

Ar2

Manuale di diritto delle arti e dello spettacolo

a cura di

Fabio Dell'Aversana

Contributi di

Aldo Albore
Caterina Barontini
Enrico Buono
Rosalia Compagnone
Nicola del Piano
Fabio Dell'Aversana
Loredana Dell'Aversana
Maria Teresa Della Vittoria Scarpati
Federica Fiore

Ilaria Guarnaccia
Laura Ieni
Annalisa Korinthios
Angelica Lama
Clara Menale
Isabella Menale
Marco Miraglia
Valeria Monti
Alessandro Picarone



Copyright © MMXV
ARACNE editrice int.le S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Quarto Negroni, 15
00040 Ariccia (RM)
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-8347-5

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: settembre 2015

Indice

17 Introduzione
di FABIO DELL' AVERSANA

23 Capitolo I
Fonti e principi del diritto dello spettacolo
di FABIO DELL' AVERSANA

1.1. Premessa: le nozioni giuridiche fondamentali, 23 – 1.2. Le fonti del diritto dello spettacolo, 27 – 1.2.1. Cosa si intende per fonte del diritto?, 28 – 1.2.2. La Costituzione repubblicana, 28 – 1.2.3. Le fonti primarie: leggi ed atti aventi forza di legge, 31 – 1.2.4. I regolamenti del Governo, 33 – 1.2.5. Le fonti del diritto comunitario, 34 – 1.3. Lo spettacolo come spazio per l'esercizio di libertà, 36 – 1.3.1. La libertà di manifestazione del pensiero artistico, 36 – 1.3.2. L'art. 9 della Costituzione: quale ruolo per la Repubblica?, 40 – 1.3.3. Dalla libertà di insegnamento alla "Chiamata alle arti", 43 – 1.3.4. Il diritto costituzionale dell'artista alla retribuzione, 45 – 1.4. L'intreccio tra libertà negative e positive nel diritto delle arti e dello spettacolo, 46

49 Capitolo II
Il fenomeno artistico. Una visione d'insieme
di ILARIA GUARNACCIA

2.1. Introduzione, 49 – 2.2. Il punto di vista giuridico, 50 – 2.2.1. La nozione di spettacolo, 50 – 2.2.2. La nozione di arte, 51 – 2.2.3. La nozione di bene culturale, 52 – 2.3. Il punto di vista storico-estetico, 53 – 2.4. Lo spettacolo come prodotto culturale, 56 – 2.5. Tipologie di spettacolo, 57 – 2.6. La funzione sociale, 59 – 2.7. Conclusioni, 60

61 Capitolo III

Soggetti e persone giuridiche nel mondo dello spettacolo
di CATERINA BARONTINI

3.1. L'artista, 61 – 3.1.1. Definizione e ruoli, 61 – 3.1.2. Artista e pubblico, 63 – 3.1.3. Classificazione, 65 – 3.1.4. L'artista oggi, 66 – 3.2. Il manager dello spettacolo, 66 – 3.2.1. Definizione e ruoli, 66 – 3.2.2. Formazione e lavoro, 69 – 3.2.3. L'*humus* dello sviluppo culturale, 70 – 3.3. Formazioni sociali, 70 – 3.3.1. Definizione e ruoli, 70 – 3.3.2. Classificazione, 71 – 3.3.3. La classificazione dell'ISTAT, 73 – 3.3.4. Le Istituzioni Concertistiche Orchestrali, 74 – 3.3.5. Una prima conclusione, 75 – 3.4. Enti privati, 75 – 3.4.1. Società, 75 – 3.4.2. Comitati, 76 – 3.4.3. Associazioni, 76 – 3.4.4. Fondazioni, 77 – 3.5. Il pubblico, 80

81 Capitolo IV

I contratti dello spettacolo: peculiarità e criticità
di ALESSANDRO PICARONE

4.1. Introduzione, 81 – 4.2. Il contratto di scrittura artistica: quale tipo di rapporto?, 82 – 4.2.1. Clausola di protesta, 83 – 4.3. I contratti di sponsorizzazione tra mecenatismo e pubblicità: quale tipizzazione?, 84 – 4.4. Contratti di edizione: autonomia negoziale e tutela costituzionale, 87 – 4.4.1. Il contratto di edizione, 88 – 4.4.2. Il contratto di edizione musicale: tutele e particolarità, 92 – 4.4.3. Pubblicazione di carteggi privati: un'analisi costituzionalmente orientata, 94 – 4.5. Rappresentazioni pubbliche, 96 – 4.5.1. Il contratto di rappresentazione e di esecuzione, 96 – 4.5.2. Commercializzazione dell'opera cinematografica, 98 – 4.6. Il management: profili negoziali, 99

103 Capitolo V

Il rapporto di lavoro nello spettacolo
di FEDERICA FIORE

5.1. Introduzione, 103 – 5.2. La prestazione artistica nell'ambito dei rapporti speciali di lavoro, 105 – 5.3. I contratti di lavoro nello spettacolo tra autonomia, subordinazione e parasubordinazione, 107 – 5.4. Il lavoro subordinato, 109 – 5.4.1. Il contratto a termine, 110 – 5.4.2. Il contratto di lavoro intermittente, 112 – 5.5. Il lavoro autonomo, 113 – 5.5.1. Le collaborazioni coordinate e continuative, 115 – 5.5.2. Il contratto di scrittura artistica, 116 – 5.6. La specialità del rapporto di lavoro nello spettacolo, 117 – 5.7. La tutela previdenziale, assistenziale e assicurativa, 118 – 5.8. Conclusioni, 121

123 Capitolo VI
Le autorizzazioni amministrative in materia di pubblico spettacolo
di NICOLA DEL PIANO

6.1. La nozione di spettacolo nel diritto pubblico, 123 – 6.2. Le autorizzazioni in diritto amministrativo, 124 – 6.3. La materia del pubblico spettacolo, 126 – 6.4. La giurisdizione esclusiva del giudice amministrativo, 130 – 6.5. I concetti di moralità pubblica e buon costume, 133

137 Capitolo VII
I regimi fiscali e l'imposta sugli spettacoli
di ANGELICA LAMA

7.1. I regimi fiscali ordinario e semplificato, 137 – 7.2. Il regime fiscale agevolato, 138 – 7.3. Il nuovo regime forfetario *ex lege* di stabilità 2015, 139 – 7.4. L'imposizione fiscale su concerti vocali e strumentali, 143 – 7.5. Il divieto di doppia imposizione fiscale, 143 – 7.6. Il Fondo Unico per lo Spettacolo, 145

149 Capitolo VIII
Il diritto dello spettacolo nella normativa internazionale e comunitaria
di ANNALISA KORINTHIOS

8.1. Profili introduttivi ed indicazioni metodologiche, 149 – 8.2. Il diritto d'autore e dello spettacolo nella Dichiarazione Universale dei Diritti dell'Uomo, 150 – 8.3. La libertà di espressione in una prospettiva regionale: l'art. 10 della CEDU, 151 – 8.4. La tutela dell'arte nella Carta di Nizza, 152 – 8.5. Il diritto d'autore nel diritto internazionale convenzionale, 154 – 8.5.1. La Convenzione di Berna, 154 – 8.5.2. La Convenzione Universale per il diritto d'autore, 156 – 8.5.3. L'Organizzazione Mondiale della Proprietà Intellettuale, 157 – 8.5.4. L'Accordo TRIPS, 158 – 8.6. La normativa comunitaria sul diritto d'autore, 159 – 8.7. Considerazioni conclusive, 165

167 Capitolo IX

Il diritto d'autore

di ENRICO BUONO e VALERIA MONTI

9.1. Nozione, fonti e contenuto, 167 – 9.2. Opere in collaborazione, 171 – 9.3. Il caso della parodia, 173 – 9.4. Atti di disposizione *inter vivos* del diritto d'autore, 175 – 9.5. La successione *mortis causa*, 176 – 9.5.1. Diversi tipi di delazione, 177 – 9.5.2. Sulla successione testamentaria, 178 – 9.6. Le due componenti del diritto d'autore, 179 – 9.6.1. Diritti patrimoniali, 180 – 9.6.2. Diritti morali, 182

185 Capitolo X

La Società Italiana degli Autori ed Editori

di MARIA TERESA DELLA VITTORIA SCARPATI

10.1. Cenni storici, 185 – 10.2. Le funzioni della SIAE e la valorizzazione dei suoi associati, 188 – 10.3. La struttura, 190 – 10.4. Il ruolo della SIAE: nello specifico, i soggetti tutelati e le attività, 192 – 10.5. La prevenzione e repressione della violazione della legge sul diritto d'autore. Il contrassegno, 196 – 10.6. L'equo compenso, 198

201 Capitolo XI

Il diritto d'autore in Internet

di LOREDANA DELL'AVERSANA

11.1. Premessa: perché occuparsi di Internet?, 201 – 11.2. Cenni sulle fonti del diritto di Internet, 203 – 11.3. I vari modelli di tutela del diritto d'autore: una riflessione di diritto comparato, 204 – 11.3.1. L'esperienza americana, 205 – 11.3.2. L'esperienza francese, 210 – 11.4. La regolamentazione italiana: il regolamento dell'Autorità per le Garanzie nelle Comunicazioni, 213 – 11.5. La composizione del dilemma digitale: il bilanciamento dei diritti, 217

221 Capitolo XII

La tutela penale del diritto d'autore

di ALDO ALBORE

12.1. Premessa: il patrimonio come bene giuridico protetto, 221 – 12.2. Evoluzione della disciplina penale: l'art. 171 l.d.a., da norma fondamentale

a norma residuale, 223 – 12.3. La tutela del *software* e delle banche di dati: in particolare, il fine di profitto e lo scopo commerciale o imprenditoriale, 226 – 12.4. La tutela delle opere audiovisive e letterarie, 231 – 12.4.1. Art. 171 *ter* l.d.a. ed art. 648 cod. pen.: concorso di reati, 236 – 12.5. DRM e trasmissioni audiovisive ad accesso condizionato, 238 – 12.6. Il *file sharing*, 244 – 12.7. Conclusioni, 246

249 **Capitolo XIII**
Opera e impresa cinematografica: dalla legge sul diritto d'autore alla legge cinema
 di MARCO MIRAGLIA

13.1. Le fonti del diritto cinematografico: l'approdo a una disciplina unitaria, 249 – 13.1.1. La cinematografia nella legge sul diritto d'autore, 250 – 13.2. La legge cinema, 254 – 13.2.1. Le imprese cinematografiche, 256 – 13.2.2. La Commissione per la cinematografia e il Fondo Unico per lo Spettacolo, 257 – 13.2.3. Il *product placement*, 260 – 13.2.4. I contratti di distribuzione cinematografica, 266

267 **Capitolo XIV**
I beni culturali nell'ordinamento giuridico italiano
 di CLARA MENALE

14.1. Introduzione, 267 – 14.2. Il Testo Unico sui beni culturali, 268 – 14.3. Il Codice dei beni culturali e del paesaggio, 269 – 14.4. Il bene culturale: definizione e significato, 274 – 14.5. Il Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, 277

279 **Capitolo XV**
Il marketing culturale
 di LAURA IENI

15.1. Introduzione, 279 – 15.2. Le principali variabili socio-demografiche del mercato dei consumatori, 281 – 15.2.1. Il turismo, 283 – 15.3. Progetto e prodotto, 283 – 15.4. La pubblicità, 285 – 15.5. Il museo quale luogo culturale aperto. Breve *vademecum* di marketing culturale applicato al museo, 286

291 Capitolo XVI

Il sistema dell'Alta Formazione Artistica e Musicale
di ISABELLA MENALE

16.1. Introduzione, 291 – 16.2. Le Istituzioni AFAM, 293 – 16.2.1. Accademie di belle arti, 293 – 16.2.2. Accademia nazionale di arte drammatica, 294 – 16.2.3. Accademia nazionale di danza, 295 – 16.2.4. Istituti superiori per le industrie artistiche, 296 – 16.2.5. Conservatori di musica e Istituti musicali pareggiati: la statizzazione, 296 – 16.3. L'autonomia delle Istituzioni AFAM, 299 – 16.3.1. Profilo storico, 299 – 16.3.2. L'autonomia statutaria, 300 – 16.3.3. L'autonomia didattica, 301 – 16.3.4. L'autonomia amministrativa, 304 – 16.4. La *governance* delle Istituzioni AFAM, 306 – 16.4.1. Il Presidente, 307 – 16.4.2. Il Direttore Artistico, 308 – 16.4.3. Il Consiglio di Amministrazione, 309 – 16.4.4. Il Consiglio accademico, 311 – 16.5. Il personale docente e il sistema di reclutamento, 312 – 16.6. Il valore giuridico dei titoli di studio, 315 – 16.7. Conclusioni, 319

321 Capitolo XVII

Riflessioni filosofiche sulla comunicazione artistica
di ROSALIA COMPAGNONE

17.1. È impossibile non comunicare, 321 – 17.2. Esempi di comunicazione artistica, 323 – 17.3. Il ruolo del fruitore, 325

329 Appendice normativa

Costituzione della Repubblica Italiana, 329 – Regio decreto 18 giugno 1931, n. 773, 343 – Legge 22 aprile 1941, n. 633, 347 – Decreto del Presidente del Consiglio dei ministri del 19 dicembre 2012, 461 – Delibera 12 dicembre 2013, n. 680/13/CONS, 467 – Decreto legislativo 22 gennaio 2004, n. 28, 483 – Legge 21 dicembre 1999, n. 508, 511 – Legge 24 dicembre 2012, n. 228, 521

523 Bibliografia

553 Indice degli Autori

557 Ringraziamenti

*Ai miei Maestri,
in segno di gratitudine per
aver stimolato la curiosità
che mi ha condotto sin qui*

Si sarebbe tentati di dire che il diritto è nel mondo delle forme visibili quel che l'arte è nel mondo delle forme invisibili.

Salvatore Satta,
Il formalismo nel processo

Tra luci e ombre
delle realtà del mondo,
studiamo le radici
del terreno di chi lavora
esprimendo se stesso.

Dove non c'è albero,
piantiamo semi;
dove ci sono paure,
mostriamo percorsi
nella foresta del diritto.

Eppure siamo piccoli punti
nel mosaico
dei nostri schermi accesi,
uniti
nello spazio della ricerca.

agli Autori

Caterina Barontini,
Ricerca

Introduzione

di FABIO DELL'AVERSANA

Anche il mondo delle arti e dello spettacolo è retto da regole e alcune di esse hanno natura giuridica: è questa la premessa che bisogna tener presente quando ci si accinge allo studio del diritto delle arti e dello spettacolo, disciplina complessa che nel corso degli ultimi anni ha assunto un peso sempre maggiore nella formazione culturale degli artisti che frequentano le Istituzioni di Alta Formazione Artistica e Musicale del nostro Paese.

Il diritto delle arti e dello spettacolo è stato a lungo considerato poco interessante, sia da parte degli operatori giuridici, sia da parte degli stessi artisti, colpevoli di non aver saputo valorizzare la funzione che la Costituzione affida alla cultura e all'arte. In particolare, l'assordante silenzio dei giuristi – interrotto, in verità, da alcuni contributi di grande pregio – ha concorso in maniera decisiva all'abbassamento del livello di tutela degli artisti, terminologia impiegata in questa sede per riferirsi sia agli ideatori che ai realizzatori di un prodotto culturale.

La riduzione delle tutele risulta di tutta evidenza se si considera, così come faremo in più parti di questo lavoro, l'impatto che alcune previsioni contenute nella legislazione vigente hanno sulla realizzazione di uno spettacolo. I problemi più frequenti si manifestano sin dalle prime fasi della progettazione di uno spettacolo. Basti pensare, ad esempio, ai tanti ostacoli che si incontrano durante la ricerca dei fondi da impiegare per la produzione di uno spettacolo (il c.d. *fundraising*) per comprendere quanto sia pregiudizievole il comportamento (omissivo) del soggetto pubblico. In questa sede possiamo già anticipare che l'inesorabile riduzione degli investimenti nel settore della cultura ha determinato un appiattimento dei prodotti offerti al pubbli-

co e la scomparsa di tante ottime realtà che rappresentavano una peculiarità del sistema culturale italiano. La situazione è diventata ancor più insostenibile a seguito delle recenti innovazioni in tema di distribuzione del Fondo Unico per lo Spettacolo (istituto su cui torneremo in seguito, ricordato anche con l'acronimo FUS): i meccanismi di nuova introduzione, infatti, hanno escluso dal piano di riparto dei fondi alcune tra le realtà di maggior rilievo nel campo, con la conseguenza che queste ultime potrebbero addirittura scomparire nei prossimi anni.

Lo scenario brevemente descritto è, dunque, conseguenza di una precisa scelta del legislatore, il quale sovente giustifica politiche insoddisfacenti attraverso il mero richiamo di argomenti contingenti. Alla luce di questa valutazione si comprende perché l'attuale situazione economica sia sempre più frequentemente utilizzata per dimostrare l'utilità e l'inevitabilità degli approcci riduzionistici adottati nel corso degli ultimi anni. Eppure, il rischio di implementare politiche non coerenti, inutili e dannose è stato più volte manifestato al legislatore, in particolare da parte degli economisti che hanno formulato teorie volte a evidenziare il ruolo trainante della cultura nelle situazioni di crisi economica.

A ben vedere, è lo stesso rispetto degli inderogabili principi costituzionali ad essere ormai seriamente compromesso dal persistente disinteresse del soggetto che, invece, dovrebbe farsi carico, in via prioritaria ma non esclusiva, dell'attuazione di tutte le norme costituzionali: il legislatore, infatti, è intervenuto sulla materia che ci impegna con una sporadicità che nella maggior parte dei casi non è stata compensata dalla qualità dei provvedimenti adottati. Non sono rari i casi in cui l'operatore è costretto a confrontarsi con normative disorganiche, poco aderenti alla realtà dei fatti e fortemente disincentivanti per chi presta la propria opera professionale nel settore artistico.

Questa prima considerazione suscita alcuni interrogativi, la cui soluzione è pregiudiziale rispetto all'analisi delle specifiche questioni che affronteremo nelle pagine seguenti: perché occuparsi di diritto delle arti e dello spettacolo? E ancora: quali sono gli obiettivi – teorici e non – che ci si prefigge di raggiungere con una trattazione organica dedicata a questo tema?

Per rispondere proficuamente a queste domande si deve necessa-

riamente condividere la volontà di avviare un serio processo di riscoperta della dignità giuridica dell'artista. Pertanto, il compito principale che gli studiosi di diritto dello spettacolo dovrebbero perseguire si traduce nell'elaborazione, catalogazione e diffusione dei principi che possano avere un'influenza sul sistema normativo di riferimento. Il giurista deve suggerire soluzioni al *conditor jus* e correggere le storture che l'applicazione pratica delle norme vigenti dovesse far emergere: in buona sostanza, e al pari di quanto avviene con riguardo ad altri campi del diritto oggettivo, deve intervenire al fine di fissare un nuovo standard di tutela, cercando di innalzare l'attuale livello.

Tuttavia, come già accennato, alcuni segnali positivi emergono dalla legislazione più recente ed è da questi dati che riteniamo utile partire per offrire al lettore una chiave di lettura in positivo. Per esempio, nella prospettiva di una reale riscoperta del valore sociale proprio delle arti e della musica assumono grande importanza le prescrizioni contenute nella legge 21 dicembre 1999, n. 508, recante la "Riforma delle Accademie di belle arti, dell'Accademia nazionale di danza, dell'Accademia nazionale di arte drammatica, degli Istituti superiori per le industrie artistiche, dei Conservatori di musica e degli Istituti musicali pareggiati", normativa che ha radicalmente modificato i principi posti a fondamento della formazione degli artisti dei nostri tempi stabilendo in maniera definitiva l'equiparazione tra percorsi di studio attivati presso le Università, i Conservatori di musica e le Accademie di belle arti.

Il dato è particolarmente interessante perché, ad avviso di chi scrive, una rinnovata sensibilità giuridica verso questi temi non può che fondarsi sulla valorizzazione del momento formativo, *prius* (cronologico) rispetto allo svolgimento dell'opera professionale dell'artista: quest'ultimo, infatti, già durante la propria formazione, deve essere messo nella condizione di comprendere la realtà circostante, analizzare le principali regole che la governano e acquisire familiarità con quegli istituti che potrebbero toccare la propria sfera giuridica.

Dalle considerazioni sin qui svolte si comprende che l'insegnamento del diritto delle arti e dello spettacolo assume una funzione fondamentale perché contribuisce concretamente alla diffusione di una sensibilità giuridica tra gli artisti, assicurando, in particolare, al futuro operatore del mondo dello spettacolo l'acquisizione di compe-

tenze e l'apprendimento di conoscenze, generali e specialistiche, divenute ormai irrinunciabili. Intesa in questi termini, quindi, questa disciplina assume una valenza pratica non trascurabile.

Il secondo interrogativo a cui riteniamo opportuno dare risposta in queste notazioni introduttive sollecita una riflessione sul metodo e prende le mosse dalla ricostruzione del rapporto che lega il diritto con le discipline artistiche, ambiti che solo apparentemente sono distanti tra loro.

Prendiamo in considerazione l'attività professionale del musicista e confrontiamola con quella del giurista. Entrambi i soggetti sono chiamati a realizzare un'attività ermeneutica: il musicista dovrà interpretare la partitura al fine di dare concretezza al pensiero musicale del compositore; il giurista, analogamente, si confronterà con varie tipologie di documenti, tra cui primeggiano i testi normativi, espressione della *voluntas* del legislatore. Sia il musicista che il giurista, pertanto, si confrontano con l'affascinante tema dell'interpretazione ponendosi domande che, a ben vedere, sono quasi del tutto coincidenti: l'intenzione dell'Autore (compositore o legislatore) crea un vincolo insormontabile per l'interprete? Quindi, è configurabile uno spazio di autonomia per l'interprete?

A tal proposito non è affatto irrilevante notare che i meccanismi esegetici applicati nelle due discipline mostrano molti più punti di contatto di quanto si possa ritenere *prima facie*. Ferme restando le innegabili differenze in merito alla vincolatività dell'interpretazione proposta – caratteristica propria dell'interpretazione compiuta dal giudice, sicuramente assente nel settore delle arti – è possibile constatare che analoghi sono stati i problemi posti e in larga parte sovrapponibili sono stati gli *itinerari* seguiti dai teorici dell'interpretazione. In entrambe le discipline, per esempio, è stata ampiamente valorizzato l'apporto creativo riconducibile all'opera dell'interprete, il quale non è più considerato un mero esecutore di quanto previsto nel testo da interpretare.

Il tema è ampio e delicato ed è qui solamente accennato per dimostrare la contiguità tra le discipline giuridiche e il mondo delle arti, già evidenziata nelle interessanti intuizioni formulate dagli studiosi che hanno preso parte alle ricerche sul tema *Law & Humanities*, corrente di pensiero entro cui è possibile collocare anche le belle riflessioni sviluppate in merito al rapporto tra diritto e musica, declinate secondo

le varianti della *Law in music* e della *Law as music*. È evidente, dunque, che il giurista deve tenere nella giusta considerazione le peculiarità dell'oggetto dell'indagine se vuole realmente contribuire alla fondazione di un sistema che sia coerente e non meramente astratto.

A questo primo modo di intendere l'interdisciplinarietà si deve aggiungere un'ulteriore accezione riguardante il piano strettamente giuridico. In particolare, non possiamo non notare che il diritto delle arti e dello spettacolo è una disciplina di difficile configurazione, dato che non è ascrivibile in maniera esclusiva né all'ambito delle discipline pubblicistiche né tra le discipline privatistiche: infatti, come risulterà sempre più chiaro nel corso della trattazione, l'accostamento di settori solitamente ritenuti distanti è, invece, la risposta migliore alla complessità del fenomeno qui indagato. Per questa ragione, è indispensabile, ad avviso di chi scrive, il continuo riferimento a categorie tradizionali del diritto pubblico – costituzionalistiche, amministrativistiche e penalistiche – e ad istituti del diritto privato – inclusi quelli di stampo prettamente commercialistico e giuslavoristico – per avere una visione d'insieme della struttura propria del diritto delle arti e dello spettacolo.

Per questa ragione, riteniamo utile concludere sottolineando che nell'intera trattazione si persegue l'obiettivo di sviluppare in maniera armonica entrambe le accezioni di interdisciplinarietà a cui si è fatto riferimento: è questa, infatti, l'unica via che, ad avviso di chi scrive, può condurre alla corretta ricostruzione della disciplina, presupposto fondamentale per il riconoscimento della sua dignità scientifica.