

Daniela Caterino

**L'AUTORE MUSICALE COME
CO-AUTORE DELL'OPERA
FILMICA, TRA INCERTEZZE
NORMATIVE ED ESIGENZE DI
TUTELA DELL'INTEGRITÀ DELLA
CREAZIONE**

Estratto



Milano • Giuffrè Editore

DANIELA CATERINO

L'AUTORE MUSICALE COME COAUTORE DELL'OPERA FILMICA, TRA INCERTEZZE NORMATIVE ED ESIGENZE DI TUTELA DELL'INTEGRITÀ DELLA CREAZIONE

« ... la musica per il cinema deve essere, prima che per il cinema, musica in se stessa. Deve cioè corrispondere a idee formali, non necessariamente della tradizione, a strutture, a una logica organizzazione dei suoni »

E. MORRICONE

SOMMARIO: 1. Il tema. — 2. Creazione dell'opera e diritti sul film nella legge italiana: il quadro generale e i profili problematici. — 3. Coautori del film, creazione musicale ed autore della musica. — 4. La tutela dell'autore del brano musicale e della colonna sonora non originale. — 5. I rapporti tra il compositore della colonna sonora e il regista, tra disciplina legale e composizione pattizia degli interessi. — 6. Coautori *versus* produttore.

1. IL TEMA.

Nell'edizione degli Oscar Academy Awards 2016 la vittoria dell'ambita statuetta per la miglior colonna sonora da parte del Maestro Ennio Morricone, per il film di Quentin Tarantino 'The hateful eight', ha ricomposto nel migliore dei modi il tormentato rapporto tra il vulcanico regista e il geniale compositore. Entrambi perfezionisti, entrambi portati ad espandere il loro ruolo al di là della mera, canonica funzione del regista o dell'autore musicale, più volte si erano cercati, e tuttavia non solo non avevano mai lavorato insieme, ma avevano avuto momenti di contrasto anche piuttosto duro, manifestato in schermaglie mediatiche a distanza ¹.

In genere, Quentin Tarantino interviene in modo massivo sul commento musicale dei suoi film e la musica rappresenta quasi

¹ In passato, più volte Tarantino aveva espresso la sua incondizionata stima per Morricone, dapprima inserendo nelle colonne sonore di numerosi suoi film brani originariamente composti o utilizzati dal Maestro per il commento musicale di altre

pellicole, soprattutto di alcuni amatissimi "spaghetti western". Fin dai tempi di Kill Bill, Quentin Tarantino aveva reso omaggio agli spaghetti western di Sergio Leone (e non solo) ed alle musiche di Morricone che ne costituivano l'anima musicale: in 'Kill Bill

sempre essa stessa strumento narrativo, assume frequentemente connotati diegetici², sostituendosi spesso ai dialoghi nelle scene più significative; in “The hateful eight”, al contrario, la musica è elemento collaterale, torna al suo ruolo consueto di accompagnamento della narrazione filmica, con qualche eccezione che fa ancor più risaltare la differenza rispetto al resto della filmografia del regista³. Per una volta, Tarantino ha rinunciato alle consuete, pesanti interferenze sul corredo musicale, lasciando pieno spazio al compositore e coordinatore della colonna sonora; al contempo, il Maestro ha dato a Tarantino ciò che il regista gli chiedeva, senza visionare girati, semplicemente sulla base della lettura dello *script* e di alcune suggestioni (la neve, la violenza, la suspense crescente), lasciando al regista mano libera nella scelta del posizionamento dei brani⁴. Il risultato egregio di questa rispettosa collaborazione è stato per Ennio Morricone l’ulteriore, definitiva consacrazione da parte dell’Academy Award, dopo l’Oscar alla carriera di qualche tempo addietro.

L’evento offre l’occasione per ripensare alla luce della realtà applicativa un tema classico e complesso: quello dei diritti d’autore sull’opera cinematografica⁵.

volume 1’ vengono usati il tema principale di ‘Per un pugno di dollari’, il brano ‘Il tramonto’ tratto da ‘Il buono, il brutto, il cattivo’, il brano ‘Il Trio’ (per un trailer), il tema principale di ‘Da uomo a uomo’, ‘Death rides a horse’; in ‘Kill Bill volume 2’ vengono utilizzati il tema ‘Il Mercenario (Ripresa)’ tratto dall’omonimo film di Corbucci, i brani ‘A silhouette of doom’ e ‘The demise of Barbara and the return of Joe’, da ‘Navajo Joe’, sempre di Corbucci; in ‘Inglorious Basterds’ sono presenti brani di Morricone tratti dai film ‘La resa dei conti’ (‘The verdict’ e ‘The surrender’), ‘Revolver’ (‘Un amico’) e ‘Allonsanfàn’ (‘Rabbia e tarantella’). In seguito gli aveva chiesto di scrivere una colonna sonora appositamente per un suo film (‘Inglorious basterds’, rispetto al quale peraltro Morricone aveva affermato, in un’intervista del 2010 a *The quietus*, che ciò che aveva fatto Tarantino era «take the different scores from different films and put them all together...what I think he did was just to put them in the right place and used them in the right way»), ricevendone in cambio un cortese rifiuto, con la motivazione dei tempi troppo ristretti; poi tornando alla carica per le musiche di ‘Django unchained’, in cui però figura solo una canzone originale, scritta a quattro mani con Elisa (‘Ancora qui’), mentre si ripete il “saccheggio” a piene mani tra i brani tratti da precedenti colonne sonore scritte o curate dallo stesso Morricone. E

proprio in questa occasione, a quanto riferito dalle cronache cinematografiche, il Maestro si sarebbe lamentato dell’uso del brano fatto dal regista, che lo avrebbe inserito in un contesto inappropriato e privo di coerenza, giungendo ad affermare che il film non gli era piaciuto, per il “troppo sangue”, e che non avrebbe desiderato lavorare con Tarantino in futuro; ma all’ultima offerta non ha saputo dire di no ed il regista lo ha ricompensato da par suo.

² In tema v. POURIER, *Le funzioni della musica nel cinema*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da Jean-Jaques Nattiez, Vol. I, Il Novecento, Torino, 2001, pp. 622-648.

³ Si pensi, in particolare, alla potente ballata ‘Jim Jones at Botany’s Bay’, in cui la protagonista femminile preconizza, attraverso il testo della canzone che canta accompagnata dalla chitarra, il tremendo destino — morte per avvelenamento — che di lì a poco toccherà al bounty killer che l’ha catturata.

⁴ Per il racconto dettagliato della collaborazione tra Morricone e Tarantino in ‘The Hateful Eight’ si veda <http://www.rollingstone.it/cinema-tv/interviste-cinema-tv/ennio-morricone-racconta-la-colonna-sonora-di-the-hateful-eight/2016-01-12/#Part3>.

⁵ Il tema risulta poco dibattuto nell’attuale panorama degli studi giuridici, se non con riferimento alla prospettiva, estranea agli scopi del presente lavoro, degli usi suc-

Il presente lavoro intende indagare sul ruolo dei diversi partecipanti alla creazione del film — in particolare, dell'autore della colonna sonora (*rectius*, musicale ⁶), ma anche dell'autore dei singoli brani inseriti in una colonna sonora — nel quadro dell'opera filmica complessivamente considerata, e dei diritti (in particolare, ma non solo, morali) che l'ordinamento riconosce a ciascuno di essi, tanto rispetto a quello che viene comunemente considerato l'autore preminente (il regista), quanto in relazione al produttore cinematografico.

2. CREAZIONE DELL'OPERA E DIRITTI SUL FILM NELLA LEGGE ITALIANA: IL QUADRO GENERALE E I PROFILI PROBLEMATICI.

Il quadro normativo di riferimento nel sistema italiano si incentra sull'art. 441. n. 633/1941 (di seguito: LA ⁷), che eleva l'"autore della musica" a coautore dell'opera cinematografica, insieme al regista ("direttore artistico"), all'autore del soggetto ed allo sceneggiatore; di conseguenza la titolarità del diritto morale di autore spetta a tutte queste figure ⁸, senz'altro centrali nella creazione filmica, mentre al contempo viene escluso che la qualità di coautore possa essere attribuita al produttore cinematografico ⁹.

La scelta si fonda su una precisa opzione di politica legislativa, compiuta in esito ad un lungo dibattito parlamentare sul testo di legge. La soluzione riposa sul principio per cui il titolo originario

cessivi dell'opera cinematografica, in particolare della rielaborazione di spezzoni di contenuti originali e protetti dal diritto d'autore allo scopo di creare *fan films*.

⁶ Nel linguaggio degli "addetti ai lavori" si suole distinguere tra colonna sonora e colonna musicale; la prima costituita dall'intero audio del film, quindi comprendente dialoghi, rumori, suoni di vario genere e la seconda invece costituita dal solo corredo musicale. Nel presente lavoro, con consapevole semplificazione, le due espressioni sono utilizzate pressoché sempre in modo intercambiabile. Per approfondimenti v. ad es. DEUTSCH, *Editorial*, in *The Soundtrack*, vol. 1, n. 1, 2008, 4.

⁷ Sulla scelta di collocare i diritti sull'opera cinematografica nell'alveo della disciplina generale del diritto d'autore, rinunciando a definirne un autonomo *corpus* normativo, v. le considerazioni (all'indomani dell'approvazione della LA) di V. DE SANTIS, *Il nuovo diritto d'autore cinematografico*, ne *Il Diritto d'autore*, 1941, p. 223 ss.; e v. contra CAPITANI, *Per l'elaborazione di un diritto cinematografico autonomo*, in *Bianco e nero*, 1940.

⁸ Non è detto che a queste quattro figure astratte corrispondano quattro per-

sone fisiche distinte; in una celebre lettera aperta, scritta da Pavolini in occasione della discussione della legge davanti alle commissioni legislative della Camera dei Fasci e delle Corporazioni, egli molto lucidamente ricordava che il produttore spesso (soprattutto nell'industria nordamericana) può anche essere direttore artistico e autore del soggetto, e quindi figurare anche come coautore. Più in generale, Pavolini commentava positivamente il tenore dell'art. 44 LDA, sottolineando che "l'articolo enuclea con chiarezza coloro che portano all'opera cinematografica un vero e proprio contributo di carattere artistico e creativo. Che, poi, queste persone si confondano, in parte, con quelle che hanno diverse attribuzioni negli altri due campi, è materia che non riguarda la sostanza della legge". Il tema può assumere rilevanza concreta con riferimento alla quantificazione del "peso" da attribuire a ciascun autore nella comunione dell'opera, qualora un autore assumi più ruoli (tipicamente, soggettista e sceneggiatore).

⁹ Definito da GANGAROSSA, *Guida alla tutela dell'opera cinematografica*, Milano, 2005, 184 "curioso ospite del testo normativo italiano sui diritti d'autore, a volte mal tollerato".

dell'acquisto del diritto d'autore è la creazione dell'opera come peculiare espressione del lavoro intellettuale¹⁰ (art. 6 LA) e, coerentemente con tale idea di partenza, muove dall'espresso intendimento di non riconoscere al produttore un originario diritto di paternità sull'opera.

Al produttore, per espressa previsione dell'art. 45 co. 1 LA, spetta¹¹ in esclusiva il diritto di sfruttamento economico dell'opera. In nessuna misura il legislatore italiano riconosce dignità autoriale al produttore¹²; se avesse voluto, avrebbe avuto a disposizione il collaudato schema della disciplina dell'opera collettiva, che però ha volutamente ignorato. Il produttore, dunque, è nel nostro sistema finanziatore ed esecutore del processo industriale di fissazione dell'opera, ma risulta estraneo al processo creativo in senso stretto e tanto meno ne è considerato il coordinatore¹³.

La sua possibilità di intervento sul prodotto filmico e sulle sue componenti a contenuto creativo viene degradata a livello di mera interferenza e tollerata solo quando giustificata da ineludibili esigenze di "commerciabilità" del prodotto: ai sensi dell'art. 47 LA, il produttore ha facoltà di apportare alle opere utilizzate nell'opera cinematografica le modifiche necessarie per il loro adattamento cinematografico^{14 15}. Inoltre il diritto di sfruttamento che compete al produttore soffre una duplice limitazione:

¹⁰ Per un'interessante disamina della genesi della categoria stessa del diritto di autore, nel quadro del processo storico e sociale che condusse il regime fascista ad emanare la relativa disciplina, si veda ROGHI, *Il dibattito sul diritto d'autore e la proprietà intellettuale nell'Italia fascista*, in *Studi storici: rivista trimestrale dell'Istituto Gramsci*, 2007, p. 203 ss.

¹¹ Non forma oggetto di questo studio il tema, tanto spinoso quanto ampiamente approfondito in dottrina, del titolo di attribuzione di tale diritto. Brevemente, si può ricordare che le costruzioni teoriche per giustificarlo vanno dall'attribuzione di un ruolo di gerente nel quadro di una comunione tra produttore e coautori, all'usufrutto *ex lege* scaturente da una successione derivativa generata dal contratto tra produttore e coautori, all'attribuzione derivativo-constitutiva *ex lege*, fatto salvo il diritto di opposizione dei coautori in caso di diffusione e traduzione dell'opera, fino alla costruzione che ravvisa il titolo in un diritto assoluto originario che sorgerebbe dallo stesso atto di creazione dell'opera cinematografica, attraverso la fissazione industriale. Sulla questione cfr. GRECO, *Collaborazione creativa e comunione dei diritti di autore*, in *Dir. aut.*, 1952, p. 1.

¹² Neppure è nota alla legge italiana, benché assolutamente diffusa nella prassi

applicativa, la distinzione tra produttore-finanziatore e produttore esecutivo, direttamente coinvolto nella realizzazione del progetto cinematografico. In tema v. GALLAVOTTI, *Società di produzione cinematografiche e gestione dei diritti d'autore e dei contratti per la realizzazione di un film*, relazione al Seminario "Diritto d'autore e copyright nell'uso e riuso, diffusione e distribuzione dei materiali filmici e audiovisivi", Roma 3-4 marzo 2009, reperito all'indirizzo https://www.aamod.it/wp-content/uploads/2016/09/AAMOD-ANNALE-13_2010_integrale.pdf.

¹³ Sul tema della compatibilità tra tutela dell'attività creativa dell'autore e protezione delle imprese culturali v. DIETZ, *Protection of creative people via copyright. The five pillars of modern continental European Copyright Law (Authors' Right Law)*, in *RIDA*, 2015, p. 101.

¹⁴ Fa espresso riferimento agli "adattamenti di ordine tecnico", ad es., come tipologia di intervento consentita dall'art. 47 LA, la nota sentenza Pret. Roma, 30 agosto 1966, Brass c. Tigelle 33, in *Giust. Civ.*, 1966, p. 2287.

¹⁵ Per evitare che autori riottosi paralizzassero sul nascere la realizzazione del film, già nel 1939 un accordo economico collettivo siglato tra le organizzazioni sindacali degli autori e dei produttori ricono-

da un lato, gli è attribuito limitatamente allo sfruttamento cinematografico, come precisa l'art. 46 co. 1 LA, e dunque non si estende agli usi ulteriori dell'opera (come la trasmissione televisiva, o la distribuzione su supporto digitale per l'home video ¹⁶); dall'altro, non comprende (di regola) il diritto alla rielaborazione (in genere, ma non necessariamente, strumentale ad usi ulteriori ¹⁷), dal momento che a mente dell'art. 46 co. 2 LA "salvo patto contrario, il produttore non può eseguire o proiettare elaborazioni, trasformazioni o traduzioni dell'opera prodotta senza il consenso degli autori indicati nell'art. 44».

Le norme vigenti in Italia disciplinano in modo analitico numerosi diritti riconosciuti ai coautori del film nei confronti del produttore. In particolare, sono previsti e regolati: *a*) il diritto — peraltro disponibile — di opporsi al produttore rispetto alle elaborazioni, trasformazioni e traduzioni dell'opera (art. 46 co. 2 LA) e di contestare allo stesso la non necessità delle modificazioni della sua creazione intellettuale introdotte dal produttore per ragioni di adattamento cinematografico (il già richiamato art. 47 LA); *b*) il diritto — non rinunciabile — all'equo compenso per la proiezione dell'opera (*ex art.* 46 co. 3 LA) e per la diffusione via etere, cavo e satellite nonché per le utilizzazioni diverse (art. 46 bis, co. 1 e 2 LA); *c*) il diritto alla menzione del nome, con la qualità professionale e il contributo reso, all'interno della proiezione dell'opera (art. 48 LA); e ancora, *d*) il diritto all'utilizzazione separata dell'opera senza pregiudizio per i diritti del produttore (art. 49) ed *e*) il diritto di disporre liberamente dell'opera nel caso di mancato compimento entro tre anni dalla consegna o mancata proiezione entro tre anni dal compimento (art. 50 LA) ¹⁸.

sceva al produttore cinematografico, salvo patto contrario, il diritto di introdurre nell'opera cedutagli per l'adattamento cinematografico le modifiche a tal fine richieste, stabilendo che se l'autore avesse dato il proprio benestare sulla sceneggiatura e sulla scelta del regista gli sarebbe stata preclusa qualsiasi azione nei riguardi del produttore per tutelare l'integrità della propria creazione. La circostanza viene ricordata da CAPITANI, *Il nuovo statuto legale del film*, in *Cinema*, n. 156 del 25 dicembre 1942, 733, che riferisce come il progetto di legge elaborato dalla commissione ministeriale contenesse una norma molto simile all'accordo sopra richiamato, poi modificata nel senso attuale nel corso della discussione dinanzi alla Camera dei Fasci e delle Corporazioni.

¹⁶ Nulla vieta che anche tale diritto venga ceduto al produttore, che in tal caso (secondo quanto prescrive l'art. 46 bis LA) dovrà corrispondere ai coautori dell'opera cinematografica un equo compenso. Sulla

incompatibilità col diritto UE di una legislazione nazionale che escluda o renda rinunciabile il diritto all'equo compenso del regista dell'opera cinematografica per gli usi ulteriori, e segnatamente per la diffusione via Internet del film, v. CGE, sent. del 9 feb. 2012 nella causa C-277/10, Martin Luksan c. Petrus van der Let, in <http://eur-lex.europa.eu/juris/document/document.jsf?jsessionid=9ea7d2dc30dd1375c40f6c8942aab374dee0468d7721.e34KaxiLc3qMb40Rch0Saxy0a3j0?text=&docid=119322&pageIndex=0&doclang=IT&mode=lst&dir=&occ=first&part=1&cid=388434>.

¹⁷ La previsione normativa dovrebbe infatti comprendere anche il doppiaggio per il mercato cinematografico straniero, che non configura sfruttamento ulteriore del film.

¹⁸ Sull'interpretazione del concetto v. AMMENDOLA, *sub art. 47 LA*, in MARCHETTI - UBERTAZZI (a cura di), *Commentario breve al diritto della concorrenza*, Padova, 1997, p. 1847.

Di tutti quelli appena enunciati, solo il diritto *sub b)* ha un carattere chiaramente ed esclusivamente patrimoniale; tutte le altre ipotesi, invece, partecipano di elementi propri del diritto morale e di quello patrimoniale.

Le regole *sub d)* ed *e)* costituiscono naturale conseguenza del carattere di autonoma opera dell'ingegno che può assumere ciascuna componente creativa elaborata dai coautori: da un lato, la vita utile dell'opera separabile non si esaurisce nella sua integrazione all'interno dell'opera filmica; dall'altro, qualora sia mancato lo sfruttamento dei diritti da parte del produttore, ciascuno dei coautori si riappropria del "diritto alla vita" della sua parte e può nuovamente sfruttarla come crede, dal momento che non si è più fusa nell'opera filmica¹⁹. Parimenti, mancando la proiezione, pur essendosi data la fusione dei contributi dei singoli nell'opera cinematografica, il legislatore considera prevalente l'interesse dell'autore alla divulgazione dell'opera rispetto all'interesse dell'impresa culturale a conservare il diritto al suo sfruttamento economico²⁰.

Tuttavia il sistema non è lineare come potrebbe apparire a prima vista.

Se i diritti *sub b)*, *c)*, *d)* ed *e)* hanno carattere chiaramente individuale e competono personalmente a ciascuno dei coautori, indipendentemente l'uno dall'altro, lo stesso non può dirsi, a priori, della fattispecie *sub a)*. Rispetto a tale ipotesi si impone un'indagine sul rapporto tra il diritto dell'autore del contributo separabile e l'interesse collettivo del gruppo dei coautori, e dunque una complessa valutazione delle modalità di applicazione, con riferimento a quella peculiare opera che è il film, delle regole generali in materia di diritto morale d'autore poste dagli artt. 20 e ss. e 142 LA (diritto di pentimento). In altri termini, una volta verificatasi la fusione dei singoli contributi nell'opera filmica, la tutela morale nei termini di cui agli artt. 20 e ss. e 142 LA è affidata a ciascun coautore individualmente, o al gruppo? Ed in quest'ultimo caso, secondo quali regole il gruppo può disporne? Per rispondere a questi interrogativi occorre preliminarmente comprendere, da un lato, chi possa essere effettivamente qualificato come coautore; ed in secondo luogo se sia possibile applicare alla fattispecie dell'opera cinematografica non soltanto le regole

¹⁹ La convinzione dottrinale prevalente è che il termine triennale sia posto come massimo a tutela del contraente debole e quindi non sia derogabile *in maius*; ma v. in giurisprudenza Trib. Roma, Sezione IP, 26 maggio 2010 (riferita peraltro all'ipotesi simile dell'opera televisiva): "Il termine di tre anni previsto dall'art. 50 LDA per la realizzazione dell'opera televisiva

può essere prorogato dalle parti alla sua scadenza; e d'altro canto può essere derogato anche ab initio".

²⁰ Una volta fusa, quando si è creato il *corpus mechanicum* (il film, la pellicola vera e propria nella sua *master copy*) e questo prodotto è stato pubblicato, quel diritto autonomo di sfruttamento viene diversamente regolato.

peculiari dettate dagli artt. 44 e ss. LA, ma altresì la regola generale che disciplina le c.d. opere “in comunione”, vale a dire l'art. 10 LA.

Accanto alla prospettiva della tutela dei coautori nei confronti del produttore vi è poi quella, forse ancor più complessa, della disciplina giuridica dei rapporti intercorrenti tra i diversi coautori del film. Qui, il quadro normativo appare ancor più povero e di difficoltosa ricostruzione. Il diritto vigente nel nostro Paese in tema di tutela della posizione giuridica dei coautori dell'opera cinematografica tende a trascurare completamente le complesse dinamiche che intercorrono tra i diversi soggetti cui l'art. 44 LA riconosce tale qualità; per prevenire attriti e contrasti che possano pregiudicare la buona riuscita del film, tali dinamiche vengono analiticamente preventivate e regolate in via negoziale, stabilendo in capo a ciascun coautore diritti, che talora si atteggiavano come veri e propri privilegi.

Peraltro, per quanto i rapporti di forza e di potere reciproco siano il più delle volte regolati minuziosamente nei contratti dei professionisti coinvolti, debbono in ogni caso essere indagati dall'interprete per due ordini di ragioni: stabilire i limiti che l'autonomia delle parti incontra nel definire la disciplina pattizia e determinare il regime applicabile nell'ipotesi di pattuizioni mancanti, lacunose o di incerta interpretazione, in particolare (ma non solo) per ciò che riguarda gli utilizzi successivi dell'opera. Il tema, spinoso di per sé, si arricchisce di ulteriori elementi di complicazione con riferimento all'autore musicale, anche alla luce dei rilievi che emergeranno in punto di individuazione della fattispecie.

Le considerazioni qui svolte sono riferite prevalentemente all'ordinamento italiano e quindi non hanno immediata ricaduta sull'inquadramento della disciplina applicabile al rapporto Morricone-Tarantino, evidentemente regolato da analitiche pattuizioni negoziali nella cornice del diritto statunitense; il caso però può essere ritenuto emblematico della complessità della questione — cui vengono date soluzioni profondamente divergenti nel quadro dei diversi ordinamenti nazionali²¹. Non a caso l'*affaire* è stato qui assunto come vicenda paradigmatica di riferimento: la parabola che va dal film “autorale” per eccellenza (si pensi a “Kill

²¹ Come ricorda FABIANI, *Disciplina giuridica internazionale dell'opera cinematografica o audiovisiva e musicale*, in *Dir. Aut.*, 1995, p. 53 ss., “la coesistenza di sistemi giuridici che divergono quanto all'attribuzione iniziale della qualità di autore o alla titolarità iniziale del diritto di utilizzazione economica dell'opera può dar luogo a conflitti di legge”; e la Convenzione di Berna

non esclude alcuna possibile soluzione adottata dai diritti nazionali, statuendo espressamente che la determinazione dei titolari del diritto d'autore sull'opera cinematografica è riservata alla legislazione del paese ove la protezione è reclamata. Per una panoramica ampia ed esaustiva dei regimi di tutela del diritto d'autore sull'opera cinematografica, anche in chiave storico-evolu-

Bill') ad un'esemplare cooperazione creativa ('The Hateful Eight') presenta icasticamente le due visioni "estreme" della creazione dell'opera cinematografica che da sempre si contrappongono, nel pensiero filosofico come in quello giuridico: quella del regista come unico vero autore e quella del film come opera complessa, in cui i contributi dei singoli autori, pur inizialmente distinti, convergono in una creazione unitaria non più scindibile né attribuibile per parti ai diversi soggetti che vi hanno contribuito ²².

3. COAUTORI DEL FILM, CREAZIONE MUSICALE ED AUTORE DELLA MUSICA.

Il primo tema che si offre all'interprete è, come detto, quello della corretta individuazione dei coautori dell'opera filmica.

Esaminando il panorama dei professionisti che contribuiscono in modo rilevante al film emerge netta nella legge italiana una bipartizione, che si fonda su una scelta di campo pregiudiziale e rigida, e per questo non esente da critiche: da un lato, restano sullo sfondo, come figure di secondo piano, professionisti che contribuiscono alla realizzazione del film ²³ (si pensi, ad esempio, al direttore della fotografia, allo scenografo, al costumista, al creatore del trucco di scena, all'autore degli effetti speciali ²⁴) con

tiva dei diversi sistemi nazionali, si veda KAMINA, *Film Copyright in European Union*, cit., che in apertura dell'opera rileva come "more than eighty years after films became protected under the Berne Convention, important differences continue to exist among signatory States on fundamental questions covering the whole spectrum of copyright protection" e sottolinea che "this divergence is unique in copyright law".

²² La dottrina italiana ha dedicato approfonditi studi al tema della classificazione dell'opera cinematografica, qualificata di volta in volta opera collettiva, composta, complessa, in collaborazione; ed ha altresì evidenziato profonde contrapposizioni tra quanti hanno inteso fare leva sul profilo della indistinguibilità degli apporti (v. in partic. PIOLA CASELLI, *Codice del diritto di autore*, Torino, 1943, p. 261 ss.) e quanti hanno invece criticato tale approccio (GRECO, *Collaborazione creativa*, cit., p. 2), sottolineando che l'enfattizzazione di tale requisito determinerebbe il poco desiderabile risultato di lasciar fuori dall'ambito di applicazione dell'art. 10 LA proprio le opere composte, quale è ritenuta dall'A. citato l'opera cinematografica, "considerando tale quella che risulta, nell'unità costituita dal suo insieme, dal concorso di più forme diverse dell'attività creativa dello spirito, dovute ai rispettivi contributi, perfettamente distinguibili, di più collaboratori".

Per un'interessante illustrazione delle differenti teorie v. SAPORTA, *Il film cinematografico. Opera in collaborazione ed opera collettiva*, in *Dir. Aut.*, 1954, p. 509 ss., ove anche approfondimenti sul dibattito francese all'epoca della riforma a cavallo della II Guerra Mondiale e sulle soluzioni normative adottate in numerosi Paesi.

²³ La soluzione è stata ampiamente criticata in dottrina; v. ad es. FRANCESCHELLI, *Posizioni soggettive rilevanti nell'ambito dell'opera cinematografica*, in *RDI*, 1960, I, 160, che stigmatizza in particolare l'esclusione degli interpreti, del montatore e dello scenografo e LAPORTA, *L'autore dell'opera cinematografica*, *ibidem*, p. 145, che rinviene una lacuna della nostra legge nella circostanza che "non comprende tra i coautori dell'opera cinematografica, l'autore della riduzione, o trattamento, che dir si voglia". D'altra parte lo stesso FRANCESCHELLI, *ibidem*, p. 161 afferma con chiarezza che rispetto all'elencazione recata dall'art. 44 dovrebbe ritenersi del tutto preminente se non egemone la posizione del regista, mentre quella dell'autore della colonna sonora sarebbe "eventuale, autonoma o quasi, e comunque accessoria in senso latamente inteso".

²⁴ L'analisi di dettaglio di tali contributi all'opera filmica esula dagli scopi del presente studio. Si veda ad es., per un approfondimento, LICHERI, *L'opera audiovisi-*

apporti consistenti in mere prestazioni d'opera, sia pure talvolta connotate da alto contenuto tecnico-professionale; dall'altro, il legislatore individua i soggetti considerati veri e propri artisti, la cui attività può produrre risultati qualificabili come opere dell'ingegno. Solo questi ultimi conservano anche al di fuori del film una propria autonomia e in quanto tali sono tutelabili in sé per sé come creazioni intellettuali, e riutilizzabili in modo decontestualizzato rispetto all'opera filmica nella quale sono stati originariamente incorporati. Ad esempio, la sceneggiatura originale potrà essere pubblicata come romanzo ²⁵, il soggetto del film potrà essere trasposto e sviluppato in una *graphic novel*, e così via; mentre resta piuttosto difficile comprendere come un trucco o una scenografia possano esistere e venire utilizzati a prescindere dal film in cui sono nati (al di fuori, forse, della piuttosto marginale ipotesi di un'esposizione degli esemplari originali — costumi, maschere — o di loro riproduzioni) ²⁶.

A sé stante, in questo panorama, risulta la posizione del regista, il cui contributo non può mai consistere in un'autonoma opera dell'ingegno, ma coincide con il compimento dell'opera cinematografica stessa; tanto che in alcune risalenti prospettazioni dottrinali, influenzate dalla c.d. "*author's theory*", il direttore artistico o regista viene considerato l'unico vero autore del film, in quanto alla sua creatività sono riconducibili gli elementi essenziali dell'opera filmica, ossia l'inquadratura e il ritmo cinematografico ²⁷.

Rispetto agli altri contributi artistici che convergono nella creazione dell'opera cinematografica, l'elemento musicale appare *ictu oculi* come quello connotato dal maggior grado di autonomia. Non

siva e il contributo del costumista o dello scenografo, in <http://www.diritto24.ile24ore.com/civile/civile/primiPiani/2013/10/l-opera-audiovisiva-e-il-contributo-del-costumista-o-dello-scenografo.php>

²⁵ Ovvero, ipotesi ancor più ovvia e frequente, la sceneggiatura non originale può essere preesistente al film, essendo stata ad esempio inizialmente pubblicata come romanzo.

²⁶ Una diversa impostazione si rinviene nell'approccio del legislatore francese, che adotta il sistema della lista aperta dei coautori, con l'attribuzione della relativa qualità a chiunque dimostri il proprio apporto creativo all'opera, ivi compreso anche il produttore. In tema sia consentito rinviare a IAlA- CATERINO, *Identificazione dei ruoli autoriali dell'opera filmica e scelte dei legislatori: brevi note di confronto tra il sistema italiano e quello francese*, in SPRINT, www.sistemaproprietaintellettuale.it, 10 ottobre 2017. E per uno spaccato delle variegate soluzioni adottate negli ordinamenti europei v. KAMINA, *Film Copyright*

in European Union, Cambridge University Press, 2010, in particul. p. 134 e ss.

²⁷ Così COLOMBO, *Chi è l'autore del film*, in *Dir. Aut.*, 1935, p. 3. In giurisprudenza, per l'affermazione secondo cui sarebbe competenza esclusiva del regista la soppressione di scene durante il montaggio, v. Trib. Roma, 14 novembre 1951, in *Dir. Aut.*, 1951, 386 e Trib. Roma, 22 agosto 1957, ivi, 1958, 82, con nota di SORDELLI, *Produttore cinematografico e nascita del diritto d'autore sul film, cessione di parti incompiute di esso e attribuzione dei contributi governativi*, nonché a coronamento di tale tendenza Cass. 4 giugno 1958, n. 1873, in *Giust. Civ.*, 1958, p. 1483 e in *Dir. Aut.*, 1958, p. 408, che definisce l'opera del regista come "incisivo lavoro di rielaborazione" dell'attività degli altri autori e afferma che in questo modo egli fornisce il proprio timbro, talora prepotente e comunque sempre inconfondibile, della sua personalità e del suo particolare ingegno creativo; si veda anche Pret. Roma, 20 gennaio 1970, in *Giust. Civ.*, 1970, I, p. 315, in cui però l'attribu-

vi è dubbio che il commento musicale del film debba essere considerato, in linea di principio, creazione dell'ingegno autonomamente proteggibile attraverso il sistema della tutela autoriale. Così è non solo per l'evidente appartenenza del prodotto alla casistica di cui all'art. 2 LA ("In particolare sono comprese nella protezione [...] 2) le opere e le composizioni musicali, con o senza parole, le opere drammatico-musicali e le variazioni musicali costituenti di per sé opera originale"); ma anche perché al di fuori del film il commento musicale può vivere di vita propria, anzi può vivere numerose vite ²⁸.

Sia l'intera colonna musicale, considerata come opera unitaria, che i singoli brani che la compongono possono essere distribuiti come opera musicale su supporti audio materiali (vinile, CD) ²⁹ o resi scaricabili via web tramite apposite app o siti internet (Apple Music, I-Tunes etc.); inoltre, i brani ³⁰ possono (sul piano fattuale, prescindendo per il momento dall'esame dei limiti che il legislatore pone a tali usi) essere adoperati a commento di altre opere audiovisive, anche, ma non necessariamente cinematografiche (pensiamo al loro frequente utilizzo negli spot pubblicitari).

Tuttavia, se anche il singolo brano riveste certamente natura di opera dell'ingegno in una generale prospettiva di tutela d'autore, non è detto che il suo compositore possa per questo qualificarsi "autore della musica" ai sensi dell'art. 44 LA, con tutto ciò che ne

zione di tale diritto non avveniva nel presupposto di una spettanza per legge, ma sulla scorta delle previsioni contrattuali a ciò preordinate.

²⁸ Si tratta peraltro di una separabilità della musica dal film che "va intesa in senso piuttosto materiale che estetico e giuridico: va intesa cioè come una mera possibilità di fatto, che non altera l'intrinseca inscindibilità di tutti gli elementi che costituiscono l'opera cinematografica e che fa di questa un'opera essenzialmente unitaria, nonostante la sua complessità"; sono parole di GANGAROSSA, *Guida alla tutela dell'opera cinematografica*, cit., 139. In giurisprudenza si veda la nitida, benché molto risalente, ricostruzione offerta da Cass. Belgio, sez. I, 13 febbraio 1941, in *Dir. Aut.*, 1940, p. 62 ss., con nota di POIRIER, *Ancora sul film musicale*, ove — in relazione ad una vicenda regolata dall'art. 14 della Convenzione di Berna — si legge: "si dovesse pur ammettere che [il compositore] fosse stato non soltanto l'autore della partitura musicale, ma anche il collaboratore del cineasta, o del titolare del diritto di autore sull'opera cinematografica nel suo complesso, non per questo egli non conserverebbe, e come lui i suoi aventi causa, separati diritti sull'esecuzione della composizione musicale incorpo-

rata nella colonna sonora, in quanto lo svolgimento di questa non costituisce, per il compositore, che il modo di esecuzione della sua opera; [...] fossero pure i temi musicali stati appositamente scritti per accompagnare la proiezione delle immagini animate, essi non cesserebbero per questo di costituire la sua opera, in quanto essi non vengono a perdere la loro propria individualità per il fatto della loro registrazione sulla pellicola sonora, individualità la quale può essere, d'altronde, sempre identificata; [...] l'opera musicale è il prodotto di un'attività non industriale, ma intellettuale, che rientra nel campo dell'arte; che la qualità di autore e il diritto che ne discende sono inerenti al compositore, all'artista in quanto tale, senza che ci sia motivo di indagare se egli si sia associato al produttore del film per elaborare il film medesimo e contribuire alle spese e ai rischi dell'impresa".

²⁹ Su questi temi v. KLAVER, *Questioni giuridiche relative alla colonna sonora del film*, in *Dir. Aut.*, 1958, p. 381 ss.

³⁰ È bene distinguere il brano, opera musicale, *corpus mystichum*, dall'incisione che ne sia stata fissata su supporto apposito, *corpus mechanichum*; in questo lavoro ogni riferimento alla musica e ai brani va inteso come richiamo al *corpus mystichum*.

consegue in punto di attribuzione dei diritti propri del coautore del film. La prima difficoltà che si incontra nella qualificazione della fattispecie consiste dunque nell'esatta delimitazione del concetto di "autore della musica" secondo l'art. 44 della LA.

Per rispondere a tale interrogativo occorre chiarire in primo luogo cosa in concreto sia la "musica" nella creazione filmica. Può trattarsi di colonna musicale originale, composta per l'occasione da un unico soggetto — ed allora, autore della musica sarà, linearmente, il compositore dei brani che accompagnano le immagini³¹; ma altrettanto frequentemente la colonna sonora potrà essere costruita utilizzando parti preesistenti di opere altrui, scelte, armonizzate ed eventualmente "tagliate" per l'occasione³², ed allora si pone la necessità di distinguere tra l'opera (e il ruolo creativo, ove presente) di chi ha compiuto questo processo di assemblaggio, combinando la musica con le immagini, e l'opera di chi ha composto i singoli brani inseriti nella colonna sonora. Talvolta, poi, ci si trova di fronte a situazioni intermedie, in cui la colonna sonora è in parte originale, frutto di sforzo creativo ad hoc, e in parte invece attinge a brani già editi³³; ovvero, risulta composta da brani interamente originali, ma attribuibili a diversi autori, uno dei quali può assumere ruolo preponderante nella tessitura dell'intero commento musicale del film³⁴.

Non deve poi dimenticarsi che a volte un ruolo di assoluto rilievo nella selezione del commento musicale, e nella definizione del suo intreccio con la narrazione filmica, può essere attribuito allo stesso regista³⁵, che non è autore delle composizioni musicali in senso stretto, ma attinge in modo personale e creativo a musiche preesistenti o composte per l'occasione. Proprio Quentin Tarantino, prima di *'The hateful eight'*, è stato forse uno dei registi che più di tutti ha costruito interi film intorno alla musica,

³¹ Per restare aderenti alla vicenda da cui trae spunto questa riflessione, è il caso di Ennio Morricone per *"Il buono, il brutto e il cattivo"* e molte altre colonne sonore.

³² Esempio fulgido è *'Amadeus'* di Miloš Forman che, oltre a fare del celeberrimo Requiem il vero e proprio fulcro della narrazione filmica, accoglie stralci di numerosissime partiture del geniale compositore austriaco.

³³ È il caso di *'Apocalypse now'* di Francis Ford Coppola, la cui colonna sonora contiene brani di musica contemporanea accanto alla Cavalcata delle Walkirie di Wagner.

³⁴ È questo il caso proprio della colonna sonora di *'The Hateful Eight'*, <http://www.sorrisi.com/cinema/news-e-anteprime/hateful-eight-ecco-la-colonna-sonora-del-film-di-tarantino/>.

³⁵ In genere, come sottolineato in BELLANI-CHIMIENTI, *Il diritto di autore nella prassi contrattuale*, Giuffrè, Milano, 2° ed., 2010, p. 502 ss., la colonna sonora originale viene commissionata dal produttore ad un editore musicale che si assume l'onere finanziario e si obbliga a scegliere l'autore di musiche e parole, gli artisti interpreti ed esecutori ed il personale tecnico necessario. Di solito, nel contratto viene già scelto il nome dell'autore delle musiche e del direttore d'orchestra e vengono fissate le condizioni di utilizzazione della colonna sonora, talora prevedendo clausole di abbinamento in esclusiva che comportano il divieto di sostituzione, modificazione o soppressione. Raramente, il contratto reca anche l'impegno dell'editore musicale ad astenersi da altre forme di utilizzazione delle musiche.

rendendola centrale nella narrazione, soprattutto delle scene di combattimento (si pensi ancora a ‘Kill Bill 1’ e ‘Kill Bill 2’); e tuttavia mai Tarantino si è vista accreditata la formale qualità di autore della colonna sonora (ai fini, ad esempio, del concorso a riconoscimenti e premi), attribuita sempre agli autori delle musiche in senso stretto.

Ancor più complessa la situazione che si rinviene nei c.d. film musicali, in cui la musica non è commento, ma è elemento narrativo principale³⁶.

L’opinione comunemente accolta individua una netta distinzione concettuale tra l’autore della colonna sonora originale del film, cui verosimilmente l’art. 44 LA è riferito, e gli altri soggetti riconducibili alla generica categoria degli autori di musica da film (autori di singoli brani, ovvero meri assemblatori di brani altrui). Nell’ipotesi di colonna sonora non originale, secondo la più avveduta dottrina³⁷, i compositori non possono essere considerati titolari di un ruolo di *co-autorship*, poiché manca qualsiasi cooperazione volitiva verso il fine unitario di creazione dell’opera³⁸.

A tale distinzione viene coerentemente fatto corrispondere, in punto di disciplina, un differente regime di tutela, in quanto si ritiene che solo l’autore della colonna sonora originale debba godere pienamente dei diritti riconosciuti al coautore dell’opera cinematografica dagli artt. 46 e ss. LA. Tuttavia, come si vedrà oltre, ciò non esclude affatto che anche all’autore musicale che non sia qualificabile come coautore del film spettino diritti d’autore, nel quadro della tutela generale garantita in particolare dagli artt. 20 e ss. LA.

4. LA TUTELA DELL’AUTORE DEL BRANO MUSICALE E DELLA COLONNA SONORA NON ORIGINALE.

L’autore di un singolo brano inserito in una colonna sonora, pur escluso dall’applicazione degli artt. 46 e ss. LA³⁹, resta sempre autore di un’opera dell’ingegno e dunque può contare sul

³⁶ V. ante, nt. 24.

³⁷ V. in particolare FRANCESCHELLI, *Posizioni soggettive rilevanti nell’ambito dell’opera cinematografica*, cit., 160, che peraltro estremizza la posizione sostenendo che pur essendo quattro le categorie di coautori individuate dalla norma, in realtà i diritti morali sul film apparterrebbero al solo regista.

³⁸ Coerente con tale visione la pronunzia di Pret. Roma, 2 gennaio 1967, secondo cui “È illegittima l’adozione nei titoli di testa del film e nel materiale pubblicitario del nome di un musicista come coautore della relativa colonna musicale quando in-

vece è stata utilizzata nel film solo una sua composizione preesistente”. Sulla medesima linea di pensiero può considerarsi anche la risoluzione del Congresso di Amsterdam del CISAC del 1952, relativa al divieto di sostituzione della musica di film, che fa esclusivo riferimento alla colonna sonora originale del film (v. sul punto M. F.[abiani], *Substitution of film score*, in *Dir. aut.*, 1995, p. 67).

³⁹ Ma sul punto, per una possibile applicazione estensiva dell’art. 47 anche all’autore del singolo brano, si veda *infra* nel testo.

complesso di tutele predisposte dalle norme generali della LA. In particolare, in linea di principio potranno trovare applicazione tanto gli artt. 12 e ss. LA, relativi alla protezione dell'utilizzazione economica dell'opera ⁴⁰, quanto gli artt. 20 e ss. LA, che disciplinano il c.d. diritto morale d'autore e l'art. 142 LA in tema di diritto di pentimento.

Nello specifico, l'autore del brano musicale ha "il diritto esclusivo di utilizzare economicamente l'opera in ogni forma e modo originale, o derivato", nei limiti di legge; ed anche qualora ceda tali diritti (nel nostro caso, tipicamente, al produttore) conserva "il diritto di rivendicare la paternità dell'opera e di opporsi a qualsiasi deformazione, mutilazione o altra modificazione, e ad ogni atto a danno dell'opera stessa, che possano essere di pregiudizio al suo onore o alla sua reputazione" (art. 20 co. 1 LA). Pur quando l'autore presti il consenso all'utilizzazione della propria opera nel film, trasferendo il c.d. "diritto di sincronizzazione" (su cui si tornerà più oltre) e quindi consentendo che la propria composizione musicale venga abbinata ad una sequenza di immagini, resta titolare del diritto morale nei termini scolpiti dall'art. 20 LA.

L'aspetto problematico della questione attiene alla corretta graduazione delle tutele apprestate dal sistema normativo ai diritti dell'autore. In altri termini, occorre chiedersi se la circostanza che l'autore del singolo brano musicale non sia considerato coautore del film *ex art.* 44 LA, e dunque non rientri nel novero dei soggetti legittimati ad accedere agli specifici strumenti di protezione contemplati dalla relativa disciplina, ma abbia a disposizione solo i già descritti mezzi di tutela di carattere generale, determini in concreto un accrescimento o una riduzione della protezione autoriale, quando il brano viene inserito nella colonna sonora di un film, ovvero semplicemente non incida in termini sostanziali. Il tema merita a mio modo di vedere un'attenta verifica, che non può prescindere da un confronto di sistema tra il meccanismo e i limiti della tutela assicurata alla creazione musicale in sé per sé, quando inserita in un film, e quelli propri della protezione della musica come oggetto di *co-autorship* in un'opera filmica.

Si registra una certa varietà di opinioni sulla tutelabilità della personale visione dell'autore riguardo al significato del brano

⁴⁰ Si veda in tal senso Trib. Milano, Sezione Specializzata in proprietà industriale e intellettuale, Sent. n. 9382 del 19 luglio 2010, in *Dir. aut.*, 2010, 395, secondo cui "la fissazione su di un supporto di un'opera musicale a corredo di immagini in movimento, come nel caso della colonna sonora di un'opera cinematografica, comporta l'esercizio del cosiddetto "diritto di

sincronizzazione", che rientra nell'ambito delle facoltà riservate in via esclusiva all'autore dell'opera dell'ingegno (art. 12, comma 2). La realizzazione della sincronizzazione, senza preventiva autorizzazione, a evidente scopo promozionale, configura violazione dei diritti di sfruttamento economico sull'opera medesima, in particolare agli articoli 18 e 61 l.d.a."

musicale, quando inserito nell'opera filmica che è, per opinione dominante e condivisibile, "opera complessa", "espressione cinematografica che comporta effetti estetici ed emotivi distinti ed ulteriori da quelli che potrebbe suscitare la percezione anche contemporanea degli elementi preordinati e di per sé aventi natura di opere dell'ingegno"⁴¹.

Specialmente per la musica, non può negarsi che il contributo intermedio conservi carattere di autonoma opera dell'ingegno, fruibile nella sua funzione e nel suo significato originari anche dopo l'uso cinematografico ed a prescindere da questo. Chiaramente, esistono musiche che resteranno per sempre indissolubilmente legate al film che le ha rese celebri (pensiamo ad "As time goes by", *leading theme* di Casablanca); ma altre, invece, assumeranno o manterranno una loro identità distinta, o potranno addirittura fungere da commento a creazioni filmiche anche profondamente differenti tra loro: a riprova di ciò, si può citare la celeberrima "Cavalcata delle Walkirie" di Wagner, che ha fatto da corredo musicale a film d'ogni genere, da "Apocalypse now" a "Superfantozi", passando per "Otto e mezzo" e "The blues brothers".

Ma a prescindere dalla relazione che nell'immaginario del pubblico si costruisce tra la musica ed il film, l'autore del singolo brano è titolare del diritto morale su una creazione che in linea di principio nasce completamente autonoma, in molti casi preesiste ed ha un suo mercato; sicché la sincronizzazione può, in effetti, alterare e intaccare l'identità già compiuta e la capacità evocativa del prodotto musicale. È stato correttamente ricordato in proposito che la sincronizzazione costituisce una facoltà complessa riconosciuta al titolare del diritto di autore, in quanto risulta dalla combinazione di più utilizzi: "l'opera musicale non solo viene registrata su di un supporto e riprodotta per esigenze tecniche (con esercizio quindi dei diritti esclusivi concessi all'autore dagli artt. 12,13 e 61 LDA), ma viene anche abbinata e inserita — e talvolta elaborata e modificata — in una diversa opera (con esercizio quindi anche del diritto di modifica ed elaborazione riconosciuto all'autore dall'art. 18 LDA)"⁴². Pertanto, assumono rilevanza diritti esclusivi dell'autore; e nella giurisprudenza più recente vi è traccia tangibile di tale consapevolezza.

Il tema è stato dapprima oggetto della pronunzia di Trib. Roma, sez. IX, 28 gennaio 2015, n. 1953, secondo cui "Il diritto di sincronizzazione...ricomprende anche la facoltà di apportare all'opera musicale le modificazioni necessitate dall'inserimento della

⁴¹ Così GRECO-VERCELLONE, *I diritti sulle opere dell'ingegno*, nel *Trattato di diritto civile italiano a cura di Vassalli*, vol. XI, t. 3, Torino, 1974, p. 81.

⁴² In questi termini DI BENEDETTO, *Commento a Trib. Roma, sez. IX, 28 gennaio 2015, n. 1953*, ne *Il diritto industriale*, 2015, p. 366.

stessa nel contesto audiovisivo. Nel contempo, il diritto stesso si differenzia da quello relativo alla mera riproduzione in quanto il suo esercizio può pregiudicare il diritto morale dell'autore del brano musicale (in ragione dell'abbinamento di questo ad immagini che l'autore ritenga inappropriate alla propria personalità artistica, o tali da alterare il significato dell'opera da lui realizzata, o comunque svilirla)" ⁴³.

Tra l'altro, nel sistema italiano questo profilo del diritto di autore non è compreso nel mandato che gli associati conferiscono alla SIAE: "il consenso viene rilasciato direttamente dagli autori ed editori dei brani musicali" ⁴⁴. A sancire in termini ancora più definitivi tale principio è intervenuta di recente la Corte di Cassazione, con sentenza n. 29811 del 12 dicembre 2017 ⁴⁵, chiarendo che, con riferimento alle opere musicali, l'art. 180 LA non autorizza la SIAE a concedere il diritto alla "sincronizzazione" delle opere musicali attraverso la loro diffusione coniugata — in via elettronica — con le immagini, nei vari format in cui esse vengono telediffuse, non essendo tale facoltà ricompresa nella richiamata previsione di legge e non rientrando tra i compiti istituzionali della SIAE. Pertanto, l'attività di "sincronizzazione" di un'opera musicale — intesa quale abbinamento od associazione permanente tra l'opera e le immagini (fisse o in movimento) — dà luogo ad un prodotto diverso (un'opera cinematografica, audiovisiva, un filmato pubblicitario, un prodotto multimediale, uno sceneggiato televisivo e simili), attività che rientra nell'ambito delle facoltà esclusive dell'autore della composizione stessa, ai sensi dell'art. 12, secondo comma, LA e laddove essa sia effettuata in difetto di preventivo consenso, costituisce violazione anche degli artt. 18 e 61 LA.

Alla base dell'incisivo orientamento della Suprema Corte vi è l'idea che si voglia salvaguardare la piena libertà dell'autore del

⁴³ Trib. Roma, sez. IX, 28 gennaio 2015, n. 1953, cit., p. 363. In dottrina, v. QUIRICONI, *Note minime in tema di opere musicali e di fonogrammi in sceneggiati televisivi o fiction televisive*, in *Riv. dir. autore*, 2014, p. 1; Id., *Opera cinematografica e assimilata e fiction televisiva*, (osservazioni a Trib. Roma, 6 dicembre 2007 e App. Roma, 5 novembre 2012), in *Riv. dir. ind.*, 2013, II, 69, con accenti fortemente critici sull'iniziale tendenza della giurisprudenza capitolina sul punto (poi corretta con il revirement di App. Roma, 9 ottobre 2013, in *Riv. dir. ind.*, 2014, II, 76, con commento adesivo di CAPRA, *ibidem*, 83); POJACHI, *Sincronizzazione e esclusività del diritto di riproduzione*, in *Dir. Aut.*, 2008, 250; FABIANI, *Sincronizzazione di registrazione fonografica di composizioni musicali*

per abbinamento ad immagini, in *Dir. aut.*, 2007, p. 146; ERCOLANI, *Il diritto d'autore e i diritti connessi*, Giappichelli, Torino, 2004.

⁴⁴ Così si legge sul sito internet della SIAE <https://www.siae.it/it/utilizzatori/musica/riproduzioni-audio-e-video/la-sincronizzazione>. E per conferme giurisprudenziali v. Cass., 10 maggio 2010, n. 11300, in *Riv. dir. ind.*, 2010, 427, con commento di CIONTI, *Osservazioni a Cass. 10 maggio 2010 in tema di diritti di riproduzione delle opere dell'ingegno*, *ibidem*, 434. In dottrina v. inoltre LAVAGNINI, *L'estensione dell'esclusiva della Siae ex art. 180 LA*, in *Giur. comm.*, 1996, I, 993.

⁴⁵ La si legga in <http://www.replegal.it/it/intellectual-property2/item/1540-cassazione-civile-la-licenza-del-diritto-di-sincronizzazione-esula-dalle-competenze-della-siae>.

brano di poter scegliere se cedere o meno il diritto di sincronizzazione, in funzione esclusiva della sua valutazione estetica dell'opera audiovisiva nel cui contesto il brano andrà inserito ⁴⁶; valutazione estetica che è, per giunta, in larga misura predittiva ed aleatoria, in quanto fondata su una mera aspettativa dei connotati che l'opera filmica assumerà, a meno che non sia stato contrattualmente pattuito che l'autore del contributo possa riservarsi il diritto di dare il consenso definitivo alla sincronizzazione solo dopo aver visionato il risultato compiuto nel montaggio finale. Coerentemente, egli potrà opporsi a priori ad utilizzi che reputi inadeguati, perché non corrispondenti alla propria cifra artistica.

D'altra parte, nel contesto della narrazione filmica, la musica può trasfigurarsi, assumendo significati e trasmettendo sensazioni differenti, volute e previste dal regista e non necessariamente coincidenti con quelle volute o previste dall'autore quando ha composto la musica; ciò è vero specialmente quando parliamo di musica non composta per l'occasione, ma preesistente ed adattata al film. In "Amadeus" di Milos Forman, ad esempio, talvolta la musica del Requiem è stata utilizzata fuori della sua sede naturale, che è quella della messa funebre, per suscitare emozioni del tutto differenti: ammirazione sconfinata per il genio di Mozart, che immagina nella sua mente divorata dalla febbre l'intera partitura, dapprima scomposta nelle singole voci e strumenti e poi ricomposta ad unità; dolore per la morte prematura del grande musicista, distrutto da una vita di eccessi e quindi, nell'immaginario del regista, ormai perduto (*Confutatis, maledictis*); ma soprattutto disprezzo verso Salieri, condannato all'eterno tormento della gelosia nei confronti del rivale dotato di un talento inarrivabile. Altrove, poche scene oltre, la musica mortuaria è in sintonia con la sua funzione naturale, evocando il dolore della moglie Costanza che febbrilmente si affretta a raggiungere il capezzale del marito morente (*Lacrimosa*) ⁴⁷.

Rispetto a tale trasfigurazione ed all'astrazione dalla radice creativa che ha dato origine al brano musicale, ritengo che l'autore del brano non possa pregiudizialmente sollevare alcuna opposizione, una volta prestato il consenso alla sincronizzazione, dato che l'effetto è voluto ed è anzi alla base della scelta del commento musicale.

In definitiva, la tutela riconosciuta all'autore del singolo brano a protezione del suo diritto morale, quando il brano viene inserito

⁴⁶ In argomento si vedano QUIRICONI, *op. cit.*, p. 29; LAVAGNINI, *L'estensione dell'esclusiva della Siae ex art. 180 l. a., cit.*, p. 987; e in giurisprudenza Trib. Milano, 19 luglio 2010, in *AIDA* 2011, Rep. p. 937.

⁴⁷ Per un altro significativo esempio di

utilizzo decontestualizzante della musica nell'opera filmica v. CADONI, *Cinema e musica "classica": il caso di Bach nei film di Pasolini*, in <http://users.unimi.it/gpiana/dm9/cadoni/Cadoni.pdf>.

nella colonna sonora di un film, non è legata alla mera perdita del senso originario dell'opera musicale, che è effetto prevedibile, ordinariamente connaturato alla sincronizzazione con le immagini, ma richiede per la sua attivazione un *quid pluris*: un riverbero negativo, sul piano della reputazione e onorabilità dell'autore, che discende direttamente dall'abbinamento ad una narrazione filmica offensiva o totalmente distonica rispetto allo stile del musicista⁴⁸. Solo se tale effetto si verifica, l'autore del brano può legittimamente attivare i meccanismi previsti all'art. 20 LA nei confronti degli autori del film, ivi compresi: a) l'autore della colonna sonora "assemblata" che abbia tagliato, fatto eseguire, riarrangiato il brano con modalità lesive, e soprattutto b) il regista che abbia scelto modalità di accostamento del corredo musicale alla narrazione per immagini ritenute lesive della reputazione del musicista.

Ancor più restrittiva risulta sul punto la posizione talora assunta dalla giurisprudenza; una significativa e non troppo remota pronunzia giurisprudenziale ha espressamente escluso che la sincronizzazione di un'opera musicale con immagini di un film pornografico potesse costituire pregiudizio del diritto morale dell'autore musicale, sulla base dell'argomento che, poiché tali musiche non venivano presentate come colonna sonora originale, il pubblico mai avrebbe associato il compositore ai contenuti e alla direzione del film⁴⁹.

Non dissimile la posizione dell'autore di una colonna sonora non originale; in quest'ultimo caso l'autore della partitura musicale utilizzata nel film dovrà essere considerato alla stregua dell'autore dell'opera letteraria da cui è tratto il soggetto del film. In entrambi i casi, maggiore è la rinomanza e l'identità autonoma preesistente dell'opera musicale, più rigida e stringente sarà la tutela morale d'autore che le verrà accordata⁵⁰.

In genere, l'uso anche parziale va a maggior gloria del genio creativo dell'autore, e di certo tale pretesa risulta improponibile se

⁴⁸ In altro contesto, con riferimento al diritto morale di autore della coppia Dario Fo-Franca Rame rispetto ai contenuti della trasmissione televisiva di cui erano presentatori e coautori, il Trib. Milano, con sentenza del 2 maggio 1966 (in *Dir. aut.*, 1967, p. 375) ebbe ad affermare che "Il diritto morale di autore è violato da ogni modificazione dell'opera, sia di forma che di sostanza, che sia tale da determinare uno sfavorevole giudizio sull'autore tra il pubblico e particolarmente nell'ambiente culturale in cui egli opera".

⁴⁹ Così Trib. Milano, 10 giugno 2002, in *AIDA*, 2003, p. 885, con nota critica di SARTI; decisione peraltro confermata in appello: v.

App. Milano, 4 maggio 2012, inedita, citata da C. Di Benedetto, *op. cit.*, p. 367].

⁵⁰ Nel celebre caso Eredi Mascagni — Sonzogno — Excelsa film, ad esempio, si dibatteva se l'uso di parti dell'opera lirica *Cavalleria Rusticana*, concesso dal produttore fonografico, potesse costituire in sé, per le modalità con cui fosse attuato, violazione del diritto all'integrità dell'opera. La controversia vide tra l'altro l'intervento di ben cinque autorevoli studiosi della materia, che resero altrettanti pareri, pubblicati — insieme con l'ord. Pret. Roma, 2 febbraio 1954 che decise la vicenda in primo grado — in *Riv. Dir. Ind.*, 1954, 37; e si veda anche il caso "Uccello di fuoco", Stravinskij con-

l'autore ha dato il suo consenso, sicché il presupposto dell'azione è la mancata accettazione dell'autore. Va poi considerato che la musica di un'opera lirica costituisce un caso particolare, perché la musica è già innestata sulla narrazione letteraria (libretto) ⁵¹.

Nel caso di colonna musicale originale, l'opera del compositore nasce contestualmente al film ⁵², si deve coordinare con quella degli altri coautori ed è in genere il frutto di un lavoro di costante collaborazione creativa, in particolare con il regista. Di conseguenza, l'identità autonoma del prodotto musicale non preesiste e non necessita di particolari tutele, sicché è plausibile che la tutela del diritto morale di autore sia affievolita, quanto meno nell'ambito dei rapporti tra coautori del film. Si può quindi ammettere che in questo specifico ambito la tutela di cui gode l'autore del singolo brano, non concepito per lo schermo, di una colonna musicale non originale sia addirittura superiore a quella garantita all'autore della colonna musicale originale, che nasce già indissolubilmente intrecciata alla narrazione filmica.

Distinta questione, che merita separata e specifica attenzione, è quella dell'azionabilità della tutela morale dell'autore musicale nei confronti del produttore. La norma dell'art. 47 LA ⁵³, in base a cui "il produttore ha facoltà di apportare alle opere utilizzate nell'opera cinematografica le modifiche necessarie per il loro adattamento cinematografico", non pare porre alcuna distinzione tra le opere (in particolare, ma non solo, musicali) preesistenti alla realizzazione del film e quelle nate per l'occasione. L'art. 47 LA può in effetti trovare applicazione non solo all'intera colonna sonora, ma anche ai singoli brani, originali e non, inseriti nel film, che sono a loro volta "opere" autonome. In questa prospettiva, dunque, il grado di protezione del compositore del singolo brano musicale o dell'autore dell'intera colonna sonora paiono sostanzialmente sovrapponibili.

Apparentemente, scarso spazio parrebbe residuare per l'applicazione della norma in questione all'autore della colonna sonora originale, dal momento che essa viene concepita e strutturata già con riferimento al suo utilizzo nel film. Peraltro, non va trascurato che in fase di post produzione, il montatore (su indicazione del produttore) potrebbe tagliare, con le scene, anche il relativo

tro Warner Bros, deciso nel 1937 dal Tribunale della Senna, la cui pronuncia è pubblicata in *Dir. Aut.*, 1938, 521. E ancora in relazione alla Cavalleria Rusticana, questa volta utilizzata per sottofondo di una telenovela sudamericana, v. App. Roma, sent. n. 5329 del 9 ottobre 2013, richiamata in <https://www.iprights.it/diritto-sincronizzazione-musical>.

⁵¹ V. le vicende citate ante, nt. 50.

⁵² Di solito la colonna sonora originale

viene commissionata dal produttore ad un editore musicale, individuando a priori il nome dell'autore delle musiche e del direttore d'orchestra. Sulla prassi contrattuale in argomento v. BELLANI - CHIMIENTI, *Il diritto di autore nella prassi contrattuale*, cit., p. 505 ss.

⁵³ Per approfondimenti v. SGROI, *Facoltà del produttore del film in materia di modifiche necessarie per l'adattamento cinematografico*, in *Dir. Aut.*, 1967, 16.

commento musicale, determinando un duplice livello di possibile danno: non solo alla musica in sé per sé, che potrebbe risultare mutilata nel dispiegarsi delle sue linee armoniche e melodiche, ma anche all'opera filmica come concepita dai coautori nel suo intreccio narrativo e sonoro ⁵⁴. Si tornerà sul punto nel prosieguo.

5. I RAPPORTI TRA IL COMPOSITORE DELLA COLONNA SONORA E IL REGISTA, TRA DISCIPLINA LEGALE E COMPOSIZIONE PATTIZIA DEGLI INTERESSI.

Spostando l'attenzione alla colonna sonora originale, sul piano del fatto è indubitabile che spesso il regista interferisca tentando di condizionare anche pesantemente l'operato degli altri coautori; e solo i compositori più decisi e carismatici riescono ad arginare questo strapotere ⁵⁵; ciò accade soprattutto quando il peso del regista risulta, nei fatti, preponderante per la circostanza che talora assume, contestualmente alla direzione artistica, anche il ruolo di autore del soggetto e della sceneggiatura del film (circostanza, questa, che ricorre assai spesso proprio nella filmografia di Quentin Tarantino) ⁵⁶.

Specularmente, l'autore della colonna sonora originale, proprio nella sua qualità di coautore del film, e particolarmente quando è un compositore rinomato e dotato di forza contrattuale, o almeno di un potere non formalizzato di *suasion*, può interloquire con il regista, giungendo talvolta a condizionare egli stesso il ritmo narrativo, la scelta delle inquadrature, il montaggio delle immagini; il che gli garantisce di regola una maggiore capacità di controllo sull'effetto finale raggiunto dall'opera filmica; celeberrimo a questo proposito l'esempio del ruolo che proprio Ennio Morricone ha avuto nell'opera creativa di Sergio Leone ⁵⁷.

Tuttavia queste considerazioni fattuali non incidono sul tema della corretta individuazione del ruolo riconosciuto dal legislatore a ciascun coautore nella creazione dell'opera cinematografica, che è invece centrale per stabilire quali strumenti siano disponibili per la tutela del contributo.

Il punto è, nello specifico, se la qualità di coautore riconosciuta per legge al compositore, a prescindere da qualsiasi pattuizione

⁵⁴ Questa tipologia di danno non appare a mio avviso dissimile dalla lesione che può essere causata dall'interposizione casuale ed eccessiva di spot pubblicitari nel film trasmesso. V. *infra*, nt. 78.

⁵⁵ Si ricorda nelle cronache cinematografiche un'intervista di Piovani che a Fellini, reo di avergli chiesto di inserire una nota (!) in chiusura di una composizione creata per un film del grande regista, rispose *tranchant* "non la metto perché non ci sta bene".

⁵⁶ V. ad es. Le Iene, *Pulp Fiction*, *Inglorious Basterds*.

⁵⁷ "Ci si accorge, "ascoltando" i film di Sergio Leone, che esiste una seconda regia, quella musicale, a imporre il ritmo della pellicola, a scandire temporalità evanescenti e luoghi della coscienza, a dilatare il *climax* della narrazione o semplicemente a catturare i fermo-immagine di un'epoca"; così, parlando dei commenti musicali di Morricone ai film dell'amico di una vita Sergio Leone, si esprime PALERMO, *Sinfonie e visioni*, in www.cinefilaritrovata.it.

contrattuale, gli attribuisca il diritto di imporre al regista un uso “corretto” della musica, conforme cioè alla personale visione che il compositore ha non tanto del film, quanto della sua musica: ad esempio, ci possiamo chiedere se il compositore abbia il diritto, visionando il montaggio finale dell’opera, di rifiutare l’abbinamento della sua musica ad immagini che considera offensive perché violente o sessualmente esplicite; o ancora, se possa proibire tagli dei brani, voluti dal regista, che a suo dire interrompano il pieno dispiegarsi della melodia; e in caso positivo, se questo suo potere possa spingersi al punto di bloccare la distribuzione del prodotto cinematografico compiuto, e dunque possa incidere unilateralmente anche sullo sfruttamento economico dell’opera ormai finita e pronta per il mercato.

Pertanto, le considerazioni che seguono saranno rivolte a chiarire, con riferimento al sistema della LA italiana:

a) il confine del diritto morale riconosciuto al compositore della colonna musicale originale nei riguardi degli altri coautori del film, e in particolare del regista; e, di riflesso,

b) la rilevanza della volontà del compositore, come singolo, rispetto al potere del produttore, con particolare riferimento all’esercizio del c.d. “diritto di pentimento” ex art. 142 LA.

Con riferimento alla prima delle due tematiche, si è detto che il più delle volte il significato e il contesto originario della musica possono di fatto venire completamente stravolti dalla volontà del regista, che “detta la linea” del film; ma occorre chiedersi se e fino a che punto a tale comportamento concreto corrisponda, nel nostro ordinamento, una situazione potestativa giuridicamente protetta dalla legge o almeno tutelabile mediante un’apposita pattuizione tra le parti.

Il c.d. diritto di “*final cut*”, ossia il potere del regista di intervenire sovrintendendo alla fase di montaggio dell’opera (ivi compresi anche gli adattamenti e montaggi della *soundtrack*), in modo da poter decidere quando l’opera possa considerarsi giunta a compimento definitivo e sia dunque pronta per la diffusione al pubblico, non è esplicitamente riconosciuto dalla legge italiana, che — come detto — parte da un principio di equiordinazione dei coautori del film. Al contrario, l’uso anglosassone di inserire clausole che attribuiscono al regista tale privilegio discende dalla circostanza che nel diritto britannico e statunitense il *copyright* sull’opera filmica viene attribuito originariamente ed in esclusiva al produttore del film, mentre il regista e gli altri contributori creativi non hanno questo riconoscimento; sicché si giustifica nel quadro della dinamica dei rapporti non tanto con gli altri coautori, quanto con il produttore.

Diversamente, l’idea fatta propria dalla legge italiana sul diritto d’autore — che nella sua prima versione venne concepita in pieno ventennio fascista — e tuttora presente nell’art. 44 LA, mai modificato per effetto delle diverse riforme succedutesi, si pone

parzialmente in contrasto con la corrente di pensiero della cosiddetta “*Auteur theory*”, che secondo una definizione universalmente accettata⁵⁸ consiste in “*a view of filmmaking in which the director is considered the primary creative force in a motion picture*”⁵⁹.

Nel diritto italiano il testo dell'art. 44 LA., nel delineare la rilevanza delle diverse figure autoriali rispetto alla creazione dell'opera cinematografica, non pone né presuppone alcun ordine gerarchico; il che ha suscitato le critiche di chi, pur ammettendo che “la legge pone sullo stesso piano, come coautori, i quattro astratti soggetti” elencati nella norma, ha ritenuto “innegabile che il ruolo di ciascuno di costoro” fosse “quantitativamente e qualitativamente diverso”, giungendo ad invocare “una riforma della legislazione interna, in modo da adeguarla alla realtà viva ed operante”⁶⁰. Non a caso non sono mancati, già nella nostra dottrina più risalente, tentativi di raggiungere in via interpretativa il risultato della preminenza del regista, sulla base di valutazioni di carattere strettamente estetico.

Tuttavia, per comprendere appieno la scelta del legislatore del 1941, che è sopravvissuta senza particolari travagli fino ad ora ed ha resistito agevolmente anche ai numerosi aggiornamenti della disciplina della convenzione di Berna, occorre rammentare che la precedente impostazione della disciplina (art. 21 l. 18 marzo 1926 n. 256) adottava, al contrario, un approccio ben più schematico e *tranchant*, dacché se per un verso definiva in modo chiaro le relazioni reciproche dei singoli creatori dei diversi elementi del film, per altro verso poneva “limitazioni *ex lege* al condominio sull'opera cinematografica” che potevano “da un punto di vista generale o dottrinario, apparire discutibili”⁶¹. Di conseguenza quasi paradossalmente il diritto tedesco, che al contrario lasciava del tutto inevasa la questione del peso dei ruoli dei diversi creatori dell'opera cinematografica, consentiva — anche attraverso un più largo ricorso alla disciplina contrattuale — una soluzione più

⁵⁸ Merriam-Webster's online dictionary, 2017, consultabile in www.merriam-webster.com.

⁵⁹ La *Auteur theory* proprio negli anni '40 si affacciava nella critica cinematografica, attraverso gli studi di Bazin e Leenhardt, ed avrebbe trovato una più compiuta sistematizzazione alla fine degli anni '50, in una serie di articoli pubblicati sulla nota rivista francese *Cahiers du Cinéma*. In seguito, la *Auteur theory* avrebbe conosciuto più sofisticati sviluppi grazie alle riflessioni di Francois Truffaut, che in un suo saggio stigmatizzava la differenza tra il vero e proprio regista-autore, in grado di creare opere profondamente identitarie, riconoscibili e

inconfondibilmente legate al suo stile, ed il “*metteur en scene*”, privo di un siffatto talento autoriale (ma non per questo creatore di prodotti scadenti). Si noti che l'aspetto fondamentale dell'autore coincide, in tale visione, con la riconoscibilità dell'impronta nello stile visivo dell'opera filmica, a prescindere dalla circostanza che il regista sia o meno autore del soggetto e/o della sceneggiatura.

⁶⁰ I virgolettati sono di LAPORTA, *L'autore dell'opera cinematografica*, cit., I, p. 145.

⁶¹ ELSTER, *Diritti di autore in via originaria e in via derivata in materia cinematografica*, in *Dir. aut.*, 1932, p. 33.

agevole e soddisfacente di tali questioni, anche perché imponeva un più largo e diffuso richiamo ai principi generali in materia di diritto d'autore; richiamo reso al contrario molto più difficoltoso dalla scelta di normare in dettaglio (sia pure con regole dispositive) i rapporti fra coautori.

Dopo l'introduzione della LA del 1941, la dottrina prevalente si è orientata (a mio avviso correttamente) nel senso di riconoscere l'applicabilità dell'art. 10 LA anche alla fattispecie dell'opera cinematografica ⁶², con la conseguenza che tra i coautori si instaurerebbe un rapporto di contitolarità dei diritti, fondato su una comunione necessaria in cui le parti si presumono uguali, fatta salva la possibilità di determinazione pattizia del peso del contributo di ciascuno. Qualora però tale diversa ponderazione non emerga (per iscritto: art. 10 co. 2 LA) dal dato contrattuale, non vi è motivo di introdurre alcuna difforme presunzione, che non trova fondamento certo nel tessuto normativo.

A prescindere poi dalle modalità con cui siano attribuiti i diritti patrimoniali, l'art. 10 LA ha cura di specificare che “La difesa del diritto morale può peraltro essere sempre esercitata individualmente da ciascun coautore e l'opera non può essere pubblicata, se inedita, né può essere modificata o utilizzata in forma diversa da quella della prima pubblicazione, senza l'accordo di tutti i coautori. Tuttavia in caso di ingiustificato rifiuto di uno o più coautori, la pubblicazione, la modificazione o la nuova utilizzazione dell'opera può essere autorizzata dall'autorità giudiziaria, alle condizioni e con le modalità da essa stabilite”. Sulla scorta del dato normativo, dunque, nulla autorizza ad affermare che il compositore debba essere costretto a tollerare una “curvatura” del suo lavoro creativo che possa mortificare la sua personalità artistica o gettare un'ombra sulla sua reputazione professionale.

Esistono indubbiamente alcune pronunzie che tendono ad enfaticizzare il ruolo del regista, affermando ad esempio che, sulla scorta del “risultato dell'esperienza critico-cinematografica, al regista, più che agli altri coautori, spetta una posizione di preminenza nella misura in cui allo stesso compete il coordinamento e l'armonizzazione degli apporti creativi degli altri coautori” ⁶³; ma tali posizioni emergono per lo più in controversie rivolte a diri-

⁶² Così ad es. GRECO-VERCELLONE, *op. cit.*, 242, secondo cui la comunione tra gli autori del film, regolata in conformità all'art. 10 LA, “ha per oggetto la sola opera cinematografica nel suo complesso, fermo restando l'autonomo diritto morale di ciascuno sul proprio contributo se ed in quanto abbia individualità di opera dell'ingegno a sé”.

⁶³ Così la già citata Pret. Roma, 30 agosto 1966, in *Giust. Civ.*, 1966, I, 2287,

cui *adde* Pret. Roma 21 gennaio 1967, *ivi*, 1967, I, 416, con nota di SGROI, *Cessione del diritto di elaborare l'opera e difesa della personalità dell'autore*. Si veda anche, nel differente contesto di una controversia in materia di ricostruzione della natura del rapporto di lavoro tra regista e casa di produzione cinematografica, l'affermazione di Cass., sez. II civ., 24 gennaio 1968, n. 193, secondo cui “se pur non sia aprioristicamente da escludere l'elemento della su-

mere i rapporti tra regista e produttore, ad impedire indebite interferenze di quest'ultimo sulla qualità e il carattere dell'opera filmica (nel caso citato in nota, in particolare, il regista era oltretutto autore della sceneggiatura e coautore del soggetto, e il produttore aveva provveduto in proprio al montaggio del film, sottraendo al regista ogni controllo sulle operazioni di sincronizzazione e missaggio ed "operando tagli e mutilazioni tali da snaturarne l'impronta originaria"). In tale contesto simili ricostruzioni appaiono in larga misura comprensibili, in quanto rivolte a giustificare e rendere ammissibile la pretesa del regista di ottenere provvedimenti (nel caso in questione, cautelari atipici ex art. 700 c.p.c., nella specie dell'inibitoria all'uso del nome del regista nei titoli di testa del film) a tutela non tanto del proprio diritto morale d'autore sull'opera, quanto della propria personale onorabilità, posto che la diffusione del film nelle sale cinematografiche era stata "reclamizzata puntando prevalentemente, se non esclusivamente, sul nome del regista". A tali prospettazioni giurisprudenziali, dunque, non può darsi valenza e rilevanza generale quando, al contrario, si controverta su questioni attinenti i rapporti tra soggetti tutti connotati dalla qualità di coautori e dunque tutti interessati a che il prodotto della loro attività creativa non venga snaturato nella sua essenza.

In questa prospettiva, ritengo che nel sistema delle norme italiane sul diritto di autore non sia rinvenibile una risposta univoca, e che ciò sia assolutamente positivo⁶⁴, perché variegato e non riconducibile ad unità di fattispecie e, conseguentemente, di disciplina è il processo creativo che conduce all'opera filmica⁶⁵.

bordinazione nell'opera del regista, che in qualche caso può, secondo le particolari modalità di svolgimento del rapporto, essere assoggettato al programma industriale del produttore del film ed alle sue istruzioni tecniche in modo così rigido e penetrante da rimanere anche egli inserito nell'organizzazione produttiva dell'impresa, è, tuttavia, certo che nella concreta fattispecie nulla di tutto ciò si rinviene e che, anzi, sono presenti gli elementi essenziali o caratteristici dell'autonomia lavorativa del regista cinematografico. Come è noto, il film è un'opera complessa, che è il risultato di varie attività lavorative (produttiva, creativa, direttiva od organizzativa ed esecutiva) e che fra i coautori dell'opera cinematografica [...] il regista o direttore artistico assume una funzione tecnica ed artistica preminente, avendo egli il compito d'interpretare e tradurre cinematograficamente il soggetto sceneggiato consegnatogli, che rielabora in tutto od in parte ed adatta alle esigenze del film, e di dirigere e coordinare le numerose ope-

razioni di carattere tecnico-artistico inerenti alla preparazione ed all'esecuzione del film. In tutta quest'opera intellettuale, in parte creativa ed in parte direttiva, plasmatrice e coordinatrice delle altrui attività lavorative, il regista imprime il segno inconfondibile della sua personalità tecnica artistica, che si sovrappone ad ogni altra e che rimane, insieme col risultato della sua opera, definitivamente oggettivato nel film".

⁶⁴ Contra LAPORTA, *op. cit.*, p. 144, che parla di "insensibilità del sistema alla valutazione comparativa dei contributi creativi", ma partendo dall'idea — che qui si contesta — della peculiarità del ruolo dell'imprenditore cinematografico e della conseguente necessità, *de jure condendo*, di comprendere il produttore tra i coautori.

⁶⁵ Non è un caso che la giurisprudenza francese, elaboratasi in un contesto normativo e dottrinale più avanzato e flessibile, pur in presenza della diffusa convinzione della preminenza del ruolo del regista elaborasse, pressoché contemporaneamente alla

Se è vero che ci sono opere nelle quali, come diceva Truffaut, l'impronta del regista è inconfondibile e permea tutte le fasi della narrazione, ivi compresa la musica, in moltissimi film di qualità il risultato finale dell'interazione tra i coautori appare, al contrario, quello di un'indissolubilità e indistinguibilità dei contributi di ciascuno, cosicché la regia sarà anche in parte opera dello sceneggiatore e dell'autore delle musiche, la sceneggiatura in parte si dovrà al regista ⁶⁶, e persino la musica potrà essere frutto dello sforzo creativo congiunto. Ciò avviene, in particolare (ma non solo), nei film in cui soggetto, sceneggiatura e musica non preesistono al film, ma nascono in sua funzione, sicché i contributi degli individui si fondono armoniosamente nell'opera finita, fino a rendersi di fatto indistinguibili, giacché ciascuno dei coautori finisce per influenzare l'altro. Quando ciò accade, per un verso, la regola di default di cui all'art. 10 LA deve senz'altro trovare applicazione ⁶⁷; e per altro verso in tali condizioni anche il riconoscimento agli autori delle "parti letterarie o musicali" del diritto di utilizzazione separata (purché senza pregiudizio per i diritti del produttore) ex art. 49 LA mi pare persino una sorta di privilegio, che muove dalla vera e propria petizione di principio della netta separabilità dell'apporto individuale a tali contributi creativi, talora smentita dai fatti.

pronuncia della Suprema Corte italiana richiamata nella nota precedente, un approccio ancor più duttile, affermando (Cass. Francia, 11 gennaio 1967, in *Foro it.*, 1967, IV, 94) che la qualificazione del contratto di regia dovesse essere effettuata caso per caso, valutando il contenuto del contratto individuale stipulato e ribaltando un precedente orientamento giurisprudenziale (Sent. 29 novembre 1962, in *Recueil Dalloz*, 1963, II, 205) che aveva riconosciuto il carattere subordinato del rapporto sulla base delle previsioni del contratto collettivo per la produzione cinematografica.

⁶⁶ Anzi probabilmente — ma qui entriamo in un ulteriore ambito di discussione non compreso nel campo di indagine questo lavoro — anche agli interpreti, soprattutto quando dotati di elevate capacità di improvvisazione. Sul tema del divismo e delle capacità improvvisative degli interpreti v. la risalente, ma ancora attualissima nota di PIOLA CASELLI, *Intorno al "diritto di autore" a favore dell'artista esecutore di una "film"* [il sostantivo film nei primissimi tempi del

suo utilizzo in lingua italiana era declinato al femminile, come equivalente di pellicola], in *Riv. dir. comm.*, 1928, I, p. 484; e v. anche CHIARINI, *Cinque capitoli sul film*, Roma, 1941, p. 58 e MUSATTI, *Diritto di autore dell'interprete*, in *Riv. dir. comm.*, 1914, I, p. 5. Ma v. la pronuncia, decisamente contraria, di App. Roma, 5 aprile 1940, Cialente c. Società Scalera Film, in *Foro it.*, c. 1133 ss., che riconduce la scelta normativa a "motivi giuridici di decisiva importanza attinenti alla distinzione tra "creazione" ed esecuzione dell'opera.

⁶⁷ GRECO, *Collaborazione creativa*, cit., p. 9, valuta in chiave fortemente critica l'espresso riferimento contenuto nell'art. 10 LA al requisito della indistinguibilità dei contributi, quale elemento fondante l'applicazione della norma; trattandosi di carattere estraneo alla fattispecie dell'opera composta (qual è quella cinematografica) la conclusione, che egli reputa (condivisibilmente) inaccettabile, sarebbe quella dell'inapplicabilità alle opere cinematografiche dell'art. 10 LA.

Peraltro, è altrettanto possibile che pur nell'alveo della collaborazione creativa i singoli contributi all'opera filmica restino ben distinti, sebbene armonicamente fusi tra loro; e allora per un verso la regola dell'art. 49 LA appare ben più ragionevole e fondata, ma per altro verso ciò non intacca la piena applicabilità della regola *ex art.* 10 co. 3 che, come convincentemente sostenuto da attenta dottrina, rappresenta norma riferibile non solo alla fattispecie tipica dell'opera in collaborazione con inscindibilità di contributi, ma più in generale alle opere composte.

Ritengo perciò di poter concludere, in primo luogo, che in un sistema, come quello italiano, neutro rispetto alla gerarchia degli autori sono in linea di principio ammissibili deroghe pattizie che introducano rapporti di forza diseguali tra i contributi, prendendo atto dei reali "pesi" dei contributi apportati dai coautori; e ciò tanto più ove si consideri che la tecnica non è estranea allo stesso legislatore italiano: si consideri, ad esempio, la peculiare disciplina delle c.d. opere pantomimiche, per le quali le presunzioni di rilevanza espresse in termini percentuali dell'apporto creativo all'opera composta (per le opere liriche, la musica "pesa" per tre quarti del valore complessivo dell'opera, mentre nelle operette, melologhi e nelle altre composizioni elencate all'art. 34, co. 4 il valore del contributo musicale si presume uguale rispetto alle parole) non sono assolute né tanto meno imperative, ma entrano in gioco solo "in difetto di particolari convenzioni tra i collaboratori".

È mia opinione che tali clausole siano pienamente legittime, dal momento che la rilevanza paritetica degli autori nell'art. 44 LA non è che il riflesso specifico della regola generale recata dall'art. 10 LA, secondo cui le parti indivise dell'opera composta "si presumono di valore eguale, salvo la prova per iscritto di diverso accordo"; regola profondamente difforme da quella dettata per le opere collettive, in cui l'unico autore *ex art.* 7 LA è considerato "chi organizza e dirige la creazione dell'opera stessa". L'introduzione della presunzione *iuris tantum* di uguaglianza, in questo come in numerosi altri contesti, è fondata essenzialmente sulla obiettiva difficoltà di valutare e quantificare il peso dell'apporto di ciascuno dei soggetti coinvolti (in questo caso, di ciascun coautore rispetto all'opera in collaborazione)⁶⁸.

D'altro canto, e con pari convinzione, reputo che in mancanza di una disciplina pattizia che espliciti la rilevanza dell'apporto creativo di ciascun autore, la regola generale non possa venire disconosciuta attraverso la mera prova fattuale di un differente rapporto di forza tra gli autori, desumibile da elementi esterni, quali ad es.

⁶⁸ Per un'articolata casistica delle ipotesi in cui il nostro ordinamento introduce simili presunzioni, e per la dimostrazione di

quanto affermato nel testo, v. UBERTAZZI, *Spunti sulla comunione*, cit., p. 512 ss.

i compensi ricevuti. La circostanza che il contratto riconosca compensi differenziati ai diversi coautori, quantificando i loro diritti economici, può dipendere da fattori non direttamente connessi alla rilevanza intrinseca del loro apporto creativo, quali la rinomanza e l'esperienza. Infine, alla luce dell'applicabilità dell'art. 10 co. 3 LA anche all'opera cinematografica, non mi pare corretto inferire dal peso del diritto economico una corrispondente compressione del diritto morale e su questa base giustificare la prevaricazione dell'un autore sull'altro.

Per un verso, dunque, i contributi si presumono pariordinati; quando il legislatore ha voluto introdurre, per lo meno in via presuntiva e disponibile, una quantificazione a priori del peso dei differenti contributi nell'equilibrio complessivo dell'opera lo ha fatto espressamente (come appunto nel caso delle opere pantomimiche); e per il cinema ha volutamente scelto di non farlo, proprio a causa della varietà di situazioni concrete che possono prodursi. Per altro verso, anche quando la pariordinazione economica dei diversi apporti sia superata da legittime pattuizioni, ciò non comporta alcuna conseguenza rispetto alla tutela del diritto morale di ciascuno dei coautori, entro il perimetro definito dall'art. 20 LA, e cioè nella prospettiva della reazione contro il possibile "pregiudizio al suo onore o alla sua reputazione".

Distinta, sebbene correlata questione, è se al regista possa essere attribuita la qualità di coautore della musica. In altri termini: crea la musica, o meglio crea la colonna sonora, solo chi effettivamente compone il brano, o anche chi inserisce quel brano nel contesto della narrazione filmica? Da un lato, il legislatore nazionale (così come la Convenzione di Berna) mostra di considerare le musiche come un contributo separabile e autonomo, per il quale la titolarità dei relativi diritti spetta al compositore; inoltre, il contributo creativo del regista si coglie proprio nell'attività di coordinamento dei diversi contributi, sicché la musica non viene considerata, per così dire, un 'semilavorato', ma un prodotto già di per sé finito che va ad incastonarsi in un altro prodotto più complesso, rispetto al quale l'opera del regista (e, in misura non trascurabile, quella del montatore, che pure viene escluso dal nostro legislatore dal novero dei coautori) consiste nell'esercizio creativo di un'attività tecnicamente assimilabile alla sincronizzazione. Pertanto, in definitiva, per la legge italiana il regista non può essere considerato coautore della musica, a meno che non abbia preso parte direttamente all'attività di composizione; e il suo ruolo di coordinamento, pur relevantissimo sul piano estetico-filosofico, non consente di ritenerlo l'unico né il principale autore dell'opera filmica.

La distanza di tale conclusione dall'impostazione dell'*authors'*

theory non deve stupire: la miglior dottrina ⁶⁹ è da tempo concorde, pur con sfumature ricostruttive differenti, nel considerare il film come opera composta, nella quale i singoli contributi creativi per effetto dell'attività del regista si compenetrano in una creazione unitaria. Tale ruolo del regista non è però sufficiente a legittimare *tout court* l'attività rivolta a piegare la colonna sonora alla sua personale visione, in assenza di pattuizioni contrattuali finalizzate ad attribuire al regista il pieno controllo sul processo creativo degli altri coautori. E quand'anche tale accordo vi sia, resta impregiudicato il diritto del singolo ad attivare la tutela del diritto morale nei termini di cui all'art. 20 LA.

6. COAUTORI VERSUS PRODUTTORE.

Qualche ulteriore approfondimento merita il tema della titolarità individuale o collettiva dei diritti dei coautori del film in funzione del potere di iniziativa (del gruppo ovvero del singolo) nei confronti del produttore; tema che si connette intimamente al problema della natura stessa di tali diritti.

Costituisce problema affascinante e sconfinato, del quale in questa sede può darsi solo minimo cenno, quello della «irrisolta questione definitoria» del diritto di autore quale risulta dalle scelte (linguistiche *in primis*, ma altresì di approccio e di concezione) compiute dal legislatore italiano (già in epoca preunitaria), che volutamente adottò sul punto un atteggiamento agnostico, rinunciando a qualsiasi riferimento sulla natura e il fondamento del diritto ⁷⁰.

⁶⁹ La posizione riferita nel testo si deve in primo luogo ad ASCARELLI, *Teoria della concorrenza e dei beni immateriali*, Milano, 1960, 3^a ed., p. 782, che distingue nettamente il caso del film dalla fattispecie dell'opera collettiva, benché consideri tanto quest'ultima quanto quella composta come due sottospecie della più ampia categoria dell'opera complessa (*ibidem*, p. 513). RICOLFI, *Il diritto d'autore*, in ABRIANI - COTTINO - RICOLFI, *Diritto industriale*, nel *Trattato di diritto commerciale* diretto da Gastone Cottino, Padova, 2001, p. 370 ss., pur distinguendo quattro diverse categorie di opere soggettivamente complesse (opere in comunione, composte, collettive e derivate), ritiene per molti profili applicabile alle opere composte (ed in particolare ai diritti morali sull'opera cinematografica) i principi propri dell'opera in comunione richiamati dall'art. 10 LA. Sulla medesima linea di pensiero rispetto allo specifico profilo qui richiamato si pone UBERTAZZI, *Spunti sulla*

comunione di diritti d'autore, in AIDA, 2003, 506 ss., che afferma (pp. 507-508) che «la disciplina dell'art. 10 si applica certamente quando i contributi sono tra loro indistinguibili, ma non vi è ragione per escludere e non estendere l'applicazione dell'art. 10 anche all'ipotesi in cui i contributi dei diversi coautori possano tra loro essere distinti logicamente e di fatto».

⁷⁰ Sul punto v. il già citato saggio di ROCHI, *Il dibattito sul diritto d'autore*, p. 204, in cui si richiama il contributo di P. BENEDEUCE, *Privilegi e diritti dell'autore nel pensiero economico-giuridico della prima metà dell'Ottocento in Italia*, in AA.VV. (a cura di B. Döemeyer e H. Mohnhaupt), *Das Privileg im europäischen Vergleich*, Frankfurt a.M., Klostermann, 1999, p. 401 e ss., che non vidi. L'A. afferma che il legislatore è «in bilico fra i nomi differenti del privilegio personale, della privativa, della pertinenza, del diritto sui generis e della proprietà», e che analoga incertezza serpeggia negli «enunciati non meno tormentati della dottrina».

Certamente può dirsi che l'oggettivarsi dell'opera, il suo diventare qualcosa di distinto dalla persona dell'autore, ravvicina il paradigma del diritto d'autore a quello del diritto di proprietà; eppure, come già risultava chiaro nelle intuizioni di Autori di inizio '900⁷¹, o ancora precedenti⁷², la proprietà letteraria (la prima con riferimento alla quale il tema è stato approfondito⁷³) risulta qualcosa di soltanto analogo al dominio, al diritto assoluto ed esclusivo sulla cosa che riviene dalla tradizione romanistica, conservando invece accenti propri dei diritti personalissimi, che nella materia specifica del diritto morale d'autore sull'opera cinematografica divengono per un verso ancor più marcati e rilevanti, e per altro verso devono sopportare il duro confronto con l'attività imprenditoriale, indispensabile per l'esistenza stessa del prodotto oggettivato.

Nascono così e si fronteggiano, in un dialogo sostenuto e serrato, gli approcci monistici e dualistici al diritto d'autore, di cui si legge nelle opere vivacissime e talora profetiche di Piola Caselli, Ravà, e molti altri⁷⁴.

Il tema assume rilevanza, come detto, rispetto alla questione dell'attivazione delle tutele apprestate dalla legge ai coautori del film nei confronti del produttore.

Probabilmente la questione appare di più semplice soluzione nell'ipotesi di utilizzazioni successive; tema che assume oggi nuova rilevanza alla luce di una nuova, peculiare modalità di utilizzazione successiva, sotto la specie della rielaborazione, che emerge per effetto della sempre più agevole reperibilità di contenuti protetti in rete, quale è quella della realizzazione dei c.d. *fan films*, che peraltro è estranea agli scopi del presente studio.

Il dibattito viene ben sintetizzato nell'opera di GIANNONE CODIGLIONE, *Opere dell'ingegno e modelli di tutela. Regole proprietarie e soluzioni convenzionali*, Torino, 2017, ove ampi riferimenti bibliografici alla letteratura non solo giuridica, ma anche filosofica sul tema.

⁷¹ V. in particolare N. STOLFI, *La proprietà intellettuale*, Torino, 1911.

⁷² V. ad es. AMAR, *Dei diritti degli autori di opere dell'ingegno*, Roma-Torino-Firenze, 1874, che parla di «proprietà spirituale» dell'opera.

⁷³ E la circostanza è tutt'altro che irrilevante, considerato che le opere letterarie sono per lo più monoautoriali, frutto dell'ingegno del singolo, laddove invece il film è opera ben difficilmente riconducibile ad un unico autore.

⁷⁴ V. ad es. LAPORTA, *L'autore dell'opera cinematografica*, cit., che ricorda come alla base della scelta del legislatore

italiano, che “enuncia rispettivamente che la qualifica di ‘coautori’ dell'opera cinematografica è attribuita all'autore del soggetto, a quello della sceneggiatura, a quelli della musica e al direttore artistico (o regista) e che, invece, l'esercizio dei diritti di utilizzazione economica dell'opera cinematografica spetta a chi ha organizzato la produzione dell'opera stessa (produttore)”, vi sia la distinzione tra ‘creazione’ ed ‘atto di creazione’ che si deve ad ASCARELLI, *Teoria della concorrenza e dei beni immateriali*, cit., p. 235, dal momento che si è voluta distinguere, al di là del tema dell'importanza comparativa dei contributi dei diversi “partecipanti alla realizzazione dell'opera cinematografica”, “l'attività di mera creazione intellettuale, alla quale ha riconosciuto il così detto diritto di paternità dell'opera, da quella di estrinsecazione, nella quale ha ravvisato due momenti, quello della titolarità e quello dell'esercizio”.

Tutti i coautori del film, ivi compreso dunque il compositore della colonna sonora originale, sono in via di principio titolari del diritto di sfruttamento economico del film per gli usi diversi dalla proiezione cinematografica (art. 46 co. 1 LA)⁷⁵. Nella fase delle utilizzazioni successive, i coautori del film possono opporsi agli stravolgimenti dovuti agli interventi del produttore sull'opera già compiuta (elaborazioni, trasformazioni e traduzioni: adattamenti televisivi, versioni per l'home video, doppiaggio in lingua straniera), ma il loro diritto è disponibile e dunque vi è spazio per una composizione degli interessi sul piano economico, come espressamente ammette la regola dell'art. 46 co. 2. Normalmente, dunque, all'interno del contratto verrà espressamente attribuito al produttore il più ampio potere di incidenza⁷⁶, dietro riconoscimento di un adeguato indennizzo economico⁷⁷.

Ma se per la concessione di tale diritto a terzi (solitamente, al produttore) la regola che deve operare va individuata ex art. 46 co. 2 LA nel principio dell'unanimità, una volta concesso ad altri tale diritto la protezione contro gli usi lesivi spetterà a ciascuno dei coautori indipendentemente dagli altri: la tutela riguarda il prodotto filmico, come frutto ormai unitario del lavoro condiviso del gruppo, ma non vi è ragione di negare che essa possa essere azionata da ciascuno senza necessità di preventivo accordo, giacché la regola dell'art. 20 co. 1 scolpisce con chiarezza la titolarità personale del diritto in capo all'autore, cioè a chi ha prodotto lo sforzo creativo, anche quando il diritto di sfruttamento sia stato ceduto. Dal combinato disposto di tale principio con la regola di identificazione degli autori del film di cui all'art. 44 discende pianamente la legittimazione individuale di ciascun coautore all'esercizio della tutela del diritto morale. Così, ad esempio, Ennio Morricone, al pari di quanto avrebbe potuto fare Sergio Leone sinché era in vita, potrà lamentare la brusca interruzione durante un passaggio televisivo di 'Il buono, il brutto e il cattivo', per far

⁷⁵ Inoltre, va precisato che risulta precluso al produttore, salvo che non sia oggetto di distinta e apposita pattuizione, lo sfruttamento separato della "banda sonora" del film, per finalità diverse dall'uso cinematografico dell'opera. Così GIANNINI, *Utilizzazione radiofonica, cinematografica, grammofonica*, in *Riv. dir. ind.*, 1956, I, 306.

⁷⁶ V. ad es. le considerazioni di CAPI-TANI, *Il nuovo statuto legale del film*, secondo cui gli inconvenienti della LA sarebbero dovuti all'"insanabile contrasto che esiste tra le regole fondamentali del diritto di autore e le peculiari esigenze di quell'o-

pra, che non è pura creazione dello spirito, ma richiede, per essere realizzata, un processo produttivo, ad un tempo di carattere artistico, tecnico e industriale"; cosicché egli proponeva di "costruire intorno all'opera cinematografica un sistema giuridico ad hoc".

⁷⁷ Secondo una dottrina (MONTANARI-RICCIOTTI, *Disciplina giuridica della cinematografia*, Firenze, 1953, vol. I, p. 33 i coautori ed in particolare il regista potrebbero disporre, nel caso di opera compiuta e non proiettata, non solo delle loro parti ma anche del film in quanto tale; scettico sul punto AMMENDOLA, sub art. 50 L. A., in MARCHETTI-UBERTAZZI (a cura di), *Commentario breve al diritto della concorrenza* cit., p. 1849).

posto ad uno spot pubblicitario⁷⁸, o la commercializzazione di DVD home video su supporti di bassa qualità⁷⁹.

Reputo pertanto non condivisibile l'opinione, pur autorevolmente sostenuta, secondo cui sarebbe il regista l'unico titolare del diritto morale ai fini dell'attivazione delle tutele previste dalla legge. Riposa sul piano del mero fatto, "statistico", per così dire, la circostanza che l'iniziativa per la tutela del film nei confronti di comportamenti lesivi dell'opera, e dunque di riflesso dei suoi autori, venga assunta per lo più dal regista; certamente, la

⁷⁸ L'affermazione nel testo parte dal presupposto della tutelabilità del diritto morale d'autore, nei confronti delle interruzioni pubblicitarie dei film trasmessi, in capo a tutti i coautori e non solo al regista, del quale in questo lavoro si contesta la ricostruzione quale autore "principale", per lo meno nella misura in cui tale qualificazione sia rivolta ad estromettere dalla legittimazione ad agire gli altri coautori dell'opera filmica ex art. 44 LA. Va peraltro precisato che in concreto, anche per accertare la lesione subita dall'autore della colonna sonora occorrerà valutare in che misura la personalità del compositore da un lato sia rispecchiata nell'opera filmica e dall'altro sia vulnerata dalle interruzioni pubblicitarie. Il tema ha ricevuto grande attenzione da parte della dottrina, soprattutto nel periodo antecedente all'imposizione di limiti pubblicitari all'affollamento pubblicitario (da parte della c.d. "Legge Mammi", l. n. 223 del 6 agosto 1990, su cui v. LEONELLI, *Diritti morali dei coautori di opere cinematografiche e interruzioni pubblicitarie nelle trasmissioni televisive*, in *Dir. Aut.*, 1990, p. 34 e AUTERI, *Le interruzioni pubblicitarie del film*, in *AIDA*, 1994, p. 27 ss., e successivamente da parte della legge n. 112 del 3 maggio 2004) ed ha conosciuto una stagione di ulteriore evidenza dopo l'esito inatteso del referendum del 1995, che vide la sconfitta del fronte favorevole al blocco delle interruzioni pubblicitarie. Per la posizione, ampiamente favorevole, di avveduta dottrina (esposta con riferimento primario alla figura del regista, ma con l'espressa precisazione della spettanza del diritto a tutti i coautori ex art. 44 LA) v. ZENO ZENCOVICH, *Interruzioni pubblicitarie nei film e diritto morale d'autore* (nota a Trib. Roma 30 maggio 1984 e Cass. 6 dicembre 1982, n. 6651), in *Riv. dir. comm.*, 1983, II, p. 357; ID., *Disponibilità del diritto morale d'autore e spot pubblicitari nei film* (nota a Trib. Milano 13 novembre 1984),

in questa *Rivista*, 1985, p. 237; In giurisprudenza, la già citata Trib. Milano, 13 novembre 1984 afferma espressamente (e condivisibilmente) che la lesione dell'opera cinematografica da spot risiede essenzialmente nel *vulnus* al ritmo narrativo, che è indubbiamente elemento essenziale e caratterizzante dell'attività del regista; ma non si può escludere che alla definizione di tale ritmo abbia contribuito in modo determinante l'autore della colonna sonora (v. *ante*, nt. 57). Inoltre, a prescindere dal contributo che ciascuno dei coautori abbia apportato al film, esso una volta compiuto rappresenta esplicazione della personalità di tutti e ciò a mio avviso fonda la titolarità dell'interesse sostanziale — e quindi della legittimazione processuale — ad agire per far valere la tutela morale d'autore.

Peraltro, come è noto, la giurisprudenza ha per lo più denegato la tutela *ex ante*, nella forma dei provvedimenti d'urgenza ex art. 700 c.p.c. sotto la specie dell'inibitoria alla trasmissione del film con le interruzioni pubblicitarie, sulla scorta dell'argomento che "non è possibile accertare in via generale e preventiva se le interruzioni potranno ledere il diritto morale dell'autore, dipendendo tale accertamento dalla collocazione, durata e frequenza delle interruzioni". Ampio seguito giurisprudenziale ha ricevuto altresì la posizione (espressa ad es. in Trib. Roma, 20 febbraio 1987, pubblicata in questa *Rivista*, 1987, p. 1014 ss. con nota fortemente critica di ZENO ZENCOVICH, *Una nuova sconfitta per il diritto morale dei registi cinematografici*, p. 1019 ss.) che, ispirandosi alla — peraltro isolata — posizione dottrinale espressa nell'ampio saggio di ASSUMMA, *I diritti morali degli autori e la trasmissione della pubblicità in occasione della diffusione televisiva dell'opera cinematografica*, in *Temi Romana*, 1982, p. 477 ss., sosteneva la necessità di scindere la stesura dell'opera cinematografica dalla sua comunicazione al pubblico, e traeva la con-

personalità e l'onorabilità connesse alla cifra stilistica del direttore artistico possono in concreto con più facilità essere lese da un utilizzo inadeguato dell'opera, ma ciò non significa che analoga lesione non possa colpire anche il contributo musicale.

La prospettiva muta quando, anziché riferirci alla tutela del diritto morale nella fase delle utilizzazioni successive dell'opera filmica compiuta e già diffusa sugli schermi, guardiamo alla fase delicatissima in cui l'opera è in corso di lavorazione ovvero, pur compiuta, non è ancora stata diffusa tra il pubblico.

Per ciò che riguarda le opere autonome (letterarie e musicali), la contestualizzazione all'interno del film comporta *in re ipsa* la necessità di ammettere manipolazioni e tagli per le esigenze complessive derivanti dalla destinazione del prodotto filmico al mercato cinematografico. Dal momento che in questo caso il diritto di sfruttamento economico sorge, nel nostro sistema, originariamente in capo al produttore cinematografico, l'art. 47 LA, nel delimitare il potere di interferenza del produttore sulle componenti del film e sull'opera in fieri, riconosce correlativamente una tutela agli autori delle "opere utilizzate nell'opera cinematografica" che si muove nella sola prospettiva del diritto morale d'autore e quindi appare intrinsecamente correlata al diritto di pentimento *ex art.* 142 LA⁸⁰.

Ma cosa accade, ad esempio, se il regista e lo sceneggiatore ritengono di accettare i tagli e le modifiche imposti dal produttore,

clusione dell'applicabilità dell'art. 20 L. A. alla sola stesura, laddove al contrario l'inserimento degli spot potrebbe incidere solo sulla comunicazione dell'opera stessa e dunque giammai potrebbe ledere il diritto morale dell'autore.

⁷⁹ Va ulteriormente precisato che, secondo un'opinione che ritengo del tutto condivisibile, "vi sono diritti morali che, pur restando inalienabili e irrinunciabili da parte degli autori, sono però comunicabili o estensibili a terzi per un interesse proprio degli stessi, in specie in quanto acquirenti dei diritti di utilizzazione" (così GRECO, *Collaborazione creativa e comunione dei diritti di autore*, cit., p. 40); sulla base di tale rilievo, deve ammettersi che le deformazioni, mutilazioni e altre modificazioni dell'opera ben possano arrecare pregiudizio non solo alla personalità (ovvero alla reputazione, a seconda della ricostruzione della natura del diritto che si voglia prediligere) dell'autore, ma anche all'utilizzazione, sicché il titolare del relativo diritto sarà a sua volta legittimato ad agire per proprio conto, in autonomia dalle determinazioni degli au-

tori (ed anzi l'A. appena citato propone sul punto un'applicazione analogica del principio di cui all'art. 74 LA, dettato in riferimento alla figura del produttore di dischi fonografici).

⁸⁰ Si veda ad es. Pret. Roma, 8 luglio 1977, in *Giust. Civ.*, 1978, I, 177, con commento di ALGARDI, *Situazione soggettiva del regista di opera cinematografica e suo diritto di autore nella fase di lavorazione*, 182, che si riferisce proprio alla complessa questione della titolarità dei diritti sul c.d. "girato", ossia sul "semilavorato" costituito dalla pellicola non ancora montata, rispetto alla quale si è però ormai compiuta l'attività creativa dei coautori e in primo luogo del regista, che nel caso di specie agiva contro il produttore che lo aveva fatto sostituire alla direzione artistica del film rivendicando il diritto morale d'autore sull'opera incompiuta. Il giudice dava ragione al regista, affermando da un lato l'irrelevanza, ai fini dell'affermazione della titolarità del diritto morale d'autore, della circostanza della pendenza di un giudizio per risoluzione del

e il compositore non sente ragioni? Può egli bloccare l'uscita nelle sale del film, anche se ormai completato con la sua musica, posto che l'art. 142 LA parla di ritiro dell'opera dal commercio? Può ritirare la firma?

Che il diritto di pentimento *ex art. 142 LA* debba spettare ai coautori dell'opera cinematografica non è in discussione, posta la sua natura di diritto personalissimo e “strettamente connesso alla personalità non solo artistica dell'autore”⁸¹, tanto più ove si consideri che le ragioni economiche sono tutelate dall'obbligo di indennizzo.

La stessa Convenzione di Berna, mentre riconosce *ex art. 14 bis*, alinea 2, lett. a) e b) la cosiddetta “presunzione di legittimazione”, secondo cui gli autori dei contributi all'opera filmica non possono (salvo accordo specifico) opporsi alle forme di utilizzazione consistenti nella riproduzione, messa in circolazione, rappresentazione ed esecuzione pubblica, sottotitolazione e doppiaggio dell'opera cinematografica, ha cura di specificare al successivo alinea 3 della medesima disposizione che tale presunzione — fatta salva la determinazione contraria della legislazione nazionale — non trova applicazione a talune categorie di autori, tra cui in particolare “gli autori delle opere musicali create per la realizzazione dell'opera cinematografica”⁸².

All'indomani dell'approvazione della LA, gli studiosi più sensibili della materia sottolineavano la centralità del tema del diritto morale di autore⁸³, la cui tutela “deve potersi esercitare tanto a favore dell'autore delle opere ivi utilizzate, quanto nei confronti degli elementi, scindibili o inscindibili, posti in essere dagli autori

contratto di regia, ma dall'altro lato negando il diritto di portare l'opera a compimento sia al regista (in quanto ciò presupporrebbe la reimmersione nel possesso del materiale girato, in contrasto con la situazione possessoria del produttore) sia al produttore, in quanto la titolarità del diritto di utilizzazione dell'opera cinematografica in capo a quest'ultimo sorge solo una volta che l'opera sia compiuta, sicché diversamente l'opera creativa dell'autore-regista non può essere utilizzata senza il suo consenso prima del compimento dell'opera. Il regista otteneva così l'inibizione all'utilizzazione del girato da parte del produttore.

⁸¹ GRECO-VERCELLONE, *op. loc. cit.*

⁸² Il rilievo è di FABIANI, *Disciplina giuridica internazionale dell'opera cinematografica*, cit., p. 55. Il testo della norma, tra l'altro, sembrerebbe riconoscere tale tutela — coerentemente con quanto qui si sostiene — anche all'autore del singolo brano musicale creato per la colonna sonora ori-

ginale del film, e non solo all'autore della colonna sonora. La soluzione non sarebbe invece pacificamente applicabile, ad opinione dello stesso A., (*Substitution of film score*, in *Dir. Aut.*, 1995, p. 67), all'ipotesi di sostituzione di un commento musicale formato da brani preesistenti, non espressamente composti per il film.

⁸³ Per vero, tale centralità emerge anche dalla convenzione di Berna; ricorda Piola Caselli, nella sua vivida cronistoria della sessione romana della conferenza revisionale del 2 giugno 1928, che “sopra tutte le innovazioni primeggia quella per la quale si estende la protezione della Unione Internazionale al cosiddetto “diritto morale”, su proposta della delegazione Italiana; talché nella suddetta solenne seduta di chiusura, si disse che la conferenza di Roma poteva intitolarsi conferenza pel diritto morale di autore”. PIOLA CASELLI, *La convenzione di Berna per la protezione*

dell'opera cinematografica". Ma da altra prospettiva il riconoscimento di tale potere di interferenza dei coautori, che potrebbe giungere al punto di bloccare l'uscita o il doppiaggio del film, viene visto come una conseguenza aberrante della riconduzione dell'opera cinematografica nell'alveo del diritto di autore, a fronte di un carattere chiaramente ibrido del prodotto.

Già nel 1935 si parlava nella dottrina italiana di due differenti "aspetti sotto i quali può presentarsi il cinematografo: l'uno, il film come industria; l'altro, il film come prodotto dell'ingegno"⁸⁴. Per la dicotomica natura del prodotto cinematografico, che non viene ad esistenza solo per effetto dello sforzo creativo dei coautori, ma necessita dell'investimento economico del produttore⁸⁵, tutto il sistema si regge sulla ricerca di un difficile equilibrio tra esigenze e rivendicazioni talora convergenti ed armoniche, talaltra invece francamente distoniche. Tale ibrida connotazione del film rappresenta elemento ermeneutico irrinunciabile nel processo ricostruttivo del sistema, proprio in quanto trova riscontro positivo nella regola che da un lato statuisce l'attribuzione originaria ed esclusiva al produttore del diritto di utilizzazione cinematografica del film, ma dall'altro conserva in linea di principio in capo ai coautori, oltre al diritto morale, anche tutti i diritti di utilizzazione separata e il controllo sugli usi non cinematografici del prodotto.

Peraltro, non ci si deve nascondere che la costruzione sistematica evocata nel testo risente inevitabilmente dell'ancoraggio alle modalità tradizionali di creazione dell'opera filmica, necessariamente connotata da investimenti di portata e carattere industriale, e di fatto è destinata, nel tempo, ad essere messa pesantemente in crisi dal nuovo modello dell'industria creativa "leggera", digitale, connotata dalla enorme facilità di riproduzione e distribuzione delle opere, nonché dall'obiettiva impossibilità di distinguere sotto il profilo qualitativo l'originale dalla copia. Così, laddove in passato il diritto d'autore tipicamente trascendeva gli individui per interessare in primo luogo, se non esclusivamente, le industrie coinvolte nella produzione di contenuti e le società di

delle opere letterarie ed artistiche riveduta a Roma il 2 giugno 1928, in *Riv. dir. comm.*, 1928, I, p. 344.

⁸⁴ Così F. COLOMBO, *Chi è l'autore del film?*, cit., p. 3 ss.

⁸⁵ Sulla necessità di preservare la ricerca come motivazione classica sottesa all'implementazione di sistemi di tutela della

proprietà intellettuale v. LEMLEY, *Ex Ante Versus Ex Post Justifications for Intellectual Property*, University of California — Berkeley, Public Law and Legal Theory Research Paper Series, paper n. 144, scaricabile all'indirizzo <http://ssrn.com/abstract=494424>.

gestione dei diritti degli autori, oggi il fenomeno torna prepotentemente a riguardare l'individuo ⁸⁶.

In conclusione, mentre è ammissibile che la natura di opera autonoma della colonna sonora originale aggiunga strumenti operativi di tutela al diritto morale del suo autore, ritengo che tale caratteristica non possa essere invocata per bloccare unilateralmente la diffusione del prodotto cinematografico, che ha natura ibrida, connotata dall'apporto — in linea di principio paritario — dei coautori e dal contributo degli interpreti, cui pure spetta un diritto connesso di non marginale rilevanza.

Il diritto di blocco, ordinariamente riconosciuto all'autore di opera individuale, dovrà invece essere subordinato al consenso unanime dei coautori ⁸⁷; o, quanto meno, la sua applicazione andrà ricondotta a canoni di stretta interpretazione, con riferimento alle "gravi ragioni morali" che giustificano il ritiro dell'opera dal commercio, laddove la dottrina appare orientata in direzione diametralmente opposta nella valutazione del pregiudizio lamentato dall'autore di opera individuale ai fini dell'attivazione delle tutele previste dall'art. 20 LA ⁸⁸. E del resto, anche per il singolo deve valere il principio, straordinariamente scolpito nelle parole di uno studioso che fu parte attiva nel delicato processo di genesi della tutela internazionale del diritto morale d'autore, secondo cui "non bisogna esagerare fino a proteggere quello che non costituisce un interesse giuridico, ma una perma-

⁸⁶ Su questi temi v. ad es. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, 1966; ma anche le straordinarie intuizioni (datate 1928!) di PIOLA CASELLI, *op. ult. cit.*, p. 366, secondo cui "le tre grandi invenzioni del fonografo, del cinematografo e della radiodiffusione hanno già cagionato dei rivolgimenti sostanziali nella pratica dell'esercizio del diritto esclusivo di autore; e che tali rivolgimenti con il perfezionamento delle scoperte medesime e del loro reciproco intreccio condurranno forse alla scomparsa del diritto stesso. (...) I congegni giuridici di questi diritti esclusivi male si acconciano, in verità, ai congegni tecnici ed economici di questi nuovi potentissimi mezzi di divulgazione dell'opera intellettuale; il che appare con la maggiore evidenza nella radiodiffusione, la quale sparge la conoscenza dell'opera negli spazi eteri cosicché può essere captata e goduta dai più modesti ed ignoti possessori di apparecchi radiofonici. (...) Da questa complessa situazione sorge evidente il bisogno nuovo di creare una difesa autonoma ed

efficace per i cosiddetti diritti morali. È possibile, anzi, che in un avvenire non molto lontano questa parte personale del diritto di autore, nocciolo primigenio del rapporto giuridico derivante dall'atto della creazione, rimanga a rappresentare il solo diritto individualistico ed avente un carattere reale ed assoluto che all'autore competa".

⁸⁷ Considerata ammissibile da GRECO-VERCELLONE, *op. cit.*, p., che equipara al consenso unanime la decisione dell'autorità giudiziaria in caso di dissenso.

⁸⁸ Del resto, anche in relazione alle opere individuali, quanto alla determinazione della lesività di un atto rispetto all'art. 20 LA la giurisprudenza ha elaborato un approccio non eccessivamente rigido, proponendo ad una valutazione caso per caso (v. ad es. Cass., 2 giugno 1998 n. 5388, in AIDA, 1988, 513). Nel panorama europeo, ricorda HOLDERNESS, *Moral Rights and Authors' Rights: The Keys to the Information Age*, in *The Journal of Information, Law and Technology*, 1998, "exercise of the right of integrity is everywhere subject to a test of reasonableness".

losità (*sensiblerie*) eccessiva dello scienziato, dell'artista o del letterato"^{89 90}.

Da quanto detto sinora possono ricavarsi alcune immediate conseguenze applicative rispetto alla liceità di clausole contrattuali rivolte a disciplinare i casi in discussione. In primo luogo, è evidente che nessun valore vincolante va attribuito al consenso preventivo manifestato al produttore dal regista rispetto alle modificazioni dell'opera cinematografica, stante l'assoluta indisponibilità del diritto *ex art. 22 LA*⁹¹; e il principio, per quanto si è venuto sostenendo, va ampliato anche a tutti gli altri coautori del film, ivi compreso l'autore della musica. Solo dopo il compimento dell'opera, e dopo aver conosciuto ed accettato le modificazioni apportate tanto all'opera stessa complessivamente considerata, quanto ai singoli contributi che in essa sono stati convogliati, ciascun coautore perde il diritto di "agire per impedirne l'esecuzione o per chiederne la soppressione" (art. 22 co. 2 LA).

È stata ritenuta⁹² valida e vincolante anche in Italia, sulla falsariga di quanto comunemente accade nel mercato cinematografico anglosassone, la clausola contrattuale recante l'impegno del regista cinematografico a non richiedere il ritiro dalla distribuzione dell'opera filmica compiuta, nell'ipotesi di lesione del suo diritto morale d'autore, che si riterrebbe in tal caso adeguatamente tutelato dal "ritiro della firma", ossia dall'eliminazione di ogni riferimento al regista nei titoli del film⁹³. È mia opinione che, quand'anche si dovesse ritenere legittimo un simile accordo con riferimento all'attività del regista, ciò di cui francamente dubito⁹⁴, tali conclusioni non possano essere automaticamente estese a ciascuno dei coautori del film, e segnatamente agli autori delle parti letterarie e musicali, alla luce dell'intrinseca separabilità e

⁸⁹ Così PIOLA CASELLI, *La Convenzione di Berna*, cit., p. 365.

⁹⁰ La soluzione non trova peraltro pacifico accoglimento in giurisprudenza: v. ad es. App. Roma, 30 giugno-12 settembre 1955, in *Dir. Aut.*, 1956, 53, con nota di FABIANI, *Opera collettiva, opera composta e comunione del diritto di autore*. La suddetta pronunzia afferma la "possibilità per uno dei coautori di agire a tutela del diritto morale malgrado gli altri non si associno all'istanza" (si trattava di un programma radiofonico) pur partendo da una premessa concettuale errata in quanto definisce lo stesso, erroneamente, come opera collettiva anziché come opera composta, sostenendo che "l'opera collettiva malgrado la sua formazione plurima, acquista una sua unità formale e concettuale, che rende ciascuno

dei coautori titolare di una quota ideale del tutto e gli conferisce, a tutela della propria personalità intellettuale, nell'opera trasfusa, un diritto che, in quanto originario, è indipendente dal concorrente diritto degli altri e non può quindi essere impedito o menomato da collusioni o acquiescenze di costoro".

⁹¹ V. Pret. Roma, 30 agosto 1966 (ord.), in *Dir. Aut.*, 1967, 396 e Pret. Roma, 21 febbraio 1970 (ord.), in *Dir. Aut.* 1970, p. 103.

⁹² Da Pret. Roma, 22 giugno 1989, in *Dir. Aut.*, 1990, p. 422.

⁹³ Addirittura negli USA esiste uno pseudonimo unico, comunemente utilizzato per firmare le pellicole per le quali il vero regista abbia deciso di non comparire a causa di dissidi con la produzione: Alan Smithee.

⁹⁴ V. *infra*, nt. 97.

“materializzabilità” dei contributi, traslabili *ex se* in un *corpus mechanicum*.

La disciplina italiana, a differenza di quella francese⁹⁵, tace sulla sorte dei materiali intermedi non ancora trasformati nell’opera cinematografica compiuta, in caso di dissidi tra uno o più coautori e il produttore relativamente alle modalità di realizzazione del film, ovvero nell’ipotesi di impossibilità di portare a compimento il contributo individuale. Vi è chi propende per la sussistenza di un diritto dell’autore (o dei coautori) a completare l’opera quando una parte preponderante di essa sia stata realizzata⁹⁶, osservando che “il principio di riconoscimento del diritto d’inedito in favore dell’autore, che si trae dalla disciplina dettata dall’art. 121, non può trovare diretta applicazione alle ipotesi di opera collettiva e di opera cinematografica per la diversità di fatto e di diritto” e che v’è obbligo, secondo una tendenza giudiziaria, del produttore di indicare nella presentazione dell’opera “che si tratta di opera incompiuta per quanto riguarda il contributo di uno o più coautori”. La soluzione riecheggia la scelta compiuta sul punto dal legislatore francese che, riconoscendo il diritto al completamento dell’opera e negando rilevanza all’opposizione del coautore, attribuisce a quest’ultimo il diritto di essere considerato autore della parte già realizzata; e pur risultando compatibile con il difficile equilibrio del sistema, non soddisfa appieno.

La sovraordinazione della tutela individuale del diritto morale

⁹⁵ Come ricorda FRAGOLA, *Opere cinematografiche*, in *Dir. aut.*, 1986, p. 247, nella Legge francese del 3 luglio 1985, n. 660 la “regola che disciplina il rifiuto di uno degli autori di portare a compimento il suo contributo all’opera cinematografica è stata estesa all’opera audiovisiva, fermi restando il caso di forza maggiore e la facoltà del produttore di utilizzare la parte già realizzata. Nulla di simile nella nostra l.d.a. né sul diritto del regista a completarla in disaccordo con il produttore, salvo qualche intervento cautelare della giurisprudenza”. La regola si trova ora nell’art. L121-6 del Code de la propriété intellectuelle, a mente del quale “Si l’un des auteurs refuse d’achever sa contribution à l’œuvre audiovisuelle ou se trouve dans l’impossibilité d’achever cette contribution par suite de force majeure, il ne pourra s’opposer à l’utilisation, en vue de l’achèvement de l’œuvre, de la partie de cette contribution déjà réalisée.

Il aura, pour cette contribution, la qualité d’auteur et jouira des droits qui en découlent”.

Il testo emendato dell’art. 16 della legge n. 57-298 dell’11 marzo 1957 (oggi trasfuso nell’art. L121-5 del Code de la propriété intellectuelle) dice che per la “versione definitiva” dell’opera è necessario un accordo tra il regista o, eventualmente, i coautori da una parte e il produttore dall’altra. È opinione — che non mi sento di condividere, alla luce della grande flessibilità del sistema francese in ordine all’attribuzione della qualità autoriale del film — di AUBOIN, in *Film Echange*, 1985, n. 4, che così si sarebbe ‘consacrato il regista come autore privilegiato’. Ancora una volta, nulla di simile è presente nella legislazione italiana, pur accennando l’art. 50 LA all’opera ‘compiuta’, mentre nell’art. 32 è presa in considerazione per la decorrenza dei diritti di utilizzazione economica la “prima proiezione in pubblico” dell’opera cinematografica.

⁹⁶ FABIANI, *Il diritto d’autore*, in *Trattato di diritto privato* diretto da Rescigno, Torino, 1985, p. 151, con richiami anche di casi giudiziari, che sottolinea per converso la sussistenza anche di un diritto alla non menzione spettante all’autore a tutela della sua personalità artistica.

d'autore, pur non potendosi spingere come detto al blocco dell'opera filmica, dovrebbe poter consentire il ritiro non solo della firma, ma altresì dei materiali intermedi già elaborati dall'autore musicale. La sola non menzione, pur tutelando la personalità artistica del coautore attraverso la scissione del suo nome dal prodotto filmico come modificato, considerato distonico rispetto alla sua cifra stilistica, alla sua reputazione professionale, ai suoi valori etici, non mi pare protegga adeguatamente lo sforzo creativo già profuso, e collide irrimediabilmente con la protezione della paternità dell'opera musicale autonoma già venuta ad esistenza, pur se non completata. E così, se durante lo svolgimento dell'incarico di comporre la colonna sonora del film di pari passo con la realizzazione delle riprese, l'autore musicale dovesse visionare i girati in montaggio c.d. "largo" e trovarli incompatibili con la sua personalità, la soluzione sopra richiamata comporterebbe che il film venisse completato aggiungendo ai brani già composti altre tracce, commissionate ad altro autore, e non menzionando l'autore originario per non comprometterne la reputazione⁹⁷; ma è evidente che, nella misura in cui il contributo musicale sia anche minimamente dotato di una sua separabilità, tale opzione mortifica irrimediabilmente il diritto morale su tale opera *in fieri*; tanto più ove si consideri che persino per l'opera musicale incorporata nel prodotto filmico il suo autore conserva ex art. 49 LA il diritto alla separata utilizzazione, purché senza detrimento dei diritti di sfruttamento attribuiti al produttore.

⁹⁷ Nelle cronache cinematografiche recenti si annovera l'ipotesi, in un certo senso speculare a quella qui esaminata, dell'intendimento della casa produttrice di eliminare il nome del regista dai titoli del film, a causa di una incresciosa vicenda non priva di risvolti penali che lo aveva visto coinvolto e che avrebbe potuto compromettere il successo commerciale della pellicola. Si tratta del noto caso Brizzi - Warner Bros Entertainment Italia, in cui, dopo un iniziale tentativo di estromettere il regista, la casa di produzione si è dovuta inchinare alla necessità di riconoscere la nullità di qualsiasi accordo con il regista nel quale quest'ultimo acconsentisse a non essere indicato come coautore del film. La non menzione, infatti,

non può essere considerata né una modificazione legittima con il consenso dell'autore ex art. 22 LA, né tanto meno come un adattamento necessario per la realizzazione dell'opera cinematografica ex art. 47 LA. In argomento v. SALVIONI, *Brevi riflessioni sul diritto morale d'autore del regista alla luce del caso Brizzi/Warner*, in <https://m.filo.diritto.com/articoli/2018/01/brevi-riflessioni-sul-diritto-morale-dautore-del-regista-alla-luce-del-caso-brizziwarner.html>, cui adde ROSATI, *Can a film be released without mention of the name of its director?*, in <http://ipkitten.blogspot.com/2017/11/can-film-be-released-without-mention-of.html>.

Abstract

This paper aims to investigate the moral author's right enjoyed, respectively, by the author of each track included in a soundtrack and by the author of an original soundtrack, in relation to the director and the producer. The study starts from the notorious story of the 'complicated relationship' between the director Quentin Tarantino and the composer Ennio Morricone; specific object of the analysis is the protection of the honorableness of the 'author of the music' in his/her quality of co-author of the cinematographic work. The investigation will be conducted comparing the Italian discipline with that of other European Countries and not.