

Diritti d'autore dalle origini all'era digitale. Compendio per gli operatori del settore

Ricognizione normativa e giurisprudenziale · Giugno 2026

Quando ci si trova ad affrontare clausole contrattuali, stai certo e preparati: si entra in un mondo da film, fantascienza di serie B. Quando poi il discorso lo fai come DJ o musicista — o meglio musicante — nel rapporto con il diritto d'autore e connessi, allora si entra in un'altra dimensione, universi paralleli che solo la quantistica a fatica riuscirebbe a spiegare. È come esplorare strani nuovi mondi, spingendoti là dove nessuna perversione era mai giunta prima.

Ecco, vedi: io stesso sono cascato in questo meccanismo perverso. Quale relazione c'è, infatti, tra un DJ o un musicante che svolgono la loro normale funzione di lavoro e il diritto d'autore (e connessi)? Nessuna. Volgarmente detto, "mettere dischi" o suonare una tastiera e cantare in un ristorante durante una cena è solo lavoro. Una mansione tecnica: e anche quando utilizza propri strumenti e supporti, l'uso che ne fa resta personale — tecnico, in questi casi — mentre la prestazione è remunerata di per sé. Nessuno dei due piani persegue uno scopo commerciale sul repertorio, visto che il compenso che il musicante percepisce non stravolge né l'uso né, men che meno, lo scopo.

Nel lessico dei detentori dei diritti, però, tutto ciò non conta nulla.

Indice

[Il fonogramma e il download](#)

[La SIAE — natura giuridica e funzioni](#)

[Diritti connessi, trasmissione digitale e webradio](#)

[La natura del luogo: accesso, inviolabilità e licenze](#)

[Il mercato della gestione collettiva](#)

[Il DJ e il musicista nel sistema dei diritti](#)

[Questioni aperte da sviluppare](#)

[Glossario delle sigle e dei termini](#)

[Avvertenze / Disclaimer](#)

1. Il fonogramma e il download

Definizione di fonogramma e produttore

Il punto di partenza è l'art. 78 LDA (la Legge sul Diritto d'Autore, L. 633/1941), che individua nel produttore di fonogrammi la persona fisica o giuridica che assume l'iniziativa e la responsabilità della prima fissazione dei suoni provenienti da un'interpretazione o esecuzione. La parola che porta tutto il peso è *fissazione*: il produttore è tale perché detiene il master, la registrazione originale da cui ogni copia successiva deriva. È quel possesso, e la primogenitura che ne discende, ciò che il simbolo © certifica.

Conviene fermarsi su un punto che la prassi tende a dare per scontato. La LDA non definisce il fonogramma come sequenza di bit: la sua ratio storica (la ragione ispiratrice della norma) è la fissazione su un supporto fisico, perché è in quel contesto materiale che la norma è nata. Il D.Lgs. 68/2003 ha esteso la tutela all'ambiente digitale, ma non ha ridefinito sul piano

ontologico che cosa *sia* un fonogramma: ha aggiornato il perimetro della protezione, non la natura dell'oggetto protetto. La distinzione non è accademica, perché è proprio su questo scarto — tra un istituto pensato per il supporto fisico e una realtà digitale che il supporto lo dematerializza — che si aprono le questioni dei paragrafi successivi.

Riferimenti: art. 78 LDA; D.Lgs. 9 aprile 2003 n. 68

Il paradosso del 71-sexies e il doppio pagamento

L'art. 71-sexies, al primo comma, consente la riproduzione privata di fonogrammi e videogrammi su qualsiasi supporto, effettuata da una persona fisica per uso esclusivamente personale, purché senza scopo di lucro e senza fini direttamente o indirettamente commerciali, nel rispetto delle misure tecnologiche di cui all'art. 102-quater. È l'eccezione di copia privata, il cui costo è già stato anticipato dagli utenti attraverso il compenso prelevato sui supporti e sugli apparecchi di registrazione.

Il terzo comma, però, ritaglia un'esclusione decisiva: la disciplina del primo comma non si applica alle opere messe a disposizione del pubblico in modo che ciascuno possa accedervi dal luogo e nel momento scelti individualmente, quando l'opera è protetta dalle misure tecnologiche dell'art. 102-quater oppure quando l'accesso è consentito sulla base di accordi contrattuali. Il download rientra in pieno in questa previsione, perché avviene sulla base di un accordo contrattuale — il TOS del portale (Terms of Service, le condizioni di servizio) — che configura un servizio ad accesso condizionato. È quell'accordo a far scattare l'esclusione del comma 3: il download non è copia privata ai sensi del comma 1, ma fissazione dell'originale sul supporto dell'utente come parte del servizio acquistato.

I TOS dei principali portali sono uniformi nel descrivere il servizio in questi termini. Beatport definisce il download come un prodotto acquistato che l'utente può trasferire su un dispositivo compatibile, salvare sul proprio hard drive con riproduzione illimitata, o masterizzare su CD/DVD — in ciascun caso "for personal private use only and not for commercial or public use or distribution". Bandcamp e Apple/iTunes adottano formule analoghe. Il portale è un intermediario autorizzato, un negozio virtuale, e come tale non dispone di diritti sull'opera che non gli appartengono: si limita a consegnare ciò che è stato licenziato al venditore dai titolari.

Una precisazione terminologica è qui necessaria, perché tocca un punto in cui è facile scivolare. L'espressione "personal private use" è una formula contrattuale di common law, unaendiadi atecnica (una coppia di parole che insieme esprimono un unico concetto, qui priva di un preciso valore giuridico), e non coincide con le categorie della LDA, dove "uso privato" e "uso personale" designano piani giuridici distinti: il primo qualifica la riproduzione come eccezione al diritto esclusivo del produttore, il secondo qualifica la destinazione d'uso. Nel contesto del download quella formula rileva esclusivamente come clausola privatistica del servizio, non come richiamo all'eccezione di copia privata dell'art. 71-sexies — dalla quale, anzi, il download è escluso ai sensi del comma 3. Va dunque letta sul piano contrattuale, non su quello normativo, e tenerli separati evita di importare nella norma una nozione che le è estranea.

Il punto su cui tutto questo converge è di natura sostanziale. Il portale offre un servizio, e il download è la fissazione dell'originale sul supporto dell'utente: non una copia nel senso industriale del diritto di riproduzione (artt. 13 e 61 LDA), ma l'equivalente digitale di ciò che accade quando si acquista un vinile o un CD in negozio, dove il supporto fisico porta la fissazione del master. La differenza è soltanto nel chi esegue materialmente la fissazione: in fabbrica il produttore, nel caso digitale l'utente che scarica. Il risultato è lo stesso: un originale su un supporto di proprietà dell'utente, con i limiti d'uso definiti dal servizio e dai diritti sui contenuti.

Riferimenti: art. 71-sexies co. 1 e co. 3, art. 102-quater LDA — TOS Beatport, General Terms and Conditions, sezione "Content and Products", definizione di "Download" (redazione consultata: Last Updated 11 giugno 2026;

testo letterale: il Download è destinato "for personal private use only and not for commercial or public use or distribution"). Il documento è soggetto a revisione frequente e unilaterale da parte di Beatport, con rinumerazione e riorganizzazione delle sezioni: nella redazione precedente (22 ottobre 2024) la medesima definizione era collocata nella sezione 17 "Limitations of Content Usage and Copyright", poi soppressa come voce autonoma. Si cita perciò per contenuto e data di consultazione, mai per numero di sezione. Cfr. anche Bandcamp Terms of Use, Apple Media Services Terms and Conditions

Download senza DRM — la questione della cessione

Quando il download avviene senza misure tecnologiche di protezione, il file trasferito è identico al master digitale. Il supporto lo fornisce l'utente, la "stampa" la esegue l'utente scaricando, e il costo marginale per il cedente è prossimo allo zero. Su questo dato di fatto si innesta una lettura che vale la pena esporre come tesi argomentata, distinguendola da ciò che è pacifico.

Il TOS regola il rapporto spostando il piano dal diritto d'autore al diritto contrattuale: è il contratto, non una misura tecnica, a definire cosa l'utente può fare. E qui sta il nodo. Se il file non porta alcun DRM (Digital Rights Management, i sistemi tecnici di protezione che limitano l'uso del file), le clausole del TOS che presuppongono un controllo tecnico sul file diventano inapplicabili sul piano materiale: restano vincoli obbligatori tra le parti, ma non hanno più un presidio tecnologico che li renda effettivi. Il compenso per la riproduzione meccanica, dal canto suo, è già stato assolto dal portale a monte, a ogni download.

Su queste premesse si può sostenere — ed è la tesi che questo documento avanza, non un dato normativo acquisito — che il download senza DRM equivalga, nella sostanza economica, a una cessione definitiva più che a una licenza in senso proprio: l'utente riceve un originale che possiede e controlla, e la qualificazione contrattuale come "licenza" serve essenzialmente a precludere la rivendita e la ridistribuzione, non a trattenere un controllo effettivo sull'uso privato del file. È una lettura sostenibile e, a parere di chi scrive, più aderente alla realtà tecnica del download privo di protezioni che alla sua veste contrattuale.

Va però dichiarato il limite della tesi, per non spacciarla per più di quanto sia. Sul piano strettamente giuridico la qualificazione contrattuale resta quella di licenza d'uso, e il titolare conserva i diritti esclusivi che non ha espressamente ceduto; affermare la "cessione" descrive l'effetto pratico, non lo stato di diritto formale. La distinzione tra i due piani — sostanza economica e qualificazione giuridica — va tenuta ferma, perché è proprio confonderli che espone l'argomento alle obiezioni più facili.

Riferimenti: art. 71-sexies, art. 61 e art. 72 LDA (riproduzione meccanica); TOS portali. Tesi interpretativa dell'autore, segnalata come tale

Streaming — il modello che sposta il controllo

Lo streaming rovescia la logica del download. Nella riproduzione, il flusso viene gestito attraverso un buffer temporaneo che si esaurisce a fine sessione; nei servizi che offrono l'ascolto offline, invece, una copia esiste eccome, ma è una cache cifrata e legata all'applicazione, che cessa di funzionare quando viene meno l'abbonamento. In entrambi i casi il punto non è la presenza o l'assenza di una copia sul dispositivo — che può esserci — ma il fatto che l'utente non riceve mai un file di cui abbia il controllo: ciò che ottiene è un accesso condizionato e revocabile.

È questo lo spostamento decisivo. Nel download il presidio è sul file; nello streaming il presidio è sul layer di accesso. Il controllo tecnologico non viene abbandonato, viene reintrodotta a un livello diverso e più efficace: non serve proteggere il singolo file, basta governare la chiave che apre il flusso. Per questo lo streaming, dal punto di vista dei titolari, è un modello più solido del download protetto da DRM.

Da qui una sintesi che ha del paradossale: il sistema dei diritti, nato sulla logica industriale della copia, finisce per remunerare in modo più ordinato il modello che una copia stabile non la trasferisce affatto, rispetto a quello che invece consegna all'utente un originale. La normativa era stata costruita attorno all'oggetto-copia; lo streaming sposta il baricentro sull'accesso, e così facendo aggira gran parte delle contraddizioni che il download, con la sua natura di trasferimento, porta inevitabilmente con sé.

Riferimenti: art. 16 LDA (diritto di comunicazione al pubblico), art. 72 co. 1 lett. d) LDA (messa a disposizione del pubblico); art. 102-quater LDA (misure tecnologiche di protezione)

Bandcamp — quando l'equilibrio è nei termini

Accanto ai portali orientati al mercato professionale del DJ esiste un modello costruito su presupposti diversi, e Bandcamp ne è l'esempio più compiuto. Vale la pena trattarlo a parte, perché illustra in concreto ciò che altrove resta teorico: come si configura il download quando il rapporto tra chi vende e chi acquista è disegnato attorno all'artista.

Il dato tecnico è dichiarato dalla piattaforma stessa: i file scaricati da Bandcamp sono privi di DRM, e disponibili in formati aperti e di qualità — FLAC, WAV, ALAC, AIFF, MP3 e altri. L'utente riceve quindi un file che possiede e controlla davvero, leggibile su qualsiasi dispositivo, non vincolato a un'applicazione. Sul piano del modello economico, è l'artista a fissare il prezzo — fino alla formula "name your price", che lascia all'acquirente di decidere quanto pagare, anche zero — mentre la piattaforma è gratuita per chi pubblica e trattiene una quota sui ricavi. L'artista al centro, dunque, non come slogan ma come architettura del servizio.

C'è però una distinzione che va tenuta ferma, ed è la più istruttiva. Su Bandcamp la qualificazione giuridica del download non è uniforme: dipende da ciò che il singolo artista decide per le proprie opere, ed è cosa diversa dai termini generali della piattaforma. Gli esempi reali coprono l'intero spettro. C'è chi pubblica sotto licenza Creative Commons, rendendo l'opera liberamente scaricabile e riutilizzabile secondo i termini della specifica licenza (CC BY, CC BY-NC, CC BY-SA, CC0). C'è chi mantiene la formula "all rights reserved". E c'è chi, pur consegnando un file tecnicamente libero, vi associa una clausola contrattuale esplicita: l'acquisto concede una licenza d'uso ma non la facoltà di registrarne il copyright o di rivenderne la proprietà esclusiva, e l'opera non può essere rivenduta né ridistribuita.

Quest'ultimo caso è il più rivelatore per il filo di questo documento. Mostra che, anche nel modello più equilibrato e indipendente — dove nessuna piattaforma impone alcunché e l'artista è libero di scrivere ciò che vuole — la qualificazione che emerge è comunque quella di una licenza d'uso che preclude rivendita e ridistribuzione. È la conferma "dal basso" di quanto si è argomentato a proposito del download senza DRM: il file è ceduto nella sostanza materiale, l'utente lo possiede e lo controlla, ma la veste giuridica resta licenza, e il nucleo minimo e legittimo di quella licenza è il divieto di rivendita. Non un sopruso del distributore, dunque, ma ciò che resta quando si toglie ogni altra pretesa: l'artista indipendente, libero da imposizioni, scrive comunque "ti consegno il file, ma non rivenderlo".

Questo modello ha un rilievo ulteriore e diretto per chi programma musica in una webradio indipendente. Il repertorio pubblicato sotto Creative Commons, o comunque con sola © e privo di ®, apre le questioni di palinsesto trattate più avanti: una webradio che costruisce la propria programmazione su repertorio indipendente, autoprodotta o liberamente licenziata si muove su un terreno di obblighi sensibilmente diverso da quello del repertorio amministrato dalle collecting. Bandcamp, da questo punto di vista, non è soltanto un controesempio sul piano del download, ma una fonte concreta di quel repertorio.

Riferimenti: Bandcamp Help Center, "Are downloads from Bandcamp free of DRM" (consultato giugno 2026); esempi di configurazione delle licenze su pagine artista Bandcamp (Creative Commons, "all rights reserved", clausole di licenza d'uso con divieto di rivendita); cfr. sezioni sul download senza DRM e sulle questioni aperte di palinsesto (© senza ®). I termini fissati dai singoli artisti sono distinti dai Terms of Use generali della piattaforma

2. La SIAE — natura giuridica e funzioni

Ente pubblico economico a base associativa

La natura giuridica della SIAE (Società Italiana degli Autori ed Editori) è il presupposto di tutto ciò che segue, e va fissata con precisione perché è essa stessa frutto di una stratificazione normativa. Fino al 1999 nessun atto individuava esplicitamente cosa fosse la SIAE; l'art. 7 del D.Lgs. 29 ottobre 1999 n. 419 la definì "ente pubblico a base associativa". È stata poi la L. 9 gennaio 2008 n. 2, all'art. 1, a qualificarla come "ente pubblico economico a base associativa", abrogando contestualmente quell'art. 7 del decreto del 1999.

La formula tiene insieme due anime. È *pubblica* perché persegue interessi generali tutelati dalla Costituzione — la promozione della cultura, la libertà dell'arte, la protezione del lavoro intellettuale. È *economica* perché agisce in forma di azienda, secondo regole civilistiche e con caratteristiche imprenditoriali. La conseguenza pratica più rilevante, fissata dalla stessa L. 2/2008, è duplice: a tutti gli atti della società si applicano le norme di diritto privato e non quelle di diritto pubblico, e le controversie sono devolute alla giurisdizione ordinaria, non al giudice amministrativo. La componente "a base associativa" significa infine che autori ed editori sono al tempo stesso mandanti e associati dell'ente.

Questa doppia natura consente alla SIAE di muoversi su due piani: come soggetto che esercita funzioni pubbliche — segnatamente nella gestione di servizi di accertamento e riscossione, anche in regime di convenzione con pubbliche amministrazioni — e come soggetto di diritto privato nei rapporti contrattuali con gli utilizzatori. È proprio la convivenza dei due piani a generare le ambiguità che i paragrafi successivi mettono a fuoco.

Riferimenti: art. 7 D.Lgs. 29 ottobre 1999 n. 419 (abrogato); L. 9 gennaio 2008 n. 2, art. 1; artt. 180-184 L. 633/1941

Separazione delle funzioni ispettive

La SIAE non opera come blocco unitario. Sul piano delle ispezioni convivono due figure distinte, con poteri e limiti radicalmente diversi, e tenerle separate è essenziale per capire fin dove può spingersi un controllo.

La prima è quella dell'ispettore in funzione pubblica, che agisce come ausiliario dell'amministrazione finanziaria per conto dell'Agenzia delle Entrate. Il fondamento è duplice: l'art. 17 del DPR 640/1972, che consente al Ministro delle finanze di affidare alla SIAE, mediante convenzione, l'accertamento e la riscossione dell'imposta sugli intrattenimenti e dei tributi connessi; e l'art. 74-quater, comma 6, del DPR 633/1972, che prevede la cooperazione del concessionario SIAE con gli uffici delle entrate, anche attraverso il controllo contestuale delle manifestazioni. In questa veste i poteri sono perimetrati dall'art. 52 del DPR 633/1972: la verifica riguarda i documenti legati agli incassi della serata (misuratori fiscali, biglietti emessi, registri dei corrispettivi), e l'esito è un processo verbale di constatazione trasmesso all'Agenzia. Restano fuori la richiesta di fatture d'acquisto a terzi, l'invio di questionari, gli inviti a comparire. L'agente deve inoltre essere formato e munito di tesserino di riconoscimento, in assenza del quale l'accesso perde il carattere di ispezione tributaria erariale.

La seconda figura è quella del mandatario in funzione privatistica, che agisce per conto della SIAE come collecting, per verificare il rispetto del contratto di licenza stipulato con l'organizzatore. Qui i controlli sono empirici — tipicamente il conteggio visivo dei presenti per accertare il rispetto degli scaglioni tariffari legati alla capienza — e non hanno valore di accertamento fiscale diretto per lo Stato.

Un limite ulteriore, segnalato da fonti tecniche del settore, riguarda l'estensione di questi poteri: la cosiddetta "verifica di assenza di finalità lucrative", comportando un esame della posizione giuridica complessiva del soggetto controllato, sembra esulare dalle competenze attribuite alla SIAE, alla quale nessuna disposizione normativa attribuisce un potere di accertamento giuridico-fattuale di quel tipo. L'elaborazione logico-giuridica sulle risultanze del controllo, e quindi l'accertamento generale, resta competenza esclusiva dell'Agenzia delle Entrate.

A parere di chi scrive, il fatto che la SIAE invii spesso la stessa persona fisica a svolgere entrambi i ruoli — ausiliario pubblico e mandatario privato — genera una zona grigia tra le due funzioni, in cui i limiti dell'una rischiano di confondersi con i margini dell'altra a vantaggio dell'ente. È una lettura critica, che il documento espone come tale: il dato oggettivo è la coincidenza dei ruoli in capo allo stesso soggetto; la valutazione sul suo carattere intenzionale è un'inferenza.

Riferimenti: art. 17 DPR 640/1972, art. 74-quater co. 6 e art. 52 DPR 633/1972; Convenzione Agenzia Entrate-SIAE approvata con decreto 7 giugno 2000 (in vigore fino al 31.12.2009), rinnovata il 15 dicembre 2009 per il periodo 1.1.2010-31.12.2019; Circolare Ministero delle Finanze 224/E del 5.12.2000 ("Imposta sugli intrattenimenti ed IVA sugli spettacoli — compiti e poteri di SIAE"). Sui limiti dei poteri di accertamento: Euroconference, "Luci e ombre della convenzione SIAE/Finanze". La validità della convenzione dopo il 31.12.2019 è questione aperta: cfr. sezione 7

ISI e IVA — i due criteri e la cooperazione SIAE

La fiscalità del settore poggia su una distinzione di fondo tra attività di intrattenimento e attività di spettacolo, introdotta con la riforma del 1999-2000 (L. delega 288/1998, D.Lgs. 60/1999) che dal 1° gennaio 2000 ha abolito l'imposta sugli spettacoli e istituito l'Imposta sugli Intrattenimenti (ISI). Le attività di intrattenimento scontano l'ISI (DPR 26 ottobre 1972 n. 640) e il regime speciale IVA dell'art. 74 comma 6 DPR 633/1972; le attività di spettacolo scontano l'IVA nei modi ordinari ex art. 74-quater DPR 633/1972, senza ISI. La convenzione con l'Agenzia delle Entrate affida alla SIAE la cooperazione all'accertamento di entrambe le imposte — non solo l'ISI, ma anche l'IVA del settore — fermo restando che titolare dei tributi resta l'Erario.

Le esecuzioni musicali sono il caso particolare, perché possono cadere nell'uno o nell'altro regime. Qui operano due criteri distinti, che vanno tenuti separati perché agiscono su piani diversi.

Il primo criterio decide se è dovuta o meno l'ISI, e si fonda sulla soglia del 50%. La Cassazione ha fissato il principio: quando l'esecuzione di musica dal vivo è pari o superiore al 50% dell'orario complessivo di apertura al pubblico, l'attività è qualificata come spettacolo e sconta il solo regime ordinario IVA ex art. 74-quater, anche se svolta in discoteche e sale da ballo; quando invece prevale la musica pre-registrata — cioè la musica dal vivo è sotto il 50% — l'attività è intrattenimento e sconta sia l'ISI sia l'IVA speciale ex art. 74 comma 6.

Il secondo criterio decide l'aliquota IVA applicabile, e non si fonda sul dal vivo in sé ma sul ruolo della prestazione nell'evento, secondo la distinzione fissata dalla Risoluzione dell'Agenzia delle Entrate n. 257/E del 20 giugno 2008 tra esecuzione come attrazione predominante ed esecuzione di contorno, accompagnamento o sottofondo. L'aliquota ridotta del 10% (n. 123 Tabella A, Parte III, DPR 633/1972) si applica agli spettacoli in cui la prestazione artistica è l'attrazione predominante, in luoghi adibiti all'ascolto: concerti vocali e strumentali, teatro, danza, in teatri, sale concerto, auditorium, arene. L'aliquota ordinaria del 22% si applica dove la prestazione è accessoria all'attività principale — la ristorazione o l'attività danzante.

Il punto da non fraintendere è che il criterio dell'aliquota non è "dal vivo contro registrato", ma "predominante contro accessorio". Un DJ set, in quanto intrattenimento danzante, sconta il 22%; ma allo stesso modo vi sconta il musicista o il pianobarista dal vivo che fa da sottofondo

a una cena in un ristorante o in un hotel, perché la sua prestazione è accompagnamento, non attrazione predominante. La controprova è netta: persino le prestazioni di un'orchestra musicale, fuori dal contesto concertistico in senso stretto, scontano l'aliquota ordinaria e non il 10%. La linea di confine non è lo strumento né il dal vivo, ma la funzione che la musica svolge nell'evento.

Per la figura del DJ i due criteri convergono nello stesso esito: il set è prevalentemente registrato (sotto la soglia del 50%, quindi intrattenimento con ISI) e ha funzione di accompagnamento alla serata danzante (quindi IVA al 22%). Ma è utile notare che convergono per ragioni diverse e indipendenti — l'una sulla natura registrata della musica, l'altra sul ruolo accessorio della prestazione — e che lo stesso esito di aliquota tocca anche esecutori dal vivo in funzione di sottofondo.

Sul piano operativo, le due imposte seguono circuiti distinti: l'ISI si versa con modello F24 Accise (sezione "Accise/Monopoli ed altri versamenti non ammessi in compensazione", ente "M", codice tributo 5123); l'IVA del settore con F24 ordinario (codice tributo 6729). L'ISI per le attività con carattere di continuità va versata entro il giorno 16 del mese successivo. La distinzione tra F24 Accise e F24 ordinario non è formale: riflette la natura dei due tributi e i rispettivi circuiti di riscossione.

I biglietti d'ingresso per lo spettacolo sono esonerati dall'obbligo del normale registratore di cassa telematico: viaggiano su sistemi di biglietteria automatizzata omologati (art. 74-quater DPR 633/1972), trasmessi telematicamente ai database SIAE e da questi all'Anagrafe Tributaria. La cassa del bar, invece, trasmette all'Agenzia delle Entrate solo i dati della somministrazione generica. È una separazione di flussi che spiega perché incassi di spettacolo e incassi di somministrazione seguano canali distinti.

Riferimenti: D.Lgs. 26 febbraio 1999 n. 60 (riforma 2000); DPR 26 ottobre 1972 n. 640 (ISI); art. 74 co. 6 e art. 74-quater DPR 633/1972; criterio del 50% per l'ISI (orientamento Cassazione; cfr. Ris. Agenzia Entrate 257/E del 20.6.2008); aliquote IVA: n. 123 Tabella A Parte III DPR 633/1972 (10%) e regime ordinario (22%), con criterio predominante/accessorio della Ris. 257/E del 20.6.2008; versamenti F24 Accise codice 5123 (ISI) e F24 ordinario codice 6729 (IVA). Una pronuncia di Cassazione specifica su "ISI e DJ set" è segnalata per approfondimento nella sezione dedicata alla figura del DJ

Il borderò — art. 51 R.D. 1369/1942

Il borderò trova il suo fondamento storico nell'art. 51 del Regolamento di esecuzione della L. 633/1941 (R.D. 18 maggio 1942 n. 1369), il cui testo recita:

"Chi dirige l'esecuzione di opere musicali di qualsiasi natura ha l'obbligo, **anche** ai fini del controllo sulle esecuzioni di opere soggette al pagamento del diritto demaniale, di redigere per iscritto, prima della esecuzione o immediatamente dopo, il programma di tutte le opere o dei brani staccati di opere musicali o delle brevi composizioni effettivamente eseguite o rappresentate e di consegnarlo o di trasmetterlo all'ufficio incaricato dell'esazione del diritto o a persona da tale ufficio incaricata, al più tardi entro il giorno successivo allo spettacolo o trattenimento."

Il punto critico è il legame con il diritto demaniale. L'istituto del diritto demaniale era disciplinato dagli artt. 175-179 della L. 633/1941, abrogati dall'art. 6 del D.L. 31 dicembre 1996 n. 669. Per abrogazione implicita risultano travolte anche le relative norme attuative del regolamento del 1942, ossia gli artt. da 49 a 56 — gruppo in cui rientra lo stesso art. 51. Su questo dato si fonda l'argomento per cui l'obbligo di redigere il borderò, ancorato a un istituto soppresso e a norme attuative venute meno con esso, avrebbe perso la propria base normativa.

Qui però va affrontato onestamente il nodo interpretativo, perché è il punto su cui la disposizione si presta a letture opposte: l'avverbio "anche". Il testo dice che il programma va redatto "anche ai fini del controllo sulle esecuzioni di opere soggette al pagamento del diritto demaniale", e quella parola ammette due interpretazioni.

Secondo la prima lettura — quella qui sostenuta — il "anche" segnala che il controllo sul diritto demaniale era il fine sistematico cui l'articolo era ancorato: caduto quell'istituto, e abrogate per via implicita le norme attuative che lo servivano, l'obbligo perde il proprio fondamento e cade con esso. È la lettura coerente con l'abrogazione implicita degli artt. 49-56.

Secondo la lettura opposta — quella su cui la SIAE può far leva — il "anche" indicherebbe al contrario che l'obbligo non era *soltanto* funzionale al diritto demaniale: il programma servirebbe in generale all'identificazione delle opere eseguite per la corretta ripartizione dei diritti d'autore, e questa funzione ulteriore sopravviverebbe all'abrogazione del solo demaniale, mantenendo in vita l'obbligo.

Allo stato, in assenza di una pronuncia giurisprudenziale che abbia deciso specificamente sulla sopravvivenza dell'art. 51 dopo il 1996, la questione resta genuinamente aperta. Ma anche nell'incertezza l'argomento conserva un valore difensivo preciso: chi invoca l'art. 51 come fonte di un obbligo deve farsi carico di dimostrarne la persistente vigenza nonostante l'abrogazione dell'istituto e delle norme attuative cui era legato. L'onere argomentativo, in altre parole, grava su chi pretende, non su chi contesta.

Riferimenti: art. 51 (e artt. 49-56) R.D. 18 maggio 1942 n. 1369; artt. 175-179 L. 633/1941 (diritto demaniale, abrogati); D.L. 31 dicembre 1996 n. 669, art. 6. La questione della sopravvivenza dell'art. 51 e dell'interpretazione del "anche" è priva, allo stato delle fonti consultate, di una pronuncia giurisprudenziale dirimente

L'algoritmo SIAE — il primo brevetto, 2018

Il 7 giugno 2018 la SIAE ha annunciato il primo brevetto della sua storia: un algoritmo dedicato a contrastare la falsa programmazione nei borderò, sviluppato in circa un anno di lavoro con l'Università La Sapienza di Roma nell'ambito del progetto "Programmi Puliti". L'annuncio porta le dichiarazioni del presidente Filippo Sugar e del direttore della Divisione Musica Matteo Fedeli.

Il sistema opera sui dati documentali: analizza i borderò riconsegnati — sia digitali via mioBorderò sia cartacei — e calcola la probabilità di presenza di falsa programmazione. Le cifre dichiarate danno la misura della scala: oltre 1,4 milioni di borderò musicali ogni anno, nei quali sono indicati oltre 40 milioni di brani. Sul piano tecnico è stato descritto come un classificatore basato sulla teoria dei grafi, che individua i borderò a rischio e suggerisce dove indirizzare i controlli, rendendo — secondo le fonti — l'attività di verifica fino a cinque volte più efficace. Sulla base delle anomalie statistiche rilevate, la SIAE seleziona i locali presso cui effettuare accertamenti mirati, confrontando la programmazione effettiva con quella dichiarata.

Un punto va chiarito per evitare un equivoco diffuso: l'algoritmo non è un sistema di riconoscimento audio nei locali. Non "ascolta" la musica eseguita; lavora sui dati dei borderò. I controlli fisici scattano come conseguenza delle anomalie emerse dall'analisi documentale, non da una rilevazione sonora: l'eventuale accertamento sul posto è una fase successiva e distinta, condotta da personale incaricato, che l'algoritmo si limita a indirizzare selezionando i locali a rischio. Sono due piani da non confondere — la selezione statistica a monte, l'accertamento sul campo a valle.

Riferimenti: comunicato SIAE del 7 giugno 2018 ("Primo brevetto SIAE contro la falsa programmazione"); progetto "Programmi Puliti" con l'Università La Sapienza di Roma; dichiarazioni di Filippo Sugar (presidente) e Matteo Fedeli (direttore Divisione Musica); cfr. anche la pagina SIAE "Tutela dei repertori"

3. Diritti connessi, trasmissione digitale e webradio

Due categorie da non confondere: diritto esclusivo e diritto a compenso

Prima di entrare nel merito della webradio conviene fissare una distinzione che la prassi tende a sfumare e che invece regge tutto il ragionamento. I diritti connessi del produttore di fonogrammi e dell'artista non sono tutti della stessa natura.

Da un lato ci sono i diritti esclusivi: l'art. 72 per il produttore e l'art. 80 per gli artisti interpreti ed esecutori attribuiscono il potere di autorizzare o vietare determinate utilizzazioni — riproduzione, distribuzione, noleggio, messa a disposizione del pubblico. È uno *ius prohibendi* (un diritto di vietare): senza il consenso del titolare l'atto non può essere compiuto lecitamente. Dall'altro lato la legge prevede, per talune utilizzazioni che essa stessa consente, semplici diritti a compenso: non un potere di veto, ma il diritto del titolare a essere remunerato. La differenza è netta e non terminologica: nel primo caso il titolare può impedire, nel secondo può solo pretendere un compenso. Per gli atti tipici di una internet radio, come si vedrà, il fondamento è il diritto esclusivo dell'art. 72 — la riproduzione sul server e la messa a disposizione online — non un diritto a compenso da diffusione.

Vanno inoltre tenute distinte due filiere parallele, perché spiegano perché una stessa trasmissione possa generare richieste da soggetti diversi: i produttori di fonogrammi (art. 72, amministrati da SCF — Società Consortile Fonografici, la collecting dei produttori discografici —, AFI, ItsRight e altri) e gli artisti interpreti ed esecutori (art. 80, amministrati da Nuovo IMAIE — Istituto Mutualistico Artisti Interpreti Esecutori —, ItsRight e altri).

Il perno di quanto segue è l'art. 72, perché è lì che si concentra il potere reale — il diritto di vietare — ed è su quell'articolo che ruotano sia i contratti di licenza delle collecting sia la giurisprudenza più rilevante per la webradio.

Riferimenti: artt. 72 e 80 LDA (diritti esclusivi del produttore e degli artisti)

L'art. 72 e i suoi commi — i tre atti della webradio

Una webradio non compie un atto unico, ma una sequenza di atti giuridicamente distinti, ciascuno con un proprio regime. Tenerli separati è la chiave per capire cosa è realmente dovuto e cosa no.

Il primo atto è la riproduzione: per trasmettere, i fonogrammi vanno prima caricati e fissati sul server. È l'art. 72 lettera a), diritto esclusivo. Questo atto è presente in ogni webradio, perché senza caricamento non c'è trasmissione.

Il secondo atto è la messa a disposizione del pubblico in modalità interattiva, ossia "in maniera tale che ciascuno possa avervi accesso dal luogo e nel momento scelti individualmente". È l'art. 72 lettera d), diritto esclusivo introdotto dal D.Lgs. 68/2003 per il mondo online. La formula descrive l'on-demand: l'utente sceglie il brano e l'istante. Qui sta un punto dirimente: se la webradio trasmette un palinsesto lineare, in cui l'ascoltatore non sceglie né il brano né il momento, l'atto della lettera d) non si verifica. L'utilizzatore lo compie — e quindi lo deve — soltanto se e quando introduce funzioni su richiesta. È un atto eventuale, non necessario.

Il terzo atto è la trasmissione lineare del flusso, il webcasting non interattivo: il palinsesto continuo che l'ascoltatore riceve così com'è. Qui occorre una precisazione che i contratti delle collecting tendono a non esplicitare. La trasmissione di una internet radio viene talora assimilata alla "diffusione radiofonica", ma non lo è nel senso tecnico che la legge attribuisce a quella nozione. La diffusione radiofonica, come definita dalla normativa di settore (L. 103/1975), è la diffusione circolare via etere o, su scala nazionale, via filo — impianti, frequenze, un servizio storicamente riservato e regolato. Lo streaming via internet non usa l'etere né frequenze assegnate: è un flusso di dati su rete. Per questo non è radiodiffusione in

senso proprio, e per questo viene regolato altrove — come messa a disposizione del pubblico online.

Ne è prova il fatto che le collecting, per la internet radio, non costruiscono i contratti sulla diffusione radiofonica. La conferma più netta viene dai contratti stessi. La licenza SCF per la web radio è intestata "ai sensi dell'art. 72, lett. a) e lett. d)": concede il diritto di riprodurre i fonogrammi caricandoli sul server (lett. a) e di metterli a disposizione del pubblico in streaming (lett. d). Sul versante del diritto d'autore, la Licenza Multimedialità SIAE è costruita allo stesso modo, sul diritto di messa a disposizione online in modalità streaming e webcasting, inclusa la diffusione tramite web radio e web tv. Né l'una né l'altra si fonda sulla diffusione radiofonica. Se la internet radio fosse davvero radiodiffusione in senso tecnico, non sarebbe stato necessario costruire licenze apposite ancorate alla messa a disposizione online. L'esistenza stessa di quelle licenze dedicate dimostra che la internet radio è trattata come messa a disposizione del pubblico, non come radiodiffusione.

La distinzione trova così conferma nella prassi contrattuale delle collecting. La licenza SCF per le web radio concede i diritti dell'art. 72 lettere a) e d), descritti come riproduzione tramite caricamento dei file sul server e messa a disposizione in streaming, senza possibilità di download. Il punto contestabile è semmai un altro: la formula della lettera d) descrive l'interattività ("dal luogo e nel momento scelti individualmente"), ma viene applicata anche a chi trasmette un flusso lineare, dove quell'interattività non c'è. Una internet radio puramente lineare può legittimamente eccepire di non compiere l'atto della lettera d), e di doverlo solo qualora attivi le richieste — il che, peraltro, la licenza stessa conferma là dove esclude espressamente lo streaming on demand.

Riferimenti: art. 72 lett. a) e lett. d) LDA; D.Lgs. 9 aprile 2003 n. 68; nozione di "diffusione radiofonica" ex L. 14 aprile 1975 n. 103 (diffusione circolare via etere o via filo); licenza SCF per le web radio (art. 72 lett. a, riproduzione tramite caricamento sul server, e lett. d, messa a disposizione in streaming; esclusione di download e streaming on demand); Licenza Multimedialità SIAE (diritto di messa a disposizione online in streaming e webcasting per web radio e web tv)

Il piano penale — Cassazione n. 1652/2019 (La Voce di Venezia)

Sul caso di una webradio la Corte di Cassazione si è pronunciata con la sentenza n. 1652/2019 (Terza Sezione Penale), e merita una collocazione precisa perché spesso viene citata in modo impreciso.

I fatti: una webradio gestita da neolaureati, denominata "La Voce di Venezia", aveva diffuso poco meno di cinquemila brani musicali registrati in MP3 su dischi fissi, pagando solo in parte i diritti SIAE e per nulla quelli SCF. La radio si sosteneva con donazioni di un'associazione no-profit, a sua volta alimentata quasi interamente da donazioni dello stesso imputato, che ne era il finanziatore senza ricavarne utile. Il Procuratore Generale presso la Corte d'Appello di Venezia e SCF ricorsero contro l'assoluzione; la Cassazione respinse entrambi i ricorsi.

Il punto giuridico va inquadrato con precisione, perché siamo nel penale e la norma in gioco non è quella che attribuisce i diritti, ma quella che punisce. La Corte ha confermato l'assoluzione dell'imputato dal reato di cui all'art. 171-ter, comma 1, lettere a) e d), della L. 633/1941: è il 171-ter la norma incriminatrice, la fattispecie che descrive la condotta penalmente rilevante e ne fissa la pena. Gli atti materiali cui le lettere a) e d) si riferiscono — la riproduzione e la messa a disposizione, che sul piano civile corrispondono al diritto esclusivo del produttore — vi compaiono solo come oggetto della condotta, non come fondamento della decisione. Il fulcro è l'elemento costitutivo del reato: il fine di lucro. La Corte assolve perché quel fine manca, e senza un guadagno economicamente apprezzabile o un incremento patrimoniale la condotta non integra il reato. Nel caso concreto l'accesso alla radio era possibile anche senza passare dal sito della testata giornalistica collegata, il che escludeva il nesso pubblicitario, e i banner erano di enti no-profit, senza ritorno economico.

Va però tenuto fermo il confine di ciò che la sentenza afferma, per non farle dire più del dovuto. È una pronuncia penale: esclude il reato in difetto di lucro. Non dichiara lecito l'uso sul piano civile, né elimina la necessità dell'autorizzazione per i diritti esclusivi dell'art. 72, che restano tali a prescindere dal lucro. In altre parole: senza scopo di lucro non c'è reato, ma il piano dell'eventuale obbligazione civile resta distinto e va valutato separatamente. La forza della sentenza, per la webradio non commerciale, sta nel togliere di mezzo la leva penale — che è la più intimidatoria — non nel cancellare ogni questione civilistica.

Riferimenti: Cass. pen. sez. III n. 1652/2019; art. 171-ter co. 1 lett. a) e d) LDA (norma incriminatrice, fine di lucro come elemento costitutivo); art. 72 lett. a) e d) LDA (atti materiali oggetto della condotta, sul piano civile). In senso conforme sul fine di lucro come guadagno economicamente apprezzabile: Cass. pen. sez. III n. 149/2006 e n. 33303/2001. Il testo qui usato è la massima pubblicata; il testo integrale della motivazione è da riscontrare su banca dati per i dettagli fini

La "radio sintonizzata" — captare un'emissione non è utilizzare fonogrammi

Un caso ricorrente e mal compreso è quello dell'esercizio che tiene acceso un apparecchio radio o TV sintonizzato su un'emittente terza. Qui occorre una distinzione che la prassi delle collecting tende a ignorare: chi capta un'emissione altrui non utilizza direttamente fonogrammi. Utilizza l'emissione di un soggetto — l'emittente — che ha già, a monte, assolto i compensi sui fonogrammi che trasmette. Pretendere un ulteriore compenso da chi si limita a sintonizzare l'apparecchio solleva un problema di duplicazione sullo stesso atto, ed è un dubbio sollevato apertamente anche da fonti professionali del settore.

Il criterio per stabilire quando la diffusione tramite apparecchio configuri una comunicazione al pubblico autonomamente rilevante non è secco, ma si dispone su una scala che la giurisprudenza europea ha tracciato attorno a due elementi: l'esistenza di un pubblico nuovo e il nesso tra la diffusione e un vantaggio economico.

A un estremo c'è il luogo privato o non aperto al pubblico indistinto — lo studio professionale, l'ufficio, l'ambulatorio. Qui la Corte di Giustizia ha escluso il compenso: nella sentenza 15 marzo 2012, causa C-135/10 (SCF contro Marco Del Corso), ha stabilito che la diffusione musicale nello studio di un dentista non è comunicazione al pubblico, perché manca un pubblico nel senso rilevante — i pazienti accedono su appuntamento, non costituiscono un numero indeterminato e ampio — e manca il nesso con un vantaggio economico. La Cassazione italiana ha recepito il principio, estendendolo ai liberi professionisti. È il caso più solido.

All'estremo opposto c'è il pubblico esercizio in cui la musica è componente del trattenimento e concorre al consumo — il bar, il locale, la pubblica festa danzante. Qui il compenso è dovuto, perché ricorrono il pubblico, la sua novità e il nesso con il lucro. È la posizione in cui si colloca il caso gemello deciso lo stesso giorno (causa C-162/10, sugli alberghi), dove la diffusione nelle camere è stata qualificata come comunicazione al pubblico.

In mezzo sta la zona grigia degli esercizi commerciali. La distinzione per natura del luogo, qui, è funzione del ruolo che la musica svolge. Il singolo negozio, dove il cliente entra per il prodotto e non per l'atmosfera, è più vicino allo studio professionale: la musica è sottofondo, non trattenimento. Il centro commerciale come spazio comune, che diffonde musica d'ambiente su un pubblico ampio e in transito, è più vicino al lato del bar. L'esito dipende dalla dimostrazione concreta del nesso tra diffusione musicale e vantaggio economico, e in caso di apparecchio sintonizzato si somma il problema della duplicazione del compenso già assolto dall'emittente.

Una cautela è doverosa: la giurisprudenza di merito italiana non è univoca, e si registrano pronunce, anche del Tribunale di Milano, che hanno riconosciuto il compenso per la musica diffusa via radio o TV nei pubblici esercizi. La ricostruzione qui proposta è quella più solidamente ancorata alla giurisprudenza europea, non un esito garantito in ogni sede.

Riferimenti: CGUE 15 marzo 2012, causa C-135/10 (SCF c. Del Corso); CGUE 15 marzo 2012, causa C-162/10 (PPL c. Irlanda, alberghi); Cassazione conforme sui liberi professionisti; nozione di comunicazione al pubblico dei diritti connessi (CGUE). Orientamenti di merito non univoci (cfr. Trib. Milano in senso opposto)

Il limite del repertorio — la difesa editoriale

La difesa più solida per una webradio non è giuridica ma editoriale, e discende da un principio elementare: ogni collecting può pretendere compensi solo per i fonogrammi dei propri mandanti. Il repertorio amministrato è il perimetro della pretesa.

Ne consegue che una webradio costruita su repertorio indipendente — netlabel, autoproduzioni, opere sotto licenza Creative Commons, fonogrammi non conferiti ad alcuna collecting — non deve a SCF, ItsRight o Nuovo IMAIE alcun compenso per quei fonogrammi, semplicemente perché non rientrano nei loro cataloghi. È lo stesso terreno che rende prezioso il modello dei portali indipendenti: scegliere repertorio fuori dai cataloghi delle collecting è la forma più efficace di tutela, perché agisce a monte, sull'oggetto stesso della pretesa.

Il quadro attuale rende questo punto ancora più rilevante. Il sistema dei diritti connessi si è ridisegnato su due piani che conviene tenere distinti. Sul piano della negoziazione delle tariffe, organismi come ItsRight e Nuovo IMAIE, che in passato avevano conferito a SCF il mandato a negoziare per loro le condizioni dell'equo compenso, non lo hanno rinnovato a partire dal 2024 e definiscono ora accordi diretti con le associazioni di categoria. Sul piano della riscossione materiale, invece, gli stessi organismi hanno conferito a SIAE e SCF un mandato all'incasso, e dal 1° gennaio 2026 SIAE opera come sportello unico anche per i diritti connessi. Ne deriva che una webradio o un esercizio possono ricevere richieste riferite a titolari diversi, anche quando l'incasso è accentrato. Su istanza degli organismi, l'AGCOM (Autorità per le Garanzie nelle Comunicazioni) ha avviato in passato procedimenti istruttori nei confronti di webradio che utilizzavano repertori dei loro mandanti senza corrispondere i diritti, per indurle a sottoscrivere le licenze. La rilevanza di ciò che si trasmette — dentro o fuori i cataloghi amministrati — è quindi decisiva.

Riferimenti: principio di rappresentatività e perimetro del repertorio mandante; frammentazione delle collecting dei diritti connessi (revoca dei mandati a SCF); procedimenti AGCOM su istanza degli organismi; cfr. blocco Bandcamp (sezione 1) e questioni di palinsesto (sezione 7)

Non è "prendere o lasciare" — i limiti alla pretesa tariffaria

Resta la questione del come la pretesa viene fatta valere. Le collecting operano con contratti standard, predisposti unilateralmente e proposti in blocco; la prassi documentata di SCF include l'invio di solleciti agli esercizi ritenuti utilizzatori di fonogrammi, per invitarli a regolarizzare il pagamento, con la riserva di agire in giudizio in caso di rifiuto. Questo modello "prendere o lasciare" incontra però limiti normativi precisi.

Il primo limite è strutturale: laddove la pretesa si fonda su un diritto a compenso e non su un diritto esclusivo, non esiste un potere di veto, ma solo il diritto a una remunerazione, la cui misura deve essere equa. "Equo" non è un'etichetta vuota ma un parametro sindacabile.

Il secondo limite è l'art. 22 del D.Lgs. 35/2017, che disciplina la concessione delle licenze da parte degli organismi di gestione collettiva. La norma impone che le licenze siano concesse a condizioni commerciali eque e non discriminatorie, sulla base di criteri semplici, chiari, oggettivi e ragionevoli, e che le tariffe — sia per i diritti esclusivi sia per quelli a compenso — garantiscano una remunerazione adeguata e ragionevole, proporzionata in rapporto al valore economico dell'utilizzo dei diritti negoziati. La norma impone inoltre di condurre le trattative in buona fede e di rispondere per iscritto alle richieste degli utilizzatori. Una tariffa sganciata dal valore economico reale dell'uso — applicata a una webradio non commerciale con incassi

minimi e uso limitato del repertorio amministrato — può essere contestata proprio sotto questo profilo.

L'utilizzatore, dunque, dispone di strumenti per contestare sia l'*an* (se la pretesa sia dovuta) — per gli atti che non compie, come la messa a disposizione interattiva della lettera d) quando non offre l'on-demand — sia il *quantum* (quanto sia dovuto) — per le tariffe non proporzionate al valore reale. Non è di fronte a un'imposizione inoppugnabile, ma a una pretesa negoziabile entro parametri di legge.

Un'ultima precisazione sul ruolo dell'AGCOM. L'Autorità vigila sul rispetto di questi criteri e può intervenire su istanza degli organismi, ma la sua funzione è di vigilanza e di pressione regolatoria, non di accertamento giudiziale del merito. L'accertamento definitivo dell'esistenza e della misura dell'obbligazione contestata resta competenza del giudice ordinario — coerentemente con la natura di ente pubblico economico della SIAE e con la devoluzione di tali controversie alla giurisdizione ordinaria, già richiamata nella sezione 2. Un procedimento amministrativo che induce a sottoscrivere non equivale a una sentenza: l'utilizzatore conserva la via giudiziale per contestare nel merito.

Riferimenti: art. 22 D.Lgs. 35/2017 (condizioni eque e non discriminatorie, tariffe proporzionate al valore economico dell'utilizzo, negoziazione in buona fede); vigilanza AGCOM; giurisdizione ordinaria sulle controversie (cfr. sezione 2, natura EPE della SIAE)

4. La natura del luogo: accesso, inviolabilità e licenze

La classificazione dei luoghi è uno snodo che torna in più punti dell'analisi, ma per scopi diversi che conviene non confondere. La stessa tripartizione serve a rispondere a tre domande distinte: se sia dovuto il compenso sui diritti, chi possa accedere al luogo, e se occorra una licenza di pubblica sicurezza. Il primo profilo — quando è dovuto il compenso a SCF e SIAE — è trattato nella sezione 3, in relazione al criterio del pubblico e del nesso economico fissato dalla Corte di Giustizia. Questa sezione sviluppa gli altri due: l'inviolabilità del luogo e i suoi limiti all'accesso, e l'obbligo di licenza ai fini di pubblica sicurezza.

La tripartizione dei luoghi

La distinzione di base, comune ai tre profili, articola i luoghi in tre categorie. Il luogo pubblico è accessibile a chiunque senza condizioni — la piazza, la strada. Il luogo aperto al pubblico è accessibile a un numero indeterminato di persone previo un adempimento (un biglietto, una consumazione, il rispetto di un orario): il bar, il cinema, l'albergo. Il luogo privato è accessibile solo a soggetti determinati dal titolare — l'abitazione, l'ufficio, i locali aziendali, la sede di un'associazione o di un partito.

La tripartizione non è definita organicamente da una singola norma: emerge in via interpretativa dall'incrocio di più fonti — il TULPS per le licenze di pubblica sicurezza, l'art. 614 del codice penale per la tutela del domicilio, l'art. 17 della Costituzione per il diritto di riunione, e la giurisprudenza europea per la nozione di pubblico ai fini del diritto d'autore. Proprio perché ricostruita per via interpretativa, la classificazione di un caso concreto non è sempre netta: dipende dalle caratteristiche oggettive del luogo oltre che dalle modalità di accesso.

Riferimenti: R.D. 18 giugno 1931 n. 773 (TULPS), artt. 68-69; art. 614 c.p.; art. 17 Cost.; giurisprudenza CGUE (cfr. sezione 3)

Inviolabilità del domicilio e limiti all'accesso

Sul piano dell'accesso, il luogo privato gode della tutela dell'art. 614 c.p. sulla violazione di domicilio, che protegge non solo l'abitazione ma ogni luogo di privata dimora — ogni spazio, cioè, in cui una persona svolge un'attività propria e dal quale ha il diritto di escludere i terzi.

In questa cornice si colloca un orientamento che riguarda i luoghi di lavoro. La Cassazione penale, con la sentenza n. 10745 del 18 novembre 1985 (Sez. V), ha affermato che lo

stabilimento industriale deve ritenersi privata dimora ai fini del reato di violazione di domicilio, perché è il luogo dove l'imprenditore svolge la propria attività lavorativa e dove ha il diritto di disporre di tutti i locali dell'impresa e di escludervi le persone a lui non gradite.

Questo principio va però maneggiato con cautela, perché non è pacifico e si è evoluto. L'orientamento sullo stabilimento industriale come privata dimora non è univoco, e la giurisprudenza successiva ha ristretto la nozione per i luoghi di lavoro, riservando la tutela a chi vi presta stabilmente la propria opera e vi svolge atti della vita privata soggetti a riservatezza, non ai luoghi nel momento in cui sono aperti al pubblico. Ne deriva una distinzione utile: un esercizio è privata dimora soprattutto quando non è aperto al pubblico — fuori orario, o in uso riservato — mentre durante l'apertura al pubblico la tutela del domicilio si attenua. Le fonti confermano per esempio che il bar o il negozio sono privata dimora quando, chiuso l'esercizio, il titolare vi si trattiene per attività proprie.

Applicato al caso di una festa aziendale su invito nominale nei propri locali, il quadro è favorevole alla qualificazione come ambito privato, ma per ragioni che vanno tenute distinte e non sovrapposte acriticamente: la cerchia degli invitati è determinata, l'accesso non è aperto al pubblico indeterminato, e i locali, in quel contesto d'uso riservato, rientrano nella nozione di privata dimora. Su questi presupposti, un terzo non ha titolo per accedervi senza il consenso del titolare o un provvedimento dell'autorità giudiziaria. Va però riconosciuto che la qualificazione del luogo non discende dal solo invito: anche le caratteristiche oggettive del locale concorrono a determinarla, ed è su quel terreno che una pretesa contraria provverebbe a far leva.

Riferimenti: art. 614 c.p.; Cass. pen. Sez. V n. 10745 del 18.11.1985 (orientamento non pacifico, successivamente ristretto per i luoghi di lavoro)

L'obbligo di licenza di pubblica sicurezza

Distinto dall'inviolabilità è il profilo della licenza di pubblica sicurezza, che riguarda non chi può entrare ma se l'attività richiede un'autorizzazione amministrativa. Lo disciplinano gli artt. 68 e 69 del TULPS: senza licenza del Comune non si possono dare, in luogo pubblico o aperto o esposto al pubblico, accademie, feste da ballo e altri spettacoli o trattenimenti (art. 68), né dare per mestiere pubblici trattenimenti (art. 69). Per gli eventi fino a 200 partecipanti che si concludono entro le 24 del giorno di inizio, la licenza è sostituita da una SCIA ai sensi dell'art. 19 della L. 241/1990.

Il discrimine che rileva per l'analisi è ancora una volta il nesso con l'attività d'impresa. Per un evento occasionale, non connesso all'esercizio di un'attività imprenditoriale, la licenza ex artt. 68 e 80 TULPS non è necessaria; lo diventa quando l'allestimento si configura come luogo di pubblico spettacolo e costituisce esercizio dell'attività imprenditoriale. Anche qui, però, opera l'avvertenza vista sopra: la natura del luogo si valuta sulle caratteristiche oggettive, sicché una festa su invito ospitata in un locale strutturalmente aperto al pubblico può comunque essere ricondotta a quella categoria.

Resta da tenere distinta, sul piano tecnico, la differenza tra spettacolo e trattenimento, che il TULPS presuppone: nello spettacolo il pubblico assiste passivamente (un'esibizione di danza, un concerto cui si presta ascolto), nel trattenimento partecipa attivamente (la discoteca, la sala da ballo). È una distinzione che incrocia quella, di rilievo fiscale, già vista a proposito di ISI e IVA.

Riferimenti: artt. 68, 69 e 71 TULPS (R.D. 773/1931), come modificati dal D.L. 91/2013 conv. L. 112/2013; art. 19 L. 241/1990 (SCIA); art. 80 TULPS (agibilità dei locali). Distinzione spettacolo/trattenimento: cfr. sezione 2 (ISI e IVA)

5. Il mercato della gestione collettiva

La concentrazione, in numeri ufficiali

Per la prima volta esistono dati ufficiali sulla rappresentatività delle collecting, e fotografano un mercato fortemente concentrato. La fonte è la delibera AGCOM n. 142/25/CONS, adottata il 27 maggio 2025 e pubblicata il 13 giugno 2025: è la prima valutazione della rappresentatività mai effettuata dall'Autorità, riferita all'anno 2024 e calcolata, in questa prima applicazione, sulla media triennale dei compensi incassati.

Nel diritto d'autore musicale il quadro è di sostanziale monopolio: SIAE rappresenta il 99,20%, LEA (Liberi Editori Autori, l'associazione tramite cui ha operato Soundreef) — sostituita da Soundreef dal 1° gennaio 2025 — lo 0,80%.

Nei diritti connessi dei produttori fonografici prevale SCF con l'85,30%, seguita da AFI (5,81%), ItsRight (4,67%), Getsound (2,25%), Evolution (1,96%) e Audiocoop (0,01%).

Nei diritti connessi degli artisti interpreti ed esecutori, in campo musicale, è in testa Nuovo IMAIE con l'86,44%, davanti a ItsRight (13,17%) e RASI (0,40%).

Due precisazioni sono essenziali, e giocano entrambe a favore di chi contesta una pretesa tariffaria. La prima è che la stessa AGCOM qualifica questi valori come indicatori di orientamento generale, indicativi e non vincolanti: nell'ambito di una negoziazione le parti possono avvalersi di dati analitici basati sull'effettivo impiego dei repertori. La seconda è che, a partire dal 2025, la rappresentatività sarà determinata proprio sull'effettivo utilizzo delle opere da parte degli utilizzatori, e non più sulla media dei compensi incassati. Entrambe rafforzano il principio dell'art. 22 del D.Lgs. 35/2017 visto nella sezione 3: ciò che conta è il valore reale dell'uso, non una quota astratta. Non a caso i numeri sono contestati dagli stessi operatori: Soundreef ha dichiarato perplessità sui criteri adottati, in particolare sul calcolo relativo a LEA.

Riferimenti: AGCOM, delibera n. 142/25/CONS del 27 maggio 2025 (pubbl. 13 giugno 2025), valutazione della rappresentatività per il 2024; delibera n. 95/24/CONS (regolamento, in vigore dal 14 giugno 2024)

Una società mista — ItsRight

Il panorama dei diritti connessi non è una griglia rigida. ItsRight, fondata nel 2010 e iscritta dal 2017 nel registro AGCOM ex art. 40 D.Lgs. 35/2017, è un organismo che opera su entrambi i versanti: rappresenta i diritti di circa 180.000 artisti interpreti o esecutori e di circa 500 produttori di fonogrammi mandanti. I produttori che vi aderiscono sono in prevalenza realtà indipendenti di piccola dimensione, mentre le major restano nel perimetro di SCF. Questa natura ibrida spiega perché ItsRight compaia in entrambe le filiere — produttori e artisti — nelle quote AGCOM.

Va inoltre tenuto presente un meccanismo che incrocia i soggetti e che la prassi rende poco trasparente. Occorre distinguere due funzioni: la negoziazione delle condizioni tariffarie e la riscossione materiale. Quanto alla prima, Nuovo IMAIE e ItsRight hanno cessato di affidare a SCF la negoziazione del proprio equo compenso, definendo accordi diretti con le associazioni di categoria. Quanto alla seconda, Nuovo IMAIE, d'intesa con ItsRight, ha conferito a SIAE e a SCF un mandato all'incasso, mantenendo termini e procedure già in uso. La riscossione materiale, dunque, può passare per i soggetti storici anche quando il titolare formale del diritto è un altro organismo — e dal 1° gennaio 2026 questa centralizzazione si è spinta oltre, con SIAE divenuta sportello unico per il pagamento sia del diritto d'autore sia dei diritti connessi, tramite avvisi distinti.

Riferimenti: dati ItsRight (180.000 AIE, 500 produttori mandanti, iscrizione AGCOM dal 2017); distinzione tra mandato di negoziazione (non rinnovato a SCF da Nuovo IMAIE e ItsRight dal 2024, sostituito da accordi diretti con le associazioni di categoria) e mandato all'incasso (conferito a SIAE e SCF d'intesa con ItsRight); SIAE sportello unico per diritto d'autore e diritti connessi dal 1° gennaio 2026 (fonti: NUOVO IMAIE; Confcommercio; Confesercenti)

Il conflitto SIAE-Soundreef e l'accordo del 2019

Prima che la liberalizzazione del diritto d'autore assumesse la forma normativa ricostruita poco oltre, lo stesso terreno era stato attraversato da un conflitto giudiziario tra i due principali contendenti del mercato. Per circa un quinquennio — dalla metà degli anni Dieci fino al 2019 — SIAE da una parte, e Soundreef Ltd. insieme all'associazione LEA dall'altra, si sono fronteggiate in una serie di controversie reciproche. Il conflitto si è chiuso il 10 aprile 2019 con un accordo transattivo, con cui le parti hanno dichiarato di voler definire tutte le controversie in essere e prevenire l'insorgere di ulteriori, rinunciando alle cause pendenti. La ricostruzione che segue resta al livello documentato: l'esistenza del contenzioso, la sua durata pluriennale e la chiusura per via transattiva sono accertate, mentre il dettaglio dei singoli procedimenti non è qui ricostruito.

Il punto che rileva per l'analisi non è la cronaca della lite, ma la sua causa strutturale, perché è la stessa che ritorna nella vicenda Jamendo trattata più avanti. Soundreef è una società commerciale di diritto inglese, dunque una entità di gestione indipendente (EGI); la disciplina italiana di recepimento, però, riservava la raccolta dei diritti d'autore agli organismi di gestione collettiva (OGC) senza scopo di lucro. Per operare sul mercato italiano Soundreef ha perciò dovuto avvalersi di LEA, associazione non a fini di lucro costituita allo scopo, che fungeva da soggetto legittimato alla raccolta mentre Soundreef gestiva l'attività in via sostanziale. È il meccanismo dello "schermo" associativo: una EGI commerciale che, non potendo operare in proprio, agisce per il tramite di un OGC no-profit. L'accordo del 2019 ha riconosciuto a LEA la legittimazione a raccogliere i diritti per conto di Soundreef, e ha stabilito che l'utilizzatore italiano avrebbe dovuto perfezionare una licenza integrativa con LEA in aggiunta a quella SIAE, ove utilizzasse il repertorio di quest'ultima: il pagamento alla sola SIAE cessava così di essere esaustivo.

Qui si dichiara una lettura dell'autore, ancorata ai dati. L'accordo del 2019 ha pacificato le parti ma ha consolidato proprio l'architettura — la EGI costretta a passare per un OGC-schermo — che era il vizio di fondo del recepimento italiano. Quella stessa architettura, di lì a poco, sarebbe stata portata davanti alla Corte di giustizia non da SIAE contro Soundreef, ma da una mossa del fronte Soundreef/LEA contro un concorrente estero, Jamendo: ed è da quel rovesciamento di posizioni che è scaturita la pronuncia che ha rimosso il vincolo. La transazione, in altre parole, ha chiuso la lite tra i due grandi senza toccare la premessa giuridica; a rimuoverla è stato il contenzioso successivo, di cui si dà conto nel passaggio sulla vicenda Jamendo.

Riferimenti: accordo transattivo SIAE-Soundreef Ltd.-LEA del 10 aprile 2019 (comunicato congiunto delle parti; rinuncia alle cause pendenti; durata del conflitto stimata in circa un quinquennio); meccanismo EGI/OGC-schermo (Soundreef Ltd. società di diritto inglese operante tramite LEA, associazione senza scopo di lucro); licenza integrativa LEA in aggiunta a SIAE per il rispettivo repertorio. Per la cornice normativa (Direttiva Barnier, D.Lgs. 35/2017) e per l'esito giurisprudenziale (CGUE C-10/22 del 21.3.2024, L. 166/2024, vicenda Jamendo) cfr. i due blocchi successivi di questa sezione. Il dettaglio dei singoli procedimenti del contenzioso non è ricostruito; la lettura sul consolidamento dell'architettura-schermo è una valutazione dell'autore

Due liberalizzazioni distinte, non una

Un equivoco diffuso è parlare di "liberalizzazione del 2012" come se avesse aperto l'intero mercato. In realtà si tratta di due processi distinti, su filiere diverse e in momenti diversi, ed è importante non confonderli.

La prima riguarda i diritti connessi: è su questo versante che, già dai primi anni Dieci, il mercato si è aperto alla pluralità di operatori (SCF, AFI, ItsRight, Getsound, Evolution e altri), mentre il diritto d'autore restava saldamente in capo alla SIAE.

La seconda riguarda il diritto d'autore, e arriva molto dopo: l'apertura formale con il D.Lgs. 35/2017 (recepimento della Direttiva Barnier), e la svolta sostanziale con la sentenza CGUE (Corte di Giustizia dell'Unione Europea) del 21 marzo 2024 e la L. 166/2024, che hanno consentito anche alle entità di gestione indipendenti l'intermediazione diretta — come ricostruito poco oltre, nel passaggio sulla vicenda Jamendo. È solo da quel momento che il

monopolio SIAE sul diritto d'autore si incrina realmente, con Soundreef operativa in proprio dal 1° gennaio 2025.

La valutazione critica che se ne può trarre — e che qui si dichiara come tale — è che l'apertura del mercato abbia prodotto, almeno finora, una concorrenza più formale che sostanziale: i numeri della delibera AGCOM mostrano che i soggetti storici conservano posizioni dominanti su tutti i segmenti (SIAE 99,20%, SCF 85,30%, Nuovo IMAIE 86,44%), e gli operatori alternativi, pur esistenti e in crescita, non ne hanno intaccato il primato. Resta però un quadro in movimento, non più quello statico del decennio scorso: la transizione metodologica di AGCOM verso l'uso effettivo dei repertori e l'ingresso diretto delle EGI sono fattori che potrebbero spostare gli equilibri negli anni a venire.

Riferimenti: liberalizzazione dei diritti connessi (primi anni 2010); diritto d'autore: D.Lgs. 35/2017, CGUE C-10/22 del 21.3.2024, L. 166/2024 (vicenda Jamendo, in questa stessa sezione); quote di dominio da AGCOM 142/25/CONS. La valutazione sulla concorrenza formale è una lettura dell'autore

6. Il DJ e il musicista nel sistema dei diritti

Previdenza e agibilità — un impianto del 1947 rattoppato a ondate

Sul piano previdenziale il DJ e il musicista sono, agli occhi del Fondo pensioni lavoratori dello spettacolo (l'ex ENPALS — Ente Nazionale di Previdenza e Assistenza per i Lavoratori dello Spettacolo —, oggi gestione INPS), la stessa cosa: due lavoratori dello spettacolo trattati allo stesso modo. Entrambi compaiono nelle categorie da 1 a 14 dell'art. 3 del decreto legislativo del Capo provvisorio dello Stato 16 luglio 1947 n. 708 — il DJ alla categoria 2, accanto a presentatori e cantanti di musica leggera. Conviene segnalare subito un dato che dice molto sullo stato della materia: l'impianto è ancora quello del 1947, modificato a ondate successive senza mai una riscrittura organica. Tutto ciò che segue è innesto su quel tronco del dopoguerra.

Il riferimento pratico, qui, è al lavoro autonomo, perché DJ e musicisti dipendenti sono nei fatti una rarità: il rapporto tipico è autonomo, prestazione per prestazione, locale per locale. La distinzione tra le due figure, in ogni caso, non coincide con quella tra chi esegue dal vivo e chi utilizza musica registrata — un punto da tenere fermo, perché è su quella confusione che si costruiscono molte pretese.

La regola generale è che il certificato di agibilità — il documento che autorizza l'impresa a far esibire i lavoratori dello spettacolo in relazione a un evento, concepito come strumento di contrasto all'evasione contributiva — è un obbligo del committente o datore di lavoro, non del lavoratore. L'impresa ottiene l'agibilità e vi iscrive gli ingaggi (chi si esibisce, in quali date, per quali compensi), versando poi i contributi e presentando la denuncia mensile. Il rilascio è subordinato all'assenza di debiti contributivi dell'impresa richiedente: chi non è in regola coi versamenti non lo ottiene. È un sistema pensato per la copertura continuativa dell'attività, che evita l'assurdo di un adempimento per ogni singola serata. La sanzione per chi fa esibire lavoratori autonomi senza il certificato è amministrativa, pari a 129 euro per ogni giornata di lavoro di ciascun lavoratore, ed è irrogata al soggetto che ospita la prestazione — non al lavoratore.

Su questo impianto è intervenuto il D.L. 135/2018 (convertito in L. 12/2019), che ha fatto cessare l'obbligo di agibilità per i lavoratori con rapporto subordinato, mantenendolo per i rapporti di lavoro autonomo. Per il settore della musica dal vivo e del DJing il cambiamento incide però poco, proprio perché quel settore è fatto quasi solo di autonomi: il DJ e il musicista restano nel perimetro dell'obbligo, non per una disciplina a loro dedicata, ma perché sono quasi sempre autonomi.

Il codice 500, creato nel 2003 — e i suoi nodi irrisolti

Una figura specifica merita attenzione, perché ribalta la logica appena descritta ed è spesso fraintesa. Fino al 2003 il versamento contributivo nello spettacolo era sempre in capo al committente, anche per gli autonomi. La L. 24 dicembre 2003 n. 350 (Finanziaria 2004), all'art. 3 commi 98, 99 e 100, ha creato ex novo (dal nulla, per la prima volta) la figura del "lavoratore autonomo esercente attività musicali", il codice 500: per la prima volta un singolo musicista può iscriversi in un ruolo assimilabile a quello dell'impresa organizzatrice, richiedere da sé il certificato di agibilità e versarsi in proprio i contributi. Il comma 99 lo dice come facoltà, non come obbligo: "in alternativa il certificato di agibilità potrà essere richiesto dai lavoratori" del 23-bis, "salvo l'obbligo di custodia dello stesso che è posto a carico del committente"; il comma 100 attribuisce loro l'adempimento diretto degli obblighi contributivi.

Due precisazioni sono necessarie perché il fraintendimento è diffuso. La prima: non occorre la partita IVA per operare come lavoratore autonomo del codice 500 — la qualifica previdenziale non coincide con quella fiscale. La seconda: la genesi della norma è rivelatrice. Nel 2001 una convenzione ENPALS-SIAE aveva fatto degli agenti SIAE dei "verificatori" ENPALS, e anche i piccoli gestori avevano cominciato a chiedere l'agibilità; molti musicisti, sentendosi free-lance, mal sopportavano di doversi appoggiare a cooperative, e il codice 500 nacque nel 2003 come risposta a quella difficoltà. Una facoltà di autogestione, dunque, prima inesistente.

Qui però si annida il nodo che la prassi tende a non vedere. La figura nasce per sollevare il committente dagli adempimenti, ma lascia aperti profili che riemergono in sede di verifica. Per anni la copertura assicurativa contro gli infortuni è stata il punto debole; il Decreto Sostegni bis del 2021 ha esteso l'obbligo INAIL anche ai lavoratori autonomi iscritti al Fondo dello spettacolo, compresi i musicisti del codice 500 — ma con un meccanismo che riapre il problema invece di chiuderlo: il premio INAIL è posto in capo ai committenti che utilizzano la prestazione. Si torna così al punto di partenza, perché il codice 500 era stato pensato proprio per sollevare quei committenti, e ora l'INAIL glielo rimette in carico, con la difficoltà pratica di gestori che ingaggiano un musicista magari una sola volta. A ciò si aggiunge che la prassi degli adempimenti parziali — chi si limita all'agibilità e ai contributi previdenziali dimenticando INAIL, contributi minori e ritenute fiscali — espone a contestazioni per evasione o elusione. Il risultato è un groviglio in cui le responsabilità si disperdono tra lavoratore, committente ed eventuali associazioni di copertura, con il rischio che emergano tutte insieme a un controllo: una norma nata per semplificare che ha finito per complicare.

Va infine chiarito un limite del codice 500 che genera disparità: la facoltà di autogestione è riservata a chi svolge attività musicale, e non si estende ai tecnici né alle figure dello spettacolo non musicali — ballerini e tircorei, animatori generici e simili. Costoro, pur essendo lavoratori dello spettacolo iscritti al Fondo a pieno titolo, non possono richiedere l'agibilità in proprio: se operano come autonomi restano vincolati al meccanismo ordinario, in cui è il committente a dover provvedere. Per loro la riforma del 2018-2019 lascia un quadro più rigido, perché non beneficiano né dell'esonero previsto per i subordinati né dell'alternativa del codice 500 riservata ai musicali. È un'asimmetria di trattamento — qui se ne dà conto come rilievo critico — interna alla stessa categoria dei lavoratori dello spettacolo.

Il comma 188 non è la linea di demarcazione

Resta da collocare il cosiddetto comma 188, spesso evocato come se distinguesse il musicista dal DJ. Si tratta dell'art. 1, comma 188, della L. 27 dicembre 2006 n. 296 (Finanziaria 2007), nel testo modificato dall'art. 39-quater del D.L. 159/2007 convertito in L. 222/2007 e interpretato dalla circolare ENPALS n. 2 del 30 gennaio 2008. Prevede un'esenzione dagli adempimenti informativi e contributivi, ma circoscritta, operante solo se ricorrono congiuntamente due requisiti.

Il requisito oggettivo riguarda l'attività e il reddito: esibizioni musicali dal vivo in spettacoli, manifestazioni di intrattenimento o celebrazioni di tradizioni popolari e folkloristiche, con retribuzione annua lorda per tali esibizioni non superiore a 5.000 euro; oltre quella soglia, per

le quote eccedenti, l'obbligo contributivo torna in capo al committente. Il requisito soggettivo riguarda chi si esibisce: giovani fino a diciotto anni, studenti fino a venticinque anni, pensionati oltre i sessantacinque, o chi versa già contributi a una gestione previdenziale diversa da quella dello spettacolo.

La conseguenza che la narrazione corrente omette è che il comma 188 non traccia alcuna frontiera tra "chi esegue dal vivo" e "chi riproduce", né tra musicista e DJ come categorie professionali. È un'esenzione doppiamente circoscritta che vale solo per chi soddisfa entrambi i requisiti: un musicista che non li soddisfa non è esente, esattamente come non lo è un DJ. Il DJ ne resta fuori non perché sia una categoria a sé — sul piano previdenziale è un lavoratore dello spettacolo come gli altri, nella categoria 2 — ma perché la norma richiede l'esibizione dal vivo come requisito oggettivo, e il DJ set non vi rientra. È il requisito dell'attività a escluderlo, non una qualificazione della figura: la stessa esclusione colpirebbe qualunque musicista la cui prestazione non sia "dal vivo" nel senso della norma. Che l'esclusione del DJ sia ormai pacifica non toglie che vada ribadita, perché la confusione tra piano previdenziale, piano dell'esenzione e piano fiscale resta una leva ricorrente.

Riferimenti: D.Lgs.C.P.S. 16 luglio 1947 n. 708, artt. 3 e 6; L. 24 dicembre 2003 n. 350, art. 3 commi 98-99-100 (codice 500), circolare ENPALS 17/2004; D.L. 135/2018 conv. L. 12/2019 (cessazione agibilità per i subordinati); D.L. "Sostegni bis" 2021 (estensione INAIL agli autonomi del FPLS, premio in capo al committente); art. 1 co. 188 L. 296/2006, come modificato dall'art. 39-quater D.L. 159/2007 conv. L. 222/2007, circolare ENPALS n. 2 del 30 gennaio 2008. La lettura sul groviglio degli oneri è una valutazione dell'autore, ancorata al testo delle norme citate

L'utilizzatore obbligato e il DJ come terzo estraneo

Stabilito chi siano i soggetti del mercato (sezione 5), resta da fissare un punto che riguarda direttamente la posizione del DJ: chi è, nel sistema, il soggetto obbligato verso le collecting. La risposta è nel D.Lgs. 35/2017, che all'art. 2 definisce l'utilizzatore come chi compie atti subordinati all'autorizzazione dei titolari dei diritti, e all'art. 23 pone in capo a quell'utilizzatore — cioè al titolare del locale o all'organizzatore dell'evento — l'obbligo di fornire agli organismi le informazioni sull'uso delle opere.

Ne discende la qualificazione che attraversa tutta questa sezione: il permesso d'esecuzione musicale è un contratto bilaterale tra SIAE e organizzatore, e il DJ vi è terzo estraneo. Non è parte del contratto, e non è perciò direttamente sanzionabile dalla SIAE per inadempienze che la disciplina pone in capo all'organizzatore. I documenti contrattuali che seguono — il facsimile del Permesso e la mail di assegnazione del borderò — confermano questa posizione nel dettaglio del loro testo.

Riferimenti: D.Lgs. 35/2017, artt. 2 e 23; cfr. sezione 5 (mercato della gestione collettiva) e sezione 2 (borderò e art. 51)

Il Permesso — testo ufficiale verificato (facsimile gennaio 2024)

Il contratto tra SIAE e organizzatore non menziona il DJ come soggetto obbligato in nessun punto. Le disposizioni rilevanti sono:

Art. 1 — Titolare del Permesso: "Titolare del presente Permesso è l'Organizzatore della Manifestazione nel corso della quale avranno luogo le utilizzazioni consentite dal Permesso stesso."

Art. 14 — Opere amministrate dalla Sezione Musica: "L'Organizzatore assume la responsabilità della compilazione del Programma Musicale utilizzando il servizio online 'MioBorderò' disponibile sul sito www.siae.it ed assegnando il programma stesso al Direttore delle esecuzioni musicali. Il Direttore delle esecuzioni musicali (o altro incaricato) è tenuto a riportare sul Programma Musicale, prima delle esecuzioni o immediatamente dopo, le opere

effettivamente eseguite. L'Organizzatore è tenuto ad assicurarsi che i predetti adempimenti vengano eseguiti al fine di non incorrere nelle penali di cui al presente articolo, fatta salva ogni eventuale azione civile di responsabilità."

Art. 14 — sanzioni: "La corresponsione delle suddette somme da parte dell'Organizzatore non esclude l'applicazione delle sanzioni stabilite dal Regolamento SIAE a carico del compilatore del Programma Musicale irregolare, **qualora si tratti di un associato SIAE.**"

Art. 11 — Vigilanza e controllo: "L'Organizzatore riconosce a SIAE la facoltà di verificare la completezza e correttezza dei rendiconti. A tal fine, l'Organizzatore si impegna a facilitare l'attività di controllo di SIAE, consentendo ai suoi incaricati l'accesso alla documentazione fiscale e alle scritture contabili per le attività regolate dal presente Permesso, compresi i Programmi Musicali."

Tre conseguenze dirette dal testo:

La responsabilità della compilazione è dell'Organizzatore — non del DJ. L'Organizzatore è tenuto ad assicurarsi che gli adempimenti vengano eseguiti — confermando che il DJ è soggetto che il Permesso non vincola direttamente. Le sanzioni del Regolamento SIAE si applicano al compilatore irregolare solo se è un associato SIAE — il DJ non iscritto è esplicitamente escluso.

Riferimenti: facsimile Permesso Spettacoli e Trattenimenti SIAE gennaio 2024, artt. 1, 11, 14

La mail di assegnazione — testo verificato

Il testo della mail che il DJ riceve al momento dell'assegnazione del borderò da parte dell'organizzatore (testo verificato su fonte diretta):

"Ciao [nome],

l'Organizzatore [nome] ti ha nominato Direttore d'esecuzione per gli eventi: [dati evento]

Se desideri avere maggiori informazioni sulla nomina o sull'evento puoi rivolgerti direttamente all'organizzatore.

Puoi associare una setlist oppure rifiutare l'incarico direttamente dal portale mioBorderò dalla tua area personale SIAE oppure tramite app mioBorderò.

Ti ricordiamo che il servizio telematico che hai sottoscritto prevede l'obbligo di curare gli adempimenti connessi alla compilazione e alla consegna del Borderò, come previsto nelle condizioni generali del Permesso.

Ti ricordiamo, inoltre, che chi dirige l'esecuzione di opere musicali ha l'obbligo di redigere il programma musicale anche ai sensi del R.D.18/05/1942 n.1369."

Tre criticità nel testo della mail:

"il servizio telematico che hai sottoscritto" — presuppone che il DJ abbia sottoscritto qualcosa. La registrazione ai servizi online SIAE per accedere al portale non è un contratto con SIAE né un mandato. Non trasferisce al DJ gli obblighi del Permesso.

"come previsto nelle condizioni generali del Permesso" — il Permesso è il contratto tra SIAE e l'organizzatore. Le condizioni generali vincolano l'organizzatore. Il testo ufficiale del Permesso — art. 14 — attribuisce la responsabilità all'organizzatore e le sanzioni associative al solo compilatore iscritto SIAE.

Il riferimento al R.D. 1369/1942 — l'art. 51 del Regolamento recita: "Chi dirige l'esecuzione di opere musicali di qualsiasi natura ha l'obbligo, **anche** ai fini del controllo sulle esecuzioni di opere soggette al pagamento del diritto demaniale, di redigere per iscritto il programma." Il diritto demaniale (artt. 175-179 LDA) è stato abrogato dal D.L. 669/1996, e con esso, per

abrogazione implicita, le norme attuative degli artt. 49-56 del regolamento, tra cui lo stesso art. 51. La portata del termine "anche" resta questione interpretativa aperta (cfr. sezione 2), ma il riferimento su cui la norma si reggeva è venuto meno.

La riforma del 16 marzo 2026 — la responsabilità spostata sul Direttore delle Esecuzioni

Il 16 marzo 2026 SIAE ha rilasciato una nuova versione del portale e dell'app mioBorderò che incide sul punto nevralgico di tutto quanto precede: la titolarità della responsabilità sulla veridicità del programma musicale. La modifica è stata comunicata da SIAE alle federazioni di categoria e illustrata nella guida ufficiale.

Il dato centrale, nelle parole stesse della comunicazione SIAE, è duplice: sono eliminate le penali a carico dell'Organizzatore per falsa programmazione, e l'Organizzatore non risponde della veridicità del contenuto del Programma Musicale, mentre il Direttore delle Esecuzioni resta responsabile della corretta e veritiera compilazione del borderò ai sensi dell'art. 51 del R.D. 1369/1942. A questo si aggiunge che, per gli intrattenimenti musicali negli esercizi e nelle discoteche, è ora il Direttore delle Esecuzioni a trasmettere direttamente il programma a SIAE una volta completata la compilazione, senza più passare per la riconsegna a opera dell'Organizzatore; e che l'accettazione dell'assegnazione, prima esplicita, è divenuta automatica, fermo restando il diritto di rifiutare un borderò assegnato per errore.

L'effetto combinato di queste modifiche merita di essere messo a fuoco, perché ribalta l'assetto descritto nel facsimile del Permesso di gennaio 2024 — dove la responsabilità della compilazione era ancora dell'Organizzatore. Oggi la figura che la legge individua come obbligata — l'utilizzatore-organizzatore, parte del contratto di licenza e destinatario dell'obbligo informativo ex art. 23 D.Lgs. 35/2017 — viene espressamente sollevata dalla responsabilità sulla veridicità, mentre questa viene concentrata sul Direttore delle Esecuzioni, cioè sul DJ o l'artista, che è terzo rispetto a quel contratto. Il fondamento giuridico invocato per questa concentrazione è l'art. 51 del R.D. 1369/1942: la stessa norma che, come mostrato nella sezione 2, è di vigenza contestata, travolta per abrogazione implicita insieme al diritto demaniale e segnata dal nodo irrisolto del "anche".

Qui si può formulare una criticità forte, e la si dichiara come lettura dell'autore ancorata a dati verificati. L'assetto introdotto si pone in contrasto con il riparto di responsabilità fissato dalla legge: l'art. 23 del D.Lgs. 35/2017 colloca l'obbligo informativo in capo all'utilizzatore-organizzatore, e una modifica procedurale di un portale non può ridistribuire ciò che la norma ha allocato. Sollevare l'organizzatore e concentrare la responsabilità su un terzo, per giunta fondandola su una norma regolamentare di vigenza dubbia, è una traslazione che non trova base nel riparto legale e si regge sulla disintermediazione tecnica — il Direttore che trasmette direttamente, costituito tale per assegnazione e accettazione automatica. Un'operazione presentata come semplificazione ("meno burocrazia") produce, nella sostanza, una re-imputazione della responsabilità.

Vi è poi un profilo ulteriore, che si segnala come problematico senza pretendere di risolverlo. Il programma musicale ha anche rilevanza ai fini fiscali, concorrendo all'accertamento di ISL e IVA nel quadro della convenzione SIAE-Agenzia delle Entrate (cfr. sezione 2). Far rendere a un terzo — il Direttore delle Esecuzioni — dichiarazioni che hanno tale rilevanza, in un sistema in cui i poteri di SIAE sono perimetrati da una convenzione e dalla legge, estende indirettamente effetti oltre i confini di quel perimetro. È un profilo che merita approfondimento, non un addebito che qui si possa dare per accertato.

Resta fermo, come argine, ciò che la stessa disciplina sanzionatoria prevede: le sanzioni disciplinari interne a SIAE colpiscono l'associato o il mandante SIAE, sia come Direttore delle Esecuzioni sia come artista coinvolto. Un DJ che non sia associato né mandante SIAE — il puro esecutore di repertorio altrui — non è soggetto al potere disciplinare dell'ente,

coerentemente con quanto già visto a proposito del Permesso. La traslazione di responsabilità, dunque, trova un limite proprio nella natura del soggetto: morde su chi è dentro SIAE, non sul terzo che le è del tutto estraneo.

Riferimenti: SIAE, guida ufficiale al nuovo mioBorderò (16 marzo 2026); comunicazione SIAE alle federazioni (eliminazione penali per falsa programmazione a carico dell'Organizzatore; "l'Organizzatore non risponde della veridicità"; responsabilità del Direttore delle Esecuzioni ex art. 51 R.D. 1369/1942; trasmissione diretta del Direttore per gli intrattenimenti; accettazione automatica dell'assegnazione); art. 23 D.Lgs. 35/2017; art. 51 R.D. 1369/1942 (vigenza contestata, cfr. sezione 2); rilevanza fiscale del borderò e convenzione SIAE-Agenzia Entrate (cfr. sezione 2)

Il trucco digitale del mioBorderò — l'architettura che aggira il riparto

Il meccanismo con cui questa traslazione si compie è di natura informatica prima ancora che giuridica, e questo è il punto su cui le associazioni di categoria hanno chiesto formalmente l'intervento di SIAE. L'architettura del portale costituisce il DJ "Direttore delle Esecuzioni" e gli fa rendere, attraverso l'invio telematico, una dichiarazione di cui poi lo si considera responsabile — pur essendo, sul piano del contratto di licenza, un terzo. La leva non è una norma che imponga al DJ quegli obblighi, ma la sequenza procedurale: assegnazione da parte dell'organizzatore, accettazione automatica, compilazione, invio diretto.

Una comunicazione inviata da SIAE ai Direttori di Esecuzione, verificata su fonte AssoDeeJay, espone questo processo e le sue conseguenze:

"Parallelamente a questo servizio, per contrastare l'endemico fenomeno di alterazione della programmazione, abbiamo predisposto un processo di controllo automatico dei borderò denominato Programmi Puliti. Questo programma, sfruttando strumenti di analisi innovativi e molto evoluti, calcola la probabilità di presenza di falsa programmazione nei programmi musicali, sia cartacei che digitali, per ogni direttore delle esecuzioni, locale ed organizzatore con i quali SIAE interagisce. A fronte dei risultati ottenuti SIAE individua i locali presso i quali andare ad effettuare i nostri accertamenti riservati."

Le conseguenze prospettate da SIAE in caso di accertamento di programmazione irregolare includono l'annullamento dei programmi a firma del direttore delle esecuzioni, anche su più semestri nei casi gravi e recidivi; l'avvio di un procedimento disciplinare verso gli associati e mandanti coinvolti; e l'evocazione di conseguenze civili o penali per aver procurato a sé o ad altri un ingiusto profitto con altrui danno. La comunicazione si chiudeva richiedendo la firma di un template di autocertificazione, con l'avvertimento che l'omissione delle informazioni richieste avrebbe potuto comportare la sospensione dei programmi compilati.

Su quest'ultimo punto AssoDeeJay ha formalmente consigliato ai propri associati di non firmare l'autocertificazione, qualificando l'imposizione come priva di base legale: il documento non è previsto da alcun decreto né da alcuna legge. E un problema tecnico ulteriore è stato segnalato in una lettera congiunta di A-DJ, AID, AssoDeeJay e SILB-FIPE: il Direttore, una volta accettata l'assegnazione, non può limitare l'orario indicato nel borderò alla propria prestazione effettiva, risultando esposto per l'intera durata dell'intrattenimento anche se si è esibito solo per una frazione di esso.

Il punto di chiusura è coerente con tutto il ragionamento: se il DJ non è associato né mandante SIAE, l'ente non ha su di lui alcun potere disciplinare. La firma del template di autocertificazione, però, lo esporrebbe per via contrattuale e per la veridicità delle dichiarazioni rese — ragione per cui la cautela più solida, per il DJ terzo, è non sottoscrivere atti che lo costituirebbero responsabile di obblighi che la legge non gli attribuisce.

Riferimenti: comunicazione SIAE Ufficio Controllo Programmazione, Divisione Musica (testo verificato su AssoDeeJay.it); lettera A-DJ/AID/AssoDeeJay/SILB-FIPE a SIAE; algoritmo "Programmi Puliti" (cfr. sezione 2); natura del Permesso e limite del potere disciplinare all'associato/mandante SIAE (cfr. blocco Permesso). Le segnalazioni delle associazioni sono fonti di parte, riportate come tali; i dati sul funzionamento del sistema sono ricavati dalla comunicazione SIAE

La Licenza DJ (Copie Lavoro) — fuori fuoco sul fondamento normativo

La cosiddetta Licenza DJ, o licenza Copie Lavoro, è l'autorizzazione che la SIAE chiede al DJ per le copie dei brani che questi realizza dai propri originali (CD acquistati, file scaricati da portali autorizzati) al fine di suonarli in pubblico. È il punto in cui la pretesa appare più nettamente fuori fuoco, perché poggia su una qualificazione del fatto che contrasta con quella della giurisprudenza.

Il ragionamento con cui SIAE la fonda si articola in tre passaggi. Primo: le copie che il DJ crea per l'uso pubblico non rientrerebbero nella "copia privata" dell'art. 71-sexies, riservata all'uso esclusivamente personale senza scopo di lucro. Secondo: andrebbero invece qualificate come "copie lavoro". Terzo: come tali, dovrebbero essere autorizzate dai titolari del diritto di riproduzione, e SIAE le ricollega espressamente agli artt. 13 e 61 della L. 633/1941. È su questi due articoli — il diritto di riproduzione dell'autore — che l'intera licenza si regge.

E qui sta lo spostamento dell'obiettivo. Gli artt. 13 e 61 disciplinano il diritto di riproduzione nel senso della fabbricazione di esemplari destinati alla diffusione — la logica industriale ed editoriale della moltiplicazione delle copie. Applicarli alla copia che il DJ trae dal proprio originale, per ragioni tecniche, allo scopo di eseguirla durante la serata, è la stessa forzatura già vista a proposito del download nella sezione 1: trattare come riproduzione industriale ciò che è fissazione tecnica a uso personale. La copia lavoro non è la fabbricazione di esemplari da distribuire: è il duplicato che il DJ fa di un file che possiede già legittimamente, per averlo nel formato e sul supporto utili all'esecuzione. SIAE punta l'obiettivo sull'articolo della riproduzione editoriale, quando l'atto reale appartiene alla sfera della copia personale-tecnica.

Che questa sia la qualificazione corretta lo afferma la giurisprudenza, e in modo frontalmente opposto alla tesi SIAE. Mentre SIAE sostiene "non è copia privata, quindi serve la licenza", il Tribunale di Napoli sezione di Ischia stabilisce che la copia di lavoro del DJ ha natura personale ed è lecita ex combinato disposto degli artt. 71-sexies e 71-septies, senza bisogno di alcuna autorizzazione. Le due posizioni non sono conciliabili: o la copia lavoro è riproduzione da autorizzare (SIAE, artt. 13 e 61), o è copia personale lecita (giurisprudenza, artt. 71-sexies/septies). La Licenza DJ è "fuori fuoco" precisamente in questo: pretende di far autorizzare, e pagare, un atto che un giudice ha qualificato come non bisognoso di autorizzazione.

Occorre però una distinzione che il ragionamento sin qui svolto, fondato sull'art. 71-sexies, non copre per intero. La copia privata dell'art. 71-sexies vale per la copia tratta da un supporto fisico legittimamente posseduto: il CD, il vinile acquistato — ed è esattamente il caso deciso a Ischia, dove i brani provenivano da CD originali. Il file scaricato da un portale è invece su un altro binario, e qui la pretesa appare ancora più fragile. Le pagine attuali della Licenza DJ estendono infatti la licenza anche ai "file scaricati da siti autorizzati", non solo alle copie da CD. Ma il download, come visto nella sezione 1, è escluso dalla copia privata per effetto del comma 3 dell'art. 71-sexies, e proprio per questo è governato dal contratto di servizio del portale: è il TOS d'acquisto a stabilire cosa l'utente può fare del file. E i TOS lo dicono in termini ampi. Beatport autorizza espressamente a salvare il file sul proprio hard drive con riproduzione illimitata e a masterizzarlo su CD/DVD; Bandcamp consegna file privi di DRM e li mantiene a disposizione nell'account, ricaricabili nei formati aperti. La copia tecnica che il DJ fa del file scaricato, per portarla sul controller o sulla chiavetta, è dunque già autorizzata a monte dal contratto con cui ha acquistato il brano. Pretendere per essa una ulteriore licenza significa chiedere di autorizzare una seconda volta un atto che il contratto d'acquisto ha già consentito e che è già stato pagato nel prezzo.

Vanno qui tenute distinte tre operazioni che la prassi tende a confondere. Spostare un file da un dispositivo all'altro non crea una nuova copia, trasferisce l'unico esemplare. Riscaricare il file dal portale (il re-download) non è la copia di una copia, ma un nuovo prelievo dell'originale dal server, consentito dal servizio. Duplicare, infine, crea un secondo esemplare sui propri supporti — ed è proprio questo che i TOS dei portali autorizzano espressamente. Quanto alla

clausola "for personal private use only" che accompagna le definizioni dei portali, essa è una formula contrattuale che preclude la rivendita e la ridistribuzione del file a terzi, non l'uso professionale del file da parte di chi l'ha acquistato: leggerla come divieto di suonare il brano in pubblico sarebbe una forzatura, dello stesso tipo terminologico già discusso nella sezione 1.

C'è infine un salto logico che attraversa l'intera costruzione, e che merita di essere nominato. SIAE ricava la necessità della licenza dall'esclusione della copia lavoro dalla copia privata dell'art. 71-sexies. Ma l'art. 71-sexies appartiene alla disciplina del compenso per copia privata, che attiene ai diritti del produttore di fonogrammi — la filiera ®. La Licenza DJ, invece, viene fondata sul diritto di riproduzione dell'autore, gli artt. 13 e 61 — la filiera ©. Si usa così l'uscita da una categoria propria di un piano (il fonogramma) per fondare una pretesa su un altro piano (l'opera dell'autore). Le due filiere, che vanno tenute distinte, vengono qui sovrapposte: ed è in questa sovrapposizione che la "copia lavoro" — categoria peraltro non presente nella legge, ma coniata in via contrattuale — trova la sua apparente giustificazione.

Un dato di contorno conferma la natura non industriale di quella copia: le copie lavoro sono esentate dall'apposizione del contrassegno SIAE in forza del DPCM 23 febbraio 2009 n. 31. Lo stesso ordinamento, dunque, le tratta come materia estranea al circuito del contrassegno — coerentemente con la loro natura personale e tecnica, e in linea con la parabola del contrassegno ricostruita più avanti.

La storia stessa della licenza ne conferma la natura di accordo contrattuale, non di obbligo di legge. Nasce come licenza sperimentale: il 30 settembre 2008 le associazioni di categoria dei DJ e la SIAE sottoscrivono un protocollo per la licenza "DeeJay On Line" sulle copie lavoro, avviata nel dicembre 2008, con un compenso iniziale contenuto (circa 200 euro per un database di duemila copie). La stessa intesa fu l'occasione per inserire, nel DPCM 23 febbraio 2009 n. 31 sul contrassegno, l'esenzione del bollino per le copie lavoro: licenza ed esenzione dal contrassegno nascono insieme. Conclusa la sperimentazione, il 28 settembre 2010 l'accordo viene rinnovato e la licenza dichiarata "adempimento consolidato e di carattere ordinario". Nel settembre 2017, però, in sede di Comitato Paritetico previsto dall'accordo, le stesse associazioni firmatarie arrivano a sostenere che le criticità emerse non consentono più di reggere la validità di un contratto di licenza per l'esecuzione in pubblico delle copie lavoro. Dal 2022-2024 la licenza è infine semplificata a tariffa unica (199 euro più IVA per la parte SIAE, cui si affianca la licenza SCF per i diritti connessi). La parabola — strumento sperimentale e concordato, poi consolidato, poi messo in discussione dai suoi stessi firmatari — conferma che si tratta di un adempimento di fonte contrattuale, soggetto a negoziazione e ripensamento, non di un obbligo imposto direttamente dalla legge.

Resta inoltre il limite del repertorio e dell'intermediazione. Con il superamento del monopolio (D.Lgs. 35/2017 e, in via definitiva, L. 166/2024 a seguito della sentenza CGUE C-10/22: cfr. sezione 5), Soundreef, che opera in via diretta, non richiede alcuna licenza copie lavoro; e se un DJ suona file di repertori non amministrati da SIAE, l'ente non ha titolo per pretendere autorizzazioni né per emettere contestazioni. La pretesa, già contestabile nel fondamento, si restringe comunque al solo repertorio SIAE.

Il secondo binario: la licenza SCF sul medesimo atto di copia. Accanto alla licenza DeeJay di SIAE ne esiste una seconda, gemella e distinta, che la stessa pagina ufficiale SIAE presenta in coda alla propria: la licenza SCF per la riproduzione di fonogrammi da parte del deeJay. Comprenderne il rapporto con la prima è dirimente, perché è il punto in cui le due filiere — © e ® — si toccano sullo stesso identico atto materiale senza per questo confondersi.

L'oggetto delle due licenze è il medesimo gesto: la duplicazione che il DJ fa dei brani che possiede legittimamente, per averli sul supporto e nel formato utili all'esecuzione. Ma il titolo giuridico e il destinatario del compenso sono diversi. La licenza DeeJay di SIAE corrisponde il diritto di riproduzione spettante agli autori ed editori (filiera ©, artt. 13 e 61 nella costruzione SIAE). La licenza SCF corrisponde lo stesso diritto di copia spettante questa volta ai produttori fonografici (filiera ®): le condizioni generali SCF lo qualificano espressamente come il diritto,

non esclusivo e non trasferibile, di riprodurre mediante duplicazione i fonogrammi del repertorio, al solo fine della successiva comunicazione al pubblico da parte del gestore del locale o dell'organizzatore. Stesso atto, due titolari, due collecting, un solo sportello: SCF ha affidato a SIAE la riscossione dei compensi e l'emissione dell'attestato, designandola responsabile del trattamento dei dati ex art. 28 GDPR (il Regolamento europeo sulla protezione dei dati personali). Sul portale "Licenze per DeeJay" il DJ può perciò pagare entrambe in un'unica operazione, oppure aggiungere la SCF in un secondo momento.

Il fondamento normativo della licenza SCF è il dato che più conta per la coerenza di questo documento, ed è netto: le condizioni generali ancorano la licenza all'art. 72, lett. a) LDA — il diritto di riproduzione diretta o indiretta dei fonogrammi spettante al produttore. È lo stesso art. 72, lett. a) su cui si fonda l'attività della webradio (cfr. sezione 3) e che questo lavoro assume come asse. Va sottolineato che il medesimo contratto SCF esclude espressamente dalla licenza il diritto di comunicazione al pubblico ex art. 73 LDA, qualificandolo come oggetto di separata licenza in capo al gestore del locale o all'organizzatore. L'art. 73, dunque, compare nel testo SCF solo per delimitare in negativo ciò che questa licenza non copre: la riproduzione (copia) è cosa del DJ, la comunicazione al pubblico è cosa di chi organizza la serata. La distinzione tra l'atto di copia e l'atto di esecuzione, che attraversa l'intera sezione, è qui ribadita dalla stessa SCF.

Sul piano della provenienza del repertorio, la licenza SCF ricalca il doppio binario già visto: il DJ si obbliga ad acquisire i fonogrammi esclusivamente da supporti originali presso rivenditori autorizzati, oppure da siti web autorizzati alla vendita online di file musicali, conservando documentazione anche fiscale. Lo stesso contratto contempla quindi, fianco a fianco, sia il supporto fisico sia il download da store autorizzato, confermando che i due binari coesistono nella prassi della copia del DJ.

Qui si dichiara la lettura critica dell'autore. La presentazione "a sportello unico" sul portale SIAE — un'unica schermata, un unico pagamento, due voci affiancate — produce nel DJ la percezione di un obbligo unitario, mentre si tratta di due licenze autonome, con titolari, filiere e fondamenti distinti, che condividono solo l'esattore. Questa unificazione di facciata ha un effetto che merita di essere nominato: trasferisce sul medesimo atto di copia — già fragile nel fondamento per le ragioni dette, e qualificato come copia personale lecita dalla giurisprudenza di Ischia — non una ma due pretese di licenza, sovrapposte nello stesso schermo. Se la prima pretesa (SIAE, ©) è "fuori fuoco" per le ragioni argomentate, la seconda (SCF, ©) ne condivide il presupposto materiale: entrambe chiedono di autorizzare e remunerare l'atto del duplicare, che è il punto su cui la pronuncia di Ischia ha negato la necessità di autorizzazione. La differenza di filiera non sana il difetto di fondo, lo raddoppia. È valutazione dell'autore, da soppesare contro la tesi opposta — secondo cui il diritto di copia del produttore ex art. 72 lett. a) è autonomo e azionabile a prescindere dalla qualificazione della copia come "privata" ai fini del solo diritto d'autore.

Sul piano dell'importo, la tariffa SCF per il DJ è annuale e forfettaria, fissata per il 2026 in 93,15 euro al netto di IVA ed eventuali servizi amministrativi SIAE, riscossa da SIAE per conto di SCF. Si affianca così ai 199 euro più IVA della licenza DeeJay di SIAE: due voci che il portale somma, ma che restano due titoli giuridici separati.

Il riferimento giurisprudenziale. Il Tribunale di Napoli, sezione distaccata di Ischia, con sentenza 4 giugno - 19 agosto 2008 n. 729/08 (giudice monocratico Angelo Di Salvo), ha assolto con formula "il fatto non sussiste" un deeJay sorpreso dalla Guardia di Finanza a riprodurre in discoteca brani contenuti in una propria copia di lavoro priva di contrassegno SIAE, estratti da CD originali da lui acquistati e posseduti. La pronuncia afferma il principio per cui la copia di lavoro del DJ ha natura personale e non è realizzata per fini di lucro né per la cessione a terzi, ed è lecita ex combinato disposto degli artt. 71-sexies e 71-septies, in virtù del legittimo possesso dell'originale e del compenso per copia privata già assolto sui supporti.

Il passaggio decisivo per la tesi qui sostenuta è la distinzione tra due piani che la sentenza tiene espressamente separati. La finalità di lucro penalmente rilevante deve derivare direttamente dalla duplicazione delle tracce, e non dall'aspetto remunerativo — estraneo alla fattispecie — per l'operato di "tecnico" o "prestatore d'opera" che il deejay svolge durante la serata: compenso che sussiste comunque, ove pattuito, a prescindere dalla realizzazione della copia di lavoro, la quale di per sé non è collegata ad alcun fine di lucro. Ne risultano tre piani distinti: la copia/duplicazione, di natura personale; la mansione tecnica di esecuzione, remunerata autonomamente; e il lucro diretto sulla duplicazione, che è il solo penalmente rilevante e che nel caso non sussiste.

Il criterio non è isolato. La sentenza lo iscrive in una giurisprudenza di merito "che va sempre più consolidandosi" (Tribunale di Milano 1 ottobre 2002, in Foro ambrosiano 2002, 521; conforme Corte d'Appello di Bari, sez. I, 17 luglio 2006 n. 853) e, soprattutto, ancora la nozione di "fine di lucro" come *quid pluris* (un elemento ulteriore, qualcosa in più) rispetto al mero profitto personale a precedenti di legittimità (Cass. pen., sez. III, n. 33303 del 25 giugno 2001, imp. Ashour; conforme Cass. pen., sez. III, n. 149 del 22 novembre 2006, imp. Rizzi).

Cautela necessaria. L'ordinamento italiano è di civil law: la sentenza non è fonte del diritto e vincola solo tra le parti. L'assoluzione del DJ in sé è dunque giurisprudenza di merito non vincolante, non sancita come principio dalla Corte di Cassazione in via diretta sul caso del deejay. Tuttavia il principio interpretativo su cui poggia — il fine di lucro come lucro diretto sulla riproduzione, distinto dal compenso per la prestazione tecnica — ha radici nella giurisprudenza di legittimità sopra citata, e va perciò argomentato a partire dalla norma e da tali precedenti, non presentato come "la legge".

La parabola del contrassegno — dall'obbligo all'opzione. La pretesa di bollinatura sui supporti del DJ ha una storia documentabile che va dalla costruzione dell'obbligo alla sua rimozione. Nel quaderno antipirateria "La disco pirateria" (dirittodautore.it, 1° settembre 2003, a firma del Capitano della Guardia di Finanza Francesco Saponaro) la mancata apposizione del contrassegno SIAE sui supporti veniva indicata come "discrimen inequivocabile" di illiceità dell'attività del DJ. Quella impostazione era già in tensione con la giurisprudenza coeva sul lucro diretto (Milano 2002), e fu poi contraddetta da Ischia 2008. Va inoltre rilevato che il documento del 2003 fonda la propria tesi accostando fattispecie eterogenee: cita a sostegno una pronuncia sulla riproduzione di software (estranea al regime musicale) e descrive un'operazione di polizia relativa a una rete industriale di vinili contraffatti — contraffazione commerciale su scala imprenditoriale, fattispecie del tutto distinta dall'attività del DJ resident che si masterizza la copia di lavoro da originali in proprio possesso.

Per un periodo, sulla scorta di quella impostazione, alcuni DJ furono indotti ad acquistare contrassegni SIAE da apporre su dischi acquistati legalmente all'estero (in ordinamenti dove la bollinatura non è obbligatoria) e privi di autorizzazione degli aventi diritto, o su copie da loro masterizzate da supporti originali legittimamente posseduti ex art. 71-sexies. Un duplice paradosso: si bollinava materiale già lecito all'origine, e si apponeva un contrassegno — la cui funzione è attestare l'assolvimento di un diritto — in assenza del consenso del titolare, svuotandolo della sua ragione.

L'intera costruzione è stata infine rimossa dall'ordinamento. La L. 14 novembre 2024 n. 166 (conversione del D.L. 16 settembre 2024 n. 131 "Salva-infrazioni"), all'art. 15 comma 3-bis, modificando l'art. 181-bis LDA, ha disposto che dall'entrata in vigore della legge di conversione cessa l'obbligo di apposizione del contrassegno, fermo restando che SIAE, gli altri organismi di gestione collettiva e le entità di gestione indipendenti possono comunque apporlo su richiesta degli interessati. Il bollino, da "discrimen inequivocabile" di liceità nella narrazione del 2003, è divenuto servizio facoltativo a domanda. La cronologia è eloquente: lo stesso dominio (dirittodautore.it) che nel 2003 fondava l'illiceità del DJ sulla mancanza del bollino, ne ha poi annunciato la fine dell'obbligo nel 2024.

Riferimenti: fondamento addotto da SIAE per la Licenza DJ: artt. 13 e 61 LDA (diritto di riproduzione dell'autore), con esclusione dalla copia privata ex art. 71-sexies (fonte: pagine ufficiali SIAE "Licenza Deejay"/"Licenza DJ",

che includono i "file scaricati da siti autorizzati"); qualificazione giurisprudenziale opposta: artt. 71-sexies e 71-septies LDA. Per il download: esclusione dalla copia privata ex art. 71-sexies co. 3 e disciplina contrattuale dei TOS (cfr. sezione 1; TOS Beatport — salvataggio su hard drive e masterizzazione illimitati; Bandcamp — file DRM-free a disposizione nell'account). Distinzione delle filiere © (diritto d'autore, artt. 13/61) e ® (compenso copia privata, art. 71-sexies). Cronologia degli accordi: protocollo SIAE-associazioni 30 settembre 2008 (licenza sperimentale "DeeJay On Line", avvio dicembre 2008); rinnovo 28 settembre 2010 (consolidamento); Comitato Paritetico settembre 2017 (criticità sollevate dalle stesse associazioni); tariffa unica 2022-2024 (199 € + IVA SIAE, più licenza SCF). Binario SCF: SCF S.r.l., "Condizioni Generali di Licenza per la riproduzione di fonogrammi (copia tecnica) da parte di DeeJay", redazione 2024 (documento linkato dalla pagina ufficiale SIAE "Licenza DeeJay"); oggetto della licenza ancorato all'art. 72 lett. a) LDA (diritto di copia del produttore), con esclusione espressa del diritto di comunicazione al pubblico ex art. 73 LDA, rinviato a separata licenza del gestore/organizzatore; obbligo di provenienza del repertorio da supporti originali presso rivenditori autorizzati o da siti di vendita online autorizzati; SIAE designata da SCF esattore dei compensi e responsabile del trattamento ex art. 28 GDPR. Tariffa SCF per DJ: annuale e forfettaria, 93,15 € netto IVA, "compenso riscosso da SIAE per conto di SCF" (SCF, tariffario "Tariffe 2026 — DJ", scfitalia.it). La lettura sullo "sportello unico" che fa percepire come obbligo unitario due licenze distinte, e sul raddoppio della pretesa sul medesimo atto di copia, è una valutazione critica dell'autore, esposta accanto alla tesi opposta (autonomia del diritto di copia del produttore ex art. 72 lett. a). Esenzione dal contrassegno per le copie lavoro: DPCM 23 febbraio 2009 n. 31. Art. 171-ter LDA; art. 181-bis LDA; D.Lgs. 35/2017. Giurisprudenza: Trib. Napoli sez. Ischia 4.6-19.8.2008 n. 729/08 (Altalex, nota di Sara Amalfitano, 29 ottobre 2008; ripresa Altalex 24.3.2010 e 31.3.2014); Trib. Milano 1.10.2002, in Foro ambrosiano 2002, 521; App. Bari sez. I 17.7.2006 n. 853; Cass. pen. sez. III 25.6.2001 n. 33303; Cass. pen. sez. III 22.11.2006 n. 149. Cessazione obbligo contrassegno: L. 14.11.2024 n. 166 art. 15 co. 3-bis (modifica art. 181-bis LDA). Fonte documentale storica: F. Saponaro, "La disco pirateria", dirittodautore.it, 1.9.2003. Il testo integrale della sentenza di Ischia è da riscontrare su copia conservata; gli estremi della massima milanese e dei precedenti di legittimità sono ripresi dalla nota Amalfitano e da verificare su fonte primaria. Da verificare lo stato del regolamento attuativo ex art. 181-bis co. 4 LDA e l'efficacia delle disposizioni dell'art. 15 a esso condizionate (comma 3-quater)

7. Questioni aperte da sviluppare

Distinzione fonogramma / registrazione

La LDA usa "fonogramma" come oggetto dei diritti connessi. Ma la registrazione sonora è tecnicamente altra cosa: è il processo, non il supporto fissato. Se il download non produce un fonogramma nel senso fisico presupposto dall'art. 72, la ® nel download è un titolo di legittimazione contrattuale privo di ancoraggio normativo solido. Richiede approfondimento dottrinale specifico.

Riferimenti: art. 72 LDA, art. 78 LDA

Atti di riproduzione della webradio sul server di playout

Resta da approfondire, su base giurisprudenziale, l'esatta individuazione degli atti di riproduzione tecnicamente necessari alla trasmissione di una internet radio (caricamento e copie funzionali sul server di playout) e la loro distinzione dagli atti già coperti dalla licenza di messa a disposizione e dalle autorizzazioni a monte del portale di provenienza del file. Il punto è connesso alla struttura dei tre atti analizzata nella sezione 3 e richiede un riscontro giurisprudenziale specifico tuttora mancante.

Riferimenti: art. 72 lett. a) e d) LDA; cfr. sezione 3 (i tre atti della webradio)

Soglia 50 milioni — lire o euro?

La Circolare 224/E del 5 dicembre 2000 e il prontuario SIAE sui Servizi Erariali citano una soglia di "50 milioni" per il regime forfetario di determinazione dell'imponibile applicabile alle attività con esiguo volume d'affari annuo. Il documento è del 2000 — la valuta è lire, non euro. L'euro come valuta corrente è entrato in vigore il 1° gennaio 2002.

50 milioni di lire corrispondono a circa 25.822 euro. Nessuna circolare né provvedimento successivo ha mai aggiornato formalmente questa soglia convertendola in euro. Il documento SIAE la riporta ancora come "50 milioni" senza specificare la valuta né aggiornarla.

L'anomalia sopravvive da oltre vent'anni. In assenza di aggiornamento ufficiale, l'applicazione pratica di quella soglia rimane giuridicamente incerta: il valore nominale è rimasto invariato ma rappresenta in euro meno della metà di quanto valesse in lire al momento dell'emanazione. Una lacuna che avvantaggia il fisco e penalizza i contribuenti minori del settore spettacolo.

Riferimenti: Circolare 224/E del 5.12.2000, prontuario SIAE Servizi Erariali, D.Lgs. 24 giugno 1998 n. 213 (introduzione euro)

Convenzione Agenzia Entrate-SIAE — il rinnovo dopo il 2019

Questione trattata per esteso nella sezione 2: la convenzione che fonda i poteri fiscali della SIAE risulta documentata fino alla scadenza del 31 dicembre 2019, e l'esistenza di un rinnovo formale successivo resta da riscontrare su fonte primaria. È annotata qui come verifica documentale ancora da completare.

Riferimenti: cfr. sezione 2 (separazione delle funzioni ispettive); Convenzione 7.6.2000, rinnovo 15.12.2009 (scadenza 31.12.2019)

Equo compenso come imposta

Pronunciamento TAR Lazio (Tribunale Amministrativo Regionale) sull'equo compenso come imposta — non verificato compiutamente. Da ricercare: natura tributaria vs compenso privatistico, implicazioni sul regime di riscossione e contestabilità. Se l'equo compenso è qualificato come imposta, il regime di contestabilità e il soggetto legittimato alla riscossione cambiano significativamente.

Riferimenti: art. 71-septies LDA, TAR Lazio (da verificare)

© senza ® — repertorio e palinsesto

Il repertorio che reca la sola © (diritto d'autore) ed è privo di ® (diritti del produttore di fonogrammi) colloca l'utilizzatore in una posizione di obblighi sensibilmente diversa: nessun diritto connesso fonografico è dovuto a SCF o agli altri organismi dei produttori, mentre può residuare la posizione SIAE qualora l'autore sia iscritto. Una internet radio che costruisca il proprio palinsesto su repertorio autoprodotta, netlabel o sotto licenza Creative Commons non ha, per ciò stesso, obblighi verso le collecting dei diritti connessi. Il punto è già sviluppato nel blocco sul limite del repertorio (sezione 3) e nel blocco Bandcamp (sezione 1); qui resta come promemoria della sua rilevanza pratica per la programmazione.

Riferimenti: cfr. sezione 3 (limite del repertorio) e sezione 1 (Bandcamp, repertorio indipendente)

Strumenti di riconoscimento audio e (in)idoneità al borderò

La redazione dei TOS Beatport dell'11 giugno 2026 ha introdotto una sezione dedicata all'app mobile (Mobile App Terms and Conditions) che descrive una funzione di riconoscimento audio: cattura un frammento dell'ambiente sonoro via microfono per identificare il brano in riproduzione e portare l'utente alla relativa scheda sul portale. Il fine dichiarato è "accessing or saving the identified track on the Beatport Website" — cioè il riconoscimento è funzionale alla vendita, non alla rendicontazione.

Ne discende una doppia inidoneità come ausilio alla compilazione del borderò. Primo, la copertura: il matching opera presumibilmente sul solo catalogo Beatport, quindi un brano fuori catalogo (autoprodotta, netlabel, repertorio non elettronico, vinile raro) non viene riconosciuto. Secondo, il dato restituito: il borderò richiede i dati dell'opera (titolo, autore, compositore, editore — la ©), mentre l'identificazione di un fonogramma sul portale non garantisce la restituzione di quei dati nella forma richiesta. Strumento pensato per vendere, non per rendicontare. Annotazione a margine, non oggetto di sviluppo nel documento.

Riferimenti: TOS Beatport, Mobile App Terms and Conditions (redazione 11 giugno 2026)

Le piattaforme social e il caso Meta

La musica usata dagli utenti sulle piattaforme social apre un fronte che il documento, costruito sul download e sulla webradio, non ha finora toccato, e che resta in larga parte da assestare. Il caso che lo ha reso visibile è lo scontro tra SIAE e Meta del 2023. Alla scadenza, il 1° gennaio 2023, della licenza che consentiva l'uso del repertorio SIAE nelle librerie musicali di Facebook e Instagram, il negoziato per il rinnovo non è andato a buon fine; a metà marzo 2023 Meta ha avviato la rimozione dei brani del repertorio SIAE dalla propria libreria, con effetto di silenziamento su reel, storie e video. L'alternativa offerta agli utenti è stata la sostituzione dei brani SIAE con altri presenti in piattaforma, in prevalenza di autori esteri non rappresentati da SIAE in Italia. Già qui, e il punto torna decisivo nei due blocchi seguenti, la leva di Meta è stata la sostituibilità del repertorio.

Sul piano della filiera, la vicenda riguarda il diritto d'autore — la © degli autori ed editori intermediata da SIAE — nella forma dei diritti di utilizzazione delle opere da parte degli utenti sulle piattaforme. Il nodo del contendere non era l'esistenza del diritto, ma la trasparenza dei dati di utilizzo e il metodo di determinazione del compenso: SIAE lamentava di non ricevere le informazioni necessarie a quantificare il valore effettivo dell'uso del proprio repertorio.

Il profilo delle autorità è quello su cui conviene essere precisi, perché la prassi tende a confonderle. Due organi distinti sono intervenuti con ruoli e poteri diversi. L'AGCOM (Autorità per le garanzie nelle comunicazioni) ha avuto un ruolo marginale e privo di esito risolutivo: è stata audita in Camera e ha richiesto informazioni sia a Meta sia a SIAE, in particolare sulla condivisione dei dati di utilizzo dei brani, ma ha dichiarato di non avere competenza sulla determinazione del compenso. L'AGCM (Autorità garante della concorrenza e del mercato, l'Antitrust) ha invece aperto, su segnalazione di SIAE, un'istruttoria nei confronti di Meta per possibile abuso, ipotizzando che la piattaforma avesse indebitamente interrotto le trattative rimuovendo i contenuti tutelati; il procedimento si è chiuso a maggio 2025 con l'accettazione degli impegni proposti da Meta, tra cui il mantenimento dei contenuti musicali nei periodi di transizione tra la scadenza di un contratto e il nuovo accordo. Nel mezzo, una tregua provvisoria già nel maggio 2023 aveva riportato temporaneamente la musica sulle piattaforme. La distinzione tra le due autorità è sostanziale: è l'Antitrust, non l'AGCOM, ad aver condotto e chiuso il procedimento.

Resta come questione aperta, e non come dato assestato, quale sia l'inquadramento stabile di questi usi nella cornice della Direttiva Copyright (UE 2019/790) recepita in Italia con il D.Lgs. 177/2021, i cui regolamenti attuativi erano ancora attesi al tempo dello scontro. Il punto si collega direttamente ai due blocchi seguenti, perché la sostituibilità del repertorio — emersa qui come leva negoziale — diventa, con la musica generativa, una possibilità strutturale.

Riferimenti: scadenza licenza SIAE-Meta 1° gennaio 2023; avvio rimozione brani repertorio SIAE da Facebook e Instagram marzo 2023; sostituzione con brani di autori non rappresentati da SIAE; tregua provvisoria maggio 2023; istruttoria AGCM aperta su segnalazione SIAE (aprile 2023) e chiusa con accettazione degli impegni di Meta (maggio 2025); ruolo distinto di AGCOM (audizione in Camera, richiesta dati sulla condivisione delle informazioni di utilizzo, dichiarata incompetenza sulla determinazione del compenso). Filiera © (diritto d'autore, autori ed editori intermediati da SIAE). Cornice: Direttiva Copyright UE 2019/790, D.Lgs. 177/2021. La distinzione tra ruolo AGCM e ruolo AGCOM è un chiarimento dell'autore su un punto frequentemente confuso

La musica generativa: aggiramento e diluizione

L'intelligenza artificiale generativa introduce, rispetto al fronte appena visto, una novità che non è di grado ma di natura, e tocca due filiere distinte con due meccanismi separati che conviene non confondere.

Il primo meccanismo è l'aggiramento, e prosegue il filo del caso Meta. Esiste oggi un'offerta industriale di musica generata da AI venduta come royalty-free: composizioni che l'utente può impiegare senza corrispondere compensi ricorrenti ai titolari, perché prodotte da un sistema generativo e non tratte da un repertorio amministrato. Questi prodotti sono pensati esattamente per i formati su cui SIAE e Meta hanno litigato — i contenuti brevi di Instagram, TikTok, YouTube — e sono offerti come pronti per la pubblicazione sulle piattaforme. Se ne ricava una conseguenza che si dichiara come lettura dell'autore: l'intero contenzioso sulla libreria musicale interna presuppone che il repertorio gestito sia necessario. Nel momento in cui la piattaforma, o l'utente, può popolare quella libreria con musica generata che non transita da alcuna collecting, il potere negoziale della società di gestione sul segmento "musica per contenuti brevi" si svuota. L'accordo di licenza non viene violato: diventa superfluo. La filiera © — autori ed editori intermediati da SIAE o da una EGI — è aggirata a monte, perché non esiste più un'opera di autore umano da licenziare.

Va però fissato il limite della tesi, per non spacciarla per più di quanto sia. L'aggiramento morde sulla musica funzionale, di sottofondo, dove ciò che serve è "una" traccia adatta al tono del contenuto, indifferente all'identità. Non morde sul repertorio che l'utente cerca in quanto tale — il brano riconoscibile, il tormentone identificabile — dove il valore sta proprio nell'opera specifica e insostituibile. La minaccia è perciò asimmetrica: erode il sottofondo, non il successo. È una distinzione di sostanza, non un dettaglio, perché delimita con precisione dove il modello di gestione collettiva è esposto e dove regge.

Un secondo limite riguarda la qualificazione del "royalty-free". L'assenza di compensi non discende da una franchigia di legge, ma da una pretesa contrattuale del fornitore del servizio generativo. Le stesse piattaforme di monetizzazione mantengono un atteggiamento ambivalente: i sistemi di registrazione per la rivendicazione dei diritti operano su contenuti di cui si detenga titolarità esclusiva, mentre i generatori concedono di norma una licenza d'uso e non la proprietà esclusiva dell'output; e diversi canali di distribuzione escludono o trattano con cautela le tracce dichiaratamente AI. Il "copyright-safe" è dunque una qualificazione di servizio, non una garanzia di sistema.

Il secondo meccanismo è la diluizione, e colpisce un piano diverso: non l'accordo di licenza, ma il bacino di ripartizione dello streaming. Il modello pro-rata distribuisce l'incasso complessivo in proporzione alla quota di ascolti. Quando un volume massiccio di tracce generate accumula ascolti — anche di bassa intensità, sospinti dalle playlist o, nei casi fraudolenti, da reti di bot — non si crea denaro nuovo: si diluisce il bacino esistente, e ogni ascolto artificiale sottrae quota ai titolari umani. Il fenomeno ha già massa: si registrano rimozioni di decine di migliaia di brani AI da parte dei servizi, volumi di caricamento quotidiano nell'ordine delle decine di migliaia, e un primo caso penale statunitense per frode telematica basata su ascolti artificiali generati in massa. Le piattaforme hanno reagito con filtri anti-spam e soglie minime di ascolto per l'accesso alla remunerazione.

Su questo secondo meccanismo si innesta una lettura dell'autore che lega il fenomeno alla cronologia italiana del documento. Dal 27 ottobre 2025 SIAE ha adottato per la musica online la ripartizione trimestrale, ogni novanta giorni, in luogo della precedente cadenza semestrale. Più la ripartizione si fa frequente e granulare, più la contaminazione del bacino da parte di ascolti generati incide, di periodo in periodo, sulla quota effettiva di ciascun avente diritto. La maggiore tempestività della distribuzione, presentata come miglioramento per gli autori — e nel merito lo è — espone al tempo stesso il riparto a una pressione che dipende dalla qualità del dato sottostante: se il bacino è inquinato, distribuirlo più spesso non ne corregge la composizione. È un profilo da osservare, non un addebito che qui si possa dare per accertato.

Riferimenti: musica generativa offerta come royalty-free per contenuti brevi (piattaforme di generazione musicale, 2025-2026); meccanismo di aggiramento della filiera © sulla libreria delle piattaforme; ambivalenza dei sistemi di monetizzazione UGC (User Generated Content, i contenuti caricati dagli utenti) (registrazione su contenuti a titolarità esclusiva; licenza d'uso e non proprietà concessa dai generatori; esclusione/cautela di alcuni canali distributivi verso le tracce AI). Diluizione del bacino pro-rata dello streaming: rimozioni massive di brani AI da parte dei servizi e volumi di caricamento (dati di settore 2026); primo caso penale USA per frode su ascolti artificiali (2026); reazioni delle piattaforme (filtri anti-spam, soglie minime di ascolto). Ripartizione trimestrale SIAE per la musica online dal 27 ottobre 2025 (cfr. SIAE). Filiera: © diritto d'autore (aggiramento sulla libreria); ® e ripartizione streaming (diluizione del bacino). La tesi sull'aggiramento, il caveat sull'asimmetria sottofondo/successo e la lettura sull'effetto della ripartizione trimestrale sono valutazioni dell'autore, segnalate come tali

La voce clonata e i diritti connessi dell'interprete

Il fronte più recente, e quello che tocca più da vicino chi lavora con la voce — speaker, conduttori, doppiatori, podcaster, DJ —, è la clonazione vocale tramite sintesi AI. Rispetto ai due blocchi precedenti il piano giuridico cambia ancora: non è più la © dell'autore né la ripartizione dello streaming, ma la filiera dei diritti connessi dell'artista interprete esecutore, intrecciata con i diritti della personalità e con la protezione dei dati personali.

Il punto di aggancio normativo è solido e plurimo. Nell'ordinamento italiano la voce è elemento della persona e della sua immagine, ma è anche dato personale tutelato dal GDPR; e quando è fissata dentro una prestazione artistica, coinvolge i diritti connessi spettanti all'artista interprete o esecutore, che vanta diritti autonomi sulla propria prestazione anche quando l'opera eseguita appartiene ad altri. Ne discende che l'uso della voce altrui senza consenso, anche realizzato per sintesi o clonazione, può integrare responsabilità civile e penale oltre alla violazione di quei diritti connessi. La platea esposta coincide quasi esattamente con il mondo professionale a cui questo documento guarda: una stima ricorrente nel dibattito di settore parla di almeno dodicimila professionisti tra attori, doppiatori, speaker, cantanti, conduttori radiotelevisivi, DJ, giornalisti e podcaster.

Il 2026 ha portato due sviluppi concreti che danno corpo al tema. È stata costituita in Italia, operativa da gennaio 2026, la prima società dedicata alla tutela della voce umana, che si propone come mandataria dei propri iscritti per agire contro clonazioni e usi non autorizzati e per negoziare le condizioni di licenza con le piattaforme di sintesi. E si è avuta la prima registrazione di una voce come marchio sonoro a scopo difensivo — il caso del doppiatore Luca Ward —, presentata come tentativo pionieristico in Europa di trasformare la voce in uno scudo giuridico contro la sintesi vocale. Sullo sfondo internazionale opera, come riferimento comparativo, l'ELVIS Act dello Stato del Tennessee, in vigore dal 1° luglio 2024, che estende il diritto sulla voce tanto naturale quanto simulata o sintetica.

Qui si formula la lettura critica dell'autore, ed è il punto su cui conviene fermarsi, perché è il rovescio che il dibattito celebrativo tende a non nominare. La reazione alla minaccia non si limita a proteggere la persona: tende a trasformare la voce in un asset. Le soluzioni che si stanno affermando — la registrazione come marchio sonoro, ma soprattutto i veicoli societari che creano e gestiscono in esclusiva il dataset della voce sintetica — spingono verso un passaggio dichiarato apertamente dai loro stessi promotori: dalla voce come diritto della personalità alla voce come proprietà, come bene cedibile e licenziabile al pari di ogni altro. È una mutazione di categoria, non un semplice rafforzamento di tutela. E porta con sé un rischio strutturale che il filo di questo documento impone di segnalare: la patrimonializzazione della voce crea un nuovo oggetto di diritto da gestire, e dove c'è un diritto da gestire si affaccia un gestore. La "tutela", costruita su un veicolo che detiene il dataset e amministra le licenze, rischia di riprodurre — su un bene nuovo, la voce sintetica — la stessa logica di intermediazione che il resto di questo lavoro analizza criticamente sul versante del repertorio musicale. Difendersi dalla clonazione e cedere il controllo della propria voce sintetica a un intermediario sono due cose diverse: la prima è una tutela, la seconda può essere il cavallo di Troia di una nuova filiera di gestione. È una valutazione, non un addebito a soggetti determinati, e va trattata come ipotesi critica da verificare nei fatti man mano che il modello prende forma.

Resta, sul piano della tutela difensiva, un'asimmetria che vale la pena fissare: gli strumenti oggi disponibili — marchio sonoro in primis — proteggono la voce come depositata, ma non risolvono da soli la valorizzazione economica ordinata della voce sintetica, che richiede una costruzione contrattuale ulteriore. Ed è proprio in quello spazio — tra la difesa e la monetizzazione strutturata — che si gioca la partita su chi controllerà l'asset-voce.

Riferimenti: voce come elemento della persona e dato personale tutelato dal GDPR; diritti connessi dell'artista interprete esecutore sulla prestazione (diritti autonomi rispetto all'opera eseguita); responsabilità civile e penale per uso non consentito tramite sintesi o clonazione. Platea stimata in almeno 12.000 professionisti della voce (attori, doppiatori, speaker, cantanti, conduttori, DJ, giornalisti, podcaster). Sviluppi 2026: costituzione in Italia della prima società per la tutela della voce umana (operativa da gennaio 2026, mandataria esclusiva degli iscritti); registrazione della voce come marchio sonoro a scopo difensivo (caso Luca Ward, prima operazione del genere in Europa). Riferimento comparativo estero: ELVIS Act, Tennessee, in vigore dal 1° luglio 2024 (diritto sulla voce naturale e sintetica). Filiera: diritti connessi dell'artista interprete esecutore, in intreccio con diritti della personalità e protezione dei dati. La tesi sulla patrimonializzazione della voce come possibile nuova intermediazione è una lettura critica dell'autore, segnalata come ipotesi da verificare

Glossario delle sigle e dei termini

Raccolta dei termini tecnici e delle sigle usati nel testo, per la consultazione rapida. Dove un termine compare la prima volta nel corpo, la spiegazione è già affiancata; qui sono riepilogati in un unico punto.

Collecting, organismi di gestione e soggetti del mercato

SIAE — Società Italiana degli Autori ed Editori. L'ente che gestisce in via principale i diritti d'autore (la filiera ©) in Italia.

SCF — Società Consortile Fonografici (per esteso SCF S.r.l.). Il consorzio che gestisce in forma collettiva i diritti connessi dei produttori fonografici (la filiera ®): incassa per conto delle case discografiche e dei produttori.

OGC — Organismo di Gestione Collettiva. Categoria, di derivazione europea, dell'ente senza scopo di lucro controllato dai propri membri che amministra collettivamente i diritti (SIAE è un OGC).

EGI — Entità di Gestione Indipendente. L'operatore che gestisce i diritti con finalità commerciale e non è controllato dai titolari (Soundreef è una EGI). OGC ed EGI sono le due categorie introdotte dalla normativa europea sulla gestione collettiva.

LEA — Liberi Editori Autori. Associazione senza scopo di lucro attraverso cui Soundreef ha operato in Italia, fungendo da soggetto legittimato alla raccolta dei diritti d'autore.

IMAIE / Nuovo IMAIE — Istituto Mutualistico Artisti Interpreti Esecutori. Ente che gestisce i diritti connessi spettanti agli artisti interpreti ed esecutori (l'IMAIE storico è stato posto in liquidazione; il Nuovo IMAIE ne ha raccolto le funzioni).

AIE — Artista Interprete Esecutore. Chi esegue, canta, recita o comunque interpreta un'opera; titolare di diritti connessi autonomi rispetto a quelli dell'autore.

Autorità e istituzioni

AGCOM — Autorità per le Garanzie nelle Comunicazioni. Autorità di regolazione del settore delle comunicazioni e dei media.

AGCM — Autorità Garante della Concorrenza e del Mercato (l'Antitrust). Vigila sulla concorrenza e sugli abusi di posizione dominante. Da non confondere con AGCOM.

CGUE — Corte di Giustizia dell'Unione Europea. Il giudice europeo che interpreta il diritto dell'Unione (ha deciso il caso C-10/22 sul mercato delle collecting).

TAR — Tribunale Amministrativo Regionale. Giudice amministrativo di primo grado.

Norme e fonti del diritto

LDA — Legge sul Diritto d'Autore, cioè la Legge 22 aprile 1941 n. 633, testo fondamentale della materia, più volte modificata.

D.Lgs. — Decreto Legislativo. Atto avente forza di legge emanato dal Governo su delega del Parlamento.

D.L. — Decreto Legge. Atto con forza di legge adottato dal Governo in casi di urgenza, da convertire in legge entro sessanta giorni.

D.P.R. — Decreto del Presidente della Repubblica.

D.P.C.M. — Decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri.

c.c. — codice civile. **c.p.c.** — codice di procedura civile.

UE — Unione Europea.

GDPR — General Data Protection Regulation (Regolamento UE 2016/679 sulla protezione dei dati personali).

Previdenza e spettacolo

ENPALS — Ente Nazionale di Previdenza e Assistenza per i Lavoratori dello Spettacolo. Ente previdenziale di settore, confluito nell'INPS dal 2012.

INPS — Istituto Nazionale della Previdenza Sociale.

DURC — Documento Unico di Regolarità Contributiva. Attestazione della regolarità dei versamenti previdenziali, citata come analogia per la natura durata del certificato di agibilità.

Termini tecnici e digitali

TOS — Terms of Service, i termini e le condizioni di servizio di un portale (il contratto che regola cosa l'utente può fare del file acquistato).

DRM — Digital Rights Management, i sistemi tecnici di protezione che limitano l'uso di un file (la cui assenza, nei file "DRM-free", lascia l'utente libero di usarli su qualsiasi dispositivo).

UGC — User Generated Content, i contenuti generati dagli utenti (i reel, le storie, i video caricati sulle piattaforme).

AI — Intelligenza Artificiale (dall'inglese Artificial Intelligence).

SITV — la prima società italiana per la tutela della voce umana, operativa da gennaio 2026.

FLAC, WAV, ALAC, AIFF, MP3 — formati di file audio digitali (i primi quattro senza perdita di qualità o poco compressi, l'MP3 compresso).

CD, DVD — supporti ottici fisici.

Espressioni latine ricorrenti

ex art. — ai sensi dell'articolo (es. "ex art. 72" significa "ai sensi dell'articolo 72").

combinato disposto — l'applicazione congiunta di due o più articoli letti insieme.

ratio — la ragione ispiratrice, lo scopo di fondo di una norma.

ius prohibendi — il diritto di vietare, il potere di impedire un certo uso.

quid pluris — un elemento ulteriore, qualcosa in più rispetto a un minimo.

ex novo — dal nulla, per la prima volta.

an — letteralmente "se": la questione se una pretesa o un obbligo sia dovuto, cioè se esista. Si contrappone al *quantum*.

quantum — letteralmente "quanto": la questione della misura, di quanto sia dovuto. La coppia *an* e *quantum* indica i due piani su cui una pretesa può essere contestata, la sua esistenza e il suo ammontare.

Avvertenze / Disclaimer

Ricognizione normativa e giurisprudenziale fondata su verifica delle fonti primarie. Le affermazioni non verificate e le letture interpretative dell'autore sono segnalate come tali nel testo; le questioni ancora da approfondire sono raccolte nella sezione finale. Il documento non costituisce parere legale. Si invita a segnalare imprecisioni, integrazioni e correzioni.