformazioni: E. Seno, C. McCormick, M. Schiller, S. Schiller e Wooster Collective (a cura di), *Trespass. A History of Uncommissioned Urban Art*, Taschen, 2010, S. Lemoine, *L'art urbain. Du graffiti au street art*, Gallimard, 2012 e A. Dal Lago e S. Giordano, *Graffiti. Arte e ordine pubblico*, il Mulino, 2016.

Sui problemi giuridici della *Street Art*, e in particolare sulla distinzione tra *Street Art* illegale, autorizzata e commissionata, e sui riflessi in termini di diritto pubblico e privato si possono leggere: E. Frigerio e E. Khakimova, *Shaping the Street Art Legal Framework: The Clash between Private and Public Interests in the Banksy "Slave Labour" Case*, in *Aedon*, 2013, n. 2; N.A. Vecchio, *Problemi giuridici della* Street art, in *Diritto dell'informazione e dell'informatica*, 2016, pp. 625 ss.; M. Cinelli, Street art*, diritto e dintorni*, in *Rivista italiana di diritto del lavoro*, 2020, n. 3, pp. 97 ss. e M.F. Tommasini, Street art *e "beni" tutelati. Il contemperamento degli interessi rilevanti*, in *Diritto di famiglia*, 2025, pp. 718 ss. Con particolare riferimento ai profili penalistici si veda, invece, M. Baroni e G. Bondi, *Il caso del "Banksy veneziano". La street art come modello culturale tra opere illecite e imbrattamento*, in *Rivista italiana di diritto e procedura penale*, 2023, pp. 1576 ss.; e per i profili civilistici: F.M. Federici, I.C. Gioffrè, *Migrant child. Alcune riflessioni di diritto privato in relazione allo "strappo" di opere di street art*, in *Arte e Diritto*, 2025, pp. 229 ss.

Per un inquadramento delle questioni filosofiche sottese al tema delle riproduzioni dei beni culturali si consiglia la lettura di: P. Valery, *La conquista dell'ubiquità* (1928), in Id., *Scritti sull'arte*, Abscondita, 1996 e

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

W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Tre versioni (1936-39)*, Donzelli Editore, 2012.

Quanto agli aspetti giuridici, nutrito è il dibattito sull'interpretazione della disciplina autorizzatoria prevista dal Codice dei beni culturali e del paesaggio alla luce del diritto europeo e del diritto privato. Limitandosi agli ultimi anni, si può rinviare a: le due sezioni «*L'immagine del bene culturale "fra i due mondi"*» e «*Canoni e corrispettivi per l'uso e la riproduzione dei beni culturali: prime riflessioni sul d.m. 161/2023*» della rivista *Aedon*, 2023, n. 3, con contributi di A. Bartolini, K. Kurcani, F. Caponigri, M. Croce, G. Sciullo, S. Baia Curioni, A. Brugnoli, G. Finocchiaro, P. Forte, D. Manacorda, M. Modolo, F. Rossi, M. Cammelli e G. Piperata. Nella stessa rivista si possono leggere anche i contributi di C. Videtta nel 2024, n. 2 e di G. Sciullo nel 2025, n. 2. Si vedano, inoltre: A.L. Tarasco e R. Miccù (a cura di), *Il patrimonio culturale e le sue immagini*, Editoriale Scientifica, 2022; A. Pirri Valentini, *La riproduzione dei beni culturali: tra controllo pubblico e diritto all'immagine*, in *Giornale di diritto amministrativo*, 2023, pp. 251 ss.; R. Caso, *Il David, l'Uomo vitruviano e il diritto all'immagine del bene culturale: verso un'evaporazione del pubblico dominio?*, in *Foro italiano*, 2023, pp. 2283 ss.; D. Manacorda e M. Modolo (a cura di), *Le immagini del patrimonio culturale. Un'eredità condivisa?*, Pacini, 2023; A. Mondini e A.L. Tarasco, *Il caso dell'Uomo Vitruviano tra sovranismo giurisdizionale e redditività del patrimonio culturale*, in *Arte e diritto*, 2024, pp. 547 ss.; F. Caporale, *La valorizzazione dei beni culturali. Analisi giuridica delle trasformazioni in corso*, Editoriale Scientifica, 2024, pp. 269 ss.

Anche la letteratura sui "poteri privati" del *web* è molto estesa e, con specifico riferimento all'incidenza sulla libertà di espressione artistica, si può rinviare a quella indicata in: G. Berti De Marinis e L. Casalini, *Poteri privati e libertà dell'arte*, in A. Averardi e F. Caporale (a cura di), *Libertà dell'arte e libertà nell'arte*, cit., pp. 411 ss.

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

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

6
Il sistema dell'intervento pubblico a sostegno dello spettacolo

di Maria Giusti

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

1. Il fondamento costituzionale del sostegno: cultura e diritto promozionale

In Italia, l'intervento pubblico di promozione si è affermato pienamente nella seconda metà del Novecento; in quella fase, esso è divenuto infatti una funzione ordinaria dell'azione amministrativa, estesa progressivamente alla generalità dei settori economici e sociali. Si è così assistito al superamento del modello degli ordinamenti liberali classici, nei quali il diritto svolgeva prevalentemente una funzione preventiva e repressiva dei comportamenti indesiderati, e all'affermazione di un intervento volto a incentivare attività ritenute socialmente meritevoli. Tale trasformazione ha trovato uno dei suoi ambiti di applicazione più significativi nel settore culturale e, quindi, anche in quello dello spettacolo.

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

Nelle sue forme dal vivo (teatro, musica, danza, circo e spettacoli viaggianti) e in quelle registrate (cinema e audiovisivo), lo spettacolo costituisce infatti un'espressione della cultura. Ne consegue che ad esso si applicano i principi sanciti dall'art. 9, c. 1, della Costituzione, secondo cui «la Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica». Il riferimento alla Repubblica implica che tale compito non grava esclusivamente sullo Stato centrale, ma che coinvolge l'insieme dei pubblici poteri: Stato, regioni ed enti locali sono chiamati a concorrere, ciascuno secondo le proprie competenze, alla promozione delle attività culturali, di cui lo spettacolo costituisce una componente centrale.

L'intervento pubblico di sostegno non si configura, pertanto, come una scelta discrezionale o come una forma di mecenatismo occasionale, rappresentando piuttosto l'adempimento di doveri di livello costituzionale. In questa prospettiva, quando un operatore dello spettacolo presenta una domanda di finanziamento, non richiede un sussidio assistenziale, ma propone il proprio progetto come contributo a una missione di interesse pubblico costituzionalmente rilevante.

A fondamento della spesa pubblica in questo settore concorre una pluralità di ragioni. In primo luogo, lo spettacolo produce benefici che vanno oltre il rapporto tra produttore e fruitore: esso genera esternalità positive di natura culturale e sociale, per esempio contribuendo alla definizione dell'identità collettiva, e determina al tempo stesso ricadute economiche in termini di occupazione, sviluppo di filiere produttive e indotto turistico. In secondo luogo, il sostegno pubblico risponde all'esigenza di correggere fallimenti del mercato, cioè situazioni in cui il mercato, da solo, non riesce a garantire un'offerta adeguata; si tratta per esempio di rendere possibile la realizzazione e la diffusione di opere sperimentali e innovative che, si ritiene, difficilmente troverebbero spazio in un contesto regolato esclusivamente dalle logiche della domanda e dell'offerta.

Nel settore dello spettacolo, i fallimenti di mercato dipendono da varie ragioni. Innanzitutto, la domanda di cultura è contraddistinta da un elevato grado di incertezza: il valore di un'opera è spesso conoscibile solo *ex post*, una volta che essa è stata realizzata e fruita. In questo contesto, il mercato può tendere a privilegiare i prodotti più commerciali, penalizzando la sperimentazione, la ricerca artistica e le espressioni minoritarie. A ciò si aggiungono dinamiche di concentrazione dell'offerta e di sfruttamento delle economie di scala, che possono finire per favorire gli operatori dotati di maggiore capacità finanziaria e distributiva, producendo, nel medio periodo, effetti di omologazione dell'offerta culturale. Queste criticità risultano particolarmente evidenti nel settore dello spettacolo dal vivo, strutturalmente caratterizzato dalla *cost disease* o "legge di Baumol": i costi di produzione, legati in modo inscindibile al lavoro umano, tendono a crescere senza che ciò si traduca in corrispondenti incrementi di produttività.

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

Il finanziamento pubblico svolge, in questo senso, una funzione di garanzia del pluralismo culturale e della libertà di espressione, riducendo il rischio che le scelte artistiche siano condizionate unicamente da criteri di redditività o dalle preferenze di finanziatori privati.

2. Il fondamento sovranazionale del sostegno: l'eccezione culturale e la tutela della diversità culturale

Il sostegno pubblico allo spettacolo non trova legittimazione esclusivamente nel diritto costituzionale interno, ma si inserisce in un più ampio quadro sovranazionale, nel quale entra in tensione con i principi del libero scambio e della concorrenza. In linea generale, tanto a livello europeo quanto internazionale, il finanziamento delle imprese e degli operatori nazionali è considerato problematico, in quanto suscettibile di alterare le condizioni concorrenziali e di ostacolare la libera circolazione di beni e servizi tra Stati. Questa impostazione riflette l'esigenza di assicurare che il commercio internazionale si svolga secondo regole comuni, idonee a prevenire forme di favoritismo statale a vantaggio degli operatori nazionali.

Il settore culturale – e, in particolare, quello dello spettacolo – costituisce tuttavia un'eccezione significativa a questo assetto. La possibilità per gli Stati di sostenere le attività culturali riconducibili ai propri ordinamenti si fonda sul c.d. principio dell'eccezione culturale, sviluppatosi progressivamente con l'obiettivo di garantire la diversità culturale. Tale principio presuppone che le ragioni che giustificano il sostegno pubblico sul piano interno, in termini di pluralismo e libertà di espressione, assumano una specifica rilevanza anche sul piano sovranazionale.

Le criticità proprie dei mercati culturali si accentuano, infatti, in un contesto di crescente integrazione internazionale. La circolazione transnazionale dei beni e dei servizi culturali tende a favorire gli operatori insediati in Paesi dotati delle industrie culturali più forti sotto il profilo finanziario, organizzativo e distributivo, nonché avvantaggiati da economie di scala linguistiche e tecnologiche. In assenza di interventi pubblici correttivi, ne deriva il rischio che l'offerta culturale venga progressivamente dominata dalle produzioni provenienti dagli ordinamenti economicamente più forti, con effetti di omologazione sia all'interno dei singoli Stati sia tra sistemi culturali nazionali diversi.

Il principio dell'eccezione culturale si sviluppa, dunque, come risposta all'esigenza di evitare che il funzionamento del mercato globale accentui le tendenze alla concentrazione e alla standardizzazione già riscontrabili a livello interno. In altri termini, esso mira a preservare la capacità degli Stati di sostenere le proprie

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

produzioni culturali senza che tale intervento sia qualificato come mera misura protezionistica.

Sul piano giuridico, l'ammissione di misure di sostegno alla cultura non è stata però immediata. A partire dal secondo dopoguerra, la liberalizzazione degli scambi internazionali è stata promossa attraverso un sistema di regole multilaterali, oggi riconducibili all'Organizzazione mondiale del commercio (OMC), volto a ridurre barriere e discriminazioni nel commercio di beni e servizi. In questo contesto, anche le misure di promozione culturale sono state sottoposte a scrutinio, in quanto potenzialmente incompatibili con i principi del libero scambio e della concorrenza. Si è sviluppato, allora, un dibattito di lunga durata – noto come *trade versus culture* – volto a stabilire se i beni e i servizi culturali dovessero essere trattati come merci ordinarie o come oggetti dotati di una specificità tale da giustificare un regime differenziato.

Il confronto si sviluppò inizialmente nell'ambito del *General Agreement on Tariffs and Trade* (GATT), volto alla liberalizzazione del commercio di prodotti fisici. Con riferimento allo spettacolo, l'art. 4 del GATT introdusse una deroga al divieto di misure discriminatorie, consentendo agli Stati di imporre alle emittenti sotto la loro giurisdizione obblighi di programmazione a favore dei film di origine nazionale. Tale disposizione, fortemente sostenuta dalla Francia, rappresentò il primo riconoscimento internazionale della specificità del settore culturale e della legittimità di misure di promozione volte a contrastare il predominio dell'industria cinematografica americana.

Il dibattito si intensificò durante l'Uruguay Round (1986-1994), quando la liberalizzazione fu estesa ai servizi, e trovò riscontro anche all'interno della Comunità economica europea, ove si discuteva della compatibilità degli aiuti di Stato alla cultura con il mercato comune. Una svolta significativa si ebbe con il Trattato di Maastricht del 1993, che riconobbe espressamente la legittimità degli aiuti degli Stati membri destinati a promuovere la cultura e la conservazione del patrimonio, purché non alterassero la concorrenza nel mercato interno in misura contraria all'interesse comune. In tal modo, l'Unione europea ha affermato che il sostegno pubblico alla cultura risponde a esigenze diverse dalla mera protezione economica delle imprese nazionali, contribuendo al pluralismo e alla vitalità dell'offerta culturale.

All'interno dell'Uruguay Round, tuttavia, prevalse alla fine la scelta di non menzionare esplicitamente la cultura negli accordi dell'OMC, lasciandone lo status in parte indefinito. Si affermò così, seppur in modo implicito, l'idea che i beni e i servizi culturali non siano pienamente assimilabili agli altri beni e servizi. L'assenza di un'esplicita esclusione ha però mantenuto il settore culturale esposto alle pressioni liberalizzatrici, inducendo i sostenitori dell'eccezione culturale (la Francia, in primo luogo) a cercare soluzioni in altre sedi internazionali.

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

Il dibattito si è quindi spostato, nei primi anni 2000, all'interno dell'UNESCO, culminando nell'adozione della Convenzione del 2005 sulla protezione e la promozione della diversità delle espressioni culturali. La Convenzione riconosce la natura specifica delle attività, dei beni e dei servizi culturali quali portatori di identità, valori e significato e riafferma il diritto sovrano degli Stati di adottare politiche e misure volte a promuoverli. Pur non modificando gli obblighi derivanti da altri trattati internazionali, essa svolge una funzione essenziale di legittimazione, collocando la tutela della diversità culturale sullo stesso piano degli obiettivi economici del commercio internazionale e consentendo agli Stati di difendere politiche culturali attive anche in un contesto di globalizzazione dei mercati.

Nel loro insieme, queste evoluzioni dimostrano come il riconoscimento di misure di sostegno pubblico allo spettacolo sia reso possibile da un consenso maturato a livello sovranazionale, europeo e internazionale. Pur in un equilibrio non sempre stabile, il principio dell'eccezione culturale – considerato necessario a promuovere la diversità culturale – fornisce la base giuridica che consente agli Stati di intervenire a sostegno delle attività di spettacolo, riconoscendone la specificità e la funzione essenziale.

3. Il riparto di competenze tra i diversi livelli di governo in materia di sostegno allo spettacolo

La promozione dello spettacolo non è riconducibile a un unico centro decisionale; in materia intervengono tutti i livelli di governo: quello sovranazionale, rappresentato dall'UE, quello statale e quello delle autonomie locali. Ciò spiega perché lo stesso progetto artistico possa ricevere contributi europei, statali, regionali e comunali.

Ciascun livello di governo opera su scale territoriali differenti, attraverso strumenti propri e sulla base di finalità non necessariamente coincidenti. Ad esempio, se gli interventi dell'Unione europea sono orientati soprattutto alla promozione dei valori comuni tra i diversi paesi membri, quelli di regioni e comuni sono spesso intrecciati con finalità di sviluppo economico locale.

3.1. L'Unione europea

Il Trattato sull'Unione europea (TUE) individua tra gli obiettivi dell'Unione il rispetto della «ricchezza della diversità culturale e linguistica» e la salvaguardia e lo sviluppo del patrimonio culturale europeo (art. 3). Tale assetto

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

è ulteriormente precisato dal Trattato sul funzionamento dell'Unione europea (TFUE), che all'art. 6 stabilisce come, in materia culturale, l'Unione possa svolgere azioni volte a sostenere, coordinare o completare l'azione degli Stati membri; il successivo art. 167 afferma inoltre che l'UE contribuisce allo sviluppo delle culture nazionali nel rispetto delle loro diversità, incoraggiando la cooperazione tra Stati e, se necessario, integrandone l'azione.

Ne consegue che la responsabilità primaria delle politiche culturali resta in capo agli Stati membri; l'Unione non dispone di una competenza generale di intervento diretto, né può sostituirsi alle scelte nazionali in materia di finanziamento ordinario dello spettacolo. Il suo ruolo è piuttosto quello di affrontare sfide comuni che travalicano i confini statali, quali l'impatto delle tecnologie digitali, la circolazione transnazionale delle opere, l'evoluzione dei modelli di governance culturale e il sostegno ai settori culturali e creativi nei processi di innovazione.

In questo quadro, l'intervento dell'UE si concentra su obiettivi di «valore aggiunto europeo», promuovendo la mobilità degli artisti e dei professionisti della cultura, la cooperazione tra organizzazioni di Paesi diversi, la circolazione delle opere e lo sviluppo di reti culturali transnazionali. Si tratta di ambiti nei quali l'azione sovranazionale risulta più efficace rispetto a interventi isolati dei singoli Stati.

Nel settore dello spettacolo, lo strumento principale adottato dall'UE è il programma *Europa Creativa*, che sostiene progetti di cooperazione, percorsi di mobilità, il rafforzamento delle competenze e lo sviluppo delle capacità organizzative. I finanziamenti sono assegnati prevalentemente attraverso bandi competitivi e richiedono la costituzione di partenariati internazionali. Essi tendono infatti a premiare la capacità di fare rete e di operare in una dimensione transnazionale, piuttosto che l'iniziativa individuale. Accanto a *Europa Creativa*, anche altri programmi dell'Unione, come *Erasmus+* o *Horizon Europe*, possono offrire forme di sostegno indiretto allo spettacolo, in particolare per attività di formazione, ricerca e sperimentazione.

3.2. Il livello nazionale

Nel sistema costituzionale italiano, la funzione di promozione della cultura è attribuita alla Repubblica nel suo complesso, ai sensi del già citato art. 9 Cost. Come anticipato, il riferimento alla Repubblica implica che il compito di promozione non spetta a un solo soggetto, ma coinvolge l'insieme dei pubblici poteri: tanto lo Stato che le autonomie territoriali.

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

Il modo in cui le competenze legislative sono concretamente distribuite tra Stato e regioni è disciplinato dall'art. 117 della Costituzione, che individua le materie di competenza esclusiva dello Stato, quelle di competenza concorrente e quelle riservate alle regioni.

A seguito della riforma del Titolo V della Costituzione operata nel 2001, in ambito culturale il riparto delle funzioni è il seguente: la tutela dei beni culturali è riservata alla competenza esclusiva dello Stato, mentre la valorizzazione dei beni culturali, nonché la promozione e l'organizzazione delle attività culturali, rientrano nella competenza concorrente. Ciò significa che, con riguardo alla promozione delle attività culturali, lo Stato stabilisce i principi fondamentali, mentre alle regioni spetta il compito di adottare le norme di dettaglio e di attuare concretamente le politiche sul territorio.

La materia dello spettacolo non è espressamente menzionata nell'art. 117 della Costituzione. Tuttavia, la Corte costituzionale ha chiarito che lo spettacolo deve essere considerato a pieno titolo come attività culturale. Con alcune decisioni del 2004 (sent. nn. 255 e 256), la Corte ha infatti affermato che il sostegno allo spettacolo costituisce una forma di promozione delle attività culturali, legittimando così l'intervento delle regioni in materia, purché esercitato nel rispetto dei principi fissati dallo Stato.

In questo assetto, allo Stato spetta un ruolo centrale di indirizzo e coordinamento, attraverso la definizione dei principi fondamentali, mentre alle regioni compete l'adozione delle norme di dettaglio, chiamate ad adattare le politiche di sostegno alle caratteristiche sociali, culturali ed economiche dei diversi contesti territoriali.

La compresenza di competenze statali e regionali in materia di promozione dello spettacolo consente, almeno in linea di principio, di combinare un quadro di regole comuni a livello nazionale con interventi sensibili alle specificità locali. Al tempo stesso, essa rende necessario un costante coordinamento tra i diversi livelli di governo, affinché le politiche di sostegno allo spettacolo risultino coerenti ed efficaci e non si traducano in sovrapposizioni o azioni tra loro incoerenti.

3.2.1. Lo Stato

Lo Stato svolge un ruolo centrale nella promozione del settore dello spettacolo. Il principale attore delle politiche statali in materia è il Ministero della cultura (Mic), che rappresenta l'interlocutore istituzionale di riferimento per gli operatori che intendono accedere a forme di sostegno pubblico. Tuttavia, il finanziamento dello spettacolo non è riconducibile esclusivamente al Mic: poiché la cultura è trasversale a molteplici ambiti di intervento pubblico – quali il turismo, la coesione sociale, la formazione, l'innovazione e la diplomazia – una

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

parte delle risorse può provenire anche da politiche e programmi settoriali diversi da quelli strettamente culturali.

Con riferimento allo spettacolo dal vivo, il perno dell'intervento statale è rappresentato dal Fondo nazionale per lo spettacolo dal vivo (FNSV), già noto come Fondo unico per lo spettacolo (FUS). Istituito con la l. 30 aprile 1985, n. 163, il Fondo mirava a superare la frammentazione dei finanziamenti statali e a ricondurre il sostegno ai diversi comparti dello spettacolo entro un quadro unitario, rifinanziato annualmente attraverso la legge di bilancio. Nella sua configurazione originaria, la legge istitutiva del FUS fissava direttamente le quote da destinare ai singoli settori (almeno il 45% alla musica e alla danza, il 25% al cinema, il 15% al teatro di prosa e al circo e l'1% allo spettacolo viaggiante); essa rinviava poi a successive leggi di riforma dei diversi comparti la definizione dei criteri di riparto delle risorse all'interno di ciascun ambito. Nel tempo, tuttavia, questo assetto è stato progressivamente modificato.

Una svolta significativa si è avuta con il d.l. 8 agosto 2012, n. 91 (c.d. *Valore cultura*), che ha affidato a decreti ministeriali la definizione dei criteri di riparto delle risorse tra le diverse realtà dello spettacolo. Attualmente, requisiti, parametri e modalità di attribuzione dei contributi sono disciplinati dal d.m. 23 dicembre 2024, n. 463.

Le risorse del FNSV sono distribuite in funzione degli ambiti di attività (teatro, musica, danza, circo e spettacolo viaggiante) e delle tipologie di intervento. Una parte del Fondo sostiene gli operatori impegnati nella produzione degli spettacoli; un'altra è destinata alla programmazione; vi sono poi linee di intervento di carattere trasversale, rivolte alla formazione, alla circolazione internazionale delle opere e al rafforzamento complessivo del settore.

L'assegnazione dei contributi a valere sul FNSV avviene sulla base di una valutazione comparativa svolta dalla Direzione generale spettacolo del Mic, che attribuisce un punteggio complessivo ai progetti presentati tenendo conto di criteri sia qualitativi che quantitativi. In particolare, rilevano la qualità artistica, la capacità organizzativa e gestionale degli operatori e la dimensione delle attività proposte. L'istruttoria è supportata da commissioni consultive distinte per ambito, composte da esperti nominati dal Ministro e da rappresentanti designati in sede di Conferenza unificata. In questo assetto, il finanziamento pubblico allo spettacolo dal vivo si fonda quindi in parte su un giudizio tecnico-discrezionale volto a selezionare i progetti ritenuti più meritevoli in termini culturali e artistici.

Il FNSV finanzia inoltre le fondazioni lirico-sinfoniche, enti che perseguono senza scopo di lucro la diffusione dell'arte musicale e la formazione del pubblico. Originariamente qualificati come soggetti di diritto pubblico, tali enti sono stati trasformati negli anni '90 in fondazioni di diritto privato, con l'obiettivo

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

di ridurre rigidità organizzative e favorire l'apporto di risorse private accanto al finanziamento statale. In ragione di questa trasformazione, le fondazioni lirico sinfoniche si collocano in una posizione peculiare rispetto agli altri operatori dello spettacolo dal vivo.

Accanto al sostegno ordinario, lo Stato può infine attivare interventi straordinari, comunemente indicati come *Extra FNSV*, destinati a fronteggiare situazioni di crisi o a sostenere specifiche categorie di operatori e progetti. A differenza del Fondo strutturale, tali misure hanno carattere temporaneo e integrativo.

Per quanto riguarda lo spettacolo registrato (cinema e audiovisivo), il modello di intervento statale presenta caratteristiche in parte diverse rispetto a quello a sostegno dello spettacolo dal vivo. La l. 14 novembre 2016, n. 220 ha istituito un fondo autonomo, il c.d. Fondo per lo sviluppo degli investimenti nel cinema e nell'audiovisivo, separando questo ambito dal sistema di finanziamento dello spettacolo dal vivo. Una caratteristica qualificante di tale Fondo sta nella regolazione della sua dotazione: la legge prevede una soglia minima annua di finanziamento e stabilisce un collegamento tra l'entità delle risorse disponibili e il gettito fiscale generato dal settore, attraverso un meccanismo che tende a incrementare la dotazione del Fondo in presenza di una crescita delle entrate erariali riconducibili alla filiera audiovisiva.

Il sostegno statale al cinema e all'audiovisivo si articola in una combinazione di strumenti: i contributi selettivi, i contributi automatici e i crediti d'imposta. I contributi selettivi sono attribuiti sulla base di valutazioni operate da commissioni di esperti, chiamate a esprimere un giudizio sul valore artistico e culturale dei progetti presentati. Essi sono finalizzati, in particolare, a sostenere opere di particolare rilievo culturale, progetti di ricerca e sperimentazione, anche favorendo l'accesso al mercato di nuovi autori e talenti.

I contributi automatici, invece, sono assegnati in funzione dei risultati conseguiti dalle imprese richiedenti con le loro precedenti opere, sulla base di parametri predeterminati. Tali risultati sono misurati attraverso indicatori numerici oggettivi, quali gli incassi, la partecipazione a festival e l'ottenimento di riconoscimenti, e danno luogo a un "premio" in denaro da reinvestire nella realizzazione di nuove produzioni. In questo modo, il sistema automatico riduce l'incidenza del giudizio discrezionale e mira a rafforzare la continuità produttiva delle imprese di successo.

I crediti d'imposta, infine, operano su un piano diverso. Essi sono concepiti come strumenti di carattere generale, accessibili in presenza di requisiti relativamente poco stringenti, e si fondano sull'idea che l'intera industria audiovisiva sia meritevole di sostegno in quanto industria culturale. Piuttosto che selezionare singoli progetti o operatori, il *tax credit* contribuisce a creare un contesto

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

generale favorevole alla produzione, offrendo incentivi fiscali a chi intenda realizzare opere audiovisive.

Nel loro insieme, i tre strumenti di sostegno descritti delineano un modello di intervento statale articolato, nel quale coesistono logiche selettive, automatiche e "generaliste", ciascuna delle quali incide in modo diverso sul funzionamento complessivo del settore audiovisivo.

3.2.2. Le regioni e i comuni

Accanto all'intervento statale, un ruolo centrale nel sostegno allo spettacolo è svolto dalle autonomie territoriali. In assenza, per lungo tempo, di una disciplina nazionale uniforme in materia, regioni e comuni hanno sviluppato politiche di sostegno differenziate, costruite in funzione delle risorse disponibili, delle tradizioni culturali locali e della struttura del tessuto produttivo presente nei singoli territori. Tali interventi si sono progressivamente affiancati a quelli statali, dando luogo a un sistema caratterizzato da una pluralità di strumenti e livelli decisionali.

Nel settore dello spettacolo dal vivo, il sostegno regionale è realizzato attraverso una gamma articolata di azioni. Accanto ai contributi economici diretti a favore di enti e compagnie teatrali, musicali, coreutiche e circensi, le regioni intervengono, ad esempio, per sostenere la programmazione culturale locale e la qualificazione professionale degli operatori. Sempre con riferimento allo spettacolo dal vivo, i comuni svolgono un ruolo essenziale soprattutto attraverso la gestione delle infrastrutture culturali, quali teatri, sale da concerto e spazi polifunzionali, nonché mediante l'organizzazione o il sostegno a stagioni, rassegne e festival.

In questo contesto, l'intervento degli enti locali assume spesso forme ibride, che combinano contributi finanziari, concessione di spazi, supporto logistico e collaborazione organizzativa. Tali strumenti risultano talvolta determinanti per la sostenibilità economica delle attività di spettacolo dal vivo, poiché consentono di ridurre i costi fissi di esercizio e di mantenere un'offerta culturale stabile in territori in cui il pubblico locale rappresenta la principale, se non l'unica, base di riferimento.

Se nel settore dello spettacolo dal vivo regioni ed enti locali operano in modo integrato attraverso strumenti di sostegno spesso complementari, il principale attore a livello territoriale delle politiche di sostegno del settore audiovisivo è rappresentato dalle regioni. Nel tempo, difatti, esse hanno assunto una crescente centralità nella promozione dello spettacolo registrato.

Se inizialmente il sostegno si concentrava soprattutto su festival, rassegne e iniziative di conservazione e valorizzazione del patrimonio cinematografico, a

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

partire dalla fine degli anni '90 le regioni hanno progressivamente riconosciuto il potenziale delle produzioni audiovisive come fattore di sviluppo economico locale. L'audiovisivo ha così iniziato a essere considerato non solo come ambito culturale da sostenere, ma anche come settore capace di generare occupazione, attrarre investimenti e contribuire alla promozione dei territori.

In questo contesto si colloca la diffusione delle *film commission* e dei *film fund* regionali. Le *film commission*, istituite in larga parte a partire dagli anni '90 dello scorso secolo, sono enti di emanazione locale, generalmente privi di scopo di lucro, che svolgono una funzione di intermediazione tra le produzioni audiovisive e il territorio, fornendo supporto informativo, logistico e amministrativo e facilitando l'accesso alle *location*, ai servizi e alle professionalità locali. Attraverso i *film fund*, le regioni erogano invece contributi finanziari diretti alle produzioni che scelgono di operare sul loro territorio. Di norma, l'entità del contributo cresce al crescere dell'impatto economico che le produzioni sono in grado di generare a livello locale. Proprio al fine di generare impatto economico, alle produzioni è frequentemente richiesto di sostenere spese sul territorio in misura superiore al contributo ricevuto, di impiegare maestranze locali e di garantire forme di visibilità alle aree regionali coinvolte, così da contribuire a generare il fenomeno del c.d. cineturismo.

Nel loro insieme, gli interventi regionali e locali mostrano come il sostegno alle attività artistiche si intrecci con obiettivi di valorizzazione delle identità locali e di crescita economica, contribuendo a definire un sistema nel quale finalità culturali ed economiche risultano interconnesse.

4. Le forme dell'intervento pubblico

Nel settore dello spettacolo, l'intervento pubblico di sostegno si è storicamente realizzato attraverso strumenti diversi, che riflettono modelli mutevoli del rapporto tra potere pubblico, mercato e attività culturali. In una fase storica ormai in larga parte superata, l'intervento ha assunto spesso la forma dell'azione diretta: lo Stato non si limitava a sostenere lo spettacolo, ma operava come soggetto produttore, distributore e organizzatore, assumendo direttamente la responsabilità della creazione culturale, gestendo strutture, e programmandone le relative attività.

Tale impostazione ha progressivamente lasciato spazio a un modello diverso: lo Stato ha ridotto il proprio ruolo di operatore dello spettacolo, concentrando l'azione pubblica sulla promozione delle condizioni economiche, giuridiche e organizzative necessarie affinché l'iniziativa artistica possa svilupparsi in modo autonomo, plurale e sostenibile. Il sostegno allo spettacolo non passa più, se

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

non in via residuale, attraverso la creazione pubblica delle opere, ma è realizzato tramite strumenti che mirano a incrementare le possibilità di produzione, diffusione e fruizione da parte di soggetti terzi.

In questo quadro, si colloca la distinzione contemporanea tra sostegno diretto e sostegno indiretto. Essa consente di cogliere la complessità delle politiche pubbliche nel settore dello spettacolo, mostrando come la promozione culturale si realizzi attraverso una combinazione di strumenti eterogenei, che operano su piani e con logiche differenti.

Il sostegno diretto si caratterizza per l'attribuzione di aiuti da parte del potere pubblico a favore di soggetti determinati, al fine di consentire, agevolare o incentivare lo svolgimento di attività di spettacolo. In questa categoria rientrano tanto i trasferimenti economici quanto quelle misure che, pur non traducendosi in erogazioni monetarie, comportano comunque un costo per il settore pubblico e un vantaggio immediato e concreto per i destinatari, per esempio perché consistono nel mettere a loro disposizione risorse materiali e organizzative. Il tratto distintivo del sostegno diretto è dunque l'esistenza di un costo pubblico e di un beneficio individuabile, riconosciuto a favore di uno o più soggetti specifici, in relazione allo svolgimento di un'attività considerata di interesse pubblico.

Accanto a queste forme di intervento, il sostegno allo spettacolo si realizza anche attraverso modalità indirette; in questi casi, i pubblici poteri non operano mediante l'attribuzione di risorse materiali a singoli destinatari, ma attraverso l'adozione di regole volte a sostenere strutturalmente il settore e i suoi operatori. In altri termini, l'intervento riguarda la cornice normativa entro cui si svolgono le attività di spettacolo. La regolazione può sostenere, ad esempio, il pluralismo dell'offerta, la tutela delle professionalità artistiche e la sostenibilità delle carriere.

Se ne evince come, pur non comportando necessariamente un esborso immediato di risorse pubbliche, anche le modalità di sostegno indirette possono produrre effetti rilevanti sul funzionamento del settore.

4.1. Il sostegno diretto

All'interno del sostegno diretto, è possibile individuare una pluralità di destinatari e di finalità. I pubblici poteri possono supportare gli operatori culturali, sostenendo con aiuti economici e logistici la produzione, la distribuzione e la programmazione degli spettacoli; possono incentivare il coinvolgimento economico di soggetti esterni al settore, riducendo il rischio associato al finanziamento di attività di spettacolo; possono, infine, sostenere la domanda di spettacolo da parte del pubblico, attraverso strumenti che agevolano la fruizione delle opere. In tutti questi casi, il sostegno pubblico incide in modo immediato

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

sulla sostenibilità economica delle attività artistiche, sia rafforzando l'offerta sia ampliando le condizioni di fruizione.

4.1.1. Gli aiuti agli operatori culturali

All'interno del sostegno diretto, un ruolo centrale è svolto dai finanziamenti destinati agli operatori dello spettacolo, ossia agli autori, agli artisti, alle compagnie, agli enti di produzione e distribuzione e, più in generale, ai soggetti che contribuiscono alla creazione, alla diffusione e all'organizzazione delle attività di spettacolo. È soprattutto attraverso questi finanziamenti che l'intervento pubblico incide in modo immediato sulle condizioni di esistenza economica del settore.

Nel linguaggio del diritto amministrativo, il termine generico "finanziamento" ricomprende una pluralità di fattispecie differenti, caratterizzate da presupposti, finalità e regole procedurali non omogenee. Per gli operatori dello spettacolo, la distinzione tra tali strumenti non ha un valore meramente classificatorio, ma risponde a esigenze concrete, poiché ciascuna misura è funzionale a obiettivi diversi: a seconda dei casi, sostenere la produzione di opere, favorire la ricerca artistica, investire nella formazione, rafforzare la visibilità degli artisti e del loro lavoro, consolidare le strutture organizzative o facilitare l'accesso al mercato.

Le forme di sostegno diretto impiegate nel settore dello spettacolo sono in larga parte riconducibili agli strumenti tradizionalmente utilizzati per incentivare attività produttive private mediante risorse pubbliche. Esse presentano tuttavia alcuni adattamenti, legati alla natura culturale del settore oggetto di sostegno.

Tra gli strumenti più rilevanti figurano le *sovvenzioni* e i *contributi*, che costituiscono la modalità maggiormente diffusa di sostegno diretto allo spettacolo. Si tratta di erogazioni di denaro a fondo perduto, concesse a fronte dello svolgimento di attività ritenute di interesse pubblico. Il procedimento tipico è quello del bando, che dovrebbe garantire trasparenza, imparzialità e parità di trattamento tra i potenziali beneficiari. L'iter amministrativo prevede generalmente la verifica dei requisiti formali, la valutazione tecnica dei progetti, la formazione di una graduatoria e l'adozione del provvedimento di assegnazione. In questo schema, il beneficiario assume specifiche obbligazioni, ed è tenuto a rendicontare analiticamente le spese sostenute. I contributi sono utilizzati, ad esempio, per sostenere la produzione di opere e l'organizzazione di festival.

Rientrano nel sostegno diretto anche gli *incentivi fiscali*, che si configurano come fattispecie eterogenee accomunate dall'effetto di consentire al beneficiario di non adempiere, in tutto o in parte, a un obbligo tributario. Pur non tradu-

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

cendosi in un trasferimento monetario diretto, tali strumenti producono un effetto economico immediato, incidendo sui costi di produzione o di investimento e rafforzando la capacità finanziaria degli operatori. Per il settore pubblico, si traducono nella rinuncia a una parte del gettito fiscale.

Accanto agli strumenti orientati alla produzione e alla distribuzione, vi sono misure che intervengono in una fase precedente del percorso artistico. Le *borse di studio* mirano infatti a sostenere la formazione e la crescita professionale degli artisti, piuttosto che la realizzazione immediata di un'opera. Esse sono spesso configurate come benefici attribuiti *intuitu personae*, sulla base del merito o del potenziale del richiedente, e sono destinate a finanziare periodi di studio, ricerca o perfezionamento tecnico. Attraverso tali strumenti, il sostegno pubblico investe sulla qualità futura dell'offerta culturale, intervenendo nella fase di costruzione delle competenze artistiche.

Le *residenze artistiche* rappresentano una forma di sostegno diretto a carattere ibrido, che combina la messa a disposizione di spazi – spesso appartenenti al patrimonio pubblico – con servizi di accompagnamento, tutoraggio e, talvolta, contributi economici. La loro funzione principale consiste nel garantire agli artisti tempo e condizioni materiali per la ricerca creativa, così da favorire la sperimentazione e l'innovazione.

I *premi* costituiscono strumenti di sostegno fondati sulla valutazione del merito artistico. Il beneficio non si esaurisce nell'erogazione di una somma di denaro, ma si accompagna all'attribuzione di visibilità, prestigio e riconoscimento pubblico, elementi che possono incidere in modo significativo sulla carriera degli artisti e sulla circolazione delle opere.

Diversa è la logica che caratterizza le *commissioni* e gli *appalti pubblici*. In questi casi, l'amministrazione non sostiene un'attività proposta liberamente dall'artista, ma acquisisce una prestazione o un'opera specifica, nell'ambito di un rapporto sinallagmatico regolato dalla disciplina dei contratti pubblici. L'artista o l'organizzazione opera, dunque, come fornitore di un servizio richiesto dall'ente pubblico, e il sostegno assume la forma di un corrispettivo, piuttosto che di un contributo promozionale.

Il riconoscimento dei diversi strumenti di sostegno diretto è orientato da criteri che tradizionalmente sono ricondotti ai principi di bisogno, merito ed efficienza.

Il criterio del bisogno emerge, ad esempio, nei contributi destinati a garantire la continuità di attività artistiche che operano in contesti economicamente fragili o con limitata capacità di autofinanziamento, come può avvenire per le compagnie di piccole dimensioni o per le strutture attive in territori periferici.

Il criterio del merito è invece centrale negli strumenti fondati su una valutazione qualitativa delle opere o dei percorsi artistici, quali i premi e le borse di

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

studio, nei quali il sostegno pubblico è attribuito sulla base del valore artistico, del potenziale creativo o del rilievo culturale dei progetti presentati.

Il criterio dell'efficienza assume infine rilievo negli strumenti che mirano a massimizzare l'impatto delle risorse pubbliche; si pensi ai contributi cui si accede sulla base dei risultati già conseguiti, circostanza che riduce l'incidenza della valutazione discrezionale e porta a supportare operatori capaci di avere successo.

Nella pratica, i criteri del bisogno, del merito e dell'efficienza operano singolarmente o in combinazione, a seconda della misura adottata, e contribuiscono a definire un sistema di sostegno assai articolato.

4.1.2. Gli incentivi agli investimenti privati

Una componente essenziale del sostegno diretto allo spettacolo è rappresentata dagli strumenti con cui i pubblici poteri incentivano l'apporto di risorse private. In queste ipotesi, l'intervento pubblico non si sostituisce all'investimento privato, ma mira a orientarlo e stimolarlo, riducendo l'esposizione al rischio e rafforzando la sostenibilità economica delle iniziative artistiche.

Nel settore audiovisivo, lo strumento più rilevante in questa prospettiva è il *tax credit esterno*. Esso consente a imprese e soggetti non appartenenti all'industria cinematografica e audiovisiva di partecipare al finanziamento delle opere beneficiando di un credito d'imposta. In termini operativi, l'investitore può recuperare una parte della somma investita attraverso una riduzione delle imposte dovute allo Stato. In questo modo, si rende fiscalmente più conveniente l'apporto di capitale privato a produzioni caratterizzate da elevata incertezza sui risultati economici; il rischio dell'investimento non viene eliminato, ma è parzialmente condiviso con il settore pubblico.

Nel settore dello spettacolo dal vivo, lo strumento più noto e strutturato di incentivazione del finanziamento privato è invece l'*Art Bonus*, introdotto nel 2014. Esso riconosce un credito d'imposta pari al 65% delle erogazioni liberali in denaro effettuate a favore della cultura e dello spettacolo. Le donazioni possono essere destinate, tra l'altro, alla manutenzione, protezione e restauro di beni culturali pubblici, al funzionamento di istituti e luoghi della cultura, delle fondazioni lirico-sinfoniche, dei teatri di tradizione e di altri enti dello spettacolo, nonché alla realizzazione e al potenziamento di strutture pubbliche destinate alle attività artistiche. Anche questo strumento è funzionale a ridurre il rischio degli investimenti nel settore culturale, favorendo l'afflusso di risorse verso progetti che, si ritiene, difficilmente troverebbero un sostegno adeguato sul solo mercato.

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

4.1.3. Il supporto alla domanda di spettacolo

Il sostegno allo spettacolo si estende anche alla domanda culturale, ossia ai fruitori delle attività artistiche. Intervenire sul lato della domanda significa ridurre le barriere economiche e sociali all'accesso allo spettacolo e, in modo indiretto, rafforzare la sostenibilità economica delle attività di produzione e distribuzione. Ciò nella consapevolezza che la promozione dello spettacolo richieda di affiancare al sostegno alla produzione misure volte a favorire l'incontro tra pubblico e opere, favorendone un'effettiva fruizione.

In Italia, il sostegno alla domanda si realizza prevalentemente attraverso incentivi economici diretti ai cittadini, finalizzati a eliminare o comunque ridurre il costo di accesso agli eventi culturali e a stimolare la partecipazione. Un esempio significativo è rappresentato dai *bonus cultura*, introdotti negli ultimi anni con modalità e destinatari variabili, che consentono a specifiche fasce di popolazione – in particolare i giovani – di utilizzare risorse pubbliche per l'acquisto di biglietti per spettacoli, concerti e rappresentazioni teatrali. Tali strumenti mirano ad abbattere le barriere economiche all'ingresso e a favorire l'abitudine alla fruizione culturale nelle fasi iniziali del percorso formativo e personale.

Accanto a questi interventi, il sostegno alla domanda si manifesta anche attraverso *agevolazioni tariffarie* e *riduzioni di prezzo*, spesso promosse da enti pubblici in collaborazione con operatori culturali. Rientrano in questa categoria le politiche di accesso agevolato rivolte a specifiche categorie di utenti, quali studenti, anziani o soggetti economicamente svantaggiati, nonché l'utilizzo di *voucher* culturali o convenzioni che rendono più accessibile la partecipazione agli spettacoli. In tali casi, l'intervento pubblico non si sostituisce integralmente alla spesa privata, ma ne attenua l'onere, ampliando la platea dei potenziali fruitori.

Un ulteriore ambito di intervento riguarda le politiche di *audience development*, che non si traducono in trasferimenti monetari diretti, ma mirano ad ampliare e diversificare il pubblico nel medio-lungo periodo. Attraverso attività educative, progetti con le scuole, programmi di mediazione culturale e iniziative di coinvolgimento delle comunità locali, queste politiche incidono sui comportamenti culturali, rafforzando il legame tra attività artistiche e contesto sociale di riferimento e contribuendo a stabilizzare nel tempo la fruizione di spettacolo.

4.2. Il sostegno indiretto attraverso la regolamentazione: due esempi paradigmatici

Oltre che con strumenti di sostegno diretto, l'intervento pubblico nel settore dello spettacolo si realizza anche attraverso forme di sostegno indiretto. In questi casi, la promozione culturale non si attua attraverso l'erogazione di

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

risorse pubbliche a favore di singoli operatori, ma tramite l'adozione di regole che incidono sulle condizioni di funzionamento del settore e sul contesto in cui si svolgono le relative attività, orientando i comportamenti degli attori coinvolti e contribuendo alla sostenibilità complessiva del sistema.

La logica del sostegno indiretto consiste nell'intervenire tramite regolamentazione sulla struttura dei mercati, sull'organizzazione del lavoro o sugli obblighi imposti a determinati soggetti economici, con l'obiettivo di favorire il pluralismo, la diversità culturale e la stabilità delle attività di spettacolo.

Due esempi particolarmente significativi di sostegno indiretto sono rappresentati, da un lato, dalla normativa relativa alle quote di programmazione e di investimento in contenuti audiovisivi europei e nazionali e, dall'altro, dalle regole speciali in materia di previdenza e assistenza sociale per i lavoratori dello spettacolo.

4.2.1. Le quote di programmazione e di investimento in contenuti audiovisivi europei e nazionali

Un primo e rilevante strumento di sostegno indiretto è costituito dalla previsione normativa di quote di programmazione e di investimento in contenuti europei e nazionali che si applicano ai fornitori di servizi di media audiovisivi. Attraverso queste regole, lo Stato promuove lo spettacolo registrato – il cinema e l'audiovisivo – non finanziando direttamente le opere, ma imponendo obblighi a soggetti che operano nel mercato della diffusione dei contenuti, i quali si vedono così trasformati in attori della politica culturale pubblica.

Lo Stato italiano, come molti altri Stati europei, prevede infatti che i fornitori di servizi di media audiovisivi, sia lineari (televisioni tradizionali) sia non lineari (piattaforme digitali quali Netflix, Disney+ o Amazon Prime) contribuiscano alla promozione del cinema e dell'audiovisivo europeo e nazionale indipendenti. Tale contributo si articola in due tipologie di obblighi. Da un lato, agli operatori è richiesto di riservare una quota del tempo di programmazione o dei cataloghi a contenuti audiovisivi europei e nazionali (obblighi di promozione), al fine di garantirne la visibilità. Dall'altro lato, agli stessi soggetti è imposto di destinare una percentuale dei propri ricavi al finanziamento della produzione di nuove opere europee e nazionali realizzate da produttori indipendenti (obblighi di investimento), circostanza che incrementa le risorse disponibili per la creazione di questi contenuti.

L'obiettivo di questo sistema è evitare che il mercato audiovisivo sia dominato perlopiù da produzioni extraeuropee, e in particolare statunitensi, o da contenuti realizzati da operatori verticalmente integrati, con un conseguente impoverimento del pluralismo e della diversità dell'offerta. Attraverso le quote,

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

il legislatore interviene quindi a garantire spazio e risorse finanziarie a opere che, in assenza di intervento pubblico, si ritiene risulterebbero marginalizzate da logiche di mercato orientate verso prodotti più redditizi.

La legittimazione di tali obblighi si fonda sul combinato disposto degli artt. 9 e 41 della Costituzione. L'art. 9, come visto, riconosce la promozione della cultura come interesse pubblico primario, mentre l'art. 41, pur affermando la libertà dell'iniziativa economica privata, ne ammette la limitazione e l'indirizzo quando ciò sia necessario per il perseguimento di finalità di interesse generale. Le quote di programmazione e di investimento rappresentano, in questo senso, un esempio paradigmatico di regolamentazione che orienta il funzionamento del mercato audiovisivo in funzione di obiettivi culturali.

Si tratta, tuttavia, di strumenti ampiamente dibattuti. A livello nazionale, le quote sono spesso contestate da televisioni e piattaforme digitali per l'impatto che hanno sui loro modelli di business e per la compressione che determinano della loro libertà editoriale. A livello europeo, le critiche si concentrano in particolare sul rischio che gli obblighi di contenuto e di investimento possano frammentare il mercato interno audiovisivo, ostacolando la libera circolazione di opere di nazionalità diversa tra i diversi Stati membri. Sul piano internazionale, infine, le contestazioni provengono soprattutto dagli Stati Uniti, che tendono a interpretare le quote come forme di protezionismo economico lesive della concorrenza, anziché come strumenti legittimi di promozione della diversità culturale.

4.2.2. Le forme di previdenza e assistenza sociale per i lavoratori dello spettacolo

Un ulteriore esempio significativo di sostegno indiretto è rappresentato dalle regole speciali in materia di previdenza e assistenza sociale applicabili ai lavoratori dello spettacolo. In questo ambito, l'intervento pubblico non si realizza attraverso trasferimenti diretti a favore di singoli operatori, ma mediante una regolamentazione differenziata, finalizzata a rendere sostenibile nel tempo l'esercizio delle professioni artistiche e tecniche che rendono possibile la produzione culturale.

Le caratteristiche strutturali del lavoro nello spettacolo rendono infatti inadeguati i modelli ordinari di protezione sociale. Le carriere artistiche sono tipicamente discontinue e organizzate per progetti: attori, registi, musicisti, danzatori e tecnici tendono ad alternare periodi di attività intensiva, dati dalla partecipazione a singole produzioni, a fasi di inattività. Queste ultime peraltro non coincidono necessariamente con l'assenza di impegno professionale, ma spesso corrispondono a momenti di studio, ricerca, prova e preparazione. Tale discontinuità rende difficile l'applicazione di sistemi previdenziali fondati sulla stabilità del rapporto di lavoro e sulla continuità contributiva.

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

In Italia, queste criticità sono emerse con particolare evidenza durante la pandemia da Covid-19, quando il settore dello spettacolo dal vivo è stato tra i più colpiti dalle misure di chiusura. La crisi ha portato al centro del dibattito pubblico il tema del lavoro culturale, mostrando come molti professionisti dello spettacolo incontrassero difficoltà significative nell'accesso agli strumenti ordinari di protezione sociale, quali le indennità di disoccupazione, ma anche di malattia e di maternità. In questo contesto, è apparso evidente che i regimi previdenziali e assistenziali pensati per la generalità dei lavoratori non fossero adeguati a tutelare professioni caratterizzate da forme di impiego "intermittenti".

Alla luce di tali criticità, lo Stato italiano ha avviato un processo di riforma della disciplina di settore, riprendendo un percorso già delineato ma rimasto incompiuto con la l. 22 novembre 2017, n. 175. La l. 15 luglio 2022, n. 106 ha infatti conferito al Governo una delega, più volte prorogata, per il riordino complessivo della normativa in materia di spettacolo, con particolare attenzione ai profili lavoristici, previdenziali e assistenziali.

L'obiettivo dell'intervento normativo è quello di costruire un sistema di protezione sociale maggiormente coerente con le specificità del lavoro artistico, anche attraverso il confronto con altri ordinamenti europei, come quello francese, tradizionalmente dotato di una disciplina specifica per i lavoratori intermittenti dello spettacolo. In questa prospettiva, la regolazione previdenziale e assistenziale non assume soltanto una funzione di tutela individuale, ma si configura come uno strumento di politica culturale volto a garantire la continuità delle carriere artistiche e, di riflesso, la vitalità complessiva del settore dello spettacolo.

5. La giustizia redistributiva e le altre dimensioni problematiche del sostegno pubblico

Il finanziamento pubblico delle attività di spettacolo solleva diversi ordini di problemi. Il primo riguarda la legittimazione della spesa e le tensioni che il sostegno genera presso chi, attraverso il prelievo fiscale, ne sopporta il costo.

La disciplina della spesa pubblica, implicando il prelievo coattivo di risorse dai cittadini e la loro destinazione a fini collettivi sulla base di priorità politiche, è causa di molte tensioni in via generale. Nel settore dello spettacolo, tali tensioni emergono con particolare evidenza, anche perché le decisioni di finanziamento si intrecciano con concezioni differenti – e talvolta confliggenti – di ciò che abbia o meno valore artistico e culturale.

In un contesto come quello italiano, caratterizzato da livelli elevati di spesa pubblica e da difficoltà persistenti nel soddisfacimento di bisogni essenziali, il sostegno alla cultura è spesso oggetto di contestazione da parte dei cittadini.

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

Il dissenso riguarda, anzitutto, la stessa scelta di intervenire: ci si chiede perché destinare risorse alle attività di spettacolo in presenza di carenze nei servizi di sanità, istruzione o trasporto. Anche quando la legittimità dell'intervento pubblico è ammessa in linea di principio, le critiche non vengono meno, concentrandosi sulla scelta dei destinatari del sostegno.

Le critiche riguardano, di volta in volta, la selezione delle opere e dei beneficiari. Talvolta si rimprovera allo Stato di sostenere produzioni percepite come eccessivamente sperimentali o "di nicchia", destinate a una platea ristretta. In altri casi, all'opposto, si contesta il finanziamento di prodotti giudicati troppo commerciali, ritenuti capaci di reggersi autonomamente sul mercato senza l'intervento pubblico: in questa prospettiva, lo Stato impiegherebbe risorse collettive per sostenere opere che verrebbero comunque realizzate. In ulteriori ipotesi, infine, il dissenso investe il valore artistico o culturale delle opere finanziate: si mette in discussione la capacità delle istituzioni di compiere scelte legittime in un ambito caratterizzato da valutazioni intrinsecamente controverse.

Le forme di dissenso descritte non sono eliminabili; esse, difatti, sono connaturate alla funzione redistributiva del sostegno pubblico allo spettacolo e riflettono la pluralità di concezioni del valore culturale che un ordinamento costituzionale democratico è chiamato a garantire. Tuttavia, il dissenso non va per questo considerato soltanto come un costo o un ostacolo all'azione pubblica da sopportare; esso può, al contrario, costituire un elemento che orienta la progettazione del sistema di sostegno. Comprendere le ragioni del dissenso consente infatti di interrogarsi sulle fonti di finanziamento, sulle modalità di allocazione delle risorse e sugli strumenti adottati, al fine di rafforzare l'efficacia delle politiche culturali e la loro accettabilità sociale.

In questa prospettiva, l'analisi comparata mostra, per esempio, come la scelta delle fonti di finanziamento possa incidere sulla percezione della legittimità del sostegno pubblico. In Francia, una parte rilevante delle risorse destinate al sostegno dello spettacolo registrato proviene non dalla fiscalità generale, ma da prelievi specifici imposti agli operatori della filiera audiovisiva, quali sale cinematografiche, emittenti televisive e piattaforme di *video on demand*. Il gettito di tali prelievi viene convogliato in un fondo gestito dal *Centre national du cinéma et de l'image animée* (CNC), ente pubblico incaricato di finanziare la produzione, la distribuzione e la promozione delle opere cinematografiche e audiovisive. La logica sottesa a questo modello è che siano soprattutto i soggetti che traggono profitto dallo sfruttamento economico delle opere a contribuire al finanziamento della creazione futura. In questo modo, il sostegno pubblico appare meno come una sottrazione di risorse all'intera collettività e più come un meccanismo di reinvestimento interno al settore. Un simile assetto può rafforzarne l'accettabilità, perché riduce il ricorso alla fiscalità generale e rende più imme-

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

diato il collegamento tra chi contribuisce al finanziamento e chi beneficia delle politiche di promozione. In sintesi, il modello francese evidenzia come le scelte relative alle fonti e agli strumenti di finanziamento incidano direttamente sulla costruzione della legittimità del sostegno pubblico e sulla gestione del dissenso.

Accanto a questo profilo di fondo, relativo alla legittimazione della spesa e alle tensioni redistributive, il sostegno pubblico pone molteplici altri problemi, legati al modo in cui esso incide sui comportamenti degli operatori e sugli equilibri complessivi del sistema culturale. I paragrafi che seguono esaminano alcuni tra i profili più ricorrenti e significativi, in una prospettiva volutamente esemplificativa e non esaustiva: le possibili interferenze con la libertà dell'arte; la produzione di effetti distorsivi inattesi sul funzionamento del settore; l'appropriazione privata di benefici concepiti per finalità collettive; il rischio di dipendenza dal finanziamento pubblico e di perdita di capacità innovativa degli operatori di spettacolo; le difficoltà di programmazione che essi incontrano in ragione dell'instabilità delle risorse; nonché l'incidenza degli oneri burocratici sull'efficienza delle organizzazioni culturali e sull'accesso alle misure di sostegno.

Nel loro insieme, questi profili mostrano come il sostegno pubblico allo spettacolo richieda un'analisi che non si limiti a misurare l'entità delle risorse impiegate; occorre considerare anche le loro fonti, la struttura degli strumenti adottati, gli incentivi che essi producono e la capacità delle istituzioni di motivare, monitorare e correggere le proprie scelte, anche al fine di governare – e non semplicemente subire – il dissenso che può accompagnare le politiche culturali.

5.1. Sostegno e libertà dell'arte: discrezionalità, automatismi e rischio di conformazione

Se il dibattito pubblico si concentra spesso sulla decisione se finanziare e che cosa finanziare, un ulteriore profilo problematico riguarda il modo in cui il sostegno incide sulle scelte artistiche. La questione è come promuovere la cultura senza che il finanziamento pubblico si traduca in una lesione della libertà dell'arte.

Il fondamento costituzionale del sostegno pubblico si colloca nell'interazione tra il già citato art. 9, c. 1, che affida alla Repubblica il compito di promuovere lo sviluppo della cultura, e l'art. 33, c. 1, che sancisce il principio della libertà dell'arte. Da questo quadro discende un'esigenza di fondo: l'intervento pubblico è chiamato a sostenere le attività artistiche senza però determinare un orientamento sostanziale dei contenuti, delle forme espressive o delle scelte creative di autori e artisti. In altri termini, la cultura va supportata, ma deve poter evolvere liberamente.

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

Nella pratica, tuttavia, questo equilibrio è difficile da realizzare. Ogni sistema di finanziamento pubblico introduce incentivi che, inevitabilmente, incidono sul comportamento degli operatori. I criteri di accesso alle risorse, le modalità di selezione e i parametri di valutazione contribuiscono a strutturare l'ambiente entro cui le opere vengono concepite. Il rischio non è quello di un approccio volutamente dirigistico o di esplicita censura, ma quello di un condizionamento involontario, che opera già nella fase di ideazione e progettazione.

In via generale, le politiche di sostegno alla cultura si articolano lungo due modelli principali: forme di finanziamento discrezionali e forme di finanziamento automatiche. Il rischio di condizionamento emerge in modo più immediato nel caso dei meccanismi selettivi, fondati su valutazioni qualitative affidate a commissioni di esperti nominati dal potere pubblico finanziatore. In questi casi, i progetti sono valutati sulla base di criteri come il "valore artistico" o la "qualità culturale", ritenuti funzionali a favorire il sostegno di opere sperimentali o economicamente fragili e a promuovere la diversità dell'offerta. Al tempo stesso, tali criteri attribuiscono agli organi valutatori un significativo potere di orientamento: gli operatori possono essere indotti ad adattare le proprie scelte creative alle aspettative percepite delle commissioni, modellando contenuti, linguaggi o temi in funzione di quello che potrebbe essere il loro giudizio. In altri termini, il rischio è che le scelte artistiche siano realizzate in funzione dei possibili gusti dei commissari pubblici, capaci di orientare le opere fin dalla fase della loro concezione.

I meccanismi automatici sembrano attenuare questo rischio, poiché l'accesso ai finanziamenti dipende dal rispetto di criteri predeterminati e misurabili, applicati senza una valutazione caso per caso dei singoli progetti. In tal modo, la politica e l'amministrazione si collocano a maggiore distanza dalle scelte artistiche. Tuttavia, il condizionamento non scompare, ma si sposta semplicemente a monte. La definizione legislativa dei parametri automatici finisce per fissare presupposti cui i progetti sono chiamati ad aspirare, influenzando indirettamente le scelte creative.

Nel settore cinematografico, ad esempio, il rilievo attribuito, nel contesto degli aiuti automatici (si veda il par. 3.2.1), a indicatori come la diffusione dell'opera presa a riferimento o la sua partecipazione a festival può orientare la progettazione verso modelli narrativi e scelte artistiche percepite come più efficaci ai fini del successo commerciale o della circuitazione festivaliera.

In definitiva, tanto le modalità discrezionali quanto quelle automatiche di finanziamento possono interferire con la libera evoluzione delle pratiche artistiche. Il sostegno pubblico non determina necessariamente ciò che deve essere creato, ma contribuisce a delimitare lo spazio di ciò che risulta progettualmente "pensabile" o strategicamente conveniente all'interno del sistema di finanzia-

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

mento. In questo senso, il finanziamento pubblico, invece di ampliare lo spazio della libertà creativa, può finire per influenzarne le condizioni di esercizio.

5.2. Effetti distorsivi imprevisti

Su un piano diverso, ma contiguo, si colloca un ulteriore profilo critico: gli effetti distorsivi che possono emergere quando gli strumenti di sostegno, interagendo con le dinamiche di mercato e con le strategie degli operatori, producono esiti non previsti dal legislatore. Si tratta dei casi in cui il sostegno pubblico, concepito come correttivo di disfunzioni esistenti, finisce per generarne di nuove. In questa prospettiva, il focus non è la libertà dell'arte in sé, ma gli adattamenti strategici che danno luogo ad assetti inattesi.

Un esempio particolarmente istruttivo, tratto dal settore audiovisivo, è rappresentato dal *reference system* introdotto nel 2003 dal d.lgs. 22 gennaio 2004, n. 28 (c.d. decreto Urbani). Il meccanismo nasceva con una finalità chiaramente garantista: ridurre l'arbitrarietà delle valutazioni delle commissioni incaricate di selezionare i progetti cinematografici da finanziare, così da rendere le decisioni di sostegno più trasparenti e prevedibili. A tal fine, il sistema attribuiva ai progetti candidati al supporto punteggi sulla base di parametri oggettivati, legati soprattutto al curriculum artistico e professionale dei soggetti coinvolti (registi, sceneggiatori, interpreti), misurato attraverso indicatori quali la partecipazione a festival, l'ottenimento di premi e il successo commerciale ottenuti dalle loro opere precedenti.

Se l'intento era quello di fondare le decisioni su elementi verificabili, l'effetto concreto del sistema è stato diverso. Poiché l'accesso al finanziamento dipendeva in larga misura dalle "referenze" maturate in passato, i produttori sono stati incentivati ad adottare strategie prudenti e conservative: il coinvolgimento di autori e interpreti già affermati diventava un fattore decisivo per rendere i progetti competitivi e, quindi, finanziabili. In questo modo, lo strumento ha finito per rafforzare posizioni consolidate, rendendo più difficile l'ingresso di nuovi talenti e comprimendo gli spazi per la sperimentazione, in evidente tensione con le finalità del sostegno pubblico alla cultura.

La lezione che se ne può trarre è di carattere generale: nel tentativo di correggere una criticità specifica, come l'arbitrarietà delle valutazioni, il finanziamento pubblico può generare effetti collaterali, producendo forme di selezione indiretta che premiano la continuità e penalizzano l'innovazione.

Un secondo esempio emblematico riguarda la definizione di opere cinematografiche di espressione originale italiana utilizzata in passato nella disciplina degli obblighi di promozione e di investimento (di cui si è già parlato nel par.

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

4.2.1). Tali obblighi imponevano a emittenti televisive e piattaforme di destinare una parte della programmazione, dei cataloghi e delle risorse finanziarie a opere qualificabili come italiane, con l'obiettivo di garantire visibilità e sostegno al cinema nazionale in un mercato fortemente esposto alla concorrenza internazionale.

La definizione di "opera italiana" era fondata prevalentemente sul criterio linguistico, ossia sull'uso della lingua italiana. Al fine di adempiere agli obblighi di quota, gli operatori hanno quindi privilegiato investimenti in film realizzati in lingua italiana, nonché la loro distribuzione. Ne è derivato un disincentivo alla produzione di opere italiane in lingua inglese, ovvero di quelle concepite per la circolazione internazionale, con un impatto negativo sulle strategie di export. Una misura pensata per rafforzare il cinema nazionale ha così finito per penalizzarne la competitività internazionale.

Entrambi gli esempi mostrano come gli strumenti promozionali possano nei fatti sviluppare delle dinamiche proprie, che non si esauriscono negli obiettivi per cui sono stati introdotti. Gli strumenti incorporano scelte di politica culturale, ma, una volta operativi, generano incentivi capaci di orientare i comportamenti degli operatori e, in alcuni casi, di modificare o distorcere i fini originari. Proprio per questo, l'attenzione del potere pubblico non può essere limitata alla definizione degli obiettivi dichiarati, dovendo estendersi all'analisi degli effetti concreti e delle strategie che gli strumenti sono in grado di indurre.

5.3. Appropriazione privata del beneficio pubblico: quando l'aiuto arricchisce il singolo

Un altro profilo critico del sostegno pubblico allo spettacolo riguarda i casi in cui l'erogazione delle risorse finisce per tradursi prevalentemente in un vantaggio per il singolo operatore privato, senza produrre un apprezzabile ritorno per la collettività. In tali situazioni, il finanziamento pubblico perde la propria funzione.

Il sostegno allo spettacolo non si configura, infatti, come un aiuto di mero conferimento, ossia come quelle provvidenze nelle quali l'interesse pubblico si esaurisce nella soddisfazione dell'interesse individuale del beneficiario e l'uso delle somme erogate risulta irrilevante (si pensi ai sostegni rivolti a disoccupati, indigenti o soggetti danneggiati, la cui utilità si traduce nel rafforzamento della loro situazione economica). Il sostegno allo spettacolo, al contrario, è concepito per orientare l'attività dei destinatari verso il perseguimento di interessi collettivi, quali l'ampliamento e la qualificazione dell'offerta culturale, il pluralismo, l'innovazione artistica e le ricadute economiche sul settore. La legittimazione

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

dell'intervento presuppone, pertanto, che il beneficio individuale sia strumentale alla realizzazione di tali finalità.

Il problema si pone quando questo nesso viene meno e il sostegno si risolve, di fatto, in un arricchimento del singolo, senza incidere in modo significativo sui suoi comportamenti e, quindi, sull'offerta culturale. In tali ipotesi, l'intervento pubblico si avvicina a una mera rinuncia a una parte di gettito o a un trasferimento patrimoniale privo di adeguata giustificazione sul piano dell'interesse generale.

Una dinamica di questo tipo è emersa in alcune applicazioni del *tax credit* esterno nel settore audiovisivo (di cui si è già detto nel par. 4.1.1). Lo strumento era stato concepito per incentivare l'afflusso di capitali privati nella produzione cinematografica, compensando fiscalmente una parte del rischio connesso all'investimento. In tale prospettiva, il credito d'imposta avrebbe dovuto stimolare investimenti che il mercato, da solo, non sarebbe stato disposto a sostenere, rafforzando l'offerta culturale.

Nella pratica, tuttavia, il *tax credit* esterno ha talvolta prodotto effetti diversi. In alcuni casi, produttori e investitori hanno costruito assetti contrattuali tali da ridurre sensibilmente l'effettivo apporto economico dell'investitore rispetto a quanto formalmente dichiarato all'amministrazione. Poiché l'entità del beneficio fiscale era calcolata sull'investimento dichiarato, l'incentivo pubblico risultava sproporzionato rispetto al capitale realmente immesso. In sintesi, l'investitore poteva beneficiare di un credito d'imposta significativo a fronte di un rischio economico limitato. I produttori hanno spesso accettato tali pratiche per esigenze di liquidità, anche quando l'apporto di capitale era modesto.

Il risultato è stato una sostanziale alterazione della funzione dello strumento: il rischio imprenditoriale, che il *tax credit* avrebbe dovuto ripartire tra Stato e privati, è stato in larga misura neutralizzato; il beneficio si è concentrato sul singolo investitore; l'impatto sull'offerta culturale è stato debole e incidentale.

Questa esperienza mostra come il problema dell'appropriazione privata del beneficio pubblico non possa essere affrontato esclusivamente attraverso controlli o sanzioni *ex post*. È necessario intervenire già sul piano della progettazione degli strumenti, predisponendo assetti regolatori capaci di ridurre strutturalmente la possibilità di pratiche elusive o di costruzioni contrattuali volte a massimizzare il vantaggio privato.

In questa prospettiva, il confronto con il modello francese delle *Sociétés pour le financement de l'industrie cinématographique et audiovisuelle* (SOFICA) offre uno spunto significativo. In Francia, l'incentivo fiscale volto ad attrarre capitali privati nell'audiovisivo non opera attraverso investimenti diretti nei singoli progetti, ma tramite società intermediarie rigidamente disciplinate. L'assenza di un rapporto diretto tra investitore e produttore audiovisivo riduce la possibilità

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

di assetti contrattuali volti a garantire rendimenti certi al privato o a "gonfiare" l'entità dell'investimento, contribuendo a preservare la funzione pubblica dell'agevolazione.

5.4. Dipendenza e perdita di capacità innovativa

Un ulteriore rischio del sostegno pubblico allo spettacolo riguarda la possibilità che l'intervento, soprattutto quando assume carattere rilevante e continuativo, riduca eccessivamente l'esposizione degli operatori al rischio imprenditoriale, finendo nel lungo termine per attenuarne l'impegno verso l'innovazione e l'efficienza.

Il problema non risiede nell'intervento in sé – necessario per sostenere attività culturalmente meritevoli ma economicamente fragili – bensì negli incentivi prodotti dagli strumenti adottati. È in questa prospettiva che va letta la critica all'"industria assistita": non come negazione della legittimità del sostegno, ma come segnalazione dei rischi connessi a strumenti che finiscono per sostituire, anziché stimolare, il rischio e la responsabilità imprenditoriale.

Un esempio storico particolarmente significativo è offerto dalla riforma del credito cinematografico introdotta con il d.l. 14 gennaio 1994, n. 26, convertito con modificazioni dalla l. 1° marzo 1994, n. 153. L'intervento intendeva modernizzare il sistema e superare alcune rigidità del modello precedente; tra le altre cose, ampliava gli strumenti di sostegno istituendo un Fondo di garanzia.

Il Fondo era pensato per facilitare l'accesso al credito dei film riconosciuti di "interesse culturale nazionale", ossia opere che, pur dotate di valore artistico o culturale, incontravano difficoltà a reperire risorse sul mercato. Il meccanismo prevedeva che, qualora il produttore non avesse rimborsato il prestito entro due anni mediante i proventi dell'opera, lo Stato intervenisse coprendo una quota rilevante del debito: il 70% del prestito, percentuale elevata al 90% per le opere prime e seconde. Il produttore restava obbligato a restituire la parte residua entro cinque anni, pena l'esclusione temporanea dall'accesso a nuovi prestiti o benefici pubblici.

Il funzionamento concreto del sistema, concepito per sostenere progetti ad alto valore culturale ma con elevato rischio economico, ha suscitato numerose critiche. Difatti, la garanzia pubblica ha teso a deresponsabilizzare sia gli istituti di credito sia gli operatori: le banche, potendo contare su un'ampia copertura, erano meno incentivate a valutare con rigore il rischio; i produttori, a loro volta, finivano per "scommettere" prevalentemente su risorse pubbliche, riducendo l'attenzione alla sostenibilità economica delle opere. Il sostegno, anziché fungere da leva per mobilitare investimenti privati, assumeva nei fatti un carattere

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

prossimo al fondo perduto, soprattutto quando il rimborso non avveniva e la garanzia si attivava integralmente.

Non sorprende, quindi, che una quota rilevante dei film di interesse culturale prodotti tra il 1994 e il 2002 abbia registrato risultati economici modesti, a fronte di un impiego consistente di risorse pubbliche. Il quadro è stato ulteriormente aggravato dall'uso estensivo dello strumento: un meccanismo che avrebbe potuto trovare una giustificazione in relazione a progetti effettivamente innovativi o sperimentali è stato applicato a una parte molto ampia delle opere italiane prodotte in quel periodo.

L'esperienza del Fondo di garanzia mostra con chiarezza come un sostegno pubblico mal calibrato possa indebolire la capacità di rinnovamento del settore. In assenza di una reale esposizione al rischio, si riduce l'incentivo a innovare linguaggi, modelli produttivi e strategie di distribuzione. La promozione culturale, per non scivolare nell'assistenzialismo, deve quindi misurarsi con la capacità degli incentivi di stimolare – anziché sostituire – iniziativa e responsabilità private.

5.5. Instabilità delle risorse e difficoltà di programmazione

Il finanziamento pubblico allo spettacolo può compromettere la capacità di programmazione degli operatori quando le risorse risultano instabili, imprevedibili o soggette a continue rinegoziazioni. Anche in questo caso, il problema non riguarda l'intervento pubblico in sé, bensì gli incentivi che l'instabilità delle risorse produce sui comportamenti degli operatori, inducendoli a ridurre l'orizzonte temporale delle proprie scelte.

Nei settori culturali, come del resto nella generalità delle attività imprenditoriali, la programmazione costituisce una dimensione essenziale dell'attività: la progettazione artistica, l'organizzazione delle produzioni, la contrattualizzazione degli artisti e la costruzione delle stagioni richiedono tempi lunghi e un quadro di riferimento che superi la singola annualità finanziaria. Quando tale orizzonte manca, gli operatori tendono a rinviare investimenti, a ridimensionare i progetti e a privilegiare soluzioni a basso rischio e a breve termine. Se il sostegno pubblico è ancorato a parametri normativamente definiti o a soglie minime predeterminate, gli operatori possono contare su un contesto relativamente stabile, idoneo a sostenere investimenti e pianificazione di medio-lungo periodo. Al contrario, quando l'ammontare delle risorse dipende in larga misura da decisioni annuali – assunte in sede di legge di bilancio o attraverso scelte discrezionali dell'amministrazione – gli operatori si trovano in una situazione di incertezza strutturale e sono indotti ad adottare strategie prudenti e difensive.

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

L'instabilità delle risorse dipende spesso dalla variabile sensibilità dei governi che si succedono nei confronti della cultura. Ne consegue che, in assenza di vincoli normativi stringenti, scelte allocative anche molto diverse possono alternarsi nel giro di pochi anni, determinando oscillazioni significative nel livello e nella distribuzione dei finanziamenti. Tali discontinuità si possono tradurre in fasi di espansione seguite da improvvise contrazioni, o in mutamenti repentini delle priorità di intervento, con effetti destabilizzanti per gli operatori, che vedono modificarsi rapidamente il quadro entro cui sono chiamati a operare. Alla luce di tali rischi, appare significativo l'approccio seguito nel settore dello spettacolo registrato. La disciplina introdotta dalla l. n. 220 del 2016 ha infatti cercato di attenuare l'incertezza tipica del finanziamento pubblico, attraverso la costruzione di meccanismi maggiormente orientati alla stabilità delle risorse. In particolare, la previsione di una soglia minima annua per il Fondo per lo sviluppo degli investimenti nel cinema e nell'audiovisivo, nonché il parziale collegamento dell'entità del finanziamento al gettito fiscale generato dal settore (par. 3.2.1), contribuiscono a ridurre l'esposizione alle oscillazioni annuali delle decisioni di bilancio. Pur senza eliminare del tutto il ruolo della discrezionalità pubblica, tale assetto offre agli operatori un quadro di maggiore prevedibilità, idoneo a sostenere la pianificazione degli investimenti e delle strategie produttive su orizzonti temporali medio-lunghi.

La lezione che se ne trae è che la promozione culturale non richiede soltanto risorse adeguate, ma anche continuità e prevedibilità: in assenza di tali condizioni, il finanziamento pubblico rischia di perdere la propria funzione di supporto alla programmazione e di trasformarsi, paradossalmente, in un fattore di instabilità per gli operatori che dovrebbe sostenere.

5.6. Burocrazia e costi amministrativi

Il sostegno pubblico allo spettacolo è accompagnato da esigenze di trasparenza, *accountability* e prevenzione di abusi, che impongono agli operatori obblighi di natura amministrativa e contabile. Tali esigenze sono pienamente giustificate: coinvolgendo risorse pubbliche, l'attività di finanziamento richiede forme adeguate di controllo. Il problema non sta quindi nell'esistenza dei controlli in sé, quanto negli incentivi e i comportamenti che un eccesso di oneri burocratici può generare.

Talvolta le procedure di accesso ai contributi e di rendicontazione risultano particolarmente complesse o sproporzionate rispetto all'entità del sostegno e alle capacità organizzative dei destinatari. Di conseguenza gli operatori sono indotti a destinare una parte significativa del proprio tempo e delle proprie risorse

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

non all'attività artistica, ma alla gestione degli adempimenti amministrativi. In tali contesti, la conformità ai requisiti formali diventa una variabile centrale dell'attività, incidendo sulle scelte organizzative e sulla struttura delle imprese culturali.

Soprattutto nei sistemi in cui il finanziamento pubblico rappresenta una componente essenziale del modello economico, le organizzazioni culturali rischiano di orientare le proprie energie verso la gestione delle procedure, a scapito della progettazione artistica, della ricerca e dello sviluppo dei pubblici.

Un ulteriore effetto riguarda le barriere di accesso al finanziamento. Sistemi caratterizzati da bandi complessi, criteri articolati e rendicontazioni onerose tendono a favorire gli operatori più grandi e strutturati, dotati di personale dedicato o comunque nelle condizioni di accedere a consulenze specialistiche. Al contrario, le realtà più piccole, emergenti o meno professionalizzate possono essere scoraggiate dall'onere amministrativo richiesto e rinunciare a partecipare alle procedure, indipendentemente dal valore artistico dei progetti.

Ne deriva un effetto selettivo indiretto: il finanziamento pubblico, pur formalmente aperto, diventa di fatto più accessibile a chi dispone di maggiori capacità contabili e amministrative. In questo modo, le risorse pubbliche finiscono per premiare non solo – e talvolta non principalmente – la qualità artistica e culturale delle proposte, ma anche la capacità di gestire la complessità procedurale.

La sfida consiste, dunque, nel trovare un equilibrio tra esigenze di controllo e sostenibilità amministrativa. In assenza di tale equilibrio, la burocrazia si trasforma da strumento di garanzia in un costo indiretto del finanziamento pubblico, capace di ridurre l'efficienza del settore e incidere negativamente sulla capacità innovativa delle attività di spettacolo.

6. Conclusioni

Questo lavoro ha ricostruito il sistema dell'intervento pubblico a sostegno dello spettacolo. Si tratta di un dispositivo ormai consolidato, radicato in una trasformazione più generale della funzione del diritto e dell'azione amministrativa: dal controllo "passivo" dei comportamenti indesiderati alla costruzione di incentivi, condizioni e strumenti capaci di rendere possibili attività ritenute socialmente meritevoli. In questa cornice, lo spettacolo – nelle sue forme dal vivo e registrate – è stato ricondotto, da un lato, al perimetro costituzionale dell'art. 9 Cost., che affida alla Repubblica il compito di promuovere la cultura, e, dall'altro, alle garanzie della libertà dell'arte di cui all'art. 33 Cost., che impongono di coniugare promozione e non-ingerenza.

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

In questo contesto, il sostegno pubblico non emerge come scelta eventuale o come forma di mecenatismo, ma come strumento ordinario attraverso cui adempire a un mandato di livello costituzionale, giustificato anche alla luce della particolare natura dello spettacolo come *merit good*. Si tratta, in altri termini, di un bene cui l'ordinamento attribuisce un valore particolare in relazione allo sviluppo della collettività e la cui produzione e fruizione vengono quindi promosse dall'intervento pubblico anche indipendentemente dall'esistenza di una domanda di mercato.

La legittimazione dell'intervento, tuttavia, non si esaurisce nel quadro interno. Il percorso ricostruito sul piano sovranazionale mostra come lo spettacolo si collochi in un equilibrio delicato tra libero scambio e specificità culturale: dal dibattito *trade versus culture* alle deroghe storiche nel GATT, fino alla svolta europea con il Trattato di Maastricht e alla Convenzione UNESCO del 2005, si è progressivamente consolidata l'idea che beni e servizi culturali non siano pienamente assimilabili agli altri beni e servizi. La promozione della diversità culturale costituisce oggi la base che rende compatibili strumenti di sostegno con regole che, in via generale, guardano con sospetto al finanziamento pubblico di operatori, beni e servizi nazionali.

Su questa trama si innesta la complessità istituzionale del sistema: un assetto in cui si intrecciano Unione europea, Stato, regioni ed enti locali. L'UE interviene in via sussidiaria, puntando sul "valore aggiunto europeo" e sulla cooperazione; lo Stato conserva un ruolo centrale di indirizzo e finanziamento; le regioni e gli enti locali declinano la promozione in funzione delle specificità territoriali, spesso combinando l'azione a sostegno dello spettacolo con le politiche di sviluppo economico locale. La pluralità dei livelli incide sulle condizioni concrete di produzione e fruizione dello spettacolo e rende il sistema particolarmente sensibile alla qualità del coordinamento e alla coerenza degli obiettivi.

In questo contesto è emersa la varietà degli strumenti di sostegno: sovvenzioni e contributi, incentivi fiscali, borse di studio, residenze, premi, fino alle misure volte a mobilitare risorse private (tax credit esterno, Art Bonus) e agli interventi a favore della domanda (come i bonus cultura, per esempio). Accanto a tali strumenti, si è visto come la promozione operi anche tramite regolamentazione: le quote di programmazione e investimento in contenuti audiovisivi mostrano, ad esempio, come il potere pubblico possa orientare mercati e comportamenti a favore del sostegno culturale anche in assenza di trasferimenti diretti di risorse.

Questo quadro consente di cogliere l'importanza del finanziamento pubblico in un settore segnato da rischi economici elevati, discontinuità del lavoro e costi strutturalmente incomprimibili (soprattutto nelle arti performative). In tale contesto, la promozione pubblica è considerata fondamentale per rendere

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

possibili il pluralismo, la sperimentazione, la continuità produttiva e l'accesso alla cultura.

Al tempo stesso, proprio perché incide sugli equilibri del settore, il sostegno pubblico può produrre una molteplicità di problemi. È emerso come l'intervento promozionale sia inevitabilmente esposto a forme di dissenso legate a complesse questioni di giustizia redistributiva. Si è visto, in aggiunta, che esso comporta molteplici rischi, quali: lesioni della libertà artistica, distorsioni generate dalle reazioni degli operatori agli incentivi prodotti dagli strumenti di sostegno, fenomeni di appropriazione privata di benefici concepiti per la collettività, dinamiche di dipendenza e di indebolimento della capacità innovativa, nonché costi amministrativi suscettibili di trasformarsi in barriere all'accesso.

In questo contesto, la lezione è semplice, ma di difficile attuazione: il sostegno pubblico è importante, ma non è mai neutro né privo di effetti collaterali; per questo, la promozione culturale deve essere progettata e governata con particolare attenzione.

Ne discende una conclusione di sistema: lo stato di salute dello spettacolo, in un contesto altamente finanziato e in larga misura dipendente da dinamiche pubbliche, non dipende soltanto dalla qualità degli operatori culturali, ma anche dalla qualità del settore pubblico. Un settore pubblico debole, instabile o incapace di apprendere dai propri errori non si limita a "finanziare male", ma rischia di irrigidire gli ecosistemi creativi, alimentare rendite, scoraggiare l'innovazione e compromettere il buon funzionamento complessivo del settore.

Per questo, l'esigenza che emerge con maggiore nettezza è quella di un settore pubblico di qualità. Ciò implica, anzitutto, la capacità di adottare strumenti raffinati, disegnati in modo da minimizzare effetti opportunistici e distorsivi. Implica, inoltre, stabilità e prevedibilità delle risorse, evitando oscillazioni improvvise che destabilizzano gli operatori e compromettono la programmazione pluriennale, essenziale per la produzione artistica. Implica, infine, la capacità di monitorare gli esiti e di correggere tempestivamente le disfunzioni. Un intervento di sostegno non può essere "messo in moto e dimenticato", ma deve essere costantemente osservato, valutato e, se necessario, ricalibrato, anche per evitare che strumenti nati con finalità pubbliche producano nel tempo effetti con esse in contrasto.

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

Per approfondire: alcuni riferimenti essenziali

1. Il diritto promozionale ha iniziato a ricevere considerazione da parte della teoria giuridica soprattutto a partire da alcuni saggi di Norberto Bobbio, pubblicati nella seconda metà degli anni '70 (apparsi in differenti sedi e poi raccolti in N. Bobbio, *Dalla struttura alla funzione. Nuovi studi di teoria del diritto*, Edizioni di comunità, 1977, p. 278 ss.). Per i precedenti storici del diritto promozionale, ovvero per la ricostruzione di un percorso che parte dall'idea di ricompensa come strumento del sovrano e arriva fino al concetto di sanzione positiva analizzato dalla teoria giuridica del Novecento, si rimanda a A. Facchi, *Diritto e ricompense*, Giappichelli, 1994. In materia di diritto promozionale, si vedano anche: S. Armellini, *Saggi sulla premialità del diritto in età moderna*, Bulzoni, 1976; A. Febbrajo, *Pene e ricompense come problemi di politica legislativa* e G. Gavazzi, *Diritto premiale e diritto promozionale*, entrambi in Aa.Vv., *Diritto premiale e sistema penale,* Giuffrè, 1983, rispettivamente a p. 97 e pp. 37 ss.; M. Pisani, *Studi di diritto premiale*, LED, 2010.
Sulle ragioni che giustificano il sostegno pubblico allo spettacolo, e in particolare sulla cost disease, W.J. Baumol e W.G. Bowen, *Performing arts-the economic dilemma: a study of problems common to theater, opera, music and dance*, The Twentieth Century Fund, 1993.

2. La letteratura scientifica sul dibattito *trade versul culture* è molto ampia. Si vedano, innanzitutto, J. Buchsbaum, *Exception taken: How France Has Defied Hollywood's New World Order*, Columbia University Press, 2017 e S.E. Walkley, *To what extent can France continue to defend the cultural exception in the digital age?*, University of Warwick, 2016. In aggiunta, è possibile fare riferimento ai seguenti lavori: I. Bernier, *Trade and Culture*, in A.E. Appleton e M.G. Plummer (a cura di), *The World Trade Organization: Legal, Economic and Political Analysis*, Springer, 2005, pp. 2331 ss.; M. Burri, *The European Union, the World Trade Organization and Cultural Diversity*, in E. Psychogiopoulou (a cura di), *Cultural Governance and the European Union: protecting and promoting cultural diversity in Europe*, Palgrave Macmillan, 2015, pp. 195 ss.
Un importante studio sulla relazione tra l'eccezione e la diversità culturale è quello di F. Benhamou, *Les Dérèglements de l'exception culturelle. Plaidoyer pour une perspective européenne*, Seuil, 2011.
In materia di aiuti di Stato, si vedano invece A. Tonetti, *Ausili finanziari* e A. Alemanno, *Aiuti di Stato (dir. com.)* entrambi in S. Cassese (diretto da) *Dizionario di diritto pubblico*, Giuffrè, 2006, rispettivamente alle pp. 192 ss. e pp. 550 ss. Si vedano anche I. Borrello e E. Chiti, *Il mercato*

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

interno e le politiche dell'Unione Europea, in S. Cassese (a cura di), *La nuova costituzione economica*, Laterza, 2021, pp. 87 ss. e E. Triggiani, *Aiuti di Stato (diritto dell'Unione europea)*, in *Enciclopedia del diritto*, Giuffrè, 2013, pp. 19 ss.

3. Sul sostegno pubblico a favore dei diversi settori dello spettacolo, si vedano innanzitutto i numerosi contributi pubblicati negli anni nella rivista *Economia della cultura* e nella rivista online *Aedon*.
A riguardo, si veda inoltre C. Barbati, *Istituzioni e spettacolo: pubblico e privato nelle prospettive di riforma*, Cedam, 1996, nonché, per una prospettiva più recente: P. Caretti, *Diritto dell'informazione e della comunicazione: stampa, radiotelevisione, telecomunicazioni, teatro e cinema*, il Mulino, 2019; M. Immordino e A. Contieri, *La disciplina giuridica dello spettacolo*, Giappichelli, 2023; M. Caporale, D. Donati, M. Gallina e F. Panozzo, (a cura di), *Le politiche per lo spettacolo dal vivo tra Stato e Regioni*, FrancoAngeli, 2023.
Con specifico riferimento allo spettacolo dal vivo, un quadro aggiornato è fornito nello studio *Il sostegno allo spettacolo dal vivo*, realizzato a maggio 2025 dal Servizio Studi della camera dei deputati. Con riguardo, invece, al sostegno allo spettacolo registrato, rappresentato dall'audiovisivo, sia consentito rinviare a M. Giusti, *Lo Stato promotore di cinema in Italia e in Francia*, Giuffrè, 2024. In tema, si veda altresì L. Casini, *"Il nastro dei sogni"? Il diritto (pubblico) del cinema e dell'audiovisivo*, in *Aedon*, 2017, n. 3; A. Averardi, *Gli ausili pubblici al settore cinematografico tra eccezione culturale e regole di mercato*, in *Munus*, 2019, n. 1; E. Bruti Liberati, *La regolazione promozionale del cinema, dell'audiovisivo e dello spettacolo dal vivo tra logica di mercato e "diversità" culturale*, in *Rivista della regolazione dei mercati*, 2019, pp. 214 ss.

4. Sull'epoca del c.d. stato imprenditore, durante la quale si assistette al suo intervento diretto come operatore culturale, e più in generale sul rapporto tra stato ed economia, tra i molti: G. Amato, *Il governo dell'industria in Italia*, Il Mulino, 1972; M.S. Giannini, *Diritto pubblico dell'economia*, Il Mulino, 1977; Aa.Vv., *Scritti in onore di Donatello Serrani*, Giuffrè, 1984; N. Bellini, *Stato e industria nelle economie contemporanee*, Donzelli, 1996; S. Cassese, *La nuova costituzione economica*, Laterza, 2021. Per prospettive più recenti, M. Cafagno e F. Manganaro (a cura di), *L'intervento pubblico in economia*, Firenze University press, 2016; A. Averardi, *Potere pubblico e politiche industriali*, Cedam, 2018; e F. Bassanini, G. Napolitano e L. Torchia (a cura di), *Lo Stato promotore: una ricerca sul mutamento degli strumenti di intervento pubblico nell'economia*, Il Mulino, 2021.

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

Per l'istituto della sovvenzione, si può fare riferimento a E. Croci e G. Pericu, *Sovvenzioni (diritto amministrativo)*, in *Enciclopedia del diritto*, Giuffrè, 1990, pp. 243 ss. e a G. Pericu, *Le sovvenzioni come strumento di azione amministrativa*, Giuffrè, 1967.

In materia di agevolazioni fiscali, si rimanda invece a F. Fichera, *Le agevolazioni fiscali*, Cedam, 1992, e a A. Pace, *Agevolazioni fiscali. Forme di tutela e schemi processuali*, Aracne, 2012. Si vedano inoltre: F. Batistoni Ferrara, *Agevolazioni ed esenzioni fiscali*, in S. Cassese (a cura di) *Dizionario di diritto pubblico*, Giuffrè, 2006, pp. 175 ss. e S. La Rosa, *Esenzioni ed agevolazioni tributarie*, in *Enciclopedia Giuridica Treccani*, Istituto della enciclopedia, 1989.

Sui premi, L. Golisano ed E. Morlino, *Premiare la cultura*, in A. Averardi e F. Caporale (a cura di), *Libertà nell'arte e libertà dell'arte. Il condizionamento pubblico e privato alla libertà di espressione artistica*, il Mulino, 2026, pp. 345 ss.

Sulle quote a favore delle opere audiovisive nazionali ed europee, sia consentito rinviare all'ultimo capitolo del già citato volume *Lo Stato promotore di cinema,* nonché alla bibliografia ivi richiamata. Sull'art. 41 della Costituzione, tra i molti: M. Giampieretti, *Artt. 41-45 Cost*., in S. Bartole e R. Bin (a cura di) *Commentario breve alla Costituzione*, Cedam, 2009, pp. 407 ss., nonché, per una costruzione più risalente, A. Baldassare, *Iniziativa economica privata*, in *Enciclopedia del diritto*, Giuffrè, 1971, pp. 582 ss. e G. Morbidelli, *Iniziativa economica privata*, in *Enciclopedia Giuridica Treccani*, Istituto della enciclopedia, 1989.

Sulle peculiarità del lavoro dello spettacolo, M. Vitaletti, *I tempi del lavoro nello spettacolo*, Quaderni della Fondazione Giacomo Brodolini, 2022, e la bibliografia ivi riportata. Sulla tutela dei lavoratori intermittenti dello spettacolo in Francia, R. Debonne-Penet, *Le statut juridique des artistes du spectacle*, Dalloz, 1980; P.M. Menger, *Le travail créateur: s'accomplir dans l'incertain*, Seuil-Gallimard, 2009; P.M. Menger, *Les intermittents du spectacle: sociologie du travail flexible*, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2011; F. Chhum e C. Colombo, *Les intermittents du spectacle*, LexisNexis, 2013.

5. In materia di dissenso e politiche culturali, si rimanda a F. Caponigri, V. Morea e A. Pirri Valentini (a cura di), *Contestation, Reinvention, and Regulation of Cultural Heritage Through Dissent*, Springer, 2026. Per un focus specifico sul settore dello spettacolo registrato, sia consentito rinviare al contributo di quel volume M. Giusti, *Public scrutinity and film funding in Italy and France*.

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

Si tenga in ogni caso presente che l'approccio adottato in Francia non permette di superare pienamente i problemi di giustizia redistributiva. Da un lato, i costi delle imposte gravanti sugli operatori audiovisivi possono essere trasferiti sui consumatori; dall'altro, il gettito vincolato al sostegno all'audiovisivo non è disponibile per il finanziamento di altri ambiti di intervento pubblico egualmente meritori, quali la salute e l'istruzione.

Sulla libertà dell'arte e l'intervento promozionale della cultura da parte dei poteri pubblici, si rimanda a E. Spagna Musso, *Lo Stato di cultura nella Costituzione italiana*, Morano, 1961; N. Bobbio, *Politica e cultura*, Einaudi, 1955; M. Ainis, *Cultura e politica*, Cedam, 1991; G. Clemente di San Luca (a cura di), *Tutela, promozione e libertà dell'arte in Italia e negli Stati Uniti*, Giuffrè, 1990, e G. Clemente di San Luca, *Libertà dell'arte e potere amministrativo. L'interpretazione costituzionale*, Jovene, 1993. Più di recente sul tema della libertà dell'arte e del finanziamento pubblico all'arte, A. Averardi e F. Caporale (a cura di), *Libertà nell'arte e libertà dell'arte*, cit.

Sugli effetti distorsivi prodotti dal *reference system*, si faccia riferimento a M. Cucco e G. Manzoli, *Il Cinema di Stato. Finanziamento pubblico ed economia simbolica nel cinema italiano contemporaneo*, il Mulino, 2017.

Sui problemi aperti dalla definizione adottata in passato di opera cinematografica italiana all'interno della normativa relativa agli obblighi di promozione e investimento in capo ai fornitori di servizi di media audiovisivi, si veda G. Manzoli, *Molto rumore per nulla? Il decreto legislativo in materia di promozione delle opere europee ed italiane da parte dei fornitori di servizi di media audiovisivi*, in *Aedon*, 2018, n. 1.

Sulle caratteristiche degli aiuti di mero conferimento, L. Benadusi, *Attività di finanziamento pubblico: aspetti costituzionali e amministrativi*, in *Rivista trimestrale di diritto pubblico*, 1966, pp. 890 ss.

Sulla circostanza che gli strumenti abbiano dinamiche proprie, che ne influenzano i fini, modificandoli e distorcendoli, si veda S. Cassese, *Prefazione*, in P. Lascoumes e P. Le Galès (a cura di), *Gli strumenti per governare*, Mondadori, 2009, pp. IX ss.

Sulle SOFICAS e sul loro funzionamento, si faccia riferimento a P. Chevallier, *Les Soficas: rapport de mission*, 2008 e D. Boutonnat, *Rapport sur le financement privé de la production et de la distribution cinématographiques et audiovisuelles*, 2018.

Sui problemi generati dal fondo di garanzia, si rimanda a M. Cucco e G. Manzoli, *Il Cinema di Stato*, cit. e S. Salvemini, *Il cinema impresa possibile. La sfida del cambiamento per il cinema italiano*, Egea, 2002, pp. 132 ss., nonché a D. Grieco, *Cinema: per una riforma del fondo di garanzia*, in *Economia della cultura*, 2000, p. 367 ss.

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

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

7
Il diritto d'autore. Profili generali

di Lucio Casalini

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

1. Evoluzione storica e attuale quadro normativo

Il diritto d'autore, quale parte dell'ordinamento giuridico considerato nella sua complessità e unitarietà, non è statico, bensì dinamico e in continua evoluzione. Se, come vedremo, l'introduzione della stampa a caratteri mobili di *Gutenberg* (1450-1455) ne ha segnato la nascita in senso materiale, la rivoluzione digitale, a partire dalla metà del secolo scorso, ne sta riscrivendo i connotati ontologici nel segno della smaterializzazione. Del resto, il diritto d'autore è un prodotto relativamente recente della scienza giuridica. Per osservarlo nella forma in cui lo conosciamo oggi, quale diritto esclusivo attribuito al creatore dell'opera, occorre attendere l'inizio del XVIII secolo con lo *Statute of Anne* del 1709, in Inghilterra, allorché si attribuì per la prima volta agli autori per un periodo di 14 anni (rinnovabili una sola volta di ulteriori 14), il diritto esclusivo di riprodurre (*right to copy*, da cui appunto *copyright*) le opere letterarie da questi realizzate. Precedentemente, la protezione dell'opera si configurava come privilegio librario concesso dal sovrano allo stampatore (c.dd. privilegi di stampa), più che all'autore. Solo con la richiamata legge inglese, e con le successive leggi rivoluzionarie francesi, il diritto viene finalmente riconosciuto in capo all'autore stesso dell'opera.

Successivamente, nel 1886, il diritto d'autore assume caratura internazionale e si espande con la *Convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie e artistiche* (art. 1: «I Paesi ai quali si applica la presente Convenzione sono costi-

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

tuiti in Unione per la protezione dei diritti degli autori sulle loro opere letterarie ed artistiche»). Con essa, per la prima volta, gli Stati aderenti riconoscono il principio del "trattamento nazionale", in virtù del quale un'opera creata in Italia deve godere della stessa protezione negli altri Paesi aderenti alla Convenzione internazionale che rimane, ancora oggi, la pietra angolare del diritto d'autore moderno (per i profili internazionali, cfr. Cap. II).

Sempre nel segno del superamento della sua "territorialità", con la nascita e lo sviluppo dell'Unione Europea (in seguito, UE) il diritto d'autore ha dovuto affrontare un'autentica sfida strutturale. Ci si è chiesti, infatti, come conciliare la natura territoriale dei diritti (limitati *intra moenia* negli ordinamenti di ogni singolo Stato membro) con l'obiettivo di erigere un mercato unico basato sulla libera circolazione delle merci, dei servizi e dei capitali. Sicché, per evitare la frammentazione del mercato diversamente regolato dalle leggi nazionali, l'UE ha intrapreso un lungo processo di armonizzazione anche in questo settore, tramite alcune fondamentali direttive, tra cui: *i)* la dir. 2001/29/CE (c.d. direttiva *infosoc*) sul diritto d'autore nella "società dell'informazione", che ha introdotto tutele contro la pirateria digitale e ridefinito i diritti di riproduzione e comunicazione al pubblico; *ii)* la dir. 2006/115/CE, relativa al diritto di noleggio, prestito e agli altri diritti connessi; *iii)* da ultimo, il quadro normativo ha registrato un ulteriore avanzamento con l'approvazione della dir. 2019/790/UE (c.d. direttiva *copyright*), sul diritto d'autore nel mercato unico digitale. In particolare, con quest'ultimo intervento il legislatore europeo ha inteso colmare il cd. *value gap*, ovvero l'asimmetria negoziale tra le grandi piattaforme digitali (come YouTube e gli altri social media) e gli autori o i creatori originari. Difatti, tale regolamentazione non si limita a proteggere *sic et simpliciter* l'autore, ma aspira a modernizzare l'intero sistema autoriale e a conformare tale mercato, introducendo – *inter alia* – eccezioni obbligatorie per scopi didattici e di ricerca (c.d. *text and data mining*), misure per migliorare le pratiche di licenza e garantire un accesso più ampio ai contenuti, nonché forme di responsabilità diretta delle piattaforme per i contenuti caricati dagli utenti (cfr., in particolare, art. 17). I richiamati interventi del legislatore europeo hanno apportato numerose modifiche anche alla disciplina organica della materia vigente nel nostro ordinamento, contenuta nella fondamentale l. 22 aprile 1941, n. 633 (in seguito, l.d.a.).

Sempre in una prospettiva evolutiva, è possibile osservare come tale processo di "europeizzazione" del diritto d'autore miri a creare un *level playing field* dove le imprese creative (per i profili connessi all'attività d'impresa in questo specifico settore, cfr. Cap. X) possono competere su scala globale, garantendo al contempo un elevato livello di protezione per i titolari dei diritti. A tal fine, accanto agli interventi legislativi appena richiamati, è la stessa giurisprudenza della Corte di Giustizia Europea (in seguito, CGUE) a dettare nuove regole

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

interpretative attraverso, ad esempio, la nozione di "opera" che deve rispondere a criteri europei condivisi di originalità e creatività.

Ma non è tutto. A titolo esemplificativo e non esaustivo, si pensi al principio dell'esaurimento e a quello della geolocalizzazione (o *geoblocking*). Quest'ultimo si è posto come nuova sfida del mercato digitale; per anni, infatti, gli utenti hanno riscontrato l'impossibilità di accedere a contenuti acquistati legalmente (es. abbonamenti *streaming*) una volta varcato il confine nazionale, ma la Corte è intervenuta, garantendo ai cittadini UE l'accesso ai propri contenuti digitali anche durante soggiorni temporanei in altri Stati membri (cfr. Trib. UE, 27 settembre 2023, T-172/21, in cui il Tribunale dell'Unione Europea ha affermato che l'attivazione del *geoblocking* per impedire l'accesso ai videogiochi disponibili sulla piattaforma *Steam* integra una violazione del diritto europeo della concorrenza). Quanto al principio dell'esaurimento, invece, una volta che l'autore trasferisce i diritti di una copia fisica dell'opera nel mercato UE, perderebbe il diritto di controllarne la circolazione successiva. In altri termini, l'acquirente può rivendere un libro usato senza dover essere a ciò autorizzato dall'autore. Tuttavia, il principio dell'esaurimento, se calato nella dimensione digitale, pone nuove sfide all'interprete. Si pensi ad esempio al *software*: in linea generale, con il caso *UsedSoft* del 2012, la CGUE ha stabilito che è possibile rivendere una licenza d'uso "usata". Inoltre, per le opere dell'ingegno digitali, come *e-book* e musica in abbonamento *streaming*, la giurisprudenza più recente (cfr. il caso *Tom Kabinet* del 2019) ha, invece, negato l'applicazione dell'esaurimento: in questo caso, per i giudici effettuare il *download* di un file non è come comprare un libro fisico. Si tratta di una "comunicazione al pubblico" e non di una distribuzione di un bene materiale.

Come si evince da questi esempi, l'evoluzione del diritto d'autore, fin qui solo tratteggiata, delinea un quadro normativo profondamente mutato che, nei prossimi paragrafi, si analizzerà nelle sue principali peculiarità e, nei successivi capitoli, sotto i diversi profili contrattuali e giurisdizionali, nonché laburistici ed economici.

2. Soggetti e oggetto del diritto d'autore

Sotto il profilo soggettivo, l'art. 6 l.d.a. sancisce un principio fondamentale della materia, stabilendo che il «titolo originario dell'acquisto del diritto di autore è costituito dalla creazione dell'opera». Tale diritto si acquista a titolo originario, dunque, dal punto di vista causale, in conseguenza del mero atto creativo e, dal punto di vista temporale, nel momento esatto in cui l'opera viene espressa ed esteriorizzata. Il diritto esclusivo di protezione autoriale sorge in ca-

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

po al soggetto che ne è l'artefice, ossia l'autore, in via presuntiva. In altri termini, la legge pone una presunzione (*iuris tantum*) di paternità dell'opera in capo all'autore, ammettendone al contempo la prova contraria.

Vi sono, tuttavia, delle eccezioni. Caso paradigmatico è quello relativo al *software* e alle banche dati che, se creati dal lavoratore dipendente durante l'esercizio delle proprie mansioni, vengono acquistati automaticamente da un soggetto diverso dall'autore, ovvero il datore di lavoro. Si badi, però, che ai sensi dell'art. 12-*bis* l.d.a. i diritti che direttamente vengono attribuiti a quest'ultimo sono solo quelli patrimoniali e non anche quelli morali, che restano pur sempre in capo all'autore. Ne consegue che l'acquisto (a titolo originario) si realizzerà sempre in capo a chi ha creato l'opera; mentre l'acquisto in capo al datore di lavoro, quantunque automatico, sarà sempre a titolo derivativo.

Sotto il profilo oggettivo, il diritto d'autore non tutela qualsiasi frutto del lavoro intellettuale umano, ma circoscrive il proprio raggio d'azione a una specifica categoria di beni: le opere dell'ingegno. Comprendere cosa configuri giuridicamente un'opera dell'ingegno è il primo passo preliminare per verificare l'applicabilità dell'intera disciplina autoriale.

Nell'ordinamento italiano, i pilastri normativi che definiscono l'oggetto del diritto d'autore sono l'art. 2575 c.c. e l'art. 1 l.d.a. Entrambe le norme stabiliscono un principio fondamentale, in base al quale formano oggetto del diritto d'autore le opere dell'ingegno a carattere creativo che appartengono alla letteratura, alla musica, alle arti figurative, all'architettura, al teatro e alla cinematografia, quale che sia il modo o la forma di espressione. Da questa definizione emerge chiaramente che il fulcro della tutela non risiede nel merito, nel valore artistico o nella destinazione dell'opera, bensì nel carattere della *creatività*. L'opera deve essere l'espressione di un lavoro intellettuale personale dell'autore. La creatività in senso giuridico non coincide, dunque, con il concetto di "genialità" o di "novità", ma è requisito necessario e sufficiente se rappresenta una cifra personale dell'autore che renda l'opera distinguibile, ovvero unica (*ex multis*, Cass., 28 novembre 2011, n. 25173; si veda, altresì, Cass., 12 marzo 2004, n. 5089, in cui la Corte ribadisce che la creatività non postula la creazione di un'opera necessariamente e del tutto nuova, ma è sufficiente che l'opera rifletta la personalità del suo autore attraverso una forma espressiva originale).

Per comprendere fino in fondo le peculiarità dell'oggetto del diritto d'autore è indispensabile riferirsi ad una distinzione fondamentale, quella tra bene (immateriale) e supporto (materiale) da cui, a cascata, discende la distinzione tra diritti morali e diritti patrimoniali. Da una parte, il c.d. *corpus mysticum*, che è l'opera dell'ingegno in sé, l'espressione creativa e intangibile dell'autore; è questo che forma oggetto di tutela del diritto d'autore. Dall'altra, il c.d. *corpus mechanicum*, che è l'oggetto materiale, il supporto fisico, in cui l'opera è fissata o

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

incorporata (il libro stampato, la tela dipinta, il disco in vinile). Atteso che il diritto d'autore insiste esclusivamente sul *corpus mysticum*, questa separazione ha un'importante ricaduta pratica sancita dall'art. 109 l.d.a.: l'alienazione del supporto materiale non comporta, salvo patto contrario, la trasmissione automatica dei diritti morali e di utilizzazione economica sull'opera. Ad esempio, l'acquisto di un quadro originale di un pittore contemporaneo trasferisce all'acquirente la proprietà del *corpus mechanicum* (la tela), consentendone il godimento e la disposizione. Tuttavia, non trasferisce il diritto di riprodurre l'immagine del quadro su *t-shirt* a fini commerciali o di *marketing*. Tale diritto di riproduzione resta in capo all'autore, in quanto espressione del *corpus mysticum*.

Come osservato, a livello sistematico, le categorie di appartenenza delle opere (letteratura, musica, arte) sono elencate dall'art. 1 l.d.a.; mentre il successivo art. 2 fornisce una elencazione dettagliata delle opere protette (romanzi, composizioni musicali, sculture). È principio pacifico in dottrina e giurisprudenza che tale elenco non sia tassativo, ma meramente esemplificativo. Il diritto d'autore italiano, così come quello internazionale, adotta infatti il principio della fattispecie aperta, o *atipicità* delle opere dell'ingegno. Questa scelta legislativa è di fondamentale importanza, giacché garantisce che la legge non diventi obsoleta con il progresso tecnologico e culturale. Se la fattispecie fosse chiusa, l'emergere di nuove forme espressive lascerebbe le nuove creazioni prive di tutela (per i profili di tutela del diritto d'autore, cfr. Cap. VIII).

Al contrario, l'interprete può ben estendere la protezione del diritto d'autore a qualsiasi nuova forma di espressione (si pensi, in epoca recente, alle opere multimediali), a condizione che vi sia il requisito cardine evidenziato ad inizio del presente paragrafo, ovvero il carattere dell'originalità. L'opera, dunque, non deve essere una copia pedissequa di un'altra. La giurisprudenza della CGUE (nel noto caso *Infopaq* del 2009) ha chiarito che l'originalità sussiste quando l'opera è «una creazione intellettuale propria dell'autore». Ad esempio, la rilevazione fotografica scattata automaticamente da un autovelox non è protetta dal diritto d'autore in quanto manca una scelta creativa alla base; viceversa, una fotografia scattata da un fotografo professionista, che presuppone la scelta di luci, inquadratura e filtri, invece, lo è. Un altro principio cardine che attiene all'oggetto è quello secondo il quale il diritto d'autore tutela la forma espressiva, non già l'idea in sé, la quale resta libera. Ad esempio, la teoria della relatività di Albert Einstein non potrebbe essere soggetta a diritti di privativa, pena l'ineluttabile arresto del progresso scientifico. D'altro canto, negli ultimi anni, la giurisprudenza ha abbassato la "soglia" richiesta per la protezione dell'espressione creativa. Ora anche opere brevi o semplici (come un breve brano musicale di pochi secondi o un *tweet* particolarmente originale) possono formare oggetto di diritto d'autore, rendendo così la tutela molto più pervasiva nel mondo dei *social media*.

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

3. La fondamentale distinzione tra diritti morali e diritti patrimoniali

Chiarite le peculiarità del diritto d'autore sotto il profilo soggettivo e oggettivo, occorre ora porre l'accento sulla sua natura ancipite. Da una parte, infatti, possono distinguersi i diritti c.d. patrimoniali, ovvero di utilizzazione economica dell'opera da parte del titolare; dall'altra, invece, vi sono i diritti c.d. morali, intrasferibili e immodificabili, facenti sempre capo all'autore. Dal punto di vista temporale, i primi hanno durata limitata, in quanto destinati ad estinguersi 70 anni dopo la morte dell'autore, mentre i secondi non sono soggetti ad estinzione.

Più in particolare, ai sensi degli art. 12 ss. l.d.a., i diritti esclusivi di utilizzazione economica sono: il diritto di riproduzione; il diritto di trascrizione; il diritto di esecuzione, rappresentazione o recitazione in pubblico; il diritto di comunicazione; il diritto di elaborazione, traduzione e pubblicazione; il diritto di noleggio e di prestito; il diritto di modificazione. Essi sono indipendenti tra loro, *rectius* l'esercizio dell'uno non esclude né limita l'esercizio dell'altro (si tratta del c.d. principio di indipendenza dei diritti esclusivi). Tali diritti possono formare oggetto di trasferimento da parte dell'autore sia *inter vivos* che *mortis causa*. Al netto di questi tratti comuni, possono isolarsi alcune caratteristiche essenziali:

i) il diritto di riproduzione rappresenta il più importante diritto esclusivo di utilizzazione economica attribuito all'autore, tanto che nei paesi anglosassoni il diritto d'autore è definito, appunto, *copyright*. La riproduzione consiste nella moltiplicazione dell'opera, con qualsiasi mezzo che, evidentemente, evolve di pari passo con l'evoluzione tecnologica. L'avvento del mondo digitale, in particolare, è stato in grado di rompere il legame tradizionalmente esistente tra copia e supporto che la contiene, nel segno di una progressiva smaterializzazione. In generale, la riproduzione può essere diretta o indiretta, temporanea o permanente, in tutto o in parte dell'opera, e può avvenire in qualunque modo o forma. Giova, infine, osservare come il diritto di riproduzione non viene generalmente esercitato dallo stesso autore, ma da questi contrattualmente ceduto a terzi, secondo i modi e le forme tipiche del contratto di edizione (per i profili contrattuali, cfr. Cap. VII);

ii) il diritto di trascrizione consiste nella trasformazione di un'opera orale in forma scritta. Tuttavia, secondo parte della dottrina, tale diritto rientrerebbe nel più ampio diritto di riproduzione dell'opera visto precedentemente;

iii) il diritto di esecuzione consiste nella facoltà riconosciuta all'autore di rappresentazione, recitazione o esecuzione comunque effettuate, sia gratuitamente che a pagamento, dell'opera musicale, drammatica, cinematografica, di qualsiasi altra opera di pubblico spettacolo e dell'opera orale. In buona

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

sostanza, si tratta del diritto di comunicazione diretta dell'opera al pubblico, con l'apporto di persone che la interpretano. In questi casi, il godimento dell'opera da parte di terzi è immediato, ovvero avviene nel momento stesso della sua utilizzazione (declinata in esecuzione, rappresentazione o recitazione), diversamente dalla riproduzione intesa come moltiplicazione dell'opera stessa. Elemento essenziale diventa, quindi, la presenza del pubblico destinatario dell'esecuzione;

iv) il diritto di comunicazione si differenzia dal precedente in quanto caratterizzato dal diritto di diffondere l'opera ad un pubblico non presente, sebbene in realtà, nelle sue ultime configurazioni tecniche e teoriche, questa distinzione appare sempre più sfumata;

v) il diritto di distribuzione ha per oggetto la messa in commercio o in circolazione o comunque a disposizione del pubblico, con qualsiasi mezzo e a qualsiasi titolo, dell'originale dell'opera o degli esemplari di essa;

vi) il diritto di elaborazione e traduzione comprende tutte le forme di modificazione dell'opera, ovvero la possibilità di ricavare altre e diverse opere dell'ingegno rispetto a quella originaria. La legge offre una elencazione non esaustiva delle possibili forme di elaborazione, tra le quali, appunto, vi rientra la traduzione in altra lingua, le trasformazioni da opera letteraria a opera cinematografica, le modificazioni o aggiunte ad un'opera originaria, nonché gli adattamenti, le riduzioni, le variazioni;

vii) il diritto di noleggio ha per oggetto la cessione in uso dell'opera originale, per un periodo limitato di tempo e ai fini di un beneficio economico o commerciale diretto o indiretto. Tale beneficio è assente nel diritto di prestito e ciò ne segna la differenza sostanziale rispetto al primo.

Fanno da contraltare ai diritti patrimoniali appena analizzati le c.dd. eccezioni e limitazioni previste dal legislatore per altre esigenze di tutela, che impongono un bilanciamento di interessi da effettuarsi caso per caso, come la circolazione delle informazioni tra il pubblico, la libera diffusione delle idee, della cultura e le finalità di ricerca scientifica e di studio. Eccezioni e limitazioni ai diritti esclusivi che, progressivamente, hanno visto ampliare il loro raggio di azione su spinta della legislazione eurounitaria (cfr., in particolare, le direttive *infosoc* e *copyright*). A ben vedere, il profilo in esame assume particolare rilevanza se si guarda agli effetti sul mercato interno, posto che un'eccessiva frammentazione delle normative nazionali in tema di eccezioni e limitazioni potrebbe comprometterne il buon funzionamento, determinando un disequilibrio in termini concorrenziali tra i vari Paese.

Conclusa la breve disamina dei diritti patrimoniali, è opportuno brevemente soffermarsi sulla componente morale del diritto d'autore. Diversamente dai pri-

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

mi, le principali caratteristiche dei diritti morali (considerati pacificamente come diritti *personalissimi*) sono: l'imprescrittibilità, in quanto è sempre possibile agire in giudizio per vederli riconosciuti; l'inalienabilità, in quanto l'autore non può validamente cederli o comunque trasferirli ad altri; e l'irrinunciabilità, in quanto l'autore non può rinunciarvi nemmeno con un'espressa manifestazione di volontà in tal senso. Tali diritti si declinano principalmente nel diritto alla paternità dell'opera; nel diritto all'integrità della stessa; nel diritto di inedito e pubblicazione; nel diritto di ritiro. Esaminiamoli singolarmente:

i) nella prima fattispecie la dottrina individua, invero, un fascio di facoltà in capo all'autore: la *facoltà di identificazione*, intesa anche come libertà di restare nell'anonimato (si pensi al noto caso dell'artista di *Street Art* Banksy); la *facoltà di rivelazione*, intesa come libertà di svelare al pubblico il legame esistente tra l'autore e l'opera; la *facoltà di rivendicazione* in qualsiasi momento della propria opera. Il diritto di paternità è generalmente considerato il principale diritto morale riconosciuto all'autore, attesa la comune *ratio* con un altro principio fondamentale del nostro ordinamento giuridico secondo cui ciascuno ha diritto al riconoscimento della paternità delle proprie azioni e dei relativi risultati. Difatti, come è agevole constatare, tale diritto è posto dal legislatore a tutela del legame intimo e indissolubile tra il creatore e la propria creatura: legame su cui si fonda l'intera disciplina autoriale. Ne consegue la natura non negoziabile di tale diritto, che esclude la possibilità di pattuizione contrattuale volta al trasferimento dall'autore ad altro soggetto, in cambio di un corrispettivo, dell'attribuzione di paternità (falsa) dell'opera (si pensi al fenomeno dei c.dd. *ghost writers*, sempre più diffuso in ambito politico e accademico);

ii) il diritto all'integrità dell'opera si sostanzia nel diritto ad opporsi a qualsiasi deformazione, mutilazione o altra modificazione, nonché ad ogni atto a danno della stessa opera, che possano arrecare pregiudizio all'onore e alla reputazione dell'autore. In altri termini, la finalità è quella di tutelare la personalità dell'autore per come essa viene espressa nella sua opera. Esistono, tuttavia, ipotesi in cui il diritto all'integrità si affievolisce e cede davanti all'emergere di esigenze tecniche legate all'utilizzazione dell'opera da parte dei terzi aventi diritto: si pensi, ad esempio, all'autore di un articolo di giornale che dovrà adattarsi alla natura e ai fini della testata per essere pubblicato; al produttore che deve apportare modifiche all'opera per il suo adattamento cinematografico; all'architetto che si vedrà modificato il progetto iniziale al fine di adattarlo alle esigenze tecniche di costruzione o renderlo conforme alle normative vigenti;

iii) il diritto di inedito e di pubblicazione è il primo strumento che il legislatore offre all'autore per proteggere la sua personalità, laddove gli riconosce la

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

possibilità di pubblicare l'opera, ovvero di mantenerla inedita. È evidente che il diritto di inedito si esaurisce nel momento in cui l'opera viene pubblicata, residuando all'autore la sola facoltà di ritiro dal commercio. L'autore, peraltro, può mantenere l'opera inedita per un certo periodo, fissando un termine alla scadenza del quale verrà pubblicata;

iv) come anticipato, una volta pubblicata, l'opera può comunque essere ritirata per volontà dell'autore che esercita il suo diritto di ritiro dal commercio. Sebbene i casi siano del tutto marginali, tale diritto può essere esercitato tramite la richiesta rivolta al giudice di un provvedimento giudiziario che inibisca l'ulteriore attività di riproduzione, diffusione, esecuzione, rappresentazione o distribuzione della propria opera. In concreto, non si tratterebbe di un vero e proprio "ritiro" delle opere già in circolazione (di fatto non praticabile), bensì dell'inibizione della futura attività di commercializzazione dell'opera e dunque avente una portata ben più limitata. Anche per queste ragioni, oltre alle stringenti condizioni di procedibilità della domanda giudiziale, le ipotesi di esercizio di tale diritto sono del tutto rare.

4. Attribuzione e registrazione dell'opera

A differenza delle opere afferenti specificamente alla proprietà industriale, che necessitano di registrazione, il diritto d'autore sull'opera sorge nel momento stesso in cui l'atto creativo viene espresso, senza ulteriori formalità. Tale circostanza ha un'evidente rilevanza pratica, che merita di essere ulteriormente approfondita.

Come già rilevato, nell'ambito della disciplina autoriale, la creazione dell'opera costituisce requisito *necessario* e *sufficiente* per l'acquisto del diritto. Corollario del richiamato art. 6 l.d.a. è, dunque, che nessuna ulteriore attività o adempimento di carattere formale o amministrativo è richiesto all'autore per ottenere la protezione riconosciutagli dalla legge. Tanto è dato riscontrare anche sul piano internazionale, ove la Convenzione di Berna del 1886 sancisce, all'art. 5, che il godimento e l'esercizio dei diritti d'autore «non sono subordinati ad alcuna formalità». La *ratio* di tale norma è da ricondursi nella volontà del legislatore bernese di sottrarre a qualsivoglia controllo di carattere censorio le opere dell'ingegno, attraverso verifiche amministrative o burocratiche.

Esigenza marginalmente avvertita nel contesto di creazioni sostanzialmente diverse, come le invenzioni o i marchi d'impresa, riconducibili nell'alveo della proprietà industriale *stricto sensu*. Donde, in questi ultimi casi, si rendono necessarie specifiche procedure di registrazione e brevettazione previste dal codice della proprietà industriale (art. 2, d.lgs. 10 febbraio 2005, n. 30, di seguito

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

c.p.i.) atte a far sorgere in capo al soggetto il diritto di privativa. Occorre ulteriormente chiarire, inoltre, che anche per il diritto d'autore la legge può prevedere forme di registrazione (ad esempio, nel caso del registro generale delle opere protette). Tuttavia tale procedimento non solo non è obbligatorio, ma non ha mai efficacia costitutiva del diritto (come nelle ipotesi di proprietà industriale), bensì soltanto valore probatorio (cfr. art. 103, c. 5, l.d.a.). Cionondimeno, pur in assenza di formalità costitutive, può ben accadere che le legislazioni dei singoli Stati aderenti alla Convenzione di Berna prevedano la necessità di *fissare* l'idea (immateriale) su un supporto (materiale) ai fini della loro protezione (cfr., ad esempio, il *Copyright Act* statunitense, § 102, il quale stabilisce espressamente che la protezione autoriale sussiste a condizione che l'opera sia «*fixed in any tangible medium of expression*»).

5. Il ruolo degli intermediari e le società di gestione collettiva

Dal quadro fin qui tratteggiato emerge la notevole complessità nella gestione individuale di tutti i diritti riconducibili all'opera dell'ingegno. Il che rende talvolta impossibile che venga svolta in prima persona dagli autori medesimi o dai loro aventi causa. Specularmente, altrettanto complessa appare l'attività e la gestione per coloro che intendano utilizzare economicamente le altrui opere.

Per tali ragioni, già a partire dalla metà del 1800, autori e aventi causa (in particolare gli editori) hanno iniziato a costituire società di gestione collettiva dei diritti d'autore (c.d. *Collecting Societies*), le cui funzioni nel nostro ordinamento sono previste dall'art. 180 l.d.a. e si sostanziano fondamentalmente in ciò: *i)* concessione, per conto e nell'interesse degli aventi diritto, di licenze e autorizzazioni per l'utilizzazione economica di opere tutelate; *ii)* percezione dei proventi derivanti da dette licenze ed autorizzazioni; *iii)* ripartizione dei proventi medesimi tra gli aventi diritto. Queste rappresentano il nucleo fondamentale delle attività svolte da tali soggetti, ma nulla esclude che possano svolgerne ulteriori, come per esempio quella di prevenzione e accertamento delle violazioni dei diritti.

Come ben messo in luce dal considerando 2 della dir. 2014/26/UE sulla gestione collettiva dei diritti d'autore e dei diritti connessi (c.d. direttiva *Barnier*), gli organismi di gestione collettiva consentono ai titolari dei diritti di essere remunerati per gli usi che non sarebbero in condizione di controllare o fare rispettare. Al contempo, le *collecting societies* consentono ai potenziali utilizzatori di richiedere autorizzazioni che normalmente non riuscirebbero a ottenere ove dovessero negoziarle con i singoli titolari dei diritti, o che otterrebbero ma a costi molto elevati (per i profili economici, cfr. Cap. XII). Da questa prospet-

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

tiva, tali organismi consentono di ridurre i costi di transazione connessi alla negoziazione dei diritti esclusivi sulle opere. Se questa è la loro indubbia utilità, va precisato che la partecipazione a tali soggetti non rappresenta un obbligo, ma è rimessa alla discrezionalità dei singoli autori (come espressamente chiarito dall'art. 180, c. 4, l.d.a.).

Diverse sono le società di gestione collettiva attive nel nostro Paese. La più nota è la SIAE, acronimo di Società Italiana degli Autori e degli Editori. È bene precisare che essa non svolge tale attività in esclusiva rispetto a tutti i diritti di utilizzazione economica previsti dagli art. 12 ss. l.d.a. e tutte le altre attività connesse. Infatti, in Italia operano sul mercato società diverse, tra cui la Società Consortile Fonografici (SCF), il Nuovo Istituto Mutualistico per la tutela dei diritti degli Artisti Interpreti Esecutori (Nuovo IMAIE), la Libera Editori e Autori (LEA); in altri ordinamenti, come in Francia e in Germania, operano la *Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique* (SACEM) e la *Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte* (GEMA).

Tuttavia, la SIAE, nel perimetro oggettivo dei diritti specificamente indicati dall'art. 180 l.d.a., ha di fatto agito per molti anni in regime di monopolio legale. Al riguardo, la CGUE, nel caso *OSA* (C-351/12), ha stabilito che un siffatto regime nell'ambito dell'intermediazione dei diritti d'autore non è di per sé incompatibile con l'art. 56 TFUE, né più in generale con la normativa *antitrust*. Nel contempo, però, la citata direttiva *Barnier* ha dato un forte impulso alla liberalizzazione, anche nel nostro ordinamento, dei servizi di intermediazione dei diritti d'autore. È stata, così, dapprima eliminata l'esclusiva in favore della sola SIAE, modificando l'art. 180 l.d.a. per effetto del d.l. n. 148/2017; una seconda modifica, più di recente, ha ulteriormente ampliato l'ambito soggettivo, su spinta della CGUE nel caso *LEA* (C-10/22), il cui principio di diritto è stato recepito dal d.l. n. 131/2024, che ha aperto anche a quei soggetti di gestione indipendenti che, a differenza degli organismi di gestione collettiva *stricto sensu*, operano a scopo di lucro e non sono detenuti né controllati dai titolari dei diritti. Questa tendenza, ispirata ad una maggiore concorrenza anche nelle attività di intermediazione dei diritti d'autore, presenta indubbi vantaggi per gli autori, che godono di una più ampia possibilità di scelta, ma anche degli svantaggi, connessi ad un eccesso di frammentazione della gestione collettiva di tali diritti tra soggetti diversi.

6. Diritto d'autore e nuove tecnologie emergenti

Il diritto d'autore è pervasivamente attinto dalle incessanti innovazioni tecnologiche che caratterizzano la nostra epoca. Le nuove tecnologie non mutano

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

solo il modo in cui fruiamo delle opere (si pensi al passaggio dal vinile allo *streaming* nel campo delle opere musicali), ma rimettono in discussione i concetti stessi di "autore" e di "originalità". Da questo angolo visuale, la sfida oggi più complessa è rappresentata dall'utilizzo dei sistemi di intelligenza artificiale, recentemente disciplinati a livello europeo dal reg. UE 2024/1689 (noto come *AI Act*). In particolare, il diffondersi capillarmente dei modelli di intelligenza artificiale c.d. generativa, basati sul *deep learning*, in grado di generare testi, immagini o musica (c.d. *Large Language Models*, *LLMs*), pongono non pochi problemi in punto di disciplina applicabile a tutela del diritto d'autore. In estrema sintesi, è possibile distinguere due momenti principali del loro funzionamento, a cui sono riconducibili altrettanti specifici profili di interesse. Il primo si sostanzia nel c.d. *addestramento* dell'IA, ovvero la fase preliminare durante la quale alla macchina vengono forniti gli *input* necessari per l'attivazione dei meccanismi di *machine learning*. Qui si pone un primo problema di conformità al diritto d'autore e, più in generale, alla proprietà intellettuale: è lecito l'uso di opere protette a questi fini? (cfr. sul punto, il noto caso *New York Times vs. Open AI*). Per alcuni settori, il legislatore europeo è intervenuto con la direttiva *copyright* già richiamata per dettare una disciplina speciale, introducendo l'eccezione di *text and data mining* (TDM), che permette l'estrazione di dati a fini di analisi. Il secondo momento cruciale in questo processo di "creazione macchinica" è rappresentato dall'*output* fornito dai sistemi di IA, ovvero dal prodotto finale: un'immagine o un testo generati dall'IA può essere protetta dal diritto d'autore? Ad oggi è possibile osservare una certa eterogeneità di opinioni in seno alla dottrina e alla giurisprudenza, ma tendenzialmente si ritiene che il riconoscimento dell'apporto creativo nella misura necessaria a conferire il carattere dell'originalità difetti nel prodotto creato artificialmente dall'IA. Gli scenari futuri sono ancora tutti da esplorare e, secondo alcuni, sottendono possibili aperture anche all'estensibilità della tutela a creazioni non umane.

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

Per approfondire: alcuni riferimenti essenziali

1. Sulla complessità e unitarietà dell'ordinamento giuridico, ivi compreso il diritto d'autore: P. Perlingieri, *Il diritto civile nella legalità costituzionale secondo il sistema italo-europeo delle fonti*, II, *Fonti e interpretazione*, ESI, 2020; P. Perlingieri e P. Femia, *Nozioni introduttive e principi fondamentali del diritto civile*, ESI, 2004; V. Crisafulli, *Fonti del diritto (dir. cost.)*, in *Enciclopedia del diritto*, XVII, Giuffrè, 1968, pp. 925 ss.; M. Corsale, *Pluralismo giuridico*, in *Enciclopedia del diritto*, XXXIII, Giuffrè, 1983, pp. 1003 ss.; U. Breccia, *Immagini della giuridicità contemporanea tra disordine delle fonti e ritorno al diritto*, in *Politica del diritto*, 2006, pp. 361 ss.

2. Sull'evoluzione storica del diritto d'autore, anche in chiave comparata: L. Moscati, *Diritti d'autore. Storia e comparazione nei sistemi di civil law e di common law*, Giuffrè, 2020; G. Colangelo, *Diritto comparato della proprietà intellettuale*, Il Mulino, 2011.

3. Sui profili generali del diritto d'autore, anche in rapporto alle nuove tecnologie emergenti e al diritto della concorrenza: G. Spedicato, *Principi di diritto d'autore*, Il Mulino, 2025; A. Sirotti Gaudenzi, *Il nuovo diritto d'autore. La tutela della proprietà intellettuale nell'era dell'intelligenza artificiale*, Maggioli, 2024; E. Battelli, *Diritto privato dello spettacolo*, Giappichelli, 2021; S. Lavagnini, *Il diritto d'autore nel mercato unico digitale: direttiva (UE) 2019/790 e d.lgs. n. 177/2021 di recepimento*, Giappichelli, 2022; V. Iaia, *L'originalità sostenibile nel diritto d'autore. Carattere creativo, tecnologie di frontiera, concorrenza*, Giappichelli, 2024; L. Chimienti, *Profili di diritto d'autore. Esclusive e limitazioni, nuove tecnologie e IA*, Giuffrè, 2025; B. Cunegatti, *Manuale del diritto d'autore*, Editrice bibliografica, 2020; G. Cassano, V. Franceschelli e B. Tassone (a cura di), *Prova e tutele nel diritto d'autore e nel diritto industriale*, Giuffrè, 2023; A. Ferretti, *Diritto d'autore. La tutela delle opere dell'ingegno nel diritto interno e internazionale*, Simone, 2008; A. Papa (a cura di), *Il diritto d'autore nell'era digitale*, Giappichelli, 2019; G. Pascuzzi, *Il diritto nell'era digitale*, Il Mulino, 2020; A. Quarta e G. Smorto, *Diritto privato dei mercati digitali*, Mondadori, 2024; V. Cerulli Irelli e V. Bellucci, *Antitrust e proprietà intellettuale. Profili sostanziali, public e private enforcement*, Wolters Kluwer, 2019.

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

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

8
I contratti di diritto d'autore. Elementi essenziali

di Leonardo Dani

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

1. Premessa

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. I contratti di cessione e licenza

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Il contratto di edizione

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.1. Il contratto di rappresentazione

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.2. Il contratto di esecuzione

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5. I contratti di produzione e di distribuzione cinematografica

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Per approfondire: alcuni riferimenti essenziali

1. Sulla rilevanza identitario-esistenziale dei diritti morali d'autore e sulla conseguente, tendenziale, loro indisponibilità: D. Messinetti, *Oggettività giuridica delle cose incorporali*, Giuffrè, 1970, pp. 167 ss.; V. Falce, *La modernizzazione del diritto d'autore*, Giappichelli, 2012; R. Mongillo, *Opere dell'ingegno, idee ispiratrici e diritto d'autore*, ESI, 2015, pp. 11 ss.; A. Thiene, *I diritti morali d'autore*, in *Rivista di diritto civile*, 2018, pp. 1522 ss.; P. Perlingieri, *Il diritto civile nella legalità costituzionale secondo il sistema italo-europeo delle fonti*, III, *Situazioni soggettive*, ESI, 2020, pp. 104 ss.

Sui caratteri dei diritti patrimoniali d'autore e sul principio di indipendenza delle facoltà d'autore: E. Piola Caselli, *Diritto d'autore*, Utet, 1943; M. Are, *L'oggetto del diritto d'autore*, Giuffrè, 1963; P. Greco e P. Vercellone, *I diritti sulle opere dell'ingegno*, in *Trattato di diritto civile italiano*, dir. da Vassalli, Utet, 1974, pp. 4 ss.; F. Ruggeri, *Il diritto d'autore sulle opere dell'ingegno*, in E. Battelli (a cura di), *Diritto privato dello spettacolo. Opere, contratti, tutele*, Giappichelli, 2020, pp. 42 ss.

2. Sulla distinzione tra trasferimento del *corpus mechanicum* e trasferimento del *corpus mysticum*, nonché sulle differenze tra contratto di cessione e contratto di licenza: G. Spedicato, *Principi di diritto d'autore*, Il Mulino, 2025, pp. 219 ss.; P.P. Muià, *Manuale breve della proprietà industriale e intellettuale*, Maggioli, 2019, pp. 203 ss.

3. Sul contenuto del contratto di edizione e sulla distinzione tra edizione per le stampe ed edizione a termine: V.M. De Sanctis e M. Fabiani, *I Contratti di Diritto di Autore*, in A. Cicu e F. Messineo (a cura di), *Trattato di diritto civile e commerciale*, Giuffrè, 2007, pp. 107 ss.; D. Cerulla, *Brevi note in tema di contratto di edizione*, in *Rivista giuridica sarda*, 2019, pp. 481 ss.; A. Geraci, *Gli elementi essenziali del contratto di edizione*, in *Il diritto industriale*, 2017, pp. 245 ss.; F. La Rocca, *Il contratto tra traduttore e editore: contratto di edizione?*, in *Rivista di diritto industriale*, 2015, pp. 113 ss.; M. Fabiani, *Contratto di edizione per le stampe ed* e-book *(seconda parte)*, in *Il diritto di autore*, 2011, pp. 1 ss. Sulla libertà contrattuale dell'autore e sulle successive elaborazioni e trasformazioni dell'opera, oltre che sulle diverse forme di distribuzione, G. Spedicato, *Proprietà intellettuale e distribuzione di libri su piattaforme digitali*, in *Diritto dell'informatica*, 2017, pp. 641 ss.; G. Casaburi, *In tema di contratto di edizione*, in *Foro italiano*, 2018, pp. 3983 ss. Sul problema dell'onere della prova, invece: F. Costa, *In tema di onere della prova nel diritto d'autore*, in *AIDA*, 2016, pp. 676 ss.

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

4. Sul contratto di rappresentazione e di esecuzione: M. Fabiani, *La libertà contrattuale nel diritto di autore*, in *Il diritto di autore*, 1975, pp. 561 ss.; V.M. De Sanctis e M. Fabiani, *I Contratti di Diritto di Autore*, cit., 2007, pp. 173 ss.; V. Rossi, *I contratti di rappresentazione e di esecuzione teatrale*, in E. Battelli (a cura di), *Diritto privato dello spettacolo*, cit., pp. 225 ss.

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

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

9
Tutele e meccanismi di risoluzione delle controversie

di Chiara Iorio

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

1. Le fattispecie del plagio e della contraffazione: la dicotomia idea-espressione

Le violazioni del diritto d'autore possono integrare le fattispecie del plagio o della contraffazione. Al fine di inquadrare compiutamente i caratteri di tali illeciti, appare opportuno muovere da una sintetica ricognizione delle premesse teoriche della tutela autoriale.

È stato già posto in luce che il diritto d'autore tutela l'opera *creativa*, vale a dire quella che manifesti originalità nella sua forma espressiva. Il concetto giuridico di creatività, peraltro, non è sinonimo di «creazione, originalità e novità assoluta», sostanziandosi, invece, nella «personale e individuale espressione di un'oggettività appartenente alle categorie elencate, in via esemplificativa, nell'art. 1» della legge sul diritto d'autore. Ne consegue che «un'opera dell'ingegno riceve protezione a condizione che sia riscontrabile in essa un atto creativo, seppur minimo, suscettibile di manifestazione nel mondo esteriore, con la conseguenza che la creatività non può essere esclusa soltanto perché l'opera consiste in idee e nozioni semplici, ricomprese nel patrimonio intellettuale di persone aventi esperienza nella materia» (Cass., 11 marzo 2004, n. 5089).

Oggetto del diritto d'autore non è l'idea, vale a dire l'intuizione artistica, bensì la forma, intesa quale rappresentazione dell'idea. Non qualsivoglia forma è idonea a ricevere protezione giuridica, richiedendosi che la stessa si denoti

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

in senso creativo, dovendo essere capace di riflettere l'individualità espressiva dell'artista. Lungi dal risolversi in un giudizio soggettivo circa il gusto estetico dell'interprete, la valutazione di creatività si sostanzia nel riscontro di un gradiente minimo di originalità dell'opera. In tal modo, l'istanza di tutelare il lavoro artistico risulta ragionevolmente bilanciata con il rischio (derivante dalla indiscriminata estensione della tutela autoriale) di determinare il monopolio delle idee in capo all'artista.

Da ciò discende che la medesima idea potrà ispirare plurime opere, ciascuna delle quali sarà suscettibile di autonoma tutela in virtù della sua individuale forma espressiva, senza che le «discussioni sui significati e sui messaggi comunicati dagli artisti nelle loro opere» possano avere alcun pregio, in un contesto che parametra la protezione autoriale «sulla base delle sole forme rappresentate e non degli ipotetici contenuti, dei significati volta a volta soggettivamente attribuiti e delle sottostanti idee» (Trib. Milano, 25 luglio 2017). Così, a titolo esemplificativo, è lecito che due opere pittoriche ritraggano il medesimo soggetto: l'autonoma protezione di ciascuna discenderà, infatti, dalle differenti modalità con cui il soggetto è realizzato, in ciò esprimendosi la creatività individuale del rispettivo autore. Allo stesso modo, è ben possibile che un'opera si ispiri alla trama di una già esistente, sempre che sia ravvisabile una diversità nella espressione del contenuto.

Emerge, così, evidente il *discrimen* tra tutela brevettuale e quella autoriale: mentre la prima si connota proprio per l'attività inventiva volta alla soluzione di un problema tecnico, la seconda è incentrata sulla rappresentazione e non sull'invenzione.

1.1. La contraffazione

Quanto brevemente osservato in premessa è essenziale per inquadrare le fattispecie lesive del diritto d'autore quali, in prima battuta, il plagio e la contraffazione.

La contraffazione è comunemente definita come l'illecito che si sostanzia nella lesione dei diritti di utilizzazione economica dell'opera protetta, senza che vi sia l'attribuzione della relativa paternità. Ai fini della sua integrazione, è, dunque, necessario che l'opera protetta venga riprodotta abusivamente senza il consenso del titolare, allo scopo di trarne profitto, e indipendentemente dalla rivendicazione di paternità da parte dell'autore della contraffazione.

È, quindi, evidente la distinzione tra l'ipotesi della contraffazione e quella della elaborazione creativa.

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

Quest'ultima fattispecie rinviene un referente normativo nell'art. 4 l.d.a., ai sensi del quale «senza pregiudizio dei diritti esistenti sull'opera originaria, sono altresì protette le elaborazioni di carattere creativo dell'opera stessa, quali le traduzioni in altra lingua, le trasformazioni da una in altra forma letteraria od artistica, le modificazioni ed aggiunte che costituiscono un rifacimento sostanziale dell'opera originaria, gli adattamenti, le riduzioni, i compendi, le variazioni non costituenti opera originale».

Secondo l'interpretazione pacifica della giurisprudenza, il *discrimen* tra la fattispecie lecita della elaborazione creativa e quella illecita della contraffazione risiede nel carattere della autonoma creatività dell'opera, riscontrabile nel primo, ma non nel secondo caso. Detto in altri termini, la contraffazione consiste nella sostanziale riproduzione dell'opera originale con differenze di mero dettaglio che sono frutto non di un apporto creativo ma del mascheramento della contraffazione. L'elaborazione creativa, invece, si caratterizza per un'elaborazione dell'opera originale con un riconoscibile apporto creativo (Cass., 5 luglio 1990, n. 7077).

Così, sarà ravvisabile una elaborazione creativa anche nel caso in cui l'autore riprenda un elemento secondario di un'opera preesistente, per poi contestualizzarlo in uno scenario del tutto dissimile, atteso che la diversità della espressione dell'idea conferisce al lavoro una autonoma tutelabilità (Cass., 28 novembre 2011, n. 25173).

In conclusione, l'elaborazione creativa – non dovendo arrecare pregiudizio ai «diritti esistenti sull'opera originaria» – dovrà essere soggetta alla autorizzazione da parte del titolare dei diritti. In presenza di tale apporto creativo, ad ogni modo, l'elaborazione risulterà autonomamente tutelata. Si verserà, invece, in una ipotesi di contraffazione laddove nell'opera successiva sia riscontrabile l'impronta creativa di quella preesistente.

Ulteriore questione attiene alla distinzione della contraffazione rispetto al plagio, di cui si tratterà nel paragrafo che segue.

1.2. Il plagio: riferimenti normativi

Il plagio non trova nella legge sul diritto d'autore una autonoma definizione né una esplicita sanzione. È, dunque, agli studi dottrinali e alle applicazioni giurisprudenziali che si deve la progressiva sistematizzazione dell'illecito in parola.

Referenti normativi sono usualmente rinvenuti nella previsione circa la violazione dei diritti patrimoniali d'autore, da un lato, nonché in quella relativa al reato di contraffazione, dall'altro. In tal senso l'art. 20 l.d.a. attribuisce all'autore, indipendentemente dai diritti esclusivi di utilizzazione economica e anche

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

dopo la cessione degli stessi, «il diritto di rivendicare la paternità dell'opera». L'art. 171, c. 3, l.d.a., poi, nel quadro della tipizzazione del reato di contraffazione, include, tra le aggravanti, la circostanza che la condotta sia commessa «con usurpazione della paternità dell'opera (...) qualora ne risulti offesa all'onore od alla reputazione dell'autore».

Pur in assenza di una definizione normativa, il plagio è unanimemente inteso come l'usurpazione della paternità dell'opera d'ingegno creativa.

In ciò, e salve le opportune chiarificazioni che verranno di seguito delineate, sta la essenziale distinzione rispetto alla contraffazione: mentre quest'ultima – come già rilevato – richiede condotte violative del solo diritto patrimoniale d'autore, il plagio sottende la violazione del diritto morale d'autore.

Come noto, le prerogative autoriali si estrinsecano nell'attribuzione all'autore dell'opera d'ingegno di diritti patrimoniali e non patrimoniali ("morali"), nonché di diritti aventi natura economica e carattere accessorio (i c.d. "diritti connessi"). I diritti patrimoniali hanno una durata limitata (non oltre settant'anni dalla morte dell'autore), possono essere liberamente trasferibili e cedibili, entro i limiti e secondo le modalità previste dalla legge. I diritti morali, invece, sono tendenzialmente perpetui, imprescrittibili, non trasferibili e non rinunciabili.

La contraffazione, dunque, comporta lo sfruttamento dei diritti economici derivanti dall'opera, in assenza del consenso del relativo autore. L'opera plagiaria, invece, è quella che si appropria del contenuto creativo di una preesistente e tutelata dal diritto d'autore, nonché della relativa paternità.

Tanto basta per avere contezza della centralità dell'illecito, nell'ambito della tutela autoriale.

Avuto riguardo alla distinzione tra plagio ed elaborazione creativa (attuata da parte di soggetto diverso dall'autore), la Suprema Corte (Cass., 30 aprile 2020, n. 8433) ha chiarito che la seconda consiste nella sostanziale riproduzione dell'opera originale con differenze di mero dettaglio, che sono frutto non di un apporto creativo ma di un mero mascheramento, mentre la prima si caratterizza per un'elaborazione dell'opera originale con un riconoscibile apporto creativo. Sulla base di tale principio, si è ritenuto, ad esempio, sussistente il plagio autorale, pur in assenza di una riproduzione integrale dell'opera, nell'allestimento di alcuni punti vendita di cosmetici, riscontrando sia nell'impressione visiva d'insieme sia nella composizione strutturale una sostanziale riproduzione degli elementi caratterizzanti l'arredamento di interni dell'impresa concorrente.

In rapporto alla contraffazione, va sin d'ora chiarito che potranno aversi: a) contraffazione senza plagio, che tipicamente ricorre nel caso della pirateria, nella quale la riproduzione illecita dell'opera protetta è realizzata con l'apposizione del nome del vero autore; b) plagio senza contraffazione, noto anche come

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

plagio "evolutivo", in cui si ravvisa una distinzione solo formale delle opere comparate. A differenza della contraffazione, in questo caso non si osserva una pedissequa riproduzione dell'opera preesistente, ma si ravvisa comunque una appropriazione del contenuto creativo di quest'ultima, abusivamente rielaborato, in assenza di autorizzazione dell'autore, e dunque in violazione degli artt. 4 e 18 l.d.a. (Cass., ord. 6 giugno 2018, n. 14635). Neanche in questa ipotesi, dunque, si rinviene un'opera originale e individuale; c) contraffazione con plagio (c.d. "autocontraffazione"), in cui si rinvengono, al contempo, i tratti di entrambi gli illeciti esaminati.

1.3. Il plagio: la fattispecie

Affinché la fattispecie di plagio possa essere integrata è necessario, anzitutto, che l'opera sia stata pubblicata. L'eventuale uso meramente personale è, dunque, irrilevante.

Si è già osservato che il plagio consiste nella appropriazione del contenuto creativo dell'opera preesistente. Tale appropriazione potrebbe consistere: a) nella semplice riproduzione – nella sua totalità, ovvero soltanto in parte – dell'opera originaria, senza l'apporto di alcun elemento creativo; ovvero b) nel plagio camuffato o mascherato, per tale intendendosi la riproduzione solo apparentemente creativa. In questo caso l'opera plagiaria presenta delle modifiche solo formali, delle varianti prive di contenuto creativo (App. Milano, 1 giugno 2004).

Si discute di plagio-contraffazione nel caso in cui un'opera venga illecitamente riprodotta (con o senza modifiche) ed al tempo stesso attribuita ad un soggetto diverso dal vero autore.

Il *proprium* del plagio risiede, dunque, nella condotta appropriativa, vale a dire nella riproduzione parassitaria della forma determinata e identificabile dell'opera plagiata.

La giurisprudenza ha, sul punto, chiarito puntualmente i criteri da impiegare per la verifica circa l'integrazione dell'illecito.

La fattispecie di plagio è accertata all'esito di una analisi comparativa delle opere in questione.

Il giudicante dovrà muovere, in primo luogo, dall'opera plagiaria, onde verificare se la stessa presenti i caratteri della originalità creativa riconoscibile. Sul punto, va rammentato che il concetto giuridico di creatività non coincide con quello di creazione, originalità o novità assoluta, richiedendosi, piuttosto, che sia riscontrabile un atto creativo seppur minimo (Cass., 28 novembre 2011, n. 25173). L'attenzione andrà rivolta, quindi, alla forma espressiva, posto che –

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

come già ricordato – oggetto di tutela non è l'idea in sé, ma la modalità della sua espressione. Una stessa idea, in altri termini, può essere alla base di diverse opere, che potranno essere oggetto di autonoma tutela, laddove differente sia la creatività soggettiva spesa dagli autori (Cass., 28 novembre 2011, n. 25173).

Venendo, quindi, all'opera plagiaria, l'illecito presuppone l'assenza del c.d. "scarto semantico": detto in altri termini, sussiste plagio nel caso in cui l'opera abbia mutuato da quella esistente il c.d. nucleo individualizzante o creativo (Cass., 19 febbraio 2015, n. 3340).

Come chiarito dalle Corti, è necessario che «l'autore del plagio si sia appropriato degli elementi creativi dell'opera altrui, ricalcando in modo pedissequo quanto da altri ideato ed espresso in forma determinata e identificabile» (Cass., 15 giugno 2012, n. 9854). Va, viceversa, esclusa la sussistenza del plagio nel caso in cui, pur in presenza della medesima idea ispiratrice, la forma espressiva della seconda opera presenti elementi essenziali in grado di conferire originalità all'opera plagiaria, non essendo ovviamente sufficienti modifiche di mero dettaglio (che integrerebbero un plagio c.d. camuffato, o mascherato). Si legge, invero, nelle sentenze che «non sussiste il plagio qualora due opere, pur avendo in comune il c.d. spunto o motivo ispiratore, differiscano quanto agli ulteriori elementi caratterizzanti ed essenziali, permanendo viceversa il plagio anche quando esso sia "camuffato" (o "mascherato") mediante varianti solo apparenti» (cfr. Cass., 27 ottobre 2005, n. 20925).

Tanto premesso, il giudizio di plagio consegue ad una valutazione non analitica, ma complessiva e sintetica, avente ad oggetto i caratteri essenziali delle due opere in esame, avendo riguardo al «risultato globale o l'effetto unitario». Ciò che rileva, dunque, non è il giudizio di confondibilità tra le due opere (come accade, invece, nel caso dei segni distintivi dell'impresa), ma la effettiva illecita riproduzione di un'opera da parte dell'altra (Cass., 15 giugno 2012, n. 9854; Cass., 27 ottobre 2005, n. 20925).

Ne consegue che andrà esclusa la ricorrenza del plagio nel caso in cui la seconda opera tragga spunto, non solo dal patrimonio di pensiero e delle idee proprio di tutti, ma anche nel caso in cui il risultato espressivo presenti delle sostanziali divergenze rispetto all'opera presuntamente plagiata.

Di non facile accertamento si presenta l'ipotesi del plagio c.d. parziale: tale fattispecie ricorre allorquando l'opera plagiaria non riproduca la totalità dell'opera preesistente, ma soltanto taluno (o taluni) degli elementi creativi della stessa, sempre che tali componenti oggetto di appropriazione risultino delle entità autonome, vale a dire in grado di manifestare una identità e originalità espressiva anche se astratte dall'opera. Viceversa, nel caso in cui le parti dell'opera non possano essere qualificate come entità autonome, sussiste plagio soltanto nell'ipotesi in cui l'opera plagiaria si limiti a ripetere integralmente, e senza alcun ulteriore apporto creativo, l'opera che include le parti in questione.

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

1.4. Casistica: plagio dell'opera d'arte

Non appare agevole accertare il plagio con riguardo a talune forme di arte contemporanea quali, tra tutte, l'arte informale, che si caratterizza per la prevalenza del messaggio comunicativo (l'idea), rispetto alla forma esteriore. Anche con riguardo a tali manifestazioni artistiche, ad ogni modo, la giurisprudenza ribadisce il principio essenziale per il quale il plagio resterebbe «escluso nel caso di spunto comune tratto dal patrimonio di pensiero e di idee proprio di tutti, di cui nessuno può rivendicare la paternità, e sia nel caso di disuguaglianza di risultato espressivo» (Cass., 26 gennaio 2018, n. 2039). Tanto premesso, pur quando l'idea artistica si esprima e si concreti mediante linee, segni o aree di macchie o colori, non immediatamente riproduttive di nessuna forma del reale così come questo risulterebbe da una fotografia, ma piuttosto trasfigurandolo ed interpretandolo in maniera affatto originale, resta che proprio la potenza di questa personalissima interpretazione e trasfigurazione va giuridicamente tutelata.

Con riguardo, invece, alle opere musicali, si ritiene che la riproduzione di un frammento di una canzone in un'altra non sia sufficiente, di per sé, ad integrare plagio. A tal fine, invero, occorre accertare che il frammento, inserito nel nuovo testo, conservi una identità di significato poetico-letterario ovvero se, al contrario, evidenzi, in modo chiaro e netto, uno scarto semantico ed un diverso significato artistico rispetto a quello che aveva nell'opera anteriore. In applicazione di tale principio, la Suprema Corte ha ritenuto che, pur essendo stati riprodotti nella nuova canzone due versi ed una parola del titolo di una precedente composizione, fosse da escludere il plagio, poiché le due canzoni trattavano tematiche differenti e, inoltre, la nuova canzone, per la parte restante dei versi ed il brano musicale, non aveva nulla in comune con la prima sicché anche l'innesto del frammento aveva assunto un del tutto distinto significato poetico letterario (Cass., 19 febbraio 2015, n. 3340).

Infatti, secondo la Corte, «in linea generale, secondo le teorie estetiche, il discorso poetico, partendo dal materiale linguistico del discorso comune, compie già rispetto a questo uno scarto semantico e, agli elementi denotativi di quella base di partenza, conferisce connotazioni aggiuntive polisense via via nuove, diverse da testo a testo, sempre riferite a una contestualità determinata. In tal modo la realtà e la società entrano nell'opera d'arte non perché procedano con meccanica immediatezza dai contenuti denotativi di base, bensì in quanto sono mediati dalla struttura polisensa delle trasformazioni (connotative) formali, che variano di "arte" in "arte", a seconda del peculiare sistema segnico di ognuna. Anche i discorsi artistici, percorrendo la strada della c.d. "verità estetica" e, dunque, "non scientifica", forniscono, ognuno mediante gli specifici lin-

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

guaggi complessi, una conoscenza del mondo nient'affatto "inferiore" a quella "scientifica"».

Con specifico riferimento alle opere musicali destinate a film è stato specificato che l'analisi comparativa non può arrestarsi alla mera melodia, e quindi alla sola individuazione delle coincidenze e differenze tra le opere secondo un metodo analitico. Ferma restando la centralità dell'elemento musicale, prioritario e fondante, è necessario altresì considerare se nello spettatore venga suscitata la sensazione di ascoltare la medesima opera (Trib. Roma, 2 maggio 2023, n. 6817).

Anche l'opera di architettura – qualora manifesti i caratteri della creatività e novità – può godere della tutela autoriale. La protezione, peraltro, può essere accordata non solo all'opera finita, ma anche ai suoi disegni o progetti, preliminari o definitivi, che soddisfino gli anzidetti requisiti. In tale eventualità, sussiste plagio in presenza di oggettivi e plurimi elementi di sovrapponibilità che riguardino il posizionamento del lotto, la volumetria generale, la sagoma dell'edificio, i prospetti e la distribuzione degli spazi interni, le dimensioni generali dell'edificio, l'asimmetria che caratterizza il disegno dei prospetti e l'assenza di sporto del tetto (Trib. Bologna, Sez. spec. Impresa, 19 maggio 2022, n. 1304).

1.5. Le esclusioni del plagio. Le libere utilizzazioni

La legge prevede specifiche eccezioni e limitazioni al diritto d'autore, vale a dire casi peculiari in cui l'utilizzazione dell'opera non integra un illecito. Si discute, in tali casi, di "libere utilizzazioni". In linea generale, non sussiste violazione del diritto d'autore nell'ipotesi di citazione, riassunto o riproduzione parziale dell'opera esistente, sempre che gli stessi avvengano per finalità di critica o discussione, e non costituiscano concorrenza all'utilizzazione economica dell'opera (art. 70 l.d.a.).

Va precisato che, nel caso in cui l'utilizzazione libera di cui all'art. 70 l.d.a. sia effettuata a fini di insegnamento o di ricerca scientifica, questa debba inoltre avvenire per finalità illustrative e non commerciali.

Il d.lgs. n. 68/2003 – in recepimento della direttiva infosoc – ha introdotto modifiche al Capo V del Titolo I l.d.a., prevedendo "Eccezioni e Limitazioni" al diritto d'autore.

Va esclusa la violazione, in particolare, nei casi: a) in cui la riproduzione dell'opera avvenga per uso personale, sempre che sia realizzata a mano, o con mezzi non idonei allo spaccio o alla diffusione dell'opera nel pubblico; b) di fotocopiatura di opere da parte di biblioteche pubbliche o scolastiche, musei o archivi pubblici, per attività connesse ai propri servizi e senza scopo di lucro

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

neanche indiretto; c) di fotocopiatura di opere protette effettuata per uso personale e nei limiti del 15% di ciascun volume o fascicolo di periodico; d) della riproduzione di opere o brani di opere per fini di pubblica sicurezza; e) per i portatori di particolari handicap, di riproduzione di opere e materiali protetti o la comunicazione al pubblico, purché direttamente collegati all'handicap, senza carattere commerciale e nei limiti di quanto richiesto dall'handicap; f) della riproduzione e la comunicazione al pubblico di articoli di attualità di carattere economico, politico o religioso pubblicati o radiodiffusi o messi a disposizione del 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; g) della riproduzione o comunicazione al pubblico di opere o materiali protetti utilizzati in occasione di avvenimenti di attualità, ai fini dell'esercizio del diritto di cronaca e nei limiti dello scopo informativo, sempre che si indichi (se possibile) la fonte e il nome dell'autore, se riportato; h) della riproduzione nelle riviste o nei giornali anche radiotelevisivi o telematici, dei discorsi su argomenti di interesse politico o amministrativo tenuti in pubbliche assemblee o comunque in pubblico, nonché gli estratti di conferenze aperte al pubblico, i quali possono essere liberamente riprodotti o comunicati al pubblico, nei limiti giustificati dallo scopo informativo purché se ne indichino fonte, nome dell'autore, data e luogo in cui il discorso fu tenuto (artt. 65 e 66 l.d.a.); i) di alcune utilizzazioni a fini di promozione culturale. Ad esempio, è consentita la comunicazione o la messa a disposizione destinata a singoli individui, a scopo di ricerca o di attività privata di studio, su terminali aventi tale unica funzione situati nei locali delle biblioteche accessibili al pubblico, degli istituti di istruzione, nei musei e negli archivi, limitatamente alle opere.

1.6. La parodia

Una specifica eccezione rispetto al diritto d'autore è rappresentata anche dalla parodia. Sul punto, la dir. infosoc, all'art. 5, par. 3, lett. *k*, nell'ambito delle eccezioni e limitazioni che gli Stati membri hanno la facoltà di inserire, prevede anche il caso in cui «l'utilizzo avvenga a scopo di caricatura, parodia o pastiche». Nel contesto eurounitario, una compiuta definizione del concetto e dei limiti della parodia è rinvenibile nella pronuncia della CGUE, Grande Sezione, del 3 settembre 2014, n. 201.

Tale pronuncia riconosce, innanzitutto, che la parodia è un concetto autonomo a livello comunitario e, in quanto tale, necessita di uniforme interpretazione da parte degli Stati membri. Quanto alla relativa nozione, si rileva che l'opera

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

parodistica (a) deve evocare una esistente, pur presentando percettibili elementi differenziali, nonché (b) deve essere caratterizzata da uno scopo umoristico e canzonatorio. La parodia deve, inoltre, realizzare un equo bilanciamento tra il titolare del diritto d'autore e la libertà di espressione degli utenti. La sua liceità non è, dunque, soggetta ad ulteriori condizioni, quali la circostanza che l'opera parodistica manifesti significativo gradiente di originalità, né vi è la necessità che quest'ultima venga attribuita a un soggetto diverso rispetto all'autore dell'opera preesistente, né che sia incentrata su quest'ultima o ne indichi la fonte.

Il nostro ordinamento non aveva – sino a tempi recenti – introdotto una specifica eccezione per il caso della parodia. Ciononostante, tale fattispecie era ampiamente riconosciuta anche dalla nostra giurisprudenza, a partire dalla nota sentenza del Tribunale di Napoli sul caso D'Annunzio-Scarpetta (Trib. Napoli, 27 maggio 1908). In tale occasione, il giudicante aveva escluso che l'opera comica di Scarpetta "Il figlio di Jorio" costituisse un plagio della tragedia pastorale dannunziana "La figlia di Jorio", accertando che la prima integrasse, piuttosto, una parodia della seconda e fosse quindi lecita, poiché opera autonoma e indipendente.

Si legge in sentenza che l'opera parodistica «mira a produrre, per proprii elementi intimi ed obbiettivi, il riso e la gaiezza, dove l'opera parodiata determinava sentimenti di dolore, ansie penose, impressioni di spavento? Mira la prima a rendere visibile l'inverosimiglianza di situazioni, che l'opera parodiata presentava siccome vere allo spettatore, per guisa d'interessarlo allo svolgimento del fatto? Se cotesto avviene, si ha la parodia ed esula la contraffazione; se no esula quella e si configura questa» (Trib. Napoli, 27 maggio 1908).

I requisiti per la liceità dell'opera parodistica sono stati ulteriormente precisati dalla giurisprudenza successiva. Il Tribunale di Milano (13 luglio 2011, in *Riv. dir. ind*., 2011, p. 347) ha affermato che le opere parodistiche, quelle burlesche o ironiche, ma più in generale le opere che rivisitano un'opera altrui (non essendo necessario che ispirino ironia o inducano al riso, ben potendo suggerire messaggi diversi, anche tragici, critici o drammatici), sono tali nella misura in cui mutano il senso dell'opera parodiata, in modo tale da assurgere al ruolo di opera d'arte autonoma, come tale degna di autonoma tutela. Ai fini della considerazione dell'opera parodistica l'esame deve essere condotto non tanto evidenziando le identità o somiglianze con l'opera originale, bensì considerando se l'opera derivata nel suo complesso, pur riproducendo – tanto o poco – l'opera originale e comunque ispirandosi ad essa, se ne discosti per trasmettere un messaggio artistico diverso. Si deve pertanto distinguere chi copia, riproduce illecitamente e quindi contraffà un'opera altrui e chi reinterpreta quest'opera al fine di tradurla in un'espressione artistica diversa, di per sé creativa e idonea a trasmettere un messaggio proprio.

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

L'elaborazione giurisprudenziale successiva ha confermato l'autonoma tutelabilità dell'opera parodistica, la quale non potrebbe essere ricondotta nella categoria delle elaborazioni creative, di cui all'art. 4 l.d.a., ma avrebbe un proprio fondamento costituzionale nella libertà di manifestazione del pensiero, di cui agli artt. 21 e 33 Cost. (Cass., 30 dicembre 2022, n. 38165).

Il connotato proprio della parodia «riposa, infatti, nell'assunzione, quale fondamentale suo riferimento, di un'opera o di un personaggio originali, da cui poi ci si discosta allo scopo di trasmettere un messaggio diverso da quello avuto di mira dall'autore dell'opera o del personaggio in questione». In ciò risiede la differenza rispetto alle fattispecie di illecito autoriale: mentre il plagio comporta una pedissequa ripetizione dell'originale, e la contraffazione realizza una sostanziale copiatura dello stesso, l'opera parodistica «reinterpreta l'opera o il personaggio e ne declina altrimenti il senso, veicolando, in tal modo, un messaggio nuovo. La parodia è quindi opera dell'ingegno autonoma rispetto all'originale, ponendosi essa in antinomia con quanto oggetto del travestimento».

La differenza rispetto all'elaborazione creativa, invece, sta in ciò, che la parodia non si pone in una relazione di "continuità" con l'originale (come accade, ad esempio, nel caso della traduzione linguistica, nell'ipotesi dell'adattamento attraverso cui un'opera è trasposta in una forma espressiva diversa, o ancora nel caso della realizzazione dell'edizione critica di un testo letterario), ma integra un vero e proprio "rovesciamento concettuale" della creazione cui intende riferirsi.

La parodia, peraltro, non potrebbe essere sussunta nel *genus* dell'elaborazione creativa, se non al costo di contraddire i presupposti, le finalità, nonché il fondamento costituzionale della prima. Come già osservato, invero, la liceità dell'elaborazione è subordinata al consenso dell'autore dell'opera preesistente, che non appare pensabile nel caso della parodia, realizzando la stessa il travisamento ilare del lavoro protetto dal diritto d'autore. Richiedere una specifica autorizzazione, peraltro, andrebbe pure a contraddire il fondamento costituzionale della manifestazione artistica in esame quale, come si è già osservato, il diritto alla libera manifestazione del pensiero di cui all'art. 21 Cost., nonché il diritto di creazione artistica di cui all'art. 33 Cost.

In tale quadro, è necessario menzionare l'innovazione introdotta dal d.lgs. n. 177/2021. Nel contesto del nuovo titolo II-*quater* dedicato all'utilizzo di contenuti protetti da parte dei prestatori di servizi di condivisione di contenuti *online*, invero, l'art. 102-*novies* dispone, al secondo comma, che «gli utenti, quando caricano e mettono a disposizione contenuti da loro generati tramite un prestatore di servizi di condivisione di contenuti *online*, possono avvalersi delle seguenti eccezioni o limitazioni al diritto d'autore e ai diritti connessi: a) citazione, critica, recensione; b) utilizzo a scopo di caricatura, parodia o pastiche».

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

Per la prima volta, dunque, la "parodia" compare come testuale eccezione al diritto d'autore anche nel nostro ordinamento, seppure con riferimento al contesto specifico della condivisione di contenuti *online*.

2. Tutele civilistiche: responsabilità civile

La violazione del diritto d'autore è presidiata da sanzioni civili, amministrative e penali. La prima sezione, Capo III, del Titolo III l.d.a. è dedicata alle «difese e sanzioni civili», le quali sono andate incontro ad una revisione e riscrittura ad opera del d.lgs. 16 marzo 2006, n. 140, in attuazione della direttiva c.d. *enforcement* (dir. 2004/48/CE sul rispetto dei diritti di proprietà intellettuale). Va precisato, quanto alla competenza, che il contenzioso in materia di diritto d'autore spetta, dal 2003, alle Sezioni specializzate in materia di proprietà intellettuale istituite presso i Tribunali e le Corti d'appello, poi sostituite, nel 2012, dalle sezioni in materia di impresa.

2.1. Il risarcimento del danno

A seguito del d.lgs. n. 140/2006, anche le disposizioni riguardanti il risarcimento del danno sono state soggette a sostanziali modifiche. La previgente formulazione dell'art. 158 prevedeva che «chi venga leso nell'esercizio di un diritto di utilizzazione economica a lui spettante può agire in giudizio per ottenere che sia distrutto o rimosso lo stato di fatto da cui risulta la violazione o per ottenere il risarcimento del danno». In tal modo, la norma pareva porre le due azioni (rimozione della violazione e risarcimento del danno) in alternativa tra loro, senza peraltro fornire alcun criterio per la determinazione del danno risarcibile. Proprio su tali lacune si sono appuntate le innovazioni della riforma del 2006. La versione attuale dell'art. 158 chiarifica, in primo luogo, che il soggetto leso nell'esercizio di un diritto di utilizzazione economica possa domandare in giudizio il risarcimento del danno nonché (e, quindi, non più in via alternativa) la distruzione o rimozione dello «stato di fatto da cui risulta la violazione».

Quindi, circa i criteri per la determinazione del *quantum*, si precisa che la liquidazione avviene «secondo le disposizioni degli articoli 1223, 1226 e 1227 del codice civile. Il lucro cessante è valutato dal giudice ai sensi dell'art. 2056, c. 2, del codice civile, anche tenuto conto degli utili realizzati in violazione del diritto». Significativamente, è introdotta la possibilità per il giudice di «liquidare il danno in via forfettaria sulla base quanto meno dell'importo dei diritti che avrebbero dovuto essere riconosciuti, qualora l'autore della violazione avesse

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

chiesto al titolare l'autorizzazione per l'utilizzazione del diritto». L'ultimo comma chiarisce che «sono altresì dovuti i danni non patrimoniali ai sensi dell'art. 2059 del codice civile».

Ora, costituisce principio reiterato dalle Corti quello per il quale la responsabilità per danni da lesione del diritto d'autore non richiede «l'esistenza di un rapporto concorrenziale fra l'attività del soggetto che si assume danneggiante e l'attività del soggetto che si assume danneggiato», in quanto l'accertamento della lesione del diritto tutelato dalla norma in questione giustifica di per sé l'azione risarcitoria (cfr., ad es., Cass., 23 luglio 1999, n. 7971).

È principio altrettanto ripetuto (cfr., ad es., Cass., 29 maggio 2015, n. 11225; Cass., 15 aprile 2011, n. 8730) quello per il quale la violazione di un diritto di esclusiva costituisce un danno *in re ipsa*, per cui non incombe «al danneggiato altra prova che non quella della sua estensione». Se, quindi, l'*an* della pretesa consegue al fatto stesso della violazione, spetta comunque al titolare che assuma di essere leso la dimostrazione della entità del danno, ai fini della determinazione quantitativa e della liquidazione dello stesso per equivalente pecuniario. Ne consegue che l'art. 158 l.d.a. non richiede la previa verifica dei presupposti di cui all'art. 2598 c.c. e, quindi, della esistenza di un rapporto concorrenziale «tra le attività svolte dalle parti e della sottrazione di clientela: e ciò perché la norma tutela, in ogni caso, colui che sia stato leso nell'esercizio del suo diritto d'autore (...) salva restando ovviamente la necessità di accertare in concreto che sussista un danno risarcibile, secondo i criteri che governano la responsabilità aquiliana».

Venendo ai criteri per la quantificazione, l'art. 158 l.d.a., come chiarito dalla Suprema Corte (Cass., 29 luglio 2021, n. 21833), pone delle «regole speciali» per il risarcimento del danno in parola, le quali si estrinsecano nei seguenti punti: a) l'esplicitazione – invero pleonastica – che la liquidazione è soggetta al rispetto delle regole comuni (artt. 1223, 1226 e 1227 c.c.); b) la previsione, dotata di un importante contenuto precettivo, che la quantificazione del lucro cessante deve avvenire non solo con equo apprezzamento delle circostanze del caso (*ex* art. 1226 c.c.), ma in considerazione di precisi parametri, quali gli *utili realizzati in violazione del diritto*; con la precisazione che l'importo dovrà quantomeno essere pari «ai diritti che avrebbero dovuto essere riconosciuti, qualora l'autore della violazione avesse chiesto al titolare l'autorizzazione per l'utilizzazione del diritto»; c) l'esplicitazione della risarcibilità del danno non patrimoniale, *ex* art. 2059 c.c.

La portata maggiormente innovativa della disposizione – rispetto ai criteri risarcitori di cui al codice civile – sta nel punto *sub* b), nella misura in cui pone, ai fini della liquidazione equitativa, il duplice criterio della c.d. retroversione degli utili conseguiti, nonché del c.d. prezzo del consenso. Quanto al rapporto tra

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

i due, la Suprema Corte ha precisato che il dettato normativo non istituisce un criterio di preferenza rigido, per quanto l'impiego dell'espressione *quanto meno* possa lasciare intendere che il prezzo del consenso rappresenti solo la soglia minima di liquidazione. Da ciò deriva che i due criteri si pongono «come cerchi concentrici»: il prezzo del consenso costituisce, in altri termini, il parametro per una liquidazione c.d. minimale; la retroversione, invece, «permette di attribuire al danneggiato i vantaggi economici che l'autore del plagio abbia in concreto conseguito, certamente ricomprendenti anche l'eventuale "costo" riferibile all'acquisto dei diritti di sfruttamento economico dell'opera, ma ulteriormente implementati dai ricavi conseguiti dal plagiario sul mercato». In tal modo, quest'ultimo criterio assume un significato intrinsecamente più che compensativo, dai tratti sanzionatori.

Il criterio della retroversione degli utili non è, peraltro, estraneo ad altri settori dell'ordinamento, essendo previsto – con tratti peculiari – dall'art. 125 c.p.i. in materia di lesione dei diritti di proprietà intellettuale; nonché dall'art. 2931 c.c., in relazione alla liquidazione del danno a carico dell'amministratore in conflitto di interessi.

La *ratio* del criterio risiede – secondo l'interpretazione fornita dalla Corte – nella circostanza che «il profitto conseguito dal danneggiante è un indice presuntivo delle potenzialità di sfruttamento dell'opera sottratte all'autore e del cui depauperamento questi deve essere ristorato». Tale criterio deve, tuttavia, essere bilanciato con il principio di causalità, che impone di calcolare i soli profitti che siano conseguenza immediata e diretta dell'illecito (cfr. art. 1223 c.c., espressamente richiamato dall'art. 158 l.d.a.).

Si impone, allora, ai giudici di tenere in considerazione i c.d. "fattori di moderazione" dei profitti restituibili. Non sarebbe, infatti, corretto determinare il *quantum* risarcitorio *ex* art. 158 l.d.a. semplicemente attribuendo, in via automatica, in favore del soggetto leso tutti i ricavi conseguiti. Dai ricavi, dunque, devono essere detratti a) i costi, al fine di individuare ciò che costituisca il profitto o guadagno; nonché b) quanto non sia attribuibile tanto al valore dell'opera plagiata in sé, quanto, invece, alla autonoma capacità dei soggetti responsabili del plagio di condurla al successo, la quale non è un frutto dell'illecito.

Sul piano processuale, la quantificazione dei costi, da detrarre agli utili, deve fondarsi su documenti e prove, il cui onere di produzione e deduzione grava sui danneggianti, eventualmente con l'ausilio degli accertamenti disposti d'ufficio mediante idonea c.t.u., la quale dia conto dell'incidenza media dei costi sui ricavi nel settore di mercato considerato. Incombe sull'autore del plagio, dunque, l'onere di fornire elementi concreti per il calcolo, quali i bilanci, le scritture contabili, i contratti conclusi con i terzi, quali agenzie pubblicitarie e canali di comunicazione, ed ogni altro elemento utile allo scopo.

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

Il profilo dell'autonomo contributo al successo dell'opera, invece, va accertato, da parte del giudice di merito, se del caso mediante prova presuntiva, tenendo conto di indicatori quanto più obiettivi. Potranno impiegarsi parametri quali le vendite realizzate dal responsabile entro un periodo di tempo che possa reputarsi significativo e sufficientemente esteso, se del caso pure valutando il successo conseguito con altre opere, e ciò in comparazione con quello dello stesso autore dell'opera plagiata, nel medesimo lasso temporale considerato, sia pure sfalsato nel tempo l'uno dall'altro.

Dal raffronto di tali e di altri elementi sarà possibile calcolare la percentuale da sottrarre perché, in via di prova presuntiva, riconducibile non all'opera in sé, ma al pregio ed al valore della rielaborazione ed interpretazione del secondo esecutore.

Di interesse è pure la considerazione del criterio del prezzo del consenso, da intendersi come individuazione, pur sempre in via di prognosi postuma, del presumibile valore sul mercato del diritto d'autore *de quo*, nel tempo della operata violazione. Si tratta di una valutazione media ed ipotetica, che esperti del settore potranno operare, sempre tenuto conto dei prezzi nel settore specifico, dell'intrinseco pregio dell'opera, dei guadagni dalla medesima conseguiti nel periodo di legittima utilizzazione da parte dell'autore medesimo per il tempo in cui ciò sia avvenuto, e di ogni altro elemento del caso concreto.

2.2. L'inibitoria

Altro strumento a tutela del titolare del diritto che si assuma leso è l'inibitoria.

L'art. 156 l.d.a. dispone, in primo luogo, che, nel caso di ragionevole timore circa la violazione di un diritto di utilizzazione economica, ovvero in caso di violazione già intervenuta o in atto, il titolare del diritto può «agire in giudizio per ottenere che il suo diritto sia accertato e sia vietato il proseguimento della violazione». Legittimato passivo è non solo l'autore della violazione, ma anche l'intermediario i cui servizi sono utilizzati per la violazione.

In tale eventualità, il giudice può pronunciare l'inibitoria e fissare una somma dovuta per ogni violazione o inosservanza successivamente constatata o per ogni ritardo nell'esecuzione del provvedimento.

Tale misura era precedentemente prevista dall'art. 159 l.d.a., prima di giungere alla formulazione attuale, per effetto del recepimento della dir. 2004/48/CE. La sua funzione è essenzialmente restitutoria, mirando a ripristinare la situazione giuridica antecedente all'illecito. Per tale ragione, il rimedio ha carattere oggettivo: ai fini della pronuncia è, dunque, irrilevante la eventuale colpe-

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

volezza del responsabile della violazione, così come la effettiva sussistenza di un danno da risarcire.

Ai fini della pronuncia dell'inibitoria, quindi, il titolare dovrà dimostrare, *ex* art. 156 l.d.a., a) di essere l'autore dell'opera; e b) che, se tale utilizzo non autorizzato non cessa, o se non viene fermato prima di cominciare, ne verrà pregiudicato (c.d. *periculum in mora*).

Come esplicitato dalla giurisprudenza, la tutela inibitoria, a differenza del rimedio risarcitorio, «è un'azione di carattere reale avente ad oggetto immediato e diretto la tutela della titolarità esclusiva del bene immateriale nei confronti di chiunque ponga in essere un fatto oggettivamente lesivo di quella titolarità, indipendentemente dalla sua buona fede» (Trib. Bari, 7 gennaio 2014). La sua finalità è quella di prevenire la violazione temuta, ovvero impedirne la prosecuzione. Per tale ragione, non presuppone l'effettiva verificazione del danno, potendo essere accordata anche in presenza di un pregiudizio potenziale.

Una volta che il diritto sia stato riconosciuto, con l'inibitoria finale – che segue a quella cautelare – la violazione viene accertata.

In aggiunta, l'art. 163 l.d.a. dispone che «il titolare di un diritto di utilizzazione economica può chiedere che sia disposta l'inibitoria di qualsiasi attività, ivi comprese quelle costituenti servizi prestati da intermediari, che costituisca violazione del diritto stesso secondo le norme del codice di procedura civile concernenti i procedimenti cautelari». Il secondo comma chiarisce che il giudice, pronunciando l'inibitoria, «può fissare una somma dovuta per ogni violazione o inosservanza successivamente constatata o per ogni ritardo nell'esecuzione del provvedimento».

La giurisprudenza ha rilevato che, in caso di pubblicazione non autorizzata, su sito *web*, di immagini tutelate con il diritto di esclusiva, il *periculum in mora* – agli effetti della pronuncia *ex* art. 163 – deve dirsi integrato, «atteso che detto utilizzo provoca una costante perdita di valore commerciale delle fotografie stesse, poiché introduce un elemento di forte dissuasione all'acquisto dell'immagine da parte di potenziali clienti alla ricerca di immagini più esclusive e ciò senza considerare l'estrema difficoltà di una successiva eventuale quantificazione del danno da ristorare per equivalente» (Trib. Catanzaro, 22 giugno 2023, n. 279).

Dunque, come previsto dagli artt. 156 e 163 l.d.a., anche la violazione dei diritti d'autore può essere presidiata dalla misura coercitiva indiretta – avente funzione deterrente – della condanna al pagamento di una somma di denaro per ogni violazione, inosservanza o per ogni ritardo nell'esecuzione del provvedimento di condanna.

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

3. Riproduzione abusiva dell'opera d'arte

L'art. 13 l.d.a. attribuisce all'autore il diritto esclusivo di riprodurre l'opera, precisando che tale diritto «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». Come già ricordato, l'art. 68 introduce specifiche eccezioni a tale divieto, nel caso in cui la riproduzione avvenga per uso personale (se tramite fotocopiatura nel limite del 15% del volume dell'opera), nonché se effettuata da parte di biblioteche pubbliche o private, senza scopo di lucro.

Il codice dei beni culturali dedica una specifica disciplina con riguardo alla riproduzione dei beni culturali. Gli artt. 107 e 108, in particolare, prevedono che il Ministero, le regioni e gli altri enti pubblici territoriali consentono la riproduzione e/o l'uso strumentale dei beni culturali da loro custoditi sulla base del pagamento di un canone di concessione; i corrispettivi connessi alle riproduzioni sono determinati tenendo conto – tra gli altri fattori – «a) del carattere delle attività cui si riferiscono le concessioni d'uso; b) dei mezzi e delle modalità di esecuzione delle riproduzioni; c) del tipo e del tempo di utilizzazione degli spazi e dei beni; d) dell'uso e della destinazione delle riproduzioni, nonché dei benefici economici che ne derivano al richiedente».

Tuttavia, lo stesso art. 108 Cbc, c. 3, stabilisce che «nessun canone è dovuto per le riproduzioni richieste o eseguite da privati per uso personale o per motivi di studio, ovvero da soggetti pubblici o privati per finalità di valorizzazione, purché attuate senza scopo di lucro».

Anche la legge sul diritto d'autore contiene specifiche eccezioni al divieto di riproduzione. Il nuovo c. 2-*bis* dell'art. 68 l.d.a. prevede un'eccezione al diritto di riproduzione a favore degli istituti di tutela del patrimonio culturale, con specifico riferimento agli atti «riproduzione temporanea privi di rilievo economico proprio che sono transitori o accessori e parte integrante ed essenziale di un procedimento tecnologico, eseguiti all'unico scopo di consentire la trasmissione in rete tra terzi con l'intervento di un intermediario, o un utilizzo legittimo di un'opera o di altri materiali».

L'art. 70-*bis* (introdotto dal d.lgs. n. 177/2021) ha, quindi, autorizzato «il riassunto, la citazione, la riproduzione, la traduzione e l'adattamento di brani o di parti di opere e di altri materiali e la loro comunicazione al pubblico se effettuati con mezzi digitali, esclusivamente per finalità illustrative a fine didattico». L'articolo successivo (il 70-*ter*), poi, liberalizza le «riproduzioni (...) per scopi di ricerca scientifica, nonché la comunicazione al pubblico degli esiti della ricerca ove espressi in nuove opere originali». L'art. 70-*quater*, infine, introduce

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

un'eccezione a favore di soggetti privati (come le imprese) o di enti culturali o di ricerca per finalità diverse da quest'ultimo scopo o con finalità di lucro, con riferimento alle «riproduzioni e le estrazioni da opere o da altri materiali contenuti in reti o in banche di dati di cui si ha legalmente accesso ai fini dell'estrazione di testo e di dati».

Al di fuori delle ipotesi menzionate, allorquando la riproduzione avvenga senza il consenso dell'autore, la stessa è illecita, in qualunque forma avvenga, e a prescindere dalla sua messa in commercio.

Con specifico riferimento alla riproduzione delle opere d'arte, la Suprema Corte ha chiarito che «la riproduzione di opere d'arte, allorché sia integrale e non limitata a particolari delle opere medesime non costituisce alcuna delle ipotesi di utilizzazione libera; per godere del regime delle libere utilizzazioni, inoltre, detta riproduzione deve essere strumentale agli scopi di critica e discussione, oltre che al fine meramente illustrativo correlato ad attività di insegnamento e di ricerca scientifica dell'utilizzatore e non deve porsi in concorrenza con l'utilizzazione economica dell'opera che compete al titolare del diritto: diritto che ricomprende non solo quello di operare la riproduzione di copie fisicamente identiche all'originale, ma qualunque altro tipo di replicazione dell'opera che sia in grado d'inserirsi nel mercato della riproduzione, e quindi anche la riproduzione fotografica in scala» (Cass., 8 febbraio 2022, n. 4038).

Alcuni generi artistici sfidano i limiti del diritto d'autore, nella misura in cui si traducono in una – totale o parziale – riproduzione di un'opera tutelata, di cui va vagliata la liceità.

Si consideri la *appropriation art*, che si connota per l'impiego, all'interno di una nuova opera, dell'immagine di una esistente, riprodotta *talle quelle*, ovvero di poco modificata, ma fatta oggetto di un *détournement*, ovvero di rovesciamento concettuale. È il caso dell'opera *L.H.O.O.Q.* (meglio nota come Gioconda con i baffi) di Duchamp, ovvero di *The white album* di Arthur Jafa, vincitore della 58° Biennale di Venezia, consistente nel *collage* di video musicali creati da soggetti terzi e assemblati dall'artista, con l'obiettivo di stimolare la riflessione sul suprematismo bianco.

A tutta prima, tale manifestazione artistica parrebbe riconducibile al *genus* delle elaborazioni creative, la cui liceità – come noto – è subordinata alla previa autorizzazione da parte dell'autore dell'opera originaria. Sennonché l'elaborazione creativa si contraddistingue, rispetto all'opera originaria, per un *quid novi* (diversamente prospettandosi una mera contraffazione) a livello della c.d. forma esterna, mantenendosi invece intatto il contenuto ideologico dell'opera originaria (la c.d. forma interna). In senso perfettamente contrario, l'opera appropriativa riprende la forma esterna di un lavoro già esistente, operando una trasformazione semantica.

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

Esclusa la tutelabilità dell'*appropriation art* quale forma di elaborazione, appare parimenti insoddisfacente la sua qualificazione alla stregua di una "citazione" *ex* art. 70 l.d.a., la quale imporrebbe una ripresa solo parziale dell'opera, diversamente da quanto riscontrabile nelle manifestazioni artistiche in esame; né, peraltro, queste ultime potrebbero essere assimilate all'opera "ispirata", nella quale il motivo ispiratore del lavoro originario è rielaborato sì da non essere più riconoscibile, così dando luogo ad una espressione totalmente nuova ed originale.

Nel *leading case* in materia, il Tribunale di Milano, in via cautelare, ha affermato la liceità della installazione *The Giacometti variation*, nonostante il suo autore, John Baldessari, richiamasse visivamente l'opera *Grande Femme II* di Giacometti, seppur alterandone le proporzioni e aggiungendo elementi estetici e ornamentali. Accanto a tali profili di trasformazione formale, ad ogni modo, l'installazione si caratterizzava per il totale *détournement* concettuale posto in essere. Laddove, invero, in Giacometti, la «figura femminile, allungata, sottile, ieratica» appare funzionale a trasmettere l'espressione tragica di «un'astratta idea di donna», «scarnificata» per i rigori della guerra», in Baldessari emerge una «espressione estatica della donna» indotta «all'estrema magrezza dalla moda, con una sarcastica riflessione sul moderno corpo femminile e sui riti ed eccessi della moda». Tanto premesso, nonostante il richiamo estetico all'opera di Giacometti, il Tribunale ha affermato la liceità della installazione di Baldessari qualificandola come parodia della prima.

A diverse conclusioni si è giunti con riferimento alla riproduzione (reputata illecita), nella copertina dell'album *Is this the life we really want?* di Roger Waters, dell'opera Cancellatura di Emilio Isgrò. In questa occasione, il Tribunale di Milano ha evidenziato che il lavoro derivato, pur richiamando *ictu oculi* lo stile dell'autore siciliano, lasciava visibili, tra le righe nere, parole differenti, allo scopo di veicolare un messaggio nuovo (la critica nei confronti della censura posta in essere dal governo statunitense) e affatto dissimile da quello dell'opera asseritamente plagiata (Trib. Milano, 15 giugno 2017).

Rilevato il carattere creativo dell'opera di Isgrò – anche sulla base dell'ampio riconoscimento dalla stessa avuto nell'ambiente di settore – il Tribunale ha osservato che dal semplice accostamento delle due figure emergesse come le forme espressive dell'opera di Isgrò – consistente in linee nere tracciate in modo irregolare che lasciano trasparire alcuni segni grafici sottostanti e mettono in evidenza le residue parole risparmiate dalle cancellature – siano pedissequamente riprodotte nel materiale grafico del disco di Waters cosicché «il raffronto dell'opera di Isgrò con il detto materiale raffigurativo che accompagna il supporto fonografico di Roger Waters palesa che la riproduzione ha ripreso pedissequamente la forma espressiva personale dell'artista Isgrò». Da ciò, il rilievo della illiceità della seconda opera.

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

3.1. Riproduzione abusiva dell'opera e nuove tecnologie

La riproduzione abusiva di opere d'arte è agevolata dall'impiego di nuove tecnologie. Non è un caso di che la l. n. 132/2025 – la prima legge italiana atta a regolamentare l'intelligenza artificiale – abbia introdotto significative modifiche alla l.d.a., specificando, all'art. 1, che la protezione autoriale è estesa alle opere dell'ingegno «umano», e avendo cura di precisare che la tutela si estende anche a quelle «create con l'ausilio di strumenti di intelligenza artificiale, purché costituenti risultato del lavoro intellettuale dell'autore».

In tale modo, il legislatore recepisce gli approdi cui, già da tempo, era giunta la dottrina. Pressoché all'unanimità si era, invero, affermato che la tutela autoriale presuppone un intervento umano che risulti, al contempo, creativo e significativo. Ciò, non soltanto perché all'I.A., in quanto tale, non sono riferibili i connotati della volontà e soggettività umani, ma anche perché la legge pare indicare inequivocabilmente che l'autore debba essere una persona fisica: così l'art. 7 della Convenzione di Berna limita la protezione alla vita dell'autore, mentre gli artt. 10 e 15 si riferiscono esplicitamente al nome dell'autore. Se ne è fatto discendere che, in mancanza di un contributo umano di tal fatta, l'opera generata dall'IA ricadrebbe nel pubblico dominio. Diversamente, si è affermata la tutelabilità dell'opera generata "con il supporto" dell'IA, e sempre in presenza di un apporto umano originale e significativo.

L'impiego di intelligenza artificiale ai fini del supporto per la creazione dell'opera potrebbe determinare anche ipotesi di plagio inconsapevole. Come noto, invero, i modelli di intelligenza artificiale sono addestrati tramite vaste moli di dati (*dataset*), che non di rado comprendono anche opere protette dal diritto d'autore.

La questione è stata normativamente regolamentata dalla l. n. 132/2025 che, proprio in relazione all'impiego di materiale protetto da *copyright* per l'addestramento di modelli di IA, ha introdotto nella l.d.a. il nuovo art. 70-*septies*, a norma del quale le «riproduzioni e le estrazioni da opere o da altri materiali contenuti in rete o in banche di dati a cui si ha legittimamente accesso, ai fini dell'estrazione di testo e di dati attraverso modelli e sistemi di intelligenza artificiale, anche generativa, sono consentite in conformità alle disposizioni di cui agli articoli 70-*ter* e 70-*quater*».

L'art. 70-*ter*, come già accennato, consente a organismi di ricerca e istituti culturali di effettuare estrazioni di testo e dati per scopi di ricerca scientifica senza la necessità di previa autorizzazione, oltre che di comunicare nonché la comunicazione al pubblico gli esiti della ricerca, sempre che espressi in nuove opere originali. L'articolo successivo, invece, consente le riproduzioni e le estrazioni da opere o da altri materiali contenuti in reti o in banche di dati cui si ha

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

legittimamente accesso ai fini dell'estrazione di testo e di dati, a meno che il titolare non abbia riservato tale utilizzo (tramite il regime di c.d. *opt-out*).

Ne consegue che la legittimità dell'addestramento dell'IA su *dataset* è subordinata alla titolarità dei diritti sui dati stessi.

Laddove le opere impiegate ai fini del *training* siano coperte da diritto d'autore, bisogna domandarsi chi potrà essere chiamato a risponderne civilmente.

Attesa la pluralità dei soggetti che, a vario titolo, vengono in rilievo, potrebbe profilarsi la responsabilità dell'utente, dello sviluppatore del modello algoritmico, nonché del fornitore della piattaforma o del servizio.

L'utente potrebbe risultare responsabile nel caso di violazione delle condizioni d'uso del sistema di IA, ovvero di negligenza del relativo impiego.

Quanto allo sviluppatore, potrebbe dedursene la responsabilità nel caso in cui si riscontrino vizi di progettazione, ovvero nel caso in cui il *training* dell'algoritmo sia avvenuto mediante l'impiego di opere protette. In questi casi potrebbe trovare applicazione la disciplina in materia di responsabilità per danno da prodotto difettoso.

Insieme allo sviluppatore non può escludersi, poi, la responsabilità anche del fornitore della piattaforma. Sul punto, vale la pena precisare che il nuovo art. 102-*sexies* l.d.a. prevede la responsabilità dei prestatori di servizi di condivisione di contenuti *online*, nell'ipotesi in cui ricorrano atti non autorizzati di comunicazione al pubblico e di messa a disposizione del pubblico di opere e di altri materiali protetti dal diritto d'autore, salvo che dimostrino di avere soddisfatto cumulativamente le seguenti condizioni: a) di aver compiuto i massimi sforzi per ottenere un'autorizzazione secondo elevati *standard* di diligenza professionale di settore; b) di aver compiuto, secondo elevati *standard* di diligenza professionale di settore i massimi sforzi per assicurarsi che non sono rese disponibili opere e altri materiali specifici per i quali hanno ricevuto le informazioni pertinenti e necessarie dai titolari dei diritti; c) di avere, dopo la ricezione di una segnalazione sufficientemente motivata da parte dei titolari dei diritti, tempestivamente disabilitato l'accesso o rimosso dai propri siti *web* le opere o gli altri materiali oggetto di segnalazione e aver compiuto, secondo il livello di diligenza richiesto alla lettera b), i massimi sforzi per impedirne il caricamento in futuro.

A seconda dei casi concreti, dunque, parrebbe pure configurabile la responsabilità solidale dei soggetti a vario titolo coinvolti nell'illecito: l'utente che abbia utilizzato l'opera illecita, lo sviluppatore, che abbia realizzato un sistema affetto da vizi di progettazione, il fornitore di servizi *online*, che non abbia tempestivamente rimosso il contenuto illecito.

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

4. ADR e diritto d'autore

Le procedure di ADR (*Alternative dispute risolution*) sono particolarmente efficaci nel settore del diritto d'autore, offrendo una garanzia di riservatezza e rapidità, rispetto alla strada del contenzioso giurisdizionale. Il ricorso a tali meccanismi è particolarmente auspicabile nell'ambito in esame specialmente a fronte della transnazionalità delle vicende che spesso interessano i soggetti in lite, nonché della particolare competenza del soggetto terzo chiamato a intervenire. Non è un caso che, nel panorama internazionale, siano stati istituiti svariati strumenti di ADR per la materia dell'arte e dei beni culturali.

Si può segnalare, anzitutto, il WIPO *Alternative Dispute Resolution for Art And Cultural Heritage* che promuove la mediazione, l'arbitrato e la *expert determination*. Allo stesso modo, l'*International Dispute Resolution Center* di Londra e l'*Art Law Center* di Ginevra offrono mediazione e conciliazione in questo ambito. L'UNESCO *Intergovernmental Committee for Promoting the Return of Cultural Property*, invece, agevola la restituzione del patrimonio culturale sottratto illegalmente al Paese d'origine.

Concentrando l'attenzione sull'ordinamento interno, gli strumenti impiegabili sono, in particolare, mediazione, arbitrato e conciliazione.

Come noto, la mediazione è un meccanismo di risoluzione della lite nel quale un soggetto terzo (il mediatore) assiste le parti al fine del raggiungimento di una composizione amichevole della controversia. Nel nostro ordinamento, la disciplina della mediazione è rinvenibile nel d.lgs. n. 28/2010, ove la stessa è definita come «l'attività, comunque denominata, svolta da un terzo imparziale e finalizzata ad assistere due o più soggetti nella ricerca di un accordo amichevole per la composizione di una controversia, anche con formulazione di una proposta per la risoluzione della stessa» (art. 1). L'art. 1-*bis* elenca le materie per le quali è previsto un tentativo obbligatorio di mediazione, tra le quali – per ciò che può rilevare nel campo artistico – le successioni, le divisioni ereditarie, e le locazioni.

L'eventuale accordo raggiunto grazie alla mediazione, se sottoscritto dalle parti, ha efficacia di titolo esecutivo. In caso di esito negativo, invece, le parti resterebbero nella facoltà di adire il giudice.

Vantaggi del ricorso a tale procedura sono, in aggiunta alla sua riservatezza e celerità, la sua idoneità a preservare la relazione tra le parti, la quale potrebbe essere compromessa da un lungo contenzioso. Presso la Camera arbitrale di Milano, peraltro, dal 2015 è attivo il progetto "ADR arte", volto a offrire una mediazione specificatamente dedicate all'arte e ai beni culturali.

Un noto caso di mediazione internazionale nel settore dell'arte ha riguardato i cantoni di San Gallo e Zurigo, con riguardo al mappamondo del Principe

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

Abbot Bernhard Muller. Tale bene era stato traferito dal Cantone San Gallo a Zurigo durante le Battaglie religiose di Villmergen nel 1917, e non era mai stato restituito al primo Cantone, nonostante l'accordo di pace, sottoscritto nel 1918, ne prevedesse esplicitamente la restituzione. A partire dal 1996, i Cantoni iniziarono un procedimento di negoziazione avente ad oggetto la destinazione del bene, conclusosi soltanto nel 2006. L'accordo ha previsto che il Mappamondo resti esposto nel Museo Nazionale di Zurigo; il Cantone di Zurigo si è impegnato, a sua volta, a concedere in prestito al Cantone San Gallo alcuni manoscritti, oltre a realizzare una fedele riproduzione del Mappamondo, da donare poi all'Abbazia di San Gallo.

Altro strumento di ADR è la conciliazione, che consente alle parti di giungere a una composizione bonaria della lite grazie all'assistenza di un conciliatore, il quale perfeziona proposte di conciliazione, che le parti potranno discutere e perfezionare rimanendo libere di accettare o rifiutare le soluzioni proposte, mantenendo il potere decisionale sulla controversia.

Di particolare rilievo è, poi, l'arbitrato. Trattasi di uno strumento con cui le parti demandano la risoluzione della controversia ad un arbitro, da loro scelto alla luce della specifica sua competenza nel settore di riferimento. La disciplina dell'arbitrato è rinvenibile agli artt. 806 ss c.p.c. Vale la pena precisare che il lodo arbitrale vincola le parti alla sua osservanza, come puntualmente statuito dall'art. 824 c.p.c. Esso è, ad ogni modo, privo di efficacia esecutiva, a tal fine necessitandosi di un provvedimento giudiziale che conferisca al lodo l'efficacia di titolo esecutivo. Nel caso di lodo arbitrale che si intenda eseguire in un Paese diverso da quello in cui è stato reso, la Convenzione di New York prevede che il giudice debba limitarsi al controllo formale del lodo.

Vantaggi dell'impiego di questo strumento sono, dunque, la specifica competenza dell'arbitro nel settore di riferimento (che discende dalla già richiamata libertà di scelta dell'arbitro); la celerità di conclusione della procedura, che dovrà intervenire entro il termine individuato dalle parti oppure, in mancanza di riferimenti, entro e non oltre duecentoquaranta giorni dalla nomina degli arbitri (art. 819 c.p.c.). Anche in questo caso, lo strumento garantisce riservatezza, posto che il lodo arbitrale – fatto salvo il caso in cui si intenda attribuirgli efficacia di titolo esecutivo – non è pubblicato, restando nella disponibilità delle sole parti.

Con specifico riferimento al settore dell'arte, a partire dal 2021 nella Camera Arbitrale di Venezia è stata istituita una sezione specializzata, di carattere internazionale, volta specificamente alla risoluzione delle controversie relative al mondo e al mercato dell'arte.

Nel panorama internazionale si segnala anche la *Court of Arbitration for Art*, istituita nel 2018 a L'Aia.

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

Un noto arbitrato internazionale nel campo artistico è quello che ha visto contrapporre la Repubblica d'Austria a Maria Altmann, in relazione al celebre dipinto *Ritratto di Adele Bloch-Bauer I* di Gustav Klimt. L'opera, di proprietà dell'imprenditore ebreo Ferdinand Bloch-Bauer, era stata confiscata durante la Seconda guerra mondiale, per poi essere acquisita dalla Galleria del Belvedere a Vienna. A seguito della emanazione del *Restitution Act* da parte dell'Austria nel 1998, Maria Altmann, nipote ed erede di Ferdinand Bloch-Bauer, aveva citato in giudizio Repubblica d'Austria e la Galleria austriaca del Belvedere dinanzi alla Corte Distrettuale della California, onde conseguire la restituzione dei dipinti confiscati durante la persecuzione nazista. Giungendo la controversia sino alla Corte Suprema degli Stati Uniti, le parti ne avevano convenuto la devoluzione ad un collegio arbitrale costituito in Austria nel 2005. Il lodo ha statuito l'obbligo per l'Austria di restituire cinque (dei sei) dipinti a Maria Altmann, compreso il *Ritratto di Adele Bloch-Bauer I*.

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

Per approfondire: alcuni riferimenti essenziali

1. Per l'oggetto del diritto d'autore e la dicotomia idea-espressione, cfr.: A. Musso, *Diritto d'autore sulle opere dell'ingegno letterarie e artistiche*, in *Commentario al codice civile*, Zanichelli, 2008; V. De Sanctis, *Il diritto d'autore. Del diritto di autore sulle opere dell'ingegno letterarie e artistiche. Artt. 2575-2583*, in *Codice civile commentato*, Giuffrè, 2012; P. Greco e P. Vercellone, *I diritti sulle opere dell'ingegno*, Utet, 1974, pp. 17 ss.; P. Auteri, *Diritto di autore*, in Aa.Vv., *Diritto industriale*, Giappichelli, 2005, pp. 498 ss.; F.A. Genovese e G. Olivieri, *Proprietà intellettuale*, Utet, 2021; G. Are, *L'oggetto del diritto di autore*, Giuffrè, 1963, p. 87.

1.1. Sul concetto di contraffazione, anche in rapporto alla fattispecie di plagio, cfr.: A. Musso, *Diritto d'autore sulle opere dell'ingegno letterarie e artistiche*, cit., pp. 262 ss.; M. Ammendola, *Diritto d'autore; diritto materiale*, in *Digesto delle Discipline privatistiche sez. Comm.*, IV, Utet, 1989, pp. 442; Z. O. Algardi, *La tutela dell'opera dell'ingegno e il plagio*, Cedam, 1978, pp. 452 ss.

1.2. Sul concetto di plagio, C. Dore, *Plagio e diritto d'autore. Un'analisi comparata e interdisciplinare*, Cedam-Wolters Kluwer, 2021; B. M. Gutierrez, *La tutela del diritto di autore*, Giuffrè, 2008, pp. 71 ss.; L. Chimienti, *Lineamenti del nuovo diritto d'autore*, Giuffrè, 2006; P. Auteri, G. Floridia, V. Mangini, G. Olivieri, M. Ricolfi, e P. Spada, *Diritto industriale: proprietà intellettuale e concorrenza*, Giappichelli, 2020; G. Mari, *Plagio musicale e requisiti di creatività dell'opera oggetto di plagio*, in *Il Diritto d'autore*, 2002, pp. 260 ss.; M. Fabiani, *Il falso letterario, artistico e musicale*, in *Il Diritto d'autore*, 1992, pp. 319 ss.; A. Sandulli, *Plagio letterario e parodia*, La Toga, 1928; R. Perotti, *Proprietà industriale e intellettuale. Manuale teorico-pratico*, Pacini, 2025.

2. Sulla previgente formulazione dell'art. 158 l.d.a., L. Nivarra, *Dolo, colpa e buona fede nel sistema delle sanzioni a tutela della proprietà intellettuale*, in *Itinerari del dritto d'autore*, Giuffrè, 2001; M. Fabiani, *La tutela giudiziale civile dei diritti d'autore*, in *Il Diritto d'autore*, 1989, pp. 1 ss.; F. Bonelli, *Il risarcimento del danno da violazione del diritto d'autore*, in *Il Diritto d'autore*, 2000, pp. 4867 ss.

Sulla riformulazione della norma, C. Mazzetti, *Il risarcimento del danno fra vecchio e nuovo diritto della proprietà intellettuale*, in *Giurisprudenza italiana*, 2006, pp. 1884 ss.: L. C. Ubertazzi, *Commentario breve alle leggi su proprietà intellettuale e concorrenza*, IV ed., Cedam, 2007.

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

Sui criteri per la quantificazione del danno, A. Palmieri, *I fattori di moderazione del criterio della retroversione degli utili nell'ipotesi di violazione del diritto d'autore*, in *Foro italiano*, 2021, c. 3122; A. Sirotti Gaudenzi, *Il nuovo diritto d'autore. La tutela della proprietà intellettuale nell'era dell'intelligenza artificiale*, Maggioli, 2024, p. 632; U. Scotti, M. Garacea e V. Ragonesi, *La tutela giurisdizionale dei diritti di proprietà intellettuale*, Giuffrè, 2012, p. 1266; C. Galli, *Le nuove tendenze della giurisprudenza italiana in materia di risarcimento del danno e retroversione degli utili da contraffazione e concorrenza sleale*, in *Diritto industriale*, 2020, pp. 299 ss.

Sulla controversa natura del rimedio della restituzione degli utili, anche in rapporto al rimedio del risarcimento del danno, cfr.: P. Sirena, *Le restituzioni del profitto ingiustificato (nel diritto industriale italiano)*, in *Studi in onore di Gerhard Schricker*, Giuffrè, 2005, pp. 256 ss.; A. Nicolussi, *Proprietà intellettuale e arricchimento ingiustificato: la restituzione degli utili nell'art. 45 TRIPs*, in *Europa e diritto privato*, 2002, pp. 1029 ss.; B. Tassone, *Danno* in re ipsa*, cerchi concentrici e funzioni della responsabilità civile*, in *Responsabilità civile e previdenza*, 2022, pp. 1187.

Sui mezzi processuali di accertamento del danno, M. Venturello, *Descrizione, accertamento e perizia in materia di diritto d'autore*, in *Diritto industriale*, 2005, pp. 95 ss.; A. Sirotti-Gaudenzi, *La tutela dei diritti di privativa*, Utet, 2010.

Sulla inibitoria, A. Vanzetti e V. Di Cataldo, *Manuale di diritto industriale*, Giuffrè, 2009, pp. 544 ss.; L. Sordelli, *Provvedimenti cautelari nel diritto industriale, nel diritto d'autore e nella concorrenza*, Cedam, 1998, p. 16.

3. Sulla riproduzione abusiva delle opere d'arte mediante l'impiego di I.A., cfr. A. Bettoni, *Tutela dell'opera d'arte algoritmica. Spunti comparatistici a margine di una recente pronuncia italiana*, in *Arte e diritto*, 2023, pp. 339 ss.; E. Grillo, *Creatività artificiale e diritto d'autore alla prova dell'Intelligenza Artificiale: uno sguardo comparatistico*, in *Nuova giurisprudenza civile commentata*, 2025, pp. 790 ss.; A. Rossi, *Opere in cerca d'autore: creatività,* copyright *e sistemi di Intelligenza Artificiale generativa di immagini*, in *Diritto di Internet*, 2023, p. 617 ss.; R. Anselmo, *La protezione delle opere dell'ingegno umano prodotte tramite intelligenza artificiale: verso una "misurazione ragionevole" dell'apporto creativo*, in *Il diritto di famiglia e delle persone*, 2024, pp. 213 ss.; G. Ghidini e C. Austoni, *Intelligenza artificiale e proprietà intellettuale. Un quadro generale*, in G. Pajno, F. Donati e A. Perrucci (a cura di), *Intelligenza*

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

Artificiale e diritto: una rivoluzione?, III, *Proprietà intellettuale, società e finanza*, Il Mulino, 2022, pp. 51 ss.; F. Rotolo, *Creatività vs originalità: la qualificazione di "opera dell'ingegno" nell'era dell'intelligenza artificiale*, in *Rassegna di diritto della moda e delle arti*, 2022, pp. 466 ss.

4. Su ADR e diritto d'autore: N. Giudice, *La mediazione nelle controversie in arte*, in S. Stabile (a cura di), *Diritto e fiscalità dei mercati internazionali dell'arte*, Cedam, 2023; A. S. Gaudenzi, *Proprietà intellettuale e diritto della concorrenza*, Utet, 2010; A. Trioschi, *La risoluzione alternativa delle dispute (ADR) nel mondo dell'arte*, in *BussinessJus*, 2018, pp. 1 ss.

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

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

10
Il rapporto di lavoro e il regime di previdenza sociale nel settore dello spettacolo

*di Lina Del Vecchio e Luisa Monterossi**

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

Sezione I
La disciplina del rapporto di lavoro

1. Premessa

Le irriducibili peculiarità che contraddistinguono il lavoro nello spettacolo, quale sistema contrassegnato dalla natura flessibile della condizione occupazionale, rendono il settore in analisi un campo di indagine ideale per chiunque si accinga a studiare il lavoro nell'attuale contesto caratterizzato, come visto in precedenza, da profonde trasformazioni tecnologiche e dalla rivoluzione culturale portata da internet e dai social media.

* Il capitolo è il frutto di una riflessione comune e condivisa dai due autori. A ogni modo, Lina del Vecchio è autrice dei paragrafi da 1 a 8 della Sezione I e Luisa Monterossi è dei paragrafi 9, 10 e 10.1 della Sezione I e dell'intera Sezione II.

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

L'importanza del riconoscimento del valore sociale del lavoro culturale ed artistico, in linea con quanto previsto dall'art. 9 della Costituzione, deve tuttavia fare i conti con alcune fragilità pregresse che investono taluni aspetti della disciplina dei rapporti di lavoro e del sistema di previdenza nello spettacolo.

Come messo in evidenza, tra l'altro, dall'"Indagine conoscitiva in materia di lavoro e previdenza nel settore dello spettacolo" (Camera dei Deputati, 21 aprile 2021) il settore è caratterizzato da: a) l'esistenza di un problema di precarietà dei prestatori di lavoro dello spettacolo e una discontinuità lavorativa come caratteristica propria del sistema e, quindi, la necessità di implementare strumenti che sostengano i lavoratori nei periodi di mancata occupazione determinati dall'intermittenza dei contratti di lavoro; b) la presenza di dicotomie, in materia di lavoro, nel settore lirico-sinfonico; c) la delicatezza della questione della qualificazione dei rapporti di lavoro come subordinato o autonomo, che, sebbene non rilevi ai fini del versamento dei contributi previdenziali, ha un rilievo molto importante nella applicazione delle tutele previste per i lavoratori.

2. Il riordino della disciplina relativa al lavoro nel settore dello spettacolo

Le storiche fragilità sul piano delle tutele giuslavoristiche e previdenziali – a cui si aggiunge l'influenza sui rapporti di lavoro nel settore dello spettacolo dei meccanismi pubblici di finanziamento, istituti con l. 30 aprile 1985, n. 163 – sono state messe in mostra dalla crisi economica causata della pandemia da Covid-19 che ha colpito duramente il mondo dello spettacolo. Per rispondere alle istanze provenienti dai lavoratori di questo particolare settore è stata emanata la legge delega 15 luglio 2022, n. 106, finalizzata al riordino della disciplina del lavoro nello spettacolo contenuta nella precedente l. 22 novembre 2017, n. 175.

La legge di riordino, oltre ad integrare i principi ispiratori (art. 1) presenti nella normativa vigente, delega all'esecutivo l'adozione, entro 9 mesi (prorogati a 24 mesi dalla l. 24 febbraio 2024, n. 14 e, da ultimo, prorogati fino al 31 dicembre 2026 dalla l. 8 agosto 2025, n. 121), di uno o più decreti attuativi (art. 2): – per il riordino delle disposizioni legislative vigenti e di quelle regolamentari adottate in materia di attività, organizzazione e gestione delle fondazioni lirico-sinfoniche e degli enti lirici, nonché per la riforma della vigente disciplina nei settori del teatro, della musica, della danza, degli spettacoli viaggianti, delle attività circensi, dei carnevali storici e delle rievocazioni storiche, mediante la redazione di un unico testo normativo denominato "Codice dello spettacolo"; – per il riordino delle disposizioni in materia di contratti di lavoro nel settore

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

dello spettacolo, nel rispetto dei seguenti principi: a) riconoscimento delle specificità del lavoro e del carattere strutturalmente discontinuo delle prestazioni lavorative nel settore dello spettacolo, indipendentemente dalla qualificazione autonoma o subordinata del rapporto e dalla tipologia del contratto di lavoro; b) riconoscimento di un'indennità giornaliera, quale elemento distinto e aggiuntivo del compenso o della retribuzione, in caso di obbligo per il lavoratore di assicurare la propria disponibilità su chiamata o di garantire una prestazione esclusiva; c) previsione di specifiche tutele normative ed economiche per i casi di contratto di lavoro intermittente o di prestazione occasionale di lavoro; d) previsione di tutele specifiche per l'attività preparatoria e strumentale all'evento o all'esibizione artistica; – per introdurre disposizioni in materia di *equo compenso* per i lavoratori autonomi dello spettacolo, compresi gli agenti e i rappresentanti dello spettacolo dal vivo, nel rispetto dei seguenti principi: a) determinazione di parametri retributivi diretti ad assicurare ai lavoratori autonomi la corresponsione di un equo compenso, proporzionato alla quantità e alla qualità del lavoro svolto, nonché al contenuto, alle caratteristiche e alla complessità della prestazione; b) obbligo per le amministrazioni pubbliche di retribuire ogni prestazione di lavoro autonomo nello spettacolo derivante da bandi o procedure selettive; – per il riordino e la revisione degli ammortizzatori e delle indennità e per l'introduzione di un'indennità di discontinuità, quale indennità strutturale e permanente, in favore dei lavoratori a tempo determinato, nonché dei lavoratori discontinui del settore dello spettacolo, individuati con decreto del Ministero del Lavoro e delle Politiche Sociali, di concerto con il Ministero della Cultura.

Tale progetto di riforma delineato dal legislatore per il settore dello spettacolo (se non per la sola eccezione dell'indennità di discontinuità, introdotta dal d.lgs. 30 novembre 2023, n. 175 e regolamentata dal decreto inteministeriale 25 luglio 2023 e dalla circ. Inps 3 gennaio 2024, n. 2; v., *infra*, par. 5, Sezione II) non ha trovato ancora attuazione.

3. Il problema definitorio: la nozione di "spettacolo"

In linea generale per "spettacolo" si intende una rappresentazione o un evento di tipo culturale, artistico, musicale, teatrale, lirico o cinematografico che si realizza per un pubblico. Nel nostro ordinamento, tuttavia, non esiste una definizione legale di "spettacolo". Il legislatore italiano del secondo dopoguerra, infatti, era consapevole della necessità di non costringere entro ambiti rigidi la tutela dei "lavoratori dello spettacolo" (per la definizione di lavoratore dello spettacolo contenuta, prevalentemente, nelle norme della previdenza sociale,

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

si rinvia al paragrafo 2, Sezione II) ed ha previsto all'art. 3 del d.lgs. C.p.S. n. 708/1947 che essi – per i quali veniva disposto l'obbligo di iscrizione all'istituendo ente Nazionale di Assistenza e di Previdenza per i Lavoratori dello Spettacolo (Enpals), oggi Fondo Pensione Lavoratori dello Spettacolo (FPLS) gestito dall'Inps prescindendo dalla natura autonoma o subordinata della prestazione – fossero distinti in un primo elenco, per i quali la qualità di lavoratori dello spettacolo è presunta *iuris ed de iure* poiché insita nella qualifica rivestita, e un secondo gruppo, composto da lavoratori aventi qualifiche professionali meno specifiche, per i quali la ricomprensione, con conseguente obbligo contributivo a carico dell'azienda, era possibile solo ove l'attività lavorativa svolta fosse stata funzionale allo spettacolo realizzato dai lavoratori del primo gruppo o in ogni caso alla realizzazione del prodotto destinato ad essere visto od ascoltato, non sussistendo, in caso contrario, tale obbligo assicurativo. Il legislatore ha, quindi, preferito enumerare una serie di figure professionali al fine di sottoporre coloro che svolgono le attività ivi indicate e purché esse si espletino nel settore dello spettacolo, all'obbligo contributivo.

In tale contesto un ruolo di primo piano nell'elaborazione della nozione di "spettacolo" ai fini del rapporto di lavoro è stato svolto dall'attività di interpretazione delle Corti. Una prima e più restrittiva giurisprudenza identificava «il concetto di spettacolo richiamato ed evocato nel d.lgs. C.p.s. n. 708 del 1947, concernente l'ENPAS (con) ogni manifestazione che si svolga *davanti ad un pubblico* e che sia caratterizzata da una finalità artistica ricreativa: la ricorrenza di tali elementi è essenziale ad integrare la nozione giuridica di spettacolo, alla quale il legislatore riconduce l'insorgere di diritti e di obblighi a carico dei soggetti che vi concorrono. L'obbligo contributivo va escluso nel caso di attività di registrazione e di incisione fonografica» (App. Firenze, 11 gennaio 2002). Inoltre appartengono al settore dello "spettacolo" anche le «manifestazioni di moda consistenti in sfilate di indossatrici o indossatori davanti ad un pubblico di possibili acquirenti, organizzate dagli stilisti al fine della commercializzazione delle "collezioni" di capi di abbigliamento» (Trib. Milano, 21 giugno 1989).

Fermo restando che la giurisprudenza via via si concentrerà soprattutto sulla identificazione di quali siano propriamente i lavoratori dello spettacolo (v., *infra*, par. 2, Sezione II), in successive pronunce ribadirà che per spettacolo si deve intendere «non qualsiasi forma di manifestazione con il concorso di pubblico, ma esclusivamente quella che propriamente ha il fine di rappresentare ed interpretare un testo letterario o musicale, con personale abilità degli interpreti, rivolta a provocare il divertimento, inteso in senso culturalmente ampi, degli spettatori» (Cass., 22 gennaio 1997, n. 633).

La indeterminatezza della nozione in oggetto (essendo tale concetto passibile di sviluppo e modificazione nel tempo) ha indotto successivamente i giudici a

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

porre l'accento sulla *irrilevanza della presenza del pubblico fisico* nella moderna nozione di spettacolo e sulla coeva necessità che l'attività svolta sia, comunque, volta alla realizzazione di uno spettacolo da rappresentare o commercializzare, eventualmente in assenza di pubblico mediante supporti tecnologici (Cass., 3 settembre 2002, n. 12824). Ampliando ulteriormente il concetto di spettacolo la giurisprudenza lo individua come «una qualsiasi rappresentazione o manifestazione, specialmente (ma non solo) di tipo teatrale o cinematografico o televisivo, che si svolge davanti ad un pubblico più vasto tramite gli strumenti di registrazione creati dalla tecnica» (Cass., 27 aprile 2005, n. 8703).

Più recentemente, infine, la giurisprudenza di merito, recependo un cambiamento di prospettiva nell'ambito della tutela garantita dalla gestione previdenziale per i lavoratori dello spettacolo, rielabora la nozione di spettacolo rilevante ai fini assicurativi «come qualsiasi forma di manifestazione la quale si sviluppi ed abbia luogo dinanzi ad un determinato pubblico oppure con una qualche modalità di concorso o compartecipazione di esso favorita da moderni mezzi della tecnica comunicativa; esso tende a caratterizzarsi come pubblico intrattenimento vale a dire come attività a carattere visivo o sonoro e comunque basato sulla finzione scenica (teatro, cinema, radio, televisione, musica, danza) ovvero di gioco (ad esempio l'attività calcistica) [...] che non di meno la rappresentazione non perde la sua natura se oltre ad avere tale finalizzazione persegue anche obiettivi ulteriori come quelli informativi o commerciali» (Corte app. Milano, 31 marzo 2021, n. 381; id., 21 dicembre 2021, n. 1162). La contrattazione collettiva, peraltro, non fornisce un contributo chiarificatore ricalcando spesso espressioni desunte o dalla disciplina previdenziale ovvero mutuate dalla stratificazione delle massime della giurisprudenza.

4. Le parti del contratto di lavoro

Parti del contratto di lavoro e del relativo rapporto sono, generalmente, il datore di lavoro (committente per i rapporti di lavoro autonomo o parasubordinato) da un lato, e il lavoratore (subordinato, autonomo o parasubordinato) dall'altro. Anche nel settore dello spettacolo viene definito imprenditore (cosiddetto impresario o produttore) chi esercita un'attività economica volta alla produzione di servizi: sono tali ad esempio, i produttori di pellicole cinematografiche, gli enti lirici, i teatri (sociali e comunali) le compagnie e gli impresari di spettacoli di prosa, i pubblici esercizi con orchestre e spettacoli, i titolari ed i gestori di locali notturni e in genere chiunque assume alle proprie dipendenze personale artistico o tecnico per la produzione e realizzazione di spettacoli da tenersi in luogo pubblico o privato.

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

Sempre sotto il profilo soggettivo l'art. 2 del d.p.r. 20 aprile 1994, n. 365 prevede che il soggetto minore degli anni diciotto possa prendere parte alla preparazione ed alla rappresentazione di spettacoli o riprese televisive mentre l'art. 4 della l. 17 ottobre 1967, n. 977 prevede che, in deroga alla disciplina generale, l'Ispettorato Territoriale del Lavoro competente per territorio possa autorizzare, con il consenso degli esercenti la patria potestà, l'impiego di bambini che non abbiano compiuto i 15 anni nel settore specifico dello spettacolo (attività culturali, artistiche, pubblicitarie o dello spettacolo in genere) purché ciò non pregiudichi la sicurezza, l'integrità psico-fisica del minore e la frequenza scolastica.

Nel caso di prestazione artistica il contratto di lavoro assume comunemente il nome di "scrittura artistica".

È opportuno sottolineare che per lavorare nel settore dello spettacolo non occorre più essere iscritti alla Lista unica nazionale dello spettacolo, che è stata soppressa dall'art. 39, c. 10, lett. *d*, lett. *g* e lett. *h* del d.l. 25 giugno 2008, n. 112 conv. in l. 6 agosto 2008, n. 133.

5. Lavoro subordinato e lavoro autonomo nello spettacolo

Il legislatore, assoggettando all'obbligo di contribuzione sia i lavoratori autonomi che subordinati rientranti nel capo di applicazione del d.lgs. C.p.S. n. 708/1947, ha voluto predisporre una tutele previdenziale ad ampio raggio a vantaggio di categorie di lavoratori esplicanti la loro attività nel settore dello spettacolo ed in relazione ai quali non sempre è agevole distinguere se l'attività dai medesimi espletata sia di lavoro autonomo o di lavoro subordinato (e, quindi, senza che sia necessario preliminarmente accertare la natura autonoma o subordinata dell'attività prestata).

Anche nel campo dello spettacolo ogni attività può essere, infatti, oggetto sia di un rapporto subordinato (art. 2094 c.c.) che autonomo (art. 2222 c.c.) in relazione alla volontà delle parti contraenti, così come estrinsecatasi nelle concrete modalità di svolgimento della prestazione.

Gli sforzi di elaborazione sistematica fatti dalla dottrina e dalla giurisprudenza per distinguere tra autonomia e subordinazione sono stati compiuti, in particolare, per quella porzione di lavoro nello spettacolo qualificata come "artistico". Da un lato, i sostenitori del carattere autonomo del lavoro artistico hanno attribuito la prevalenza alla spiccata connotazione dell'elemento personale delle prestazioni, all'impossibilità di pervenire ad un rapporto stabile e continuativo, alle particolari modalità di pagamento della retribuzione, alla preventiva determinazione dell'*opus* pattuito, giungendo ad individuare nell'"interpretazione artistica" e non nell'attività lavorativa l'oggetto principale del

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

vincolo contrattuale. Dall'altro lato, i sostenitori della tesi del lavoro subordinato hanno tentato di valorizzare l'inserimento continuativo e coordinato dell'artista nell'organizzazione aziendale, la facoltà del datore di lavoro di definire il contenuto della prestazione, l'osservanza del codice disciplinare, la necessità del lavoratore di servirsi degli strumenti di lavoro di proprietà dell'imprenditore, la sottoposizione ad adempimenti accessori all'obbligazione principale (come ad esempio il trucco e le prove).

6. I rapporti di lavoro di natura subordinata nello spettacolo

L'art. 2094 c.c. prevede che «è prestatore di lavoro subordinato chi si obbliga mediante retribuzione a collaborare nell'impresa, prestando il proprio lavoro intellettuale o manuale alle dipendenze e sotto la direzione dell'imprenditore». Anche nel settore dello spettacolo, quindi, il lavoratore subordinato sarà assoggettato al potere direttivo, organizzativo e disciplinare del datore di lavoro. Il potere del datore di lavoro potrebbe estrinsecarsi nell'impartire direttive programmatiche salvo poi verificare l'osservanza delle medesime da parte del dipendente: in tal modo si è giunti alla convinzione che anche i casi di attività creative e dotate di maggiore libertà di estrinsecazione rispetto al tipico lavoro subordinato nell'impresa fordista possano essere ricondotte nell'ambito della subordinazione.

Il contratto di lavoro subordinato a tempo indeterminato nel settore oggetto di indagine viene scarsamente utilizzato. Proprio per effetto delle particolarità delle attività svolte, il contratto di lavoro subordinato a tempo determinato rappresenta la forma contrattuale più diffusa, adattandosi meglio ai tempi imposti dai processi produttivi connessi alle stagioni teatrali, alle registrazioni di album musicali, alle opere cinematografiche, alle trasmissioni televisive, alle tournée musicali e teatrali che generalmente sono limitate nel tempo. Il contratto di lavoro subordinato a tempo determinato presenta ulteriori particolarità per le Fondazioni lirico sinfoniche.

Un'ulteriore forma contrattuale di natura subordinata utilizzata è il lavoro intermittente per esigenze di natura discontinua. Anche il lavoro intermittente è regolato, oltre che dal d.lgs. n. 81/2015 (artt. 13-18), dalla contrattazione collettiva ed è una delle tipologie più utilizzate, per l'estrema versatilità delle modalità del suo utilizzo.

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

6.1. Il contratto a tempo determinato

Nel settore dello spettacolo il ricorso assolutamente prevalente è al contratto di lavoro a tempo determinato (come disciplinato attualmente dagli artt. 19-29 del d.lgs. n. 81 del 2015) in base al quale il datore di lavoro e il lavoratore convengono di apporre al contratto di lavoro un termine di scadenza. La scadenza del termine comporta automaticamente l'estinzione del rapporto e non si identifica con un atto di recesso del datore di lavoro. Prima della scadenza del termine, invece, ai sensi dell'art. 2119 c.c., le parti possono recedere esclusivamente per giusta causa. L'apposizione del termine al contratto è priva di effetto se non risulta da atto scritto.

L'art. 19 del d.lgs. n. 81/2015 fissa in ventiquattro mesi il limite massimo di durata di uno o più contratti a termine stipulati tra le medesime parti e l'art. 21 del medesimo decreto legislativo stabilisce che il contratto può essere prorogato solo se la durata iniziale non sia superiore a ventiquattro mesi «e, comunque, per un massimo di quattro volte nell'arco di ventiquattro mesi, a prescindere al numero dei contratti». La violazione di questo ultimo limite comporta la trasformazione in un contratto a tempo indeterminato dalla data di decorrenza della quinta proroga.

Il rinnovo, invece, consiste nella stipula di un nuovo contratto a tempo determinato a seguito della scadenza del termine apposto al precedente. Tra un contratto e l'altro devono essere rispettati gli intervalli minimi di dieci o venti giorni indicati dall'art. 21 c. 2.

Inoltre, l'art. 23 del d.lgs. n. 81/2015 stabilisce la cosiddetta "percentuale di contingentamento", cioè la percentuale massima di lavoratori a termine che possono essere assunti da un datore di lavoro, stabilita nel 20 per cento dei lavoratori a tempo indeterminato, limite che non si applica, tuttavia – in forza della previsione del secondo comma del medesimo articolo – ai lavoratori dello spettacolo assunti «per specifici spettacoli ovvero specifici programmi radiofonici o televisivi o per la produzione di specifiche opere audiovisive ». La previsione sull'innalzamento del limite del 20 per cento non pone particolari problemi applicativi, sempre che sia verificabile che il contratto si riferisca a "specifici" spettacoli o a specifiche produzioni.

Occorre ricordare che la giurisprudenza sottolinea che «deve sussistere un vincolo di necessità diretta, anche se complementare e strumentale, nello specifico spettacolo e nello specifico programma, così che non può essere considerata sufficiente a legittimare la stipulazione del contatto a tempo determinato la semplice qualifica, tecnica o artistica, del personale, correlata alla produzione di spettacoli televisivi o radiofonici» e che si deve trattare di un programma di «durata limitata nell'ambito della complessiva programmazione» (Cass. civ.

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

Sez. lav., 1° febbraio 2016, n. 1841). In altre parole, se si tratta di una prestazione collegata a una programmazione duratura, viene meno la possibilità di derogare alle previsioni della legge.

A tali previsioni si affianca la disciplina stabilita dalla contrattazione collettiva, che in un caso esclude l'applicazione ai contratti di scrittura artistica dei limiti massimi di durata e del numero di rinnovi (CCNL 1° luglio 2025), in un altro eleva il limite massimo a 36 mesi, rinviando alla contrattazione di secondo livello per la fissazione del limite percentuale massimo di ricorso al contratto a termine (CCNL 19 febbraio 2020 – Cooperative).

6.2. Il lavoro stagionale

Particolare attenzione merita la disciplina dei contratti a termine nelle ipotesi di "stagionalità".

Come evidenziato, nell'ambito della disciplina del lavoro a termine, sono previste diverse deroghe proprio in riferimento alle attività stagionali, le quali sono individuate attraverso un ripetuto richiamo all'art. 21, c. 2, del d.lgs. n. 81/2015.

L'art. 21 in questione stabilisce che «le disposizioni di cui al presente comma non trovano applicazione nei confronti dei lavoratori impiegati nelle attività stagionali individuate con decreto del Ministero del lavoro e delle politiche sociali nonché nelle ipotesi individuate dai contratti collettivi. Fino all'adozione del decreto di cui al secondo periodo continuano a trovare applicazione le disposizioni del decreto del Presidente della Repubblica 7 ottobre 1963, n. 1525».

Il d.p.r. n. 1525/1963 elenca tra le attività a carattere stagionale nel settore dello spettacolo: «... 45) fiere ed esposizioni; 48) attività svolte in colonie montane, marine e curative e attività esercitate dalle aziende turistiche, che abbiano, nell'anno solare, un periodo di inattività non inferiore a 70 giorni continuativi o a 120 giorni non continuativi; 49) preparazione e produzione di spettacoli per il personale non menzionato nella lett. *c* dell'art. 1 della l. 18 aprile 1962, n. 230, addetto a singoli spettacoli o serie di spettacoli consecutivi di durata prestabilita; 50) attività del personale addetto alle arene cinematografiche estive...».

L'individuazione della "stagionalità" effettuata dall'art. 21, c. 2 appare, dunque, utilizzabile anche in relazione alle ulteriori disposizioni del d.lgs. n. 81/2015 che ad esso rinviano (v. art. 19, c. 2, art. 21, c. 1, art. 23, c. 2 lett. *c*, art. 29, c. 3-*bis*).

Inoltre, in relazione alle ipotesi di stagionalità individuate dal contratto collettivo nazionale di lavoro, il rinvio operato dal c. 2 dell'art. 21 del d.lgs.

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

n. 81/2015 al d.p.r. n. 1525/1963 avviene in "sostituzione" dell'emanando decreto ministeriale e non anche delle ulteriori ipotesi di esclusione individuate dalla contrattazione collettiva alla quale, così come in passato, è demandata la possibilità di "integrare" il quadro normativo.

Pertanto, rimane confermata la possibilità per la contrattazione collettiva di settore – da intendersi ai sensi dell'art. 51 del d.lgs n. 81/2015 come «i contratti collettivi nazionali, territoriali o aziendali stipulati da associazioni sindacali comparativamente più rappresentative sul piano nazionale e i contratti collettivi aziendali stipulati dalle loro rappresentanze sindacali aziendali ovvero dalla rappresentanza sindacale unitaria» – di individuare ulteriori ipotesi di attività stagionali rispetto a quelle già indicate dal d.p.p. n. 1525/1963, alle quali non si applicano i limiti sui contratti di lavoro subordinato a termine come, in particolare, quelli previsti agli artt. 19, c. 2; 21, c. 1 e 2 e 23, c. 2, del d.gls. n. 81/2015» (v. nota Ispettorato del Lavoro 3 marzo 2021, n. 413).

6.3. Il contratto a tempo determinato per le fondazioni lirico sinfoniche

Il lavoro alle dipendenze delle fondazioni lirico sinfoniche è stato oggetto negli ultimi anni di una serie di interventi legislativi che hanno, a loro volta, generato un notevole contenzioso riguardante la disciplina del contratto a termine e la sua coerenza con i dettami della dir. 1999/70/CE (Corte giust., 25 ottobre 2018, C-331/17).

Con il d.lgs. 21 giugno 1996, n. 367 gli enti lirici hanno acquisito la veste giuridica formale di «fondazioni di diritto privato», ma tali soggetti hanno mantenuto, anche dopo tale trasformazione, una marcata impronta "pubblicistica", come rilevato in proposito dalla Corte costituzionale (Corte cost., 21 aprile 2011, n. 15) la quale ha sottolineato come le attuali fondazioni lirico-sinfoniche siano soggetti giuridicamente ibridi, finanziati in modo maggioritario dallo Stato o da altri enti pubblici.

Questi stessi aspetti di ambiguità, che connotano le fondazioni lirico-sinfoniche come organizzazioni pubbliche in forma privatistica, si riflettono sull'intera disciplina dei contratti a termine. L'attuale disciplina prevede all'art. 29 del d.lgs. n. 81/2015, che per il personale artistico e tecnico delle fondazioni di produzione musicale di cui al d.lgs. n. 367/1996 non si applicano le disposizioni di cui all'art. 19, coda 1 a 3, e 21 (limitazioni sulla durata massima, obbligo di causale, limiti di utilizzo di proroghe e rinnovi).

Inoltre, la l. 8 agosto 2019, n. 81 ha introdotto il c. 3-*bis* all'art. 29 del d.lgs. n. 81/2015 stabilendo che: le fondazioni lirico sinfoniche, i teatri di transizione, i soggetti finanziati dal Fondo unico per lo spettacolo che applicano il CCNL

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

delle fondazioni sinfoniche, in presenza di due condizioni (esigenze contingenti o temporanee determinate dalla eterogeneità delle produzioni artistiche che rendono necessario l'impiego anche di ulteriore personale artistico e tecnico; sostituzione di lavoratori temporaneamente assenti) possono stipulare uno o più contratti a tempo determinato per lo svolgimento di mansioni di pari livello e categoria legale, per una durata che non può superare complessivamente, i trentasei mesi anche non continuativi, altresì all'esito di successive proroghe o rinnovi. In sostanza, per queste particolari tipologie di lavoratori si può derogare alla durata massima di ventiquattro mesi per i contratti a tempo determinato.

A pena di nullità, nel contratto scritto deve essere presente l'indicazione espressa della condizione che motiva l'assunzione a termine, la proroga o il rinnovo. Inoltre l'introduzione della causale è assolta anche attraverso il riferimento alla realizzazione di: uno o più spettacoli; una o più produzioni artistiche cui sia destinato l'impiego del lavoratore assunto con contratto di lavoro a tempo terminato.

In caso di violazioni in tema di costituzione, durata, proroga o rinnovi dei contratti a tempo determinato non è prevista la conversione a tempo indeterminato; il lavoratore interessato ha diritto al risarcimento del danno derivante dalla prestazione di lavoro in violazione di disposizioni imperative. Le fondazioni hanno l'obbligo di recuperare le somme pagate a tale titolo nei confronti dei dirigenti responsabili, qualora la violazione sia dovuta a dolo o colpa grave.

La giurisprudenza è stata più volte chiamata a pronunciarsi sull'ammissibilità o meno della conversione nei rapporti di lavoro a tempo determinato, quale conseguenza dei vizi genetici del contratto a termine, in presenza di disposizioni che vietano l'instaurazione, in termini assoluti e relativi, di rapporti a tempo indeterminato con le Fondazioni lirico sinfoniche e impongono, inoltre, l'obbligo di eseguire procedure selettive (Cass. S.u. 22 febbraio 2023, n. 5542 e n. 5556) utilizzando argomentazioni per attrarre le fondazioni lirico sinfoniche nell'alveo degli enti pubblici. In particolare tali argomentazioni hanno sottolineato: che le fondazioni sono soggette ad un "controllo pubblico"; che il divieto di conversione e il vincolo di bilancio sarebbero norme imperative inderogabili perché necessarie al perseguimento degli interessi pubblici dello Stato; che la disciplina dei contratti a termine prevista per i lavoratori delle fondazioni lirico sinfoniche sarebbe una disciplina di settore diversa da quella degli altri settori.

6.4. Il contratto di lavoro intermittente

Il contratto di lavoro intermittente (discorsivamente denominato anche contratto di lavoro a chiamata o *job an call*) è una figura contrattuale che ha trovato diffusione soprattutto in alcuni ambiti di attività tra i quali rientra il settore

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

dello spettacolo e dell'intrattenimento. Il lavoro intermittente rientra nel tipo lavoro subordinato ed è oggi disciplinato dagli artt. 13-18 del d.lgs. n. 81/2015.

Questo contratto risponde ad esigenze di flessibilità della durata della prestazione lavorativa e può articolarsi in due tipologie differenti: nella prima il lavoratore rimane libero di mettersi o meno a disposizione del datore di lavoro quando riceve la chiamata; nella seconda il lavoratore si obbliga ulteriormente, con patto espresso, garantendo a priori la propria disponibilità per l'eventuale chiamata percependo, per tale ragione, un'indennità detta, appunto, di disponibilità.

Il contratto può essere concluso da soggetti con meno di ventiquattro anni di età (purché la prestazione si concluda entro il venticinquesimo anno) ovvero da lavoratore con più di cinquantacinque anni. Per tutte le altre tipologie di lavoratori, che non rientrano tra queste fattispecie, si deve fare riferimento alle esigenze individuate dalla contrattazione collettiva (anche di secondo livello) o alle attività indicate al r.d. 6 dicembre 1923, n. 2657 (sul punto cfr. risposta ad interpello Min. Lav., 21 marzo 2016, n. 10). Infatti, tra le attività per cui è possibile utilizzare la modalità di lavoro intermittente, il r.d. n. 2657/1923 al punto 43) comprende «artisti dipendenti da imprese teatrali, cinematografiche e televisive; operi addetti agli spettacoli teatrali, cinematografici e televisivi; cineoperatori, cameramen-recoding o teleoperatori da ripesa, fotografi e intervistatori occupati in imprese dello spettacolo in genere ed in campo documentario, anche ai fini didattici».

Sono stati esclusi dalla possibilità di attivare rapporti di lavoro intermittente i lavoratori incaricati dell'installazione, smontaggio e allestimento di palchi, stand o strutture di ingegneria civile in occasione di concerti, spettacoli, fiere, congressi e manifestazioni sportive, in quanto attività esclusivamente prodromiche ovvero successive (seppur funzionalmente connesse) all'evento e allo spettacolo, fatta eccezione per quelle attività collegate allo spettacolo come il controllo luci, casse acustiche, microfono, ecc. (Min. Lav. lett. circ. 13 marzo 2014, n. 5286).

Per evitare il ricorso indiscriminato a tale strumento, il legislatore ha stabilito delle limitazioni, ponendo un tetto massimo di 400 giornate di effettivo lavoro nell'arco di 3 anni solari con lo stesso lavoratore; tale limite non è previsto per i settori del turismo, dei pubblici esercizi e dello spettacolo, settori in cui tale forma contrattuale è maggiormente utilizzata.

Per quanto riguarda la comunicazione di prestazione lavorativa il Ministero del lavoro ha chiarito, in riferimento all'utilizzo di prestazioni lavorative rese in modalità intermittente da parte di lavoratori dello spettacolo, a seguito delle modifiche intervenute all'art. 6 del d.lgs. 16 luglio 1947, n. 708, a decorrere dal 1° gennaio 2018, l'obbligo della richiesta del certificato di agibilità (v. *infra*, par. 6, Sezione II) di cui all'art. 10 del citato decreto sussiste esclusivamente per i

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

lavoratori autonomi, essendo venuto meno l'obbligo nei confronti dei lavoratori subordinati, ivi compresi pertanto i lavoratori con contratto intermittente. Ne consegue che l'obbligo del datore di lavoro di comunicare la chiamata del lavoratore intermittente prima dell'inizio della prestazione non può più essere assolto, nel settore dello spettacolo, mediante la richiesta del certificato di agibilità (circ. Min. Lav. 1311/2020).

7. Il lavoro autonomo nello spettacolo e nuove dinamiche di tutela

Il lavoratore autonomo, ai sensi dell'art. 2222 c.c. è colui che «... si obbliga a compiere verso un corrispettivo un'opera o un servizio, con lavoro prevalentemente proprio e senza vincolo di subordinazione nei confronti del committente». L'oggetto del contratto d'opera di cui al citato articolo del c.c. consiste in un'opera o in un servizio. Il committente, pur avendo il potere di impartire "istruzioni" al prestatore d'opera e di controllare la conformità della prestazione alle condizioni stabilite dal contratto, non ha tuttavia la disponibilità dell'attività del prestatore.

Tale rapporto di lavoro è caratterizzato dall'elemento della indipendenza del prestatore d'opera, dalla assenza di vincoli orari, dalla libertà di decidere tempi e modi dello svolgimento della prestazione, dal compenso normalmente commisurato all'intera prestazione e non su base oraria. L'eventuale apposizione del termine al contratto d'opera serve a stabilire la durata massima per l'esecuzione dell'opus, ma la controprestazione resta commisurata al risultato.

Va tenuto presente, inoltre, che nell'ambito del lavoro autonomo devono essere ricomprese anche le collaborazioni coordinate e continuative (talvolta detto lavoro "parasubordinato"). I tratti fisionomici dei rapporti di collaborazione, richiamati dall'art. 409, n. 3 del c.p.c., sono: la continuità, la coordinazione ed il carattere prevalentemente personale della prestazione lavorativa.

Inoltre l'art. 2 del d.lgs. n. 81 del 2015 ha introdotto la nuova figura delle collaborazioni organizzate dal committente prevedendo che «si applica la disciplina del rapporto di lavoro subordinato anche ai rapporti di collaborazione che si concretano in prestazioni di lavoro prevalentemente personali, continuative e le cui modalità di esecuzione sono organizzate dal committente».

Può essere non agevole distinguere il coordinamento nel lavoro autonomo dal potere direttivo nel lavoro subordinato o dal potere di organizzazione delle modalità esecutive della prestazione *ex* art. 2, c. 1 del d.lgs. n. 81/2015. Le ambiguità e le incertezze hanno per molto tempo alimentato un abuso delle collaborazioni coordinate, a scapito del lavoro subordinato (anche nel settore dello spettacolo). La Corte di Giustizia dell'Unione europea, 4 dicembre 2014,

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

causa C-413/13 ha sottolineato come gli orchestrali ingaggiati con un contratto d'opera che svolgano tuttavia la stessa attività di quelli assunti con contratto di lavoro subordinato debbano essere considerati «falsi lavoratori autonomi», con quel che ne consegue in termini di applicazione delle tutele previste per il lavoro subordinato.

Non è un caso che il recente CCNL per il personale artistico, tecnico e amministrativo scritturato dai Teatri Nazionali, dai Teatri di Rilevante Interesse Culturale, dai Centri di produzione e dalle Compagnie teatrali professionali del 1° luglio 2025 tra le parti sociali e le associazioni di categoria, abbia disciplinato, nel protocollo allegato, anche il lavoro autonomo nello spettacolo, prevedendo tutele analoghe a quelle previste per il lavoro subordinato, prima tra tutte il *compenso minimo* (ma anche le modalità di svolgimento della prestazione, le tutele in caso di gravidanza, infortunio e malattia, le ipotesi di sospensione, la disciplina del recesso, i diritti sindacali, la garanzie della salute e sicurezza). In questo senso, quindi, nel settore dello spettacolo proprio la contrattazione collettiva si è rivelata un utile strumento di intervento essendo giunta "spontaneamente" a formulare interessanti previsioni soprattutto in campo retributivo. Al riguardo si nota che il relativo calcolo avviene essenzialmente attraverso due distinte modalità: o a cottimo, in funzione della quantità di lavoro misurata attraverso un dato parametro o parametrando il corrispettivo alla retribuzione prevista per un determinato livello del CCNL di settore.

Nella prospettiva costituzionale di tutela del lavoro "in tutte le sue forme" (art. 35 Cost.) e di fronte a situazioni in cui quelle stesse condizioni di sottoprotezione che caratterizzano il lavoro subordinato si manifestano a margine anche del lavoro autonomo, la dottrina si interroga se non sia il lavoro in quanto tale a postulare la garanzia di elementi di equità e di dignità che, trascendendo la formale qualificazione del rapporto, valgano a identificare il diritto ad una "retribuzione proporzionata e sufficiente" ai sensi dell'art. 36, c. 1 Cost. quale attributo della "persona che lavora". Su tale solco si è mossa la l. n. 106/2022, il cui art. 2, c. 5, delega il Governo ad emanare «disposizioni in materia di equo compenso per i lavoratori autonomi dello spettacolo, ivi compresi gli agenti e i rappresentanti dello spettacolo dal vivo», nel rispetto di due principi e criteri direttivi: la «determinazione di parametri retributivi diretti ad assicurare ai lavoratori autonomi la corresponsione di un [...] compenso, proporzionato alla quantità e alla qualità del lavoro svolto, nonché al contenuto, alle caratteristiche e alla complessità delle prestazione»; l'«obbligo per le amministrazione pubbliche di retribuire ogni prestazione di lavoro autonomo nello spettacolo derivante da bandi o procedure selettive».

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

8. Le clausole di protesta e le clausole di esclusiva

Spesso il contratto di scrittura contiene la cosiddetta "clausola di protesta": qualora il committente ritenga che il prestatore d'opera non sia all'altezza dell'incarico conferitogli, può interrompere il rapporto di lavoro invocando tale clausola; essa costituisce l'evoluzione dell'antica "clausola di debutto", la quale subordinava l'efficacia del negozio tra artista e teatro al positivo riscontro, da parte del pubblico, della prestazione del cantante.

Le opinioni sulla natura della clausola di protesta sono diverse. Una parte della dottrina associa tale clausola ad un patto di prova, che subordina l'assunzione definitiva del lavoratore all'esito positivo del periodo di prova, come previsto dall'art. 2096 c.c. Un'altra parte della dottrina considera la clausola di protesta una forma di recesso *ante tempus* per giusta causa, cioè in presenza di una causa che «non consente la prosecuzione, anche provvisoria, del rapporto» ai sensi dell'art. 2119 c.c.

Altri ritengono più adeguato parlare di condizione risolutiva, cioè di un elemento accidentale del contratto che, verificandosi, produce la cessazione del rapporto contrattuale; pertanto nella clausola di protesta un risultato ritenuto insufficiente è la condizione risolutiva che pone fine agli effetti del contratto.

La giurisprudenza ha sottolineato che la clausola di protesta non può essere utilizzata per un mero "capriccio" del committente, ma deve essere adeguatamente motivata. La motivazione, in questo senso, rappresenta la cartina di tornasole che consente di individuare le cause che sono alla base della protesta, cosicché il lavoratore possa valutare se accettarla o impugnarla. Va, inoltre, segnalato che la protesta, per essere efficace, deve essere esercitata immediatamente dopo lo spettacolo e prima delle successive rappresentazioni: diversamente si riterrà che il committente abbia rinunciato al diritto di protesta per *facta concludentia*. Nell'ambito del lavoro dello spettacolo è altresì frequente la cosiddetta "clausola di esclusiva". Essa nasce dalla specifica esigenza di assicurarsi la prestazione del lavoratore per un certo periodo di tempo obbligandosi questi a rendere la propria prestazione unicamente in favore di uno stesso datore di lavoro o committente per un determinato periodo di tempo.

9. Il ruolo dell'autonomia collettiva

Il mondo dello spettacolo si caratterizza per un basso tasso di sindacalizzazione. Questo dato si spiega agevolmente ove si consideri che la discontinuità e la temporaneità dei rapporti di lavoro generalmente instaurati in tale settore non favoriscono lo sviluppo di un senso di aggregazione e di appartenenza tra

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

i lavoratori e ostacolano altresì l'individuazione di un interesse collettivo. Contribuisce ad un simile risultato anche la prassi del c.d. *multiple job holding*, consistente nella gestione contemporanea di più attività (anche esterne allo spettacolo), che rappresenta spesso una scelta necessitata per il singolo lavoratore al fine di assicurarsi condizioni economiche complessivamente dignitose.

Vale inoltre la pena evidenziare che, accanto alle classiche forme di rappresentanza sindacale, si riscontra una massiccia presenza di associazioni che non possono definirsi propriamente "sindacali", ma che portano avanti importanti battaglie per la difesa di alcuni diritti (ad esempio, in termini di rafforzamento della protezione sociale) attraverso campagne di sensibilizzazione rivolte per lo più ad istituzioni pubbliche.

Ad ogni modo, sebbene il suo ruolo non sia particolarmente avvertito dai soggetti rappresentati, nel settore dello spettacolo il sindacato continua a svolgere le sue principali funzioni e, prima fra tutte, quella relativa alla contrattazione collettiva. In particolare, la stipulazione dei contratti collettivi coinvolge prevalentemente gli attori collettivi tradizionalmente presenti anche negli altri contesti produttivi (come CGIL, CISL e UIL), mentre è scarsamente diffusa la c.d. contrattazione collettiva pirata.

Si osserva che la disciplina collettiva dello spettacolo è connotata da una particolare trasversalità. Essa copre, infatti, sia i lavoratori artistici in senso stretto sia quelli dotati di professionalità tecniche sia quelli amministrativi. In alcuni casi, poi, queste tipologie di lavoratori sono oggetto di regolamentazione da parte di uno stesso contratto (come si riscontra per lo spettacolo teatrale) invece in altri sono destinatarie di contratti distinti (come nel settore del cineaudiovisivo).

L'ampiezza del campo di applicazione si apprezza anche sotto un ulteriore profilo: in controtendenza rispetto a quanto si riscontra negli altri ambiti – anche in ragione dei limiti imposti dal diritto dell'UE in tema di libertà di concorrenza – i contratti collettivi definiscono le tutele, oltre che per i lavoratori subordinati, anche per quelli autonomi, largamente impiegati nel settore in esame.

Più nello specifico, alcuni contratti collettivi estendono direttamente al lavoro autonomo le previsioni fissate per il lavoro subordinato (cfr., ad esempio, l'art. 3 del CCNL Interpreti, Attrici ed Attori del comparto di produzione del cineaudiovisivo del 20 dicembre 2023). Altri stabiliscono apposite discipline specificamente rivolte ai lavoratori autonomi, come accade, ad esempio, nei seguenti casi: l'Accordo per la regolamentazione del lavoro a tempo determinato e del lavoro autonomo nel settore del cinema e dell'audiovisivo del 31 luglio 2018; il Protocollo per le attività di prestazioni autonome effettuate da professionisti titolari di partita iva contenuto nel CCNL teatri del 19 aprile 2018 (e l'analogo

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

regolamento contenuto nel più recente CCNL Cultura del 1° luglio 2025); il Ccnl del Doppiaggio del 6 dicembre 2023, applicato alle prestazioni autonome professionali.

10. Il tempo di lavoro dell'artista: profili qualificatori

Degna di particolare attenzione è la disciplina dell'orario di lavoro (e la connessa questione del trattamento economico) nel settore dello spettacolo, che presenta non poche criticità e manifesta preoccupanti vuoti di tutela. La questione, più precisamente, coinvolge i lavoratori subordinati che svolgono un'attività intrinsecamente artistica.

È noto, infatti, che il lavoro dell'artista non si esaurisce nella mera messa in scena dello spettacolo che rappresenta, a ben vedere, soltanto l'ultimo atto di un processo ben più complesso, che si sviluppa in una articolata fase di formazione e preparazione. Lo spettacolo, in altri termini, costituisce il tempo "visibile" della prestazione dell'artista, il quale esegue però la propria attività «in modo permanente», come messo in risalto anche dallo Statuto sociale degli artisti del 2007 (Risoluzione del Parlamento europeo del 7 giugno 2007) nonché, più recentemente, dalla l. n. 106/2022 (art. 1, c. 1, lett. *c-quinquies*, *c-sexies*). Il riferimento, in particolare, è innanzitutto al tempo dedicato alle prove, non soltanto quelle ufficiali, svolte assieme al gruppo di lavoro, ma anche quelle che l'artista deve eseguire in privato e individualmente per giungere sufficientemente pronto al momento delle prove generali. Inoltre, un peso importante assume il tempo speso per la formazione al di là del singolo spettacolo, ossia quello che il lavoratore deve dedicare ad esercitarsi al fine di accrescere – o comunque per non disperdere – le proprie capacità professionali e garantirsi maggiori chance occupazionali: si pensi al ballerino o al musicista che, anche quando non ingaggiati per una specifica rappresentazione, devono mantenersi costantemente in esercizio. Tipico delle professioni dello spettacolo è altresì il tempo impegnato per la vestizione, il trucco e lo strucco, tutte attività preparatorie e strumentali alla prestazione artistica.

10.1. Le previsioni della contrattazione collettiva

È utile quindi comprendere come vengono disciplinati questi segmenti temporali, non sempre rientranti propriamente nel concetto di orario di lavoro. L'operazione di qualificazione si dimostra ancora più complessa ove si consideri che, nel caso oggetto di analisi, la linea di demarcazione tra vita privata e di-

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

mensione professionale tende ad essere sfumata in ragione dell'inevitabile coinvolgimento fisico, ma anche emotivo e cognitivo, della persona del lavoratore nella prestazione di lavoro.

Sul punto non esistono specifiche previsioni normative, salvo quanto disposto dall'art. 11, d.lgs. 27 giugno 2022, n. 104, che include nell'orario di lavoro il tempo impegnato nell'attività di formazione. Deve però trattarsi di una formazione obbligatoria, prevista dalla legge o dal contratto collettivo. Nella stessa direzione si pone anche la giurisprudenza della Corte di Giustizia dell'Unione europea che ha inserito questo tempo nel contatore dell'orario di lavoro quando il lavoratore sia assoggettato, nell'esecuzione dell'attività formativa, al potere direttivo datoriale (Corte giust. del 28 ottobre 2021, *BX*, C-909/19).

La questione è, quindi, rimessa alla contrattazione collettiva (o, in assenza, alla prassi) alla quale è tradizionalmente affidato il governo degli istituti dell'orario di lavoro (e del relativo trattamento economico).

Per quanto attiene al tempo impegnato nelle prove, alcuni contratti collettivi, come quello applicato ai lavoratori artistici impiegati nei teatri, quantificano il numero di giornate di prova (pari a 21) che si ritengono necessarie al fine della buona riuscita dello spettacolo. Queste giornate vengono remunerate per l'interprete, l'attore o l'attrice, quando richieste dalla produzione, secondo una percentuale al 50% dei minimi tabellari per la categoria di contrattualizzazione. Si stabilisce altresì che se il compenso contrattuale supera la soglia minima di almeno il 30%, alcun compenso ulteriore verrà riconosciuto per le prove, successivamente alla realizzazione delle pose.

Per il comparto audiovisivo, l'autonomia collettiva si limita a prevedere che, per interpreti, attori o attrici, le prove verranno ricompensate nella misura del 50% dei minimi tabellari. Nessuna previsione si riscontra invece per le prove non ufficiali, ossia per le esercitazioni individuali che l'artista esegue per giungere sufficientemente preparato allo spettacolo. Il tempo dedicato a tali attività, benché finalizzato allo svolgimento della prestazione di lavoro artistica, rimane, quindi, privo di tutela. Per quanto attiene, ancora, al tempo impiegato per la "manutenzione" delle abilità artistiche, si tratta di un tempo che si pone al di fuori del rapporto di lavoro e che è sprovvisto di apposite previsioni all'interno della contrattazione collettiva. Tuttavia, come si dirà meglio (v. *infra*, par. 5), da qualche anno, è stata introdotta la c.d. indennità di discontinuità che, in qualche modo, cerca di sopperire alla debolezza dello statuto protettivo del lavoratore dello spettacolo, fronteggiando la fisiologica intermittenza dei rapporti di lavoro attraverso il riconoscimento di un sostegno economico, condizionato però alla presenza di specifici requisiti.

Con riferimento, invece, alle operazioni di trucco e vestizione (fitting), propedeutiche allo svolgimento della prestazione di lavoro artistica, il contratto

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

collettivo per il personale dei teatri tende a ricomprenderle nell'orario di lavoro. In particolare, è calcolato come orario di lavoro il tempo dedicato alle attività di trucco e strucco nella giornata dello spettacolo o delle prove generali, benché nei limiti di una soglia massima (pari ad un'ora). Si precisa altresì che anche il tempo quotidianamente dedicato alle prove di trucco e di costumi deve essere computato nel normale orario di lavoro.

Altri contratti invece escludono espressamente il diritto ad un compenso per le prove di trucco e dei costumi, come si riscontra nella disciplina collettiva fissata per Interpreti, Attrici ed Attori del comparto di produzione del cineaudiovisivo, che riconosce, se si tratta di prove necessarie, soltanto una giornata di contribuzione figurativa.

Del resto, deve osservarsi che, ai fini della qualificazione del tempo impiegato per le attività di trucco, strucco, vestizione e svestizione nel settore dello spettacolo, si possono mutuare i principi elaborati dalla consolidata giurisprudenza sul c.d. tempo-tuta. Più precisamente, il tempo impiegato per indossare (e togliere) gli indumenti di lavoro è ormai pacificamente ricondotto alla nozione di orario di lavoro se il datore di lavoro stabilisce modalità spazio-temporali di queste attività.

Ebbene, le operazioni di trucco e vestizione nel settore dello spettacolo sono, di norma, guidate dal datore di lavoro, considerato che sono solitamente compiute sul luogo di lavoro e con l'ausilio di personale specializzato; pertanto, alla stregua delle regole ermeneutiche richiamate, dovrebbero rientrare nel perimetro dell'orario di lavoro.

Da ultimo, l'artista partecipa ad eventi di promozione dello spettacolo. Questa attività, pur non essendo propedeutica all'esecuzione della prestazione di lavoro artistica, presenta con la stessa comunque uno stretto collegamento, e viene di norma regolata separatamente in sede contrattuale per ciò che concerne la durata e il relativo trattamento economico. Alcuni contratti collettivi dettano indicazioni sul limite minimo e massimo del compenso per tali attività (come nel caso del CCNL Interpreti, Attrici ed Attori del comparto di produzione del cineaudiovisivo), mentre, secondo la disciplina fissata per il personale artistico che opera nei teatri, l'attività di promozione è espressamente computata nel normale orario di lavoro. In ogni caso, l'attività di promozione è assoggettata ad obbligo contributivo ai sensi dell'art. 2, c. 2-*bis*, lett. *b*, d.lgs. n. 182/1997.

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

Sezione II
Il sistema di previdenza sociale

1. La natura speciale della disciplina previdenziale nel settore dello spettacolo

In linea con il pluralismo previdenziale che connota il nostro ordinamento, la tutela sociale nel settore dello spettacolo è stata (ed è) oggetto di regole differenziate rispetto a quelle osservate per la generalità dei lavoratori. La peculiarità della disciplina si coglie, innanzitutto, dal fatto che originariamente la gestione del regime previdenziale dei lavoratori dello spettacolo era affidata non all'Inps, ma all'Enpals (Ente Nazionale di Previdenziale e Assistenza per i Lavoratori dello Spettacolo, istituito con il d.lgs. C.p.S. n. 708/1947). Tuttavia, a partire dal 1° gennaio 2012, questo Ente è stato soppresso e le sue funzioni sono state trasferite all'Inps e, più nello specifico, alle due forme previdenziali sostitutive dell'assicurazione generale obbligatoria (AGO) denominate Fondo Pensione Lavoratori dello Spettacolo (FPLS) e Fondo pensione sportivi professionisti (FPSP).

Permangono, comunque, come si vedrà meglio, alcune specificità nella regolamentazione, ad esempio, per ciò che riguarda i requisiti di accesso alle prestazioni previdenziali. Tra gli elementi di differenziazione, vale subito la pena menzionare la totale irrilevanza della forma contrattuale utilizzata: il lavoratore subordinato e quello autonomo sono assoggettati agli stessi obblighi contributivi (salvo il fatto che i lavoratori autonomi sono tenuti a provvedere direttamente al versamento della contribuzione) e sono destinatari delle medesime tutele. Inoltre, in deroga alla disciplina generale, non assume alcuna valenza il settore di appartenenza del datore di lavoro o del committente nei cui confronti è svolta la prestazione.

La previsione di una disciplina specifica per i lavoratori dello spettacolo deriva dalla particolare natura dei rapporti di lavoro instaurati in tale contesto produttivo. Si tratta, infatti – come già osservato – di rapporti prevalentemente di breve durata, contraddistinti da una fisiologica temporaneità e discontinuità lavorativa, sicché è stato necessario approntare un apposito sistema di tutele, che permettesse di garantire ai lavoratori i «mezzi adeguati» in occasione degli eventi protetti previsti dall'art. 38 Cost.

È bene però chiarire che, nonostante l'adozione di una normativa speciale, nella maggior parte dei casi questa categoria di lavoratori si trova in una condizione di vulnerabilità sotto il profilo della sicurezza sociale. I frequenti intervalli nella carriera professionale, infatti, ostacolano la maturazione dell'anzianità contributiva richiesta per l'accesso alle prestazioni previdenziali, tant'è

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

che si è riscontrata negli anni una inconsueta situazione di significativo avanzo patrimoniale all'interno della gestione previdenziale, da attribuire proprio alla mancata erogazione dei trattamenti (per carenza dei relativi requisiti). Peraltro, si tratta di una condizione generalizzata, avvertita anche in ambito eurounitario. E infatti Risoluzione del Parlamento europeo del 21 novembre 2023, preso atto della precarietà e fragilità che caratterizza i lavoratori impiegati nei settori culturali e creativi (che includono anche lo spettacolo), esorta interventi volti al miglioramento delle loro condizioni di lavoro e della protezione sul piano della sicurezza sociale.

2. La nozione di "lavoratore dello spettacolo"

Come anticipato (cfr. *supra*, par. 3, Sezione I), non si rinviene nel nostro ordinamento una nozione di "spettacolo" rilevante ai fini giuslavoristici. Si tratta, del resto, di un concetto dotato di una particolare capacità espansiva, suscettibile di mutare nel tempo, come dimostrato dalla evoluzione della giurisprudenza che negli anni ne ha gradualmente ampliato il perimetro, affrancandosi dall'originaria concezione elitaria.

Parimenti, manca una definizione generale di "lavoratore dello spettacolo". Preziose indicazioni in tal senso provengono, però, dalle norme in materia di previdenza sociale, che hanno permesso, attraverso una tecnica legislativa di tipo casistico, di identificare coloro che operano in tale settore.

In particolare, al fine di delimitare l'area dei soggetti obbligati ad iscriversi all'(ex) Enpals, l'art. 3, c. 1, d.lgs. C.p.S. n. 708/1947 (ratificato con modificazioni in l. 29 novembre 1952, n. 2388) ha individuato una serie di figure professionali che vanno a comporre un ricco elenco.

Esso ricomprende: da un lato, i lavoratori artistici in senso stretto, cioè quelli che svolgono un'attività intrinsecamente artistica (ad esempio, attori, sceneggiatori, cantanti, direttori d'orchestra, registi) e coloro che possiedono competenze tecniche necessarie alla realizzazione dello spettacolo (come i tecnici del suono o del montaggio); dall'altro, i lavoratori che svolgono attività comuni, suscettibili di essere eseguite anche in un contesto diverso dallo spettacolo (ad esempio, sarti, truccatori, elettricisti, ecc.). L'appartenenza all'uno o all'altro gruppo incide, secondo un consolidato orientamento giurisprudenziale, sull'accertamento che deve compiere il giudice per verificare se scatti o meno l'obbligo di iscrizione all'(ex) Enpals. Invero, per coloro che si inseriscono nel primo gruppo, la qualità di lavoratori dello spettacolo è insita nel tipo di attività svolta, sicché opera una presunzione assoluta – *juris et de jure* – di appartenenza al settore di cui si discute, con la conseguenza che, in questo caso, occorre accer-

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

tare soltanto la qualifica rivestita dai lavoratori e la loro inclusione nell'elenco previsto dalla legge, senza che sia necessario svolgere ulteriori indagini. Se si fa riferimento alle c.d. maestranze, invece, accanto alla riconducibilità del singolo lavoratore ad una delle categorie c.d. tabellate, deve sussistere un elemento oggettivo, cioè l'attività in concreto svolta deve essere funzionale alla realizzazione dello spettacolo. La lista contenuta nel menzionato art. 3, d.lgs. C.p.S. n. 708/1947, ha carattere tassativo, ma presenta confini mobili. Infatti, ai sensi del c. 2 del medesimo art. 3, essa può essere integrata attraverso atti normativi secondari (e, precisamente, in base alla normativa vigente, mediante un decreto ministeriale, che ha sostituito il riferimento originario al decreto del Capo dello Stato), oltre ad essere oggetto di un adeguamento, con cadenza almeno quinquennale.

Così, negli anni sono state inserite nuove figure professionali, quali, ad esempio, i presentatori ed i disc-jockey (d.p.r. 19 marzo 1987, n. 207), gli indossatori ed i tecnici delle manifestazioni di moda (d.p.r. 19 marzo 1987, n. 203) o gli animatori in strutture ricettive connesse all'attività turistica (d.p.r. 14 aprile 1993, n. 203).

La natura meramente occasionale delle prestazioni esclude l'obbligo di iscrizione all'(ex) Enpals, mentre non assume rilevanza, a tali fini, che le stesse, benché professionali, siano saltuarie o di breve durata, né che tale attività lavorativa non sia l'unica svolta. All'interno della categoria dei lavoratori dello spettacolo sopra delineata si individua, poi, un'ulteriore ripartizione, introdotta dal d.lgs. n. 182/1997 (art. 2, c. 1) al fine di stabilire i requisiti contributivi necessari per accedere ai trattamenti previdenziali e le modalità di calcolo delle contribuzioni e delle prestazioni. Più precisamente, si distinguono tre gruppi. Il primo è composto dai lavoratori che prestano a tempo determinato, attività artistica o tecnica, direttamente connessa con la produzione e la realizzazione di spettacoli. La durata dei rapporti di lavoro è, in questi casi, generalmente breve. Il secondo gruppo comprende i lavoratori che prestano a tempo determinato attività al di fuori delle ipotesi rientranti nel primo gruppo, impiegati normalmente in lavori stagionali. Il terzo gruppo racchiude i lavoratori che prestano attività a tempo indeterminato. Sulla base di tale suddivisione, il d.m. 10 novembre 1997 ha successivamente dettagliato le figure professionali appartenenti a ciascun gruppo attraverso un'elencazione che è stata successivamente adeguata, rimodulata e integrata da due decreti ministeriali del 15 marzo 2005.

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

3. Requisiti di accesso e modalità di determinazione dei trattamenti previdenziali

Alla stregua della tripartizione sopra indicata, la soglia minima di contribuzione richiesta per fruire delle prestazioni previdenziali varia a seconda del gruppo di appartenenza: i lavoratori rientranti nel primo gruppo devono aver maturato almeno 90 contributi giornalieri, quelli riconducibili al secondo gruppo almeno 260, mentre per quelli ricompresi nel terzo gruppo la soglia minima è elevata a 312 contributi giornalieri.

I contributi inoltre devono essere maturati nell'anno solare in cui l'attività è svolta, non ammettendosi compensazioni tra più anni (come confermato di recente anche da Cass., 20 febbraio 2025, n. 5336 e Cass., 28 giugno 2025, n. 17434). Può accadere, però, che un lavoratore, nell'arco della propria vita professionale, transiti da un gruppo all'altro. In questa ipotesi, per la determinazione del numero complessivo di giornate accreditate ai fini dell'acquisizione del diritto alle prestazioni, i contributi giornalieri rilevati nei vari gruppi di provenienza sono riproporzionati in base al rapporto esistente tra i rispettivi requisiti di annualità di contribuzione. Dunque, per stabilire il diritto alle prestazioni e individuare l'età pensionabile, gli assicurati sono considerati appartenenti al gruppo in cui risultano aver maturato una maggiore anzianità, secondo il criterio della prevalenza contributiva (art. 2, c. 3 e c. 4, d.lgs. n. 187/1992).

Ancora, l'art. 16, d.p.r. 31 dicembre 1971, n. 1420, regola il diverso caso in cui il lavoratore abbia versato contributi, oltre che verso l'(ex) Enpals, anche nel regime generale I.V.S. dell'Inps. In tale situazione l'assicurato può ottenere la liquidazione di un unico trattamento, previa totalizzazione dei contributi accreditati presso le diverse gestioni. È opportuno, poi, ricordare che i lavoratori già iscritti all'(ex) Enpals sono tenuti a versare i contributi in favore di questa gestione anche in relazione ad attività non propriamente tipiche del settore dello spettacolo e, precisamente, per: a) attività retribuite di insegnamento o di formazione svolte in enti accreditati presso le amministrazioni pubbliche o da queste organizzate; b) attività remunerate di carattere promozionale di spettacoli dal vivo, cinematografici, televisivi o del settore audiovisivo, nonché di altri eventi organizzati o promossi da soggetti pubblici o privati che non hanno come scopo istituzionale o sociale l'organizzazione e la diffusione di spettacoli o di attività educative collegate allo spettacolo (art. 2-*bis*, d.lgs. n. 182/1997).

Come si evince dalle norme sopra riportate, a differenza di quanto si riscontra negli altri contesti produttivi, in quello dello spettacolo, la contribuzione è espressa in giornate. Ciò in ragione della già ricordata strutturale intermittenza dei rapporti di lavoro.

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

Inoltre, il numero di giornate di contribuzione viene calcolato sulla base della retribuzione giornaliera percepita. Nello specifico, per il calcolo dei contributi maturati si utilizzano delle fasce di retribuzione giornaliera – rivalutate annualmente – a ciascuna delle quali corrisponde un numero di giorni di contribuzione accreditati, nel limite massimo di otto giorni.

Tuttavia, a differenza di quanto si osserva per la generalità dei lavoratori assicurati presso l'Inps, oltre al limite della retribuzione annua pensionabile, opera anche un massimale di retribuzione giornaliera pensionabile (rivalutato annualmente), che fissa una soglia oltre la quale i compensi non vengono presi in considerazione per il calcolo dei contributi previdenziali. Questa differenziazione, peraltro, è stata considerata conforme al dettato costituzionale (e, segnatamente, al principio di uguaglianza *ex* art. 3 Cost.). In particolare, la Corte costituzionale, con sentenza del 13 giugno 2008, n. 202, ha messo in risalto, tra l'altro, l'incomparabilità del regime di protezione sociale gestito dall'(ex) Enpals con quello generale gestito dall'Inps, atteso che il primo consiste in «un sistema ampiamente favorevole per gli iscritti, quanto all'entità delle prestazioni ed alle condizioni di accesso, rispetto a quello della generalità dei lavoratori assicurati presso l'Inps».

Nel regime previdenziale approntato per il settore dello spettacolo trova altresì applicazione la regola del c.d. minimale contributivo, secondo cui la retribuzione non può essere inferiore a quella stabilita annualmente per legge o dai contratti collettivi stipulati da organizzazioni sindacali maggiormente rappresentative su base nazionale (art. 1, c. 1, del d.l. 9 ottobre 1989, n. 338, conv. in l. 7 dicembre 1989, n. 389). Tra le previsioni tipiche dell'ambito produttivo di cui si discute, si evidenzia quella secondo cui, ai fini dell'accesso alle pensioni di vecchiaia, invalidità e superstiti nonché di pensione anticipata, i contributi versati devono riferirsi almeno per due terzi ad effettive prestazioni lavorative svolte nel settore dello spettacolo (art. 4, c. 7, d.lgs. n. 182/1997). Questa disposizione si applica alle figure professionali indicate nel d.lgs. C.p.S. n. 708/1947 ai nn. 1-14 (attori, registi, cantanti, ecc.), con l'eccezione dei ballerini e dei tersicorei. Ancora, è bene chiarire che, perché maturi il diritto a pensione, oltre al numero minimo di giornate di contribuzione sopra dettagliato, deve essere perfezionato anche il requisito dell'anzianità assicurativa, ovvero l'arco temporale che deve trascorrere dal primo contributo versato o accreditato e la decorrenza della pensione (ad esempio, 20 anni dal versamento del primo contributo per accedere alla pensione di vecchiaia). Con riferimento alla determinazione del trattamento pensionistico, anche per il settore dello spettacolo opera, inoltre, la differenziazione tra i regimi applicabili (retributivo, contributivo puro o pro-quota) introdotta dopo c.d. riforma Dini (l. n. 335/1995), come specificamente indicato all'art. 3, d.lgs. n. 182/1997. Oltre alla disciplina

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

sui trattamenti pensionistici sopra descritta, i lavoratori dello spettacolo sono destinatari di copertura previdenziale anche in occasione degli altri «eventi protetti», come la malattia, la maternità/paternità e trova altresì applicazione, secondo regole specifiche, la tutela assicurativa gestita dall'Inail in relazione ad infortuni e malattie professionali.

4. Le misure contro la disoccupazione involontaria

Al pari di quanto si osserva negli altri contesti produttivi, anche in quello dello spettacolo coloro che sono assunti con contratto di lavoro subordinato hanno diritto alla NASpI (regolata dal d.lgs. n. 22/2015), che però, nel settore oggetto di indagine, non è idonea a garantire una protezione piena; e ciò per svariate ragioni.

In primo luogo, perché la natura endemicamente temporanea e discontinua dei rapporti instaurati nel mondo dello spettacolo mal si concilia con uno strumento, quale la NASpI, il cui funzionamento è basato sull'anzianità contributiva. Ai fini dell'accesso al beneficio, infatti, occorre poter vantare almeno 13 settimane di contributi negli ultimi 4 anni; la durata della misura, inoltre, è commisurata alle settimane di contribuzione versata nel medesimo periodo (e corrisponde, segnatamente, a metà delle stesse).

Si deve altresì considerare che il riconoscimento della NASpI è subordinato a un meccanismo che inserisce il beneficiario in un percorso di riqualificazione professionale volto al reinserimento del soggetto nel mercato del lavoro (c.d. condizionalità), che impone anche l'accettazione di un'offerta di lavoro congrua (d.lgs. n. 150/2022). Tali previsioni non sono del tutto compatibili con la condizione di un lavoratore, quale quello dello spettacolo, spesso dotato di competenze e professionalità elevate.

Con riferimento poi ai lavoratori autonomi, questi erano, sino a pochi anni fa, del tutto esclusi da specifiche forme di sostegno contro la disoccupazione involontaria. Essi, infatti, rimanevano estranei al campo di applicazione della c.d. DIS-COLL, ossia di quella misura, speculare alla NASpI, introdotta dal d.lgs. n. 22/2015 e destinata ai lavoratori con contratti di collaborazione coordinata e continuativa iscritti alla Gestione Separata dell'Inps.

La carenza di un adeguato apparato di protezione sociale è emersa con forza nel periodo emergenziale, durante il quale i lavoratori dello spettacolo – già particolarmente colpiti, per il tipo di attività svolta, dagli effetti della pandemia – hanno dovuto fare i conti anche con l'assenza di idonei strumenti di sostegno al reddito. Così, al di là delle misure temporanee adottate per fronteggiare la fase dell'emergenza (le c.d. indennità *una tantum*), un primo avanzamento di

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

tutele si è realizzato con il c.d. decreto Sostegni *bis* (d.l. 25 maggio 2021, n. 73, conv. in l. 23 luglio 2021, n. 106) che, all'art. 66, ha previsto, a partire dal 1° gennaio 2022, il riconoscimento di una nuova indennità (c.d. ALAS), destinata a coprire gli eventi di cessazione involontaria del rapporto, riservata esclusivamente ai lavoratori autonomi dello spettacolo, con una struttura analoga (pur dotata di rilevanti specificità) a quella della NASpI e della DIS-COLL.

5. L'indennità di discontinuità

A distanza di appena due anni dalla sua introduzione, l'ALAS è stata sostituita dalla c.d. indennità di discontinuità, inserita dal d.lgs. 30 novembre 2023, n. 175 e dotata di un raggio di azione ben più esteso. Si tratta di uno strumento, operante a partire dal 1° gennaio 2024, che rientra nel più ampio progetto di riforma delineato nella l. n. 106/2022 e che garantisce – in via strutturale – un sostegno economico nei periodi di interruzione dell'attività lavorativa.

Venendo più nel dettaglio alla regolamentazione della misura, essa è rivolta ai lavoratori subordinati e autonomi (compresi quelli impiegati con contratti di collaborazione coordinata e continuativa) che siano iscritti al Fondo Pensioni per i Lavoratori dello Spettacolo. Tuttavia, per fruire del beneficio occorre che siano rispettate determinate condizioni.

Più precisamente, il lavoratore deve essere cittadino di uno Stato membro dell'Unione europea ovvero cittadino straniero regolarmente soggiornante nel territorio italiano e deve essere residente in Italia da almeno un anno. Inoltre, nell'anno precedente la presentazione della domanda, il lavoratore non deve essere stato titolare di rapporto di lavoro subordinato a tempo indeterminato, fatta eccezione per i rapporti di lavoro intermittente a tempo indeterminato, per i quali non sia prevista l'indennità di disponibilità, né essere titolare di trattamento pensionistico diretto.

Come accade, in generale, per il riconoscimento di sostegni nel campo della sicurezza sociale, sono fissati specifici requisiti di tipo reddituale e contributivo. In particolare, il lavoratore deve essere titolare di un reddito, ai fini dell'Irpef, non superiore a 35.000 euro nell'anno di imposta precedente alla presentazione della domanda. Il reddito di lavoro, nello stesso arco temporale, deve derivare in via prevalente dall'esercizio delle attività lavorative per le quali è richiesta l'iscrizione obbligatoria al Fondo Pensioni per i Lavoratori dello Spettacolo. Ancora, sempre nell'anno precedente l'inoltro della richiesta dell'indennità di discontinuità, il richiedente deve poter vantare un minimo di cinquantuno giornate di contribuzione. Fanno eccezione a tale regola gli attori cinematografici o di audiovisivi, per i quali la legge di bilancio 2026 (art. 1, c. 840, lett. *b*),

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

l. 30 dicembre 2025, n. 199) ha ritenuto sufficiente, affinché si possa considerare rispettato il requisito contributivo, la maturazione di almeno quindici giornate di contribuzione nell'anno precedente o almeno trenta giornate complessive nei due anni precedenti a quello di presentazione della domanda. L'indennità di discontinuità è corrisposta in un'unica soluzione per un numero di giornate pari ad un terzo di quelle accreditate al Fondo Pensioni per i Lavoratori dello Spettacolo nell'anno civile precedente la presentazione della domanda, detratte le giornate coperte da altra contribuzione obbligatoria o indennizzate ad altro titolo, nel limite della capienza di 312 giornate annue complessive (art. 3, c. 1, d.lgs. n. 175/2023).

L'importo dell'indennità è pari al 60% della retribuzione media giornaliera, calcolata secondo quanto stabilito dal c. 2, del medesimo art. 3, d.lgs. n. 175/2023, nel limite dell'importo del minimale giornaliero contributivo indicato annualmente dall'Inps (c. 3, art. 3).

È previsto un regime di incumulabilità con altri trattamenti previdenziali. Non sussiste invece incompatibilità con lo svolgimento di attività lavorativa al momento di presentazione della domanda, atteso che l'indennità di discontinuità, a differenza della NASpI, non è erogata per coprire i periodi di disoccupazione successivi alla cessazione involontaria di un rapporto di lavoro, bensì ha la finalità di indennizzare i periodi di non lavoro riferiti all'anno precedente a quello di presentazione dell'istanza. Inoltre, i periodi di fruizione dell'indennità di discontinuità sono coperti da contribuzione figurativa, nella misura prevista dall'art. 4 del d.lgs. n. 175/2023, aspetto particolarmente importante per questi lavoratori che, come si è detto, faticano a maturare i requisiti contributivi per l'accesso ai trattamenti previdenziali a causa delle frequenti interruzioni lavorative nella loro carriera professionale.

6. Il certificato di agibilità

Un utile strumento atto a garantire l'assolvimento degli obblighi contributivi nel settore dello spettacolo è rappresentato dal c.d. certificato di agibilità, disciplinato dagli artt. 6 e 10, d.lgs. C.p.S. n. 708/1947.

Questo documento contiene le informazioni relative all'instaurazione del rapporto di lavoro, veicolate ormai, anche per questo ambito produttivo, attraverso la comunicazione obbligatoria da effettuare al Centro per l'impiego (secondo le formalità osservate per la generalità dei lavoratori) e permette di appurare la regolarità della posizione contributiva rispetto al singolo lavoratore.

Il rilascio di tale certificato rappresenta un requisito indispensabile, in determinati casi, affinché il lavoratore possa operare nel mondo dello spettacolo.

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

In particolare, l'art. 6, c. 1, d.lgs. C.p.S. n. 708/1947, stabilisce che le imprese dell'esercizio teatrale, cinematografico e circense, i teatri tenda, gli enti, le associazioni, le imprese del pubblico esercizio, gli alberghi, le emittenti radiotelevisive e gli impianti sportivi non possono far agire nei locali di proprietà o di cui abbiano un diritto personale di godimento (come un contratto di comodato o di locazione) i lavoratori dello spettacolo che non siano in possesso del certificato di agibilità.

La previsione di un simile obbligo è evidentemente finalizzata a prevenire fenomeni di evasione ed elusione contributiva e ad informare gli organi di vigilanza della presenza di determinati lavoratori nel luogo di lavoro, così da poter svolgere al meglio i controlli dovuti. La violazione di questo adempimento comporta l'applicazione di una sanzione amministrativa pari a 129 euro per ogni giornata di lavoro prestata da ciascun lavoratore.

Occorre, però, svolgere qualche essenziale precisazione per circoscrivere più nel dettaglio l'ambito di applicazione dell'istituto in commento, anche alla luce della stratificazione normativa verificatasi negli anni.

In primo luogo, il certificato di agibilità riguarda l'utilizzo del solo personale artistico o tecnico (elencato ai nn. 1-14 del menzionato d.lgs. C.p.S. n. 708/1947), mentre non deve essere rilasciato quando ci si avvalga di lavoratori generici.

Inoltre, l'obbligo di richiedere il rilascio del certificato incombe sul committente che si avvalga della prestazione resa da lavoratori autonomi oppure impiegati con contratti di collaborazione (con l'eccezione del lavoratore autonomo esercente attività musicali, il quale è tenuto egli stesso a richiedere il certificato, anche se l'obbligo di custodia ricade sul committente).

A differenza di quanto originariamente previsto, infatti, secondo l'attuale formulazione dell'art. 6, il certificato in esame non rappresenta più un adempimento obbligatorio per il datore di lavoro titolare del rapporto di lavoro subordinato nei confronti dei propri dipendenti, qualora utilizzati in locali di proprietà o di cui abbia un diritto personale di godimento, per i quali abbia effettuato regolari versamenti contributivi presso l'Inps. Proprio con riferimento a tale aspetto, peraltro, è stata di recente sollevata la questione di legittimità costituzionale da parte della Corte di Cassazione, nella parte in cui la riforma del 2017 (l. 27 dicembre 2017, n. 205) non ha esteso retroattivamente questa modifica normativa *in melius* (Cass. SS.UU., ord., 16 agosto 2025, n. 23348). Ancora, come sopra anticipato, il citato art. 6 pone l'obbligo del possesso del certificato di agibilità in capo alle imprese che vogliano fare operare i lavoratori dello spettacolo nei locali di loro proprietà o di cui abbiano un diritto personale di godimento. In proposito, è stato chiarito in via amministrativa (e ribadito dalla giurisprudenza) che l'obbligo di richiedere il certificato grava sempre sul

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

soggetto che effettivamente contrattualizza il rapporto di lavoro con gli artisti e tecnici. Qualora, però, il committente non coincida con l'impresa o ente presso cui i lavoratori agiscono, sarà comunque onere di tale ultimo soggetto richiedere copia del certificato e custodirlo. E infatti la sanzione amministrativa prevista dalla legge si applica nei confronti del soggetto giuridico che "ospita" il lavoratore dello spettacolo sia nel caso in cui detto soggetto coincida con il committente sia nel caso in cui sia estraneo al rapporto di lavoro (cfr. messaggio Inps del 19.04.2019, n. 1612).

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

Per approfondire: alcuni riferimenti essenziali

1. Per una ricognizione della condizione dei lavoratori del settore dello spettacolo, con riguardo, tra l'altro, alla loro situazione economica, alle prospettive previdenziali e alle tipologie contrattuali v. Camera dei Deputati, *Indagine conoscitiva in materia di lavoro e previdenza nel settore dello spettacolo*, 21 aprile 2021.

2. Sulla legge di riordino della disciplina relativa al lavoro nel settore dello spettacolo, *Il lavoro nello spettacolo*, a cura di M. Matteucci, Maggioli editore, 2024. Sull'influenza dei meccanismi pubblici di finanziamento sui rapporti di lavoro M. Vitaletti, *Il lavoro nello spettacolo*, in Aa.Vv., *Diritto e processo del lavoro e della previdenza sociale*, diretto da D. Mezzacapo, A. Preteroti e L. Valente, Utet, 2025, p. 439 ss.

3. Sul concetto di spettacolo, V. Ferrante, *Nozione di "spettacolo" e differenze tipologiche del rapporto di chi opera per la sua realizzazione*, in Aa.Vv., *Occupazione, persona, solidarietà. Studi in memoria di M. Napoli*, Giappichelli, 2025; S. Magagnoli, *Il regime previdenziale delle modelle: due soluzioni opposte alla luce del nuovo concetto di spettacolo*, in *Il lavoro nella giurisprudenza*, 2022, pp. 175 ss. In giurisprudenza, sulla nozione di "lavoratore dello spettacolo" si vedano, *ex multis*, Cass. 15 aprile 2004, n. 7211; Cass. 11 giugno 2007, n. 13643; Cass. 15 ottobre 2014, n. 21829, tutte in *DeJure.it*.

4. Sul contratto di scrittura artistica ed in particolare sulla sua natura giuridica L. De Litala, *Lavoro artistico*, in *Nuovissimo Digesto Italiano*, Utet, 1983; A. Antignani, *Lavoro artistico*, in *Enciclopedia Giuridica Treccani*, XVIII, Istituto della enciclopedia, 1988; P. Passerini, *Il contratto di scrittura artistica*, in *Rivista di diritto industriale*, 1994, pp. 485 ss.

5. Sul lavoro autonomo nel settore dello spettacolo, A. Pilati e O. Razzolini (a cura di), *Il lavoro autonomo nei luoghi della cultura*, ESI, 2022.

6. Sulla specialità del contratto di lavoro nel settore dello spettacolo F. Di Cerbo, *I rapporti speciali di lavoro*, Cedam, 2000. Tra i primi contributi in tema di contratto a termine nel settore in analisi si segnala l'autorevole contributo di R. Scognamiglio, *Lavoro a termine nello spettacolo: produzione di programmi di produzione nell'emittenza pubblica e privata*, in Aa.Vv., *Il futuro del contratto a termine*, Giuffrè, 1984, pp. 184 ss. In generale sui contratti flessibili nel settore dello spettacolo G. Leotta (a cura di), *Diritto dello spettacolo e dei beni culturali*, Se Editrice, 2022; F.

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

Fiore, *Il rapporto di lavoro nello spettacolo*, in F. Dell'Aversana, *Manuale di diritto delle arti e dello spettacolo*, Aracne, 2015.

7. Sulla privatizzazione delle fondazioni liriche A. Serra, *La difficile privatizzazione delle fondazioni liriche: strumenti pubblici e presenza privata*, in *Aedon*, 1998, n. 2; A. Mozzati, *La privatizzazione degli enti lirici,* in *Economia e diritto del terziario*, 1999, pp. 477 ss.; V. Cerulli Irelli, *Le fondazioni lirico-sinfoniche come organizzazioni pubbliche in forma privatistica*, in *Aedon*, 2012, n. 3. Sulla disciplina dei contratti di lavoro a termine nelle fondazioni lirico sinfoniche, F. Santoni, *La disciplina dei contratti di lavoro a termine negli enti lirici tra diritto comune e regole speciali*, in *WP C.S.D.L.E. "Massimo D'Antona".IT*, 2020, n. 416. S. Mainardi e D. Casale, *Il personale delle Fondazioni lirico-sinfoniche dopo la conversione del decreto legge n. 64/2010*, in *Aedon*, 2010, n. 3. Sul divieto di conversione dei contratti a termine nelle fondazioni lirico sinfoniche F. Andretta, *Le Sezioni Unite sulla natura delle fondazioni lirico sinfoniche e sul regime dei rapporti di lavoro: revirement o svista?*, in *Lavoro Diritti Europa*, 2023, n. 2; M. Vitaletti, *Il divieto di conversione dei contratti a termine nelle fondazioni lirico sinfoniche tra norme imperative e "nullità virtuali"*, in *Rivista italiana di diritto del lavoro*, 2023, pp. 338 ss.

8. Sulle clausole di protesta inserite nei contratti di scrittura artistica C. Dore, *Sulla "clausola di protesta" nel contratto di scrittura teatrale*, in *Pactum Rivista di diritto dei contratti*, 2023, pp. 71 ss. G. Magri, *Protesta (clausola di)*, *in Digesto delle discipline privatistiche sez. civile, agg.*, Utet, 2016; V. Comito, *sindacabilità della protesta del lavoratore artistico e natura giuridica della clausola di protesta*, in *Diritto del Lavoro*, 1955, pp. 101 ss.

9. Per un'analisi più dettagliata sul livello di sindacalizzazione all'interno del settore dello spettacolo, anche in relazione alle singole tipologie di lavoratori, si vedano S. Bologna e A. Soru (a cura di), *Dietro le quinte. Indagine sul lavoro autonomo nell'audiovisivo e nell'editoria libraria*, in *Quaderni della Fondazione Giacomo Brodolini*, 2022; D. Di Nunzio, G. Ferrucci e E. Toscano (a cura di), *Vita da artisti. Ricerca nazionale sulle condizioni di vita e di lavoro dei professionisti dello spettacolo*, Fondazione di Vittorio, SLC-CGIL, 2017. In dottrina: C. Carta, A. Donini e M. Novella, *Presentazione*, in *Lavoro e diritto*, 2022, pp. 627 ss.; M. Vitaletti, *La dimensione "collettiva" del lavoro nello spettacolo*, in *Diritto delle Relazioni Industriali*, 2021, pp. 666 ss. Per un focus sulla contrattazione collettiva dei lavoratori autonomi si veda B. Rossilli, *La contrattazione*

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

collettiva dei lavoratori autonomi dello spettacolo e possibili scenari. fine primo atto, in *ambientediritto*, 2026, n. 1, pp. 1 ss., cui si rimanda anche per i riferimenti dottrinali e giurisprudenziali relativi alla questione della compatibilità tra la previsione di una contrattazione collettiva dei lavoratori autonomi e la disciplina europea sulla libertà di concorrenza tra le imprese nel mercato.

10. Sul tempo di lavoro nel settore dello spettacolo si veda: M. Novella, *Il lavoro dell'artista dello spettacolo tra coinvolgimento e creatività*, in *Lavoro e diritto*, 2022, pp. 681 ss.; A. Donini, *Il tempo di lavoro dell'artista è incommensurabile?*, in *Lavoro e diritto*, 2022, pp. 705 ss.; M. Vitaletti, *Lavoro e tempi dello spettacolo: uno studio sullo statuto giuridico dell'artista*, Fondazione Giacomo Brodolini, Roma, 2022; C. Carta, *Lavoro e non lavoro nel settore dello spettacolo*, in *Lavoro e diritto*, 2022, pp. 635 ss. Sia consentito un rinvio anche a L. Monterossi, *I "tempi grigi" nel lavoro che cambia*, Giappichelli, 2024, pp. 150 ss.

11. Sul regime previdenziale in tale settore si vedano: G. Cardoni, *Sulla nozione di lavoratore dello spettacolo ai fini della tutela previdenziale Enpals. La Cassazione cambia orientamento?*, in *Rivista del Diritto della Sicurezza Sociale*, 2007, pp. 651 ss.; Id., *La previdenza dei giornalisti e dei lavoratori dello spettacolo: problematiche applicative*, in *Rivista del Diritto della Sicurezza Sociale*, 2015, pp. 125 ss. Più di recente M. D'Onghia, *La sicurezza sociale dei lavoratori dello spettacolo*, in *Lavoro e diritto*, 2022, pp. 657 ss.; F. Siotto, *Il lavoro nello spettacolo: profili previdenziali*, in *Rivista del Diritto della Sicurezza Sociale*, 2018, pp. 61 ss.; M. Vitaletti, *Il lavoro nello spettacolo*, in D. Mezzacapo, A. Preteroti e L. Valente (a cura di), *Diritto e processo del lavoro e della previdenza sociale*, Utet, 2025; A. Biagiotti, *Aspetti controversi della disciplina previdenziale dei lavoratori dello spettacolo*, in *Argomenti di Diritto del Lavoro*, 2021, pp. 600 ss., cui si rimanda anche per un'analisi delle proposte di riforma avanzate in materia. Con particolare riferimento al regime previdenziale delle modelle si vedano: A. Tursi, *I confini della gestione separata: questioni in tema di inquadramento previdenziale dei produttori assicurativi e delle modelle*, in *Rivista Italiana di Diritto del Lavoro*, 2019, pp. 123 ss. e S. Magagnoli, *Il regime previdenziale delle modelle: due soluzioni opposte alla luce del nuovo concetto di spettacolo*, in *Il Lavoro nella Giurisprudenza*, 2022, pp. 171 ss.

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

11
L'Impresa nel settore artistico

di Davide Ianni

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

1. Introduzione

Il presente capitolo analizza le principali forme giuridiche attraverso cui si struttura l'attività d'impresa, con specifico riguardo al settore delle arti e dello spettacolo, al fine di fornire un quadro sistematico delle categorie e degli strumenti giuridici rilevanti per l'organizzazione dell'attività artistica in forma imprenditoriale.

L'art. 41 Cost. riconosce la libertà di iniziativa economica privata entro i limiti dell'interesse collettivo, ponendo al centro la disciplina dell'impresa come strumento di equilibrio tra autonomia contrattuale, responsabilità imprenditoriale e tutela dei terzi. La disciplina dell'impresa, originariamente distinta tra Codice civile del 1865 e Codice di commercio del 1882, è stata unificata con il Codice civile del 1942, che nel Libro V ha sistematizzato le norme su imprenditore, azienda e società (artt. 2082 ss., 2555 ss., 2247 ss.); la materia è oggi integrata da numerose leggi speciali.

Questo quadro normativo trova oggi una concreta applicazione in un settore che presenta una rilevanza economica e sociale tutt'altro che marginale. Secon-

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

do i dati elaborati da *Minicifre della cultura* – progetto di raccolta statistica promosso dal Ministero della Cultura e realizzato dal Dipartimento per le attività culturali e dalla Scuola nazionale del patrimonio e delle attività culturali – il comparto culturale e creativo in Italia conta quasi 580.000 occupati, di cui circa 292.000 nel settore dello spettacolo, e quasi 290.000 imprese, generando volumi di fatturato significativi. Tali dati confermano come l'attività artistica e creativa si collochi sempre più stabilmente all'interno di dinamiche imprenditoriali strutturate, rendendo imprescindibile un'analisi delle forme giuridiche attraverso cui essa si organizza e opera nel mercato. Pertanto, alla luce della crescente centralità del settore in esame nel panorama giuridico ed economico, la scelta di questo *focus* risponde non soltanto all'esigenza di ricostruire il quadro normativo di riferimento, ma anche alla necessità di fornire strumenti concettuali utili a comprendere il funzionamento e le implicazioni giuridiche dell'iniziativa privata nel mondo delle arti e dello spettacolo.

L'impresa in ambito artistico-culturale, pur distinguendosi dalle forme tradizionali di attività economica per la centralità della creatività e dell'elemento talvolta immateriale del prodotto, riveste un ruolo di rilievo sotto il profilo economico e sociale. Una corretta organizzazione incide direttamente sulla capacità di generare valore, tutelare i diritti degli operatori e delle maestranze coinvolte e garantire rapporti equilibrati con collaboratori, finanziatori, istituzioni e pubblico. In tale prospettiva, la conoscenza delle diverse forme giuridiche e delle relative implicazioni normative costituisce, per i professionisti dello spettacolo, uno strumento strategico per coniugare libertà creativa, sostenibilità economica e tutela giuridica, riducendo i rischi legali e valorizzando le opportunità offerte dal mercato e dall'ordinamento vigente.

2. Imprenditore, azienda, impresa: nozioni e concetti generali

Al fine di perseguire gli obiettivi sopra delineati, risulta preliminarmente necessario chiarire alcune nozioni fondamentali. Sotto questo profilo, la disciplina dell'attività imprenditoriale può essere ricostruita secondo tre distinti piani concettuali: soggettivo, oggettivo e funzionale.

La prospettiva soggettiva attiene all'individuazione del soggetto che esercita l'attività, ossia all'imprenditore. La prospettiva oggettiva concerne, invece, il complesso dei beni e delle risorse organizzate per lo svolgimento dell'attività economica, riconducibili alla nozione di azienda. Infine, la prospettiva funzionale riguarda il modo in cui l'attività è organizzata e svolta, nonché la funzione giuridico-economica dell'impresa quale attività economica professionalmente esercitata al fine della produzione o dello scambio di beni o servizi.

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

Tale tripartizione consente di cogliere in maniera sistematica la complessità del fenomeno imprenditoriale e costituisce una chiave interpretativa essenziale per l'analisi delle forme giuridiche dell'impresa, anche nel settore delle arti e dello spettacolo.

2.1. Ambito soggettivo: l'imprenditore

L'imprenditore costituisce il centro del sistema normativo dell'impresa. Ai sensi dell'art. 2082 c.c., è imprenditore colui che esercita professionalmente un'attività economica organizzata al fine della produzione o dello scambio di beni o servizi. I requisiti essenziali sono rappresentati dall'organizzazione dei mezzi produttivi, dall'economicità della gestione – intesa come attività svolta secondo un metodo idoneo almeno al pareggio tra costi e ricavi – e dalla professionalità dell'attività, ossia dal suo esercizio abituale e non occasionale. L'imprenditore è pertanto il soggetto che assume il rischio economico e coordina le risorse necessarie allo svolgimento dell'attività; nel settore artistico tale funzione può essere svolta, ad esempio, da produttori teatrali, compagnie o artisti che organizzano stabilmente la propria attività creativa.

Il legislatore distingue diverse categorie di imprenditori in ragione dell'oggetto e delle dimensioni dell'attività. In particolare, accanto alla nozione generale di cui all'art. 2082 c.c., si distingue tra imprenditore agricolo (art. 2135 c.c.) e imprenditore commerciale (art. 2195 c.c.), quest'ultimo assoggettato a uno statuto giuridico più articolato, comprensivo degli obblighi di iscrizione nel registro delle imprese, di tenuta delle scritture contabili (art. 2214 c.c.) e, ricorrendone i presupposti, di assoggettabilità alle procedure concorsuali (artt. 2221 ss. c.c.). Sotto il profilo dimensionale, l'art. 2083 c.c. individua la figura del piccolo imprenditore, caratterizzata dalla prevalenza del lavoro proprio e familiare e da un regime giuridico attenuato rispetto all'imprenditore medio-grande, dotato di una organizzazione più complessa e pienamente soggetto allo statuto dell'imprenditore commerciale. Tali distinzioni incidono sull'estensione degli obblighi legali e sul regime di responsabilità, assumendo rilievo anche nel settore delle arti e dello spettacolo, ove coesistono modelli organizzativi eterogenei.

In questo quadro, si distingue tradizionalmente tra uno statuto generale dell'imprenditore, applicabile a tutte le forme di attività economica organizzata, e uno statuto speciale dell'imprenditore commerciale, che comprende ulteriori obblighi di pubblicità legale e organizzazione contabile, nonché la disciplina della rappresentanza commerciale (artt. 2203 ss. c.c.), attraverso la quale l'imprenditore può avvalersi di collaboratori dotati di diversi poteri di gestione e rappresentanza. Ai fini della qualificazione dell'attività come imprenditoriale

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

assume rilievo il criterio del metodo economico, distinto dal perseguimento dello scopo di lucro soggettivo, poiché richiede soltanto che l'attività sia organizzata secondo criteri di economicità. Secondo il principio di effettività, la qualità di imprenditore si acquista con l'esercizio concreto dell'attività economica organizzata, indipendentemente dall'iscrizione nel registro delle imprese, mentre la sua cessazione richiede non solo la cancellazione dal registro (art. 33 d.lgs. n. 14/2019, Codice della crisi d'impresa e dell'insolvenza), ma anche la cessazione effettiva dell'attività e la disgregazione del complesso aziendale.

2.2. Ambito oggettivo: l'azienda

L'azienda rappresenta la dimensione oggettiva dell'attività imprenditoriale ed è definita dall'art. 2555 c.c. come il complesso dei beni organizzati dall'imprenditore per l'esercizio dell'impresa. Essa comprende beni materiali e immateriali – quali strumenti, locali, marchi, contratti, diritti di proprietà intellettuale e avviamento – tra loro funzionalmente coordinati per lo svolgimento dell'attività economica. Nel settore artistico, ad esempio, l'azienda di una compagnia teatrale può includere spazi di prova, attrezzature tecniche, materiale scenografico, contratti con artisti e diritti sulle opere prodotte.

Dal punto di vista giuridico, l'azienda costituisce un'universalità di beni caratterizzata dalla comune destinazione funzionale all'esercizio dell'impresa. Proprio tale unitarietà giustifica l'esistenza di una disciplina specifica volta a garantire la continuità dell'attività economica anche in caso di trasferimento. In particolare, l'art. 2557 c.c. prevede un divieto temporaneo di concorrenza a carico dell'alienante, volto a tutelare l'avviamento dell'azienda ceduta, ossia il valore economico derivante dalla clientela e dalla reputazione acquisita. L'art. 2558 c.c. stabilisce il subentro dell'acquirente nei contratti inerenti all'esercizio dell'azienda, salvo patto contrario o natura personale del rapporto (*intuitu personae*), al fine di preservare la continuità dei rapporti giuridici funzionali all'attività economica. Con riferimento ai rapporti patrimoniali, gli artt. 2559 e 2560 c.c. disciplinano rispettivamente il trasferimento dei crediti aziendali e la responsabilità per i debiti anteriori al trasferimento, prevedendo, per l'impresa commerciale, la responsabilità dell'acquirente per le passività risultanti dai libri contabili obbligatori, a tutela dei creditori e della continuità dell'attività economica. L'azienda può inoltre essere oggetto di diritti di godimento, quali usufrutto e affitto, disciplinati dagli artt. 2561 e 2562 c.c., che impongono al titolare del diritto l'obbligo di conservarne la destinazione economica e l'efficienza organizzativa, secondo criteri di corretta gestione, in coerenza con il principio di continuità aziendale.

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

2.3. Ambito funzionale: l'impresa

L'impresa rappresenta il profilo funzionale del sistema, ossia l'attività economica organizzata esercitata professionalmente dall'imprenditore al fine della produzione o dello scambio di beni o servizi. Essa consiste nel processo attraverso cui i fattori produttivi vengono coordinati per generare utilità economica; nel settore artistico, l'impresa coincide con l'insieme delle attività dirette alla creazione e diffusione di opere, spettacoli o eventi culturali.

In base al soggetto che esercita l'attività, si distingue tra impresa individuale, in cui l'imprenditore risponde illimitatamente delle obbligazioni assunte, e impresa collettiva o societaria, caratterizzata dalla partecipazione di più soggetti e da un regime di responsabilità variabile in funzione del modello organizzativo adottato. In relazione alla natura del soggetto esercente, si distingue inoltre tra impresa privata e impresa pubblica, nella quale l'attività economica è svolta direttamente dallo Stato o da enti pubblici, anche mediante enti pubblici economici o società a partecipazione pubblica.

Tra le forme particolari rilevano l'impresa sociale e l'impresa familiare. Ai sensi dell'art. 1 del d.lgs. n. 112/2017, l'impresa sociale è un ente privato che esercita stabilmente un'attività di interesse generale per finalità civiche, solidaristiche e di utilità sociale, senza scopo di lucro, mediante il reinvestimento degli utili nello svolgimento dell'attività statutaria; la disciplina si coordina con la l. n. 381/1991 e con il d.lgs. n. 117/2017 (Codice del Terzo settore). L'impresa familiare, disciplinata dall'art. 230-*bis* c.c., costituisce una forma di impresa individuale caratterizzata dalla collaborazione continuativa dei familiari, ai quali sono riconosciuti diritti patrimoniali e partecipativi sugli utili e sugli incrementi dell'azienda, senza che ciò comporti l'acquisizione della qualità di socio; la disciplina si coordina, ove applicabile, con l'art. 230-*ter* c.c.

Nel complesso, tali modelli evidenziano la varietà delle forme organizzative attraverso cui può essere esercitata l'attività economica, offrendo strumenti giuridici adattabili anche al settore delle arti e dello spettacolo, caratterizzato dalla frequente integrazione tra dimensione creativa e organizzazione imprenditoriale.

3. I segni distintivi

Nell'ambito dell'attività imprenditoriale, e in particolare con riferimento alla nozione di azienda, assumono rilievo i segni distintivi, ossia i fattori immateriali che consentono di identificare l'imprenditore e l'attività economica sul mercato, distinguendoli dai concorrenti. Essi svolgono una funzione di indivi-

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

dualizzazione e differenziazione, contribuendo alla formazione dell'avviamento e alla tutela della clientela. Il codice civile disciplina i principali segni distintivi – ditta, insegna e marchio – riconoscendo loro una specifica tutela giuridica quale parte integrante dell'organizzazione dell'azienda.

La ditta, disciplinata dall'art. 2563 c.c., costituisce il nome commerciale sotto il quale l'imprenditore esercita l'attività e si presenta sul mercato. Essa deve contenere almeno il cognome o la sigla dell'imprenditore e, nel caso di imprenditore collettivo, assume la forma di ragione sociale o denominazione sociale. L'ordinamento ne tutela l'uso esclusivo e ne consente il trasferimento solo insieme all'azienda, prevedendo il consenso dell'alienante negli atti tra vivi.

L'insegna, disciplinata dall'art. 2569 c.c., è il segno che contraddistingue i locali dell'impresa e deve essere lecita, veritiera e dotata di capacità distintiva.

Il marchio, disciplinato dall'art. 2568 c.c., distingue i prodotti o servizi dell'impresa e ne tutela la reputazione. La protezione del marchio è regolata dal Codice della Proprietà Industriale (d.lgs. n. 30/2005, artt. 7 ss.), con registrazione presso l'UIBM per il marchio nazionale, dal reg. UE 2017/1001 per il marchio dell'Unione Europea e dal Sistema di Madrid gestito dalla WIPO per la tutela internazionale. La registrazione attribuisce un diritto esclusivo di uso e opposizione contro utilizzi idonei a creare confusione nel pubblico.

Accanto al marchio assume rilievo il logo, quale segno grafico distintivo tutelabile ai sensi del d.lgs. n. 30/2005 o, in mancanza di registrazione, mediante la disciplina della concorrenza sleale.

Nel contesto digitale, il nome a dominio costituisce segno distintivo ai sensi del Codice della Proprietà Industriale (d.lgs. n. 30/2005, artt. 22 ss.), potendo identificare l'attività economica nella rete. L'uso di domini confondibili con marchi altrui può integrare violazione dei diritti di proprietà industriale e atti di concorrenza sleale, con possibilità di ricorso a misure cautelari ai sensi dell'art. 133 c.p.i. e a procedure ADR, quali l'UDRP della WIPO, per contrastare fenomeni di cybersquatting.

Anche i nomi utente e i profili sui *social networks* svolgono una funzione distintiva e possono essere tutelati ai sensi dell'art. 2598 c.c., qualora il loro uso indebito sia idoneo a generare confusione o a sfruttare indebitamente l'altrui reputazione.

Nel settore artistico, i segni distintivi assumono particolare rilievo nella costruzione dell'identità professionale e del valore economico dell'attività creativa. Nome d'arte, marchio, logo, dominio e *account social* contribuiscono alla riconoscibilità dell'artista, alla tutela dell'avviamento e allo sfruttamento economico delle opere, costituendo componenti essenziali del patrimonio immateriale dell'impresa in un contesto sempre più competitivo e digitalizzato.

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

4. Opere dell'ingegno, invenzioni industriali e modelli industriali

Nel contesto dell'impresa contemporanea, e in particolare dell'impresa artistica e culturale, i beni immateriali assumono un ruolo centrale quale espressione dell'attività creativa e fattore di valorizzazione economica. Opere dell'ingegno, invenzioni industriali e modelli industriali costituiscono strumenti giuridici di tutela dell'innovazione e della creatività, incidendo in modo significativo sull'organizzazione e sulla competitività dell'impresa.

Le opere dell'ingegno sono tutelate dal diritto d'autore e comprendono le creazioni dell'attività intellettuale dotate di carattere creativo, indipendentemente dal valore artistico o dalla destinazione economica. In tale ambito si distinguono i diritti morali, che tutelano il legame personale dell'autore con l'opera, e i diritti patrimoniali, che attribuiscono il potere di sfruttamento economico. La disciplina è contenuta nella l. 22 aprile 1941, n. 633, in coordinamento con gli artt. 2575 ss. c.c., nonché nelle principali fonti europee – tra cui la dir. 96/9/CE, la dir. 2001/29/CE, la dir. 2006/115/CE, la dir. 2009/24/CE, la dir. 2012/28/UE e la dir. (UE) 2019/790 – e nelle convenzioni internazionali, tra cui la Convenzione di Berna e l'Accordo TRIPs. Nel settore artistico rientrano in tale categoria, tra le altre, le opere teatrali, musicali, coreografiche, audiovisive e figurative. I diritti morali sono inalienabili e imprescrittibili, mentre i diritti patrimoniali possono essere trasferiti e sfruttati economicamente nell'ambito dell'impresa, entrando a far parte del patrimonio aziendale.

Accanto al diritto d'autore, l'ordinamento tutela le invenzioni industriali, caratterizzate da una soluzione nuova e originale a un problema tecnico, suscettibile di applicazione industriale. La disciplina è contenuta nel d.lgs. 10 febbraio 2005, n. 30 (Codice della proprietà industriale), in particolare agli artt. 45 ss., nonché nella Convenzione sul brevetto europeo (CBE) e nell'Accordo TRIPs. Il brevetto attribuisce un diritto esclusivo di sfruttamento economico, incentivando l'innovazione tecnologica e la remunerazione dell'investimento imprenditoriale, potendo assumere rilievo anche nel settore culturale con riferimento alle tecnologie di produzione e diffusione delle opere.

I modelli industriali tutelano invece l'aspetto esteriore del prodotto, ossia la forma e l'estetica che ne determinano l'apparenza visiva, assumendo particolare importanza nei settori del design, della moda e dell'artigianato artistico, nei quali la configurazione del prodotto costituisce elemento essenziale di differenziazione sul mercato.

Nel loro insieme, opere dell'ingegno, invenzioni industriali e modelli industriali delineano un sistema articolato di tutela dei beni immateriali dell'impresa, volto a promuovere la creatività e l'innovazione, pur configurandosi come

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

eccezione al principio di libera concorrenza, in quanto giustificato dalla funzione economico-sociale della protezione della produzione intellettuale.

5. Concorrenza e attività d'impresa nel settore artistico

L'attività d'impresa si svolge all'interno di un mercato concorrenziale, nel quale la libertà di iniziativa economica è garantita ma al tempo stesso regolata da norme volte ad assicurarne il corretto funzionamento. Il diritto della concorrenza rappresenta pertanto un elemento strutturale dell'ordinamento economico, incidendo anche sull'impresa artistica e culturale.

Il principio della libera concorrenza consente agli operatori economici di competere attraverso qualità, prezzo, organizzazione e capacità creativa. Nel settore artistico, la competizione assume forme peculiari, spesso connesse alla reputazione, all'originalità delle opere e alla capacità di attrarre il pubblico, rendendo particolarmente rilevante il rispetto delle regole di correttezza professionale.

La disciplina della concorrenza sleale vieta comportamenti idonei ad alterare il confronto competitivo, quali atti di confusione, denigrazione e appropriazione di pregi altrui. In ambito artistico, tali condotte possono manifestarsi, ad esempio, nell'imitazione di format culturali, nell'uso indebito di segni distintivi o nello sfruttamento della notorietà altrui.

Accanto alla tutela civilistica, opera la disciplina pubblicistica della concorrenza, volta a prevenire pratiche restrittive del mercato. Le intese anticoncorrenziali sono vietate dall'art. 101 TFUE e dall'art. 2 della l. 10 ottobre 1990, n. 287; l'abuso di posizione dominante è vietato dall'art. 102 TFUE e dall'art. 3 della l. n. 287/1990; le concentrazioni suscettibili di ridurre in modo significativo la concorrenza sono sottoposte a controllo ai sensi del Regolamento (CE) n. 139/2004 e degli artt. 5 ss. della l. n. 287/1990. Anche nei mercati culturali tali fenomeni possono incidere sulla pluralità dell'offerta e sull'accesso degli operatori.

Il rapporto tra concorrenza e diritti di proprietà intellettuale richiede un equilibrio tra tutela dell'innovazione e salvaguardia del mercato, poiché i diritti esclusivi non possono tradursi in limitazioni ingiustificate della concorrenza.

In questo quadro, il diritto della concorrenza definisce il contesto entro cui l'impresa artistica è chiamata a operare, garantendo che la libertà creativa e imprenditoriale si sviluppi nel rispetto dei principi di correttezza, trasparenza e pluralismo.

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

6. Forme organizzative dell'impresa

L'analisi fin qui condotta ha considerato prevalentemente la figura dell'imprenditore individuale, evidenziandone le caratteristiche essenziali anche con riferimento al settore artistico e dello spettacolo. Tale prospettiva, tuttavia, non esaurisce le modalità attraverso cui l'attività imprenditoriale può essere organizzata, soprattutto quando la complessità dell'attività, le esigenze finanziarie e la pluralità dei soggetti coinvolti rendono necessaria una struttura più articolata.

L'esperienza economica dimostra infatti che l'attività d'impresa è frequentemente esercitata in forma collettiva, mediante l'unione di risorse, competenze e capitali, al fine di distribuire i rischi e rendere più efficiente l'organizzazione dell'attività. In tali ipotesi, l'organizzazione assume una propria autonomia funzionale, potendo costituire un centro di imputazione di rapporti giuridici distinto rispetto ai singoli partecipanti.

In questo contesto si colloca la disciplina delle società, che rappresentano modelli organizzativi dell'impresa caratterizzati da diversi livelli di autonomia patrimoniale, responsabilità e modalità di gestione. Il diritto societario offre una pluralità di strumenti idonei a soddisfare esigenze differenti, particolarmente rilevanti nel settore artistico e culturale, caratterizzato da elevata variabilità economica, progettualità spesso temporanee e frequente collaborazione tra artisti, produttori, tecnici e finanziatori.

Il presente paragrafo analizza pertanto le principali forme organizzative dell'impresa, dall'impresa individuale alle diverse tipologie societarie, al fine di evidenziarne caratteristiche e implicazioni in relazione alle specificità delle attività artistiche, nella consapevolezza che la scelta della forma giuridica incide in modo significativo sulla sostenibilità e sullo sviluppo dell'iniziativa economica.

6.1. L'impresa individuale

L'impresa individuale rappresenta la forma più elementare di esercizio dell'attività imprenditoriale ed è caratterizzata dalla coincidenza tra la persona dell'imprenditore e il soggetto che organizza e dirige l'attività economica ai sensi dell'art. 2082 c.c. In tale modello, l'imprenditore agisce in nome proprio, assumendo direttamente la titolarità dei rapporti giuridici derivanti dall'esercizio dell'impresa, senza separazione tra sfera personale e professionale.

Sotto il profilo strutturale, l'impresa individuale si distingue per la semplicità organizzativa, non richiedendo particolari formalità costitutive né assetti complessi, risultando particolarmente accessibile nelle fasi iniziali dell'attività o in contesti caratterizzati da dimensioni ridotte e limitato impiego di capitali.

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

Elemento centrale è l'autonomia patrimoniale imperfetta: non essendo prevista una separazione tra patrimonio personale e patrimonio destinato all'attività, l'imprenditore risponde delle obbligazioni assunte con tutti i propri beni presenti e futuri, secondo il principio di responsabilità patrimoniale universale di cui all'art. 2740 c.c. Tale assetto comporta una responsabilità illimitata, che costituisce al contempo elemento di semplicità organizzativa e fattore di rischio.

Nel settore artistico e dello spettacolo, l'impresa individuale trova frequente applicazione con riferimento ad artisti singoli che organizzano autonomamente la propria attività, gestiscono i rapporti contrattuali con committenti o intermediari e assumono direttamente il rischio economico dell'iniziativa.

Tale forma risulta adeguata quando l'attività presenta dimensioni contenute e limitata complessità organizzativa; al crescere delle esigenze finanziarie o collaborative emergono tuttavia i limiti derivanti dalla responsabilità illimitata e dall'assenza di separazione patrimoniale, che spesso conducono al ricorso a forme collettive di organizzazione dell'impresa.

6.2. La società come forma di esercizio collettivo dell'impresa

Accanto all'impresa individuale, l'ordinamento riconosce la possibilità che l'attività imprenditoriale sia esercitata in forma collettiva, mediante una organizzazione nella quale più soggetti collaborano stabilmente alla realizzazione di un'iniziativa economica comune. In tali ipotesi, l'attività non è più imputabile esclusivamente alla persona fisica dell'imprenditore, ma a un centro unitario di imputazione di rapporti giuridici.

La società costituisce il modello giuridico tipico di esercizio collettivo dell'impresa. Ai sensi dell'art. 2247 c.c., il contratto di società è l'accordo mediante il quale due o più persone conferiscono beni o servizi per l'esercizio in comune di un'attività economica allo scopo di dividerne gli utili. La società si configura pertanto non solo come vincolo contrattuale tra i soci, ma come struttura organizzativa dell'impresa, idonea a consentire la condivisione del rischio, la ripartizione delle funzioni e lo svolgimento di attività caratterizzate da maggiore complessità organizzativa ed economica, circostanza frequente anche nel settore artistico e culturale.

La norma individua tre elementi essenziali del contratto di società: i) il conferimento di beni o servizi, volto a costituire il patrimonio sociale necessario allo svolgimento dell'attività; ii) l'esercizio in comune dell'attività economica (c.d. scopo-mezzo); iii) lo scopo di divisione degli utili tra i soci (c.d. scopo-fine). In tale contesto, è opportuno distinguere tra patrimonio sociale, quale complesso

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

dei rapporti giuridici attivi e passivi facenti capo alla società, e capitale sociale, quale valore economico dei conferimenti indicato nell'atto costitutivo.

Le società possono essere classificate secondo diversi criteri. In relazione allo scopo, si distinguono società lucrative, dirette alla divisione degli utili, e società mutualistiche, orientate al perseguimento di vantaggi economici diretti per i soci. Con riferimento all'oggetto dell'attività, si distinguono società commerciali e non commerciali, a seconda che l'attività rientri tra quelle indicate dall'art. 2195 c.c. Ulteriore criterio distintivo concerne il regime di responsabilità per le obbligazioni sociali, che può essere illimitata, con conseguente autonomia patrimoniale imperfetta, oppure limitata al patrimonio sociale, configurando autonomia patrimoniale perfetta. Infine, sotto il profilo organizzativo, si distinguono società di persone, caratterizzate dalla prevalenza dell'elemento personale dei soci, e società di capitali, con struttura organizzativa più complessa e piena autonomia patrimoniale, tale da determinare una netta separazione tra patrimonio sociale e patrimonio dei soci.

6.2.1. Società di persone

Le società di persone costituiscono una forma di esercizio collettivo dell'attività d'impresa nella quale l'elemento personale dei soci assume un ruolo centrale. Esse si collocano in posizione intermedia tra impresa individuale e società di capitali, combinando una struttura organizzativa relativamente semplice con una significativa assunzione di responsabilità da parte dei soci.

Le principali tipologie previste dall'ordinamento sono la società semplice (S.S.), la società in nome collettivo (S.N.C.) e la società in accomandita semplice (S.A.S.). La società semplice rappresenta il modello più elementare ed è caratterizzata da responsabilità solidale e illimitata dei soci per le obbligazioni sociali, salvo patto contrario con efficacia interna; essa non può esercitare attività commerciale. La società in nome collettivo è il modello tipico per l'esercizio di attività commerciale nell'ambito delle società di persone ed è caratterizzata dalla responsabilità solidale e illimitata di tutti i soci, non derogabile nei confronti dei terzi. La società in accomandita semplice si distingue per la presenza di due categorie di soci: gli accomandatari, titolari dei poteri di gestione e responsabili illimitatamente e solidalmente per le obbligazioni sociali, e gli accomandanti, privi di poteri gestori e responsabili nei limiti del conferimento, salvo perdita del beneficio della responsabilità limitata in caso di ingerenza nella gestione.

Quanto alla forma dell'atto costitutivo, per la S.S. e la S.N.C. vige il principio di libertà delle forme, salvo quanto richiesto in relazione alla natura dei beni conferiti; per la S.A.S. si ritiene necessario l'atto scritto, al fine di individuare le diverse categorie di soci. L'iscrizione nel registro delle imprese assume

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

rilievo ai fini della regolarità della società: in mancanza di iscrizione, la società è qualificata come irregolare, con applicazione di una disciplina meno favorevole in tema di responsabilità dei soci (artt. 2297 e 2317 c.c.).

Sotto il profilo patrimoniale, le società di persone sono caratterizzate da autonomia patrimoniale imperfetta, poiché, pur esistendo un patrimonio sociale distinto, i soci rispondono personalmente delle obbligazioni sociali. Nella S.N.C. la responsabilità è illimitata per tutti i soci, mentre nella S.A.S. essa grava sui soli soci accomandatari. Tale assetto riflette la natura personalistica di tali modelli, fondata sul rapporto fiduciario tra i soci e sull'apporto personale di ciascuno.

Nel settore artistico e dello spettacolo, le società di persone trovano applicazione soprattutto in presenza di collaborazioni stabili tra artisti o professionisti, quali band musicali, collettivi artistici o piccole compagnie teatrali. La S.N.C. consente una gestione diretta e flessibile dell'attività, mentre la S.A.S. permette di distinguere tra soggetti coinvolti nella gestione creativa e soggetti finanziatori.

Tra i principali vantaggi si annoverano la semplicità organizzativa e la flessibilità gestionale; tra i limiti, la responsabilità illimitata dei soci gestori e la minore idoneità ad attrarre investimenti esterni o a sostenere attività caratterizzate da elevato rischio economico.

6.2.2. Società di capitali

Le società di capitali costituiscono una forma di organizzazione dell'impresa caratterizzata da autonomia patrimoniale perfetta e da una struttura organizzativa più formalizzata rispetto alle società di persone. Esse sono dotate di personalità giuridica propria, con conseguente separazione tra patrimonio sociale e patrimonio dei soci, i quali rispondono delle obbligazioni sociali nei limiti del capitale conferito. Le principali tipologie previste dall'ordinamento sono la società per azioni (S.P.A.), la società a responsabilità limitata (S.R.L.) e la società in accomandita per azioni (S.A.P.A.).

La società per azioni (S.P.A.) rappresenta il modello più strutturato di società di capitali, caratterizzato da personalità giuridica piena e autonomia patrimoniale perfetta. Il capitale sociale minimo è pari a cinquantamila euro (art. 2327 c.c.) e l'atto costitutivo deve essere redatto per atto pubblico, contenendo gli elementi indicati dall'art. 2328 c.c.; la società acquista personalità giuridica con l'iscrizione nel registro delle imprese (art. 2331 c.c.). Il capitale è suddiviso in azioni, titoli che attribuiscono diritti patrimoniali e amministrativi ai soci. La struttura organizzativa prevede un sistema di corporate governance articolato, con assemblea dei soci, organo amministrativo e, nei casi previsti, organo di controllo (collegio sindacale e revisore legale). Tale assetto garantisce separa-

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

zione tra proprietà e gestione, trasparenza e affidabilità verso i terzi, rendendo la S.P.A. particolarmente adatta a iniziative di grandi dimensioni, come produzioni cinematografiche o imprese culturali con elevato fabbisogno di capitale.

La società a responsabilità limitata (S.R.L.) costituisce il modello più flessibile e diffuso tra le società di capitali, particolarmente adatto a imprese di dimensioni medio-piccole. Anch'essa è dotata di personalità giuridica e autonomia patrimoniale perfetta, con responsabilità limitata dei soci. Il capitale sociale minimo è generalmente pari a diecimila euro, ma l'ordinamento consente forme semplificate, quali la S.R.L. semplificata (S.R.L.S.) e la S.R.L. con capitale inferiore a diecimila euro (art. 2463-*bis* c.c.), che possono essere costituite con capitale minimo di un euro. La disciplina consente ampia autonomia statutaria nella definizione dell'organizzazione interna e della gestione, che può essere affidata a un amministratore unico o a un consiglio di amministrazione, con obblighi di controllo meno stringenti rispetto alla S.P.A. La S.R.L. risulta particolarmente idonea per startup culturali, studi creativi o produzioni artistiche di media dimensione, consentendo di coniugare flessibilità gestionale e tutela patrimoniale dei soci.

La società in accomandita per azioni (S.A.P.A.) presenta caratteristiche intermedie tra società di persone e società di capitali. Essa è caratterizzata dalla presenza di soci accomandatari, responsabili illimitatamente e titolari della gestione, e soci accomandanti, responsabili nei limiti del capitale conferito. Il capitale sociale è suddiviso in azioni e la società è dotata di personalità giuridica e autonomia patrimoniale perfetta, salvo la responsabilità illimitata degli accomandatari. Tale modello può risultare funzionale in iniziative imprenditoriali complesse che richiedono la partecipazione di soci investitori accanto a soci gestori.

Elemento comune alle società di capitali è la presenza di un'organizzazione corporativa articolata, fondata sulla distribuzione delle competenze tra assemblea dei soci, organo amministrativo e organo di controllo, secondo i principi di corporate governance. L'assemblea esercita le principali funzioni deliberative, tra cui approvazione del bilancio e nomina degli organi sociali; l'organo amministrativo gestisce l'impresa; l'organo di controllo vigila sulla regolarità della gestione e sulla correttezza contabile. L'ordinamento prevede inoltre modelli alternativi di amministrazione e controllo, quali il sistema dualistico e monistico (artt. 2409 ss. c.c.), volti ad assicurare maggiore efficienza organizzativa e trasparenza.

L'adozione di una società di capitali comporta un livello di formalizzazione più elevato, con obblighi relativi all'atto costitutivo, alla pubblicità legale, alla tenuta delle scritture contabili e al rispetto di specifici adempimenti fiscali. Tali caratteristiche rendono questi modelli particolarmente idonei a iniziative imprenditoriali complesse o ad alto fabbisogno finanziario, come produzioni tea-

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

trali, cinematografiche o musicali, nelle quali la limitazione della responsabilità dei soci, la possibilità di attrarre investitori e la credibilità verso i terzi costituiscono elementi determinanti per la sostenibilità dell'attività.

In ambito artistico e culturale, le società di capitali rappresentano dunque strumenti organizzativi idonei a sostenere progetti strutturati o in crescita, consentendo di coniugare finalità creative e solidità economico-organizzativa, superando i limiti di responsabilità e gestione tipici dell'impresa individuale e delle società di persone.

6.2.3 Società cooperative

La società cooperativa rappresenta una forma di impresa collettiva caratterizzata dal perseguimento di uno scopo mutualistico, distinto dallo scopo lucrativo tipico delle società commerciali. Ai sensi dell'art. 2511 c.c., la cooperativa è una società a capitale variabile che mira a fornire ai soci beni, servizi o occasioni di lavoro a condizioni più vantaggiose rispetto a quelle di mercato. L'attività economica è dunque orientata prevalentemente alla soddisfazione degli interessi dei soci piuttosto che alla massimizzazione del profitto.

Lo scopo mutualistico si realizza attraverso lo scambio diretto tra società e soci e può assumere diverse forme, tra cui cooperative di consumo, di produzione e lavoro o di servizi, incluse quelle operanti nel settore culturale e artistico. In tali contesti, l'organizzazione imprenditoriale consente ai partecipanti di condividere risorse, competenze e opportunità professionali, valorizzando il contributo personale di ciascun socio.

Dal punto di vista giuridico, la cooperativa è dotata di personalità giuridica e autonomia patrimoniale perfetta, con responsabilità limitata dei soci al capitale conferito, analogamente alle società di capitali. Una peculiarità è rappresentata dal capitale sociale variabile, che consente l'ingresso e l'uscita dei soci senza modifiche statutarie, favorendo l'adattabilità dell'organizzazione a contesti caratterizzati da composizione variabile dei partecipanti, come frequentemente accade nel settore artistico.

Sotto il profilo organizzativo, la cooperativa presenta una struttura analoga a quella delle società di capitali, articolata in assemblea dei soci, organo amministrativo e, ove previsto, organo di controllo. Tuttavia, essa si distingue per il principio del voto capitario, in base al quale ciascun socio dispone, di regola, di un solo voto indipendentemente dalla quota di capitale detenuta, rafforzando il carattere partecipativo e democratico della gestione.

Nel settore artistico e culturale, la cooperativa costituisce una forma organizzativa particolarmente idonea a coordinare attività creative collettive, condividere costi di produzione e facilitare l'accesso a finanziamenti pubblici o stru-

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

menti di sostegno. Essa consente di coniugare dimensione creativa, sostenibilità economica e partecipazione dei lavoratori, offrendo un modello alternativo alle strutture societarie lucrative tradizionali.

In sintesi, la società cooperativa rappresenta un modello di impresa fondato su mutualità, partecipazione e solidarietà economica, capace di operare sul mercato garantendo al contempo tutela dei soci e continuità dell'attività, assumendo particolare rilievo nell'ambito delle imprese artistiche e culturali.

6.3. Modificazioni dell'atto costitutivo e rapporto con lo statuto

L'atto costitutivo costituisce il contratto fondativo della società, mediante il quale i soci manifestano la volontà di dar vita all'organizzazione societaria e ne definiscono gli elementi essenziali. Nelle società di capitali ad esso si affianca lo statuto, contenente le regole di funzionamento interno, mentre nelle società di persone tali profili tendono a coincidere nel contratto sociale.

La distinzione tra atto costitutivo e statuto assume particolare rilievo nelle società di capitali: il primo individua gli elementi essenziali richiesti per la costituzione dell'ente, mentre il secondo disciplina l'organizzazione interna, il funzionamento degli organi sociali e i diritti e doveri dei soci. Le modifiche dell'assetto societario richiedono generalmente una deliberazione dell'assemblea straordinaria, adottata con le maggioranze previste dalla legge e soggetta a formalità pubblicitarie.

Nelle società di persone, invece, l'atto costitutivo coincide sostanzialmente con il contratto sociale, che regola sia la nascita sia il funzionamento della società. Le modifiche incidono direttamente sul rapporto tra i soci e, in ragione della rilevanza dell'elemento personale, richiedono normalmente il consenso unanime, salvo diversa pattuizione.

Nelle società di capitali, la modifica dell'atto costitutivo o dello statuto esprime la volontà dell'ente quale soggetto autonomo e può riguardare elementi essenziali, quali oggetto sociale, capitale o struttura degli organi. La disciplina privilegia la stabilità dell'organizzazione e la tutela dei terzi, mediante procedure formali e pubblicità legale.

La diversa regolazione delle modifiche riflette la differente natura dei modelli societari: nelle società di persone prevale la dimensione personale del rapporto tra i soci, mentre nelle società di capitali assume rilievo l'autonomia dell'organizzazione, che consente maggiore flessibilità strutturale e continuità dell'attività d'impresa.

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

6.4. Operazioni straordinarie

Le operazioni straordinarie costituiscono strumenti giuridici mediante i quali la società modifica in modo significativo la propria struttura soggettiva, organizzativa o patrimoniale, senza necessariamente interrompere l'attività economica. Esse rispondono a esigenze di riorganizzazione, sviluppo o adattamento dell'impresa alle dinamiche del mercato, assumendo rilievo anche nel settore artistico e culturale, caratterizzato da frequenti esigenze di flessibilità organizzativa.

Tra le principali operazioni straordinarie rientrano trasformazione, fusione e scissione, la cui disciplina varia a seconda che si tratti di società di persone o di società di capitali, in ragione del diverso rilievo attribuito alla persona del socio e al capitale investito.

Nelle società di persone, tali operazioni sono fortemente influenzate dal principio dell'*intuitus personae*, incidendo direttamente sulla posizione dei soci, i quali partecipano alla gestione e rispondono illimitatamente delle obbligazioni sociali. Di regola, esse richiedono il consenso unanime dei soci, salvo diversa previsione del contratto sociale, con particolare attenzione alla tutela delle posizioni individuali e dei creditori.

Nelle società di capitali, invece, le operazioni straordinarie risultano maggiormente formalizzate ma funzionalmente più agevoli, grazie all'autonomia patrimoniale perfetta e alla separazione tra proprietà e gestione. Esse sono deliberate dall'assemblea con maggioranze qualificate, secondo procedure tipizzate dal legislatore. In particolare, la trasformazione consente il mutamento del tipo societario senza estinzione dell'ente (artt. 2500-2502 c.c.); la fusione determina l'unificazione di due o più società con successione universale nei rapporti giuridici (artt. 2501-2501-*sexies* c.c.); la scissione comporta il trasferimento del patrimonio a una o più società preesistenti o di nuova costituzione (artt. 2506-2506-*ter* c.c.). Tali operazioni si fondano sul principio di continuità aziendale, volto a garantire la prosecuzione dell'attività economica e la tutela di soci e creditori.

In entrambe le tipologie societarie, le operazioni straordinarie rappresentano strumenti essenziali per consentire all'impresa di evolvere e riorganizzarsi, preservando la continuità dell'attività pur in presenza di modificazioni strutturali rilevanti.

6.5. Le società europee

Accanto alle forme societarie previste dagli ordinamenti nazionali, l'Unione europea ha introdotto modelli societari di matrice sovranazionale, volti a

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

facilitare l'esercizio dell'attività economica in una dimensione transfrontaliera. In tale contesto si collocano la Società Europea (Societas Europaea – S.E.) e la Società Cooperativa Europea (Societas Cooperativa Europaea – S.C.E.), che rappresentano l'evoluzione europea, rispettivamente, delle società di capitali e delle società cooperative.

La Società Europea (S.E.), disciplinata dal Regolamento (CE) n. 2157/2001, è una società di capitali dotata di personalità giuridica e autonomia patrimoniale perfetta, con responsabilità limitata dei soci al capitale conferito. Essa presenta una struttura organizzativa analoga a quella della società per azioni e consente una gestione unitaria dell'impresa in più Stati membri, prevedendo modelli di amministrazione flessibili. Per numerosi aspetti, tuttavia, la disciplina rinvia al diritto nazionale dello Stato in cui la società ha sede legale.

La Società Cooperativa Europea (S.C.E.), disciplinata dal Regolamento (CE) n. 1435/2003, costituisce la proiezione sovranazionale del modello cooperativo. Anch'essa è dotata di personalità giuridica e autonomia patrimoniale perfetta, ma si caratterizza per lo scopo mutualistico, volto a soddisfare i bisogni economici dei soci mediante la gestione collettiva dell'attività. La S.C.E. conserva elementi tipici della cooperativa nazionale, quali il capitale variabile, la partecipazione attiva dei soci e il principio del voto capitario, adattandoli a una dimensione europea.

Entrambe le forme societarie si caratterizzano per il rinvio alle normative nazionali in materia, tra l'altro, di fiscalità, diritto del lavoro e organizzazione interna, configurandosi come strumenti di coordinamento e integrazione dei mercati piuttosto che come modelli completamente autonomi.

Nel settore artistico e culturale, la S.E. e la S.C.E. possono risultare particolarmente funzionali per imprese e organizzazioni che operano stabilmente in più Stati membri. In particolare, la S.C.E. favorisce forme di cooperazione transnazionale tra artisti e operatori culturali, mentre la S.E. appare più idonea a iniziative creative di maggiore complessità organizzativa e finanziaria.

Le società europee rappresentano dunque modelli evoluti di impresa collettiva, coerenti con il processo di integrazione economica dell'Unione, favorendo flessibilità organizzativa e cooperazione anche nei settori culturali e creativi.

6.6. Scioglimento della società

Lo scioglimento della società rappresenta la fase conclusiva del rapporto sociale, nella quale viene meno la funzione produttiva dell'ente e si apre il procedimento di liquidazione del patrimonio sociale e dei rapporti giuridici pendenti. Esso non comporta l'immediata estinzione della società, ma segna il

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

passaggio dalla fase di gestione a quella di liquidazione, che si conclude con la cancellazione dal registro delle imprese.

Nelle società di persone, la disciplina dello scioglimento riflette la centralità dell'elemento personale e del vincolo fiduciario tra i soci. Le cause di scioglimento dell'intera società comprendono il decorso del termine, il conseguimento o l'impossibilità di conseguire l'oggetto sociale, la volontà unanime dei soci e il venir meno della pluralità dei soci, ove non ricostituita nel termine previsto dalla legge (artt. 2272-2273 c.c.), nonché le ulteriori ipotesi previste dall'atto costitutivo o accertate giudizialmente (artt. 2274-2275 c.c.). Accanto allo scioglimento della società, può verificarsi lo scioglimento del rapporto sociale limitatamente a un singolo socio, per morte, recesso o esclusione (artt. 2284-2287 c.c.), con diritto alla liquidazione della quota secondo quanto previsto dagli artt. 2288-2290 c.c. Tale disciplina evidenzia la natura personalistica delle società di persone, nelle quali la continuità dell'impresa è strettamente collegata alla permanenza del rapporto fiduciario tra i soci.

Nelle società di capitali, lo scioglimento risponde a una logica prevalentemente oggettiva e patrimoniale, coerente con l'autonomia patrimoniale perfetta. Le cause di scioglimento sono tipizzate dalla legge e comprendono, tra le altre, il decorso del termine, il conseguimento o l'impossibilità dell'oggetto sociale, la riduzione del capitale al di sotto del minimo legale, l'impossibilità di funzionamento degli organi sociali o la loro inattività, nonché le ulteriori cause previste dallo statuto o dalla legge (artt. 2484-2485 c.c.).

Il verificarsi di una causa di scioglimento impone agli amministratori l'obbligo di accertarla e di procedere agli adempimenti pubblicitari mediante iscrizione nel registro delle imprese. Da tale momento la società entra in stato di liquidazione e la gestione è affidata ai liquidatori, cui compete la realizzazione dell'attivo, il pagamento dei creditori e la distribuzione dell'eventuale residuo ai soci. L'inosservanza degli obblighi connessi a tale fase può comportare responsabilità degli amministratori.

Permane una differenza significativa tra società di persone e società di capitali in relazione alla responsabilità per le obbligazioni sociali: nelle prime, i soci continuano a rispondere illimitatamente e solidalmente dei debiti sociali; nelle seconde, la responsabilità resta limitata al patrimonio sociale, salvo ipotesi di responsabilità degli organi per *mala gestio*.

Nel settore artistico e culturale, lo scioglimento assume particolare rilievo in considerazione della frequente temporaneità dei progetti e della variabilità degli assetti organizzativi. La relativa disciplina consente di gestire in modo ordinato la cessazione dell'attività, tutelando creditori, collaboratori e soci, nonché garantendo la corretta allocazione dei diritti patrimoniali e immateriali connessi all'impresa.

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

7. Impresa e attività artistica

L'analisi dell'impresa nel settore artistico richiede un approccio che integri dimensione creativa e organizzazione economico-gestionale. L'attività artistica, pur fondandosi sulla creatività individuale o collettiva, può assumere la configurazione di impresa economica quando si articola in modo strutturato, con gestione continuativa di risorse, collaboratori e strumenti produttivi. La peculiarità di questo settore risiede nell'immaterialità del prodotto, nella variabilità dei ricavi e nella centralità del capitale umano e creativo, i quali incidono profondamente sulle scelte organizzative e giuridiche dell'artista-imprenditore.

Il presente paragrafo si propone di analizzare tre aspetti fondamentali per comprendere la natura dell'impresa artistica. In primo luogo, si approfondisce le specificità del settore artistico, illustrando esempi concreti di produzioni teatrali, compagnie di danza, studi di registrazione e gallerie d'arte. Successivamente, si distingue tra attività professionale occasionale e attività imprenditoriale, evidenziando quando un artista assume la veste di imprenditore e i vantaggi connessi alla strutturazione organizzata dell'attività. Infine, si esaminano le principali problematiche e sfide operative, quali la valutazione economica del lavoro creativo, la gestione del personale e dei collaboratori, e la tutela dei diritti di proprietà intellettuale.

In questo modo, si è tentato di fornire una cornice concettuale e operativa per comprendere le caratteristiche peculiari dell'impresa artistica, ponendo le basi per l'analisi delle forme organizzative e delle strutture giuridiche più adatte alla gestione delle attività creative approfondite in precedenza.

7.1. L'impresa nel settore artistico

L'attività artistica si distingue per una serie di specificità che incidono sulla configurazione imprenditoriale e sulla gestione economica. Innanzitutto, il prodotto dell'impresa artistica è prevalentemente immateriale: spettacoli teatrali, concerti, opere visive o registrazioni musicali hanno un valore legato principalmente alla creatività e alla fruizione da parte del pubblico, piuttosto che alla mera produzione fisica di beni. Questa natura immateriale implica una difficoltà intrinseca nella quantificazione economica del lavoro e dei ricavi, con una variabilità significativa dei flussi di fatturato in relazione alla stagione, alla popolarità degli artisti o all'andamento del mercato culturale.

La creatività rappresenta il fattore centrale di differenziazione e di competitività. Diversamente dalle imprese tradizionali, il valore dell'impresa artistica non risiede unicamente in macchinari, materie prime o tecniche produttive

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

standardizzabili, bensì nella capacità dei soggetti coinvolti di generare contenuti originali e di attrarre l'interesse del pubblico. Questo comporta che la gestione dell'impresa artistica debba integrare strumenti economico-finanziari con pratiche organizzative flessibili e orientate alla valorizzazione del capitale umano e creativo.

Sul piano pratico, diverse tipologie di iniziative si configurano come imprese artistiche organizzate. Tra queste si annoverano: *i)* produzioni teatrali e compagnie di danza, che coordinano artisti, tecnici e strutture per allestire spettacoli destinati a pubblici diversificati; *ii)* studi di registrazione e produzioni musicali, in cui la gestione dei diritti d'autore, delle licenze e della distribuzione digitale o fisica richiede strumenti organizzativi e contrattuali sofisticati; *iii)* gallerie d'arte e studi visivi, che operano sia nella produzione che nella promozione e vendita di opere artistiche, coordinando esposizioni, collezioni e rapporti con artisti e collezionisti.

In tutte queste realtà, l'impresa artistica deve coniugare la dimensione creativa e culturale con una gestione economico-finanziaria accurata, al fine di garantire sostenibilità, continuità e capacità di investimento. La consapevolezza di questi elementi costituisce la base per distinguere l'attività professionale occasionale da quella imprenditoriale, aprendo la strada alla strutturazione formale dell'impresa attraverso le diverse forme organizzative analizzate.

7.2. Attività professionale vs imprenditoriale

Un punto centrale nell'analisi dell'impresa artistica è la distinzione tra attività artistica esercitata in forma professionale autonoma e la configurazione della stessa come impresa organizzata. Non tutti coloro che operano nel settore creativo assumono immediatamente la veste di imprenditore: il passaggio avviene quando l'artista, oltre a esprimere la propria creatività, assume la gestione continuativa e coordinata di risorse, collaboratori e strumenti necessari alla produzione e distribuzione delle opere.

E quindi, quando un artista diventa imprenditore? L'artista diventa imprenditore quando l'attività svolta non si limita a interventi sporadici o occasionali, ma si configura come attività economica organizzata, finalizzata alla produzione e allo scambio di beni o servizi artistici. In termini giuridici, si parla di impresa quando: *i)* l'attività è esercitata in modo professionale e continuativo; *ii)* vi è l'impiego di risorse materiali e immateriali (spazi, strumenti, tecnologia, *know-how*); *iii)* sono gestite collaborazioni con terzi (artisti, tecnici, operatori culturali); *iv)* l'operatore si espone commercialmente e contrattualmente, assumendo obblighi verso clienti e *partners*.

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

L'attività artistica occasionale o autonoma, regolata da strumenti come contratti a progetto o prestazioni professionali occasionali, presenta alcuni limiti rilevanti: *a)* responsabilità illimitata del singolo, in quanto il professionista risponde con il proprio patrimonio personale per eventuali obbligazioni assunte; *b)* accesso limitato al credito e agli strumenti finanziari, impedendo di affrontare investimenti significativi o sviluppare progetti di più ampio respiro; *c)* vincoli nella gestione dei collaboratori, con difficoltà a formalizzare rapporti duraturi o coordinare team di lavoro complessi; *d)* tutela fiscale meno strutturata, con minori possibilità di pianificazione e di ottimizzazione delle risorse economiche.

Costituire un'impresa artistica organizzata consente di superare i limiti dell'attività occasionale, offrendo numerosi vantaggi: *i)* responsabilità limitata o modulata, a seconda della forma giuridica scelta, che separa il patrimonio personale da quello aziendale; *ii)* accesso facilitato al credito e agli strumenti finanziari, inclusi bandi pubblici, agevolazioni fiscali e strumenti di investimento privato; *iii)* tutela fiscale e pianificazione economica, grazie alla possibilità di adottare contabilità organizzata e regimi fiscali idonei alla dimensione e al fatturato dell'impresa; *iv)* gestione strutturata dei collaboratori, con contratti regolari, coordinamento di team e definizione di ruoli e responsabilità; *v)* credibilità e continuità operativa, fondamentali per attrarre committenti, partner e investitori esterni, nonché per sostenere progetti artistici di più lungo periodo.

Il passaggio dall'attività professionale occasionale all'impresa organizzata costituisce un momento cruciale nella carriera dell'artista, poiché integra creatività e gestione economico-finanziaria, garantendo sostenibilità, sicurezza e possibilità di crescita. Tale consapevolezza rappresenta la premessa per la scelta della forma giuridica più adeguata, già precedentemente analizzate.

7.3. Problemi e sfide specifiche

L'impresa artistica, pur avendo caratteristiche simili a quelle di altri settori economici, presenta sfide peculiari legate alla natura creativa del prodotto, alla gestione dei collaboratori e alla tutela dei diritti patrimoniali e morali.

Uno dei principali problemi riguarda la determinazione del valore economico del lavoro artistico. A differenza di beni standardizzati, le opere artistiche, gli spettacoli o le performance hanno un valore spesso soggettivo e variabile, influenzato da fattori come notorietà dell'artista, prestigio culturale, risposta del pubblico e diffusione mediatica. Ciò comporta difficoltà nella quantificazione dei ricavi, nella pianificazione economica e nella predisposizione di bilanci attendibili. La valutazione economica diventa quindi un elemento cruciale per

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

determinare prezzi, compensi e investimenti, nonché per stabilire contratti equi con collaboratori e committenti.

La natura spesso temporanea e flessibile dei gruppi artistici impone un approccio organizzativo sofisticato. L'impresa artistica deve coordinare artisti, tecnici e altri collaboratori, spesso con contratti a progetto, prestazioni occasionali o collaborazioni *freelance*. Le sfide principali consistono in: *i)* garantire la continuità operativa nonostante la stagionalità dei progetti; *ii)* definire ruoli e responsabilità in gruppi spesso eterogenei; *iii)* mantenere motivazione e coinvolgimento dei collaboratori; *iv)* rispettare la normativa sul lavoro e la sicurezza, senza compromettere la flessibilità creativa.

Una gestione efficace del personale e delle collaborazioni è essenziale per assicurare qualità artistica, rispetto dei tempi produttivi e soddisfazione dei *partner* e del pubblico. La tutela delle opere creative rappresenta un ulteriore aspetto critico. La proprietà intellettuale comprende diritti morali e patrimoniali, come il diritto di riproduzione, distribuzione, rappresentazione e sfruttamento economico delle opere. La gestione dei diritti d'autore richiede strumenti contrattuali chiari, regole di cessione o licenza ben definite e consapevolezza delle normative nazionali e internazionali. La mancata tutela dei diritti può generare contenziosi, perdita di reddito o uso non autorizzato delle opere, con conseguenze economiche e reputazionali significative. In questo contesto, l'impresa artistica deve integrare competenza gestionale, organizzativa e legale per valorizzare le opere, garantire compensi equi ai creatori e attrarre investitori o committenti, creando una struttura che concilia creatività e sostenibilità economica.

Pertanto, valutazione economica, gestione del personale e tutela dei diritti d'autore rappresentano i principali nodi organizzativi dell'impresa artistica, che richiedono approcci strutturati anche in contesti caratterizzati da creatività, flessibilità e incertezza del mercato.

8. Conclusioni

Il presente capitolo ha inteso fornire una ricostruzione organica delle diverse configurazioni dell'impresa, con specifico riferimento al settore artistico e culturale, privilegiando una trattazione chiara e sistematica. Pur nella consapevolezza dell'impossibilità di esaurire tutte le articolazioni e diramazioni normative, si è cercato di mettere in luce le principali relazioni tra l'attività creativa e le strutture economico-giuridiche che ne disciplinano l'organizzazione e lo sviluppo.

In primo luogo, l'analisi ha illustrato l'impresa individuale, evidenziandone semplicità, autonomia patrimoniale imperfetta e responsabilità illimitata,

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

nonché la sua applicazione pratica in ambito artistico, ad esempio per musicisti, artisti visivi o singoli professionisti. Si è poi approfondito il concetto di società come forma di impresa collettiva, distinguendo tra società di persone e società di capitali, con riferimento alle caratteristiche fondamentali, alla responsabilità dei soci, alla patrimonialità e alla distribuzione dei poteri.

Successivamente, sono state analizzate le forme di società di persone e di capitali, come la S.S., la S.N.C., la S.A.S., la S.P.A., la S.R.L. con le sue varianti semplificate o a capitale ridotto, nonché la S.A.P.A., sottolineando aspetti essenziali quali autonomia patrimoniale perfetta, responsabilità limitata, organizzazione corporativa e strumenti di raccolta del capitale. Particolare attenzione è stata dedicata all'organizzazione degli organi societari, comprendente assemblea dei soci, organo amministrativo e organo di controllo, elementi imprescindibili per garantire trasparenza, efficienza e responsabilità nella gestione.

Si è inoltre fatto un cenno alle altre forme organizzative rilevanti per il settore artistico e culturale, quali cooperative artistiche e culturali – rinviando, quanto ad altre forme organizzative, come associazioni e fondazioni, a trattazioni più approfondite ad opera di altri autori di questo volume - in quanto la loro analisi esula dal presente lavoro ma costituisce comunque un riferimento per il panorama organizzativo complessivo.

Infine, l'analisi del settore artistico ha evidenziato le specificità e le sfide dell'impresa creativa: la natura immateriale del prodotto, la variabilità dei ricavi, la gestione del personale e dei collaboratori, la tutela della proprietà intellettuale e dei diritti d'autore. Si è sottolineata l'importanza di distinguere tra attività professionale occasionale e impresa organizzata, evidenziando i vantaggi legati alla strutturazione giuridica e gestionale, sia in termini di responsabilità, sia di accesso al credito, tutela fiscale e sostenibilità operativa.

In conclusione, si è inteso offrire strumenti concettuali e giuridici che consentano di valutare, nel modo più consapevole e accurato possibile, la forma organizzativa più idonea per l'impresa artistica. Pur non essendo possibile coprire tutte le specificità del settore, si è evidenziato come la gestione dell'attività artistica richieda un equilibrio tra creatività, competenze organizzative e strumenti giuridico-economici, sottolineando la centralità del comparto artistico-culturale nell'economia e nella società contemporanea.

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

Per approfondire: alcuni riferimenti essenziali

1. In generale, F. Marinelli, M.C. Cervale, *Diritto privato dell'economia*, Giappichelli, 2022, pp. 291 ss.; G.F. Campobasso, *Diritto commerciale*, Utet, 2016, pp. 23 ss.; A. Trabucchi, *Istituzioni di diritto civile. Diritto commerciale*, Cedam, 2018; G. Ferri, *Manuale di diritto commerciale,* Utet, 2023; P. Perlingieri, *Manuale di diritto civile*, ESI, 2022, pp. 927 ss.; A Torrente e P. Schlesinger, *Manuale di diritto privato*, Giuffrè, 2021, pp. 987 ss.; T. Ascarelli, *Saggi di diritto commerciale,* Giuffrè, 1955.

2. Per la nozione e disciplina dell'imprenditore, F. Marinelli e M.C. Cervale, *Diritto privato dell'economia*, cit., pp. 291 ss.; G.F. Campobasso, *Diritto commerciale*, cit., Vol. 1, 2016, pp. 23 ss.; R. Franceschelli, *Imprese e imprenditori*, Giuffrè, 1964; G. Bonfante e G. Cottino, *Trattato di diritto commerciale - Vol. I: L'imprenditore*, Cedam, 2001; G. Minervini, *L'imprenditore. Fattispecie e statuti*, Morano, 1966; A. Genovese, *La nozione giuridica dell'imprenditore*, Cedam, 1990; A. Graziani, *L'impresa e l'imprenditore*, Morano, 1959; F. Galgano, *Diritto commerciale Edizione compatta. L'imprenditore - Le società*, Zanichelli, 2010; F. Ferrara, *Gli imprenditori e le società*, Giuffrè, 1984.

3. Sul concetto di azienda, C. Ferrentino e A. Ferrucci, *Dell'azienda,* in *Collana notarile Guido Capozzi*, Giuffrè, 2014; V. Mangini e A. M. Toni, *L'azienda e le regole del mercato*, in *Manuale di diritto commerciale*, Monduzzi, 2010; F. Marinelli e M.C. Cervale, *Diritto privato dell'economia*, cit., pp. 296 ss.; G.F. Campobasso, *Diritto commerciale*, cit., Vol. 1, 2016, pp. 21 ss.; G.E. Colombo, *L'azienda,* in *Trattato di diritto commerciale e pubblico dell'economia*, diretto da F. Galgano, Cedam, 1979; G. Auletta, *Azienda,* in *Enciclopedia Giuridica Treccani*, IV, Istituto della enciclopedia, 1988; C. Caramiello, *L'azienda*, Giuffrè, 1989; F. Ferrara, *La teoria giuridica dell'azienda*, Giuffrè, 1982; G. Auletta, *Dell'azienda*, in *Commentario codice civile*, a cura di Scialoja-Branca, Libro V, *sub* artt. 2555-2601, Zanichelli, 1956.

4. Sulla nozione e disciplina dell'impresa, Aa.Vv., *L'impresa*, in *Quaderni romani di diritto commerciale*, a cura di B. Libonati e P. Ferro-Luzzi, Giuffrè, 1985; F. Ferrara e F. Corsi, *Gli imprenditori e le società*, Giuffrè, 2011; L. Buttaro, M. Castellano e F. Vessia, *Corso di diritto commerciale, I - Premesse storiche e disciplina dell'impresa*, Giappichelli, 2019, pp. 71 ss.; T. Ravà, *La nozione giuridica di impresa*, Giuffrè, 1949, pp. 134 ss.; V. Buonocore, *Iniziativa economica e impresa nella giurisprudenza costituzionale*, ESI, 2008; P.G. Jaeger, *La nozione d'impresa dal codice*

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

allo statuto, Giuffrè, 1985; M. Casanova, *Impresa e azienda. (Le imprese commerciali)*, in *Trattato di Diritto Civile Italiano*, Utet, 1974; B. Libonati, *L'impresa e le società*, Giuffrè, 2004; M. Libertini, *Contratto e concorrenza*, in *Enciclopedia del diritto, I tematici. I Volume. Contratto*, Giuffrè, 2021, pp. 250 ss.

5. Sul diritto delle società, G.F. Campobasso, *Diritto commerciale*, cit., Vol. 2, 2016; T. Ascarelli, *Studi in tema di società*, in Aa.Vv., *Diritto delle società. Manuale breve*, Giuffrè, 2004; M. Rescigno e A. Sciarrone Alibrandi, *Il nuovo diritto delle società di capitali e delle società cooperative*, Giuffrè, 2004; L. Genghini e P. Simonetti, *Le società di persone*, seconda edizione, in L. Genghini (a cura di), *Manuali notarili*, Wolters Kluwer, 2021; L. Genghini e P. Simonetti, *Le società di capitali e le cooperative*, in L. Genghini (a cura di), *Manuali notarili*, Wolters Kluwer, 2015; M. Ghidini, *Società personali*, Cedam, 1972; G. Marasà, *Le società in generale,* in *Trattato Iudica-Zatti,* Cedam, 2000; V. Buonocore, G. Castellano e R. Costi, *Società di persone (casi e materiali)*, Giuffrè, 1978; A. Graziani, *Diritto delle società*, Morano, 1963; F. Di Sabato, *Manuale delle società*, Utet, 1995; F. Di Sabato, *Diritto delle società,* terza edizione, Giuffrè, 2011; F. Di Sabato, *Società in generale. Società di persone,* in *Trattato di Diritto Civile del Consiglio Nazionale del Notariato*, ESI, 2005; G. Cottino, *Trattato di diritto commerciale*, Cedam, 2004; G. Ferri, *Delle società,* in *Commentario Scialoja-Branca*, Zanichelli, 1968; F. Galgano, *Le società in genere. Le società di persone*, Giuffrè, 1982; P. Greco, *Le società nel sistema legislativo italiano*, Giappichelli, 1959.

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

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

12
Gli enti del terzo settore

di Andrea Magliari

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

1. Introduzione: il ruolo degli enti del terzo settore in ambito culturale

Il comparto culturale e dello spettacolo in Italia è tradizionalmente caratterizzato dalla forte presenza di soggetti privati *non profit* che operano accanto agli enti pubblici e alle imprese private nello svolgimento di attività di interesse generale. Può trattarsi, ad esempio: di un'associazione culturale che organizza laboratori teatrali nelle scuole o che produce spettacoli circensi; di un'associazione cittadina che promuove eventi musicali e gestisce una scuola di musica popolare; di enti filantropici che sostengono un festival di musica dal vivo diffuso nei borghi storici; di fondazioni culturali attive nella promozione dei giovani talenti attraverso la concessione di spazi o l'organizzazione di residenze artistiche; di organizzazioni di volontariato che propongono percorsi di danza integrata per persone con disabilità; di imprese sociali che, attraverso lo svolgimento di attività teatrali, lavorano in contesti di marginalità a fini di inclusione sociale.

In tutti questi casi ci troviamo di fronte a soggetti giuridici di diritto privato accomunati dal perseguimento non già di uno scopo di lucro (vale a dire la distribuzione degli utili ai propri soci o amministratori), bensì di finalità civiche, solidaristiche e di utilità sociale. Si tratta, in altri termini, di enti *non profit* o *not-for-profit* che, per le ragioni appena accennate, si collocano all'interno di uno spazio intermedio tra Stato e mercato, non risultando equiparabili né agli enti pubblici, né agli attori che, come ad esempio le società, comunemente popolano il mercato.

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

Il riferimento agli enti del *terzo* settore si spiega, del resto, proprio in ragione di questa strutturale alterità tanto rispetto agli apparati amministrativi, quanto rispetto agli operatori economici che perseguono uno scopo lucrativo. Rispetto ai primi, gli enti del terzo settore si differenziano per il fatto che, in quanto soggetti di diritto privato, essi agiscono nel perseguimento di obiettivi che essi si danno liberamente, nell'esercizio della propria autonomia privata, e non già in virtù di una legge che attribuisce loro compiti e poteri in funzione della cura di un interesse pubblico. Rispetto ai secondi, il principale tratto caratterizzante attiene alle finalità che, nell'esercizio dell'autonomia statutaria, i soggetti del terzo settore si prefiggono di perseguire: non un fine egoistico, bensì uno scopo altruistico di cura, tutela e promozione di interessi della collettività. Come ha avuto occasione di chiarire la Corte costituzionale, l'azione di tali enti si ricollega a un ambito di organizzazione delle "libertà sociali" non riconducibile né allo Stato, né al mercato, ma a quelle forme di solidarietà che, in quanto espressive di una relazione di reciprocità, devono essere ricomprese «tra i valori fondanti dell'ordinamento giuridico, riconosciuti, insieme ai diritti inviolabili dell'uomo, come base della convivenza sociale» (sent. n. 309/2013).

Nel settore delle arti e dello spettacolo, tali soggetti assumono un ruolo cruciale: essi non solo partecipano alla produzione culturale, ma conducono anche attività educative, di inclusione sociale e sviluppo di comunità, o di valorizzazione del patrimonio immateriale. L'intervento degli enti del terzo settore in questo ambito rispecchia, così, l'evoluzione del concetto stesso di cultura, sempre più interpretata come bene relazionale, in grado di generare benessere individuale e, al contempo, coesione sociale e sviluppo delle collettività.

Non è un caso, del resto, che gli enti del terzo settore rappresentino una delle massime espressioni organizzative del principio di sussidiarietà orizzontale codificato dall'art. 118, ultimo comma Cost., ai sensi del quale «Stato, Regioni, Città metropolitane, Province e Comuni favoriscono l'autonoma iniziativa dei cittadini, singoli e associati, per lo svolgimento di attività di interesse generale, sulla base del principio di sussidiarietà». Attraverso la costituzione di enti del terzo settore, i cittadini concorrono in forma associata alla cura di interessi della collettività senza sostituirsi allo Stato, ma integrandone e completandone l'azione. Il che appare particolarmente evidente in un settore – quale è quello in esame – in cui la produzione artistica è strettamente intrecciata con finalità di promozione culturale e sociale, nonché di coesione e sviluppo del territorio: obiettivi che difficilmente possono essere realizzati seguendo esclusivamente una logica di mercato, e che, d'altro canto, non trovano una piena e completa realizzazione nemmeno attraverso il solo intervento pubblico, a causa dei limiti strutturali, organizzativi e finanziari che ne caratterizzano l'azione. Fungendo invece da corpi intermedi tra lo Stato e i singoli individui, gli enti del terzo set-

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

tore svolgono un ruolo essenziale nel garantire l'accesso diffuso alla cultura, nel sostenere forme espressive innovative e non immediatamente remunerative, e nel favorire la partecipazione attiva delle comunità locali.

Sottoposti in passato a regimi giuridici differenziati e frammentati, tali enti trovano oggi una disciplina comune all'interno del d.lgs. 3 luglio 2017, n. 117, altrimenti noto come "Codice del Terzo settore" (d'ora in avanti anche CTS). Con tale intervento di codificazione il legislatore ha inteso razionalizzare un panorama estremamente eterogeneo di forme associative, fondazioni e organismi *non profit*, riconducendoli sotto la categoria unitaria degli enti del terzo settore (di qui in avanti anche ETS).

Dopo aver tracciato il perimetro soggettivo di applicazione del Codice del Terzo settore (par. 2), e aver individuato le diverse tipologie di enti del terzo settore ivi riconosciute (par. 3), si affronterà più nel dettaglio la legislazione promozionale dettata dal Codice (par. 4) con specifico riguardo al regime fiscale (par. 4.1), ai rapporti di lavoro e di volontariato (par. 4.2) e, infine, ai partenariati con la pubblica amministrazione (par. 4.3).

2. Il perimetro soggettivo degli ETS

L'emanazione del Codice del Terzo settore ha determinato un'importante opera di accorpamento dei diversi enti di diritto privato previamente ricondotti nel novero degli organismi *non profit* o del privato sociale. Con la previsione di un'autonoma categoria giuridica di "ente del terzo settore", il Codice ha infatti dettato una disciplina normativa organica per una serie di soggetti ora individuati sulla base di alcuni requisiti espressamente stabiliti dalla legge. In particolare, nell'impianto sistematico del Codice, l'ente del terzo settore è definito come un soggetto di diritto privato costituito per perseguire una delle finalità tipiche elencate all'art. 4, nello svolgimento di una delle attività di interesse generale indicate all'art. 5, che risulta iscritto nel Registro unico nazionale del Terzo settore (Runts) di cui all'art. 11.

Più precisamente, ai sensi dell'art. 4, c. 1, CTS – che merita di essere qui riportato integralmente – «sono enti del Terzo settore le organizzazioni di volontariato, le associazioni di promozione sociale, gli enti filantropici, le imprese sociali, incluse le cooperative sociali, le reti associative, le società di mutuo soccorso, le associazioni, riconosciute o non riconosciute, le fondazioni e gli altri enti di carattere privato diversi dalle società costituiti per il perseguimento, senza scopo di lucro, di finalità civiche, solidaristiche e di utilità sociale mediante lo svolgimento, in via esclusiva o principale, di una o più attività di interesse generale in forma di azione volontaria o di erogazione gratuita di denaro, beni o

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

servizi, o di mutualità o di produzione o scambio di beni o servizi, ed iscritti nel registro unico nazionale del Terzo settore».

Possono, pertanto, rientrare nel novero degli ETS sette diverse tipologie di soggetti giuridici: sei tipiche (le organizzazioni di volontariato, le associazioni di promozione sociale, gli enti filantropici, le imprese sociali, le reti associative, le società di mutuo soccorso) e una atipica o residuale (gli altri enti del terzo settore). Il tratto unificante, che consente di assoggettare tali enti a una disciplina comune, è dato dalla simultanea sussistenza di tre requisiti: *a*) un requisito teleologico («il perseguimento, senza scopo di lucro, di finalità civiche, solidaristiche e di utilità sociale»); *b*) un requisito oggettivo («mediante lo svolgimento, in via esclusiva o principale, di una o più attività di interesse generale»; *c*) un requisito formale (l'iscrizione nel Runts).

Con riferimento al requisito teleologico, occorre precisare che esso si articola in due profili distinti, uno negativo e uno positivo. Sotto il primo profilo, è richiesta l'assenza di una finalità lucrativa in senso soggettivo; sotto il secondo, il perseguimento di finalità di carattere civico, solidaristico e di utilità sociale. In tale prospettiva, la peculiarità del Terzo settore risiede proprio nell'assenza di un lucro soggettivo, mentre non è necessaria l'esclusione di un lucro in senso oggettivo. Il che significa che, nello svolgimento delle attività di interesse generale, agli enti del terzo settore è consentito conseguire un utile, purché lo stesso non venga distribuito a soci o amministratori, ma sia integralmente reinvestito nelle attività istituzionali di interesse generale previste dallo statuto.

Per quanto concerne, in secondo luogo, il requisito oggettivo si deve ricordare che gli ETS devono svolgere, in via esclusiva o principale, almeno una delle attività di interesse generale elencate nell'art. 5. Tra queste rilevano in particolare per il nostro tema: gli interventi di tutela e valorizzazione del patrimonio culturale e del paesaggio (lett. *f*); l'organizzazione e gestione di attività culturali, artistiche o ricreative di interesse sociale, incluse attività, anche editoriali, di promozione e diffusione della cultura (lett. *i*); l'organizzazione e gestione di attività turistiche di interesse sociale, culturale o religioso (lett. *k*). Le attività di interesse generale concretamente esercitate da ciascun ente devono essere espressamente indicate nello statuto o nell'atto costitutivo. Tali atti possono consentire altresì lo svolgimento di attività ulteriori, non rientranti tra quelle elencate all'art. 5 (le "attività diverse"), purché esse rivestano carattere secondario e strumentale rispetto alle attività di interesse generale (art. 6). Tra queste attività ben potrebbero perciò figurare attività di natura imprenditoriale o commerciale, purché preordinate a supportare, anche finanziariamente, le attività di interesse generale aventi finalità di utilità sociale. Si pensi, ad esempio, a una fondazione che organizza spettacoli teatrali e che gestisce all'interno del medesimo spazio un bar aperto al pubblico, ovvero a un'associazione culturale che, nell'ambito

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

di un festival musicale, svolge attività di *merchandising*, vendendo al pubblico le magliette e le spille del festival.

Il terzo requisito, di carattere formale, è costituito infine dall'iscrizione nel Registro unico nazionale del terzo settore (Runts). Quest'ultimo è un registro telematico istituito presso il Ministero del Lavoro e delle Politiche Sociali, volto ad assicurare la pubblicità degli elementi informativi relativi ai singoli enti e a garantire la verifica periodica dell'attività svolta da questi ultimi. Il Registro è pubblico, ed è consultabile da tutti i soggetti interessati, oltre che dalle pubbliche amministrazioni. Le procedure di iscrizione, i documenti da presentare, le modalità per il deposito degli atti e le regole per la tenuta e la gestione sono definite dal d.m. 15 giugno 2020, n. 106 e dai relativi allegati.

Va sottolineato che l'iscrizione al Registro è requisito obbligatorio per ottenere la qualifica formale di ETS; essa, tuttavia, non è obbligatoria per un soggetto che intenda comunque svolgere attività di interesse generale nelle forme di un'associazione o di una fondazione. Il che significa, per un verso, che solamente i soggetti iscritti nel Registro sono considerati ETS ai fini dell'applicazione della legislazione promozionale dettata dal CTS e, per altro verso, che i soggetti costituiti nelle forme tipiche degli ETS che svolgono attività di interesse generale senza però essere iscritti nel Runts sono sottoposti alla disciplina comune dettata dal codice civile e dalle altre leggi speciali in materia, ma non alle regole introdotte dal CTS.

Sono invece espressamente escluse dal novero degli ETS le amministrazioni pubbliche di cui all'art. 1, c. 2, d.lgs. 30 marzo 2001, n. 165, le formazioni e le associazioni politiche, i sindacati, le associazioni professionali e di rappresentanza di categorie economiche, le associazioni di datori di lavoro, nonché gli enti sottoposti a direzione e coordinamento o controllati dai suddetti enti. Una posizione peculiare è invece assegnata alle fondazioni bancarie di cui al d.lgs. 17 maggio 1999, n. 153: ai sensi dell'art. 3, c. 3, queste sono escluse dall'applicazione delle norme del Codice, fatta eccezione per quanto previsto dal Capo III del Titolo VIII (artt. 67-71), che detta alcune misure specifiche di agevolazione a beneficio degli ETS, tra cui ad esempio l'accesso al credito agevolato o ai finanziamenti del Fondo sociale europeo, ovvero alla concessione in comodato di beni mobili ed immobili di proprietà pubblica.

3. Le diverse tipologie di ETS

Come già precisato, il Codice del Terzo settore ha introdotto una categoria unitaria di ETS, soggetta a una disciplina comune, senza però superare del tutto le diverse tipologie di enti preesistenti. Così, a fianco della disciplina generale

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

applicabile a tutti gli ETS, il Codice detta al Titolo V (artt. 32-44) una serie di disposizioni valevoli per alcune particolari categorie di enti.

Delle sei figure tipiche di ETS, il Codice tratta espressamente di quattro tipologie: *a*) le organizzazioni di volontariato (artt. 32-34); *b*) le associazioni di promozione sociale (artt. 35-36); *c*) gli enti filantropici (artt. 37-39); *d*) le reti associative (art. 41). Rispetto alle altre due categorie di ETS, l'impresa sociale e le società di mutuo soccorso, il Codice si limita a fare rinvio alle relative discipline speciali, di cui si darà brevemente conto *infra*.

a) In relazione alla prima figura tipica, l'organizzazione di volontariato (Odv), l'art. 32 prevede che esse siano costituite in forma di associazione, riconosciuta o non riconosciuta, composta da un numero non inferiore a sette persone fisiche o a tre organizzazioni di volontariato, per lo svolgimento di una o più attività di cui all'art. 5. L'Odv si caratterizza, in buona sostanza, per due caratteristiche: innanzitutto, per il fatto che i destinatari dell'attività debbono essere in misura prevalente i terzi (c.d. etero-destinazione dell'attività); in secondo luogo, in quanto tale attività deve essere svolta avvalendosi in modo prevalente dell'attività di volontariato dei propri associati o delle persone aderenti agli enti associati. Come si dirà meglio oltre, le Odv possono assumere lavoratori dipendenti o avvalersi di prestazioni di lavoro autonomo o di altra natura, ma esclusivamente nei limiti necessari al regolare funzionamento dell'ente, oppure nei limiti occorrenti a qualificare o specializzare l'attività svolta; resta in ogni caso fermo il limite della prevalenza (intesa come 50% + 1) del numero dei volontari. Coerentemente con la natura volontaria dell'attività svolta, per le attività di interesse generale prestate le Odv possono ricevere soltanto il rimborso delle spese effettivamente sostenute e documentate. Quanto invece all'organizzazione dell'ente, l'art. 34 CTS stabilisce che tutti gli amministratori delle Odv siano scelti tra le persone fisiche associate ovvero tra quelle indicate, tra i propri associati, dagli enti associati. Non è, dunque, possibile scegliere gli amministratori dell'Odv tra soggetti terzi, come invece ammesso in via generale dall'art. 26 CTS. Anche l'opera prestata dagli amministratori deve essere necessariamente volontaria, con la conseguenza che a essi non potrà essere attribuito alcun compenso, salvo il rimborso delle spese effettivamente sostenute e documentate per l'attività prestata ai fini dello svolgimento della funzione.

b) Anche le associazioni di promozione sociale (Aps) sono enti costituiti in forma di associazione, riconosciuta o non riconosciuta, da un numero non inferiore a sette persone fisiche o a tre associazioni di promozione sociale, per lo svolgimento di una o più attività di cui all'art. 5. Anch'essa, come l'Odv, si avvale in modo prevalente dell'attività di volontariato dei propri associati o delle persone aderenti agli enti associati. La principale differenza con la precedente tipologia risiede nella circostanza che l'attività di interesse generale può essere

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

svolta tanto in favore dei propri associati e di loro familiari, quanto in favore di terzi. È possibile, cioè, che l'Aps operi tanto con auto-destinazione, quanto con etero-destinazione, senza vincoli di prevalenza. Non possono costituirsi in Aps i circoli privati o le associazioni comunque denominate che dispongano limitazioni con riferimento alle condizioni economiche o discriminazioni di qualsiasi natura in relazione all'ammissione degli associati. Per quanto concerne le risorse umane ed economiche, la disciplina delle Aps è simile a quella delle Odv: è dunque possibile assumere lavoratori dipendenti o avvalersi di prestazioni di lavoro autonomo o di altra natura, purché ciò sia necessario ai fini dello svolgimento dell'attività di interesse generale e il numero dei lavoratori impiegati non sia superiore al 50% del numero dei volontari o al 20% del numero degli associati. A differenza delle Odv, l'Aps può avvalersi di lavoratori dipendenti o di prestazioni di lavoro autonomo anche ricorrendo ai propri associati; in tal caso deve però trattarsi di soci non volontari, e pur sempre nel rispetto del limite generale della prevalenza dell'attività volontaria. Non sono, inoltre, replicate per le Aps le medesime restrizioni dettate dall'art. 34 per gli amministratori delle Odv.

c) Gli enti filantropici sono enti costituiti in forma di associazione riconosciuta o di fondazione, al fine di erogare denaro, beni o servizi, anche di investimento, a sostegno di persone svantaggiate o di attività di interesse generale. Gli enti filantropici traggono le risorse economiche necessarie allo svolgimento della propria attività principalmente da contributi pubblici e privati, donazioni e lasciti testamentari, rendite patrimoniali e attività di raccolta fondi. A differenza delle precedenti tipologie, la forma giuridica consentita è solamente quella dell'associazione riconosciuta o della fondazione. Tale aggravio è giustificato dal fatto che si tratta di enti che svolgono un'attività che presenta un maggior impegno di carattere patrimoniale, e il riconoscimento della personalità giuridica garantisce una perfetta separazione tra il patrimonio dell'ente e dei suoi associati (c.d. separazione patrimoniale). Ciò significa che l'ente filantropico risponde solamente con il proprio patrimonio, che rimane distinto e autonomo da quello degli associati, i quali non possono perciò essere aggrediti dai creditori dell'ente, e viceversa.

d) Le reti associative, infine, sono enti del terzo settore costituiti in forma di associazione, riconosciuta o non riconosciuta, che: *i*) associano, anche indirettamente attraverso gli enti ad esse aderenti, un numero non inferiore a 100 ETS, o, in alternativa, almeno 20 fondazioni del terzo settore, le cui sedi legali o operative siano presenti in almeno cinque regioni o province autonome; *ii*) svolgono, anche attraverso l'utilizzo di strumenti informativi in favore del pubblico e dei propri associati, attività di coordinamento, tutela, rappresentanza, promozione o supporto degli ETS e dei loro associati, anche allo scopo di promuover-

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

ne ed accrescerne la rappresentatività presso i soggetti istituzionali. Si tratta, in altri termini, di associazioni di secondo livello, che hanno il fine principale di promuovere lo sviluppo del Terzo settore, attraverso la sua messa in rete, l'assistenza tecnica agli enti associati o la promozione di protocolli di intesa con le pubbliche amministrazioni.

Come anticipato, la disciplina delle imprese sociali, tra le quali vanno incluse le cooperative sociali, è stata invece affidata a un diverso decreto legislativo (d.lgs. 3 luglio 2017, n. 112), contenente una disciplina autonoma e, a sua volta, speciale rispetto a quella contenuta nel CTS. In particolare, oltre alle disposizioni di cui al d.lgs. n. 112/2017, alle imprese sociali si applicano, in quanto compatibili, anche le norme del codice del Terzo settore e, in mancanza e per gli aspetti non disciplinati, le norme del codice civile e le relative disposizioni di attuazione concernenti la forma giuridica in cui l'impresa sociale è costituita (art. 1, c. 5, d.lgs. n. 112/2017). A complicare ulteriormente il quadro si aggiunga che le cooperative sociali rimangono disciplinate dalla l. n. 381/1991 e, solo in quanto compatibili, dalle disposizioni di cui al d.lgs. n. 112/2017.

Analogamente, le società di mutuo soccorso, pur richiamate tra le possibili tipologie di ETS, rimangono disciplinate dalla l. 15 aprile 1886, n. 3818, e successive modificazioni. Trattasi, del resto, di una figura giuridica assai risalente, nata nell'Ottocento come associazione operaia di mutuo aiuto a fronte di malattie e infortuni. Oggi, il Codice del Terzo settore, pur mantenendone in vita l'antica disciplina, ne promuove la trasformazione in associazioni di promozione sociale.

4. La disciplina promozionale dettata dal Codice del Terzo settore

Oltre alle evocate disposizioni speciali dettate per i singoli tipi di ETS, il Codice contiene una serie di disposizioni generali applicabili trasversalmente a tutti gli enti del terzo settore. Tali disposizioni, che riguardano gli aspetti più diversi della vita degli ETS, tratteggiano una disciplina speciale rispetto a quella dettata dal Libro I del codice civile per le associazioni e le fondazioni. D'altronde, come si è già ricordato, al nuovo inquadramento unitario degli ETS corrisponde l'introduzione di una disciplina normativa promozionale e di favore rispetto alle realtà che decidono di entrare formalmente a far parte del Terzo settore, accettando – contestualmente – i maggiori controlli e adempimenti derivanti dall'iscrizione al Runts.

A tal proposito, il Codice detta alcune regole specifiche in merito al contenuto dell'atto costitutivo, prevedendo all'art. 21 che esso debba indicare quantomeno: la denominazione dell'ente; l'assenza di scopo di lucro e le finalità

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

civiche, solidaristiche e di utilità sociale perseguite; l'attività di interesse generale che costituisce l'oggetto sociale; la sede legale; il patrimonio iniziale ai fini dell'eventuale riconoscimento della personalità giuridica; le norme sull'ordinamento, l'amministrazione e la rappresentanza dell'ente; i diritti e gli obblighi degli associati; i requisiti per l'ammissione di nuovi associati, e la relativa procedura, secondo criteri non discriminatori; la nomina dei primi componenti degli organi sociali obbligatori e, quando previsto, del soggetto incaricato della revisione legale dei conti; le norme sulla devoluzione del patrimonio residuo in caso di scioglimento o di estinzione; la durata dell'ente.

Sono poi previste alcune prescrizioni normative in merito alla composizione e ai compiti dell'assemblea dei soci (artt. 24-25), dell'organo di amministrazione (art. 26) e, là dove previsti, dell'organo di controllo (art. 30) e del revisore legale dei conti (art. 31).

Nei paragrafi che seguono si affronterà con maggior attenzione la disciplina promozionale dettata dal Codice in relazione a tre aspetti cruciali della vita e dell'attività di un ETS: il regime fiscale; la disciplina del volontariato e dei rapporti di lavoro; i partenariati con le pubbliche amministrazioni.

4.1. Il regime fiscale

La meritevolezza delle finalità perseguite dagli ETS si riflette, innanzitutto, sul piano del regime fiscale. Del resto, già prima del Codice, il variegato mondo del *non profit* trovava una disciplina comune quasi esclusivamente sul piano della disciplina tributaria, attraverso la riconduzione di tali soggetti alla qualifica di Onlus (Organizzazioni non lucrative di utilità sociale). I soggetti *non profit* erano, in altri termini, attratti all'interno di questa categoria e beneficiavano di un trattamento fiscale vantaggioso proprio in ragione del fatto che l'attività da essi svolta non aveva, almeno in prevalenza, carattere lucrativo e commerciale.

Occorre, infatti, a tal proposito ricordare che la nostra disciplina tributaria generale, contenuta nel Testo unico delle imposte sui redditi (Tuir, d.p.r. 22 dicembre 1986, n. 917), si basava – e si basa tuttora – sulla fondamentale distinzione tra enti commerciali ed enti non commerciali, intendendosi con questi ultimi, oltre agli enti pubblici, anche tutti i soggetti privati che non hanno per oggetto esclusivo o prevalente l'esercizio di attività commerciale.

Nel previgente assetto normativo, l'attività svolta dalle Onlus veniva qualificata dalla legge come "non commerciale", a prescindere dalla sua reale natura: anche l'attività oggettivamente commerciale, qualora esercitata da una Onlus, veniva considerata come non commerciale ai fini tributari.

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

La riforma del Terzo settore, pur non intervenendo sulla distinzione tra enti commerciali e non commerciali tracciata dal Tuir, ha tuttavia innovato profondamente la disciplina, introducendo alcune disposizioni fiscali speciali e derogatorie rispetto a quelle dettate dal Titolo II del Tuir a beneficio degli enti non commerciali. Tale disciplina si applica a tutti gli ETS iscritti nel Runts, ad eccezione delle imprese sociali, le quali sono soggette alla disciplina fiscale dettata dal già menzionato d.lgs. n. 112/2017.

Per superare le criticità della previgente disciplina, il sistema delineato dal CTS è ispirato al principio secondo cui il trattamento tributario di favore non deriva automaticamente dalla qualifica di ETS, quanto piuttosto dalla natura dell'attività effettivamente svolta.

Del resto, si è già avuto modo di chiarire che l'ETS può perseguire le proprie finalità di interesse generale anche mediante lo svolgimento di attività a carattere commerciale (le c.d. attività diverse). Può ben darsi, cioè, che un ente del terzo settore eserciti attività oggettivamente commerciali – come, ad esempio, la gestione di un bar, la vendita di prodotti o servizi accessori – le quali siano però funzionali al finanziamento dell'attività di interesse generale e rimangano, dunque, strettamente strumentali al perseguimento degli scopi statutari dell'ente.

Nella sistematica del CTS, l'ETS è assoggettato a una disciplina fiscale differente a seconda della sua qualifica come ente "commerciale" o "non commerciale". Tale qualifica dipende, a sua volta, dalla natura delle singole attività concretamente svolte. In particolare, ai sensi dell'art. 79, c. 2, le attività di interesse generale di cui all'art. 5 si considerano di natura non commerciale quando sono svolte a titolo gratuito oppure dietro versamento di corrispettivi che non superano i costi effettivi (i costi effettivi sono determinati computando, oltre ai costi diretti, tutti quelli imputabili alle attività di interesse generale e, tra questi, i costi indiretti e generali, ivi compresi quelli finanziari e tributari). Le attività di interesse generale si considerano altresì non commerciali qualora i ricavi non superino di oltre il 6% i relativi costi per ciascun periodo d'imposta, e per non oltre tre periodi d'imposta consecutivi (art. 79, c. 2-*bis*).

Il c. 3 individua poi alcune attività considerate "non commerciali" *ex lege*, e dunque a prescindere da un'indagine in concreto sul rapporto costi/ricavi (come ad es. le attività di ricerca scientifica di particolare interesse sociale svolte direttamente o affidate a università ed enti di ricerca). Analogamente, il c. 6 precisa che si considera non commerciale l'attività svolta dalle associazioni del Terzo settore nei confronti dei propri associati e dei familiari conviventi degli stessi, in conformità alle finalità istituzionali dell'ente. Non concorrono inoltre alla formazione del reddito delle associazioni del Terzo settore le somme versate dagli associati a titolo di quote o contributi associativi.

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

Così, ad esempio, un'associazione culturale ETS che organizza una stagione teatrale amatoriale con biglietti a prezzo calmierato destinati a coprire esclusivamente i costi di affitto della sala, i compensi degli artisti e le spese tecniche, svolge un'attività di interesse generale di natura non commerciale, anche se percepisce un corrispettivo dal pubblico. Ancora, l'organizzazione di laboratori teatrali o di spettacoli riservati ai propri soci da parte di un'Aps sono considerate attività non commerciali per espressa previsione normativa. Diversamente, quando l'organizzazione di spettacoli dal vivo è orientata alla produzione sistematica di utili, ad esempio mediante una programmazione commerciale con biglietteria a prezzi di mercato e margini di guadagno significativi, l'attività assume natura commerciale. A ciò vanno ad aggiungersi eventuali attività diverse, quali la gestione di un bar, il *merchandising* o l'erogazione di servizi accessori durante gli eventi, che – salvo quanto si dirà oltre – sono da considerarsi attività commerciali ai fini fiscali.

Così, una volta stabilita la natura, commerciale o meno, delle singole attività svolte, sarà possibile definire il singolo ETS come ente commerciale o non commerciale. Anche in tal caso opera un criterio di prevalenza. In particolare, ai sensi dell'art. 79, c. 5, si considerano "enti non commerciali" gli ETS che svolgono in via esclusiva o prevalente le attività di cui all'art. 5 in conformità ai criteri indicati nei sopra citati cc. 2 e 3 del medesimo articolo; viceversa, gli ETS assumono fiscalmente la qualifica di "enti commerciali" qualora i proventi delle attività di cui all'art. 5 svolte in forma d'impresa non in conformità ai criteri indicati nei cc. 2 e 3, nonché le attività diverse di cui all'art. 6, superano nel medesimo periodo d'imposta le entrate derivanti dalle attività non commerciali. Va peraltro precisato che queste ultime comprendono, oltre ai ricavi delle singole attività di interesse generale non commerciali, anche i contributi, le sovvenzioni, le liberalità e le quote associative.

Il Codice ammette, pertanto, che un medesimo ETS possa di anno in anno mutare la propria qualifica fiscale al variare dei rapporti tra costi effettivi e ricavi oppure del rapporto di prevalenza tra ricavi provenienti da attività commerciali piuttosto che da attività non commerciali.

Quanto alle conseguenze tributarie di tale qualificazione, occorre evidenziare che l'assunzione della qualifica di ETS commerciale determina l'applicazione del regime fiscale proprio delle imprese commerciali e l'attrazione di tutte le fonti reddituali nella categoria del reddito d'impresa: ai fini fiscali, l'ETS è trattato come un qualsiasi ente commerciale, e non troveranno perciò applicazione le disposizioni di favore dettate dal CTS.

Viceversa, rispetto agli ETS non commerciali opera il regime fiscale promozionale dettato dagli artt. 79 e ss. del Codice. In particolare, tali enti sono assoggettati alle imposte sui redditi d'impresa limitatamente ai redditi derivanti

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

da attività commerciali. Per le attività commerciali eventualmente esercitate, il reddito si determina secondo le regole ordinarie del Tuir, con possibilità di optare per regimi forfetari, applicando all'ammontare dei ricavi un coefficiente di redditività, ai sensi di quanto stabilito dall'art. 80 CTS. Tale regime consente di semplificare la gestione fiscale, applicando ai ricavi commerciali coefficienti di redditività piuttosto ridotti.

Inoltre, il Codice, all'art. 82, stabilisce una serie di agevolazioni concernenti le imposte indirette; tali agevolazioni riguardano, ad esempio, l'esenzione dall'imposta sulle successioni e donazioni; l'esenzione dall'imposta di registro per alcune modificazioni statutarie; l'applicazione di imposte di registro, ipotecaria e catastale in misura fissa per gli atti traslativi a titolo oneroso della proprietà di beni immobili.

Un regime di ulteriore favore è dettato per talune categorie tipiche di ETS. In particolare, il Codice prevede una sorta di de-commercializzazione *ex lege* per alcune attività svolte, rispettivamente, da Odv ed enti filantropici (art. 84) ovvero da Aps e società di mutuo soccorso (art. 85). Così, ad esempio, non si considerano commerciali le attività, curate direttamente dall'Odv senza alcuna intermediazione, di vendita di beni acquisiti da terzi a titolo gratuito a fini di sovvenzione; di cessione di beni prodotti dagli assistiti e dai volontari; di somministrazione di alimenti e bevande in occasione di raduni, manifestazioni, celebrazioni e simili a carattere occasionale. Inoltre, i redditi degli immobili destinati in via esclusiva allo svolgimento di attività non commerciali da parte delle Odv, degli enti filantropici e delle Aps sono esenti dall'imposta sul reddito delle società. Ancora, ai sensi dell'art. 86, Odv e Aps hanno la possibilità di optare per un regime forfetario *ad hoc*, con l'applicazione di coefficienti di redditività particolarmente vantaggiosi (per i ricavi non superiori a 85.000 euro, si applica un coefficiente pari all'1% per le Odv, e al 3% per le Aps).

Merita, infine, di essere ricordata la disciplina di incentivazione fiscale al sostegno privato degli ETS delineata dall'art. 83 CTS, ai sensi del quale le erogazioni liberali effettuate dai contribuenti in favore degli ETS non commerciali danno diritto a particolari detrazioni o deduzioni fiscali.

4.2. La disciplina del volontariato e dei rapporti di lavoro

Nello svolgimento della propria attività gli ETS possono avvalersi dell'apporto di soggetti che prestano la propria opera a titolo gratuito (i volontari) o a titolo oneroso (i lavoratori retribuiti).

Come anticipato, le Odv e le Aps devono avvalersi in misura prevalente di lavoro volontario, ben potendo tuttavia impiegare, entro i limiti di cui si dirà a

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

breve, personale retribuito. Viceversa, nell'impresa sociale deve prevalere il lavoro retribuito su quello volontario.

Per quanto concerne i volontari, l'art. 17 del Codice stabilisce, in linea generale, che gli enti del terzo settore possono avvalersi di volontari nello svolgimento delle proprie attività. Tali volontari possono essere non soci e, dunque, soggetti esterni al singolo ente. Occorre tuttavia che gli ETS iscrivano i volontari che svolgono la propria attività in modo non occasionale in un apposito registro, garantendone altresì la copertura assicurativa contro gli infortuni e le malattie connessi allo svolgimento dell'attività di volontariato, nonché per la responsabilità civile verso i terzi.

Il "volontario" è definito come la «persona che, per sua libera scelta, svolge attività in favore della comunità e del bene comune, anche per il tramite di un ente del Terzo settore, mettendo a disposizione il proprio tempo e le proprie capacità per promuovere risposte ai bisogni delle persone e delle comunità beneficiarie della sua azione, in modo personale, spontaneo e gratuito, senza fini di lucro, neanche indiretti, ed esclusivamente per fini di solidarietà» (art. 17, c. 2). Per assicurare l'assoluta gratuità dell'opera prestata, il Codice stabilisce che l'attività del volontario non possa essere retribuita in alcun modo, nemmeno dal suo beneficiario; ai volontari potranno essere rimborsate soltanto le spese effettivamente sostenute e documentate per lo svolgimento dell'attività prestata, entro limiti massimi e alle condizioni preventivamente stabilite dall'ente medesimo. Si fa divieto, invece, di provvedere a rimborsi spese di tipo forfetario.

A ulteriore garanzia della gratuità, il CTS dispone che la qualifica di volontario sia incompatibile con qualsiasi forma di rapporto di lavoro subordinato o autonomo e con ogni altro rapporto di lavoro retribuito con l'ente di cui il volontario è socio o associato o tramite il quale svolge la propria attività volontaria (art. 17, c. 5). Si vuole, in altri termini, evitare che l'azione volontaria possa essere assimilata a un'attività lavorativa, garantendo così la massima spontaneità e libertà dell'apporto fornito dai volontari.

Gli ETS possono impiegare anche lavoratori retribuiti, nelle forme del lavoro subordinato o autonomo. Sotto il profilo lavoristico, il CTS non introduce un regime derogatorio generale: i rapporti di lavoro sono perciò disciplinati dalle norme comuni (codice civile; d.lgs. 81/2015; contrattazione collettiva di settore, ecc.), con applicazione integrale delle tutele in materia retributiva, previdenziale e assicurativa.

Per alcuni ETS operano, tuttavia, alcuni limiti piuttosto stringenti. È il caso delle Odv e delle Aps, nelle quali, come anticipato, deve prevalere l'apporto dei volontari e il ricorso al lavoro retribuito deve configurarsi in termini del tutto sussidiari. In particolare, le Odv possono assumere lavoratori dipendenti o avvalersi di prestazioni di lavoro autonomo o di altra natura purché i lavoratori non

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

siano soci o associati, e solamente nei limiti necessari al regolare funzionamento dell'ente o nei limiti occorrenti a qualificare o specializzare l'attività svolta; in tal caso, il numero dei lavoratori impiegati nell'attività non può essere superiore al 50% del numero dei volontari (art. 33). Le Aps, invece, possono assumere lavoratori dipendenti o avvalersi di prestazioni di lavoro autonomo o di altra natura, eventualmente anche rivolgendosi ai propri associati, solamente se necessario ai fini dello svolgimento dell'attività di interesse generale; in ogni caso, il numero dei lavoratori impiegati non può essere superiore al 50% del numero dei volontari o al 20% del numero degli associati.

In ogni caso, l'art. 16 CTS stabilisce, per tutti gli enti del terzo settore, ad esclusione delle imprese sociali di cui al d.lgs. n. 112/2017, che i lavoratori degli enti del Terzo settore hanno diritto ad un trattamento economico e normativo non inferiore a quello previsto dai contratti collettivi. Inoltre, il Codice stabilisce, con disposizione piuttosto inedita nel settore privato, che la differenza retributiva tra lavoratori dipendenti non può essere superiore al rapporto uno a otto, da calcolarsi sulla base della retribuzione annua lorda; solo in via eccezionale, in presenza di comprovate esigenze attinenti alla necessità di acquisire competenze o professionalità specifiche in vista dello svolgimento delle attività di interesse generale, il rapporto può essere stabilito in uno a dodici.

Nel settore delle arti e dello spettacolo, la disciplina sin qui evocata assume particolare rilievo, poiché le attività artistiche e le attività tecniche e organizzative a esse collegate possono essere svolte sia da professionisti retribuiti (artisti, tecnici, maestranze, personale amministrativo), sia da volontari. In concreto, un ETS che organizzi una stagione teatrale o un festival musicale potrà legittimamente avvalersi di artisti scritturati con contratto di lavoro subordinato o autonomo, di tecnici audio-luci, di macchinisti, di personale amministrativo o di comunicazione retribuito secondo la disciplina ordinaria e i contratti collettivi applicabili al settore dello spettacolo. In tali ipotesi, la natura professionale, abituale e organizzata della prestazione, unitamente alla previsione di un corrispettivo, esclude però in radice la configurabilità del volontariato.

Diversamente, potranno ad esempio operare come volontari gli associati che collaborino all'accoglienza del pubblico, alla distribuzione di materiale informativo, al supporto logistico durante un evento o alla promozione territoriale della manifestazione, purché l'attività sia resa in modo personale, spontaneo e gratuito. Analogamente, un musicista o un attore potrà esibirsi a titolo di volontariato in occasione di un evento benefico organizzato dall'ente, ma solo se la prestazione sia effettivamente occasionale, gratuita e non inserita in un assetto organizzativo che ne riveli il carattere professionale stabile. Particolarmente problematiche sono le situazioni intermedie: si pensi al caso di un artista che partecipi stabilmente alla programmazione di un teatro gestito da un ETS, con

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

prove calendarizzate, vincoli di presenza e inserimento continuativo nell'organizzazione produttiva. In tali circostanze, la reiterazione della prestazione, l'assoggettamento al potere organizzativo e direttivo dell'ente e l'integrazione funzionale nel ciclo produttivo dello spettacolo costituiscono indici sintomatici di un rapporto di lavoro, a prescindere dalla qualificazione formale attribuita dalle parti. L'eventuale qualificazione come volontariato non potrebbe, dunque, essere utilizzata per eludere la disciplina lavoristica e previdenziale propria del settore.

Ne deriva che, nell'ambito dello spettacolo, e specialmente nelle ipotesi di prestazioni artistiche rese in contesti associativi, la corretta gestione delle risorse umane impone una verifica rigorosa e in concreto circa la natura delle prestazioni rese, distinguendo tra attività di supporto solidaristico e attività artistiche o tecniche aventi carattere professionale.

4.3. I partenariati con le pubbliche amministrazioni

Uno degli snodi più innovativi del Codice del Terzo settore è rappresentato dalla disciplina dei rapporti di collaborazione tra pubbliche amministrazioni ed enti del terzo settore di cui agli artt. 55 ss.

Prima di esaminare più nel dettaglio tale disciplina, sembra opportuno premettere qualche breve cenno in merito alle tipologie di rapporti che gli ETS possono stabilire con le pubbliche amministrazioni (PA). Si è detto, del resto, che gli ETS, pur agendo in virtù della propria autonomia privata, perseguono finalità di interesse generale; è dunque naturale immaginare che tra essi e le pubbliche amministrazioni si possano stabilire varie forme di interazione.

In primo luogo, le pubbliche amministrazioni potrebbero fornire *sostegno* agli ETS, ad esempio attraverso sovvenzioni o agevolazioni, nonché tramite la concessione in comodato di immobili di proprietà pubblica. In particolare, l'art. 69 CTS prevede che lo Stato, le Regioni e le Province autonome promuovono le opportune iniziative per favorire l'accesso degli ETS ai finanziamenti del Fondo sociale europeo e ad altri finanziamenti europei per la realizzazione di progetti e attività di interesse generale. Inoltre, l'art. 70 rimette allo Stato, alle Regioni e Province autonome o agli Enti locali la possibilità di prevedere forme e modi particolari per l'utilizzazione non onerosa di beni mobili e immobili di proprietà pubblica per manifestazioni e iniziative temporanee, nel rispetto dei princìpi di trasparenza, pluralismo e uguaglianza. Ancora, l'art. 71 stabilisce che a favore degli ETS lo Stato, le Regioni e Province autonome e gli Enti locali possono concedere in comodato beni mobili ed immobili di loro proprietà, non utilizzati per fini istituzionali, per lo svolgimento delle loro attività istituzionali. In-

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

fine, gli artt. 72-76 prevedono ulteriori misure di finanziamento pubblico volte a sostenere le attività degli ETS, come ad esempio il Fondo per il finanziamento di progetti e attività di interesse generale di cui all'art. 72 CTS.

Ma tra pubbliche amministrazioni ed ETS potrebbero stabilirsi anche rapporti di *collaborazione* o partenariato, finalizzati alla realizzazione congiunta di servizi e attività di interesse generale. In queste ipotesi i rapporti tra PA ed ETS risultano fondati sul paradigma della "amministrazione condivisa": tale modello, riconosciuto dalla Corte costituzionale (sent. n. 131/2020) quale espressione del principio di sussidiarietà orizzontale di cui all'art. 118, ultimo comma, Cost., supera la logica contrattuale e competitiva del contratto d'appalto o di concessione, valorizzando invece forme di collaborazione procedimentalizzata tra soggetti pubblici ed ETS nella programmazione e realizzazione di interventi di interesse generale.

Il fulcro della disciplina dei rapporti di partenariato tra ETS e pubblica amministrazione è costituito dall'art. 55 CTS. Tale disposizione prevede, al primo comma, che le amministrazioni pubbliche, nell'esercizio delle proprie funzioni di programmazione e organizzazione a livello territoriale degli interventi e dei servizi nei settori di attività di cui all'art. 5, assicurano il coinvolgimento attivo degli ETS, attraverso forme di co-programmazione, co-progettazione e accreditamento. Il Codice prevede, in altri termini, tre strumenti di collaborazione attiva tra ETS e PA nella realizzazione di interventi di interesse generale: la co-programmazione; la co-progettazione; e l'accreditamento.

La *co-programmazione* (art. 55, c. 2) consiste nel coinvolgimento degli ETS nella fase di analisi dei bisogni del territorio e di definizione degli interventi, consentendo una partecipazione attiva del privato sociale alla pianificazione delle politiche pubbliche e degli interventi all'uopo necessari. Come specificato dalle Linee guida del Ministero del Lavoro (decreto n. 72/2021), la «co-programmazione si sostanzia in un'istruttoria partecipata e condivisa, nella quale – fermo restando le prerogative dell'ente pubblico, quale "amministrazione procedente" ai sensi della l. n. 241/1990 – il quadro di conoscenza e di rappresentazione delle possibili azioni da intraprendere è il portato della collaborazione di tutti i partecipanti al procedimento». Ad esempio, un Comune che intenda sostenere il settore dello spettacolo dal vivo potrà attivare un tavolo di co-programmazione con associazioni culturali e fondazioni teatrali ETS, al fine di definire in maniera congiunta e partecipata i bisogni da soddisfare, le priorità dell'azione pubblica, le risorse disponibili e gli strumenti da mettere in campo.

La *co-progettazione* (art. 55, c. 3) interviene, invece, nella fase attuativa: una volta individuati gli obiettivi da conseguire, la PA seleziona uno o più ETS con cui elaborare e, eventualmente, realizzare in maniera congiunta un progetto specifico, condividendone obiettivi, risorse e modalità operative. Nella sistema-

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

tica del CTS, la co-progettazione diventa la metodologia ordinaria e generale per l'attivazione di rapporti di collaborazione con gli ETS, in quanto, da un lato, la sua attivazione dovrebbe essere la conseguenza naturale e fisiologica della co-programmazione e, dall'altro, tale istituto è riferito a "specifici progetti di servizio" o, in termini ancora più ampi, a "interventi" finalizzati a soddisfare bisogni della collettività.

Tale forma di collaborazione va tenuta ben distinta dalle ipotesi in cui la pubblica amministrazione stipula un contratto d'appalto con un'impresa privata. In quest'ultima ipotesi, tra la PA e l'impresa si instaura un rapporto contrattuale di tipo sinallagmatico, caratterizzato dall'onerosità della prestazione. Il contratto d'appalto è, infatti, uno strumento di esternalizzazione, mediante il quale la pubblica amministrazione definisce unilateralmente il bisogno pubblico; predetermina il contenuto, le prestazioni e il corrispettivo; seleziona, tramite procedura ad evidenza pubblica, un operatore economico e gli affida l'esecuzione della prestazione contro il pagamento di un prezzo. Viceversa, la co-progettazione è concepita come uno strumento di collaborazione procedimentalizzata, attraverso il quale l'amministrazione e l'ETS definiscono insieme un progetto di interesse generale, condividendo obiettivi, modalità operative e risorse, e instaurando un rapporto retto non già da un contratto, bensì da un accordo amministrativo (l'accordo di co-progettazione) sulla falsariga del modello di cui all'art. 11, l. n. 241/1990. Come ha precisato la Corte costituzionale, del resto, la co-progettazione «non si basa sulla corresponsione di prezzi e corrispettivi dalla parte pubblica a quella privata, ma sulla convergenza di obiettivi e sull'aggregazione di risorse pubbliche e private per la programmazione e la progettazione, in comune, di servizi e interventi diretti a elevare i livelli di cittadinanza attiva, di coesione e protezione sociale, secondo una sfera relazionale che si colloca al di là del mero scambio utilitaristico» (sent. n. 131/2020).

Si pensi al caso di un Comune che, per la gestione di un teatro pubblico inutilizzato, attivi una procedura di co-progettazione con un'associazione culturale, definendo insieme le attività da svolgere, il cartellone artistico, le attività formative e i criteri di accessibilità, con eventuale attribuzione di un contributo pubblico a sostegno delle attività.

La collaborazione tra pubblico e privato può essere, infine, declinata nella forma dell'*accreditamento*, oggetto di disciplina specifica al successivo quarto comma del medesimo art. 55. Ai medesimi fini stabiliti dal c. 3, il Codice prevede che l'individuazione degli ETS con cui attivare il partenariato possa avvenire anche «mediante forme di accreditamento, nel rispetto dei principi di trasparenza, imparzialità, partecipazione e parità di trattamento, previa definizione, da parte della pubblica amministrazione procedente, degli obiettivi generali e specifici dell'intervento, della durata e delle caratteristiche essenziali dello

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

stesso, nonché dei criteri e delle modalità per l'individuazione degli enti partner». La funzione dell'istituto è quella di individuare preventivamente gli ETS in possesso di determinati requisiti qualitativi e organizzativi, di inserirli in un elenco o albo di soggetti idonei, consentendo poi a tali soggetti di erogare un determinato servizio o di svolgere una determinata attività a favore dell'utenza. Attraverso l'accreditamento, dunque, la pubblica amministrazione non procede ad affidare lo svolgimento dell'attività a un solo soggetto, come avviene nell'appalto o nella co-progettazione, ma si limita a individuare preventivamente i soggetti in possesso dei necessari requisiti per poter operare in un determinato ambito o svolgere una determinata prestazione. L'accreditamento costituisce, inoltre, il necessario presupposto per la percezione, da parte dell'ETS, di tariffe o contributi pubblici in ragione dell'avvenuta erogazione della prestazione a favore dell'utenza. In ambito culturale, una forma di accreditamento *ex* art. 55, c. 4, potrebbe darsi nel caso in cui una Regione intenda individuare alcune associazioni ETS per lo svolgimento di attività di educazione musicale o teatrale nelle scuole, nelle carceri o nei luoghi di cura per persone con tossicodipendenze, istituendo a tal fine un apposito elenco di soggetti abilitati.

Ai nostri fini, particolare rilievo assume, infine, la disposizione contenuta nell'art. 56 CTS, ai sensi della quale le PA possono sottoscrivere con le Odv e le Aps iscritte da almeno sei mesi nel Runts specifici accordi di collaborazione (convenzioni) finalizzati allo svolgimento in favore di terzi di attività o servizi sociali di interesse generale. A prescindere dall'avvio di un procedimento di co-programmazione e/o co-progettazione (attivabili, a rigore, con tutti gli ETS), le PA possono instaurare, con le sole Odv e Aps, rapporti di collaborazione per lo svolgimento di attività di interesse generale, valorizzando la specifica vocazione solidaristica di tali enti.

L'elemento qualificante è dato dal fatto che tali convenzioni possono prevedere esclusivamente il rimborso delle spese effettivamente sostenute e documentate, e che l'attività deve essere svolta prevalentemente mediante l'apporto dei volontari degli ETS coinvolti. L'individuazione delle Odv e Aps con cui stipulare la convenzione deve avvenire nel rispetto dei principi di imparzialità, pubblicità, trasparenza, partecipazione e parità di trattamento, mediante procedure comparative riservate alle medesime. Anche tale strumento deve, peraltro, essere tenuto ben distinto dal contratto d'appalto di cui si è dato brevemente conto in precedenza, posto che, come per gli accordi di co-progettazione, anche in questo caso trattasi di una forma di partenariato pubblico-privato fondata su una logica di collaborazione, orientata alla realizzazione di finalità sociali condivise, e connotata dall'assenza di un corrispettivo in favore dell'ETS. Dall'assenza di una logica competitivo-concorrenziale discende perciò, per gli accordi

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

di cui agli artt. 55, c. 3 e 56 CTS, la non applicabilità della disciplina in materia di contratti pubblici di cui al d.lgs. n. 36/2023.

Gli esempi di convenzione tra PA ed ETS nel settore qui in considerazione possono essere diversi: si pensi a un Comune che stipula una convenzione con un'Aps per la gestione di un cineforum o di una rassegna teatrale a ingresso gratuito all'interno di un immobile di proprietà del Comune; oppure a una Odv che, in convenzione con un Comune o una Regione, organizza laboratori artistici gratuiti per soggetti fragili o anziani, con attività svolta prevalentemente da volontari e mero rimborso delle spese vive effettivamente sostenute.

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

Per approfondire: alcuni riferimenti essenziali

1. In generale, sugli enti del terzo settore, prima e dopo l'introduzione del Codice, si veda A. Fusaro, *Gli enti del terzo settore: profili civilistici*, Giuffrè, 2022. Per un inquadramento degli enti *non profit* alla luce del Libro I del codice civile, e prima della riforma del Terzo settore, M.V. De Giorgi, *Le persone giuridiche in generale. Le associazioni riconosciute e le fondazioni*, in P. Rescigno (diretto da), *Trattato di diritto privato*, Utet, 1999, pp. 277; G. Ponzanelli, *Le non profit organizations*, Giuffrè, 1985; Id., *Gli enti collettivi senza scopo di lucro*, Giappichelli, 2001.

2. Sulle principali novità introdotte dal Codice del Terzo settore, tra i contributi di taglio manualistico, M. Ghione, *Manuale di diritto del terzo settore*, Cedam, 2023; P. Consorti, L. Gori ed E. Rossi, *Diritto del Terzo settore*, il Mulino, 2021; A. Fici (a cura di), *La riforma del terzo settore e dell'impresa sociale. Una introduzione*, Editoriale scientifica, 2018; A. Santuari, *Lineamenti di diritto degli enti del terzo settore e delle cooperative*, FrancoAngeli, 2022; V. Ficari, N. Riccardelli (a cura di), *Manuale del terzo settore. Aspetti civilistici, fiscali e di bilancio*, Giuffrè, 2024.

3. Sullo statuto costituzionale degli enti del terzo settore: F. Sanchini, *Profili costituzionali del Terzo settore*, Giuffrè, 2021; E. Rossi, *Costituzione, pluralismo solidaristico e Terzo settore*, Mucchi editore, 2019; L. Gori, *Terzo settore e Costituzione*, Giappichelli, 2022. Sul principio di sussidiarietà orizzontale e sul ruolo del privato sociale, G.U. Rescigno, *Principi di sussidiarietà orizzontale e diritti sociali*, in *Diritto pubblico*, 2002, pp. 30 ss.; G. Arena, *Il principio di sussidiarietà orizzontale nell'art. 118 u.c. della Costituzione*, in Aa.Vv., *Studi in onore di Giorgio Berti*, Univ. Cattolica, 2005, pp. 180 ss.; Id., *Cittadini attivi*, Laterza, 2006; D. Caldirola, *Il Terzo settore nello stato sociale in trasformazione*, Editoriale scientifica, 2021. Sulla sentenza n. 131/2020 della Corte costituzionale e sui suoi risvolti applicativi, si leggano i contributi raccolti in S. Pellizzari e C. Borzaga (a cura di), *Terzo settore e pubblica amministrazione. La svolta della Corte costituzionale*, Euricse, 2020.

4. La disciplina fiscale applicabile agli ETS è oggetto d'analisi in G. Rivetti, *Enti senza scopo di lucro. Terzo settore e impresa sociale. Profili di specialità tributaria tra attività no profit o for profit*, Giuffrè, 2017; G. Sepio, *Il nuovo diritto tributario del terzo settore*, in A. Fici (a cura di), *La riforma del terzo settore e dell'impresa sociale. Una introduzione*, Editoriale scientifica, 2018, pp. 155 ss.; G. Boletto, *Le imprese del Terzo settore nel sistema di imposizione dei redditi: tra sussidiarietà orizzontale e concorrenza*, Giuffrè, 2020; V.

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

Ficari, *La fiscalità degli enti del terzo settore: relative certezze e infinite attese*, in *Rivista trimestrale di diritto tributario*, 2024, pp. 853 ss.; A.M. Gaffuri, *La distinzione tra attività commerciali e non commerciali degli enti no profit, ai fini delle imposte sui redditi e IVA, alla luce della nuova normativa del Codice del Terzo Settore*, in *Rivista trimestrale di diritto tributario*, 2024, pp. 1 ss. Sul regime fiscale delle Onlus (prima del CTS), *ex multis*, G. Zizzo (a cura di), *La fiscalità del terzo settore*, Giuffrè, 2011.

5. Sulla disciplina del volontariato all'interno del Codice del Terzo settore, E. Rossi e L. Gori (a cura di), *Ridefinire il volontariato*, Pisa University Press, 2020; V. Tondi della Mura, *Esclusivamente per fini di solidarietà. La centralità della persona nella riforma del volontariato*, in AaVv., *Liber amicorum per P. Costanzo*, in *Giurcost*., 2020. Sul ruolo del volontariato nel settore culturale, G. Clemente di San Luca, *Volontariato, non-profit e beni culturali*, in *Federalismi.it*, 2017. I rapporti di lavoro all'interno degli ETS sono esaminati, in particolare, da P. Passalacqua, *Il lavoro nel Codice del Terzo settore*, in *Democrazia e diritti sociali*, 2019, n. 2, pp. 84 ss.; A. Riccobono, *Diritto del lavoro e Terzo settore*, ESI, 2020.

6. Sul paradigma dell'amministrazione condivisa, si vedano almeno G. Arena, *Introduzione all'amministrazione condivisa*, in *Studi parlamentari e di politica costituzionale*, 1997, pp. 29 ss.; G. Arena e M. Bombardelli (a cura di), *L'amministrazione condivisa*, Editoriale scientifica, 2022; E. Frediani (a cura di), *Lezioni sull'amministrazione condivisa*, Giappichelli, 2025. Sugli strumenti dell'amministrazione condivisa di cui al Codice del Terzo settore, S. Pellizzari e A. Magliari (a cura di), *Pubblica amministrazione e terzo settore*, Editoriale scientifica, 2019; A. Fici, L. Gallo e F. Giglioni (a cura di), *I rapporti tra pubbliche amministrazioni ed enti del Terzo Settore. Dopo la sentenza della Corte costituzionale n. 131 del 2020*, Editoriale scientifica, 2020. Con specifico riguardo alla co-progettazione e alla co-programmazione di cui all'art. 55 CTS, fondamentale il riferimento ai lavori di E. Frediani, *La co-progettazione dei servizi sociali*, Giappichelli, 2021; L. Galli, *La coprogrammazione e la coprogettazione dei servizi di integrazione dei migranti*, Giappichelli, 2021; S. Pellizzari, *La co-progettazione come forma di collaborazione tra p.a. e enti del Terzo settore*, in *Munus*, 2019, pp. 545; Ead., *Amministrazione pubblica e Terzo settore nella gestione condivisa dei servizi di interesse generale*, Giappichelli, 2025; A. Berrettini, *La co-programmazione nel rapporto tra Terzo settore e Pubblica amministrazione*, Giappichelli, 2025. In tema di accreditamento, si rinvia a M. Consito, *Accreditamento e Terzo settore*, Jovene, 2009; L. Parona, *Le potenzialità dell'accreditamento nel sistema integrato dei servizi sociali*, in *Munus*, 2019, pp. 641 ss.

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

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

13
L'industria creativa e le sue dinamiche - Un'introduzione ai modelli organizzativi e di business

di Rita Mura, Francesca Vicentini e Luca Mongelli

Sommario: 1. Definire l'industria creativa: oltre il prodotto tangibile – 2. I driver del successo: i valori artistici – 3. L'organizzazione basata su progetti – 4. Il team: motore del processo creativo e del business – 5. La misurazione del successo: tra metriche economiche e impatto culturale – 6. Le sfide del lavoro creativo: tra cultura freelance e sostenibilità

1. Definire l'industria creativa: oltre il prodotto tangibile

Per comprendere l'industria creativa è necessario capire cosa sia la creatività. La creatività è un processo il cui obiettivo è quello di creare qualcosa di nuovo combinando elementi che già esistono (per esempio Boden, 1990; Romer, 1990; Jones, 1996) e si fonda sulla competenza e sulla propensione di singoli e organizzazioni a cimentarsi in attività non convenzionali, sperimentali e caratterizzate da un alto grado di incertezza. Questo processo prende forma nell'individuo (per esempio Kaufman and Sternberg, 2015), nei teams (per esempio Gilson, 2015; Vicentini e Boccardelli, 2014), all'interno di network (Cattani, Ferriani e Colucci, 2015) e nelle aziende che producono beni culturali, intendendo tanto il prodotto e/o il servizio. Secondo questa prospettiva, musica, cinema, televisione, teatro e arti visive possono rientrare in questa categoria. Si tratta infatti di beni "non materiali" rivolti a un pubblico di consumatori per i quali assolvono generalmente a una funzione estetica o espressiva, piuttosto che chiaramente utilitaristica (Hirsch, 1972, pp. 641-642). Il soddisfacimento di questi bisogni estetici ed espressivi ha generato un settore economico in rapida crescita, la cui importanza va ben oltre le sue semplici dimensioni. Le industrie culturali godono di un'altissima visibilità poiché esercitano una straordinaria influenza sui nostri valori, sui nostri atteggiamenti e sui nostri stili di vita.

Il primo elemento che caratterizza quindi le industrie culturali è la natura non utilitaristica dei loro beni. Nella maggior parte dei settori, è l'utilità a dare una definizione alle caratteristiche e all'uso del prodotto. Nello specifico, l'utili-

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

tà permette un confronto sistematico tra diversi prodotti e, di riflesso, fornisce una base per l'emergere di standard di qualità espliciti e relativamente stabili.

I beni culturali, al contrario, sono beni esperienziali (Bjorkergren, 1996; Hirsch, 1972; Holbrook e Hirschman, 1982). Essi traggono il proprio valore da esperienze soggettive che si affidano massicciamente all'uso di simboli per manipolare la percezione e le emozioni. L'impatto dell'aggiunta di una musica di sottofondo a un film mostra come cambiamenti impercettibili nei prodotti culturali possano spostare l'esperienza risultante. Da un primo sguardo, l'immagine sullo schermo dovrebbe dominare l'esperienza di visione. Tuttavia, come i registi e gli spettatori sanno fin troppo bene, la scelta della colonna sonora può alterare radicalmente l'esperienza, spesso in modi difficili da prevedere o spiegare.

L'imprevedibilità di un'esperienza così soggettiva rende estremamente difficile identificare e stabilire chiari standard di qualità (Bjorkergren, 1996; Holbrook e Hirschman, 1982; Lewis, 1990; Turow, 1984). Questo avviene anche quando vi è un ampio consenso sull'alta (o, per lo stesso motivo, bassa) qualità dei prodotti culturali, tale accordo nasconde profondi disaccordi sulle motivazioni. Le nozioni di base della qualità tendono a rimanere contestabili nelle industrie culturali. Mentre nei settori in cui i beni sono utilitaristici i produttori solitamente sviluppano un consenso su standard di qualità specifici e spesso misurabili, nelle industrie culturali gli standard rappresentano ideali astratti piuttosto che attributi specifici del prodotto. Ad esempio, i consumatori possono sostenere l'importanza dell'"originalità" nell'arte o nella musica, ma attribuire al termine significati fondamentalmente diversi.

Andando ad individuare le caratteristiche delle industrie creative, si possono indicare le seguenti caratteristiche:

Tab. 1 - Analisi delle caratteristiche delle industrie creative

Caratteristica	Descrizione del fenomeno	Impatto sul business
Incertezza della domanda	I prodotti sono "experience goods": la qualità si valuta solo dopo il consumo (es. una canzone o un film).	Estrema difficoltà nel prevedere il successo commerciale di un'opera.
Natura collettiva	La produzione richiede la collaborazione di team creativi con competenze diverse (registi, musicisti, ingegneri).	Necessità di coordinare talenti specializzati verso un obiettivo comune.
Durabilità e IP	La vita economica si estende nel tempo grazie ai diritti d'autore (copyright) e alle royalties.	La proprietà intellettuale diventa il pilastro fondamentale per generare rendite decennali.
Varietà e differenziazione	Vasta gamma di formati e prodotti; ogni opera è unica grazie all'impronta della creatività individuale.	Il mercato prospera sulla diversità piuttosto che sulla standardizzazione.

Fonte: nostra elaborazione.

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

Le opinioni sulla qualità possono divergere così fortemente che i produttori faticano a capire perché alcuni prodotti abbiano successo mentre altri no. Ciò accade non solo prima che i consumatori prendano le loro decisioni d'acquisto, ma anche dopo. In ultima analisi, capire perché i prodotti riescano o falliscano rimane per sempre nel regno della congettura informata. Ciò accade raramente per mancanza di dati – di solito sono disponibili in abbondanza – ma perché i dati sono suscettibili di molteplici e contraddittorie interpretazioni. Nel loro insieme, queste interpretazioni contraddittorie producono un'ambiguità che impatta sulla capacità dei manager di prendere decisioni ben informate.

Nel tentativo di dare un senso al motivo per cui i consumatori di prodotti culturali compiano determinate scelte, i manager tendono a fare affidamento sulla propria intuizione riguardo all'esperienza soggettiva del consumatore. Ne deriva un processo che è più una "messa in atto interpretativa" (interpretative enactment) piuttosto che un'analisi sistematica o razionale. Per esempio, i produttori di beni culturali sanno che i consumatori cercano prodotti su cui poter contare per intrattenere, stimolare e provocare riflessione. Cercare di soddisfare il consumatore su queste dimensioni può rappresentare una sfida enorme.

Tuttavia, i produttori sanno anche che i prodotti culturali hanno maggiori probabilità di successo sul mercato quando riescono a fondere elementi familiari e innovativi. I consumatori hanno bisogno di familiarità per comprendere ciò che viene loro offerto, ma hanno bisogno di novità per apprezzarlo. Trovare una sintesi efficace di questi due elementi opposti dipende più dall'arte che dalla tecnica, più dall'intuizione che dal giudizio professionale. Le organizzazioni nelle industrie culturali spendono risorse considerevoli alla ricerca di formule capaci di raggiungere questo obiettivo, ma generalmente lo trovano elusivo. I gusti sono instabili e, per di più, ciò che è nuovo e popolare in un periodo diventa familiare e solitamente banale in quello successivo. Nelle industrie culturali è più importante la conoscenza tacita, e il talento, la creatività e l'innovazione sono le risorse cruciali per il successo (Jones e DeFillipi, 1996; Miller e Shamsie, 1996). Ma queste sono risorse amorfe: non possono essere definite chiaramente, emergono da fonti inaspettate e perdono il loro valore per ragioni che non sono del tutto comprese. Gran parte della strategia delle imprese nelle industrie culturali è quindi orientata a trovare, sviluppare e mantenere il controllo su queste risorse. Ad esempio, la maggior parte delle case discografiche dispone di unità di Artist and Repertoire (A&R) il cui compito principale è trovare e far crescere nuovi artisti (Wilson, 1987). I principali studi di Hollywood hanno adottato sistemi per vagliare e valutare migliaia di nuove sceneggiature ogni anno per selezionare le poche promettenti destinate alla produzione (Kent, 1991). Gli editori hanno dipartimenti il cui unico compito è portare gli autori all'attenzione del pubblico dei lettori, orchestrando apparizioni personali insieme ad

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

altri sforzi promozionali e di marketing (Coser et al., 1982). Di conseguenza, la sopravvivenza a lungo termine delle imprese nelle industrie culturali dipende fortemente dal rinnovamento delle proprie risorse creative. Tuttavia, poiché i processi che le generano sono poco compresi, esiste una notevole incertezza non solo su come individuarle, ma anche su come replicarle e utilizzarle. Pratiche manageriali come la formazione professionale e l'apprendistato, utili in altri settori, sono ampiamente inefficaci nelle industrie culturali. Inoltre, le risorse che si sono dimostrate preziose sono solitamente radicate in individui e gruppi sui quali l'azienda ha un controllo limitato (Stearns et al., 1987; Saundry, 1998; Robins, 1993). Gestire le risorse creative è quindi una delle sfide chiave che le organizzazioni nelle industrie culturali devono affrontare. Per rispondere a questa sfida, esse devono reclutare e motivare individui che sembrano possedere l'intuizione e la comprensione istintiva di come le risorse creative possano essere scoperte e alimentate. Il loro vantaggio competitivo dipende dal trovare questi individui e dallo sviluppare strutture che sfruttino le risorse creative senza, allo stesso tempo, soffocarle.

La gestione di successo delle risorse creative nelle industrie culturali dipende dal raggiungimento di equilibrio tra gli imperativi della libertà creativa e gli imperativi commerciali.

Secondo Hirsch (1972), le industrie culturali, sono sistemi di organizzazioni che mediano il flusso di beni culturali tra produttori e consumatori. Per sopravvivere, queste organizzazioni devono conciliare le esigenze della produzione artistica con quelle del mercato. Queste due aree non sono solo diverse per natura, ma sono spesso in opposizione: ognuna è plasmata da bisogni differenti e ognuna viene giudicata secondo criteri diversi. Le strategie che ne derivano riflettono le pressioni contrastanti esercitate a ciascuna estremità della catena del valore. Per comprendere le industrie culturali è quindi fondamentale capire le polarità che definiscono le scelte a disposizione delle organizzazioni.

2. I driver del successo: i valori artistici

Le industrie culturali combinano due aspetti dell'esperienza umana. Tutte le società producono cultura come forma di espressione individuale e collettiva di idee e aspirazioni fondamentali, ma il valore artistico dei prodotti culturali deve essere bilanciato rispetto al loro valore di intrattenimento. È proprio attraverso il valore di intrattenimento che i prodotti culturali attirano il pubblico necessario a sostenerli. Pertanto, la combinazione Le imprese che operano nelle industrie culturali si trovano a dover bilanciare la lealtà verso i valori artistici con la necessità di confrontarsi con l'economia di mercato. L'interazione tra questi due

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

aspetti determina il cosiddetto dilemma decisionale che comporta la scelta di dare priorità ai valori dell'arte, lasciando l'intrattenimento di massa in secondo piano, oppure utilizzare la cultura principalmente per perseguire l'obiettivo dell'intrattenimento. Per rispondere a questo dilemma, Glynn (2000) nel suo famoso studio sull'Atlanta Symphony Orchestra evidenzia come la tensione tra ideali artistici (difesi dai musicisti) e imperativi commerciali (promossi dal consiglio direttivo per rendere la musica più accessibile) porti spesso a un equilibrio precario, poiché in caso di crisi, l''equilibrio si spezza e si produce un conflitto aperto tra le parti, oppure, nessuna delle due parti può prevalere sull'altra senza distruggere l'identità stessa dell'organizzazione. L'unica soluzione è quindi la coesistenza. In altri settori, come quello del teatro no-profit studiato da Voss et al., (2000), la relazione è ancora più complessa e vede la sovrapposizione di cinque valori distinti che devono essere riconciliati:

- Valori Artistici Interni: quelli propri dei membri del teatro.
- Valori Artistici Esterni: quelli legati alla comunità allargata.
- Reputazione Nazionale: il valore derivante dal riconoscimento su vasta scala.
- Performance Finanziaria: obiettivi di stabilità economica.
- Successo di Mercato: misurato attraverso la capacità di selezionare opere con il maggior appeal possibile per il pubblico.

L'analisi di Mezias e Mezias (2000) sull'industria cinematografica delle origini offre una prospettiva interessante su come le industrie culturali gestiscono l'innovazione attraverso il concetto di genere. Secondo i due studiosi, sebbene i nuovi generi rappresentino tipologie di prodotto inedite, la loro novità deriva in realtà da una ricombinazione di stili e trame già esistenti. L'obiettivo strategico della creazione di un nuovo genere è soddisfare nuovi gruppi di clienti, portando così a un'espansione del mercato complessivo. Nonostante la loro novità, i nuovi generi vengono valutati utilizzando essenzialmente gli stessi parametri applicati a quelli già consolidati. Gli autori concludono che la creazione di un genere può essere considerata più facilmente come una forma di differenziazione del prodotto che come una vera e propria innovazione di mercato.

3. L'organizzazione basata su progetti

«La natura effimera e collaborativa del lavoro creativo ha dato origine a un modello organizzativo specifico e dominante in questo settore: l'organizzazione basata su progetti (Project-Based Organization, PBO) in cui il progetto è l'unità primaria per l'organizzazione della produzione, l'innovazione e la competizione» (Hobday, 2000).

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

Un progetto può essere inteso come «qualsiasi attività dotata di un set definito di risorse, obiettivi e limiti temporali»; nello specifico, Goodman e Goodman (1976) lo descrivono come «un insieme di persone con competenze diverse che lavorano insieme per il raggiungimento di obiettivo complesso per un periodo di tempo limitato», mentre Lundin e Söderholm (1995) lo definiscono come un «insieme di compiti interrelati e limitati nel tempo», in cui i compiti stessi sono elementi cruciali che definiscono l'essenza del progetto, rappresentandone la vera "raison d'être". In quest'ottica, i progetti non sono visti come un insieme di attività isolate, ma risultano inseriti in un sistema di relazioni sociali più o meno durature all'interno delle organizzazioni project-based, le quali possiedono una distinta identità sociale e cultura organizzativa (Ferriani, Boschetti e Corrado, 2005). La letteratura organizzativa distingue tra le organizzazioni basate sui progetti e quelle "ordinarie", evidenziando alcune differenze sostanziali in termini di struttura degli obiettivi, dimensione temporale, confini e attori coinvolti.

A tal proposito, Lundin e Steinthórsson (2003) affermano che:

- Gestione dei compiti: mentre le organizzazioni project-based devono gestire un unico compito principale in un tempo limitato, quelle ordinarie sono abituate a gestire un ampio set di obiettivi e si basano principalmente su processi suddivisi in un arco temporale illimitato.
- Confini: i compiti definiscono i confini delle organizzazioni project-based, mentre le organizzazioni ordinarie sono delimitate da confini di natura legale.
- Risorse umane: per quanto riguarda gli attori, le organizzazioni project-based tendono a selezionare i membri del team specificamente per il compito da svolgere; al contrario, le organizzazioni ordinarie coinvolgono membri con funzioni diverse ma permanenti.

Infine, la crescente attenzione verso la "progettualizzazione" impone la necessità di distinguere tra diverse tipologie di PBO (Project-Based Organizations). Infatti, sebbene tutte organizzino il lavoro attorno a progetti discreti che riuniscono personale specializzato, queste organizzazioni variano considerevolmente per:

- Numero e varietà dei progetti intrapresi.
- Incertezza tecnica nel raggiungimento dei propri scopi.
- Incertezza di mercato relativa ai risultati prodotti (Grabher, 2002a; 2004b).

Tali variazioni possono avere implicazioni significative non solo per il management, ma anche per i partecipanti stessi.

Questa struttura temporanea e flessibile è perfettamente adatta alle esigenze delle industrie creative. Permette di riunire talenti specializzati provenienti da

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

ambiti diversi per un compito specifico, favorendo la collaborazione creativa e l'innovazione. L'intera industria musicale, ad esempio, può essere vista come una costellazione di organizzazioni basate su progetti:

La produzione di un album: È un progetto che richiede la formazione di un team composto dall'artista o dalla band, un produttore, ingegneri del suono e musicisti. Questo team lavora insieme per un periodo definito, con un budget prestabilito, fino al completamento e al lancio dell'album.

L'organizzazione di un tour di concerti: Si tratta di un progetto ancora più complesso, che implica non solo un team artistico, ma anche una vasta rete di coordinamento logistico, finanziario e promozionale. Richiede la definizione di partnership con i proprietari delle location, operatori turistici, costruttori di palchi e numerosi altri stakeholder, rendendo la gestione della complessità un fattore critico di successo.

La realizzazione di un video musicale: Pur essendo un progetto di durata molto più breve, ha un impatto mediatico potenzialmente enorme. Il team può includere un regista, uno stilista, un montatore e altri professionisti del settore audiovisivo, che lavorano intensamente per un breve periodo per creare un prodotto che raggiunga direttamente il pubblico.

L'organizzazione di un festival musicale: Un festival, che sia di piccole, medie o grandi dimensioni come Coachella o Glastonbury, è un macro-progetto che agisce come un catalizzatore per l'intera industria. Il team organizzativo deve gestire la prenotazione degli artisti, la logistica, la produzione e, in modo cruciale, le sponsorizzazioni.

Questo modello organizzativo è dunque proprio delle industrie creative e quindi lo studio delle diverse tipologie di prodotto creativo (musica, cinema, serie TV) aiuta a individuare soluzioni a problemi comuni, riconoscendo che, al di là delle specificità di ogni prodotto, la logica organizzativa di base rimane la stessa.

L'esperienza accumulata in ogni progetto non va persa con lo scioglimento del team. Al contrario, essa costituisce un capitale di conoscenza e di relazioni che i singoli professionisti portano con sé nei progetti futuri. Routine efficienti, fiducia reciproca e una rete di contatti affidabili sono il vero patrimonio che emerge da questa struttura apparentemente precaria, permettendo all'industria di funzionare in modo dinamico ed efficace.

4. Il team: motore del processo creativo e del business

Se il progetto è l'unità organizzativa, il team è la sua cellula fondamentale, il motore che trasforma un'idea creativa in un prodotto finito (Vicentini e Boccardelli, 2014). All'interno di un'organizzazione basata su progetti, possia-

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

mo distinguere diverse tipologie di team che devono interagire e collaborare strettamente per garantire il successo non solo artistico, ma anche economico, dell'impresa.

1. Il Team Creativo: è il cuore del progetto. Composto da produttori, cantautori, musicisti, arrangiatori e artisti, questo gruppo è responsabile della visione artistica e della forma sonora del contenuto musicale. I membri di questo team non sono solo i "proprietari" della creatività, ma anche gli esploratori di nuove idee, gli innovatori che spingono i confini del genere e contribuiscono a mantenere l'industria viva e in evoluzione. La loro collaborazione è l'incubatore da cui nascono nuove gemme artistiche.
2. Il Team di Business: parallelamente al team creativo, opera un gruppo focalizzato sugli aspetti economici e gestionali del progetto. Questo team comprende manager, agenti e avvocati. I manager si occupano della pianificazione strategica e finanziaria; gli agenti agiscono come intermediari, negoziando contratti e opportunità per gli artisti. Gli avvocati sono cruciali per la gestione di tutti gli aspetti legali, in particolare la tutela della proprietà intellettuale, la gestione delle royalties e la stesura dei contratti, elementi vitali in un'industria basata su beni immateriali. Questo team è responsabile di reperire i finanziamenti, gestire il budget e stabilire le partnership strategiche, incluse le sponsorizzazioni, che rendono il progetto economicamente sostenibile.
3. Il Team di Marketing e Promozione: questo team ha il compito di connettere il prodotto creativo con il suo pubblico. Include specialisti di social media, agenzie di pubbliche relazioni (PR) e promotori strategici. Il loro lavoro è fondamentale per creare familiarità con l'artista, il progetto o la casa di produzione, e per stimolare l'interesse del pubblico. Il momento del loro intervento può variare: per eventi come festival o concerti, il marketing è coinvolto fin dalle primissime fasi per creare attesa e vendere biglietti. Per la produzione di un album, invece, il team di marketing interviene in modo più massiccio una volta che il prodotto creativo è quasi completato e si ha una chiara comprensione del contenuto e del target di riferimento.

L'interazione tra questi tre team è un delicato equilibrio. Il team creativo genera l'idea, il team di business la rende possibile e il team di marketing la comunica al mondo. Un disallineamento tra queste tre funzioni può compromettere anche il progetto più brillante. La sfida per ogni organizzazione creativa è quindi quella di favorire una comunicazione fluida e una visione condivisa tra talenti artistici, menti gestionali e strateghi della comunicazione.

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

5. La misurazione del successo: tra metriche economiche e impatto culturale

Come si misura il successo nell'industria creativa? La risposta non è univoca e riflette la duplice natura, economica e culturale, dei suoi prodotti. Non possiamo limitarci a considerare solo il numero di biglietti o di album venduti. Sebbene questi dati forniscano un'indicazione chiara della performance economica, non catturano l'intera portata del successo di un progetto creativo.

Una metrica fondamentale, soprattutto per le organizzazioni basate su progetti come un'orchestra o una produzione teatrale, è la longevità e la riproducibilità dell'opera. Una produzione teatrale creata nel 1994, quale per esempio che continua ad essere riproposta in tutto il mondo nel 2025 è, senza dubbio, un grande successo culturale. La sua capacità di trascendere il tempo e lo spazio testimonia la sua qualità e il suo impatto duraturo. Analogamente, il fatto che un contenuto musicale venga riutilizzato o ripubblicato in altri contesti è un forte indicatore del suo valore.

Tuttavia, questa longevità solleva complesse questioni legate alla remunerazione del lavoro creativo immateriale. Spesso, mentre scenografi e costumisti ricevono diritti per ogni riproposizione del loro lavoro, il regista, che deve ricreare la magia dello spettacolo con un nuovo cast ogni volta, non viene adeguatamente compensato, poiché il suo lavoro viene erroneamente considerato una semplice "replica". Ancor peggio, accade che una produzione venga venduta a teatri internazionali che poi la mettono in scena senza coinvolgere il regista originale, sfruttandone il nome senza riconoscerne né il diritto d'autore né un compenso adeguato. Questa frustrante "smaterializzazione" del compenso per un lavoro immateriale è una delle grandi sfide che l'industria deve affrontare, richiedendo una regolamentazione più equa e chiara dei rapporti tra tutti gli stakeholder per evitare che il mondo creativo si inaridisca.

Accanto a queste metriche di lungo periodo, esistono indicatori di successo più immediati:

- Metriche di partecipazione: il numero di persone che acquistano un biglietto per un evento è la metrica più diretta. Ma altrettanto importante è il potere del passaparola (word of mouth), uno strumento di marketing potentissimo e spesso più efficace della pubblicità tradizionale, specialmente per artisti emergenti. Il passaparola trasforma il pubblico stesso in un veicolo di promozione, creando un circolo virtuoso basato sull'entusiasmo genuino.
- Coinvolgimento dei fan (Fan Engagement): in settori come la musica, il potere dei fan è cruciale per il successo di un progetto. Una base di fan leale e attiva non solo garantisce vendite immediate, ma amplifica la visibilità dell'artista attraverso i social media e altre forme di supporto.

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

- Metriche digitali: per i video musicali o i brani distribuiti online, il successo si misura in termini di numero di download, visualizzazioni e streaming su piattaforme come YouTube o Spotify. Questi dati, facilmente quantificabili, forniscono un feedback immediato sulla popolarità di un contenuto.

È importante sottolineare come il successo di un prodotto creativo sia spesso interconnesso con quello di altri. Un video musicale di successo può trainare le vendite di una canzone; la colonna sonora memorabile di un film può diventare più famosa del film stesso. La musica ha questo straordinario potere di ancorarsi alla memoria, legando indissolubilmente un'emozione a un film, una canzone a un'immagine video, e creando un valore che va ben oltre la somma delle sue parti. Misurare il successo, quindi, richiede uno sguardo olistico, capace di cogliere sia i risultati economici tangibili sia l'impatto culturale intangibile e duraturo.

6. Le sfide del lavoro creativo: tra cultura freelance e sostenibilità

L'organizzazione basata su progetti, pur essendo efficiente e flessibile, si fonda su una cultura del lavoro che presenta sfide significative per i professionisti del settore. La natura temporanea dei progetti alimenta una cultura freelance, dove gli artisti e i tecnici sono spesso lavoratori autonomi che si muovono da un progetto all'altro. Questa modalità di lavoro, se da un lato offre libertà e varietà, dall'altro comporta una costante precarietà e incertezza economica.

Uno dei dibattiti centrali riguarda la tensione tra l'arte e il commercio. Molti artisti sono restii ad adottare strategie di marketing, percependo una contraddizione tra l'integrità della loro visione estetica ("l'arte per l'arte") e le logiche del mercato ("l'arte per il business"). Questa frattura storica tra il creatore e il pubblico, spesso accentuata da linguaggi artistici d'avanguardia che non cercano il consenso immediato, è una delle grandi problematiche del settore. Un'opera può avere un altissimo valore estetico ma un bassissimo valore commerciale immediato, per poi essere rivalutata a distanza di decenni.

Tuttavia, per garantire la sopravvivenza e la sostenibilità dell'industria, è necessario trovare un equilibrio. Applicare i principi di business non significa snaturare l'arte, ma piuttosto dotarsi degli strumenti per gestire l'incertezza intrinseca del mercato e rendere il lavoro creativo economicamente sostenibile. Si tratta di ridurre l'area "nebbiosa" del settore, cercando variabili che possano aiutare a controllare e dominare le dinamiche di un'industria altrimenti imprevedibile. Gli artisti, oggi più che mai, devono pensarsi come imprenditori di se stessi, consapevoli del rischio ma anche delle opportunità del proprio lavoro.

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

In questo contesto, il ruolo delle sponsorizzazioni diventa cruciale, specialmente per eventi come festival o manifestazioni sportive. Lo sponsor fornisce risorse finanziarie in cambio di visibilità e di un ritorno d'immagine, creando una partnership vantaggiosa per entrambe le parti. Tuttavia, lo sponsor è tipicamente avverso al rischio e tende a investire su nomi già affermati e di sicuro successo piuttosto che su progetti innovativi e visionari. Questa tendenza a finanziare produzioni consolidate, a volte a discapito della qualità artistica, crea frustrazione e ostacola l'emergere di nuovi talenti.

Si distingue qui la figura dello sponsor da quella del mecenate, quest'ultimo più propenso a sostenere un progetto per il suo valore intrinseco e la sua visione, indipendentemente dal ritorno economico immediato. Per incentivare un maggiore supporto da parte dei privati, diventa fondamentale l'intervento delle istituzioni. Un sistema di detassazione per le donazioni e le sponsorizzazioni culturali, sul modello di quello statunitense, potrebbe creare un circolo virtuoso, rendendo vantaggioso per le aziende e i privati investire in musica e arte. Questo non solo sosterrebbe economicamente il settore, ma legittimerebbe ulteriormente il lavoro dei professionisti creativi, contribuendo a ridurre la precarietà della cultura freelance e a garantire un futuro più solido per l'intera industria.

La sfida, in conclusione, è quella di costruire un ecosistema in cui la creatività possa prosperare non nonostante le logiche di mercato, ma grazie a un'intelligente applicazione di esse, supportata da politiche pubbliche lungimiranti che riconoscano il valore, sia economico che culturale, delle industrie creative.

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

Per approfondire: alcuni riferimenti essenziali

1. Sulla natura dei processi creativi e la loro articolazione a livello individuale, di team e di network, si vedano M.A. Boden, *The Creative Mind: Myths and Mechanisms*, Weidenfeld & Nicolson, 1990; P.M. Romer, *Endogenous Technological Change*, in *Journal of Political Economy*, 1990, pp. S71 ss.; C. Jones e R.J. De Filippi, *Leveraging cultural context: The case of project-based learning in Hollywood*, in *The Academy of Management Executive*, 1996, pp. 89 ss.; R. Caves, *Creative Industries: Contracts between Art and Commerce*, Harvard University Press, 2000; B. Townley, D. Beech e N. McKinlay, *Managing in the creative industries: managing the motley crew*, 2009, pp. 939 ss.; F. Vicentini e B. Boccardelli, *Team Composition and Project-Based Organizations: New Perspectives for Human Resource Management*, in M. Russ (a cura di), *Management, Valuation, and Risk for Human Capital and Human Assets*, Palgrave Macmillan, 2014; G. Cattani, S. Ferriani e L. Colucci, *Creativity in the Social Context*, in *The Oxford Handbook of Creativity, Innovation, and Entrepreneurship*, Oxford University Press, 2015; L.L. Gilson, *Creativity in Organizations*, in *Journal of Management*, 2015, pp. 1 ss.; J.C. Kaufman e R.J. Sternberg, *The Cambridge Handbook of Creativity*, Cambridge University Press, 2015.

2. Con riferimento alle caratteristiche distintive dei beni culturali come beni esperienziali e simbolici, P.M. Hirsch, *Processing Fads and Fashions: An Organization-Set Analysis of Cultural Industry Systems*, in *American Journal of Sociology*, 1972, pp. 639 ss.; M.B. Holbrook e E.C. Hirschman, *The Experiential Aspects of Consumption: Consumer Fantasies, Feelings, and Fun*, in *Journal of Consumer Research*, 1982, pp. 132 ss.; J. Turow, *Media Industries*, Longman, 1984; J. Lewis, *Art, Culture, and Enterprise. The Politics of Art and the Cultural Industries*, Routledge, 1990; D. Björkegren, *The Culture Business: Management Strategies for the Arts-Related Business*, Routledge, 1996.

3. In merito alla centralità del talento, della conoscenza tacita e delle dinamiche di intermediazione nelle industrie creative, L.A. Coser, C. Kadushin e W.W. Powell, *Books: The Culture and Commerce of Publishing*, University of Chicago Press, 1982; M. Wilson, *How to Make it in the Rock Business*, Columbus Books, 1987; N. Kent, *The Naked Hollywood: Money and Power in the Movies Today*, St. Martin's Press, 1991; J.A. Robins, *Organization as strategy: Restructuring production in the film industry*, in *Strategic Management Journal*, 1993, *Vol. 14, Special Issue: Corporate*

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

Restructuring, pp. 103 ss.; C. Jones e R.J. De Filippi, *Leveraging cultural context*, cit., pp. 89 ss.; D. Miller e J. Shamsie, *The Resource-Based View of the Firm in Two Environments: The Hollywood Film Studios from 1936 to 1965*, in *Academy of Management Journal*, 1996, pp. 519 ss.; R. Saundry, *The limits of flexibility: The case of U.K. television*, in *British Journal of Management*, 1998, pp. 151 ss.; T. Gillespie, *Custodians of the Internet: Platforms, Content Moderation, and the Hidden Decisions That Shape Social Media*, Yale University Press, 2018; J. Poell e D.B. Nieborg, *The platformization of cultural production: Theorizing the contingent cultural commodity*, in *New Media & Society*, 2018, pp. 4275 ss.

4. Sui dilemmi gestionali e le tensioni tra valori artistici e imperativi commerciali, J. Lampel e T. Lant, J. Shamsie, *Balancing Act: Learning from Organizing Practices in Cultural Industries*, in *Organization Science*, 2000, pp. 263 ss.; M.A. Glynn, *When cymbals clash: legitimating the organizational identities of the Atlanta Symphony Orchestra*, in *Administrative Science Quarterly*, 2000, pp. 285 ss.; G.B. Voss, K.Z. Voss e C.P. Moorman, *An Empirical Examination of the Complex Relationships Between Entrepreneurial Orientation and Professional, Market, and Financial Performance*, in *Academy of Management Journal*, 2000, pp. 330 ss.; J. Potts e S. Cunningham, *Social network markets: A new definition of the creative industries*, in *Journal of Cultural Economics*, 2008, pp. 167 ss.

5. Per quanto riguarda l'organizzazione del lavoro per progetti e le specificità delle temporary organizations, R.A. Goodman e L.P. Goodman, *A Theater Model of Project Management*, in *Sloan Management Review*, 1976, pp. 1 ss.; R.A. Lundin e A. Söderholm, *A theory of the temporary organization*, in *Scandinavian Journal of Management*, 1995, pp. 437 ss.; M. Hobday, *The project-based organisation: an ideal form for managing complex products and systems?*, in *Research Policy*, 2000, pp. 871 ss.; G. Grabher, *The Project Ecology of Advertising*, in *Regional Studies*, 2002, pp. 245 ss.; R. Florida, *The Rise of the Creative Class: and How It's Transforming Work, Leisure, Community, and Everyday Life*, Basic Books, 2002; R.A. Lundin, R.S. Steinthórsson, *Studying Organizations as Temporary*, in *Scandinavian Journal of Management*, 2003, pp. 233 ss.; S. Ferriani, C. Boschetti e R. Corrado, *Organizational learning under organizational impermanence: Collaborative ties in film project firms, in Journal of Management and Governance*, 2005, pp. ss.; L. Lazzeretti, *Creative Industries and Innovation in Europe. Concepts, Measures and Comparative Case Studies*, Routledge, 2012.

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

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

14
Carriera, strategia e mercato nell'industria creativa

di Rita Mura, Luca Mongelli e Francesca Vicentini

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

1. La carriera nelle industrie creative: oltre i percorsi lineari

Parlare di carriera nelle industrie creative significa, prima di tutto, interrogarsi sull'idea stessa di carriera così come è stata tradizionalmente intesa. Nei modelli organizzativi classici, la carriera viene descritta come un percorso relativamente stabile e prevedibile [D. Hesmondhalgh, 2019; M. Deuze, 2020]: l'ingresso in un'organizzazione, una progressione graduale delle responsabilità, il riconoscimento dell'esperienza accumulata attraverso avanzamenti di ruolo e di status. Questo schema, che per lungo tempo ha funzionato nei contesti industriali e amministrativi, oggi appare sempre meno capace di raccontare ciò che accade nel lavoro creativo.

Nella musica, nelle arti performative, nel design, nell'audiovisivo o nell'organizzazione di eventi culturali, il lavoro difficilmente si sviluppa all'interno di un'unica struttura. I contesti cambiano, i team si formano e si sciolgono, i ruoli si ridefiniscono di progetto in progetto. La carriera non segue una progressione lineare, ma si costruisce attraverso passaggi laterali, ritorni, accelerazioni e momenti di pausa [M. Deuze, 2020]. Questa discontinuità non va letta come un'anomalia o come il segnale di un sistema che non funziona: rappresenta piuttosto una caratteristica intrinseca delle industrie creative.

La ragione di questa configurazione risiede nella natura stessa del lavoro. Come si è visto nel Capitolo 12, l'unità organizzativa dominante non è il di-

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

partimento stabile, ma il progetto. Album, spettacoli, produzioni audiovisive, festival, format culturali: ciascuna iniziativa ha una durata definita, richiede competenze specifiche per un periodo circoscritto e si fonda su team temporanei. In questo scenario, la continuità della carriera non dipende tanto dall'organizzazione quanto dal singolo professionista, che attraversa progetti e contesti portando con sé esperienza, reputazione e relazioni.

Da qui discende una conseguenza rilevante: la precarietà, spesso richiamata come tratto distintivo del lavoro creativo, non può essere interpretata soltanto come una condizione da correggere, ma anche come espressione di una logica produttiva diversa. L'incertezza del reddito, la mancanza di tutele e la discontinuità lavorativa costituiscono sfide concrete [M. Banks, 2017; A. McRobbie, 2016]. Tuttavia, considerare la carriera creativa come una semplice deviazione rispetto a un modello standard rischia di semplificare eccessivamente il fenomeno. Più che instabile, questa carriera si presenta come non lineare e richiede strumenti di lettura adeguati alla sua specificità.

In questo quadro, la progressione professionale non coincide necessariamente con la permanenza continuativa in un'organizzazione, ma con la capacità di restare attivi e riconoscibili nel tempo. Essere "in carriera" significa continuare a essere coinvolti, chiamati, considerati interlocutori credibili all'interno di una comunità professionale [R. Comunian e L. England, 2020]. La reputazione assume un ruolo centrale, non tanto come visibilità episodica, quanto come sintesi di affidabilità, competenza e qualità del contributo offerto nei progetti precedenti. Ogni esperienza tende così ad accumularsi: ciò che si è fatto in passato influenza le opportunità che si aprono successivamente.

Un ulteriore elemento distintivo riguarda la molteplicità dei ruoli. Nelle industrie creative è frequente che un professionista attraversi funzioni diverse nel corso della propria carriera. Un musicista può essere interprete, autore, arrangiatore, docente o curatore di progetti; un artista visivo può alternare produzione, esposizione, didattica e progettazione culturale; un professionista dello spettacolo può muoversi tra palcoscenico, organizzazione e comunicazione. Questa pluralità non equivale automaticamente a dispersione: spesso rappresenta una modalità di adattamento a un mercato che richiede flessibilità e capacità di ricombinare competenze. Allo stesso tempo, la molteplicità dei ruoli comporta un rischio, quello di smarrire coerenza e direzione. Se la carriera non è sostenuta da una struttura esterna stabile, deve trovare un principio di orientamento interno. In sua assenza, la successione dei progetti può assumere la forma di una sequenza frammentata, in cui le esperienze non producono reale accumulazione. Diventa allora necessario ripensare la carriera non come esito spontaneo del talento, ma come processo che richiede consapevolezza e capacità di governo.

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

Un aspetto spesso trascurato riguarda il rapporto tra tempo e riconoscimento. Nelle industrie creative, il valore di un lavoro non sempre si manifesta immediatamente, né sul piano simbolico né su quello economico. Alcune produzioni ottengono un successo rapido, altre vengono comprese e valorizzate solo a distanza di anni. Questa distanza tra impegno, qualità e ritorno economico espone il percorso professionale a momenti di incertezza, ma allo stesso tempo richiede uno sguardo più ampio, capace di valutare le scelte oltre l'immediato. In questo contesto, la carriera creativa appare come una traiettoria aperta, costruita attraverso decisioni successive piuttosto che attraverso tappe rigidamente predefinite. Non esiste un punto di arrivo univoco e universalmente riconosciuto, ma una continua negoziazione tra aspirazioni personali, opportunità di mercato e vincoli contestuali. Il successo tende così ad assumere una forma dinamica: la possibilità di continuare a produrre, a evolvere e a sostenersi nel tempo.

Comprendere la carriera in questi termini consente di superare letture esclusivamente individualistiche o fatalistiche del lavoro creativo. Se la discontinuità è parte integrante del sistema, diventa necessario dotarsi di strumenti concettuali per interpretarla e, per quanto possibile, orientarla. È su questo terreno che si colloca il modello della carriera senza confini, che permette di leggere in modo più sistematico ciò che può apparire come frammentazione. Nel prossimo paragrafo verrà approfondito il modo in cui questo modello aiuta a individuare le risorse che contano nel tempo e a trasformare la varietà delle esperienze in capitale professionale.

2. La carriera "senza confini" e il capitale professionale

Se la carriera nelle industrie creative si presenta, per sua natura, come discontinua e non lineare, diventa utile disporre di una chiave interpretativa capace di leggere questa frammentazione non come una semplice successione di episodi isolati, ma come un percorso dotato di una propria coerenza interna. Questo tipo di traiettoria trova riscontro nella letteratura sulle cosiddette carriere "senza confini", che descrive percorsi professionali non più vincolati a un'unica organizzazione ma costruiti attraverso esperienze trasversali e interorganizzative [M.B. Arthur e D.M. Rousseau, 1996].

La carriera senza confini descrive un percorso che non si sviluppa all'interno di un'unica organizzazione né si lascia delimitare da ruoli stabili e gerarchie formali [S.E. Sullivan e Y. Baruch, 2009; A. Hirschi, 2020]. Si costruisce, piuttosto, attraversando progetti, contesti produttivi e ambienti organizzativi differenti. In questa configurazione, la continuità non deriva dall'appartenenza a una struttura, ma dalla capacità del singolo di trasferire, da un'esperienza all'al-

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

tra, un insieme di risorse che nel tempo si consolidano e si trasformano. Queste risorse possono essere ricondotte a ciò che viene definito capitale professionale, articolato in tre dimensioni tra loro strettamente connesse.

La prima riguarda le motivazioni, i valori e l'identità professionale, ossia ciò che orienta le scelte nel tempo. È ciò che spinge un artista a intraprendere determinati progetti e non altri, a investire in un repertorio specifico, ad accettare o rifiutare collaborazioni. In un contesto segnato da incertezza e rischio, questa componente assume una funzione centrale: sostiene la perseveranza e fornisce un criterio di coerenza, permettendo di leggere la carriera come un percorso dotato di senso anche quando le opportunità appaiono frammentarie o tra loro distanti. La seconda dimensione riguarda le competenze e le conoscenze, ovvero il sapere pratico che si sviluppa attraverso l'esperienza diretta. Nelle industrie creative, l'apprendimento avviene in larga misura all'interno dei progetti, nel confronto con vincoli concreti e contesti reali. Ogni produzione, ogni collaborazione, ogni ruolo interpretato contribuisce ad arricchire il bagaglio professionale, non soltanto in termini tecnici, ma anche organizzativi e relazionali [R. Bridgstock, 2019]. Si tratta di un sapere situato, spesso tacito, ma proprio per questo trasferibile da un progetto all'altro. Nel tempo, la capacità di mobilitare competenze diverse in situazioni differenti diventa una leva significativa di riconoscimento professionale. La terza dimensione è rappresentata dalle relazioni professionali, ossia dal network. In un'economia fondata su progetti temporanei, il network non costituisce un elemento accessorio, ma una vera e propria infrastruttura della carriera. Le relazioni costruite in un progetto diventano spesso il canale attraverso cui si accede a nuove opportunità. Tuttavia, non si tratta semplicemente di ampliare la cerchia dei contatti: ciò che conta è la qualità delle relazioni, fondata su fiducia, affidabilità e riconoscimento reciproco. Anche questa dimensione non cresce in modo automatico, ma si consolida attraverso comportamenti coerenti nel tempo.

Le tre componenti non operano separatamente. Tendono piuttosto a rafforzarsi a vicenda. Le motivazioni orientano le scelte di apprendimento; le competenze sostengono la credibilità all'interno del network; le relazioni aprono occasioni per mettere alla prova e sviluppare ulteriormente le proprie capacità. In questa prospettiva, la carriera senza confini può essere letta come un processo cumulativo, in cui il valore non risiede tanto nella singola esperienza quanto nella capacità di collegare esperienze diverse in una traiettoria riconoscibile.

Un aspetto particolarmente significativo di questo modello è la varietà delle esperienze. Attraversare ruoli, generi e contesti differenti consente ai professionisti creativi di costruire un capitale di conoscenze ampio e flessibile. Le analisi delle carriere di attori di serie televisive mostrano come la diversificazione delle esperienze pregresse possa favorire la progressione professionale. Attori che han-

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

no sperimentato ruoli e generi differenti, muovendosi tra ambiti affini come teatro, cinema e televisione, tendono ad accumulare un patrimonio di competenze più articolato, risultando maggiormente adattabili nei progetti successivi. Questo dato assume rilievo perché invita a riconsiderare una convinzione diffusa: non è necessariamente lo status di un singolo ruolo a incidere sull'avanzamento di carriera, quanto piuttosto ciò che si apprende attraverso la varietà delle esperienze. In altri termini, il punto non è solo "dove" si è lavorato, ma quali apprendimenti sono stati effettivamente incorporati lungo il percorso.

La varietà, tuttavia, richiede equilibrio. Se non è accompagnata da un adeguato livello di focalizzazione, può disperdersi in una sequenza poco coerente di esperienze. Uno degli snodi più delicati della carriera senza confini riguarda proprio il rapporto tra sperimentazione e specializzazione. Sperimentare amplia il repertorio di competenze e apre nuove possibilità; mantenere una specializzazione riconoscibile consente di essere identificati come interlocutori affidabili in un determinato ambito. La questione non si risolve scegliendo in modo definitivo tra esplorazione e focus, ma imparando a dosarli nel tempo. Molti percorsi mostrano una dinamica ricorrente: fasi iniziali di ampia sperimentazione, seguite da momenti di maggiore focalizzazione, e talvolta da nuove aperture quando il capitale professionale accumulato consente di affrontare contesti più complessi. In questo senso, la carriera senza confini non appare come caotica, ma come un percorso che acquisisce leggibilità soprattutto a posteriori. Interpretare la carriera come accumulazione di capitale professionale permette di superare una visione meramente opportunistica del lavoro creativo. Ogni progetto non rappresenta soltanto un'occasione di reddito immediato, ma un investimento che può rafforzare – o indebolire – le risorse su cui si fonda la traiettoria futura. Da questa consapevolezza prende forma un passaggio ulteriore: governare una carriera senza confini implica non soltanto competenze artistiche, ma anche capacità decisionali e strategiche. È su questo terreno che si delinea la figura dell'artista come imprenditore di se stesso.

2.1. L'artista come imprenditore di se stesso

Nelle industrie creative, il governo della carriera non può essere delegato a una struttura esterna. È una responsabilità che ricade in larga misura sul singolo professionista. In assenza di percorsi organizzativi stabili e di progressioni formalizzate, l'orientamento del proprio sviluppo diventa parte integrante della pratica creativa. È in questo senso che l'artista e il professionista assumono una postura imprenditoriale nei confronti di se stessi. L'idea dell'artista come imprenditore di se stesso si colloca, quindi, in una visione dell'imprenditoria-

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

lità come processo di gestione dell'incertezza e di costruzione progressiva delle opportunità [S.D. Sarasvathy, 2001; S.D. Sarasvathy, 2008]. L'espressione può apparire ambigua o persino distante, soprattutto quando l'imprenditorialità viene associata esclusivamente a logiche economiche o commerciali. Nel lavoro creativo, tuttavia, essa riguarda soprattutto la capacità di assumersi la responsabilità delle proprie scelte professionali. Significa decidere come investire tempo, energie e reputazione, valutare opportunità e rischi, costruire continuità in un contesto che rimane strutturalmente discontinuo. Questa dimensione emerge con particolare evidenza nel lavoro per progetti. Ogni progetto implica una scelta: accettarlo o rifiutarlo, inserirlo o meno nella propria traiettoria, valutarne la coerenza con quanto si è fatto e con ciò che si intende costruire. In un percorso privo di tappe predefinite, tali decisioni non sono mai neutre. Nel tempo producono effetti, contribuendo a rafforzare oppure a indebolire il capitale professionale descritto nel paragrafo precedente. Assumere una postura imprenditoriale richiede innanzitutto consapevolezza. Il talento artistico, per quanto essenziale, non garantisce da solo la sostenibilità della carriera. Occorre sviluppare la capacità di leggere il contesto, comprendere le regole – spesso implicite – del mercato di riferimento, riconoscere i meccanismi attraverso cui si generano opportunità. Questa consapevolezza non implica trasformarsi in manager né adottare un linguaggio estraneo alla propria pratica, ma acquisire una forma minima di alfabetizzazione strategica.

Un primo ambito in cui questa alfabetizzazione si manifesta riguarda la gestione del rischio. Nelle industrie creative, il rischio è una componente ordinaria: ogni progetto può avere esiti incerti, sia in termini di riconoscimento sia di ritorno economico. La postura imprenditoriale non elimina tale incertezza, ma consente di distribuirla nel tempo. Accettare progetti diversi, alternare attività più sperimentali a iniziative consolidate, combinare ruoli artistici e professionali differenti sono modalità attraverso cui molti creativi cercano di rendere il percorso più sostenibile. Non si tratta di opportunismo, ma di adattamento a un contesto variabile. Un secondo ambito riguarda la gestione della reputazione. In un mercato fondato su relazioni e fiducia, la reputazione costituisce una risorsa centrale. Ogni progetto contribuisce a costruire un'immagine professionale: non soltanto in termini di qualità artistica, ma anche di affidabilità, capacità di lavorare in team, rispetto dei tempi e dei vincoli. Essere imprenditori di se stessi significa riconoscere che la reputazione si consolida attraverso comportamenti coerenti nel tempo. Anche decisioni apparentemente marginali – accettare un progetto poco coerente, interrompere una collaborazione, gestire in modo superficiale una relazione professionale – possono produrre effetti cumulativi significativi. Un terzo elemento riguarda la capacità di investimento. Nel lavoro creativo, investire non significa soltanto destinare risorse finanziarie, spesso

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

limitate, ma soprattutto dedicare tempo ed energie ad attività che non generano un ritorno immediato. Studio, formazione, sperimentazione, costruzione di relazioni, partecipazione a contesti che offrono visibilità ma compensi contenuti rappresentano investimenti sulla traiettoria futura. La postura imprenditoriale si manifesta nella capacità di sostenere questi investimenti anche quando il loro valore non è immediatamente misurabile.

Questa logica di investimento si intreccia con la capacità di selezionare le opportunità. In un contesto frammentato, il rischio non consiste solo nella mancanza di lavoro, ma anche nell'accumulo disordinato di esperienze [S. Luckman e J. Andrew, 2018]. Accettare ogni progetto disponibile può garantire una continuità apparente, ma non sempre contribuisce a rafforzare il capitale professionale. Governare la carriera implica anche la capacità di rinunciare ad alcune opportunità, riconoscendo che non tutte sono coerenti con la direzione che si intende costruire. Infine, questa postura richiede una prospettiva temporale di medio-lungo periodo. Nelle industrie creative, il riconoscimento non è sempre immediato. Alcuni lavori producono valore simbolico o reputazionale che si traduce in opportunità solo successivamente. Senza uno sguardo che superi il singolo progetto, questa dinamica può risultare difficile da sostenere. Con una visione più ampia, invece, le esperienze possono essere lette come parti di un percorso in evoluzione, anche quando i risultati non sono immediatamente tangibili.

Essere imprenditori di se stessi non significa trasformare l'arte in impresa, ma rendere possibile la continuità della pratica artistica in un mercato complesso e incerto. È una competenza che si sviluppa progressivamente, spesso attraverso tentativi ed errori, e che richiede un equilibrio tra autonomia creativa e responsabilità decisionale. Su questo equilibrio si innesta il passaggio successivo: tradurre identità e scelte in una strategia riconoscibile, tema che verrà affrontato nel prossimo paragrafo attraverso le domande chiave "Chi?", "Cosa?" e "Come?".

2.2. Dall'identità artistica alla strategia

Chiarito che la carriera nelle industrie creative non segue traiettorie lineari e che il professionista è chiamato a orientarla in prima persona, si apre una questione decisiva: in che modo l'identità artistica può tradursi in una direzione strategica riconoscibile? Il passaggio non è immediato e rappresenta uno snodo delicato dell'intero percorso professionale.

L'identità artistica riguarda il modo in cui un artista si percepisce: le motivazioni che lo muovono, i valori che orientano le scelte, il linguaggio espressivo e le opzioni estetiche che nel tempo diventano ricorrenti. È ciò che dà senso

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

alla pratica creativa e sostiene l'impegno nel lungo periodo. Tuttavia, quando questa identità rimane confinata a una dimensione esclusivamente interna, rischia di non tradursi in un percorso sostenibile. La strategia prende forma proprio nel momento in cui l'identità entra in relazione con il contesto, senza per questo essere snaturata. In questa prospettiva, la strategia non coincide con una sovrastruttura esterna né con un insieme di tecniche applicate a posteriori. È piuttosto un processo di chiarificazione progressiva, che consente di rendere leggibile e coerente, nel tempo, il rapporto tra ciò che si è, ciò che si produce e le opportunità offerte dall'ambiente professionale. Per l'artista che assume la responsabilità del proprio percorso, la strategia diventa innanzitutto uno strumento di orientamento.

Uno degli equivoci più diffusi consiste nel vedere identità e strategia come poli contrapposti, come se la seconda introducesse vincoli incompatibili con la libertà creativa. L'esperienza mostra spesso qualcosa di diverso. Quando manca una direzione strategica, il rischio è di muoversi in modo reattivo, accettando progetti e collaborazioni sulla base di contingenze immediate. Questo può generare una sequenza di esperienze che, pur legittime sul piano artistico, non si ricompongono in una traiettoria riconoscibile. La strategia assume allora la forma di uno strumento di selezione, più che di standardizzazione. Permette di valutare le opportunità non soltanto in termini di visibilità o compenso, ma rispetto alla loro coerenza con il percorso che si sta costruendo. In questa luce, identità e strategia non si escludono: la strategia rende l'identità praticabile nel tempo.

Un elemento centrale di questo passaggio riguarda il rapporto con l'esterno. Finché l'identità artistica rimane autoreferenziale, è facile confondere il proprio punto di vista con quello del pubblico o degli addetti ai lavori. L'elaborazione strategica richiede invece uno spostamento dello sguardo: come viene percepito ciò che faccio? In quale modo il mio lavoro è collocato all'interno di uno specifico mercato culturale? Non si tratta di adattarsi passivamente alle aspettative altrui, ma di acquisire consapevolezza del contesto in cui si opera.

In questo processo, il feedback assume un ruolo significativo. Il confronto con colleghi, professionisti del settore e pubblico non serve soltanto a confermare il valore artistico di un progetto, ma anche a comprenderne la posizione relativa. Spesso esiste una distanza tra intenzione e percezione esterna; riconoscerla rappresenta un passaggio decisivo per trasformare l'identità in proposta strategica. Anche le critiche, se lette senza irrigidirsi in una postura difensiva, possono diventare informazioni utili. Un altro aspetto riguarda la dimensione temporale. L'identità artistica tende a mantenere una certa continuità, mentre la strategia è per sua natura dinamica. Si modifica con l'evoluzione del mercato, con le diverse fasi della carriera e con le opportunità che emergono. Il passaggio dall'identità alla strategia non si esaurisce in un atto isolato, ma si configura

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

come un processo ricorsivo. Le esperienze maturate nel tempo possono rafforzare, precisare o riorientare l'identità stessa, generando successivi aggiustamenti strategici. In questa prospettiva, la strategia assomiglia più a una mappa provvisoria che a una gabbia. Non serve a prevedere in modo puntuale il futuro, ma a dare coerenza alle scelte nel presente. Consente di collegare progetti diversi, di costruire una narrazione professionale comprensibile e di rendere cumulativi gli effetti delle esperienze. Senza una mappa di questo tipo, anche una carriera ricca può apparire frammentata.

Il passaggio dall'identità artistica alla strategia prepara il terreno per una riflessione ancora più concreta: a chi ci si rivolge, quale valore si propone e attraverso quali modalità lo si rende accessibile. È a questo punto che la strategia assume una dimensione operativa, traducendosi in decisioni osservabili. Le tre domande "Chi?", "Cosa?" e "Come?" non introducono una logica estranea al lavoro creativo, ma ne costituiscono un'articolazione pratica. A queste domande è dedicata la sezione successiva, che rappresenta il cuore applicativo del capitolo.

2.3. "Chi?" Comprendere e scegliere il pubblico di riferimento

Il primo passaggio operativo che traduce l'identità artistica in una strategia concreta riguarda una domanda solo in apparenza semplice, ma spesso evitata o affrontata in modo intuitivo: a chi mi rivolgo? Nelle industrie creative, questa domanda viene talvolta percepita come una possibile minaccia all'autenticità del lavoro, come se individuare un pubblico significasse comprimere la libertà espressiva. La questione del "chi", però, non implica una rinuncia all'identità, quanto piuttosto la presa d'atto del contesto relazionale entro cui il lavoro creativo prende forma.

Ogni prodotto creativo, anche quando aspira a una valenza universale, entra comunque in relazione con pubblici specifici. Non esiste un'opera che parli indistintamente a tutti nello stesso modo. Trascurare questo aspetto non rende il progetto più puro, ma può renderlo meno leggibile. Per questa ragione, comprendere e scegliere il proprio pubblico di riferimento rappresenta uno snodo centrale della strategia, soprattutto nelle fasi iniziali della carriera. Un equivoco frequente consiste nel sovrapporre la domanda "chi sono io?" a quella "a chi mi rivolgo?". La prima riguarda l'identità artistica; la seconda attiene al posizionamento. I due piani sono distinti, pur rimanendo in dialogo. Un artista può avere un'idea chiara del proprio linguaggio e delle proprie intenzioni, ma risultare poco definito nel modo in cui si presenta all'esterno. In questi casi, il problema non risiede nel talento, quanto nella difficoltà per il pubblico di riconoscere e collocare la proposta.

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

Identificare un pubblico non significa irrigidire la complessità del lavoro creativo in categorie schematiche. Significa piuttosto individuare alcuni tratti ricorrenti che accomunano coloro che possono essere maggiormente interessati a quella proposta. Età, background culturale, abitudini di consumo, contesto geografico, ma anche sensibilità estetiche, aspettative e modalità di fruizione contribuiscono a delineare un pubblico. Nel campo creativo, tali variabili assumono spesso un peso maggiore rispetto alle tradizionali segmentazioni demografiche.

La musica offre un esempio evidente di questa dinamica. Generi, repertori e linguaggi diversi intercettano comunità differenti, con pratiche di ascolto e livelli di coinvolgimento variabili. Lo stesso accade nelle arti performative o nel design: ciò che viene percepito come innovativo, accessibile o rilevante dipende in larga misura dal contesto culturale di riferimento. In questa prospettiva, la strategia non introduce una scelta artificiale, ma rende esplicita una relazione che spesso esiste già, seppur in forma implicita.

Un altro nodo riguarda la distinzione tra pubblico reale e pubblico desiderato. Il pubblico reale è quello che entra effettivamente in contatto con il lavoro dell'artista in una determinata fase della carriera; il pubblico desiderato è quello verso cui si aspira a orientarsi nel medio-lungo periodo. Confondere questi livelli può generare scelte incoerenti o frustrazione. Trascurare il pubblico reale in nome di un pubblico ideale può indebolire una relazione già costruita; concentrarsi esclusivamente sull'attuale può invece limitare le possibilità di evoluzione. La strategia si gioca nella gestione consapevole di questa tensione. Alcuni progetti possono essere orientati al consolidamento del pubblico esistente, altri all'esplorazione di segmenti nuovi. Ciò che conta è la chiarezza dell'intenzione. L'idea di rivolgersi a "tutti" raramente produce risultati concreti; una definizione più precisa del "chi" non restringe necessariamente, ma rende più focalizzata la proposta.

Un'ulteriore difficoltà riguarda il rapporto tra pubblico e linguaggio. Si teme talvolta che adattare il linguaggio al pubblico comporti una semplificazione indebita o un impoverimento del contenuto. La questione, però, riguarda più la traduzione che la semplificazione. Rendere accessibile una proposta non significa rinunciare alla complessità, ma individuare modalità comunicative che permettano al pubblico di entrarvi. Questo aspetto diventa particolarmente rilevante nelle forme artistiche più specialistiche o di ricerca, dove la distanza tra artista e pubblico può trasformarsi in un ostacolo strutturale. La scelta del pubblico, inoltre, non è definitiva. Si modifica nel tempo, insieme alla carriera, alle competenze e al contesto in cui si opera. Anche quando evolve, tuttavia, deve mantenere una certa riconoscibilità. La coerenza non coincide con rigidità, ma con la capacità di rendere comprensibili le trasformazioni del proprio per-

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

corso. Un pubblico è più incline a seguire un'evoluzione quando ne percepisce le ragioni.

Comprendere il "chi" significa dunque assumere una prospettiva relazionale sul lavoro creativo. L'opera non esiste in isolamento, ma acquista significato nell'incontro con chi la fruisce. Esplicitare questo incontro non limita la libertà artistica; può, al contrario, ampliarne la possibilità di incidere nel tempo. Chiarito a chi ci si rivolge, diventa naturale interrogarsi su quale valore venga effettivamente offerto a quel pubblico.

2.4. "Cosa?" La proposta di valore nel lavoro creativo

Chiarire a chi ci si rivolge non è sufficiente se non si è altrettanto chiari su che cosa si sta offrendo a quel pubblico. Nelle industrie creative, questa domanda tende talvolta a essere data per implicita, come se il valore coincidesse automaticamente con l'opera, con il talento o con la qualità artistica del prodotto. Dal punto di vista strategico, però, il valore non si esaurisce in ciò che l'artista intende esprimere, ma prende forma in ciò che il pubblico riconosce come significativo nell'incontro con quella proposta. Ogni prodotto creativo intercetta bisogni di intrattenimento, esperienza o coinvolgimento emotivo. Questo elemento comune, tuttavia, non basta a distinguere una proposta dalle altre in un mercato caratterizzato da ampia varietà e forte competizione. La proposta di valore emerge nel modo specifico in cui l'esperienza viene costruita, interpretata e comunicata. Non riguarda soltanto il contenuto artistico, ma l'insieme di elementi che rendono quell'esperienza riconoscibile rispetto alle alternative disponibili.

Nel lavoro creativo, il valore può assumere configurazioni molto diverse. Può manifestarsi nella forza emotiva di un'interpretazione, nella coerenza di un linguaggio estetico, nella capacità narrativa, nella contaminazione tra generi, nella profondità simbolica o nella dimensione performativa dell'opera. In alcuni casi è associato all'innovazione e alla sperimentazione; in altri, alla continuità con una tradizione o alla cura artigianale. Ciò che assume rilievo, in prospettiva strategica, non è tanto la natura del valore quanto la sua riconoscibilità. Un nodo delicato riguarda la distanza tra il valore che l'artista attribuisce al proprio lavoro e quello effettivamente percepito dal pubblico. Tale distanza non rappresenta necessariamente un problema, ma può diventarlo quando non viene tematizzata. Un progetto concepito come ricerca può essere recepito come esercizio formale; un'iniziativa nata come proposta di intrattenimento può acquisire nel tempo una valenza culturale più ampia. La consapevolezza di queste possibili divergenze diventa importante per orientare le scelte successive.

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

Definire la proposta di valore implica quindi un esercizio di osservazione e confronto. Da un lato, occorre interrogarsi su ciò che rende il proprio lavoro distintivo: quali elementi ricorrono, quali scelte risultano riconoscibili, quali aspetti vengono più frequentemente apprezzati o discussi. Dall'altro, è utile ascoltare il feedback proveniente da colleghi, professionisti del settore e pubblico. Questo confronto non serve a legittimare l'identità artistica, ma a comprendere come essa si traduca in esperienza per chi la fruisce.

Un rischio diffuso consiste nel tentativo di concentrare troppi elementi di valore all'interno della stessa proposta, per timore di apparire parziali o poco interessanti. Una proposta efficace, tuttavia, non è necessariamente complessa; spesso è focalizzata. Anche nei progetti più articolati si può individuare un nucleo centrale che conferisce coerenza all'esperienza. Riconoscere questo nucleo facilita una comunicazione più chiara e contribuisce a costruire continuità tra progetti diversi.

La proposta di valore, inoltre, non è immutabile. Come l'identità e il pubblico, evolve nel tempo, si affina, si riorienta in funzione delle esperienze accumulate e delle scelte compiute. Questa evoluzione, però, necessita di una certa leggibilità. Se il valore percepito cambia in modo brusco o poco coerente, il pubblico può incontrare difficoltà nel seguire il percorso dell'artista. Quando il cambiamento è accompagnato da segnali comprensibili, può invece rafforzare la relazione e ampliare l'audience.

Un ulteriore aspetto riguarda il rapporto tra valore artistico e valore economico. Nelle industrie creative i due piani non coincidono sempre, soprattutto nel breve periodo. Alcuni progetti ad alto valore simbolico o sperimentale possono generare ritorni economici limitati; altri, più accessibili o commerciali, possono produrre risorse utili a sostenere attività meno remunerative. La proposta di valore va quindi considerata all'interno di un equilibrio più ampio, che tiene insieme sostenibilità economica e coerenza culturale.

Definire il "cosa" significa rendere esplicito il contributo che il proprio lavoro offre al pubblico, evitando al tempo stesso di ridurlo a una formula rigida. È un esercizio di chiarificazione che aiuta a prendere decisioni più consapevoli, a valutare le opportunità e a costruire una narrazione professionale coerente. Una volta chiarito il valore proposto, resta da interrogarsi su come questo valore venga effettivamente reso accessibile.

2.5. "Come?" Canali, contesti e modalità di accesso al pubblico

Una volta chiariti il pubblico di riferimento e la proposta di valore, la strategia assume una dimensione pienamente operativa attraverso una terza domanda: come entrare in relazione con quel pubblico? Nelle industrie creative, il

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

"come" non rappresenta un semplice aspetto esecutivo, ma incide in modo sostanziale sull'esperienza. I canali e i contesti attraverso cui un'opera viene fruita influenzano infatti la modalità con cui il valore viene percepito e interpretato.

Ogni canale implica una specifica modalità di accesso. Un concerto dal vivo, un contenuto digitale, una performance *site-specific*, una piattaforma di streaming o un festival non costituiscono soltanto mezzi di distribuzione, ma ambienti che configurano l'incontro tra artista e pubblico. La scelta dei canali non è mai del tutto neutra: deve dialogare con il tipo di esperienza che si intende offrire e con le caratteristiche del pubblico a cui ci si rivolge. Nel lavoro creativo si osserva talvolta una distanza tra proposta artistica e canali utilizzati. Progetti pensati per un ascolto concentrato vengono inseriti in contesti di fruizione frammentata; esperienze che presuppongono prossimità e relazione vengono affidate esclusivamente a canali digitali; linguaggi complessi vengono proposti senza adeguata mediazione. In queste situazioni, la questione non riguarda tanto la qualità del contenuto quanto l'adeguatezza del "come". L'elaborazione strategica serve proprio a colmare questa distanza.

In modo semplificato, i canali possono essere distinti tra contesti dal vivo e contesti mediati. L'esperienza live continua a occupare una posizione centrale in molte industrie creative, non solo come fonte di reddito, ma come spazio privilegiato di costruzione della relazione con il pubblico. Il coinvolgimento diretto, spesso intenso sul piano emotivo, contribuisce alla formazione della reputazione. Allo stesso tempo, il live rimane limitato nello spazio e nel tempo.

I canali digitali, d'altra parte, ampliano la possibilità di accesso, rendendola potenzialmente globale e continua. Piattaforme di streaming, social media e contenuti audiovisivi consentono di raggiungere pubblici geograficamente distanti e di mantenere una presenza costante. Tuttavia, questi strumenti introducono logiche proprie di visibilità, competizione e tempi di attenzione ridotti. La questione strategica riguarda dunque l'integrazione del digitale in modo coerente con la proposta di valore, evitando che esso si trasformi in una sostituzione non mediata dell'esperienza originaria.

Accanto ai canali è necessario considerare i contesti. Festival, rassegne, istituzioni culturali, spazi indipendenti, piattaforme online o collaborazioni interdisciplinari non offrono soltanto occasioni di visibilità, ma contribuiscono a collocare simbolicamente il lavoro all'interno di un determinato campo culturale. La presenza in un contesto piuttosto che in un altro incide sul posizionamento e orienta la percezione di pubblico e addetti ai lavori. In questo senso, il "come" implica anche una scelta di appartenenza.

Un elemento trasversale a tutti i canali è il passaparola. Nelle industrie creative, la raccomandazione informale tra pubblico, colleghi e professionisti continua a rappresentare uno dei principali strumenti di diffusione. Non si tratta di

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

un meccanismo direttamente controllabile, ma può essere favorito attraverso la qualità dell'esperienza e la coerenza della proposta. La strategia, in questo caso, non produce artificialmente l'interesse, ma crea le condizioni affinché esso possa svilupparsi.

La gestione dei canali richiede inoltre uno sguardo temporale. Alcuni strumenti producono effetti immediati, altri operano su orizzonti più lunghi. La visibilità ottenuta attraverso un evento o una piattaforma può non tradursi subito in opportunità concrete, ma contribuire progressivamente alla costruzione della reputazione e del network. Assumere una postura imprenditoriale significa anche saper leggere questi effetti differiti, evitando valutazioni esclusivamente legate al ritorno immediato.

Il "come" rimanda infine a una questione di coerenza complessiva. Pubblico, proposta di valore e canali dovrebbero dialogare in modo armonico. Quando uno di questi elementi risulta disallineato, l'esperienza può perdere forza o leggibilità. Quando invece il canale rafforza il valore e intercetta il pubblico appropriato, anche proposte complesse o di nicchia possono trovare continuità.

Rispondere alla domanda "come" non implica definire una volta per tutte un insieme fisso di strumenti, ma sviluppare una capacità di adattamento consapevole. I canali evolvono, le tecnologie cambiano, i contesti si trasformano. Rimane centrale la capacità di scegliere con coerenza, mantenendo un legame riconoscibile tra ciò che si offre e le modalità attraverso cui lo si rende accessibile.

Con la definizione del "chi", del "cosa" e del "come", il quadro strategico dell'artista che governa la propria traiettoria si delinea in modo più completo. Resta tuttavia una tensione trasversale a tutte queste scelte, che merita un approfondimento specifico: quella tra valore artistico e logiche di mercato.

2.6. Arte e mercato: una tensione strutturale

Le industrie creative sono da tempo descritte come sistemi in cui valore simbolico ed economico convivono in tensione permanente [R.E. Caves, 2000]. Nel passaggio dall'identità artistica alla strategia, una delle questioni che emerge con maggiore frequenza riguarda il rapporto tra arte e mercato. Si tratta di una tensione che attraversa l'intero campo delle industrie creative e che assume forme differenti a seconda dei contesti, dei linguaggi e delle fasi della carriera. Più che un problema contingente o un conflitto risolvibile in modo definitivo, rappresenta una condizione con cui ogni artista e professionista creativo si trova, prima o poi, a confrontarsi.

Il lavoro creativo è spesso alimentato da motivazioni intrinseche, da una ricerca espressiva e da una logica di senso che difficilmente può essere ridotta a criteri di efficienza economica. Allo stesso tempo, la sostenibilità della carrie-

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

ra richiede risorse, continuità e riconoscimento all'interno di un mercato che opera secondo dinamiche selettive e competitive. La complessità nasce dal fatto che valore artistico e valore economico non coincidono sempre, soprattutto nel breve periodo.

In molti ambiti creativi, il riconoscimento estetico o culturale di un'opera può manifestarsi con ritardo rispetto al momento della sua produzione. Progetti di ricerca, linguaggi sperimentali o proposte d'avanguardia possono incontrare inizialmente resistenze o indifferenza, per poi essere rivalutati nel tempo. Altre produzioni, invece, possono ottenere un successo rapido pur esercitando un impatto culturale limitato o transitorio. Questa asincronia rende più complessa la gestione delle scelte professionali, in particolare nelle fasi iniziali della carriera.

Senza una consapevolezza adeguata, questa tensione può essere letta in modo eccessivamente semplificato, come una contrapposizione tra arte "pura" e compromesso con il mercato. Una simile polarizzazione, tuttavia, rischia di non cogliere la realtà dei percorsi professionali. Nelle traiettorie concrete, gli artisti non si collocano stabilmente su uno dei due poli, ma negoziano nel tempo il rapporto tra ricerca espressiva e sostenibilità. La strategia non elimina questa tensione, ma offre strumenti per orientarsi al suo interno.

Un primo ambito in cui questa negoziazione prende forma riguarda la diversificazione delle attività. Molti professionisti creativi alternano progetti con differente grado di rischio artistico ed economico: iniziative più accessibili o consolidate possono affiancarsi a sperimentazioni più radicali, contribuendo a sostenere nel tempo la ricerca. Non si tratta di stabilire una gerarchia tra progetti, ma di gestire in modo consapevole le risorse disponibili. In questa prospettiva, il mercato non appare solo come vincolo, ma anche come condizione che rende possibile la continuità della pratica artistica.

Un secondo elemento concerne il ruolo delle istituzioni e dei contesti di legittimazione. Sostegni pubblici, residenze artistiche, festival, istituzioni culturali e spazi di ricerca possono creare margini di sperimentazione meno esposti alle logiche immediate del mercato. La presenza o l'assenza di tali contesti incide sulle scelte di carriera e sulle possibilità di sviluppare linguaggi innovativi. Anche qui, la dimensione strategica consiste nella capacità di leggere l'ecosistema e di individuare i contesti più coerenti con la propria traiettoria.

La tensione tra arte e mercato si manifesta inoltre nelle modalità di comunicazione del lavoro creativo. Rendere un progetto accessibile non equivale necessariamente a semplificarlo o impoverirlo. Una comunicazione attenta può favorire l'incontro tra linguaggi complessi e pubblici potenzialmente interessati, riducendo la distanza senza annullare la specificità. La difficoltà, più che nella presenza del mercato in sé, risiede nella mancanza di mediazione tra proposta artistica e contesto di fruizione.

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

Un ulteriore aspetto riguarda il modo in cui viene interpretato il successo. Se esso è misurato esclusivamente in termini economici o di visibilità immediata, molte traiettorie creative possono apparire fragili. Se invece viene inteso come capacità di continuare a produrre, evolvere e incidere nel tempo, il rapporto con il mercato assume contorni più articolati. In questa prospettiva, scelte apparentemente poco redditizie nel breve periodo possono rivelarsi significative nel medio-lungo termine.

La tensione tra arte e mercato non rappresenta dunque un ostacolo da eliminare, ma un campo di forze entro cui si costruiscono le carriere creative. Ignorarla può condurre a decisioni reattive; affrontarla con consapevolezza apre spazi di possibilità. È in questo equilibrio, sempre mobile, che prende forma l'imprenditorialità creativa, intesa non come adesione a logiche puramente commerciali, ma come capacità di rendere sostenibile nel tempo una pratica fondata sul valore culturale.

Con questa riflessione si chiude il quadro concettuale del Capitolo 13. Nei paragrafi precedenti sono state ricostruite le logiche della carriera, della strategia e del rapporto con il mercato. Nel paragrafo successivo, questi elementi verranno osservati attraverso l'analisi di due progetti esemplificativi, per mostrare come le scelte discusse finora si traducano nella pratica imprenditoriale creativa.

2.7. Due traiettorie progettuali: quando la strategia prende forma

Le dinamiche discusse nei paragrafi precedenti – carriera non lineare, accumulazione di capitale professionale, postura imprenditoriale, definizione di pubblico, valore e canali – trovano la loro verifica concreta nei progetti. È nella costruzione di un progetto che identità e strategia cessano di essere categorie analitiche e diventano scelte osservabili.

Un primo progetto nasce dall'esigenza di valorizzare una tradizione musicale fortemente radicata in un territorio senza limitarla a una dimensione locale. Il nodo non riguarda soltanto l'elaborazione artistica, ma il modo in cui quella identità possa essere riposizionata in un contesto più ampio. La scelta compiuta consiste nell'aprire il linguaggio a un dialogo con altre tradizioni, mantenendo riconoscibile il nucleo originario. Non si tratta di una semplice contaminazione stilistica, ma di una decisione che ridefinisce il pubblico di riferimento. Il progetto si rivolge così non solo a una comunità legata alla tradizione, ma anche a pubblici interessati ai processi di ibridazione culturale. Questa apertura comporta un rischio: espandere l'audience può generare tensioni con il pubblico più tradizionale o con chi attribuisce valore all'autenticità in senso stretto. La sostenibilità dell'iniziativa dipende dalla capacità di mantenere coerenza identitaria pur attraversando contesti differenti.

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

Anche la scelta dei canali riflette questa impostazione. Le performance vengono collocate in festival e rassegne coerenti con il posizionamento culturale del progetto; le collaborazioni internazionali ampliano la rete relazionale; gli strumenti digitali vengono utilizzati come estensione narrativa dell'esperienza dal vivo. In questo caso, il capitale professionale accumulato nel tempo – competenze, relazioni, reputazione – viene mobilitato per sostenere un'operazione che non è episodica, ma parte di una traiettoria.

Un secondo progetto si sviluppa attorno alla relazione tra produzione artistica e valorizzazione territoriale. Qui la questione centrale riguarda l'integrazione tra esperienza culturale e contesto locale. L'evento non è concepito soltanto come performance, ma come dispositivo capace di attivare un territorio, coinvolgendo istituzioni, operatori culturali e pubblico esterno.

Il pubblico di riferimento non coincide esclusivamente con gli appassionati di un genere musicale, ma comprende visitatori interessati a un'esperienza più ampia, che intreccia musica, spazio e identità del luogo. La proposta di valore si costruisce su questa doppia dimensione: qualità artistica e narrazione territoriale. Tale configurazione implica un equilibrio delicato. È necessario preservare la credibilità artistica, evitando che il progetto venga percepito come mera attrazione turistica, ma allo stesso tempo renderlo accessibile e integrato nel contesto.

La sostenibilità economica deriva dall'inserimento del progetto in un ecosistema più ampio, fatto di partnership istituzionali e reti locali, oltre che di canali di comunicazione capaci di raggiungere pubblici esterni. Anche qui emerge una postura imprenditoriale: il progetto non si limita alla produzione artistica, ma implica coordinamento, capacità relazionale e lettura strategica del contesto.

Entrambe le traiettorie mostrano che la tensione tra arte e mercato non viene risolta eliminando uno dei due poli, ma configurando progetti in cui identità, pubblico, valore e modalità di accesso risultano coerenti tra loro. L'imprenditorialità creativa non coincide con l'adozione di logiche puramente commerciali, ma con la capacità di dare forma a iniziative sostenibili nel tempo, senza dissolvere il nucleo espressivo che le ha generate.

Nei progetti si rende visibile ciò che nei paragrafi precedenti è stato analizzato in termini concettuali: la carriera come accumulazione, la strategia come orientamento, la scelta come elemento costitutivo della traiettoria. È nella configurazione concreta delle decisioni che l'artista imprenditore di se stesso costruisce continuità in un sistema strutturalmente discontinuo. Tuttavia, nessuna traiettoria si sviluppa in isolamento: le scelte individuali prendono forma all'interno di ecosistemi fatti di istituzioni, reti, contesti culturali e dinamiche territoriali, che ne ampliano o ne limitano le possibilità. È a questa dimensione sistemica che sarà dedicato il Capitolo 14.

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

Per approfondire: alcuni riferimenti essenziali

1. Sulle industrie creative e sulla natura del lavoro culturale contemporaneo, si vedano D. Hesmondhalgh, *The Cultural Industries*, Sage, 2019; M. Deuze, *Media Work*, Polity Press, 2020; R. Caves, *Creative Industries. Contracts between Art and Commerce*, Harvard University Press, 2000.

2. Con riferimento alle carriere non lineari e alle cosiddette "boundaryless careers", M.B. Arthur e D.M. Rousseau (a cura di), *The Boundaryless Career. A New Employment Principle for a New Organizational Era*, Oxford University Press, 1996; S.E. Sullivan e Y. Baruch, *Advances in career theory and research: A critical review and agenda for future exploration*, in *Journal of Management*, 35(6), 2009, pp. 1542 ss.; A. Hirschi, *The fourth industrial revolution and career research*, in *Journal of Vocational Behavior*, 2020.

3. In relazione alla sostenibilità delle carriere creative, alle condizioni di precarietà e alle disuguaglianze nei mercati culturali, M. Banks, *Creative Justice: Cultural Industries, Work and Inequality*, Rowman & Littlefield, 2017; A. McRobbie, *Be Creative: Making a Living in the New Culture Industries*, Polity Press, 2016; R. Comunian e L. England, *Creative and cultural work without filters: COVID-19 and exposed precarity in the creative economy*, in *Cultural Trends*, 2020, pp. 112 ss.

4. Quanto allo sviluppo del capitale professionale e delle competenze di gestione della carriera nei contesti creativi, R. Bridgstock, *Employability and career development learning through social media: Exploring the potential of social media for career development learning*, in *Journal of Education and Work*, 2019, pp. 1 ss.

5. Per quanto riguarda l'imprenditorialità individuale e i processi decisionali in condizioni di incertezza, S.D. Sarasvathy, *Causation and effectuation: Toward a theoretical shift from economic inevitability to entrepreneurial contingency*, in *Academy of Management Review*, 2001, pp. 243 ss.; Ead., *Effectuation: Elements of Entrepreneurial Expertise*, Edward Elgar, 2008.

6. Infine, sulle trasformazioni recenti del lavoro creativo e sulle forme emergenti di micro-imprenditorialità, S. Luckman e J. Andrew, *Online selling and the growth of home-based creative micro-enterprises*, in *Journal of Cultural Economy*, 2018, pp. 305 ss.

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

15
Ecosistemi dell'imprenditorialità creativa

di Rita Mura, Luca Mongelli e Francesca Vicentini

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

1. L'ecosistema come ambiente strategico

Quando si osserva una traiettoria creativa dall'esterno, l'attenzione tende a concentrarsi sulle decisioni individuali, sul talento o sulla capacità di intercettare opportunità. Questa prospettiva coglie un elemento rilevante, ma lascia sullo sfondo l'insieme di condizioni che rendono alcune scelte praticabili e altre difficilmente sostenibili. Ogni percorso professionale si sviluppa infatti dentro una configurazione di relazioni, regole implicite, infrastrutture e dispositivi di legittimazione che ne orientano l'evoluzione. È in questo senso che il concetto di ecosistema creativo assume una rilevanza analitica. La prospettiva dell'ecosistema è stata sviluppata in ambito manageriale per descrivere ambienti caratterizzati da interdipendenza tra attori complementari [J.F. Moore, 1993; R. Adner, 2017]. L'ecosistema, infatti, non è soltanto un insieme di soggetti che coesistono nello stesso settore, ma un ambiente strategico caratterizzato da interdipendenze strutturali [J. Jacobides e C. Cennamo, A. Gawer, 2018]. Gli attori che lo compongono – creativi, imprese culturali, intermediari, istituzioni, policy pubbliche, piattaforme digitali, pubblico – contribuiscono in modo differenziato alla produzione, alla circolazione e alla valorizzazione dei contenuti. Le decisioni di ciascuno generano effetti che si propagano nel sistema, influenzando incentivi, accesso alle risorse e configurazioni competitive [R. Adner, 2017]. L'ecosistema non si limita quindi a "contenere" le traiettorie individuali: ne condiziona la probabilità di sviluppo.

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

Se nel Capitolo 13 l'attenzione era rivolta alla capacità del professionista di orientare la propria traiettoria, qui lo sguardo si amplia per considerare il contesto entro cui tale capacità produce risultati. La strategia individuale opera in un ambiente che presenta asimmetrie informative, barriere di accesso e meccanismi di selezione. Le opportunità non sono distribuite in modo uniforme; l'ingresso in reti rilevanti richiede spesso segnali preliminari di credibilità; la visibilità è una risorsa limitata [D.J. Isenberg, 2010; E. Stam, 2015; F. Spigel, 2017]. L'ecosistema agisce come una struttura di possibilità che rende alcune combinazioni di competenze e relazioni più efficaci di altre.

La creazione di valore nelle industrie creative si configura così come un processo distribuito [J. Potts et al., 2008; R. Comunian, 2011]. Un progetto nasce da collaborazioni, si sviluppa attraverso infrastrutture produttive, circola mediante canali di distribuzione e acquisisce riconoscimento attraverso dispositivi di legittimazione. Anche risorse apparentemente individuali, come la reputazione, risultano in realtà radicate in dinamiche collettive. La reputazione emerge dall'interazione tra performance, contesti di esposizione e riconoscimenti ottenuti; è il prodotto di una valutazione condivisa che prende forma dentro reti e istituzioni. Comprendere l'ecosistema significa allora integrare alla competenza artistica una capacità di lettura sistemica. Individuare quali attori esercitano influenza nel proprio ambito, quali contesti producono segnali di qualità credibili, quali reti facilitano l'accesso a opportunità cumulative consente di interpretare in modo più realistico le condizioni di sviluppo della carriera. Non si tratta di sostituire la strategia individuale con una spiegazione strutturale, ma di riconoscere che le scelte producono effetti solo in relazione all'ambiente in cui sono inserite.

L'ecosistema non determina automaticamente gli esiti delle traiettorie, ma ne modella le probabilità attraverso incentivi, barriere e meccanismi di coordinamento. Le differenze tra contesti non riguardano soltanto la quantità di risorse disponibili, ma la qualità delle connessioni tra gli attori e la stabilità dei segnali che circolano nel sistema. È dentro questa trama di interdipendenze che le decisioni individuali acquistano significato strategico. Osservare l'ecosistema significa quindi completare l'analisi avviata nel Capitolo 13, collocando la strategia del singolo dentro l'architettura relazionale che ne amplifica o ne restringe la portata.

2. Attori e funzioni nell'ecosistema creativo

Se l'ecosistema rappresenta l'ambiente strategico entro cui si muovono le traiettorie creative, comprenderne la composizione significa analizzarne l'architettura funzionale. L'obiettivo non è redigere un inventario degli attori coinvol-

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

ti, ma individuare quali ruoli essi svolgano nella generazione, nella selezione e nella circolazione del valore culturale. Ogni ecosistema si fonda infatti su una distribuzione di funzioni che, pur variando tra musica, arti visive, audiovisivo o design, risponde a logiche relativamente stabili: produzione, intermediazione, legittimazione, regolazione, distribuzione e fruizione.

Al centro del sistema si collocano i creativi e le imprese culturali, responsabili della generazione dei contenuti e dell'innovazione simbolica. La loro funzione primaria è produttiva: ideare, sviluppare, realizzare opere, format, progetti. Tuttavia, nel contesto contemporaneo, la funzione produttiva non può essere isolata dalle capacità organizzative e relazionali. La progettazione di un'opera implica il coordinamento di competenze tecniche, artistiche e manageriali; richiede accesso a risorse materiali e immateriali; presuppone interazioni con partner produttivi, distributori e istituzioni. La creazione culturale assume così la forma di un processo collaborativo, in cui la complementarità tra competenze diventa un fattore determinante.

Accanto ai creativi operano gli intermediari, figure che svolgono una funzione cruciale di riduzione dell'incertezza. Agenti, produttori, curatori, editor, organizzatori e manager culturali non si limitano a facilitare transazioni economiche [P. DiMaggio, 1982; W.W. Powell et al., 1996]. Essi selezionano, filtrano e collegano, contribuendo a orientare l'attenzione verso alcune proposte piuttosto che altre. In un contesto caratterizzato da sovrabbondanza di offerta e attenzione limitata, l'intermediazione diventa un dispositivo di coordinamento: segnala qualità, costruisce posizionamenti, crea connessioni tra mondi professionali diversi. La loro attività influisce non solo sulla visibilità dei progetti, ma anche sulla loro configurazione, poiché le aspettative del mercato vengono spesso anticipate già in fase di sviluppo.

Un ulteriore livello dell'ecosistema è rappresentato dalle istituzioni culturali e dagli enti pubblici. Musei, teatri, fondazioni, festival, università e centri di ricerca non svolgono esclusivamente una funzione organizzativa o finanziaria. Essi contribuiscono a stabilizzare il sistema nel tempo, offrendo continuità, infrastrutture e riconoscimento simbolico. La loro presenza incide sulla credibilità dei progetti e sulla formazione di standard qualitativi condivisi. In molti casi, l'inserimento in un circuito istituzionale modifica la percezione del valore di un'opera, influenzando le decisioni di altri attori dell'ecosistema.

Le policy pubbliche e le infrastrutture normative costituiscono un ulteriore livello di influenza. Regolamentazioni, incentivi fiscali, programmi di sostegno e investimenti in infrastrutture culturali definiscono le condizioni di contesto entro cui si sviluppano le attività creative. Pur non intervenendo direttamente sulle scelte artistiche, tali strumenti incidono sui costi di accesso al mercato, sulle possibilità di sperimentazione e sulla sostenibilità economica delle imprese

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

culturali. La configurazione normativa di un settore può favorire l'ingresso di nuovi attori o, al contrario, consolidare posizioni già esistenti.

Negli ultimi anni, un ruolo crescente è stato assunto dalle piattaforme digitali, che hanno riconfigurato le architetture di distribuzione e visibilità [N. Srnicek, 2017; D.B. Nieborg e T. Poell, 2018; J. Cunningham e D. Craig, 2019]. Oltre a fornire canali di accesso al pubblico, esse definiscono criteri di raccomandazione, modelli di monetizzazione e metriche di performance che influenzano il comportamento dei produttori. Gli algoritmi di selezione orientano l'esposizione dei contenuti e contribuiscono a determinare quali proposte emergano all'interno di mercati globali altamente competitivi [D.B. Nieborg e T. Poell, 2018]. La funzione delle piattaforme è quindi duplice: ampliano l'accesso potenziale e, al tempo stesso, introducono nuovi meccanismi di selezione e concentrazione dell'attenzione.

Infine, il pubblico non può essere considerato un destinatario passivo del valore prodotto. Le pratiche di fruizione, la partecipazione a comunità di interesse, il passaparola e la condivisione digitale contribuiscono alla costruzione della reputazione e alla diffusione dei contenuti. In molti casi, le dinamiche di audience incidono direttamente sulle decisioni degli altri attori, influenzando investimenti, programmazioni e strategie di distribuzione. Il pubblico partecipa così alla definizione del valore attraverso processi di interpretazione e riconoscimento collettivo.

Considerati nel loro insieme, questi attori non operano secondo una gerarchia lineare, ma attraverso configurazioni di interdipendenza. La qualità dell'ecosistema dipende dalla coerenza e dalla fluidità delle connessioni tra le sue componenti. Dove le funzioni risultano complementari e i meccanismi di coordinamento sono stabili, il sistema tende a favorire la circolazione delle opportunità. Dove tali connessioni sono fragili o frammentate, l'incertezza aumenta e le traiettorie individuali diventano più esposte a discontinuità.

Analizzare gli attori in termini funzionali consente di superare una visione puramente individualistica del successo creativo. Le performance dei singoli professionisti emergono dall'interazione tra competenze personali e configurazioni sistemiche. Collocare le scelte individuali dentro questa rete di ruoli e funzioni non riduce l'importanza dell'iniziativa personale, ma ne chiarisce le condizioni di efficacia.

2.1. Coordinamento, legittimazione e contesto territoriale

La semplice presenza di una pluralità di attori non è sufficiente a garantire il funzionamento di un ecosistema creativo. Ciò che consente al sistema di generare valore in modo relativamente stabile è l'esistenza di meccanismi di coor-

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

dinamento che riducono l'incertezza, facilitano l'allineamento delle aspettative e rendono riconoscibili standard di qualità. In assenza di tali meccanismi, la frammentazione dell'offerta e la volatilità della domanda renderebbero difficile la continuità delle traiettorie professionali.

Tra questi meccanismi, la reputazione occupa una posizione centrale. Essa agisce come dispositivo di sintesi informativa: in mercati dove la qualità è difficilmente misurabile ex ante e gli esiti sono incerti, la reputazione consente agli attori di formulare aspettative plausibili. Un artista, un produttore o un'organizzazione con una reputazione consolidata rappresentano un rischio percepito minore, e ciò influenza decisioni di investimento, collaborazione e programmazione. La reputazione svolge quindi una funzione di coordinamento, perché orienta i flussi di risorse verso soggetti ritenuti affidabili o promettenti.

Accanto alla reputazione individuale operano dispositivi di legittimazione più formalizzati. Premi, festival, rassegne, curatele e circuiti istituzionali contribuiscono a definire gerarchie simboliche e a stabilire quali proposte vengano considerate rilevanti in un determinato periodo. La legittimazione non si esaurisce nella visibilità, ma incide sulla collocazione di un progetto all'interno del campo competitivo. L'inserimento in un contesto riconosciuto può modificare in modo significativo la percezione del valore, influenzando l'accesso a ulteriori opportunità.

Un ulteriore meccanismo riguarda la fiducia, che si consolida attraverso relazioni ripetute e collaborazioni ricorrenti. Nei settori creativi, dove i contratti formali non coprono sempre la complessità delle interazioni, la fiducia riduce i costi di transazione e facilita l'avvio di nuovi progetti. Le reti professionali funzionano come infrastrutture relazionali che permettono di mobilitare rapidamente competenze e risorse. La stabilità di tali reti incide sulla capacità dell'ecosistema di generare continuità. Questi meccanismi assumono configurazioni differenti a seconda del contesto territoriale. La concentrazione geografica di competenze, istituzioni e infrastrutture culturali tende a intensificare le dinamiche di coordinamento. Nei cluster creativi, la prossimità fisica favorisce la circolazione di informazioni, l'emergere di collaborazioni spontanee e la diffusione di segnali reputazionali. La densità relazionale accelera l'apprendimento collettivo e amplia le occasioni di esposizione.

In contesti caratterizzati da un'elevata presenza di festival, spazi culturali, imprese creative e centri formativi, le opportunità di legittimazione e di networking risultano più numerose. Ciò non elimina la competizione, ma aumenta la varietà dei percorsi possibili e la probabilità di combinazioni innovative. L'ecosistema territoriale opera come moltiplicatore di interazioni, incidendo sulle traiettorie individuali attraverso un effetto cumulativo. Al contrario, in territori con infrastrutture culturali limitate o reti meno sviluppate, i meccanismi di

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

coordinamento possono risultare più fragili. Le opportunità di visibilità e riconoscimento si concentrano in pochi nodi, e l'accesso alle reti dipende spesso da relazioni personali ristrette. In tali contesti, la mobilità geografica diventa una leva strategica per ampliare il raggio delle possibilità professionali, inserendosi in ecosistemi più densi e articolati.

La dimensione territoriale non riguarda soltanto la disponibilità di risorse, ma la qualità delle connessioni tra gli attori. Un ecosistema può disporre di finanziamenti o infrastrutture adeguate e, al tempo stesso, soffrire di scarsa integrazione tra componenti. Dove le relazioni tra istituzioni, imprese e professionisti sono frammentate, la circolazione del valore tende a rallentare. Dove invece le interazioni sono frequenti e coordinate, il sistema sviluppa maggiore resilienza e capacità di adattamento. Analizzare congiuntamente meccanismi di coordinamento e contesto territoriale consente di comprendere perché alcuni ecosistemi risultino più dinamici e attrattivi di altri. Le traiettorie individuali si sviluppano all'interno di architetture relazionali che influenzano l'accesso alle opportunità, la stabilità delle collaborazioni e la credibilità dei segnali di qualità. L'ambiente non sostituisce l'iniziativa personale, ma ne condiziona l'efficacia attraverso configurazioni di interdipendenza che variano nello spazio e nel tempo.

2.2. Ecosistemi digitali e nuove architetture di intermediazione

L'evoluzione delle tecnologie digitali ha modificato in modo significativo la configurazione degli ecosistemi creativi, introducendo nuove modalità di accesso, distribuzione e selezione. La trasformazione non riguarda soltanto i canali attraverso cui i contenuti circolano, ma l'architettura stessa delle intermediazioni. Le piattaforme digitali hanno ridefinito le relazioni tra produzione e fruizione, incidendo sulle dinamiche di visibilità e sulle condizioni di competizione.

In molti settori, la digitalizzazione ha ampliato il potenziale di accesso al pubblico. Un progetto può raggiungere audience geograficamente distanti senza passare necessariamente attraverso circuiti territoriali tradizionali. Questa estensione ha ridotto alcune barriere all'ingresso e ha favorito la nascita di percorsi professionali che si sviluppano in contesti transnazionali. Tuttavia, l'apertura formale dell'accesso non elimina i meccanismi di selezione; li riconfigura.

Le piattaforme operano attraverso algoritmi di raccomandazione, metriche di performance e sistemi di ranking che influenzano la visibilità dei contenuti. Tali dispositivi non si limitano a riflettere le preferenze del pubblico, ma contribuiscono a orientarle, rendendo alcuni progetti più esposti e altri meno accessibili. La visibilità diventa così una risorsa scarsa, distribuita secondo criteri che

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

combinano dati di consumo, interazioni e logiche proprietarie. L'intermediazione non scompare, ma assume forme meno trasparenti e più automatizzate.

Questo nuovo assetto modifica le strategie degli attori. I creativi e le imprese culturali si trovano a operare in ambienti in cui la performance è misurata attraverso indicatori quantitativi – visualizzazioni, ascolti, condivisioni – che possono influenzare decisioni successive di investimento e collaborazione. La pressione verso l'ottimizzazione della visibilità può incidere sulle modalità di produzione, introducendo vincoli temporali e formati adattati alle logiche delle piattaforme.

Parallelamente, si rafforza una dinamica di concentrazione dell'attenzione. In contesti digitali altamente competitivi, una quota significativa della visibilità tende a concentrarsi su un numero limitato di contenuti o autori, mentre una vasta parte dell'offerta rimane marginale [M. Bishop e M. Green, 2010]. Questo fenomeno, osservabile in diversi settori creativi, produce una polarizzazione che influisce sulle opportunità di continuità professionale. L'accesso globale aumenta il numero dei concorrenti e, di conseguenza, l'intensità della competizione.

L'ecosistema digitale introduce inoltre una nuova relazione tra autonomia e dipendenza. Da un lato, le piattaforme consentono ai creativi di pubblicare e distribuire direttamente i propri contenuti, riducendo la necessità di alcuni intermediari tradizionali. Dall'altro, l'affidamento a infrastrutture proprietarie comporta una dipendenza dalle regole, dagli algoritmi e dalle condizioni economiche definite dai gestori delle piattaforme stesse. Le modifiche nei criteri di visibilità o nei modelli di monetizzazione possono avere effetti immediati sulle traiettorie professionali.

Nonostante queste trasformazioni, gli ecosistemi digitali non sostituiscono completamente quelli territoriali o istituzionali. Piuttosto, si intrecciano con essi. La legittimazione ottenuta in contesti fisici – festival, rassegne, istituzioni – può rafforzare la presenza online; allo stesso tempo, la visibilità digitale può facilitare l'accesso a circuiti tradizionali. La relazione tra dimensione fisica e digitale assume quindi una configurazione ibrida, in cui le diverse architetture di intermediazione si sovrappongono.

Osservare gli ecosistemi digitali in chiave manageriale significa riconoscere che le regole del gioco non sono semplicemente cambiate, ma si sono stratificate. Le traiettorie professionali si sviluppano oggi dentro sistemi multilivello, dove segnali reputazionali tradizionali e metriche digitali convivono e talvolta entrano in tensione. Comprendere questa complessità diventa parte integrante della capacità di interpretare le condizioni contemporanee della produzione culturale.

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

2.3. Differenze settoriali e configurazioni strategiche dell'ecosistema

L'ecosistema creativo non è una struttura omogenea che si riproduce con caratteristiche identiche in tutti i settori. Le modalità di produzione, i meccanismi di legittimazione, le architetture di distribuzione e le fonti di sostenibilità economica variano in modo significativo tra ambiti differenti. Analizzare queste differenze non serve a classificare le industrie creative in categorie rigide, ma a comprendere come cambino le condizioni strutturali entro cui le strategie individuali si sviluppano.

Nel settore musicale, l'ecosistema è caratterizzato da una forte articolazione multilivello. Produzione discografica, performance dal vivo, piattaforme digitali, festival e circuiti locali convivono e si intrecciano. Il valore si genera attraverso una combinazione di esposizione digitale e relazione diretta con il pubblico. La dimensione live conserva una funzione centrale di consolidamento reputazionale e di costruzione del legame comunitario, mentre le piattaforme ampliano la visibilità e permettono l'accesso a pubblici transnazionali. In questo contesto, la sostenibilità non deriva generalmente da una singola fonte di reddito, ma da una configurazione composita che integra performance, diritti, collaborazioni e attività collaterali. La traiettoria professionale richiede quindi capacità di presidio di più segmenti dell'ecosistema, con una forte attenzione alla gestione del tempo e delle risorse.

Nel campo delle arti visive, la struttura appare più concentrata e selettiva. Il sistema di legittimazione è fortemente mediato da gallerie, curatori, fiere e istituzioni museali. La visibilità non è distribuita attraverso dinamiche di ampia audience, ma attraverso circuiti ristretti che attribuiscono valore simbolico e influenzano il mercato. Il riconoscimento precede spesso la sostenibilità economica, e la reputazione si costruisce mediante l'inserimento progressivo in contesti qualificati. In questo settore, la densità e la qualità delle relazioni con attori chiave assumono un peso strategico superiore rispetto alla quantità di esposizione. La traiettoria è meno scalabile in termini di pubblico, ma più dipendente da nodi centrali dell'ecosistema.

Il design presenta una configurazione differente, in cui la dimensione creativa si intreccia con logiche produttive e industriali. L'ecosistema include imprese manifatturiere, marchi, studi di progettazione, piattaforme commerciali e contesti fieristici. Il valore non si esaurisce nell'espressione simbolica, ma si misura anche in termini di funzionalità, usabilità e capacità di integrazione nei processi produttivi. La sostenibilità dipende spesso dalla capacità di tradurre l'idea progettuale in prodotto o servizio scalabile. In questo ambito, la collaborazione con partner industriali e la comprensione delle dinamiche di mercato assumono una rilevanza strategica più marcata rispetto ad altri settori.

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

Queste configurazioni evidenziano differenze profonde nei meccanismi di coordinamento. Nella musica, l'ecosistema tende a essere più aperto e dinamico, con un'elevata circolazione di contenuti e un forte impatto delle piattaforme digitali. Nelle arti visive, la selettività istituzionale mantiene un ruolo dominante nella definizione del valore. Nel design, la prossimità con l'industria introduce criteri di valutazione legati alla performance economica e alla capacità di integrazione produttiva.

Anche la distribuzione del rischio varia. In alcuni settori, il rischio è diluito su più progetti e più canali; in altri, è concentrato su poche occasioni decisive di legittimazione. Cambia inoltre la natura delle barriere all'ingresso: tecnologiche e di visibilità nel caso della musica digitale; relazionali e reputazionali nelle arti visive; organizzative e produttive nel design.

La comparazione settoriale mostra quindi che l'ecosistema non è solo un contesto, ma una configurazione di vincoli e opportunità che incide sulla forma stessa della strategia. Le scelte relative a pubblico, valore e canali – analizzate nel Capitolo 13 – assumono significati differenti a seconda del settore. Un'elevata visibilità digitale può rappresentare un vantaggio competitivo in ambito musicale, mentre può avere un peso limitato nel circuito selettivo delle arti visive. Analogamente, la capacità di dialogare con imprese e filiere produttive è cruciale nel design, ma meno determinante in altri ambiti. Questa variabilità suggerisce che non esiste una formula universale di imprenditorialità creativa. La competenza manageriale consiste anche nella capacità di interpretare la configurazione specifica del proprio settore, riconoscendone le logiche dominanti e le possibili traiettorie di evoluzione. Le differenze settoriali non impediscono la mobilità tra ambiti, ma ne condizionano tempi, modalità e probabilità di successo.

In definitiva, l'analisi comparata mira a mettere in evidenza come le architetture di valore cambino in funzione delle interdipendenze sistemiche. Le traiettorie individuali si sviluppano dentro queste architetture e ne riflettono le tensioni. Comprendere tali differenze rappresenta un passaggio essenziale per leggere in modo realistico le condizioni contemporanee dell'imprenditorialità creativa.

2.4. Accesso, barriere e asimmetrie nell'ecosistema creativo

Gli ecosistemi creativi non sono spazi neutrali in cui tutti gli attori dispongono delle stesse possibilità di accesso alle risorse e alle opportunità. La distribuzione delle occasioni professionali segue logiche che generano concentrazioni, cumulazioni e, talvolta, esclusioni. Comprendere queste dinamiche significa

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

riconoscere che l'ambiente strategico non è semplicemente un contesto di interazione, ma una struttura caratterizzata da asimmetrie.

Una prima forma di asimmetria riguarda l'accesso alle reti rilevanti. Nei settori creativi, molte opportunità non sono pubbliche né formalizzate, ma circolano attraverso relazioni professionali consolidate. L'ingresso in reti centrali dell'ecosistema richiede spesso segnali preliminari di credibilità, che a loro volta dipendono da esperienze precedenti e da riconoscimenti già ottenuti. Si attiva così una dinamica cumulativa: chi è riuscito a entrare in circuiti qualificati tende ad avere maggiore probabilità di accedere a nuove opportunità, mentre chi ne rimane ai margini fatica a superare la soglia iniziale. Dinamiche di questo tipo richiamano il cosiddetto "effetto cumulativo", per cui piccoli vantaggi iniziali tendono ad amplificarsi nel tempo [R.K. Merton, 1968; M. Banks, 2017]. Un secondo livello di asimmetria riguarda le risorse economiche e infrastrutturali. La possibilità di sostenere periodi di sperimentazione, di investire in formazione o di partecipare a contesti internazionali non è distribuita in modo uniforme. Le differenze di capitale economico e sociale incidono sulle traiettorie professionali, influenzando la capacità di assumere rischi e di attendere ritorni nel medio-lungo periodo. In ecosistemi ad alta competitività, questa variabile può amplificare le distanze tra attori.

Le asimmetrie informative costituiscono un ulteriore elemento. L'accesso tempestivo a informazioni su bandi, collaborazioni o circuiti emergenti può determinare vantaggi significativi. In ambienti densi e relazionali, le informazioni tendono a circolare in modo informale, privilegiando chi è già inserito in reti attive. La trasparenza formale delle opportunità non coincide necessariamente con un'effettiva parità di accesso. Anche le piattaforme digitali, pur ampliando l'accesso potenziale al pubblico, possono generare nuove forme di concentrazione. Gli algoritmi di raccomandazione tendono a favorire contenuti che mostrano già segnali di successo, producendo effetti di visibilità cumulativa. In tali dinamiche, una differenza iniziale relativamente modesta può tradursi in un divario significativo nel tempo. L'apparente apertura del sistema digitale convive così con meccanismi di selezione che premiano chi ha già raggiunto una soglia minima di attenzione.

Queste asimmetrie non implicano l'assenza di mobilità, ma rendono il percorso di ingresso e consolidamento più complesso di quanto una lettura puramente meritocratica suggerirebbe. L'ecosistema creativo combina elementi di apertura e di concentrazione, generando una distribuzione diseguale delle opportunità. Le traiettorie di successo tendono a rafforzarsi attraverso effetti cumulativi, mentre le interruzioni possono produrre costi elevati in termini di reputazione e continuità relazionale. Riconoscere queste dinamiche significa comprendere meglio le condizioni strutturali entro cui si collocano le scelte in-

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

dividuali. Le strategie di posizionamento, la costruzione delle reti e la selezione dei contesti assumono un peso ancora maggiore in ambienti caratterizzati da barriere implicite e competizione concentrata. L'analisi delle asimmetrie permette di leggere l'ecosistema non soltanto come spazio di possibilità, ma anche come sistema di vincoli che influenza la distribuzione del valore nel tempo.

2.5. Sostenibilità e resilienza degli ecosistemi creativi

Se l'ecosistema creativo è caratterizzato da interdipendenze, asimmetrie e meccanismi di coordinamento, la sua stabilità nel tempo non può essere data per scontata. La sostenibilità non riguarda soltanto la continuità delle singole traiettorie professionali, ma la capacità dell'intero sistema di rigenerare opportunità, attrarre risorse e adattarsi a shock esterni. In questa prospettiva, l'ecosistema può essere analizzato come una struttura dinamica la cui resilienza dipende dall'equilibrio tra diversificazione e concentrazione. La letteratura sugli ecosistemi imprenditoriali ha evidenziato come la varietà degli attori e la qualità delle connessioni costituiscano fattori centrali di adattamento e continuità nel tempo [D.J. Isenberg, 2010; E. Stam, 2015].

Un primo fattore di sostenibilità riguarda la distribuzione delle fonti di valore. Ecosistemi fortemente dipendenti da un numero ristretto di attori centrali – grandi istituzioni, piattaforme dominanti o pochi intermediari chiave – possono garantire stabilità nel breve periodo, ma risultano più vulnerabili a cambiamenti improvvisi. La riduzione di finanziamenti pubblici, la modifica di algoritmi di visibilità o il ritiro di un attore centrale possono produrre effetti sistemici significativi. La concentrazione accelera i flussi di risorse, ma aumenta il rischio di fragilità strutturale.

Al contrario, ecosistemi caratterizzati da una pluralità di nodi intermedi e da una diversificazione delle fonti di legittimazione tendono a mostrare maggiore capacità adattiva. La presenza di circuiti alternativi – indipendenti, istituzionali, digitali, territoriali – consente di assorbire parzialmente gli effetti di shock esterni. La resilienza non dipende soltanto dalla quantità di risorse disponibili, ma dalla varietà delle connessioni e dalla ridondanza funzionale tra attori.

Un secondo elemento riguarda la capacità di apprendimento collettivo. Gli ecosistemi che favoriscono la circolazione di conoscenze, la contaminazione tra settori e la collaborazione tra attori eterogenei sviluppano nel tempo maggiore flessibilità. La prossimità tra imprese, istituzioni formative e professionisti facilita l'aggiornamento delle competenze e l'emergere di pratiche innovative. In tali contesti, le trasformazioni tecnologiche o di mercato vengono assorbite attraverso processi incrementali di adattamento. La dimensione territoriale continua

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

a esercitare un ruolo rilevante anche nella resilienza. Contesti che combinano infrastrutture culturali solide, politiche pubbliche coerenti e reti professionali attive mostrano una maggiore capacità di rigenerazione. Al contrario, ecosistemi frammentati o eccessivamente dipendenti da finanziamenti episodici possono incontrare difficoltà nel mantenere continuità progettuale. La sostenibilità sistemica richiede una certa stabilità istituzionale, ma anche apertura a nuove configurazioni.

Le crisi recenti hanno evidenziato con particolare chiarezza la vulnerabilità di alcuni settori creativi fortemente basati sulla presenza fisica e sulla performance dal vivo. L'interruzione delle attività ha prodotto effetti immediati sulle traiettorie professionali e ha messo in luce la necessità di integrare canali alternativi. In diversi casi, la capacità di combinare dimensione fisica e digitale ha rappresentato un fattore di mitigazione del rischio. L'ibridazione dei modelli di fruizione è diventata parte integrante della resilienza.

Un ulteriore aspetto riguarda l'equilibrio tra competizione e cooperazione. Ecosistemi eccessivamente competitivi possono generare selezione rapida ma anche elevata instabilità, mentre sistemi troppo chiusi rischiano di ridurre l'innovazione. La sostenibilità si colloca in una zona intermedia, in cui la competizione stimola la qualità e la cooperazione facilita la circolazione delle opportunità. La presenza di spazi di confronto e di scambio contribuisce a rafforzare questa dinamica.

In prospettiva manageriale, analizzare la resilienza dell'ecosistema significa comprendere che le traiettorie individuali sono influenzate dalla qualità sistemica del contesto. Un ambiente capace di adattarsi alle trasformazioni tecnologiche, economiche e culturali offre maggiori possibilità di continuità professionale. Al contrario, in ecosistemi fragili, anche strategie individuali ben costruite possono incontrare ostacoli strutturali difficilmente superabili.

La sostenibilità dell'ecosistema creativo coincide con la capacità di generare nuove combinazioni di competenze, modelli organizzativi e canali di accesso al pubblico. La resilienza si misura nella possibilità di trasformazione, non nella conservazione immutabile delle configurazioni precedenti. È su questa dinamica evolutiva che si innestano le trasformazioni in corso e le nuove figure professionali che stanno emergendo nei sistemi creativi contemporanei.

2.6. Ibridazione e trasformazioni strutturali degli ecosistemi creativi

Le trasformazioni in atto negli ecosistemi creativi non si limitano all'introduzione di nuove tecnologie o alla moltiplicazione dei canali di distribuzione. Esse riguardano la riconfigurazione delle interdipendenze tra attori, la ridefi-

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

nizione dei meccanismi di legittimazione e la progressiva erosione dei confini settoriali. L'ecosistema non si espande semplicemente: si ristruttura.

Una prima dinamica osservabile riguarda l'ibridazione tra campi che in passato presentavano architetture relativamente distinte. La separazione tra produzione culturale e applicazione tecnologica, tra contenuto artistico e servizio, tra performance e esperienza mediata tende a ridursi. Ciò produce nuove combinazioni di competenze e nuove forme di intermediazione. I progetti non sono più collocabili in modo univoco all'interno di un singolo settore, ma attivano segmenti differenti dell'ecosistema, generando configurazioni ibride di valore. Questa ibridazione incide sulla struttura delle reti professionali. I nodi centrali dell'ecosistema non coincidono più esclusivamente con istituzioni culturali o intermediari tradizionali, ma includono piattaforme tecnologiche, spazi di innovazione, imprese creative orientate ai servizi e comunità digitali. La posizione strategica degli attori dipende sempre più dalla capacità di operare come connettori tra ambiti diversi, favorendo la circolazione di risorse tra sottosistemi. Parallelamente, si osserva una trasformazione nei meccanismi di legittimazione. Il riconoscimento non deriva più soltanto dall'inserimento in circuiti istituzionali consolidati, ma anche dalla capacità di attivare comunità, generare engagement e produrre metriche di performance rilevanti in ambienti digitali. Coesistono così sistemi di validazione differenti: simbolici, economici, algoritmici. Questa pluralità rende l'ecosistema più articolato, ma anche più instabile, poiché i criteri di valore possono divergere.

La dimensione multilivello dell'ecosistema diventa strutturale. Le traiettorie si sviluppano simultaneamente su piani territoriali e digitali, locali e globali. L'accesso a pubblici internazionali non elimina la rilevanza dei contesti locali, che continuano a svolgere una funzione di legittimazione e di radicamento. Le dinamiche globali amplificano la competizione, mentre le reti territoriali offrono continuità relazionale. La strategia si configura come capacità di operare in ambienti sovrapposti.

Un ulteriore elemento riguarda la ridefinizione delle competenze richieste agli attori centrali dell'ecosistema. La gestione di progetti complessi, la comprensione delle logiche di piattaforma e la capacità di interpretare dati di performance diventano componenti integrate della pratica creativa. La distinzione netta tra competenza artistica e competenza organizzativa tende ad attenuarsi, non per una trasformazione identitaria del creativo, ma per l'aumento della complessità sistemica.

Queste trasformazioni non producono un modello uniforme di ecosistema, ma una pluralità di configurazioni in evoluzione. Alcuni settori mostrano una maggiore integrazione tra digitale e fisico; altri mantengono una centralità più marcata delle istituzioni tradizionali. Ciò che accomuna tali configurazioni è

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

la crescente interdipendenza tra livelli e attori, che rende meno prevedibili le traiettorie e più rilevante la capacità di lettura sistemica. L'ecosistema creativo contemporaneo può quindi essere descritto come un sistema stratificato, in cui coesistono logiche differenti di produzione, legittimazione e distribuzione del valore. Le traiettorie individuali si sviluppano dentro questa stratificazione, combinando appartenenza settoriale, posizionamento territoriale e presenza digitale. L'analisi dell'ecosistema non sostituisce la strategia individuale, ma ne amplia l'orizzonte interpretativo, evidenziando come le scelte si inscrivano in architetture in continua riorganizzazione.

In questo scenario, la comprensione dell'ecosistema rappresenta una condizione di consapevolezza strategica. Le trasformazioni strutturali non eliminano l'incertezza, ma ne ridefiniscono le coordinate, spostando continuamente i confini tra centro e periferia, tra visibilità e marginalità, tra stabilità e sperimentazione. Operare nelle industrie creative significa dunque collocare le proprie scelte dentro un sistema multilivello in cui interdipendenze, asimmetrie e dinamiche di legittimazione interagiscono costantemente. La traiettoria individuale continua a essere il luogo della decisione, ma la sua sostenibilità dipende dalla capacità di leggere le configurazioni sistemiche entro cui prende forma. È in questa tensione tra iniziativa personale e architettura relazionale che si definiscono oggi le condizioni dell'imprenditorialità creativa.

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

Per approfondire: alcuni riferimenti essenziali

1. Sulla prospettiva degli ecosistemi in ambito strategico, si vedano J.F. Moore, *Predators and prey: A new ecology of competition*, in *Harvard Business Review*, 1993, pp. 75 ss.; R. Adner, *Ecosystem as structure: An actionable construct for strategy*, in *Journal of Management*, 2017, pp. 39 ss.; J. Jacobides, C. Cennamo, A. Gawer, *Towards a theory of ecosystems*, in *Strategic Management Journal*, 2018, pp. 2255 ss.

2. Con riferimento agli ecosistemi imprenditoriali e alle dinamiche territoriali dell'innovazione, D.J. Isenberg, *How to start an entrepreneurial revolution*, in *Harvard Business Review*, 2010, pp. 40 ss.; E. Stam, *Entrepreneurial ecosystems and regional policy: A sympathetic critique*, in *European Planning Studies*, 2015, pp. 1759 ss.; F. Spigel, *The relational organization of entrepreneurial ecosystems*, in *Entrepreneurship Theory and Practice*, 2017, pp. 49 ss.

3. Per quanto riguarda gli ecosistemi creativi e le specificità delle industrie culturali, J. Potts, S. Cunningham, J. Hartley e P. Ormerod, *Social network markets: A new definition of the creative industries*, in *Journal of Cultural Economics*, 2008, pp. 167 ss.; R. Comunian, *Rethinking the creative city: The role of complexity, networks and interactions in the urban creative economy*, in *Urban Studies*, 2011, pp. 1157 ss.; L. Lazzeretti, *Creative Industries and Innovation in Europe*, Routledge, 2013.

4. Sui meccanismi di intermediazione, legittimazione e coordinamento nei mercati culturali, P. DiMaggio, *Cultural entrepreneurship in nineteenth-century Boston*, in *Media, Culture & Society*, 1982, pp. 33 ss.; W.W. Powell, K.W. Koput e L. Smith-Doerr, *Interorganizational collaboration and the locus of innovation*, in *Administrative Science Quarterly*, 1996, pp. 116 ss.

5. Con riferimento alle piattaforme digitali e alle nuove architetture di intermediazione, N. Srnicek, *Platform Capitalism*, Polity Press, 2017; D.B. Nieborg e T. Poell, *The platformization of cultural production*, in *New Media & Society*, 2018, pp. 4275 ss.; J. Cunningham e D. Craig, *Social Media Entertainment*, NYU Press, 2019.

6. Infine, sui fenomeni di concentrazione dell'attenzione e sulle dinamiche di disuguaglianza nei mercati culturali, M. Bishop e M. Green, *The new attention economy*, in *Harvard Business Review*, 2010; R.K. Merton, *The Matthew effect in science*, in *Science*, 1968, pp. 56 ss.; M. Banks, *Creative Justice: Cultural Industries, Work and Inequality*, Rowman & Littlefield, 2017.

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

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

16
Etica ed auto-imprenditorialità

di Luca Mongelli e Simone Budini

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

1. Introduzione al paradosso etico dell'auto-imprenditorialità musicale

L'auto-imprenditorialità musicale è un fenomeno che ha avuto una notevole accelerazione con l'avvento delle piattaforme digitali, che hanno consentito all'artista di gestire autonomamente la propria carriera, senza il supporto diretto di intermediari tradizionali come case discografiche e manager e hanno trasformato radicalmente l'industria musicale, ridisegnando le modalità attraverso cui i musicisti emergenti possono affermarsi. Tramite canali come Spotify, YouTube, TikTok, e altre piattaforme che offrono l'accesso diretto al pubblico, il "content creator" non è più solo colui che crea la propria musica, ma gestisce anche la sua distribuzione, promozione e monetizzazione.

Ora, per quanto questo possa sembrare un atto di indipendenza totale, la realtà è che l'auto-imprenditorialità musicale è un campo complesso, che pone davanti a numerosi dilemmi etici.

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

1.1. Il potere delle case discografiche prima della rivoluzione digitale

Prima dell'avvento delle piattaforme digitali, le case discografiche avevano un potere quasi assoluto nell'industria musicale. Erano le principali intermediarie tra gli artisti e il mercato, controllando l'intero ciclo produttivo: dalla selezione dei talenti alla registrazione, distribuzione e promozione della musica. Questo potere consentiva alle case discografiche di determinare quali artisti emergessero e quali brani venissero distribuiti, influenzando direttamente la carriera degli artisti, il tipo di musica che arrivava al grande pubblico e, in quanto gatekeeper, fungevano anche da filtro morale.

Facendosi carico del rischio imprenditoriale, le case discografiche erano inevitabilmente chiamate a una funzione di controllo durante tutta la catena del valore: selezionavano gli artisti con cui firmare contratti esclusivi (a condizioni non necessariamente vantaggiose per questi, sia in termini di durata dei contratti che di divisione dei guadagni), determinando così chi avesse l'opportunità di essere distribuito su larga scala. Fatto ciò, controllavano la fase di registrazione e produzione musicale, mettendo a disposizione studi di registrazione e professionisti del settore (produttori, tecnici del suono, strumenti e orchestra, ecc.), il che incideva molto sulla capacità qualitativa del prodotto, che per accedere ad alti livelli doveva quindi necessariamente essere legato contrattualmente con una casa di prestigio. Poi sempre queste si occupavano della distribuzione, a volte possedendo direttamente i canali fisici, inclusi negozi di dischi e stazioni radio. Gli artisti avevano un controllo molto parziale su dove e come venivano distribuiti i loro album, nonché sulle modalità di accesso ai mercati esteri e questo perché erano sempre le case discografiche ad essere responsabili dell'aspetto di mercato: le campagne pubblicitarie, la promozione nei media, le esibizioni dal vivo, la pianificazione delle tournée; lo stesso valeva per il programma radiofonico o tv dove l'artista sarebbe stato visibile. Ciò comportava che la visibilità dell'artista e, di conseguenza, il suo successo commerciale dipendevano in gran parte dalle decisioni della casa discografica, che gestivano i diritti d'autore e, pertanto, le royalty derivanti dalla vendita di dischi fisici, streaming e airplay. L'artista riceveva una percentuale dei guadagni complessivi, mentre una buona parte delle entrate andava a favore della casa discografica e dei distributori.

I vantaggi di un sistema del genere sono chiarissimi: l'artista poteva concentrarsi e dedicarsi solo ed esclusivamente all'opera, avendo la certezza che una intera organizzazione aveva tutto l'interesse di spingere questa il più possibile nel mercato. *Win win*. La centralizzazione del potere nelle mani delle case discografiche, però, comportava per gli artisti una serie di limitazioni e svantaggi che potremmo definire di sudditanza o *disempowerment*. Questi, infatti, erano sì lanciati e sostenuti nel mercato, ma si ritrovavano ad essere finanziariamen-

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

te dipendenti dalle case discografiche, le quali potevano perfino prevedere un anticipo sul futuro guadagno, che l'artista doveva restituire con le vendite del disco. Le prospettive e gli interessi potevano quindi portare a studi di mercato che potevano portare a definire che tipo di musica produrre, con chi collaborare e come promuoversi a prescindere dall'estro creativo, portando a un conformismo di generi musicali o un allineamento a tendenze di mercato, per soddisfare le aspettative del pubblico e, infine, limitando la possibilità di sperimentazione. Tutto ciò comportava una mancanza di controllo sulla carriera: dal punto di vista temporale (date di uscita degli album, campagne pubblicitarie, tournée), economico (rischio di sbilanciamento tra porzione delle entrate per la casa discografica rispetto all'artista), di mercato soprattutto quando globale (l'accesso a questi mercati era ristretto a un numero limitato di artisti, selezionati dalle etichette in base a criteri di commerciabilità. Per molti artisti, le possibilità di essere distribuiti al di fuori del proprio paese o regione erano estremamente limitate).

1.2. La rivoluzione digitale in riferimento al business della musica

Fino agli anni '80 e '90, il percorso per emergere nel settore musicale era radicalmente diverso da quello odierno, caratterizzato da una logica di "presenza fisica" e di filtraggio attraverso strutture centralizzate. Un artista aspirante al successo doveva letteralmente vivere *on the road*, partecipando a un tour permanente di concerti, festival, esibizioni nei locali e audizioni private. La costruzione di una carriera richiedeva un lento accumulo di reputazione attraverso il passaparola e la rete di contatti, finché un'etichetta discografica, una radio o un programma televisivo decidevano di investire nel suo lancio. La popolarità era dunque il risultato di un processo gerarchico e selettivo, in cui la legittimazione passava attraverso *gatekeeper* ben precisi: direttori artistici, produttori, conduttori radiofonici e televisivi.

In questo contesto, la possibilità di coltivare nicchie musicali era estremamente limitata. Il modello economico richiedeva che ogni artista fosse in grado di generare un ritorno significativo su un mercato fisico, basato su vendite di dischi, biglietti per i concerti e passaggi radio-televisivi. Ciò penalizzava gravemente le espressioni musicali di nicchia, a meno che non appartenessero a un pubblico molto facoltoso e disposto a pagare prezzi elevati per esperienze esclusive. In modo analogo a come nel settore del lusso un produttore può permettersi di vendere a poche migliaia di clienti prodotti di valore molto alto, così in musica solo generi elitari o geograficamente concentrati – come certe scene jazz d'avanguardia, l'opera o alcune tradizioni folkloristiche sponsorizzate da enti pubblici – potevano sopravvivere in assenza di un pubblico di massa.

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

Questa condizione creava un forte filtro naturale: le barriere economiche e logistiche impedivano a certi contenuti o artisti di vare avere ampia diffusione. La sopravvivenza artistica dipendeva dalla capacità di conquistare un pubblico omogeneo e ampio, evitando di alienare fasce rilevanti di ascoltatori. In altre parole, l'ecosistema musicale pre-digitale premiava la "mediazione culturale" dell'artista, che era costretto a modulare il proprio messaggio per passare attraverso i canali mainstream, mentre oggi il digitale ha rimosso gran parte di queste mediazioni, permettendo potenzialmente a ogni tipo di contenuto di trovare il proprio mercato.

Negli anni '90 e 2000, il processo di globalizzazione – alimentato da progressi nei trasporti, nelle telecomunicazioni, dalla firma di grandi accordi commerciali internazionali e, infine, dalla maturazione della tecnologia digitale – ha trasformato radicalmente l'economia delle nicchie. Quello che in precedenza era un mercato locale o, al massimo, nazionale, ristretto a un pubblico limitato e geograficamente concentrato, è diventato una nicchia "globale". Le botteghe artigianali e le microimprese specializzate, che un tempo sopravvivevano vendendo poco e solo a chi poteva fisicamente accedere ai loro prodotti o servizi, hanno potuto espandere il loro bacino di clienti a livello planetario, moltiplicando le possibilità di guadagno.

Il digitale ha esteso questo meccanismo a tutte le nicchie, indipendentemente dal settore, ma nel settore musicale, l'impatto è evidente. Un genere come la trap underground di una sola città, che dal vivo poteva raggiungere qualche migliaio di persone all'anno, con il digitale può intercettare l'intero mercato nazionale e, potenzialmente, internazionale. Persino sottogeneri estremamente specifici – ad esempio drill in dialetto locale, metal sinfonico con liriche fantasy, o produzioni di musica elettronica sperimentale – possono trovare un pubblico globale sufficiente a sostenere economicamente l'artista.

Il problema, però, è che questa scalabilità funziona indifferentemente per ogni contenuto, compresi quelli che veicolano messaggi problematici. Se esiste, in ogni società, un piccolo gruppo di ascoltatori attratti da contenuti violenti, misogini o apertamente illegali, il digitale li connette e li trasforma in un segmento di mercato remunerativo. In passato, la dispersione geografica e la mancanza di accesso a canali distributivi centralizzati impedivano che queste micro-comunità diventassero economicamente rilevanti; oggi, invece, il meccanismo stesso della globalizzazione digitale le rende visibili, raggiungibili e monetizzabili.

Nell'industria musicale contemporanea, questa logica trova la sua applicazione più evidente. Fare trap o drill nell'underground di una città grande come Roma, Milano o Napoli, fino a pochi anni fa, significava esibirsi in piccoli locali, con un pubblico spesso ristretto e geograficamente circoscritto. La possibilità

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

di "sfondare" dipendeva dalla capacità di farsi notare da intermediari potenti – etichette, radio, organizzatori di eventi – e la crescita era lenta e costosa.

Con l'avvento delle piattaforme digitali, il passaggio dal microcosmo locale alla platea nazionale (e oltre) è immediato. Caricare un brano su Spotify o un video su YouTube permette di raggiungere migliaia o milioni di ascoltatori in pochi giorni, senza costi di distribuzione tradizionali. Questo significa che una "nicchia" come la trap più dura, un tempo relegata a contesti ristretti, oggi può espandersi fino a numeri assoluti molto significativi: il 2-3% di un mercato di decine di milioni di utenti è già sufficiente a garantire entrate consistenti.

1.3. Cos'è l'auto-imprenditorialità musicale?

A prescindere dal contesto musicale, il termine "imprenditore" (indipendentemente dalla sua interpretazione riflessiva esaltata dal criterio di *autos*, dal greco, "se stesso"), ci porta a riflettere sull'azione dell'imprendere, intesa come "prendere in mano", "fare proprio", o "avere in potere" qualcosa, il che rimanda intrinsecamente al suo rapporto con l'idea di *empowerment*. Tale costatazione richiama la connessione tra l'atto di afferrare e appropriarsi, e la capacità di gestirsi per proprio conto. Imprenditorialità, pertanto, è sempre una forma di *empowerment* ed è inevitabilmente anche riferita a se stessi. L'auto-imprenditorialità è quindi l'azione di prendersi e porsi in una posizione di maggior potere (inteso come maggiore possibilità).

Messa in questi termini, potremmo comparare l'impegno dell'auto-imprenditorialità con la celebre massima latina *homo faber fortunae suae*, «l'uomo artefice del proprio destino» (attribuita a Appio Claudio Cieco, *Sententiae*, 350-271 a.C.). Infatti, come nell'antichità si faceva riferimento alla capacità e quindi responsabilità personale di plasmare la propria sorte attraverso l'azione, rifiutando ogni forma di fatalismo e predestinazione, nel nostro contesto, l'artista, diventa non solo il creatore della sua arte, ma anche l'artefice della propria carriera, capace di gestire autonomamente la propria produzione e distribuzione musicale.

Tale riferimento apre però già a un primo dilemma. Il concetto di *homo faber*, infatti, dall'antichità ad oggi si è molto modificato. Con la modernità l'attenzione si è progressivamente spostata da un richiamo alla responsabilità rispetto al destino, ad uno sguardo focalizzato esclusivamente sulla capacità individuale produttiva. Il focus si è mosso quindi dal soggetto all'oggetto. L'*homo faber* moderno non è altro che l'uomo-che-fa materialmente. Questo slittamento semantico, di enorme significatività, si è verificato per l'insorgenza di un dualismo, originariamente non presente, tra *homo faber* (attivo, pratico) e *homo*

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

religiosus (spirituale, contemplativo). Tale frattura tra *praxis* e *theoria*, ha relegato questa seconda a un valore esclusivamente metafisico rinchiudendolo nell'intimismo del singolo, ma ha anche ridotto la prima a mera capacità di plasmare la realtà secondo una logica di produzione materiale, priva di uno scopo più alto o di una missione etica.

Il dilemma pertanto è il seguente: l'artista moderno è un *homo faber* secondo la visione classica o moderna? Se la risposta è la seconda, dovremmo parlare di fare materiale, afinalistico, senza senso, che però rischia di compromettere il processo imprenditoriale in sé, in quanto privato di un *purpose*, di una *mission*, la qual cosa riduce il processo di *empowerment* al mero accrescimento quantitativo e orizzontale, piuttosto che a una crescita qualitativa e verticale, intesa come miglioramento personale e realizzazione autentica, mettendo in discussione il fatto stesso che ciò possa essere pienamente definito *empowerment*.

Ora, questo tema potrebbe essere valido per qualunque prodotto, ma sopra ogni cosa lo è per quello artistico: l'opera d'arte ha come unico obiettivo proprio la contemplazione (non l'utilità, a differenza di ogni altro prodotto). L'arte può essere anche materiale, ma il suo uso è il più immateriale di ogni altro. L'opera d'arte in se stessa, infatti, non ha come scopo il consumo o l'utilità, ma si propone come un'esperienza che sfida l'ordinario e che invita alla riflessione. La canzone, di per sé, non serve a niente. Quanto detto ci consente dunque di affermare che l'auto-imprenditorialità musicale, per essere pienamente definita come tale, non si dovrebbe limitare alla semplice creazione e distribuzione di musica come prodotto materiale, ma dovrebbe implicare anche una responsabilità verso ciò che quella musica rappresenta e comunica.

1.4. Le piattaforme digitali come strumenti di emancipazione

Le piattaforme digitali hanno trasformato radicalmente l'industria musicale, introducendo un modello di disintermediazione che ha permesso agli artisti di operare in modo indipendente e di raggiungere un pubblico globale senza l'intervento di attori tradizionali come le case discografiche, i distributori fisici e i media mainstream. Tradizionalmente, questi erano degli attori intermedi fondamentali che svolgevano un ruolo cruciale nel selezionare, promuovere e distribuire la musica, agendo anche come gatekeeper tra gli artisti e il pubblico. La promozione di un album, la distribuzione fisica del prodotto, le strategie di marketing, le contrattazioni per i diritti d'autore e le interazioni con i media erano tutte affidate a questi intermediari. L'avvento delle piattaforme digitali come Spotify, Apple Music, YouTube, SoundCloud, TikTok, ecc. ha comportato un cambiamento nei processi di gestione dell'artista, che ora deve non solo

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

concentrarsi sulla parte creativa, ma anche su quella imprenditoriale. L'artista diventa il proprio manager, distributore e promotore, utilizzando i vari strumenti per gestire direttamente le proprie entrate. La monetizzazione della musica attraverso queste piattaforme avviene principalmente tramite streaming (che genera royalty) e pubblicità (soprattutto per i contenuti video su piattaforme come YouTube), ma anche grazie a nuovi modelli economici come il crowdfunding e le donazioni dirette tramite servizi come Patreon[1]. Questo passaggio però non è solo strumentale, ma rappresenta un cambio di paradigma, perché gli artisti indipendenti devono necessariamente sviluppare competenze in marketing digitale, gestione dei diritti d'autore e ottimizzazione per i motori di ricerca, per competere efficacemente in un mercato sempre più affollato. Inoltre, la dipendenza da algoritmi delle piattaforme che influenza la visibilità e il successo degli artisti, fa si che l'abilità nell'uso dello strumento digitale diventi paradossalmente più importante di quella dello strumento musicale.

Tale emancipazione, tuttavia, ha dei risvolti ambigui. Da un lato le piattaforme digitali offrono agli artisti la possibilità di esprimere liberamente la loro arte, anche in contesti che potrebbero essere stati emarginati dal sistema tradizionale. L'autoproduzione e la distribuzione indipendente danno agli artisti la possibilità di affermarsi senza dover conformarsi a canoni o aspettative imposte dalle grandi industrie. In questo senso, le piattaforme digitali dovrebbero diventare strumenti di democratizzazione del panorama musicale, abbattendo apparentemente le barriere d'ingresso e favorendo la creazione di una musica più variegata e diversificata.

D'altro canto, l'emancipazione economica e sociale che queste piattaforme offrono è anche il motore che alimenta una forma di competizione feroce, in cui non solo la qualità musicale, ma anche la capacità di attrarre attenzione e suscitare suggestioni immediate e forti attraverso contenuti provocatori diventano elementi centrali. Il rischio è che le piattaforme non solo favoriscano la circolazione della musica, ma amplifichino anche la ricerca di consensi facili, con il conseguente abbassamento della qualità culturale. La questione, quindi, è se le piattaforme digitali rappresentino davvero una forma di emancipazione

1. Il panorama dell'industria musicale italiana ha subito una trasformazione significativa grazie all'avvento delle piattaforme digitali, che hanno ridotto il ruolo degli intermediari tradizionali come le case discografiche e i media mainstream. Secondo i dati della Federazione Industria Musicale Italiana (FIMI), nel 2024 il mercato discografico italiano ha registrato una crescita dell'8,5%, raggiungendo un valore totale di 461,2 milioni di euro, con lo streaming che ha rappresentato il 67% dei ricavi totali (www.allmusicitalia.it/discografia/mercato-discografico-italiano-2024-streaming.html). In particolare, gli artisti italiani hanno visto un aumento significativo delle loro royalty su Spotify, con oltre 150 milioni di euro generati nel 2024, segnando una crescita del 20% rispetto all'anno precedente (www.gaeta.it/artisti-italiani-su-spotify-ascolti-e-introiti-in-forte-crescita-in-italia-e-allestero-nel-2024?utm).

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

o se, paradossalmente, stiano rafforzando nuove forme di subordinazione culturale, dove l'arte viene ridotta a merce facilmente consumabile, priva di valore e valori.

Spieghiamoci meglio. In un sistema che premia la visibilità, è più facile per l'artista optare per contenuti provocatori o controversi per aumentare il proprio seguito, contribuendo così a una forma di commodificazione della cultura [Adorno, *Dialettica dell'Illuminismo*, 1944], per la quale l'arte perde il suo potenziale critico e diventa uno strumento di distrazione (quindi controllo) sociale. Quanto stiamo dicendo è facilmente riscontrabile tramite una serie di punti chiave: standardizzazione e ripetizione (l'industria culturale produce beni culturali standardizzati, ripetitivi, che non stimolano il pensiero critico, ma piuttosto promuovono la conformità e l'adattamento al sistema esistente); false esigenze (l'industria culturale crea bisogni fittizi, inducendo il consumatore a desiderare beni che in realtà non migliorano la sua vita, ma lo alienano ulteriormente); controllo sociale tramite la distrazione (la cultura diventa uno strumento di controllo sociale perché, attraverso la sua standardizzazione e la creazione di bisogni fittizi, manipola le coscienze e impedisce lo sviluppo di un pensiero critico capace di mettere in discussione il sistema).

Ma non è tutto, perché il meccanismo delle piattaforme, in realtà, mette in discussione anche la pretesa libertà dell'artista. Il concetto di auto-imprenditorialità musicale, infatti, non è solo una questione di autonomia artistica, ma è anche inevitabilmente una scelta economica e sociale. I *content creator* devono interagire con le dinamiche di un mercato che premia la capacità di entrare in sintonia con le aspettative del pubblico, talvolta esasperando aspetti di sé che risultano più facilmente "vendibili". Nel contesto delle piattaforme digitali, l'artista sembra godere di una libertà espressiva mai vista prima, ma questa libertà è, paradossalmente, circoscritta e condizionata da dinamiche di controllo sottili e pervasive. Michel Foucault, nel suo celebre saggio *Sorvegliare e punire* (1975), offre una chiave interpretativa utile per comprendere questa contraddizione. Foucault esplora il passaggio da un potere diretto e visibile, esercitato da sovrani attraverso punizioni spettacolari, a un potere più diffuso e disciplinare, che pervade ogni aspetto della vita sociale. La nascita della prigione come istituzione moderna segna il culmine di questo processo, con la creazione di un sistema in cui la sorveglianza non è più visibile o esplicita, ma si infiltra nei meccanismi quotidiani della società.

In particolare, il concetto di Panopticon – un carcere ideale ideato da Jeremy Bentham, in cui una torre centrale consente di osservare ogni singola cella senza che i prigionieri sappiano di essere osservati – diventa, per Foucault, il simbolo di un controllo che non richiede un'autorità visibile per funzionare. La sorveglianza diventa un meccanismo di auto-disciplina, in cui l'individuo

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

interiorizza il controllo e si allinea al sistema dominante, senza bisogno di un potere esterno costante.

Nel contesto delle piattaforme digitali, l'artista è immerso in un sistema simile al Panopticon. La libertà che egli ha acquisito attraverso la disintermediazione non è assoluta: pur avendo la possibilità di produrre e diffondere musica senza filtri, l'artista si trova costretto a rispettare le dinamiche imposte dalle piattaforme. Il sistema, infatti, non premia minimamente la qualità artistica, ma solo ed esclusivamente la visibilità, che è in gran parte determinata dalla capacità di generare consenso. L'artista, pertanto, è spinto a monitorare costantemente la propria presenza online, adattando la propria produzione ai gusti e alle aspettative del pubblico, con la consapevolezza che il successo dipende dalla capacità di ottenere attenzione. Questo crea una forma di auto-sorveglianza, in cui si sente continuamente osservato, e il suo comportamento artistico è modellato da ciò che è "apprezzato" o "condiviso" dalla maggior parte.

In questo modo, la libertà dell'artista di esprimersi viene costantemente messa alla prova dalla necessità di navigare un sistema che, pur apparendo come uno spazio di indipendenza creativa, è dominato da logiche di mercato e algoritmi che regolano la visibilità e il successo. L'artista, pur essendo libero di creare, finisce così per adattarsi a una sorveglianza diffusa che lo indirizza verso contenuti sempre più sensazionalistici e polarizzanti, affinché possa essere notato in un mare di contenuti digitali.

1.5. Il paradosso etico: libertà VS responsabilità

Il paradosso etico dell'auto-imprenditorialità musicale emerge chiaramente quando si confrontano i concetti di libertà e responsabilità. Le piattaforme digitali hanno offerto agli artisti un'incredibile libertà di espressione, consentendo loro di pubblicare e diffondere musica senza il controllo dei tradizionali intermediari. Tuttavia, questa stessa libertà comporta anche una nuova forma di responsabilità nei confronti del pubblico e della società. Infatti, secondo la massima resa celebre da Jean-Paul Sartre in *L'essere e il nulla* (1943), «l'uomo è condannato ad essere libero» ma a questa libertà radicale corrisponde una responsabilità totale.

Procediamo con ordine. I vari strumenti di diffusione musicale hanno dato agli artisti una libertà negativa e libertà positiva [Isaiah Berlin, *Due concetti di libertà*, 1958]. La libertà negativa è definita come l'assenza di ostacoli o interferenze esterne che impediscono all'individuo di agire come desidera. È una libertà da, cioè da qualsiasi costrizione esterna, che nel contesto musicale potrebbe essere rappresentata dalla possibilità di un artista di produrre e diffondere la

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

propria musica senza l'intervento di intermediari come le case discografiche; al contrario, la libertà positiva è la capacità di agire in modo autonomo e di realizzare il proprio potenziale: una libertà di, che implica il controllo e la consapevolezza delle proprie scelte, che tradotta nel nostro contesto risiede nella consapevolezza di una responsabilità verso la società, il pubblico e il significato stesso della musica prodotta.

Ogni atto di libertà, infatti, implica una scelta consapevole che, pur essendo autonoma, non può prescindere dalle sue implicazioni morali ed etiche. L'artista, che grazie alle piattaforme non ha più i vincoli posti dalle varie etichette, gode di una libertà maggiore di produrre e diffondere i propri contenuti rispetto ai musicisti di qualche anno fa, ma proprio per questo è chiamato a confrontarsi direttamente con le conseguenze delle sue scelte, che non riguardano solo la propria carriera, ma anche l'impatto sociale della musica che produce. L'altro, infatti, la persona che ascolta non può essere disconnesso moralmente dall'opera e dall'autore, in quanto è proprio l'altro a trasformare il prodotto in opera e questa a rendere l'autore un artista. Spieghiamoci meglio: un *content creator* senza *follower* è solo un produttore di contenuti, sono questi a far si che ciò che è realizzato acquisti valore economico e, quindi, che la "canzoncina" diventi un'opera. Ora, prima di realizzare l'opera il musicista non era un artista, ma solo una persona capace di comporre; quindi, è l'opera che rende il singolo un artista. Pertanto, ne possiamo concludere che sono le persone, gli altri, a far si che quello che sapeva suonare e cantare diventi un artista. Ne consegue che l'autore del proprio brano non può non considerare l'impatto che questo ha su coloro che lo ascoltano, ne è ineluttabilmente responsabile (o quanto meno corresponsabile). Per dirla con Levinas, se l'altro mi guarda mi riguarda [*Totalità e infinito: saggio sull'esteriorità*, 1961]: la relazione non è una conoscenza teorica, men che mai una connessione virtuale, ma si traduce in responsabilità che richiede un impegno concreto, una risposta a un appello che viene dalla sua stessa presenza.

In questo contesto, la libertà di un artista che sfrutta le piattaforme digitali non è un concetto assoluto, ma è mediata dalla consapevolezza della propria influenza culturale. Se un artista sceglie di utilizzare contenuti provocatori o violenti, ad esempio, egli può giustificare la sua libertà come espressione di un'autenticità artistica, ma allo stesso tempo deve affrontare il peso etico delle proprie azioni.

Rimesso a se stesso l'autore diventa quindi pienamente responsabile, cioè chiamato in prima persona a rispondere dell'impatto delle proprie opere. Non può più nascondersi dietro a organizzazioni che ne filtrano o indirizzano il contenuto a monte. Ciò apre a un paradosso etico che si manifesta nel fatto che l'artista ha la libertà di agire autonomamente, ma questa libertà è limitata

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

dalla responsabilità sociale che ne deriva[2]. La digitalizzazione, pur eliminando i filtri tradizionali, non annulla l'esistenza di un pubblico che è influenzato dai messaggi proposti, e in questa dinamica l'artista diventa un agente di socializzazione, capace di modellare la percezione collettiva attraverso il suo linguaggio. La responsabilità, quindi, non riguarda solo la qualità artistica, ma anche le implicazioni culturali e morali dei contenuti veicolati.

Vi è poi un secondo paradosso da tenere in considerazione. La libertà di cui l'artista gode gli è data da un sistema tecno-finanziario che ha delle regole ben precise per le quali le piattaforme digitali, pur offrendo agli artisti maggiore autonomia, rientrano in una logica di capitalizzazione dell'attenzione, dove i contenuti più polarizzanti e controversi ottengono maggiore visibilità e ricavi. In questo sistema, l'artista può essere tentato di produrre contenuti che rispecchiano le aspettative del pubblico, piuttosto che agire in base a una visione artistica indipendente. La sua responsabilità etica si intreccia, quindi, con la necessità

2. Il paradosso tra libertà e responsabilità nell'auto-imprenditorialità musicale trova una connessione significativa con il principio di responsabilità elaborato da Hans Jonas nella sua opera *Il principio di responsabilità* (1979). Jonas, filosofo della responsabilità, sostiene che la crescente potenza dell'umanità, in particolare grazie ai progressi tecnologici, impone una nuova forma di etica che non può più limitarsi a considerare il bene immediato dell'individuo, ma deve espandersi per abbracciare le conseguenze a lungo termine delle azioni sull'ambiente, sulla società e sulle generazioni future. Nel contesto delle piattaforme digitali e dell'auto-imprenditorialità musicale, questo principio è particolarmente rilevante. L'artista, pur godendo di una libertà di espressione senza precedenti, è chiamato a considerare le ripercussioni sociali e culturali delle proprie scelte artistiche, non solo in termini di profitto immediato o di popolarità, ma anche in relazione all'influenza che le sue opere esercitano sul pubblico, soprattutto quello giovane e impressionabile.

Jonas sottolinea che la responsabilità in epoca moderna deve estendersi ben oltre la sfera immediata dell'individuo: in un mondo interconnesso e mediato dalla tecnologia, ogni atto creativo e ogni contenuto prodotto può avere effetti a catena, che vanno ben oltre le intenzioni dell'artista stesso. In questo senso, l'artista che utilizza le piattaforme digitali per esprimere la propria libertà creativa deve necessariamente rivedere il proprio comportamento artistico in un'ottica di responsabilità globale, considerando l'effetto che le sue produzioni hanno sul benessere collettivo. Questo implica un'attenzione critica nei confronti di contenuti che possano alimentare stereotipi negativi, violenza simbolica o disuguaglianze, e la consapevolezza che l'autonomia creativa, se non accompagnata da un'etica della responsabilità, può facilmente scivolare verso una forma di auto-sorveglianza che subordina l'arte alle logiche di mercato e di consumo.

Secondo il principio di responsabilità di Jonas, quindi, la libertà creativa dell'artista non può essere separata da una consapevolezza delle implicazioni morali e sociali del suo operato. Così come la libertà nella modernità è diventata un'arma potentissima, allo stesso modo la responsabilità che ne deriva non è più circoscritta alla sfera individuale, ma ha dimensioni collettive, intergenerazionali, e globali. L'artista, come produttore di contenuti che raggiungono milioni di persone attraverso piattaforme digitali, deve essere consapevole che la sua libertà creativa comporta una responsabilità sociale che va oltre la pura soddisfazione personale o la ricerca di visibilità. Il principio di responsabilità, in questo caso, impone all'artista di riflettere su come la sua libertà di espressione possa contribuire non solo al proprio successo, ma anche a formare e influenzare la cultura in modo etico e positivo.

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

di adattarsi a un sistema che premia la spettacolarizzazione e la provocazione, portando a una contraddizione intrinseca: l'artista è libero, ma la sua libertà è condizionata dal mercato, e quindi dalla responsabilità di generare contenuti che, talvolta, possono essere culturalmente dannosi.

Questo secondo paradosso etico della libertà dell'artista digitale, dunque, risiede nel fatto che, pur avendo il potere di esprimersi liberamente, egli è vincolato da un sistema che premia determinati tipi di contenuti, spesso a discapito di un'autenticità che potrebbe promuovere valori positivi e costruttivi. La responsabilità sociale diventa una questione cruciale, non solo per l'artista, ma anche per le piattaforme, che, pur essendo strumenti di disintermediazione, sono chiamate a riflettere sul ruolo che giocano nel selezionare e promuovere contenuti, anziché limitarsi a operare come meri distributori di materiale. Come affermato da Jürgen Habermas nel suo *Teoria dell'agire comunicativo* (1981), ogni forma di comunicazione, anche quella artistica, porta con sé un contratto etico implicito: la responsabilità di comunicare in modo che l'altro possa interpretare il messaggio senza danno, promuovendo una riflessione che vada oltre il semplice consumo[3].

2. L'Autenticità artistica vs. il successo: un dilemma etico

2.1. L'artista come espressione sincera della propria arte

L'artista è, per definizione, un veicolo di espressione personale e creativa. La musica, in questo contesto, non è solo un prodotto commerciale, ma il riflesso delle esperienze, emozioni e visioni del mondo dell'artista stesso. Ogni

3. Nella sua *Teoria dell'agire comunicativo* (1981), Jürgen Habermas propone un'estensione del concetto di razionalità, andando oltre l'azione puramente strumentale per esplorare la razionalità comunicativa, che si esprime nell'interazione sociale e nel dialogo. L'opera, articolata in due volumi, analizza come la comunicazione possa diventare un modello di azione sociale fondato sulla comprensione reciproca e sul consenso. Habermas distingue nettamente tra agire strumentale, finalizzato all'uso efficiente dei mezzi per raggiungere scopi individuali, e agire comunicativo, orientato al raggiungimento dell'intesa tra soggetti attraverso un linguaggio condiviso. In quest'ottica, il linguaggio non è solo uno strumento per trasmettere informazioni, ma un medium fondamentale di socializzazione e coordinamento, capace di promuovere la formazione di una volontà collettiva e la partecipazione democratica. Habermas critica la deriva della razionalità moderna, che nel contesto capitalistico si è trasformata in razionalità strumentale, reificando l'individuo e subordinando i rapporti sociali a logiche di efficienza e profitto. La sua analisi delle tipologie di agire sociale ha avuto un impatto significativo, soprattutto nello studio della comunicazione pubblica, dei media e delle organizzazioni, dove si è sottolineata l'importanza di una comunicazione libera da coercizione e basata su pari opportunità di parola. La teoria ha inoltre contribuito in modo decisivo allo sviluppo dell'etica del discorso, sottolineando che la comunicazione autentica segue logiche normative differenti rispetto a quelle strumentali.

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

composizione rappresenta un atto intimo di comunicazione, dove l'artista non dovrebbe cercare di conformarsi a ciò che è atteso dal mercato, ma esplora un linguaggio unico che è il frutto di una necessità espressiva profonda. Ci sono alcune caratteristiche che possiamo prendere in considerazione per definire la sincerità del processo creativo e sono: autenticità, autosufficienza e originalità.

La ricerca di un linguaggio autentico e genuino è il cuore pulsante del processo creativo. L'artista dovrebbe comunicare con il pubblico spontaneamente, in modo che le sue emozioni e la sua visione del mondo vengano percepite come vere e sincere, senza piegarsi alle dinamiche del mercato, o seguendo semplicemente tendenze passeggere. L'autosufficienza creativa è il secondo degli aspetti essenziali che abbiamo identificato per definire la sincerità. Questa autosufficienza implica il rifiuto delle pressioni esterne provenienti da case discografiche, media mainstream o altre forze commerciali, che spesso cercano di influenzare il contenuto musicale per soddisfare preferenze di mercato o guadagni rapidi. Resistere a queste pressioni e preservare la propria integrità artistica, continuando a produrre una musica che rimanga fedele alla propria visione, senza troppi compromessi, è un fattore da considerare come imprescindibile. Infine, ma non per ultimo, il valore dell'originalità artistica è forse più che mai importante soprattutto oggi, in un mercato altamente competitivo, dove i modelli di consumo musicale sono dominati dalla ricerca di *hit* facili e temi spesso ricorrenti. L'artista può prova a restare fermo nella sua convinzione di voler creare musica che rappresenti davvero se stesso, ma la sua tensionalità espressiva è soggetta alla tentazione di una commercializzazione immediata. Se cede alla lusinga di mercato è discutibile che la sua musica possa essere appieno definita una forma di arte che trascende la ricerca del successo, d'altra parte, se non ottiene il seguito necessario non è detto che riesca a continuare a esprimere la sua vena artistica.

2.2. La ricerca del successo: la tentazione di utilizzare contenuti provocatori

Le piattaforme digitali, sebbene, come detto, abbiano democratizzato l'accesso alla musica, hanno anche intensificato la necessità di attrarre attenzione immediata, cosicché mentre nel dominio delle grandi case discografiche erano queste a farsi guerra tra loro, *online* sono gli artisti in prima persona che, nel a trovarsi sotto la pressione di un mercato oggettivamente già saturo di ogni proposta possibile, devono ricercare una visibilità-ad-ogni-costo per ottenere il successo desiderato.

In questo contesto, molti artisti si trovano a fronteggiare la tentazione di utilizzare contenuti provocatori o controversi come mezzo per guadagnare visibilità. I testi audaci, le immagini offensive e le dichiarazioni polarizzanti di-

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

ventano strumenti strategici non per generare discussione e dibattito ragionato e critico, ma per ottenere quante più *reaction* possibili *online*. Questo passaggio diventa cruciale. L'algoritmo, infatti, non ha la capacità di comprendere il contenuto, ma si limita a registrate la quantità di reazioni e a premiare quelle canzoni che ne generano di più (condivisioni, *like*, ma anche commenti negativi e critiche). La polarizzazione diventa quindi una strategia chiave in questo processo. Gli artisti, cercando di creare un'immagine di sé come figure controverse, utilizzano tematiche e comportamenti che spingono il pubblico a posizionarsi su opinioni contrastanti. Questo approccio può avere l'effetto di attirare una grande attenzione mediatica, ma può anche alienare una parte significativa del pubblico o creare un'immagine distorta dell'artista. La provocazione, in questo caso, rischia di diventare un fine in sé, un elemento di marketing piuttosto che uno strumento per esprimere una visione artistica autentica. Se l'artista si concentra esclusivamente su ciò che suscita polemiche o dibattiti, rischia di ridurre la sua produzione a una performance commerciale, anziché a un'espressione genuina della propria identità artistica.

Un secondo aspetto è poi rappresentato dal valore intrinseco dei contenuti finalizzati alla sola cattura dell'attenzione dei media e del pubblico, ottenendo viralità grazie alla capacità di stimolare reazioni forti. Tali prodotti sensazionalistici di testi e immagini devono raggiungere un pubblico più grande possibile; per ottenere ciò devono inevitabilmente essere di immediata comprensione (non possono essere difficili da cogliere, allegorici, o rimandare in maniera raffinata da un riferimento all'altro), il che comporta il rischio di sacrificare la qualità artistica. La conflittualità tra il desiderio di rimanere fedeli alla propria arte e la necessità di generare consenso commerciale rappresenta quindi uno dei dilemmi più significativi per l'artista contemporaneo che deve scegliere tra mantenere la propria integrità creativa o conformarsi alle logiche di mercato che premiano contenuti più facilmente "vendibili" e digeribili.

2.3. Il ruolo dell'artista anticonformista: tra autenticità e calcolo

L'artista anticonformista si presenta come il contestatore che sfida le convenzioni sociali, culturali e artistiche, proponendo visioni alternative e rompendo con le norme accettate. Questo approccio può essere visto come una forma di resistenza, in cui il singolo si erge contro la banalità del consumo di massa, proponendo una musica che sfida le aspettative e invita alla riflessione. Tuttavia, in un contesto digitale dove l'autosufficienza imprenditoriale è diventata la norma, l'artista che si propone come ribelle rischia di essere, paradossalmente, assimilato dal sistema che critica. Le piattaforme digitali, pur dando voce all'artista in-

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

dipendente, sono anch'esse strutture commerciali che, in ultima analisi, premiano la visibilità e la conformità alle tendenze, anche quando queste si presentano come alternative o controcorrente. L'artista che si fa "ribelle" può facilmente cadere nel paradosso di essere consumato dal sistema stesso che cerca di criticare[4].

L'anticonformismo, quindi, può divenire un potente strumento di distinzione, che consente al musicista di emergere in un mercato affollato. Tuttavia, diventa anche uno strumento di *marketing*. In un ambiente dominato dalle dinamiche delle piattaforme digitali, dove ogni movimento e ogni pubblicazione sono meticolosamente tracciati, la ribellione può essere progettata come una strategia di *branding*. La sfida contro l'ordine stabilito può quindi trasformarsi in un'operazione di mercato calcolata, volta a costruire una persona pubblica che si distingue per la sua capacità di scioccare o suscitare polemiche. La linea tra l'autenticità dell'artista e la costruzione di una "persona pubblica" provocatoria diventa quindi sottile e sfocata.

L'anticonformismo di oggi non è quindi più la ribellione, l'atto di espressione genuina e frattura sociale come può essere stata quella sessantottina, ma diventa una strategia calcolata per ottenere visibilità, in cui la volgarità e la violenza non sono rivolte al potere, ma semplicemente all'alterità della società che reagisce malamente facendo cassa di risonanza. L'artista si rende conto che il mercato premia la trasgressione e inizia a perseguirla come obiettivo in sé, non come espressione di un desiderio autentico di cambiamento o lotta contro le ingiustizie. La provocazione, invece di essere un mezzo per stimolare il pensiero e la riflessione, diventa mero strumento per entrare nelle *playlist* più seguite e ottenere più *streams*.

La grande sfida per il musicista emergente di oggi è proprio qui: riuscire a mantenere una posizione coerente tra la propria creatività e le esigenze del mercato, restare fedele alla propria visione personale, esprimendo ciò che è autentico e significativo per lui all'interno di un sistema che premia visibilità, consenso e viralità. Questo tipo di dinamica rischia di snaturare il ruolo dell'artista, però, riducendolo a una figura che si adatta alle regole del mercato piuttosto che un leader che sfida tali regole.

4. Si pensi al caso emblematico di *OnlyFans*. Fondata nel 2016 da Tim Stokely come piattaforma per artisti che desideravano monetizzare direttamente i propri contenuti e interazioni, trattenendo il 20% del valore delle sottoscrizioni e lasciando ai *content creator* il restante 80%. Inizialmente ha vietato contenuti espliciti e ha cercato di attrarre musicisti e *influencer*. Tuttavia già dopo un anno *OnlyFans* ha revocato il divieto di contenuti pornografici. Da quel momento, con una significativa impennata connessa all'epidemia di Covid e al *lockdown* (quasi) globale, la piattaforma è divenuta principalmente e rinomatamente un luogo di vendita di video e immagini di natura sessuale.

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

2.4. Quattro approcci etici possibili, ma il dilemma rimane

Il dilemma etico tra autenticità artistica e successo commerciale nell'era digitale può essere letto come un conflitto profondo tra diverse scuole di pensiero etico che entrano in gioco nel contesto della musica e dell'industria culturale. Da un lato, l'artista che cerca di rimanere fedele alla propria visione creativa potrebbe far riferimento a un'etica che enfatizza l'importanza della verità personale e della creatività autentica. Dall'altro, la necessità di rispondere alle logiche di mercato e di successo impone una riflessione sui benefici immediati e tangibili derivanti dalla visibilità e dall'engagement che il pubblico e le piattaforme digitali offrono. La tensione tra autenticità e successo commerciale può quindi essere esplorata attraverso il confronto tra quattro approcci etici fondamentali: utilitarismo, circostanzialismo, normativismo ed etica della virtù.

Utilitarismo: successo e visibilità come beni tangibili

L'utilitarismo di John Stuart Mill e di Jeremy Bentham si concentra sull'idea che la moralità di un'azione debba essere misurata in base ai conseguimenti che essa porta, con un focus particolare sull'utilità generata da essa. Nel contesto dell'artista contemporaneo, l'utilitarismo potrebbe giustificare l'approccio più commerciale all'arte, considerando il successo finanziario e la visibilità come i beni finali che giustificano il ricorso a strategie provocatorie o di marketing. Se un artista crea contenuti che attrae un ampio pubblico, anche a costo di compromettere la propria autenticità, l'utilitarismo potrebbe sostenere che il beneficio complessivo per l'artista e per il pubblico (in termini di fruizione culturale e ricavi economici) è maggiore rispetto a un'opera che, pur genuina, non riesce a raggiungere lo stesso livello di visibilità e impatto.

Tuttavia, questa posizione solleva interrogativi importanti: se l'obiettivo dell'arte è principalmente il piacere e l'utilità del pubblico (come suggerito da Mill nel suo principio dell'utilità), si rischia di ridurre l'arte a un prodotto di consumo, privato della sua autenticità e della sua capacità di sfidare o trasformare la realtà. In questo contesto, il rischio dell'utilitarismo è che l'autenticità venga sacrificata in nome di un beneficio immediato, riducendo la creatività a una mera merce da consumare, anziché una riflessione critica sulla società.

Circostanzialismo: la contingenza come fattore decisivo nelle scelte artistiche

Il circostanzialismo, come teorizzato da José Ortega y Gasset, mette in evidenza l'importanza delle circostanze particolari in cui un'azione ha luogo, considerando che la moralità di una scelta non può essere rigidamente determinata da principi assoluti, ma dipende dalle condizioni concrete in cui l'individuo opera. Nell'industria musicale digitale, il circostanzialismo potrebbe giustificare

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

l'adozione di contenuti provocatori come una risposta pragmatica alle circostanze specifiche del mercato e della visibilità online.

In un contesto in cui la musica è consumata tramite piattaforme che premiano l'*engagement*, l'artista potrebbe sentirsi giustificato nel compromettere l'autenticità per ottenere risultati immediati. La pressante necessità di visibilità, alimentata dagli algoritmi delle piattaforme, impone una scelta strategica che potrebbe giustificare l'uso di contenuti sensazionali, se queste scelte sono viste come l'unico modo per emergere in un mercato saturo e competitivo. La contingenza di essere visibili e di raggiungere il pubblico diventa un fattore determinante, e il circostanzialismo riconosce che, in alcune situazioni, l'adozione di strategie provocatorie potrebbe essere non solo giustificata, ma necessaria per la sopravvivenza e il successo dell'artista. Tuttavia, questo approccio solleva interrogativi etici riguardo alla limitazione dell'autenticità: se l'artista agisce solo in risposta alle pressioni esterne, quanto può essere considerata veramente autentica la sua arte?

Normativismo: l'obbligo morale di preservare l'autenticità

Il normativismo, influenzato da Immanuel Kant, sostiene che ci sono principi morali assoluti che devono guidare le azioni, indipendentemente dai risultati o dalle circostanze. In un contesto normativo, l'artista ha il dovere etico di preservare la propria autenticità, agendo secondo un principio che rispetta la propria visione creativa, anche a costo di rinunciare a successi commerciali o alla visibilità. L'arte, in questa visione, non deve essere sottomessa a logiche di mercato o consumistica, ma deve rimanere un'espressione libera e genuina, che rispetta i principi morali intrinseci alla creatività.

Nel contesto contemporaneo però il moralismo kantiano si è ridotto a un legalismo formalista, all'adesione alle varie *policy*, alla *compliance*, e niente di più. Ciò fa sì che l'artista si trovi a rifuggire la tentazione di utilizzare contenuti provocatori e controversi solo se esplicitamente vietati. La fedeltà alla propria arte, quindi, diventa subalterna alla fedeltà alla legge come unico criterio etico. In un mondo dominato dalle logiche del mercato, dove la visibilità è una delle variabili chiave del successo, il principio della norma morale interiore potrebbe risultare difficile da applicare e l'artista legalista si trova di fronte la scappatoia facile di abbandonare la propria visione, con la superficialità e l'apparenza dello stare formalmente nel quadro giuridico che definisce il lecito e l'illecito.

Etica della virtù: la formazione del carattere artistico

Infine, l'etica della virtù, come proposta da Aristotele, si concentra sulla formazione del carattere e sullo sviluppo delle virtù morali nell'individuo. In questo caso, l'artista non dovrebbe focalizzarsi solo sul raggiungimento di un

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

obiettivo specifico, come il successo commerciale o la visibilità, ma sulla realizzazione della propria potenzialità umana e creativa attraverso la prudenza, la giustizia e l'onestà artistica. L'artista virtuoso si sforza di produrre arte che rifletta i migliori aspetti della sua natura e della sua società, resistendo alla tentazione di conformarsi alle pressioni del mercato o di utilizzare contenuti provocatori per attrarre attenzione.

In questa visione, l'artista deve continuamente perseguire l'eccellenza e la genuinità nella propria arte, basando il proprio comportamento e le proprie scelte non su ciò che il mercato richiede, ma su ciò che costruisce un carattere autentico. L'artista virtuoso non cerca il successo a ogni costo, ma sa che la qualità del suo lavoro è il fine ultimo della sua attività. In un contesto musicale dove la visibilità è spesso determinata da dinamiche di mercato, l'artista virtuoso dovrebbe rimanere saldamente ancorato alla sua missione di creare musica che rispecchi la sua vera essenza, anche a rischio di non raggiungere il picco immediato del successo commerciale.

3. Casi studio e il paradosso dell'*empowerment* tramite contenuti *disempowering*

I casi che seguono non sono inventanti, ma mascherati. Fanno riferimento a fatti e persone reali, ma per tutela della privacy e rispetto dell'artista, sono stati alterati in alcuni tratti per renderli irriconoscibili. L'intento di questo paragrafo, lungi dal giudicare storia, personalità od opinioni dei musicisti in questione, è quello di porre una domanda: quando un cantante fa un percorso di carriera che lo porta a un evidente riscatto sociale, tramite la sua capacità di raccogliere consenso sulle piattaforme digitali, certamente compie un processo di empowerment. Ma tale percorso può dirsi compiuto se all'interno dei suoi testi non si trova una maturazione coerente e universale nei confronti dello stesso riscatto?

3.1. "Luna D.", libertà conquistata ma al costo della schiavitù

Luna D. è una giovane artista urbana emersa nella scena musicale contemporanea attraverso uno stile aggressivo e iperrealista ispirato al linguaggio della drill, genere noto per la sua matrice cruda e diretta. La sua produzione musicale si muove lungo una linea sottile tra rappresentazione di un vissuto marginale e costruzione strategica di un'identità provocatoria, capace di generare attenzione e polarizzazione.

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

I suoi testi sono centrati su tematiche come la vita di strada, la criminalità, l'uso di sostanze stimolanti e l'ostentazione del successo materiale. Non si tratta solo di una narrazione autobiografica, ma di un vero e proprio dispositivo performativo, adattato alle logiche delle piattaforme digitali: la durezza del linguaggio, l'esplicitezza dei contenuti e la rappresentazione del lusso diventano strumenti funzionali alla creazione di engagement e viralità. In particolare, l'artista presenta l'uso di sostanze – come stimolanti per mantenere la concentrazione nel lavoro – non come fuga dalla realtà, ma come strumento di produttività. Ed ecco che si pone la prima questione delicata: l'uso di droga come abilitatori, potenziatori, una sorta di *energy-drink* eccezionale ed essenziale. Possiamo parlare di *empowerment* compiuto nei casi in cui ci si trova di fronte a una condizione di dipendenza? Inoltre questo elemento segna una deviazione paradossale dell'etica del lavoro contemporanea, in cui anche l'alterazione chimica del corpo è normalizzata se finalizzata alla performance.

Parallelamente a ciò ci è l'esibizione di beni di lusso e l'enfasi sul successo economico, che mostrano una piena assimilazione del codice visuale dominante: l'estetica della ricchezza come simbolo di riscatto sociale. In questo quadro, la distinzione tra autenticità espressiva e calcolo strategico si fa ambigua: la narrazione del disagio si trasforma in prodotto e il conflitto diventa contenuto commerciabile. Seconda questione: un percorso di *empowerment* compiuto richiede una "pacificazione", una elaborazione serena, nei confronti della propria storia o è sufficiente che ci sia una crescita economica? Luna D. incarna una figura chiave del presente: l'artista che diventa brand, in equilibrio precario tra la volontà di raccontare la propria storia e l'incapacità di venirne pienamente fuori, di portarla a compimento facendo un passo definitivamente oltre la durezza del vissuto pregresso.

3.2. "ASW" (Armed Street Wheels), una storia di inclusione esclusiva

ASW è il nome d'arte di un rapper torinese, cresciuto nei quartieri popolari dell'estrema periferia nord della città, in una zona segnata dal degrado urbano, dallo spaccio di sostanze e da un forte tasso di disoccupazione giovanile. Affetto da paraplegia agli arti inferiori in seguito a un grave incidente infantile, ha dovuto confrontarsi sin da piccolo con una realtà ostile, tanto fisica quanto sociale. Questa condizione lo ha costretto a muoversi su una sedia a rotelle per gran parte della sua vita, ma non gli ha impedito di affermarsi come voce potente e fuori dagli schemi nella scena musicale underground.

ASW ha costruito la propria immagine artistica sull'autenticità radicale e su una poetica cruda, viscerale e provocatoria. I suoi testi trattano apertamente

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

temi legati alla vita di strada, microcriminalità e lotta quotidiana per la sopravvivenza; all'ostilità verso l'autorità e la sfiducia nei confronti delle istituzioni; all'ostentazione di potere e rivalsa sociale, espressa con toni volutamente eccessivi, volgari e spregiudicati; alla sessualità e al linguaggio esplicito, spesso al centro di polemiche per i riferimenti denigratori, mascherati dietro codici linguistici gergali. Il giovane rapper è stato anche arrestato per spaccio di sostanze stupefacenti. Le autorità hanno trovato nella sua abitazione quantitativi consistenti di cocaina, materiale per il confezionamento e una somma di denaro in contanti ritenuta frutto dell'attività illecita. È finito ai domiciliari e, successivamente, sottoposto a un percorso giudiziario complesso.

Non diversamente da Luna D., l'approccio di ASW ha spesso generato controversie anche all'interno della scena rap stessa, dove molti lo hanno criticato per la spettacolarizzazione della marginalità e l'eccessiva teatralizzazione del degrado urbano. Ma in questo caso c'è un tratto particolarmente interessante che è quello dell'inclusione e dei pregiudizi verso la disabilità. ASW ha rilasciato interviste di notevole tatto e consapevolezza sulla situazione delle persone costrette alla sedia a rotelle e si è posto come coraggioso esempio di rifiuto della marginalizzazione. Accanto a questo, i suoi testi i suoi video non mostrano alcun tatto o attenzione nei confronti delle donne, interpretate sempre come meri corpi, strumenti di piacere, *status simbol*, materiale di ostentazione e conquista. Proprio su questo tema la domanda sul caso: un percorso di *empowerment* è una crescita solo economica o anche culturale? Inoltre, siamo di fronte a un riscatto pieno della dignità umana se ciò che si è conquistato viene poi negato ad altri?

ASW rappresenta oggi una figura divisiva, spesso indicata come simbolo di un tipo di comunicazione che rompe con ogni forma di decoro istituzionale, ma che – allo stesso tempo – continua a catalizzare ascolti e consensi in alcune nicchie culturali periferiche. La sua disabilità fisica è stata trattata come un elemento identitario, ma non pietistico, una condizione difficile comunicata volutamente come scomposta, violenta e disturbante, ma nello stesso tempo cieca di fronte ad ogni altra.

3.3. "Zamir Killa", l'integrato contro l'integrazione

Zamir Killa è il nome d'arte di Zamir El Hadji, un giovane rapper nato in Mali e arrivato in Italia a dieci anni grazie a un permesso per ricongiungimento familiare. Cresciuto nella periferia nord di Milano, in un quartiere densamente popolato da comunità migranti e segnato da marginalità sociale e urbana, Zamir ha vissuto in prima persona le contraddizioni del sistema di accoglienza italiano: da un lato ha beneficiato dei servizi scolastici e sanitari pubblici,

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

dall'altro si è sempre sentito estraneo a una cultura che percepiva come distante e giudicante. Questa tensione è diventata la matrice del suo stile musicale e della sua identità artistica.

Come negli altri casi, la musica di Zamir Killa si muove ai margini dell'industria musicale tradizionale, facendo leva su canali digitali, dove ha trovato un pubblico giovane, attratto da contenuti che mescolano ribellione, aggressività e senso di appartenenza subculturale. I suoi testi sono volutamente crudi, provocatori e polemici. L'Italia viene descritta come una sorta di prigione dove la legge diventano le sbarre e le forze dell'ordine nemici naturali da cui difendersi. Nei brani si trovano riferimenti espliciti a furti, truffe, traffico di sostanze stupefacenti, sempre rappresentati come mezzi legittimi di sopravvivenza o riscatto. Il suo linguaggio è spietato, colmo di metafore di guerra urbana, e non lascia spazio a interpretazioni ambigue: l'illegalità non è un incidente narrativo, ma un destino rivendicato.

In più occasioni Zamir Killa ha affermato di sentirsi integrato economicamente ma non culturalmente e, provocatoriamente, di essere fiero di aver goduto di benefici sociali senza essersi sottomesso alla legalità. Per lui, il rap è diventato uno strumento per rivendicare un'identità separata, in conflitto con i modelli dominanti. Questo atteggiamento sfocia spesso in una retorica di "razzismo inverso", in cui l'identità etnica diventa elemento di orgoglio contrapposto all'italianità, vissuta come un codice da disprezzare. Paradossalmente, mentre critica aspramente le istituzioni e i valori dello Stato italiano, è proprio grazie alle libertà garantite da quello stesso sistema – libertà d'espressione, accesso alle piattaforme, assenza di censura – che Zamir riesce a costruire e monetizzare la propria immagine.

Da qui la questione di questo terzo caso: il personaggio di Zamir Killa incarna in modo emblematico la figura estremamente tipica dell'artista "contro", che però, in questo caso, trova il proprio spazio esattamente dentro e grazie a ciò che rifiuta. Ora, l'*empowerment*, perché possa essere definito maturo, richiede anche un certo livello di integrazione sociale, o può essere considerato compiuto anche nel caso di convivenza coatta mal sopportata? Se l'ingresso in una certa società, con i benefici (e i limiti) che questa offre è la chiave di accesso a un riscatto sociale, il percorso si può dire ben riuscito se termina con il rifiuto di questa stessa e nello stesso tempo il suo necessario sfruttamento?

3.4. La responsabilità sociale ed etica dell'artista

Possiamo ora provare a rispondere alla domanda iniziale: si tratta di un *empowerment* compiuto se gli artisti che hanno avuto un riscatto socioeconomico

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

oggettivo, continuano a diffondere contenuti *disempowering* (sessiti, razzisti, di invito all'illegalità, all'uso di droghe, ecc.)?

Se usiamo il termine *empowerment* nel suo senso più pieno, ossia come processo di acquisizione non solo di risorse materiali, ma anche di capacità di incidere positivamente su se stessi, sugli altri e sul contesto, allora la risposta è tendenzialmente no. Un *empowerment* compiuto dovrebbe implicare almeno tre dimensioni intrecciate: un lato personale (la crescita in autostima, autodeterminazione e capacità di fare scelte consapevoli, emancipazione economica), un lato relazionale (l'abilità di generare cambiamenti e benefici anche per la propria comunità di riferimento), un lato sociale (il contributo a trasformazioni culturali o strutturali che migliorino le condizioni di vita di un gruppo o di una società).

Quando un artista come quelli citati ottiene un riscatto socioeconomico, per esempio passando dalla marginalità alla notorietà e a un benessere materiale, può dire di aver raggiunto un certo livello di *empowerment* individuale sul piano economico e dell'autonomia operativa. Tuttavia, se per raggiungere questa nuova posizione deve veicolare contenuti sessisti, razzisti o di incitamento all'illegalità, si entra in una forma quantomeno parziale, se non proprio distorta. Se infatti il musicista rafforza se stesso, consolidando il proprio potere e la propria influenza mediatica, ma depotenzia il pubblico, specialmente quello giovane o vulnerabile, alimentando visioni del mondo che rafforzano stereotipi, discriminazioni e comportamenti a rischio, si autoesclude dalla dimensione comunitaria dell'*empowerment*, che richiede una coerenza tra la propria ascesa e un contributo positivo verso il contesto sociale.

Questo produce un paradosso: l'artista ha acquisito potere, sì, ma il potere che esercita non emancipa altri, anzi può contribuire a mantenere o aggravare le stesse dinamiche di marginalità e conflitto da cui proviene. Tale riflessione sulla incoerenza tra riscatto socioeconomico e contenuti culturali *disempowering* si allarga naturalmente alla funzione pubblica dell'artista: il musicista quando raggiunge un certo seguito non è più soltanto creatore di opere, ma diventa un agente di influenza culturale. Questa trasformazione comporta implicazioni teoriche e pratiche che occorre esplicitare.

L'artista, quando ottiene la viralità desiderata diviene un influencer *culturale* esercita quella che Pierre Bourdieu definisce potenza simbolica: la capacità di rappresentare, legittimare e diffondere schemi di percezione del mondo che finiscono per modellare gusti, norme e pratiche sociali [Bourdieu, *La distinzione*, 1979]. In un'epoca di riproducibilità tecnica e di piattaforme, la portata di questa influenza è anche accresciuta: la grande diffusione, infatti, trasforma l'opera e ne amplia la funzione sociale. Come aveva già intuito Marshall McLuhan nel 1964 il medium plasma il messaggio (*Understanding Media*), lo modifica inevitabilmente, perché l'artista non agisce nel vuoto: le sue parole, immagini e gesti

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

circolano istantaneamente, si frammentano in clip, meme e trend, e incidono su educazione affettiva e norme pratiche di intere coorti giovanili.

Da qui scaturisce la necessità di pensare l'equilibrio tra libertà creativa e consapevolezza sociale come una tensione normativa, non un'inevitabile contraddizione. La libertà creativa garantisce lo spazio per sperimentare, criticare e sconvolgere. Tuttavia questa possibilità di essere svincolati da interferenze deve conciliarsi con una libertà generativa, capace di agire in modo responsabile verso il bene comune. Jürgen Habermas ci ricorda che il discorso pubblico è un luogo in cui la legittimità si costruisce attraverso l'argomentazione e la responsabilità comunicativa; l'espressione artistica, inserita nella sfera pubblica, entra pertanto in un circuito di validazione pubblica e effetti sociali [*The Structural Transformation of the Public Sphere*, 1962; *Theory of Communicative Action*, 1981].

Dove c'è libertà c'è responsabilità: non si può reclamare l'una senza farsi carico dell'altra. Questo significa che, se una società consente una libertà artistica ciò implica implicitamente una responsabilità sociale dell'artista, la quale va articolata secondo più registri etici per essere inquadrata compiutamente. Da un punto di vista consequenzialista, il musicista deve valutare le ricadute pratiche dei propri contenuti: se una lirica o un video generano odio, normalizzano comportamenti rischiosi o incentivano l'illegalità, la responsabilità di minimizzare tali danni è evidente. Sul piano di una morale deontologica, l'artista ha doveri che trascendono il calcolo dell'effetto: il soggetto non ha il diritto di usare gli altri come mezzo per la propria visibilità, ma deve rispettarli come fini in sé. In una logica di virtù classica (aristotelica) dovrebbe essere questa stessa a suggerire al carattere dell'artista la prudenza come orientamento creativo che miri l'espressività al bene umano. Quest'ultimo approccio viene poi esteso da Hans Jonas a una dimensione di responsabilità verso il futuro: in un mondo tecnologicamente connesso, le azioni simboliche hanno ricadute durature e quindi richiedono una responsabilità che consideri conseguenze intergenerazionali [Jonas, *Il principio responsabilità*, 1979]. Volendo vi è poi la più umana ed empatica delle considerazioni, quella che viene suggerita da Emmanuel Levinas, il quale ricorda che l'etica nasce dal volto dell'altro: la produzione culturale che ignora la vulnerabilità altrui viene meno all'imperativo fondamentale della responsabilità verso l'«altro» [Levinas, *Totalità e Infinito*, 1961].

In termini operativi, queste istanze etiche convergono su alcuni principi pratici: l'artista potenziato deve esercitare una riflessività critica sulle conseguenze sociali dei suoi testi; deve riconoscere la *forza performativa* del proprio discorso e la capacità dei media di amplificarlo; deve adottare pratiche di contesto (contestualizzazione dei testi, dialogo pubblico, sostegno a iniziative di tutela sociale) che trasformino l'influenza in risorsa emancipativa. L'*empowerment*, in

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

altre parole, non è compiuto se si limita alla dimensione individuale del successo economico; diventa pieno soltanto quando si traduce in un contributo che aumenta le capacità di scelta e la dignità delle comunità di riferimento, riducendo – non riproducendo – le forme di subordinazione che l'artista stesso ha sperimentato.

Questa prospettiva non propone una censura preventiva della creatività, bensì un patto etico-argomentativo: la libertà creativa rimane inviolata, ma va praticata alla luce di una responsabilità pubblica che riconosca il potere di formazione di norme e comportamenti. In tal senso l'artista diventa, oltre che autore, *custode simbolico* delle conseguenze sociali delle proprie parole: una figura che, esercitando la propria libertà, si impegna contestualmente a non tradirne la potenzialità emancipativa.

4. La responsabilità delle piattaforme e il controllo dei contenuti

4.1. Le politiche di moderazione di contenuti su Spotify, YouTube e TikTok tra eticità ed economicità

Le politiche di moderazione dei contenuti rappresentano uno degli aspetti più cruciali e discussi nella gestione delle principali piattaforme digitali come Spotify, YouTube e TikTok. Queste piattaforme, pur essendo nate come spazi di condivisione e fruizione di contenuti generati dagli utenti, hanno evoluto le loro politiche per rispondere alle crescenti problematiche legate alla sicurezza online, al rispetto delle normative locali e alla protezione degli utenti da contenuti dannosi o problematici.

Ogni piattaforma ha sviluppato linee guida specifiche per la moderazione dei contenuti, stabilendo ciò che è considerato accettabile o inaccettabile all'interno del proprio ecosistema. Ad esempio, YouTube ha politiche chiare contro contenuti che promuovono odio, violenza, discriminazione o incitamento alla violenza, e applica misure rigorose per rimuovere video che violano tali linee guida[5]. Spotify, pur essendo una piattaforma focalizzata sull'audio, ha anch'essa politiche di moderazione che riguardano il contenuto dei brani, come testi che

5. I contenuti che, ad esempio, non consentono la monetizzazione tramite YouTube sono: Linguaggio inappropriato; Violenza; Contenuti per adulti; Contenuto scioccante; Atti dannosi e contenuti inaffidabili; Contenuti odiosi e denigratori; Droghe ricreative e contenuti correlati alla droga; Contenuti relativi alle armi da fuoco; Questioni controverse; Eventi sensibili; Favorire comportamenti disonesti; Contenuti inappropriati per bambini e famiglie; Incendiario e degradante; Contenuto correlato al tabacco. Cfr: https://support.google.com/youtube/answer/6162278.

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

possano incitare alla violenza o alla discriminazione[6]. Infine, TikTok, un'app che ha un ampio pubblico giovane, applica politiche stringenti per proteggere i minori da contenuti inappropriati, comprese le politiche contro il cyberbullismo e i contenuti pornografici[7].

Le piattaforme digitali dichiarano di utilizzare algoritmi automatizzati e intelligenza artificiale (IA) per analizzare i contenuti caricati dagli utenti e determinare la loro conformità alle linee guida. YouTube ha implementato una serie di strumenti basati su machine learning per rilevare automaticamente i contenuti violenti o incitanti all'odio, e Spotify utilizza algoritmi per identificare e rimuovere brani con contenuti testuali inappropriati. Anche TikTok fa uso di intelligenza artificiale per monitorare i video pubblicati, identificando contenuti che violano le politiche di sicurezza, come video contenenti violenza, contenuti estremisti o non adatti a tutte le età.

Tuttavia, nonostante l'efficacia di questi strumenti, l'intelligenza artificiale ha ancora dei limiti dichiarati, come la difficoltà di interpretare correttamente il contesto e il significato di determinati contenuti, rendendo necessaria una moderazione umana complementare. Le piattaforme sono quindi costrette a bilanciare l'uso della tecnologia con l'intervento di moderatori umani che possano esaminare i contenuti in modo più accurato e sensibile al contesto.

6. Le regole della piattaforma fanno riferimento chiaro a contenuti non consentiti: Contenuti pericolosi (che espongono un individuo o un gruppo al rischio di gravi danni fisici; che promuovono o sostengono il terrorismo o l'estremismo violento; che causano molestie o abusi a un individuo o a un gruppo identificabile ; che incitano alla violenza o all'odio nei confronti di una persona o di un gruppo di persone in base a razza, religione, identità o espressione di genere, sesso, etnia, nazionalità, orientamento sessuale, stato di veterano, età, disabilità o altre caratteristiche associate a discriminazione sistemica o emarginazione; che promuovono informazioni mediche ingannevoli, pericolose o false che potrebbero causare danni nella vita reale o porre una minaccia diretta per la salute pubblica; che promuovono illecitamente la vendita di beni illegali o regolamentati; che promuovono, richiedono o facilitano l'abuso o lo sfruttamento sessuale di minori); Contenuti ingannevoli (in cui si finge di essere qualcun altro a fini fraudolenti; che presentano contenuti multimediali manipolati e incompleti come autentici con conseguente rischio di danni; che cercano di manipolare o interferire con i processi relativi alle elezioni; che cercano di trarre vantaggio dalla community di Spotify); Contenuti sensibili (che promuovono rappresentazioni esplicite o ingiustificate di violenza, spargimenti di sangue o altre scene scioccanti; che contengono materiale sessualmente esplicito); Contenuti illegali (che violano le leggi e le normative applicabili; che violano i diritti di proprietà intellettuale di terzi). Cfr.: www.spotify.com/it/safetyandprivacy/platform-rules?utm_source.

7. Gli standard di idoneità di TikTok riguardano: Sicurezza e benessere dei più giovani; Discorsi e comportamenti pieni di odio; Disturbi legati all'alimentazione e immagine corporea; Challenge e attività pericolose; Nudità ed esposizione corporea; Contenuti sessualmente allusivi; Contenuti grafici e scioccanti; Disinformazione; Integrità civica ed elettorale; Falso coinvolgimento; Contenuti non originali; Gioco d'azzardo; Alcol, tabacco e droghe; Rivelazioni commerciali e promozioni a pagamento; TikTok LIVE. Cfr.: www.tiktok.com/community-guidelines/it/fyf-standards/?cgversion=2024H1update&lang=it.

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

Tale lavoro però si scontra con una realtà di miliardi di contenuti da vagliare, per identificare quelli problematici. Per questo sono le piattaforme stesse a rivolgersi agli utenti dando la possibilità di segnalare ciò che possa essere connesso a discorsi di odio, violenza esplicita, abusi sessuali, contenuti discriminatori, ecc. In risposta a segnalazioni e abusi, sono state adottate politiche di rimozione dei contenuti e di sospensione degli account che violano ripetutamente le normative (ad esempio, su YouTube, i creatori di contenuti che caricano video ritenuti non conformi vengono spesso sottoposti ad avvisi di violazione e, nel caso di violazioni gravi o ripetute, rischiano la sospensione o la cancellazione dei loro canali. Spotify segue un approccio simile per la gestione dei brani musicali, rimuovendo quelli che violano le sue politiche sui contenuti esplicitamente dannosi o pericolosi)[8].

L'effettiva capacità di controllo però è evidentemente ridotta. A cominciare dal vincolo dell'età (le piattaforme in genere sono vietate ai minori di 16 anni), che viene facilmente elusa non solo per la colpevole complicità dei genitori compiacenti, ma anche perché il filtro anagrafico si scontra da un lato con la difficoltà tecnico-giuridica di realizzarlo (bisognerebbe infatti vincolare l'iscrizione a una certificazione ufficiale, il che comporterebbe dare dati privati di enorme valore in mano a un'azienda), dall'altro al non dichiarato interesse economico di avere in seno milioni di utenti minori che producono e diffondono contenuti. Se il limite degli anni è aggirabile così facilmente, va da se che anche ogni altro può essere agilmente superato. Prendiamo per esempio quello dei contenuti sessualmente allusivi. Ci sono molti ostacoli al rispetto di un vincolo del genere: il primo di natura filosofica (cosa è l'allusività? Quale è il discrimine? Quanto dipende dalla cultura di provenienza?); il secondo di natura tecnologica (riesce l'algoritmo a vedere/ascoltare e vagliare ogni contenuto? È in grado di discernere secondo il criterio che gli viene assegnato?); il terzo di natura sociale (la segnalazione di un contenuto inadeguato avverrà da parte di utenti che lo trovano perché ne sono interessati?); l'ultimo di natura economica (alla piattaforma conviene rinunciare a contenuti che tengono molti utenti incollati allo schermo?).

8. A tal riguardo, però, bisogna sottolineare il problema della trasparenza e della responsabilità delle piattaforme nelle loro decisioni di moderazione. La comunicazione delle motivazioni dietro le rimozioni deve essere assolutamente cristallina non solo per la fiducia degli utenti, ma anche per garantire che le piattaforme non diventino strumenti di censura ingiustificata. Il caso di Apple Music e Spotify che vietarono lo streaming della canzone dell'artista palestinese Mohammed Assaf, vincitore nel 2013 della seconda stagione del concorso *Arab Idol*, dal titolo *Ana dammi Falastini* (Il mio sangue è palestinese) con l'accusa pretestuosa di "incitamento contro Israele", è più che sufficiente per evidenziare la questione. Cfr.: https://pagineesteri.it/2023/05/23/medioriente/spotify-censura-cantante-palestinese-brano-patriottico-e-incitamento-contro-israele/.

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

Infine, uno degli aspetti più difficili nella gestione dei contenuti su piattaforme globali è la diversità culturale e giuridica. Le normative e le sensibilità culturali variano da paese a paese, e ciò che è considerato accettabile in una nazione potrebbe non esserlo in un'altra. Ad esempio, la libertà di espressione è tutelata in maniera diversa in ogni paese, per cui alcuni contenuti potrebbero essere considerati illegali o offensivi in paesi con leggi più restrittive, mentre in altri no. Le piattaforme devono quindi adottare strategie di moderazione differenziate, in grado di rispondere a leggi nazionali specifiche, pur mantenendo una certa uniformità a livello globale.

Con riferimento alle criticità sopra menzionate, dobbiamo ora farci delle domande. Considerando che le piattaforme di diffusione musicale ricoprono un ruolo centrale nella propagazione culturale, ponendosi come veri e propri mediatori, la loro posizione rispetto ai contenuti che accolgono le vede solo come ospiti passivi, che facilitano la pubblicazione di contenuti generati dagli utenti, o sono attori responsabili, che devono farsi carico delle implicazioni sociali, politiche e culturali dei contenuti che promuovono?

Se affrontiamo questo dilemma con l'approccio etico utilitarista, che abbiamo già visto, le piattaforme potrebbero giustificare la loro posizione di meri "ospiti", limitandosi a garantire che il contenuto non danneggi il benessere generale e la libertà individuale degli utenti. Secondo questa logica, la più diffusa nel nostro mondo, la libertà di espressione dovrebbe essere tutelata nella misura in cui non danneggia direttamente gli altri, e le piattaforme potrebbero sostenere che non sono responsabili dei contenuti se non violano leggi specifiche. Tuttavia, se consideriamo le piattaforme non solo come facilitatori, ma come curatori, il loro ruolo etico si amplia: la capacità di determinare la visibilità e la diffusione di determinati contenuti implica una responsabilità più grande nella selezione e nel controllo dei contenuti stessi. Inoltre vi è una semplificazione eccessiva nella perimetrazione del "danno diretto" che banalizza il senso di responsabilità[9]. Guardando infatti da un'altra prospettiva, non utilitarista ma personalista ad esempio, le piattaforme non possono più essere interpretate semplicemente come tecnologie neutre, anzitutto perché la tecnologia non è mai neutra, ma soprattutto perché, come suggerisce E. Levinas nel suo concetto di "altro", la responsabilità etica non si limita al proprio interesse, ma si estende verso l'altro, verso il prossimo. Le piattaforme, quindi, potrebbero essere considerate eticamente responsabili per l'impatto sociale dei contenuti che ospitano, e per il potere che detengono nel modellare e influenzare il comportamento e

9. È la classica situazione di ogni business eticamente discutibile, per il quale ci si nasconde dietro a uno scarico di responsabilità: "è vero che fumare fa male, ma io non obbligo nessuno a farlo" diventa la scusa banale di chi nasconde dietro a un dito il fatto di produrre, distribuire, commercializzare, sponsorizzare e diffondere l'uso di un prodotto nocivo, per proprio interesse.

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

le percezioni sociali. La responsabilità non si limita solo alla protezione degli utenti da contenuti dannosi, ma riguarda anche il potere di plasmare la cultura e la società tramite le scelte algoritmiche e la promozione di determinati tipi di contenuti.

Un'interessante suggestione ulteriore può sorgere da un'interpretazione di responsabilità collettiva, il controllo sociale diffuso (probabilmente la cosa più difficile da concretizzare). Secondo questa logica, sarebbe una comunità educante ad aiutare le piattaforme nel premiare o penalizzare i musicisti. Teoricamente è proprio così che funziona il meccanismo algoritmico: le piattaforme digitali funzionano attraverso meccanismi partecipativi e auto-regolativi in cui gli utenti non sono solo fruitori, ma anche moderatori informali: i "like", le condivisioni, le visualizzazioni dovrebbero funzionare da segnali di qualità e gradimento, mentre i sistemi di segnalazione (report, dislike, commenti negativi) dovrebbero invece contenere la diffusione di contenuti inappropriati o dannosi. Questo sistema di "raccomandazione algoritmica" ipoteticamente dovrebbe valorizzare ciò che è "premiato" dalla comunità, suggerendo una cultura meritocratico, dove i contenuti eticamente o artisticamente validi emergono, mentre quelli problematici vengono progressivamente oscurati o ignorati.

Nella pratica però non è quel che accade, anzi i contenuti più moralmente controversi non solo sopravvivono, ma a volte dominano le tendenze. E questo per una sorta di bias algoritmico quantitativo che premia solo ed esclusivamente l'engagement. Le piattaforme privilegiano le interazioni totali, non la qualità morale o culturale del contenuto, e i contenuti provocatori, divisivi o scioccanti generano più commenti (anche di disapprovazione), creano polarizzazione (che spinge le persone a interagire più intensamente) e, quindi, aumentano il tempo di permanenza, ultimo e unico obiettivo delle piattaforme che non distinguono tra notorietà positiva e negativa e premiano ciò che "muove", non ciò che "edifica".

4.2. La tensione tra censura e libertà di espressione

Il dibattito sulla responsabilità delle piattaforme si intreccia inevitabilmente con la questione cruciale della libertà di espressione. Se da un lato le piattaforme sono custodi di una libertà che ha portato a una sorta di democratizzazione della cultura musicale e della comunicazione audio-visiva, dall'altro sono anche chiamate a moderare i contenuti per evitare che vengano utilizzate come strumenti di disinformazione, odio, violenza e discriminazione. Questo solleva la questione filosofica di quella che potremmo definire impresa morale o impresa liberale: dove finisce la necessità di proteggere il pubblico e dove inizia la limitazione della libertà individuale?

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

Nel nostro contesto, tipicamente, la tensione tra censura e libertà di espressione tende a essere analizzata attraverso la lente della teoria liberale. Mill, nell'opera *On Liberty*, difendeva la libertà individuale come valore fondamentale, argomentando che la censura può essere giustificata solo quando una azione o un discorso provoca danni diretti a un altro individuo. Applicando questo principio alle piattaforme, potrebbe sembrare che qualsiasi contenuto che non danneggi direttamente un altro individuo debba essere permesso, inclusi quelli che potrebbero sembrare controversi o provocatori.

Tale risposta, però, può essere ponderata tramite le valutazioni di Hegel, che mette radicalmente in discussione le premesse stesse dell'approccio *liberal*. Il filosofo idealista, infatti, critica l'individualismo liberale a partire dalle sue fondamenta: il carattere astratto e parziale che concepisce l'individuo come un'entità autonoma e autosufficiente, preesistente rispetto alla società. Suddetta visione, però, è una costruzione artificiale che ignora il fatto che l'essere umano si costituisce e si realizza sempre all'interno di una rete di relazioni sociali e istituzionali che lo precedono. L'idea liberale di libertà come semplice assenza di vincoli (libertà negativa) è una forma vuota e insufficiente: la vera libertà non consiste nel fare ciò che si vuole (questo sarebbe una forma di "schiavitù" nei confronti del proprio arbitrio solipsistico e autoreferenziale), ma nel volere ciò che è razionale, cioè nel riconoscersi nelle leggi e nelle istituzioni che esprimono l'etica collettiva, condivisa e oggettiva (quindi liberante e liberatoria rispetto al proprio soggettivismo).

D'altra parte, in questa dialettica tra libertà e controllo nelle piattaforme digitali per la divulgazione musicale, non possiamo dimenticare la posizione di Karl Popper contro la visione hegeliana dello Stato etico. In primo luogo, il potere delle piattaforme di decidere quali contenuti promuovere o censurare rischia di assumere una posizione simile a quella di uno governo che si considera detentore di una verità assoluta, limitando così la libertà e la pluralità delle espressioni artistiche. In secondo luogo, questa situazione porta a una subordinazione dell'individuo – artista o utente – al sistema digitale, trasformandolo in semplice "suddito" di un oligopolio tecnologico che plasma la cultura musicale secondo logiche economiche o di controllo. Infine, in linea con la difesa di Popper della società aperta, è essenziale promuovere piattaforme che garantiscano pluralismo di contenuti, trasparenza negli algoritmi e spazi di dialogo critico, riconoscendo che nessun sistema ha il monopolio della verità culturale. Solo così si può evitare che la musica, strumento di libera espressione, venga ridotta a un prodotto standardizzato e controllato, tutelando invece la libertà artistica e la diversità culturale in ambito digitale.

Dando questa risposta, le aziende diventerebbero apparentemente dei semplici provider non immorali ma amorali. In realtà tale approccio non è neutro,

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

ma sposa una sola delle due linee del celebre binario etico di Max Weber, il quale però le ha poste come inscindibili. Il filosofo, nel suo saggio *La politica come professione*, distingue tra due tipi fondamentali di etica: della convinzione e della responsabilità. La prima si basa su principi morali assoluti e immutabili, che vengono seguiti indipendentemente dalle conseguenze. Chi agisce secondo questa etica crede fermamente nei propri valori e li segue senza compromessi, anche se ciò porta a risultati negativi o indesiderati. La seconda, invece, tiene conto delle conseguenze delle azioni. Chi opera in linea con quest'altra etica valuta attentamente le possibili conseguenze delle proprie azioni, cercando di prevedere gli effetti a lungo termine e agendo in modo da minimizzare i danni e massimizzare i benefici per la società. È importante sapere che Weber sostiene la non superiorità dell'una sull'altra, ma che entrambe siano necessarie: l'etica della convinzione fornisce la passione necessaria per perseguire i propri obiettivi, mentre l'etica della responsabilità permette di valutare realisticamente le conseguenze delle proprie azioni e di agire in modo responsabile nel contesto sociale (in particolare, quest'ultima diventa fondamentale in un mondo sempre più complesso e interconnesso, dove le azioni individuali possono avere conseguenze di vasta portata).

Anche stavolta il dilemma permane e il compito delle piattaforme, forse, è proprio qui: non tanto di bilanciare libertà di espressione e responsabilità sociale, di trovare il giusto mezzo, l'equilibrio o il compromesso che scontenta tutti, bensì di rimanere platonicamente nella tensione tra i due, di non sciogliere la questione ma di sciogliersi in essa. D'altronde l'etica non esiste per risolvere i problemi ma per aiutare a stare in essi, a non perdersi: non impone risposte, ma pone domande.

4.3. Un cambio nel paradigma culturale

Le piattaforme digitali e i dispositivi, funzionando su un modello basato sul fatto che la viralità e la standardizzazione dei contenuti sono essenziali per raggiungere un pubblico enorme, uniforme e costante, promuovono una cultura di conformità, necessaria per costruire un monopolio globale. La cultura implica che sia favoriscano contenuti facilmente accessibili, riproducibili e comprensibili da un ampio pubblico. Le piattaforme promuovono tendenze che possono essere consumate rapidamente, spesso riducendo la varietà dei contenuti a ciò che è *trendy* o immediatamente riconoscibile. Il sistema incoraggia così, implicitamente, una forma di omogeneizzazione culturale, dove il pubblico consuma contenuti che sono già popolari, creando una sorta di "banalizzazione artistica".

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

In altre parole, se un contenuto, una canzone o un meme diventa virale, altri tendono a seguirlo, replicando la stessa formula per massimizzare le possibilità di successo.

Il problema è di natura sistemica, non morale. Non è quindi imputabile al singolo artista, ma al meccanismo complessivo. Le piattaforme digitali, come Netflix, Spotify o Facebook, hanno creato sistemi altamente scalabili che permettono di raggiungere milioni (se non miliardi) di persone contemporaneamente, e in modo efficiente. La scalabilità si basa sul fatto che una volta che un contenuto o un *trend* diventa popolare, è possibile farlo crescere senza un notevole aumento dei costi. L'algoritmo delle piattaforme favorisce la riproduzione di contenuti che sono già ampiamente consumati, creando un ciclo in cui i contenuti di successo diventano ancora più visibili, mentre quelli più innovativi o di nicchia faticano a emergere.

Questo processo autopoietico, che cammina sul binario ripetitività e replicabilità, porta alla centralizzazione del controllo culturale nelle mani di pochi attori, in grado di monopolizzare l'accesso alla cultura globale. Le piattaforme, quindi, promuovendo contenuti che possiedono caratteristiche facilmente standardizzabili (ad esempio, canzoni che seguono tendenze musicali già popolari o video che utilizzano formule collaudate di intrattenimento), riducono inevitabilmente la varietà e la complessità culturale in favore di contenuti che sono facili da distribuire su larga scala. Ciò però ha delle conseguenze sulla diversità culturale, perché innovazione e autenticità artistica si trovano in conflitto con la logica commerciale. Le nuove tendenze musicali faticano ad emergere o vengono rimodellate per essere facilmente replicabili e generare coinvolgimento immediato. Evidenza di quanto stiamo dicendo è il passaggio dalla "indie-culture" alla "micro-culture".

La cultura indie era, inizialmente, un movimento indipendente, appunto, di resistenza contro le logiche commerciali e industriali delle grandi case discografiche. L'artista indie, infatti, si distingue proprio per la sua autonomia e il desiderio di preservare la propria autenticità creativa, spesso esplorando sonorità inusuali, temi sperimentali e approcci non convenzionali. In un certo senso, l'indie era associato alla ricerca di innovazione e alla volontà di spingere i confini musicali al di là delle aspettative commerciali.

Tuttavia, con l'ascesa delle piattaforme digitali, questa cultura si è rapidamente evoluta, fino a trasformarsi in "micro-culture". In questo nuovo paradigma, l'accento non è più sull'originalità e sull'indipendenza creativa, ma sulla capacità di generare viralità. La microcultura si caratterizza per la replicabilità e la standardizzazione dei contenuti, dove il fattore dominante è l'orecchiabilità e la facilità di fruizione. Non c'è più spazio per la sperimentazione musicale

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

radicale, ma piuttosto per motivi orecchiabili che possono essere rapidamente assimilati dal pubblico e amplificati attraverso le logiche degli algoritmi. Un esempio chiaro di questo è stato il passaggio dell'attenzione musicale dall'album (che avrebbe voluto segnare la storia della musica), alla traccia, la *hit* del momento (che si accontentava di divenire la canzone dell'estate), al ritornello, (cui fine è divenire *trend* sul TikTok).

L'orecchiabilità, pertanto, è diventata una delle caratteristiche principali che determina il successo di un brano musicale sulle piattaforme digitali. Motivi semplici, ripetitivi, con melodie facili da memorizzare e con un ritmo coinvolgente, sono favoriti dagli algoritmi. Questi brani sono progettati per essere immediatamente accessibili e facili da condividere, e sono spesso caratterizzati da strutture musicali semplici, limitate variazioni melodiche e testi facilmente comprensibili. In molti casi, l'efficacia di questi brani risiede proprio nella loro capacità di suscitare una reazione rapida, sia essa di piacere immediato o di curiosità, spesso senza richiedere un ascolto attento o riflessivo, magari utile solo per fare un balletto da pubblicare.

Questa tendenza favorisce la semplificazione della musica e il suo allineamento con formule predeterminate che possono garantire il massimo coinvolgimento da parte del pubblico. Di conseguenza, molti brani che raggiungono il successo virale sono quelli che privilegiano il ritorno immediato sul coinvolgimento emotivo e psicologico dell'ascoltatore piuttosto che la ricerca di un linguaggio musicale innovativo o profondo. L'arte musicale viene così ridotta a una merce di consumo rapido, privandola del suo significato ontologico di apertura di significato e manifestazione di interiorità.

Il contrasto che stiamo presentando è particolarmente evidente quando si confrontano questi brani con canzoni caratterizzate da una maggiore sperimentazione. Brani che esplorano sonorità inusuali, strumenti innovativi, scale armoniche complesse o approcci non convenzionali alla composizione musicale sono spesso relegati a nicchie di mercato, difficili da promuovere e da rendere virali. La musica che sperimenta con tonalità rare, progressioni armoniche complesse o l›uso di strumenti poco comuni, pur offrendo un›esperienza ricca e sfumata, non si presta alla consumazione rapida che è tipica delle piattaforme digitali.

L'innovazione musicale richiede attenzione e comprensione da parte del pubblico, un aspetto che le piattaforme digitali spesso non possono favorire. Gli algoritmi, infatti, premiano contenuti che possono essere facilmente compresi e assimilati anche da un pubblico non esperto o con scarso interesse per l'approfondimento. Questo meccanismo porta alla marginalizzazione di forme musicali che richiedono una comprensione più profonda o una maggiore apertura

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

mentale. In altre parole, la musica che sfida le convenzioni musicali e arricchisce l'ascoltatore con una complessità emotiva e intellettuale si trova ostacolata dalla struttura stessa delle piattaforme che teoricamente dovrebbero facilitare l'incontro di "domanda e offerta".

La cultura dopaminica è un concetto che descrive l'incessante ricerca di gratificazione immediata, stimolata principalmente dalla dopamina, il neurotrasmettitore coinvolto nei processi di ricompensa e motivazione. Nell'ambito musicale, questa dinamica si traduce nella produzione e consumo di contenuti sempre più orientati a suscitare emozioni rapide e superficiali, piuttosto che a stimolare un'esperienza emotiva o intellettuale profonda e duratura. In altre parole, la cultura dopaminica implica un passaggio dalla musica come esperienza estesa e riflessiva a un consumo rapido, dove la gratificazione è immediata e superficiale, ma non lascia spazio alla contemplazione, alla crescita e all'evoluzione personale.

Un ulteriore aspetto da considerare nel "consumismo musicale" è il rapporto con una gratificazione immediata (chimicamente intesa). Per la diffusione di contenuti come i reel o i tiktok il consumo musicale è diventato una pratica veloce e intermittente, caratterizzata dal continuo scorrimento e dall'ascolto di singoli brani, piuttosto che di album completi o progetti musicali. Questo modello è progettato per massimizzare il coinvolgimento e il consumo immediato, sfruttando le dinamiche psicologiche legate alla dopamina. L'utente, attraverso il *click* o lo *swipe*, riceve una gratificazione immediata derivante dalla scoperta di un nuovo brano, spesso sulla base di un determinato ritmo o melodia orecchiabile che stimola rapidamente il piacere sensoriale. La musica, quindi, diventa un veicolo di stimolazione istantanea, che può essere facilmente digerito e consumato senza un impegno profondo.

Il funzionamento degli algoritmi delle piattaforme, che suggeriscono brani sulla base delle preferenze precedenti, crea un ciclo di gratificazione continua, dove la dopamina è innescata ogni volta che l'utente interagisce con contenuti costantemente nuovi, ma sempre familiari. Il meccanismo che guida la fruizione musicale è dunque adattato alle esigenze della cultura dopaminica, che premia non l'attenzione concentrata o la riflessione, ma l'immediatezza e l'accesso rapido a stimoli musicali che offrono una gratificazione senza sforzo[10].

10. Per approfondire il tema: A. Lembke, *L'era della dopamina. Come mantenere l'equilibrio nella società del «tutto e subito»*, Hardcover 2021. Lembke si concentra sul ruolo centrale della dopamina nei sistemi di ricompensa del cervello, spiegando come la sua produzione venga stimolata da esperienze gratificanti. L'autrice esplora come la dopamina sia alla base di molte delle nostre azioni quotidiane, dalle abitudini di consumo digitale, ai comportamenti legati al cibo, al sesso, al gioco d'azzardo, alle sostanze psicoattive e alla costante interazione con social media. In questa era della dopamina, il nostro cervello è costantemente bombardato da sti-

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

Nella cultura dopaminica, la musica non è solo un piacere sensoriale, ma anche un mezzo per ottenere visibilità e approvazione sociale. La popolarità di contenuti musicali virali, come i brani che diventano trend su TikTok, è un altro esempio di come la gratificazione immediata guida le scelte del pubblico. Brani che sono facilmente associabili a balletti, sfide o meme guadagnano immediatamente visibilità, grazie alla loro capacità di stimolare un coinvolgimento immediato. Questo tipo di contenuto musicale è progettato non solo per essere ascoltato, ma per essere condiviso e riprodotto da altri, creando un ciclo in cui la ripetizione e la visibilità sociale sono essenziali.

Il successo virale di brani musicali come quelli che accompagnano tendenze su TikTok mostra come la musica, proprio in quanto di bassa complessità artistica, possa ottenere un successo straordinario grazie alla sua capacità di innescare la gratificazione immediata. L'aspetto della ripetizione e della condivisione virale aumenta l'effetto dopaminico, rendendo questi brani sempre più difficili da ignorare, fino a raggiungere una sorta di omnipresenza culturale. In questo contesto, la musica diventa un meme culturale, un oggetto di consumo rapido e ripetitivo, che incarna la *micro-culture* (dopaminica) per eccellenza.

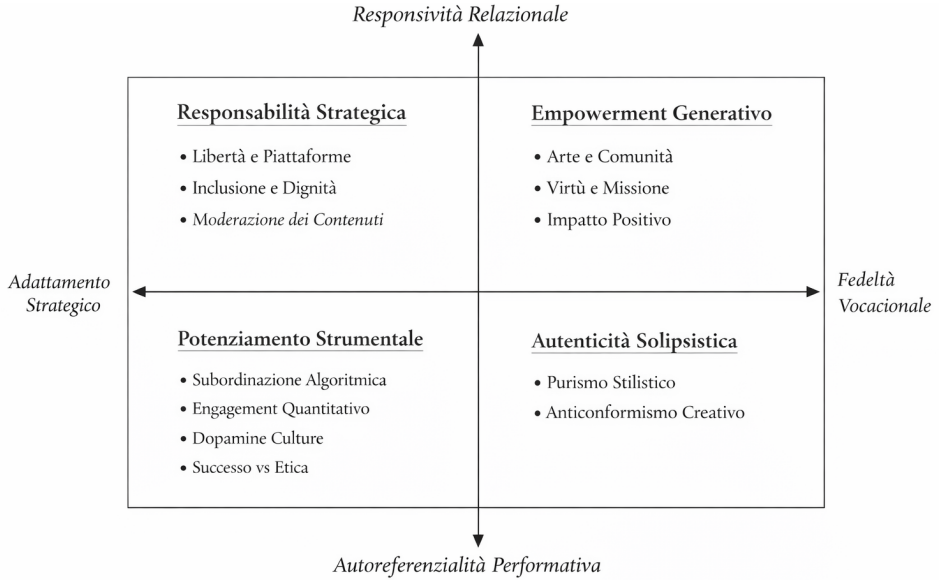
5. Conclusione

In luogo di una conclusione, col fine di cogliere in modo unitario il paradosso etico dell'auto-imprenditorialità musicale nell'era digitale, possiamo intentare una rappresentazione visibile dei vari dilemmi identificati tramite una matrice che offra una chiave interpretativa semplificata. Come si potrà agilmente cogliere, la questione non è soltanto economica, né unicamente culturale, ma strutturalmente antropologica: riguarda il modo in cui l'artista concepisce se stesso, l'altro e il sistema che rende possibile la sua visibilità.

moli che ci offrono gratificazione immediata, ma l'autrice sottolinea che questa ricerca costante di ricompense immediate può portare a sovraccarico dopaminico, con effetti deleteri sulla nostra salute mentale ed emotiva.

Il tema che maggiormente interessa noi in questo momento riguarda le tecnologie moderne (come le notifiche sui social media o il consumo di contenuti digitali) progettate per innescare un "ciclo" che spinge gli individui a cercare sempre più gratificazione, senza dar loro la possibilità di sperimentare la noia, la riflessione o la sospensione del piacere. Lembke discute come questo meccanismo di "tutto e subito" stia riducendo la nostra capacità di gestire la frustrazione e l'attesa, due elementi essenziali non solo per lo sviluppo sano e per il benessere psicologico ma anche per la produzione artistica.

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



L'asse verticale – che oppone autoreferenzialità performativa e responsività relazionale – misura l'orientamento etico del soggetto: il sé come centro autosufficiente oppure il sé come relazione, esposto alla responsabilità. L'asse orizzontale – che oppone adattamento strategico e fedeltà vocazionale – misura invece il rapporto con l'infrastruttura digitale: accettazione della grammatica dell'algoritmo oppure coerenza formale e stilistica anche a costo dell'irrilevanza numerica.

Dall'intersezione di questi assi emergono quattro configurazioni dell'empowerment, e in esse si dispongono i dieci dilemmi analizzati.

Nel primo quadrante – Autoreferenzialità + Adattamento, che potremmo chiamare *potenziamento strumentale* – l'empowerment coincide con l'accrescimento di potere misurabile: visibilità, engagement, monetizzazione. Qui si addensano il dilemma della subordinazione algoritmica, quello dell'engagement quantitativo che soppianta la qualità morale, la cultura dopaminica della gratificazione immediata, l'autenticità sacrificata al successo e, soprattutto, l'*empowerment* individuale che genera *disempowerment* collettivo. È la forma più diffusa e sistemicamente favorita dell'auto-imprenditorialità: il sistema premia ciò che funziona, non ciò che eleva. L'artista diventa imprenditore di se stesso, ma nella forma moderna dell'*homo faber* che produce senza un *télos* superiore, riducendo l'opera a leva performativa.

Nel secondo quadrante – Autoreferenzialità + Fedeltà vocazionale, che potremmo chiamare *autenticità solipsistica* – l'artista rifiuta il compromesso con

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

il sistema ma non necessariamente assume una responsabilità verso l'altro. È la purezza della coerenza stilistica vissuta come auto-espressione, talvolta eroica, talvolta isolata. Qui si colloca il lato più individualista del dilemma dell'autenticità: l'arte come fedeltà a se stessi, ma non ancora apertura etica. È una forma di *empowerment* come coerenza interiore, che tuttavia non interroga pienamente l'impatto sociale della propria produzione.

Nel terzo quadrante – Responsività relazionale + Adattamento strategico, che possiamo definire *responsabilità strategica* – si colloca il tentativo più realistico dell'etica manageriale: restare nel sistema cercando di orientarlo. Qui si concentrano i dilemmi legati alla libertà e responsabilità dell'artista, alla dignità universale (contro ogni inclusione selettiva), e al ruolo morale delle piattaforme nella moderazione dei contenuti. È il territorio della tensione tra libertà e governance, tra pluralismo e tutela, tra neutralità proclamata e potere effettivo. Non vi è uscita dal mercato; vi è, piuttosto, l'obbligo di abitarlo criticamente.

Infine, nel quarto quadrante – Responsività relazionale + Fedeltà vocazionale, che potremmo chiamare *empowerment generativo* – l'auto-imprenditorialità raggiunge la sua forma più compiuta. Qui convergono la visione classica dell'*homo faber*, l'etica della virtù, la responsabilità verso l'altro e la maturazione comunitaria dell'*empowerment*. L'artista non cerca solo visibilità, né si limita alla coerenza individuale: costruisce significato condiviso. La sua libertà non si esaurisce nel poter fare, ma si compie nel saper rispondere. L'*empowerment* non è soltanto crescita economica o influenza simbolica, ma aumento di capacità umane – proprie e altrui.

Il senso di questa matrice sta nel mostrare che i dieci dilemmi non sono conflitti isolati, bensì traiettorie possibili tra questi quadranti. Il sistema digitale, per la sua architettura economica, tende naturalmente verso il primo: potenziamento strumentale, misurabilità, polarizzazione. La tentazione dell'artista è oscillare tra il primo e il secondo quadrante: adattarsi per emergere o isolarsi per restare puro. L'etica entra in scena quando si accetta la tensione tra terzo e quarto: responsabilità dentro il sistema o responsabilità come testimonianza oltre il sistema.

Il paradosso ultimo dell'auto-imprenditorialità musicale è allora questo: la liberazione dagli intermediari tradizionali non coincide con la liberazione etica. Anzi, proprio l'assenza di filtri esterni accresce la responsabilità interna. L'artista digitale non può più nascondersi dietro la casa discografica o il mercato; il suo successo è immediatamente visibile, così come lo sono le sue conseguenze simboliche. Egli perde l'innocenza dell'anonimato e acquista la gravità dell'influenza. Quello che stiamo dicendo, quindi, è che l'*empowerment* può essere declinato come mera espansione del potere o come generazione di senso. La prima forma è tecnicamente facilitata dall'ecosistema digitale; la seconda richiede ma-

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

turità etica. La scelta non è tra libertà e vincolo, ma tra libertà autoreferenziale e libertà responsiva.

E forse il compito dell'etica, in questo contesto, non è indicare quale quadrante sia più efficace, ma ricordare che solo l'empowerment generativo – quello che coniuga fedeltà vocazionale e responsabilità relazionale – consente all'auto-imprenditorialità musicale di non tradire la propria promessa originaria: fare dell'artista non solo un produttore di contenuti, ma un costruttore di significati condivisi.

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

Per approfondire: alcuni riferimenti essenziali

1. Sull'industria culturale, sul capitalismo creativo e sul lavoro artistico, i seguenti testi interpretano la musica come parte di un sistema economico-culturale in cui creatività, mercato, lavoro e disuguaglianza si intrecciano: T.W. Adorno e M. Horkheimer, *Dialettica dell'illuminismo*, cap. "Industria culturale", Einaudi, 1966; L. Boltanski e È. Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Gallimard, 1999; R. Caves, *Creative Industries: Contracts Between Art and Commerce*, Harvard University Press, 2000; M. Banks, *Creative Justice: Cultural Industries, Work and Inequality*, Rowman & Littlefield, 2017; B.E. Duffy, *(Not) Getting Paid to Do What You Love*, Yale University Press, 2017.

2. Sulla libertà, sulla responsabilità e sui fondamenti etici dell'agire artistico, rientrano le opere filosofiche che permettono di leggere il dilemma centrale del paper: l'artista digitale è più libero, ma proprio per questo più responsabile delle conseguenze culturali e sociali dei propri contenuti: I. Berlin, *Two Concepts of Liberty*, in *Four Essays on Liberty*, Oxford University Press, 1969; J.S. Mill, *On Liberty*, Hackett Publishing, 1978; I. Kant, *Groundwork of the Metaphysics of Morals*, Cambridge University Press, 2012; E. Levinas, *Totalité et Infini*, Martinus Nijhoff, 1961; J. Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns*, Suhrkamp, 1981.

3. Sull'autenticità, sull'identità artistica e sulla ricerca del successo, si raggruppano i riferimenti utili a comprendere la tensione tra espressione sincera, costruzione della propria immagine pubblica e adattamento alle logiche del successo commerciale: A. Moore, *Authenticity as Authentication*, *Popular Music*, Cambridge University Press, 2002; B.E. Duffy, *(Not) Getting Paid to Do What You Love*, Yale University Press, 2017; M. Banks, *Creative Justice: Cultural Industries, Work and Inequality*, Rowman & Littlefield, 2017.

4. In materia Streaming, piattaforme musicali e nuova economia digitale, possono vedersi i riferimenti che analizzano la trasformazione dell'industria musicale con lo streaming, la disintermediazione e il passaggio dai vecchi gatekeeper discografici ai nuovi intermediari digitali: L. Aguiar Wicht e J. Waldfogel, *As Streaming Reaches Flood Stage, Does it Stimulate or Depress Music Sales?*, in *International Journal of Industrial Organization*, 2018; M. Eriksson, R. Fleischer, A. Johansson, P. Snickars e P. Vonderau, *Spotify Teardown: Inside the Black Box of Streaming Music*, MIT Press, 2019; R. Prey, *Nothing Personal: Algorithmic Individuation on*

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

Music Streaming Platforms, in *Media, Culture & Society*, 018; IFPI, *Global Music Report 2025: State of the Industry*, IFPI, 2025.

5. Sugli algoritmi e su attenzione, controllo e governance delle piattaforme, possono leggersi i testi che permettono di interpretare le piattaforme come ambienti di potere che regolano la visibilità e orientano i comportamenti, moderano i contenuti e trasformano l'attenzione in valore economico: D. Beer, *The Data Gaze: Capitalism, Power and Perception*, Sage, 2019; T. Bucher, *If... Then: Algorithmic Power and Politics*, Oxford University Press, 2018; Y. Citton, *L'économie de l'attention*, La Découverte, 2014; M. Foucault, *Surveiller et punir*, Gallimard, 1975; T. Gillespie, *Custodians of the Internet: Platforms, Content Moderation, and the Hidden Decisions That Shape Social Media*, Yale University Press, 2018; R. Gorwa, D. Binns, C. Katzenbach, *Algorithmic Content Moderation: Technical and Political Challenges in the Automation of Platform Governance*, *Big Data & Society*, Sage, 2020; EU Regulation (EU) 2022/2065 – *Digital Services Act*, 2022.

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

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

Le autrici e gli autori

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Questo LIBRO



ti è piaciuto?

Comunicaci il tuo giudizio su:
www.francoangeli.it/opinione



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



ISCRIVITI ALLE NOSTRE NEWSLETTER

SEGUICI SU:



FrancoAngeli
La passione per le conoscenze

Vi aspettiamo su:

www.francoangeli.it

per scaricare (gratuitamente) i cataloghi delle nostre pubblicazioni

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



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





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

FrancoAngeli

La passione per le conoscenze

Profili giuridici ed economici delle arti e dello spettacolo

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

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

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

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

FrancoAngeli
La passione per le conoscenze