

## UN NUOVO PERSONAGGIO IN CERCA (DEL RUOLO) D'AUTORE NELLA TRASPOSIZIONE DELLA DIRETTIVA "DIGITAL COPYRIGHT"

Sommario: 1. Un singolare benvenuto ad un recepimento ancor più singolare. - 2. L'improbabile superamento del vaglio costituzionale per eccesso di delega. - 3. ...e per trattamento irragionevolmente discriminatorio. - 4. Una proposta di riforma dell'art. 44 l.d.a. - 5. Conclusioni.

### 1. *Un singolare benvenuto ad un recepimento ancor più singolare.*

Il decreto legislativo per il recepimento della direttiva 790/2019/UE<sup>1</sup> (anche nota come direttiva "digital copyright") ha visto la tanto attesa pubblicazione sulla Gazzetta Ufficiale<sup>2</sup>. Accademici e professionisti fremevano dall'impazienza di leggere la versione finale del testo deputato ad aggiornare il diritto d'autore nel cd. mercato unico digitale. E ciò a ragion veduta, considerata la decisività del nuovo assetto di interessi divisato dalla direttiva sulla prosperità (se non proprio sulla sopravvivenza, secondo alcune visioni non troppo apocalittiche<sup>3</sup>) dei mercati creativi, senza dimenticare che le lungaggini nell'attività di implementazione hanno determinato per l'Italia - unitamente a molti altri Paesi UE - l'avvio di una procedura d'infrazione da parte della Commissione europea<sup>4</sup>. Peraltro, anche quando il testo normativo sembrava essere finalmente confezionato, i tempi per la sua pubblicazione sono stati insolitamente distesi. Invero, lo schema di decreto legislativo è stato approvato dal Consiglio dei ministri il 4 novembre 2021, è stato firmato dal Presidente della Repubblica quattro giorni dopo, ed infine è stato pubblicato in Gazzetta Ufficiale il 27 novembre successivo.

<sup>1</sup> Direttiva (UE) 2019/790 del Parlamento europeo e del Consiglio, del 17 aprile 2019, sul diritto d'autore e sui diritti connessi nel mercato unico digitale e che modifica le direttive 96/9/CE e 2001/29/CE, L 130/92.

<sup>2</sup> D.lgs. n. 177 dell'8 novembre 2021, Attuazione della direttiva (UE) 2019/790 del Parlamento europeo e del Consiglio, del 17 aprile 2019, sul diritto d'autore e sui diritti connessi nel mercato unico digitale e che modifica le direttive 96/9/CE e 2001/29/CE, GU Serie Generale n. 283 del 27 novembre 2021.

<sup>3</sup> Si pensi in particolare alla crisi che, ormai da diversi anni, attraversa e annichilisce il settore dell'editoria, faticosamente alla ricerca di nuovi modelli di business maggiormente adeguati all'economia della rete. Amplius, G. COLANGELO, Enforcing copyright through antitrust? The strange case of news publishers against digital platforms, in Journal of Antitrust Enforcement, 2021.

<sup>4</sup> ANSA, Al via la procedura di infrazione contro l'Italia e altri 20 paesi sul copyright, reperibile al seguente link: [https://www.ansa.it/europa/notizie/rubriche/altrereviews/2021/07/26/al-via-la-procedura-di-infrazione-contro-italia-e-altri-20-paesi-sul-copyright\\_362f37f6-d3b2-4afa-9c73-aa2d327478c7.html](https://www.ansa.it/europa/notizie/rubriche/altrereviews/2021/07/26/al-via-la-procedura-di-infrazione-contro-italia-e-altri-20-paesi-sul-copyright_362f37f6-d3b2-4afa-9c73-aa2d327478c7.html)

Nell'immaginare il primo scritto da dedicare al recepimento italiano della direttiva gravitavano alcuni degli *hot topics* su cui vi era già stata - almeno - un'occasione di approfondimento scientifico, quali segnatamente la responsabilità dei servizi di condivisione dei contenuti online e la scivolosa nozione di "*best efforts*" (nella sua traduzione italiana di "massimi sforzi")<sup>5</sup>, l'applicazione del principio di equa (più precisamente di adeguata e proporzionata) remunerazione all'interno del triangolo - improbabilmente amoroso tra - autori, editori e piattaforme<sup>6</sup>, la nozione di *snippet* e il suo rapporto con il discusso *droit voisin* di nuovo conio riconosciuto agli editori<sup>7</sup>, la compatibilità dell'uso dell'intelligenza artificiale per scopi anti-*infringement* con il divieto di un obbligo generale di sorveglianza<sup>8</sup>. Probabilmente si sarebbe potuto immaginare qualche altro tema, ma di certo non quello che ci si accinge a presentare nelle prossime righe.

Invero, leggendo il testo ufficiale licenziato dal Governo, ci si è presto imbattuti in quello che potrebbe (s)convenientemente definirsi un corpo estraneo: la lettera d) dell'art. 1! Essa introduce una modifica all'art. 44 della legge sul diritto d'autore (l. 633/1941, di seguito "l.d.a."), la disposizione italiana riservata all'individuazione dei coautori dell'opera cinematografica nella quale vengono annoverati segnatamente l'autore del soggetto, l'autore della sceneggiatura, l'autore della musica<sup>9</sup> ed il direttore artistico, meglio noto come regista. Ad aprile 2022 questa norma avrebbe compiuto ottant'anni di integrità dalla mano del legislatore. Ma così non potrà più essere se si tiene conto della novella in oggetto, la quale aggiunge un nuovo coautore al quartetto appena menzionato: il traduttore<sup>10</sup>. A dire il vero, la versione ufficiosa dello schema di decreto legislativo di recepimento affiancava al traduttore anche il direttore del doppiaggio (*recte* i traduttori e i direttori del doppiaggio)<sup>11</sup>, ma nel prolungato

<sup>5</sup> Da ultimo, V. IAIA, Towards the EU Directive on copyright in the Digital Single Market: from the hosting provider liability in the RTI/Yahoo case to its critical implementation in Italy, in *Journal of Intellectual Property Law & Practice*, vol. 15, X, 2020, pp. 823-828. Più ampiamente sul tema, v. per tutti G. FROSIO (a cura di), *The Oxford Handbook of Online Intermediary Liability*, Oxford University Press, Oxford, 2020.

<sup>6</sup> V. IAIA, The remodelled intersection between copyright and antitrust law to straighten the bargaining power asymmetries in the digital platform economy, in *International Journal of Law and Information Technology*, 2021, nonché l'apparato bibliografico ivi citato.

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> Ibidem. Inoltre, per un'esaustiva disamina della direttiva si rinvia diffusamente a E. ROSATI, *Copyright in the Digital Single Market*, Oxford University Press, Oxford, 2021.

<sup>9</sup> Amplius, D. CATERINO, L'autore musicale come coautore dell'opera filmica, tra incertezze normative ed esigenze di tutela dell'integrità della creazione, in *Diritto dell'Informazione e dell'Informatica*, III, 2018, pp. 415 ss.

<sup>10</sup> Art. 1, lett. d), d.lgs. n. 177 dell'8 novembre 2021, secondo cui «all'articolo 44, le parole "ed il direttore artistico" sono sostituite dalle seguenti: ", il direttore artistico e il traduttore"».

<sup>11</sup> Si legga in proposito la versione pubblicata da E. ROSATI, Italy has transposed the DSM Directive, in *IPKat*, 7 novembre 2021, reperibile al seguente link: <https://ipkitten.blogspot.com/2021/11/italy-has-transposed-dsm->

periodo intercorrente tra la formulazione iniziale del testo di recepimento e la pubblicazione della sua versione finale pare esservi stata una modifica *en passant* che ha rimosso - a mio avviso condivisibilmente (v. *infra*) - il direttore del doppiaggio.

Si segnala, inoltre, che la lett. e) del medesimo provvedimento legislativo riconosce al nuovo coautore, agli adattatori dei dialoghi, nonché agli artisti esecutori primari e comprimari, inclusi i doppiatori, il diritto a ricevere un ulteriore compenso (irrinunciabile) in misura percentuale sugli incassi derivanti dalle proiezioni pubbliche dell'opera. Tuttavia, il presente scritto è dedicato precisamente alla modifica dei ruoli autoriali nell'opera filmica, riservando a una separata successiva trattazione la disamina del compenso integrativo dei collaboratori autoriali e non.

Al di là dell'iniziale sgomento occasionato dalla succitata modifica legislativa, non ci si può esimere dal porre in rassegna le principali criticità che essa solleva, perorando la tesi che essa non avrà lunga vita in quanto inidonea a superare il vaglio di legittimità costituzionale. Non è quindi escluso che l'art. 44 l.d.a. possa raggiungere il suo ottantesimo anno di età vantando l'immacolatezza dall'azione legislativa.

## 2. *L'improbabile superamento del vaglio costituzionale per eccesso di delega.*

In primo luogo, nella legge di delegazione europea contenente i principi e i criteri direttivi per il recepimento della direttiva *digital copyright*<sup>12</sup> non vi è alcuna traccia dell'attribuzione al Governo di un potere di intervento sul plesso normativo dedicato alle opere cinematografiche, di cui agli artt. 44-50 l.d.a., men che meno sulla specifica norma recante l'individuazione dei coautori di tale opera, come designati ai sensi del menzionato art. 44 l.d.a.

La stessa direttiva, per quanto qualificata da autorevole dottrina come "verbosa"<sup>13</sup>, è sprovvista di qualsivoglia riferimento in tal senso. L'unica

---

[directive.html](#), in cui l'art. 1, lett. d), stabiliva espressamente che «all'articolo 44, le parole "ed il direttore artistico" sono sostituite dalle seguenti: "il direttore artistico, i direttori del doppiaggio e i traduttori"». L'intitolazione originaria di questo scritto era infatti «Due nuovi personaggi in cerca (del ruolo) d'autore nella trasposizione della direttiva "digital copyright"». La successiva anomalia che spicca dalla lettura di tale disposizione è senz'altro l'utilizzo del plurale ai fini dell'identificazione dei ruoli autoriali dell'opera cinematografica anziché del singolare, come adottato nella formulazione ante riforma. La versione pubblicata in Gazzetta Ufficiale elimina la rilevata incoerenza attraverso l'utilizzo del singolare.

<sup>12</sup> Art. 9, legge di delegazione europea del 22 aprile 2021, n. 53.

<sup>13</sup> R. CASO, Direttiva Copyright, troppi punti oscuri nella "versione" italiana: gli errori del MIC, Agenda Digitale, 2021, reperibile al seguente link: <https://www.agendadigitale.eu/mercati-digitali/direttiva-copyright-troppi-punti->

menzione alle opere cinematografiche concerne il loro utilizzo da parte degli istituti di tutela del patrimonio culturale, qualora esse siano divenute fuori commercio<sup>14</sup>. Ma il regime sostanziale dell'opera cinematografica<sup>15</sup> esula pacificamente dall'oggetto della direttiva in questione. Quando il legislatore europeo ha inteso uniformare la disciplina degli Stati membri con riguardo ai profili soggettivi rilevanti nell'ambito dell'opera filmica si è proceduto attraverso un precipuo intervento normativo. Il primo - ed unico, almeno da un punto di vista contenutistico - di essi risale alla direttiva 92/100/CEE<sup>16</sup>, il cui art. 2, par. 2, statuiva espressamente che «Il regista principale di un'opera cinematografica o audiovisiva si considera come suo autore o uno dei suoi autori. Gli Stati membri possono disporre che altre persone siano considerate coautori». Tra le basi normative del d.lgs. contenente la novella oggetto di scrutinio è assente il riferimento ad alcuna delle direttive che armonizzano parzialmente i ruoli autoriali, da cui poter eventualmente ricavare un lontano fondamento giustificativo dell'intervento emendativo coincidente con una tardiva volontà di esercitare la facoltà riconosciuta dal legislatore europeo.

oscuri-nella-versione-italiana-gli-errori-del-mic/

<sup>14</sup> Art. 8, direttiva 790/2019/UE. In tema, v. A. Musso, Eccezioni e limitazioni ai diritti d'autore nella direttiva UE n. 790/2019, in *Il Diritto dell'Informazione e dell'Informatica*, III, 2020, pp. 411 ss.

<sup>15</sup> Si segnala che ai fini del presente scritto le nozioni di opera cinematografica, opera filmica (o film) ed opera audiovisiva saranno utilizzate come sinonimi pur riferendosi alla più ampia categoria dell'opera audiovisiva, benché si sia consapevoli che le prime due nozioni si pongano in rapporto di species a genus rispetto alla terza. Si veda in proposito il Decreto del 15 marzo 2018 emesso dal Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, intitolato Disposizioni applicative in materia di credito di imposta per le imprese di produzione cinematografica ed audiovisiva, di cui all'articolo 15, della legge 14 novembre 2016, n. 220, al cui art. 1, lett. d), definisce l'opera audiovisiva come «la registrazione di immagini in movimento, anche non accompagnate da suoni, realizzata su qualsiasi supporto e mediante qualsiasi tecnica, anche di animazione, con contenuto narrativo, documentaristico o videoludico, purché opera dell'ingegno e tutelata dalla normativa vigente in materia di diritto d'autore e destinata al pubblico dal titolare dei diritti di utilizzazione», distinguendola, a seconda della sua destinazione, in opera cinematografica, opera televisiva ed opera web.

<sup>16</sup> Direttiva 92/100/CEE del Consiglio, del 19 novembre 1992, concernente il diritto di noleggio, il diritto di prestito e taluni diritti connessi al diritto di autore in materia di proprietà intellettuale, L 346, abrogata e sostituita dalla direttiva 2006/115/CE del Parlamento europeo e del Consiglio del 12 dicembre 2006 concernente il diritto di noleggio, il diritto di prestito e taluni diritti connessi al diritto di autore in materia di proprietà intellettuale, L 376/28, la quale all'art. 2, par. 2, contiene una norma dal contenuto identico rispetto alla lex prior. Tale disposizione è presente anche all'art. 2, par. 1, della direttiva 93/98/CEE del Consiglio, del 29 ottobre 1993, concernente l'armonizzazione della durata di protezione del diritto d'autore e di alcuni diritti connessi, L 290, nonché all'art. 1, par. 5 della direttiva 93/83/CEE del Consiglio, del 27 settembre 1993, per il coordinamento di alcune norme in materia di diritto d'autore e diritti connessi applicabili alla radiodiffusione via satellite e alla ritrasmissione via cavo, L 248. È utile rammentare che la compatta resistenza dell'Irlanda e del Regno Unito alla qualificazione del regista come coautore di un'opera cinematografica ha inciso sul limitarne la portata agli specifici obiettivi delle direttive, ovvero il diritto di prestito e noleggio, la durata della protezione e il coordinamento con i diritti connessi alla radiodiffusione via satellite e alla radiodiffusione via cavo. Per una ricostruzione delle posizioni polarizzate negli ordinamenti afferenti ai sistemi cd. copyright rispetto e quelli cd. di droit d'auteur cfr. G. DOWRKIN, *Authorship of films and the European Commission proposals for harmonising the term of copyright*, in *European Intellectual Property Review*, vol. 15, V, 1993, pp. 151-155; P. KAMINA, *Authorship of films and implementation of the Term Directive: the dramatic tale of two copyrights*, *ivi*, vol. 16, VIII, 1994, pp. 319-322.

Peraltro, nella versione dello schema di decreto legislativo che il Ministero della cultura aveva trasmesso ad Audicoop il 13 luglio 2021<sup>17</sup> non vi era parimenti alcun segno di una siffatta *voluntas legis*.

Appare quindi legittimo interrogarsi sulla *ratio* di una disposizione che accresce il numero dei ruoli autoriali dell'opera cinematografica nell'ambito di una normativa indirizzata all'adeguamento del diritto d'autore nell'economia dei mercati digitali. Verosimilmente, essa sembrerebbe essere il frutto di un persuasivo lavoro delle lobby dei traduttori che hanno esortato i redattori del testo di recepimento ad includere *en passant* una norma manifestamente scollata rispetto agli obiettivi del legislatore europeo, nella speranza forse che l'aggiunta passasse inosservata all'interno del calderone di disposizioni destinate per davvero all'implementazione della direttiva.

Poste tali premesse, non sembra balzana l'idea di paventare il rischio di un eccesso di delega da parte del Governo italiano. Orbene, la Corte Costituzionale si è più volte pronunciata sull'interpretazione dell'art. 76 Cost., fornendo coordinate ermeneutiche sull'annosa questione della *marge de manœuvre* a disposizione del legislatore delegato nell'attuazione della delega<sup>18</sup>. In proposito, è stato affermato il seguente principio di diritto: «In tema di eccesso di delega la previsione di cui all'art. 76 Cost. non osta all'emanazione, da parte del legislatore delegato, di norme che rappresentino un coerente sviluppo e un completamento delle scelte espresse dal legislatore delegante, dovendosi escludere che la funzione del primo sia limitata ad una mera scansione linguistica di previsioni stabilite dal secondo»<sup>19</sup>. Ne consegue che «Il sindacato costituzionale sulla delega legislativa deve, così, svolgersi attraverso un confronto tra gli esiti di due processi ermeneutici paralleli, riguardanti, da un lato, le disposizioni che determinano l'oggetto, i principi e i criteri direttivi indicati dalla legge di delegazione e, dall'altro, le disposizioni stabilite dal legislatore delegato, da interpretarsi nel significato compatibile con i principi e i criteri direttivi della delega. Il che, se porta a ritenere del tutto fisiologica quell'attività normativa di completamento e sviluppo delle scelte del delegante, circoscrive, d'altra parte, il

<sup>17</sup> Esso è reperibile al seguente link: <https://meiweb.it/2021/07/13/schema-di-decreto-legislativo-recante-attuazione-della-direttiva-ue-direttiva-ue-2019790-del-parlamento-europeo-e-del-consiglio-sul-diritto-d'autore-e-sui-diritti-connessi-nel-mercato-unico-digitale/>

<sup>18</sup> Da ultimo, Corte Cost., sent. n. 133 del 12 maggio 2021. Ex plurimis, cfr. Corte Cost., sent. n. 212 del 28 novembre 2018; Corte Cost., sent. n. 194 del 24 settembre 2015; Corte Cost., sent. n. 182 del 25 giugno 2014; Corte Cost., sent. n. 50 del 19 marzo 2014.

<sup>19</sup> Corte Cost., sent. n. 133 del 12 maggio 2021.

vizio in discorso ai casi di dilatazione dell'oggetto indicato dalla legge di delega, fino all'estremo di ricomprendere in esso materie che ne erano escluse»<sup>20</sup>.

Alla luce di quanto suesposto, occorre anzitutto verificare se il legislatore delegato ha rispettato la *ratio* della delega e se il suo operato si inserisce in modo coerente nel complessivo quadro normativo<sup>21</sup>. In altre parole, bisogna stabilire se i due livelli normativi, quello della legislazione delegante e quello della legislazione delegata, risultino legati dal comune oggetto di disciplina e da equanimi propositi.

È stato inoltre precisato che qualora si tratti di deleghe per il recepimento delle direttive europee - come nel caso *de quo* -, la definizione dei limiti entro i quali può esplicarsi la discrezionalità del legislatore delegato deve essere correlata alle finalità poste a livello europeo<sup>22</sup>. Così, se da un lato è certamente vero che il legislatore delegante non possa precludere «ogni margine di scelta nell'esercizio della delega»<sup>23</sup> in modo da impedire al legislatore delegato di tener conto delle questioni concrete da regolare, dall'altro lato non può del pari negarsi che il libero apprezzamento del legislatore delegato «non può mai assurgere a principio od a criterio direttivo, in quanto agli antipodi di una legislazione vincolata, quale è, per definizione, la legislazione su delega»<sup>24</sup>. Una prudente *actio finium regundorum* dei poteri dell'Esecutivo risulta ancor più giustificata tenuto conto del progressivo slittamento della produzione normativa - per composite ragioni<sup>25</sup> - a vantaggio del Governo, che ha giocoforza determinato una graduale erosione della normazione di grado primario proveniente dalle Assemblee legislative. *Ad abundantiam*, si consideri altresì l'impegno che l'Italia ha assunto con il PNRR di non inserire regole diverse da quelle concordate in sede europea<sup>26</sup>, posto che il

<sup>20</sup> Ibidem.

<sup>21</sup> Corte Cost., sent. n. 59 del 24 febbraio 2016.

<sup>22</sup> Corte Cost., sent. n. 198 del 19 giugno 2018.

<sup>23</sup> Corte Cost., sent. n. 80 del 5 aprile 2012. Precedente conforme, Corte Cost., sent. n. 198 del 3 giugno 1998. Le due sentenze sono segnalate da G. DE GREGORIO, Sull'eccesso di delega del decreto legislativo di adeguamento della disciplina italiana sulla privacy al Regolamento (UE) 679/2016, in *Rivista di diritto dei media*, II, 2018, p. 423.

<sup>24</sup> Corte Cost., sent. n. 340 del 12 ottobre 2007, *ibidem*.

<sup>25</sup> Tra le quali si annovera il bisogno di ricorrere a dei tecnici al fine di dipanare le difficili problematiche di governo degli sviluppi tecnologici, l'urgenza di attuare l'ordinamento regionale e di coordinarne le interferenze con quello statale, nonché la necessità di conformarsi agli obblighi internazionali e sovranazionali. In tal senso, A. ANZON DEMMIG, I problemi attuali del sindacato della Corte Costituzionale sulla delega legislativa, in AA. VV., *La delega legislativa. Atti del seminario svoltosi in Roma Palazzo della Consulta 24 ottobre 2008*, Giuffrè, Milano, 2009. Si rinvia inoltre all'intero scritto per un'interessante analisi, anche comparatistica, avente proprio ad oggetto la regolazione dei confini entro i quali può legittimamente muoversi il legislatore delegato.

<sup>26</sup> Ciò è stato messo in risalto, con speciale riferimento alla soluzione italiana di recepimento della direttiva volta ad assicurare l'equo compenso degli editori, da G. COLANGELO, G. RUTELLI, L'Italia stravolge la Direttiva Copyright, in *Formiche.net*, 31 luglio 2021, reperibile al seguente link <https://formiche.net/2021/07/italia-stravolge-direttiva-copyright-colangelo/>

cd. *gold plating*<sup>27</sup> è ormai da tempo una tecnica legislativa etichettata a livello sovranazionale come *bad practice*<sup>28</sup>.

Nel caso di specie, se si tiene conto che l'obiettivo della direttiva *digital copyright*, come espressamente affermato al Considerando 83, è quello di assicurare «l'aggiornamento di alcuni aspetti del quadro giuridico dell'Unione relativo al diritto d'autore per tener conto degli sviluppi tecnologici e dei nuovi canali di distribuzione dei contenuti protetti nel mercato interno» si può facilmente inferire che una norma devota a modificare i ruoli autoriali dell'opera cinematografica esorbiti dagli spazi di discrezionalità esercitabili in base agli obiettivi e all'oggetto della direttiva, nonché in relazione a quelli sanciti dalla rispettiva legge delega. Invero, non si può che avvertire un marcato sconfinamento rispetto alla pura attività di completamento e sviluppo delle scelte del legislatore delegante. Ciò depone senz'altro in favore dell'illegittimità costituzionale per eccesso di delega della novella in commento, per violazione dell'art. 76 Cost.

### 3. ...e per trattamento irragionevolmente discriminatorio.

A questa tesi potrebbe controbattersi che i traduttori hanno acquisito un ruolo significativo proprio in occasione del processo di globalizzazione del mercato cinematografico, accelerato grazie alla pervasività del *world wide web*. Pertanto, la modifica legislativa in favore della loro inclusione come coautori di un'opera cinematografica si collocherebbe tra le istanze di aggiornamento del diritto d'autore connesse alla modifica dei canali di produzione e distribuzione dell'audiovisivo, tenuto conto che l'incremento dell'offerta legale online si è conseguito grazie (anche) alla traduzione - oltre che al doppiaggio<sup>29</sup> - di opere audiovisive prodotte in altre lingue.

<sup>27</sup> Commissione europea, Smart regulation in the European Union, COM (2010) 543, Bruxelles, 8 ottobre 2010, che definisce il *gold plating* come quella tecnica legislativa che va al di là di quanto richiesto dagli obblighi europei, pur mantenendosi nei vincoli della legalità.

<sup>28</sup> Parlamento europeo, 'Gold-plating' in the EAFRD. To what extent do national rules unnecessarily add to complexity and, as a result, increase the risk of errors?, Direzione generale per le politiche interne, 2014, IP/D/ALL/FWC/2009-056, p. 27, ove si legge che «Member States have large discretion when implementing EC directives. They may increase reporting obligations, add procedural requirements, or apply more rigorous penalty regimes. If not illegal, 'gold plating' is usually presented as a bad practice because it imposes costs that could have been avoided».

<sup>29</sup> Per una dettagliata illustrazione del ruolo del traduttore e del doppiatore si richiama B. ROCÍO, J. DÍAZ-CINTAS, Language and translation in film: dubbing and subtitling, in K. MALMKJAER (a cura di) The Routledge Handbook of Translation Studies and Linguistics, Routledge, Londra, 2018, pp. 313-326.

È senz'altro vero che in mancanza dell'attività dei traduttori non sarebbe stato possibile sfruttare un'opera cinematografica presso un pubblico diverso rispetto a quello concepito per la sua versione originale. Così, se in passato un film era tradotto e doppiato in lingue diverse da quella di produzione soltanto se suscitava un particolare successo al *box office*, di guisa che i traduttori figuravano come ruoli occasionali nel comparto cinematografico (quasi delle comparse, per non allontanarsi troppo dal gergo tecnico del settore in questione), ad oggi il loro apporto potrebbe reputarsi normalizzato come conseguenza di un'inevitabile evoluzione del *business* audiovisivo. In questa prospettiva, non sarebbe peregrino pensare che l'affermazione di sempre più numerose piattaforme proponenti contenuti *on demand* abbia aumentato la domanda di lavoro per i traduttori<sup>30</sup>. Sicché, le loro voci - più nutrite, e verosimilmente più influenti, rispetto al passato - potrebbero essersi unite in coro per reclamare la creatività del loro apporto e la sua conseguente protezione qualificata. Così, secondo un'interpretazione - in modo atecnico - "a maglie larghe" la novella legislativa potrebbe giustificarsi nel senso di costituire un necessario adattamento del diritto d'autore al mercato unico digitale, in quanto volta a ricompensare dei ruoli che hanno acquisito rilevanza proprio a seguito dello sviluppo dei mercati online e soprattutto in occasione dell'incremento dell'offerta legale di contenuti audiovisivi sempre più globalizzati. Sotto questo angolo visuale, l'introduzione di un nuovo ruolo autoriale nell'opera filmica potrebbe leggersi come un completamento degli obiettivi del legislatore europeo e di quello delegante, non incorrendo nel vizio di eccesso di delega, ex art. 76 Cost.

Tuttavia, quand'anche si volesse ammettere la bontà di tale controargomentazione, la novella italiana resterebbe comunque censurabile innanzi al Giudice costituzionale per violazione dell'art. 3 Cost. a causa dell'irragionevole trattamento discriminatorio tra collaboratori - almeno potenzialmente - parimenti creativi. Invero, la bontà delle suesposte considerazioni potrebbe reggere soltanto nella misura in cui non si tenga conto di altri ruoli che hanno guadagnato importanza (anch'essi) per effetto degli sviluppi tecnologici ed il cui apporto è in grado di costituire l'espressione di scelte libere e creative<sup>31</sup>. Si pensi, ad esempio, al direttore della fotografia o al

<sup>30</sup> Secondo il rapporto IPSOS-FAPAV, Focus speciale sulla pirateria audiovisiva ad un anno dal lockdown, pubblicato il 12 luglio 2021, e reperibile al seguente link: <https://fapav.it/osservatorio/>, il numero di abbonati all'offerta legale sarebbe cresciuto del 30% negli ultimi 12 mesi.

<sup>31</sup> Il riferimento alle scelte libere e creative costituisce oggi il mantra della CGUE per l'accertamento del requisito di originalità di un'opera dell'ingegno. Esso è il risultato di un lungo percorso giurisprudenziale di armonizzazione



direttore dell'animazione, ovvero colui che seleziona la scenografia e l'ambientazione digitale, coordinando i grafici, i pittori e gli illustratori del set in cui gli attori - reali o virtuali - svolgono la loro *performance*<sup>32</sup>. Sebbene anche il loro ruolo possa ravvisarsi come creativo e stia del pari seguendo una parabola ascendente parallela rispetto ai progressi della tecnologia, essi non godono di un analogo riconoscimento normativo. Il tutto si traduce in una solare discriminazione tra ruoli - e funzioni - dall'eguale dignità creativa. Anzi, ad essere più precisi, la traduzione sembra essere la funzione meno creativa in rapporto a tutti gli altri ruoli cinematografici, sia quelli enucleati all'art. 44 l.d.a., sia alcuni che ne sono rimasti (ingiustificatamente) fuori<sup>33</sup>. Ciò soprattutto se si considera che la traduzione è stata una delle prime attività che gli algoritmi dotati di sistemi di intelligenza artificiale hanno "imparato" a svolgere<sup>34</sup>. Diversamente, il tempo

---

"nascosta" di tale aspetto cruciale del diritto d'autore che è stato inaugurato con la sentenza del 16 luglio 2009, causa C-5/2008, Infopaq International ed è proseguito con la sentenza del 1 dicembre 2011, Causa C-145/10, Eva-Maria Painer c. Standard VerlagsGmbH e altri, nonché con la sentenza del 1 marzo 2012, Causa C-604/10, Football Dataco Ltd e altri contro Yahoo! UK Ltd e altri. Sul tema vi è una copiosa sedimentazione dottrinale. Cfr., in particolare, P. FABBIO, Opere protette e requisiti di tutela nel diritto d'autore UE, in AIDA, 2016, pp. 281-308; A. QUAEDEVLIËG, The tripod of originality and the concept of work in Dutch and European copyright, in GRUR International, vol. 63, XII, 2014, pp. 1105-1111; E. ROSATI, Originality in EU copyright: full harmonization through case law, Edward Elgar, Cheltenham, 2013; R.G. SCHRICKER, Farewell to the «Level of Creativity» in German Copyright Law?, in International Review of Intellectual Property and Competition Law, 1995, vol. 41; T. DREIER, G. KARNELL, Originality of the Copyrighted Work: A European Perspective, in Journal of the Copyright Society of the U.S.A., vol. 39, 1992, pp. 289-302; V.M. DE SANCTIS, Il carattere creativo delle opere dell'ingegno, Giuffrè, Milano, 1971.

<sup>32</sup> Per una ricca testimonianza del ruolo cruciale svolto dal direttore dell'animazione si rinvia a G. BENDAZZI, Animazione. Una storia globale, Utet, Torino, 2017. L'attribuzione in suo favore della paternità dell'opera cinematografica, beninteso rispetto ai film d'animazione, è espressamente prevista dall'ordinamento belga (art. XI del Belgian Economic Code, il quale include «[t]he graphical author in the case of animated works or of animated sequences in audiovisual works where they represent a significant part of such work»), rumeno (art. 66 della corrispondente legge sul diritto d'autore, secondo cui «The authors of an audiovisual work, as provided in article 5 of this Law, are the director or maker, the author of the adaptation, the author of the screenplay, the author of the dialogue, the author of the musical score specially composed for the audiovisual work and the author of the graphic material of animated works or animated sequences, where these represent a substantial part of the work» [corsivo aggiunto]) e sloveno (art. 87 della rispettiva legge sul diritto d'autore), come ricostruito da P. KAMINA, Film Copyright in the European Union, II ed., Cambridge University Press, Cambridge, 2016, pp. 173, 175. Nella dottrina italiana la condivisibile tesi a favore dell'estensione della paternità dell'opera audiovisiva in capo al disegnatore per i cartoni animati ed in capo al direttore dell'animazione per i film d'animazione è sostenuta da A. CONTALDO, F. PELUSO, La tutela della produzione cineaudiovisiva dalla fase creativa all'imprenditorialità, in Il Diritto d'Autore, II, 2015, pp. 332.

<sup>33</sup> Come ricordato in Trib. Roma, 18 marzo 2011, in AIDA, 2013, pp. 620 ss., «[p]arte della dottrina ritiene che l'elenco contenuto nell'art. 44 cit. sia da riferire non tanto a soggetti quanto ad attività o funzione creativa: quella di direzione artistica, di creazione del soggetto, della sceneggiatura e della musica, per cui, rispetto a ciascuna di tali funzioni, è possibile individuare una concorrenza di più soggetti, così come è possibile che più funzioni si cumulino in capo allo stesso soggetto» [corsivo aggiunto].

<sup>34</sup> Si veda, ad esempio, Google Translate, che già dal 2016 cominciava ad avvalersi di reti neurali, come testimoniato da S. WONG, Google Translate AI invents its own language to translate with, in NewScientist, 30 novembre 2016, reperibile al seguente link: <https://www.newscientist.com/article/2114748-google-translate-ai-invents-its-own-language-to-translate-with/#ixzz7DtMw1qpS>; oppure DeepL, che già dal 2017 adoperava reti neurali convoluzionali per le proprie traduzioni. Esso è fruibile al seguente link: <https://www.deepl.com/it/translator>

ulteriore che è stato necessario per poter iniziare ad affidare a tali software l'elaborazione della musica o della sceneggiatura<sup>35</sup> di un'opera cinematografica dimostra la più elevata complessità di queste attività che si rispecchia nelle maggiori difficoltà di codifica di tali funzioni, per l'appunto maggiormente creative, all'interno del linguaggio binario.

Peraltro, nel caso in cui si fosse mantenuta la versione della novella che includeva anche i doppiatori come ruoli (co)autoriali di un'opera cinematografica si sarebbe assistito ad un duplice trattamento discriminatorio che parificava laddove non avrebbe dovuto e distingueva laddove avrebbe dovuto invece parificare. L'apporto dei doppiatori, infatti, non permette di esprimere scelte libere e creative in misura sufficiente da poter meritare la protezione autoriale, essendo questi ultimi vincolati al testo da recitare. Pare ragionevole ritenere che la tipologia di *performance* del doppiatore presenti maggiori affinità rispetto a quella degli artisti interpreti esecutori, essendo quindi idonea a far sorgere un diritto connesso, ai sensi degli artt. 80 ss., l.d.a., nonostante la giurisprudenza abbia mostrato talune riserve circa la possibilità di proteggere tale attività anche sotto l'ombrello del *droit voisin*<sup>36</sup>. Al riguardo, si sostiene l'orientamento dottrinale che ha evidenziato l'idoneità del dato normativo, con specifico riferimento all'art. 46-bis l.d.a., a giustificare una riconsiderazione del ruolo dei direttori del doppiaggio tale per cui essi sarebbero meritevoli di accedere al diritto connesso, in ragione della loro indispensabile funzione nel coordinare la complessa attività che conduce dall'opera espressa in una lingua straniera al prodotto fruibile al pubblico italiano, auspicando quindi l'integrazione - purtroppo mai avvenuta - dell'art. 82, n. 2, l.d.a.<sup>37</sup>

<sup>35</sup> La prima sceneggiatura "bot-written" sembra infatti risalire soltanto ad ottobre 2021, come si darà conto infra.

<sup>36</sup> Si veda in proposito Pret. Roma, 21 ottobre 1983, in *Il Diritto d'Autore*, 1983, p. 496, secondo cui «Il doppiatore di voce di un'opera cinematografica, che si limiti a pronunciare alcune parole o frasi, sia pure con inflessioni, tonalità ed accenti fonici particolari, non ha diritto alla menzione del proprio nome nei titoli di testo del film». L'accesso a tale diritto sarebbe quindi condizionato alla circostanza che il doppiatore abbia dato vita ad un autonomo processo interpretativo e recitativo idoneo ad esprimere la sua personalità. Precedentemente, si veda anche Pret. Roma, 27 febbraio 1978, in *Il Diritto d'Autore*, 1979, p. 58, ove si è escluso che l'adattamento della traduzione letterale dei dialoghi di un'opera cinematografica al fine di consentirne il doppiaggio in lingua italiana, pur utilizzando spesso una tecnica particolarmente raffinata, possa avere il carattere di elaborazione creativa protetta come oggetto del diritto d'autore.

<sup>37</sup> P. RESCIGNO, Parere fornito alla Commissione della Presidenza del Consiglio dei Ministri per le modifiche alla legge sul diritto d'autore n. 633/1941, in merito alla figura del doppiaggio, 7 dicembre 2004, reperibile al seguente link: <https://aidac.it/images/pdf/parererescigno2006.pdf>, il quale muovendo dalla nozione di direttore del doppiaggio contenuta all'art. 3 del rispettivo contratto collettivo nazionale di lavoro del 23 marzo 2004 (rinnovato il 30 gennaio 2008 e successivamente il 27 febbraio 2017) che lo qualifica come «la figura professionale a cui è affidata dall'impresa la responsabilità artistica del doppiaggio di opere cinematografiche o assimilate straniere ovvero di produzione nazionale da post-sincronizzare, la visione e la distribuzione delle parti, la scelta e la regia degli attori-doppiatori che dovranno interpretare l'opera durante i turni di doppiaggio, il coordinamento generale dei turni» e dall'integrazione dell'art. 46-bis l.d.a., conclude nel senso di ritenere che «la dignità di opera di

Risulta invece meno controversa la tesi che considera l'attività di traduzione come più incline a soddisfare il requisito di originalità alla luce della maggiore discrezionalità di cui dispone il traduttore durante la selezione delle parole da utilizzare ai fini della trasposizione linguistica<sup>38</sup>. Beninteso, nel diritto giurisprudenziale domestico si è cristallizzata una posizione contraria alla tutela *tout court* di qualsiasi traduzione poiché «le traduzioni in un'altra lingua che siano meramente meccaniche e pedissequae o artigianali»<sup>39</sup> hanno l'obbligo di permanere nel pubblico dominio. È dunque richiesto qualcosa in più rispetto alla pura e semplice conversione linguistica, sebbene all'atto pratico il confine tra traduzione originale e banale possa risultare alquanto sfumato, oltre che sicuramente dipendente dalla tipologia di testo da tradurre<sup>40</sup>.

Giova segnalare, inoltre, che il Tribunale di Roma aveva già - indirettamente - riconosciuto al traduttore e all'adattatore dei dialoghi di un'opera cinematografica la qualifica di coautori, affermando il diritto a che il loro nome comparisse nei titoli di testa del film, ai sensi dell'art. 48 l.d.a. Il Giudice

---

elaborazione sostanzialmente creativa attribuita ora all'adattamento per il doppiaggio (art. 46 bis) ed i profili di impegno e di responsabilità che connotano l'attività dei direttori di doppiaggio conferiscono un saldo fondamento ed una persuasiva giustificazione alla proposta di una modifica dell'art. 82 l. aut., che al punto 2 contempli, oltre ai direttori dell'orchestra o del coro, ed a seguire nell'elenco, i direttori di doppiaggio dell'opera cinematografica o televisiva. L'intervento additivo dal legislatore si rende necessario, come si è anticipato, non potendo la soluzione discendere dall'attività puramente ermeneutica, ed in particolare dall'interpretazione analogica della vigente previsione normativa».

<sup>38</sup> Trib. Roma, Sez. Proprietà Industriale e Intellettuale, 4 ottobre 2006, in *DeJure*, in cui si è chiarito che «Il diritto sulla traduzione, che si distingue dal diritto alla traduzione proprio dell'autore, spetta al traduttore, il quale può fruire della protezione dell'ordinamento a condizione che la traduzione presenti elementi di originalità, frutto della creatività, benché minima, del suo autore e che consiste nella sua libertà nella scelta delle parole e delle espressioni utilizzate nella trasposizione linguistica».

<sup>39</sup> Trib. Torino, 24 luglio 1995 in *Il Diritto d'Autore*, 1996, p. 247 e in *Giustizia civile*, I, 1996, p. 871. Nel caso di specie, si è negata la protezione autoriale con riferimento ad una traduzione di un manuale di istruzioni per l'uso di una macchina fotografica. Il Tribunale è giunto a tale conclusione affermando il seguente principio di diritto «[p]er aversi protezione ai sensi della legge che tutela il diritto di autore, la traduzione dovrebbe essere il risultato di una possibile scelta tra parole e frasi che corrispondono a quelle usate nel testo originario, scelta nella quale, appunto, si esplicherebbe l'apporto creativo del traduttore, il riconoscimento, in capo a quest'ultimo, di un diritto esclusivo va escluso laddove l'opera originaria non si presti che ad una sola possibile trasposizione nella lingua di traduzione: in questi casi, infatti, l'opera del traduttore è meramente meccanica, non essendovi spazio per alcuna attività di carattere creativo» [corsivo aggiunto]. Il medesimo principio è stato analogamente applicato dal Trib. Milano, 12 novembre 1987, in *Il Diritto d'Autore*, 1988, p. 409, in cui si è escluso che il completamento della punteggiatura, nel controllo dei caratteri grafici utilizzati e nella correzione di alcune indicazioni e di alcune citazioni, possa costituire attività creativa, «non apportando alcuna originalità e novità allo scritto originario, costituendo, per converso, un mero lavoro redazionale, come tale non tutelato dalle norme della legge sul diritto d'autore».

<sup>40</sup> Come si può desumere dalla sentenza del Tribunale di Torino menzionata supra, la traduzione di opere letterarie afferenti al genere manualistico sembra lasciare al traduttore un margine di arbitarietà espressiva insufficiente per accedere alla tutela autoriale. Sull'influenza della tipologia di opera letteraria a soddisfare il requisito del carattere creativo si veda Cass. civ., sez. I, sent. n. 10300 del 29 maggio 2020, in cui si è escluso che un regolamento anticontraffazione possa elevarsi ad opera dell'ingegno a causa del circoscritto margine di scelta che uno scritto tecnico lascia nella disponibilità del suo redattore. Sia consentito rinviare alla nota di V. IAIA, *La creatività minima dello scritto tecnico di un avvocato. Un "genere" speciale di opera letteraria*, in *Rivista di Diritto delle Arti e dello Spettacolo*, I, 2020, pp. 107-123.

capitolino era giunto a tale conclusione argomentando che il loro contributo sarebbe da considerarsi come di collaborazione alla sceneggiatura<sup>41</sup>. A tale orientamento se ne contrappone uno più recente che ha smentito l'assimilazione dell'attività dei traduttori e degli adattatori dei dialoghi a quella degli sceneggiatori, in quanto il lavoro dei primi si svolgerebbe soltanto quando l'opera risulta già completa nei suoi contributi creativi<sup>42</sup>. Invero, a differenza dei traduttori, gli sceneggiatori compiono il lavoro «partendo dal soggetto del film, che ne costituisce la trama, immaginano, creano, e scrivono le scene ed i dialoghi, dando così corpo e consistenza scenica e rappresentativa all'opera cinematografica». Il distinguo tra sceneggiatori e traduttori si apprezzerebbe quindi per il diverso profilo cronologico dell'apporto che si sostanzia nell'incidenza del medesimo sulla realizzazione dell'opera quando essa è ancora *in itinere* oppure quando ormai può reputarsi compiuta. Ma tale differenza non pare costituire l'elemento scriminante tra posizioni coautoriali e non, dal momento che anche il compositore della musica potrebbe conferire il suo apporto quando l'opera è prossima al suo completamento, posto che la delicata interpretazione dell'art. 47 l.d.a. esula dalla presente trattazione<sup>43</sup>.

Ciò premesso, occorre scindere, da un lato, la questione - ormai pressoché incontrovertita - relativa all'idoneità della traduzione di accedere alla tutela autoriale e, dall'altro, quella inerente all'opportunità che il traduttore di un'opera cinematografica venga ulteriormente ricompensato elevandosi a coautore della medesima, con tutti gli effetti giuridici che ne conseguono<sup>44</sup>.

Con riguardo al primo punto, si è già ricordato che la giurisprudenza ammette il riconoscimento dello *ius excludendi alios* in favore del traduttore, purché

<sup>41</sup> Trib. Roma, 6 febbraio 1993, in *Il Diritto d'Autore*, 1993, p. 491.

<sup>42</sup> App. Roma, Sez. Proprietà Industriale e Intellettuale, 24 giugno 2013, n. 3603, in *DeJure*, e in *Foro It.*, XII, 2013, pp. 3572 ss. Nella pronuncia in oggetto si è quindi affermato che il traduttore dei dialoghi di un'opera cinematografica possa beneficiare della tutela autoriale in quanto in grado di realizzare un'opera creativa, pur se di tipo derivato. Tuttavia, egli non può esercitare «il diritto morale di opporsi, successivamente al doppiaggio, alla diffusione del film per avere il produttore fatto riadattare da altro professionista i dialoghi di alcuni personaggi principali, sostituendoli a quelli originari, ove non abbia offerto la prova che gliene sia derivato un pregiudizio all'onore o alla reputazione». Nella fattispecie, il traduttore del film *La pantera rosa* aveva contrattualmente riconosciuto al produttore i più ampi diritti di elaborazione e modificazione della sua opera, ivi incluse le facoltà di sostituzione parziale dei dialoghi.

<sup>43</sup> In argomento, v. ampiamente G. GIACOBBE, *Produttore e regista dell'opera cinematografica nella disciplina della legge sul diritto d'autore*, in *Il diritto delle radiodiffusioni e delle telecomunicazioni*, III, 1983, pp. 417-437.

<sup>44</sup> Come ribadito in Cass. civ., sez. I, sent. n. 39 del 3 gennaio 2017, con nota di G. BROSCI, *Il possesso non vale titolo: la Cassazione ribadisce la non applicabilità dell'art. 1153 c.c. alle opere dell'ingegno*, in *Il diritto industriale*, I, 2018, pp. 59 ss., ai sensi del combinato disposto degli artt. 6 l.d.a. e 2576 cc., il diritto sorge in virtù dell'atto creativo e realizzativo dell'idea, non in virtù del contratto, riferendosi nel caso di specie proprio ad un'opera cinematografica. Dunque, l'individuazione legislativa dei coautori dell'opera cinematografica risulta indispensabile ai fini della determinazione degli atti creativi idonei all'acquisto dei diritti morali e patrimoniali sull'opera *dans son ensemble*.

quest'ultimo abbia manifestato delle scelte libere e creative in grado di marcare l'opera con l'impronta della sua personalità. Da un punto di vista giuspositivistico, benché nella maggior parte degli ordinamenti il catalogo delle opere dell'ingegno abbia carattere esemplificativo<sup>45</sup>, il principale indice normativo a favore della tutela autoriale dell'attività di traduzione risiede indubbiamente nell'art. 2, n. 3) della Convenzione di Berna<sup>46</sup>, il quale sancisce la protezione come opere originali delle «traduzioni, degli adattamenti, delle riduzioni musicali e delle altre trasformazioni di un'opera letteraria o artistica, senza pregiudizio dei diritti dell'autore dell'opera originale»<sup>47</sup>. Esso trova una formulazione sostanzialmente analoga nella corrispondente norma domestica, contenuta all'art. 4 l.d.a., la quale rimarca la sussistenza del cd. carattere creativo come condizione di tutelabilità dell'opera trasformativa<sup>48</sup>.

Nondimeno, bisogna mettere in risalto che l'idoneità di un'attività intellettuale ad essere protetta dal diritto d'autore non equivale all'ottenimento della qualità di coautore dell'opera complessa in cui essa eventualmente confluisce. Ciò soprattutto nell'ambito delle opere audiovisive, ove si fondono molteplici contributi autonomamente tutelabili dal diritto d'autore, ma non (soltanto) per questo idonei a far sorgere la qualifica di coautore. Com'è stato argutamente rilevato dalla Corte d'appello di Roma, «l'opera cinematografica nasce dall'unione e coordinazione, per opera del regista, di diversi contributi creativi aventi carattere e tutelabilità che la legge sul diritto d'autore elenca all'art. 44, e [...] alla realizzazione di un film possono partecipare "creativamente" anche altri soggetti, ignorati dal legislatore del 1941, quali lo scenografo, il costumista, il fotografo ed il doppiatore, autori di altrettante opere dell'ingegno» [corsivo aggiunto]<sup>49</sup>. Dunque, la formulazione ante riforma era già viziata da un *discrimen*

<sup>45</sup> Giova rammentare che il carattere meramente esemplificativo del catalogo di opere dell'ingegno protette dal diritto d'autore afferisce ai sistemi giuridici continentali, anche detti di *droit d'auteur*. Di converso, nei sistemi *cd. copyright* vi è ancora una tendenza a considerare la natura di tale catalogo come esaustiva, come evidenziato da L. BENTLY, B. SHERMAN, D. GANGJEE, P. JOHNSON, *Intellectual Property Law*, V ed., Oxford University Press, Oxford, 2018, pp. 58-62, i quali auspicano un ripensamento del paradigma anglosassone per avvicinarsi alla tradizione europea. Peralto, un siffatto mutamento interpretativo consentirebbe di conformarsi anche agli standard internazionali. Si veda in proposito WIPO, voce "Copyright", reperibile al link <https://www.wipo.int/copyright/en/>, secondo cui «Exhaustive lists of works covered by copyright are usually not to be found in legislation». Nello stesso senso, cfr. T. APLIN, J. DAVIS, *Intellectual Property Law, Text, Cases, and Materials*, III ed., Oxford University Press, Oxford, 2017, pp. 75-77; E. ROSATI, *Closed subject-matter systems are no longer compatible with EU copyright*, 2014, reperibile al seguente link [http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfr?abstract\\_id=2468104](http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfr?abstract_id=2468104).

<sup>46</sup> Convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie e artistiche del 9 settembre 1886, completata a Parigi il 4 maggio 1896, riveduta a Berlino il 13 novembre 1908, completata a Berna il 20 marzo 1914 e riveduta a Roma il 2 giugno 1928, a Bruxelles il 26 giugno 1948, a Stoccolma il 14 luglio 1967 e a Parigi il 24 luglio 1971.

<sup>47</sup> In dottrina, v. L. CONTE, *L'opera cinematografica e audiovisiva nel centenario della Convenzione di Berna*, in *Diritto di Autore*, 1987, pp. 43-46.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> App. Roma, Sez. Proprietà Industriale e Intellettuale, 24 giugno 2013, n. 3603, in L. TREVISAN, G. CUONZO,

tra i collaboratori dell'opera cinematografica per effetto del quale alcuni ruoli decisivi alla riuscita e all'originalità del film erano aprioristicamente esclusi dal dividerne la paternità, quand'anche fossero in grado di contribuire in modo egualmente - o maggiormente - creativo rispetto a coloro indicati come coautori. La novella legislativa in commento eredita ed enfatizza il "peccato originale" che già comprometteva la bontà della squadra di coautori eletta dal legislatore italiano. Giova infatti dar conto che l'art. 44 l.d.a. era già stato oggetto di un'interessante censura di legittimità costituzionale sollevata proprio per violazione dell'art. 3 Cost. Della questione se ne è occupato il Tribunale di Roma<sup>50</sup>, il quale l'ha ritenuta manifestamente infondata, dal momento che «la dedotta disparità di trattamento del direttore della fotografia rispetto all'autore della colonna sonora è affermato dagli attori in modo del tutto apodittico. La differenza fondamentale tra l'autore della colonna sonora e il direttore della fotografia è nel fatto che il primo opera in un ambito, la musica, del tutto distinto rispetto a quello della recitazione e delle riprese, in cui opera il direttore artistico, e crea autonomamente i brani musicali che vengono sincronizzati con le immagini del film, seppure seguendo l'indicazione del regista e le esigenze espressive di rappresentazione. Il secondo, invece, fornisce un apporto alle riprese, mediante la scelta delle attrezzature, la scelta delle luci, la scelta della posizione della macchina da presa per sua natura eminentemente tecnico e, come tale, soggetto alle istruzioni del direttore artistico in modo molto più pregnante di quanto non lo sia l'apporto musicale dato dall'autore, della colonna sonora». Tuttavia, lo stesso Tribunale ha ammesso che «il direttore della fotografia può anche fornire alle riprese un apporto artisticamente qualificato e di pari dignità creativa - per quanto riguarda la scelta delle modalità delle riprese, in tutti i loro aspetti - rispetto a quello del regista. Tuttavia, la questione dell'apporto creativo dato all'opera cinematografica dal direttore della fotografia deve essere affrontata con riferimento al caso concreto, accertando, con riferimento al caso concreto, accertando, con riferimento all'opera specifica, se si sia avuta una condivisione, da parte di quest'ultimo della direzione artistica del film». Tale soluzione non sembra condivisibile poiché così come la funzione creativa del direttore della fotografia non può essere assimilata a quella del compositore musicale, essa non può parimenti equipararsi a quella del direttore artistico. Si tratta di tre funzioni creative eterogenee, tutte potenzialmente meritevoli di un'autonoma - ed eguale - tutela giuridica, fermo restando che ciò

---

Proprietà industriale, intellettuale e IT, IPSOA, Milano, 2017, p. 534.

<sup>50</sup> Trib. Roma, 18 marzo 2011, in AIDA, 2013, pp. 620 ss.

richiede una valutazione caso per caso dell'originalità dell'apporto prestato e della sua influenza sull'opera in cui confluisce<sup>51</sup>.

Peraltro, lo stesso legislatore, all'art. 5, comma 2, del d.lgs. 28/2004 ha implicitamente ammesso, seppur per fini diversi, la rilevanza di alcuni ruoli cinematografici non menzionati dall'art. 44 l.d.a., quali lo scenografo, gli interpreti, l'autore della fotografia, il montatore ed il costumista. Se il loro apporto fosse davvero secondario rispetto a quello dei coautori già tipizzati dalla l.d.a., allora non si vede perché il legislatore si sarebbe scomodato a dedicarvi una disposizione che attribuisce loro una specifica rilevanza giuridica<sup>52</sup>.

Orbene, la scelta politica del Governo risulta incomprensibile per almeno tre ragioni dalla crescente gravità: (i) non sembra rintracciabile alcun ordinamento al quale l'Italia sembra essersi ispirata, posto che, allo stato attuale del diritto, nessun Paese riconosce al traduttore la posizione soggettiva di coautore di un'opera cinematografica<sup>53</sup>, (ii) né si è proceduto ad includere alcuno dei ruoli potenzialmente creativi «ignorati dal legislatore del 1941» quali segnatamente lo scenografo<sup>54</sup>, il costumista, il fotografo, il montatore<sup>55</sup>, nonostante l'espresso monito giurisprudenziale<sup>56</sup> ed un chiaro indice normativo in tal senso<sup>57</sup>, (iii) se la *ratio* della novella in oggetto era quella di aggiornare il *team* di coautori dell'opera cinematografica in relazione ai nuovi modelli di *business* originati dalla globalizzazione e dalla digitalizzazione del mercato audiovisivo non risulta spiegabile la ragione per cui il direttore della fotografia e il direttore dell'animazione - la cui attività pare essere ontologicamente più creativa rispetto

<sup>51</sup> Sull'idoneità dell'apporto del direttore della fotografia ad incidere sul carattere originale dell'opera cinematografica in misura tale da poter meritare il riconoscimento dello status di coautore si rinvia ai riferimenti bibliografici infra.

<sup>52</sup> La nazionalità italiana dei soggetti che ricoprono tali ruoli rileva ai fini dell'ammissione ai benefici finanziari previsti dal d.lgs. 28/2004, i quali sono subordinati al riconoscimento della nazionalità italiana del film prodotto.

<sup>53</sup> La paternità dell'opera cinematografica è oggetto di parziale armonizzazione ad opera del legislatore europeo, il quale, come segnalato supra, ha inteso salvaguardare soltanto il ruolo del regista. Ciascun legislatore ha quindi individuato gli altri coautori dell'opera filmica attraverso delle scelte che riflettono un eterogeneo retroterra culturale che attribuisce maggiore importanza ad alcuni ruoli piuttosto che ad altri. Ma in nessun ordinamento, nemmeno extra-europeo, sembra rintracciabile l'inclusione del traduttore come coautore dell'opera cinematografica. Tra gli scritti più esaustivi ed autorevoli in materia si rinvia al capitolo "Authorship and initial ownership" del lavoro monografico di P. KAMINA, *Film Copyright in the European Union*, op. cit., pp. 141-189.

<sup>54</sup> In argomento, v. M. FABIANI, *Protezione della scenografia di opera cinematografica*, in *Il Diritto di Autore*, I, 1988, pp. 74-78.

<sup>55</sup> P. KAMINA, *Film Copyright in the European Union*, op. cit., p. 161, il quale sostiene che non vi sia alcun dubbio nel ritenere che il montatore possa essere in grado di apportare un contributo sufficientemente creativo all'opera filmica tale da poter acquisire la dignità di coautore della medesima, purché il regista gli abbia lasciato un sufficiente margine di autonomia. Invero, l'originalità del suo apporto durante la fase di post-produzione può apprezzarsi nella scelta delle scene da assemblare e nelle modalità di assemblaggio. Sul punto, l'Autore richiama E. WALTER, *The Technique of the Film Cutting Room*, II ed., Focal Press, Waltham, 1973, p. 15.

<sup>56</sup> App. Roma, Sez. Proprietà Industriale e Intellettuale, 24 giugno 2013, n. 3603.

<sup>57</sup> Art. 5, comma 2, d.lgs. 28/2004.

a quella dei traduttori per le ragioni di cui *supra* - non possano anch'essi reputarsi coautori.

Al di là dell'assenza di un ordinamento cui l'Italia possa aver mutuato, i punti (ii) e (iii) non possono che deporre a favore dell'illegittimità costituzionale dell'art. 1, lett. d) del d.lgs. 177/2021 per irragionevole disparità di trattamento tra ruoli - quantomeno in potenza - egualmente creativi, in aperta violazione dell'art. 3 Cost.

#### 4. Una proposta di riforma dell'art. 44 l.d.a.

Le composite criticità originate dalla modifica legislativa ivi censurata offrono l'inattesa occasione di richiamare l'attenzione del legislatore e della dottrina su una norma in merito alla quale la discussione è rimasta sopita per ben troppo tempo. La *pars destruens* già esposta si completa con la *pars construens* che verrà suggerita nel prosieguo della trattazione. Si offre infatti l'opportunità di ipotizzare una proposta di riforma dell'art. 44 l.d.a. compatibile con il quadro costituzionale e con la costante evoluzione dell'industria audiovisiva.

Giova anzitutto premettere che la questione della paternità dell'opera cinematografica richiede un delicato esercizio di equilibrismo tra l'esigenza di certezza del diritto, che milita verso un catalogo chiuso della lista di coautori di questa particolare *oeuvre de l'esprit*<sup>58</sup>, e le istanze di apertura provenienti dai molteplici - e mutevoli - collaboratori che contribuiscono a vario titolo all'opera filmica e riflettono l'irrinunciabile flessibilità di tale industria creativa.

Vale la pena di rammentare altresì che la dottrina italiana ha risolto il contrasto rigidità/elasticità privilegiando la certezza del diritto e, di conseguenza, il carattere tassativo dell'assortimento di coautori rilevanti ai fini dell'attribuzione

---

<sup>58</sup> L'ambivalenza artistica e industriale dell'opera cinematografica è messa in rilievo in particolare da A. LAZZARESCHI, *Diritto degli autori e diritti del produttore dell'opera cinematografica alla luce della normativa europea*, in *Il Diritto di Autore*, I, 2015, pp. 93 ss., nonché da M. FABIANI, *I contratti di utilizzazione delle opere dell'ingegno. Arti figurative, cinema, editoria, informatica, musica, radio e televisione, teatro*, Giuffrè, Milano, 2001, pp. 125 ss. Tale doppia anima può anche apprezzarsi nella definizione di opera filmica contenuta all'art. 1, comma 2 della legge del 7 marzo 2001, n. 62 (cd. legge sull'editoria) secondo cui «per opera filmica si intende lo spettacolo, con contenuto narrativo o documentaristico, realizzato su supporto di qualsiasi natura, purché costituente opera dell'ingegno ai sensi della disciplina del diritto di autore, destinato originariamente, dal titolare dei diritti di utilizzazione economica, alla programmazione nelle sale cinematografiche ovvero alla diffusione al pubblico attraverso mezzi audiovisivi». Sulla compenetrazione della componente artistica in quella industriale si permetta di rinviare anche a V. IAIA, D. CATERINO, *Identificazione dei ruoli autoriali dell'opera filmica e scelte dei legislatori: brevi note di confronto tra il sistema italiano e quello francese*, in *Sistema Proprietà Intellettuale*, 2017.



della paternità dell'opera filmica<sup>59</sup>. In tale solco sono nate le cd. teorie moniste, ovvero quelle posizioni dottrinali che riconoscevano la qualità di autore del risultato audiovisivo soltanto ad un unico soggetto. A chi in via minoritaria valorizzava il ruolo del produttore, mutuando dalla tradizione anglosassone tendente a remunerare l'investimento economico<sup>60</sup>, si opponevano i sostenitori della centralità del ruolo del regista, sulla base dell'impostazione romantica radicata negli ordinamenti di *droit d'auteur* volta a retribuire invece colui (o coloro) che erano ritenuti i soli, con la propria personalità, a poter imprimere all'opera le sue caratteristiche<sup>61</sup>.

Senonché, è opinione ormai consolidata che le teorie moniste non meritino accoglimento in quanto trascurano il carattere "pluricontributivo" che tipicamente contraddistingue le opere afferenti alla cd. *septième art*<sup>62</sup>. Invero, è stato evidenziato che il processo produttivo di un'opera cinematografica esige un lavoro molto complesso ed articolato «che presuppone l'interazione di diverse risorse umane, finanziarie, tecniche ed artistiche»<sup>63</sup>. Ciascuna di esse è necessaria, ma non sufficiente alla piena realizzazione dello scopo produttivo<sup>64</sup>. All'interno delle risorse umane - almeno per il momento<sup>65</sup> - che conferiscono un apporto creativo alla produzione audiovisiva occorre infatti distinguere quelle

<sup>59</sup> Sul carattere tassativo dei soggetti elencati all'art. 44 l.d.a., v. di recente, P. MAGNANI, Profili di tutela del diritto d'autore nella creazione di cataloghi digitali del patrimonio culturale: la protezione della banca dati e la protezione dei contenuti, in *Aedon*, III, 2020, pp. 28 ss.

<sup>60</sup> E. LAPORTA, L'autore dell'opera cinematografica, in *Rivista di Diritto Industriale*, I, 1960, pp. 142 ss.

<sup>61</sup> F. COLOMBO, Chi è l'autore del film?, in *Il Diritto d'Autore*, 1935, pp. 374-377; R. FRANCESCHELLI, Posizioni soggettive rilevanti nell'ambito dell'opera cinematografica, *ivi*, 1960, I, pp. 156 ss.; V.M. DE SANCTIS, Il carattere creativo delle opere dell'ingegno, op. cit., p. 143, i quali evidenziano l'accessorietà dei contributi artistici diversi da quelli del regista. Si veda la ricostruzione di F. ANCHORA, Chi è il vero autore dell'opera cinematografica?, in *Ius in itinere*, 2021, ove si passa in rassegna anche la cd. teoria eclettica, sostenuta da A. ELSTER, Diritti di autore in via originaria e in via derivata in materia cinematografica, in *Il Diritto di Autore*, 1932, p. 37, la quale sosteneva l'irrelevanza della categoria di appartenenza del collaboratore, dovendo piuttosto chiedersi semplicemente se qualcosa è stato creato. In questa prospettiva, anche il produttore potrebbe essere qualificato come coautore qualora dimostri di aver contribuito all'opera in modo creativo. In tema, v. altresì S. DUPUY-BOUSSONM, Qui est l'auteur d'une oeuvre cinématographique?, in *La Semaine Juridique*, I, 2004; F. POLLAUD-DULIAN, Les auteurs de l'oeuvre audiovisuelle, in *RIDA*, no. 169, 1996, p. 51; M. FABIANI, La protection de l'oeuvre audiovisuelle en Italie, in *Il Diritto di Autore*, III, 1991, pp. 424-430; T. ASCARELLI, Teoria della concorrenza e dei beni immateriali, Giuffrè, Milano, 1960, pp. 780 ss.; A. TOURNIER, A work in quest of author, in *RIDA*, 1956, pp. 3-23; U. CAPITANI, Il film nel diritto d'autore, Edizioni italiane, Roma, 1943. Per una ricostruzione più romanzata, v. A. SEBBAH, La question de l'auteur au cinéma, in B. LOUICHON, J. ROGER (a cura di), *L'auteur entre biographie et mythologie*, Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux, 2002, pp. 125-147.

<sup>62</sup> L'origine del quadro tassonomico delle arti in cui la cinematografia viene collocata al settimo posto si deve a R. CANUDO, *Manifeste des sept arts*, Séguier, Parigi, 1923.

<sup>63</sup> A. CONTALDO, F. PELUSO, La tutela della produzione cineaudiovisiva dalla fase creativa all'imprenditorialità, op.cit., pp. 303-349, i quali richiamano F. PERRETTI, G. NEGRO, *Economia del cinema*, Etas, Milano, 2003; C. BIONDI, Come si produce un film, Dino Audino, 2001, Roma. Peraltro, basti pensare al numero elefantico di collaboratori che figurano nei titoli di testa o di coda di un'opera cinematografica.

<sup>64</sup> A. COGO, Opere cinematografiche ed armonizzazione comunitaria del diritto d'autore, nota a CGUE, sez. III, 9 febbraio 2012, n. 277, in *Giurisprudenza Italiana*, III, 2013, pp. 557 ss.

<sup>65</sup> Non si è lontani dal periodo in cui le opere audiovisive verranno realizzate da programmi per elaboratori dotati

che vengono ricompensate attraverso il riconoscimento del diritto d'autore sul loro contributo autonomo e quelle che beneficiano del diritto supplementare di acquisire la dignità di coautori dell'opera nel suo complesso<sup>66</sup>. Riguardo a queste ultime, ragioni di efficienza economico-allocativa ostano all'attribuzione dei diritti in capo a tutti i soggetti che hanno contribuito alla realizzazione dell'opera audiovisiva, in deroga all'art. 10 l.d.a.<sup>67</sup> Altrimenti il risultato più probabile sarebbe l'impossibilità di procedere al suo sfruttamento commerciale, «visti i costi di transazione imposti dalla raccolta dei consensi, la probabilità di comportamenti opportunistici, il rischio che taluni titolari non siano rintracciabili»<sup>68</sup>.

È bene ricordare che quand'anche l'art. 45 l.d.a. tenti di risolvere il problema concentrando i diritti di sfruttamento economico dell'opera cinematografica nelle mani del produttore in quanto ritenuto il più qualificato a garantirne la sua massima valorizzazione<sup>69</sup>, l'art. 46, comma 2, l.d.a. dispone che quest'ultimo non possa eseguire o proiettare elaborazioni, trasformazioni o traduzioni dell'opera prodotta senza il consenso degli autori indicati nell'art. 44 l.d.a., salvo patto contrario. Si rende quindi necessario circoscrivere il numero dei titolari dei diritti

---

di sistemi di intelligenza artificiale. In proposito, Netflix ha già prodotto un film horror "bot-written" (semberebbe da intendersi che il software abbia elaborato il soggetto) intitolato *Mr. Puzzles Wants You to Be Less Alive*. Così, se nel dibattito dottrinale attuale si discute della paternità di dipinti, canzoni ed opere letterarie generate (anche) grazie all'intelligenza artificiale, non saremmo incauti profeti se prevedessimo che tale discussione si estenderà anche alle opere audiovisive. La letteratura sul tema delle creazioni cd. AI-generated e AI-assisted è vastissima. Cfr. a titolo esemplificativo, E.C. LIM, *Meet my artificially-intelligent virtual self: creative avatars, machine learning, smart contracts and the copyright conundrum*, in *Journal of Intellectual Property Law & Practice*, vol. 16, I, 2021, pp. 66-78; L. CHIMIENTI, *Diritto d'autore 4.0. L'intelligenza artificiale crea?*, Pacini, Pisa, 2020; G. FROSIO, *Copyright - Is the machine an author?*, in M. CAPPELLO (a cura di), *Artificial intelligence in the audiovisual sector*, IRIS Special, Osservatorio Europeo dell'Audiovisivo, Strasburgo, 2020, pp. 87-118; G. SPEDICATO, *Creatività artificiale, mercato e proprietà intellettuale*, in *Rivista di diritto industriale*, IV, 2019, pp. 253 ss.; S. ERCOLANI, *Computer generated works*, in *Il Diritto di Autore*, 1998, pp. 604 ss.; in un'ottica molto lungimirante si richiama anche M. FABIANI, *Gli apparecchi elettronici sono creatori intellettuali?*, *ivi*, 1966, pp. 95 ss.

<sup>66</sup> Sul punto v. P. AUTERI, *Protezione del doppiaggio di opera cinematografica*, in *Il Diritto Industriale*, 1994, pp. 406 ss., a giudizio del quale la circostanza che gli autori di contributi diversi rispetto a quelli elencati all'art. 44 l.d.a. ed utilizzati per la realizzazione del film non possono accedere allo status di coautore non significa che essi non ricevano alcuna protezione dall'ordinamento italiano, ma soltanto che questa protezione consiste nell'attribuzione del diritto d'autore sul contributo individuale e non anche sull'opera cinematografica in cui confluisce. Secondo l'Autore, la formulazione dell'art. 44 l.d.a. corrisponderebbe all'idea di assicurare una protezione (si potrebbe aggiungere "rafforzata", secondo A. COGO, *Opere cinematografiche ed armonizzazione comunitaria del diritto d'autore*, op. cit.) «agli autori di opere create per essere utilizzate soprattutto, se non esclusivamente, nella creazione del film».

<sup>67</sup> M. BERTANI, *Videoclip, opere audiovisive e diritto d'autore*, in *AIDA*, 2002, pp. 366 ss.

<sup>68</sup> A. COGO, *Opere cinematografiche e diritti futuri: qualche spunto in argomento*, in *Giurisprudenza Italiana*, VI, 2013, pp. 1322 ss.

<sup>69</sup> Vale la pena di rammentare, tuttavia, che la CGUE, nella sentenza del 9 febbraio 2012, *Causa C-277/10, Martin Luksan contro Petrus van der Let*, ha escluso la compatibilità con l'acquis communautaire di norme nazionali che dettano presunzioni assolute di esclusione del regista dallo sfruttamento dei diritti patrimoniali in favore del produttore. Per una disamina della sentenza si richiama la nota di S. BARAZZA, *Authorship of cinematographic works and ownership of related rights: who holds the stage?*, in *Journal of Intellectual Property Law & Practice*, vol. 7, VI, pp. 394-396.

morali, onde evitare che il reperimento dei consensi da parte del produttore si traduca in un lavoro eccessivamente gravoso a danno di nuove forme di creatività derivata.

In altre parole, l'atomizzazione degli apporti creativi all'interno di un'opera destinata alla circolazione, sia da un punto di vista ontologico che normativo<sup>70</sup>, impedisce di considerare ciascun collaboratore come coautore dell'opera finale e si traduce in una scelta estremamente complessa<sup>71</sup>. La partecipazione attraverso un contributo originale rappresenta quindi una condizione necessaria, ma non sufficiente per elevarsi a coautore dell'opera filmica. Se si cerca di estrarre il *fil rouge* che accomuna i coautori designati all'art. 44 l.d.a., l'elemento scriminante e qualificante la legittima pretesa di paternità dell'opera cinematografica pare risiedere nell'essenzialità dell'apporto creativo a contribuire in modo decisivo al carattere originale del risultato audiovisivo nel suo complesso. Vale a dire che il contributo del collaboratore deve aver rivestito un ruolo determinante ai fini della creatività del lavoro finale. Ciò potrebbe verificarsi operando un giudizio controfattuale attraverso il quale misurare il peso di ciascun collaboratore valutando come cambi l'opera definitiva in assenza del singolo apporto.

Beninteso, in questa sede non si contesta l'idoneità delle attività del soggetto, dello sceneggiatore, del compositore della musica e del regista ad avere normalmente un'incidenza caratterizzante sull'originalità dell'opera filmica, da cui trae giustificazione la loro nomina di *default* a coautori della medesima. Ma ciò non legittima una presunzione assoluta di paternità, poiché potrebbero esserci delle opere in cui non sia ravvisabile la creatività del loro apporto<sup>72</sup>, né tanto meno un'aprioristica esclusione di ruoli altrettanto decisivi all'originalità dell'opera finale. Un settore in continua metamorfosi come quello cinematografico non necessita di rigide preconstituzioni, bensì di norme elastiche

<sup>70</sup> Come rilevato supra, l'art. 1, comma 2 della legge del 7 marzo 2001, n. 62 imprime expressis verbis la destinazione dell'opera filmica alla circolazione presso il pubblico.

<sup>71</sup> P. KAMINA, *Film Copyright in the European Union*, op. cit., p. 141.

<sup>72</sup> Si veda in proposito il rapporto dell'Organizzazione Mondiale della Proprietà Intellettuale (OMPI o WIPO nell'acronimo inglese), VII, 1993, ove a pp. 6-7, richiamato da P. KAMINA, *ivi*, p. 147, detta una presunzione di paternità iuris tantum in favore di determinati ruoli del comparto audiovisivo, affermando che «Despite this opposition, the amendment adopted by the Assembly in 19 November 1993 defined the author as 'the natural person(s) responsible for the creation of the work. In the absence of evidence to the contrary, the following shall be presumed to be authors: the director, script-writer, dialogue-writer, adaptor and the composer of music with or without words which has been specially written for that work» [corsivo aggiunto]. L'Autore avverte inoltre, a p. 158, che in alcune produzioni il ruolo del regista potrebbe non risultare sufficientemente originale da legittimare l'acquisizione dello status di coautore dell'opera filmica. Si pensi, ad esempio, alle soap opera o ad alcuni spot pubblicitari in cui il potere creativo è concentrato in altri ruoli, quali segnatamente il produttore, lo sceneggiatore o lo stesso cliente. In modo, nel senso di escludere la coautorialità ipso iure del regista, v. A. CONTALDO, F. PELUSO, *La tutela della produzione cineaudiovisiva dalla fase creativa all'imprenditorialità*, op. cit., p. 337.

in grado di adeguarsi prontamente ai possibili mutamenti organizzativi e sociali che esso attraversa.

In questa prospettiva, ritengo che la conversione della vigente presunzione assoluta in presunzione relativa e l'apertura del catalogo di coautori a qualunque collaboratore dimostri di aver fornito un apporto artistico essenziale al carattere originale dell'opera cinematografica permetterebbe di adattare la norma alla mutevole organizzazione creativa che connota l'industria audiovisiva, nonché alla cangiante percezione sociale dei ruoli di rilievo<sup>73</sup>. Il numero di coautori potrebbe così essere modulato in relazione a coloro che effettivamente hanno assunto il ruolo di protagonisti durante la fase creativa di produzione dell'opera audiovisiva. È indiscutibile che la compresenza di una componente standard (contestabile) e di una componente variabile *à la carte* possa minacciare la certezza del diritto, ma essa sembra costituire un male necessario - e certamente minore - rispetto ad un'opzione legislativa incoerente rispetto alla realtà fattuale ed alla *ratio* stessa della norma. Se è pur vero che una siffatta soluzione potrebbe infittire la schiera di pretendenti, il rischio di liti pretestuose verrebbe comunque attenuato sia dai costi processuali che dall'allocazione dell'onere della prova a carico del collaboratore asseritamente creativo, in conformità al principio *onus probandi incumbit ei qui dicit*. Sembra alquanto improbabile che coloro che partecipano al compimento dell'opera cinematografica apportando contributi banali - o comunque tecnici - vogliano sobbarcarsi dei vari carichi processuali. I costi giudiziali opererebbero quindi da filtro deflattivo funzionale alla selezione soltanto di quelle domande provviste - almeno - di un minimo fondamento.

La succitata proposta di riforma mutua la soluzione legislativa adottata dal legislatore francese, il quale all'art. L. 113-7 del rispettivo codice della proprietà intellettuale stabilisce che: «Hanno la qualità di autore di un'opera

---

<sup>73</sup> Si pensi all'evoluzione sociale che ha interessato il regista, definita come una vera e propria parabola ascendente in V. IAIA, D. CATERINO, Identificazione dei ruoli autoriali dell'opera filmica e scelte dei legislatori: brevi note di confronto tra il sistema italiano e quello francese, op. cit. Invero, ai tempi del cinematografo (inizio '900), l'anonimato rappresentava la regola per i registi, a favore del creatore dello scenario, il quale poteva pretendere la qualità d'autore in quanto all'epoca lo scenario rappresentava il cuore del film. Al contrario, la percezione sociale della figura del regista era tutt'altro che generosa in quanto si credeva che il suo compito si riducesse al sedersi su una poltrona munito di megafono per dirigere le performance degli attori. Col passare degli anni, i registi cominciarono a far valere la loro importanza, reclamando la cessazione dell'anonimato e divenendo le punte di diamante nel processo realizzativo dell'opera cinematografica. A conferma del carattere mutevole dell'organizzazione nell'industria audiovisiva e della percezione sociale dei suoi ruoli basti leggere il titolo della relazione elaborata da P. RESCIGNO, Parere fornito alla Commissione della Presidenza del Consiglio dei Ministri per le modifiche alla legge sul diritto d'autore n. 633/1941, in merito alla figura del doppiaggio, 7 dicembre 2004, op. cit., «Possibilità e legittimità di una eventuale integrazione della legge sul diritto di autore (633/41), che ha già conosciuto molteplici interventi giustificati dall'emergere di figure e attività nuove, legate sia ai progressi della tecnologia, sia a una più penetrante valutazione del ruolo e della funzione di alcuni soggetti nella creazione o nella diffusione di opere intellettuali».

cinematografica la o le persone fisiche che realizzano la creazione intellettuale dell'opera. Si presumono, salvo prova contraria, coautore di un'opera cinematografica realizzata in collaborazione: l'autore della sceneggiatura, l'autore dell'adattamento, l'autore del testo parlato, l'autore della composizione musicale con o senza parole realizzata espressamente per l'opera e il regista» [traduzione mia]. Ad essi si aggiunge l'autore della sceneggiatura preesistente ed ancora protetta dal diritto d'autore, qualora l'opera sia derivata da quest'ultima.

La natura esemplificativa della lista di coautori ha permesso alla giurisprudenza francese di attribuire la paternità dell'opera filmica ad altri ruoli professionali, previa dimostrazione dell'apporto di un contributo originale significativo. Tra essi, si annoverano segnatamente: (i) lo scrittore dei dialoghi, il quale aveva dato prova di aver partecipato all'ispirazione del film congiuntamente ad altri coautori<sup>74</sup>, (ii) il progettista di un'emissione televisiva, per aver scelto il soggetto, le immagini e aver sviluppato le esibizioni sul palco<sup>75</sup>, (iii) il coreografo di un programma di varietà<sup>76</sup>, (iv) un capo cuoco nell'esercizio della sua professione<sup>77</sup>. Alla luce delle superiori considerazioni, pare ragionevole ritenere che il sistema francese offra una soluzione più lungimirante rispetto a quella italiana, in quanto capace di estendere a soggetti terzi rispetto alla lettera della legge la possibilità di beneficiare dello status di coautore dell'opera filmica allorquando abbiano contribuito decisamente alla sua originalità<sup>78</sup>.

La rigidità del sistema italiano ha prodotto applicazioni giurisprudenziali che hanno cercato di aggirare un punto di partenza pressoché obbligato nel ragionamento sul diritto vigente, secondo il quale l'elencazione dei coautori dell'opera cinematografica, di cui all'art. 44 l.d.a., andrebbe considerata come puramente tassativa e non invece esemplificativa<sup>79</sup>. Ad esempio, il Tribunale di Roma, pur avendo affermato che tale lista costituisce un *numerus clausus*, ha poi tentato di includere in ogni caso il direttore della fotografia come coautore

<sup>74</sup> Trib. di Grande Istanza di Parigi, I camera, 24 maggio 1989, in RIDA, I, 1990, p. 353, citata da V. IAIA, D. CATERINO, Identificazione dei ruoli autoriali dell'opera filmica e scelte dei legislatori: brevi note di confronto tra il sistema italiano e quello francese, op. cit., unitamente alle tre decisioni successive.

<sup>75</sup> App. Parigi, I camera, 9 febbraio 2000, in Jurisdata n. 121266.

<sup>76</sup> App. Parigi, IV camera, 5 marzo 2004, in Propriété Industrielle, 2004, p. 909.

<sup>77</sup> App. Parigi, I camera, 17 marzo 1999, in RIDA, IV, 1999, p. 202.

<sup>78</sup> V. IAIA, D. CATERINO, Identificazione dei ruoli autoriali dell'opera filmica e scelte dei legislatori: brevi note di confronto tra il sistema italiano e quello francese, op. cit., in cui si era già evidenziato che «L'esempio francese potrebbe dunque offrire utili spunti per una rivisitazione della disciplina nel nostro Paese». Per ulteriori indagini comparatistiche tra l'ordinamento italiano e quello francese cfr. M. FABIANI, I diritti dell'artista cinematografico nella legge italiana sul diritto d'autore e nella legge francese del 3 luglio 1985, in Il Diritto di Autore, 1987, pp. 113-115; A. FRAGOLA, Artisti cinematografici e audiovisivi in Italia e in Francia, ivi, pp. 472-486.

<sup>79</sup> Trib. Roma, 18 marzo 2011, in AIDA, 2013, pp. 620 ss.

dell'opera filmica, per mezzo di una (bizzarra) *fictio iuris* che lo assimila al direttore artistico, per aver cooperato a tale funzione creativa<sup>80</sup>.

Preme in proposito ricordare che la dottrina concorda nel ritenere che la lista di cui all'art. 44 l.d.a. non richiami tanto le singole persone, quanto piuttosto le attività decisive al *quid* creativo dell'opera cinematografica<sup>81</sup>. Tuttavia, la norma italiana restringe l'elenco dei coautori a coloro che si è ritenuto fossero davvero in grado di portare «un contributo essenziale di carattere creativo»<sup>82</sup>. Così, ad avviso del Tribunale di Roma, la direzione della fotografia cinematografica non sarebbe idonea a costituire una funzione creativa autonoma idonea ad affiancare quelle elencate all'art. 44<sup>83</sup>. Parte della dottrina, in linea con tale orientamento giurisprudenziale, ha ritenuto che l'attività oggetto di scrutinio abbia un carattere tecnico o non artistico<sup>84</sup> o, più morbidamente, che essa sia assorbita nella direzione artistica<sup>85</sup>.

Probabilmente la tesi che attribuisce all'attività di ripresa cinematografica la dignità di una vera e propria funzione creativa si lascia preferire, ove si muova dalla considerazione che essa non necessariamente riproduce *sic et simpliciter* gli eventi in tempo reale, bensì può lasciare all'autore un consistente spazio interpretativo della realtà<sup>86</sup>. Tuttavia, questa corrente di pensiero nega il

<sup>80</sup> Verosimilmente, tale *fictio iuris* sembra originare dalla percezione dell'organo giudicante di un senso di ingiustizia derivante dall'impossibilità di attribuire la dignità di coautore ad un soggetto che in realtà appare in grado di incidere in modo consistente sul carattere creativo dell'opera finale.

<sup>81</sup> V. DE SANCTIS, voce Autore (diritto di), in Enciclopedia del Diritto, IV, Giuffrè, Varese, 1959, p. 390; A. GIANNINI, Il diritto dello spettacolo, Jandi Sapi Editori, Roma, 1959, p. 42; T. ASCARELLI, Teoria della concorrenza e dei beni immateriali, op. cit., p. 784.

<sup>82</sup> P. CASELLI, La Relazione (Piola Caselli) al progetto di legge in materia di diritto d'autore, in P. CASELLI, Codice del diritto di autore, Utet, Torino, 1943, p. 19. Sul carattere tassativo dei soggetti elencati all'art. 44 l.d.a., v. di recente, P. MAGNANI, Profili di tutela del diritto d'autore nella creazione di cataloghi digitali del patrimonio culturale: la protezione della banca dati e la protezione dei contenuti, in Aedon, III, 2020, pp. 28 ss.

<sup>83</sup> Nella motivazione della sentenza si legge altresì che «L'attuale formulazione dell'art. 44 citato non consente di pervenire a tale conclusione, né si può arrivare a disconoscere il carattere di tassatività dell'elenco ivi contenuto in considerazione degli ampliamenti che ha ricevuto, alla data della emanazione della l. 633/1941, l'elenco contenuto all'art. 2 della legge stessa. Infatti le modifiche dell'art. 2 e all'art. 1 l. 633/41 indicate dagli attori sono avvenute per legge, e non in via interpretativa. Inoltre, il carattere di tassatività dell'elenco contenuto nell'art. 2 è reso quantomeno dubbio dall'espressione che introduce "in particolare sono comprese nella protezione", che indica una specificazione, non necessariamente tassativa, della definizione delle opere protette dal precedente art. 1».

<sup>84</sup> L. SORDELLI, La creazione dell'opera cinematografica, Giuffrè, Milano, 1962, p. 212 ss.

<sup>85</sup> P. GRECO, P. VERCELLONE, I diritti sulle opere dell'ingegno, II ed., 1974, Utet, Torino, p. 212.

<sup>86</sup> In questo senso, G. DE VIRGILIIS, Ripresa televisiva dal vero e creatività, in Giustizia Civile, I, 1980, p. 1184; V. DE SANCTIS, Autori, artisti e imprese culturali; i rispettivi diritti con riguardo alle opere audiovisive, in AA. VV., Studi in onore di Gerhard Schrickler, Giuffrè, Milano, 2005, p. 48 ss; A. CONTALDO, F. PELUSO, La tutela della produzione cineaudiovisiva dalla fase creativa all'imprenditorialità, op. cit., pp. 309, 331; P. KAMINA, Film Copyright in the European Union, op. cit., p. 162, in cui si sottolinea che il direttore della fotografia «Apart from the director, he is the most important creative member of a film unit. He works in very close collaboration with the director who, before the film starts, will have discussed in broad outlines as well as in detail the photographic style he has in mind [...] Director and cameraman will then go through the script together, they will consult on the choice of the locations and, with the art director, on the style, architecture and decorative scheme of the sets». L'Autore

carattere chiuso del catalogo di coautori di cui all'art. 44 l.d.a., invocando un'interpretazione evolutiva della norma imposta dai mutamenti intervenuti nelle figure artistiche che nel tempo si affermano nell'industria cinematografica<sup>87</sup>. Siffatta linea interpretativa risulta alquanto ardua poiché si scontra con un dato testuale abbastanza rigido difficilmente interpretabile come un'elencazione aperta. Basti pensare che in passato la dottrina<sup>88</sup> e la giurisprudenza<sup>89</sup> erano convintamente giunte a dubitare del carattere esemplificativo dell'elenco di opere dell'ingegno sancito all'art. 2 l.d.a. nonostante la norma si aprisse *expressis verbis* con le parole «in particolare sono comprese nella protezione [...]», le quali depongono chiaramente in tal senso. L'assenza di un analogo inciso in apertura dell'art. 44 l.d.a. osta ad un risultato ermeneutico diverso dal poter intendere il catalogo di coautori di un'opera cinematografica come un *numerus clausus*.

Occorrerebbe invece una formulazione normativa in grado di cogliere la piena capacità di emersione di nuove funzioni creative che via via partecipano in modo significativo alla realizzazione delle opere appartenenti alla *septième art*. Un apposito intervento emendativo ad opera del legislatore si rende pertanto necessario, non potendo la soluzione discendere dall'attività puramente interpretativa.

## 5. Conclusioni

Le argomentazioni fin qui esposte conducono a ritenere che l'art. 1, lett. d) del d.lgs. 177/2021 non risulti idoneo a superare il vaglio di legittimità costituzionale, vuoi per eccesso di delega, in violazione dell'art. 76 Cost., vuoi per ingiustificato trattamento discriminatorio, in spregio all'art. 3 Cost.

---

evidenzia che il direttore della fotografia non sempre è in grado di esplicitare la funzione creativa in modo sufficiente ad essere considerato coautore, come ad esempio nei documentari oppure nei programmi televisivi in cui le tecniche di ripresa e di illuminazione sono tendenzialmente gestite dal regista.

<sup>87</sup> A. SCHERMI, Posizione e diritti del produttore nella creazione e nell'utilizzazione economica dell'opera cinematografica, in *Giustizia Civile*, 1960, pp. 1048 ss.; L. GERACI, Il diritto d'autore nell'opera cinematografica, in *Il Diritto di Autore*, 1962, p. 527; G. DE VIRGILIIS, Ripresa televisiva dal vero e creatività, op. cit., p. 1184. Contra P. AUTERI, Protezione del doppiaggio di opera cinematografica, op. cit.

<sup>88</sup> M. ARE, L'oggetto del diritto d'autore, Giuffrè, Milano, pp. 29 ss., 310; M. FABIANI, Il diritto d'autore nella giurisprudenza, Giuffrè, Milano, p. 132; G. FLORIDIA, La protezione giuridica del software, in *Corriere Giuridico*, 1986, pp. 209, richiamati da G. SENA, Opere dell'ingegno, in *Digesto commerciale*, Utet, Torino, 1994, vol. X, pp. 356 ss.

<sup>89</sup> *Ibidem*, ove ci citano App. Bologna, 3 novembre 1965, in *Il Diritto d'Autore*, 1966, p. 358; Trib. Milano, 1 marzo 1979, in *GADI*, p. 1172; Trib. Milano, 3 novembre 1980, *ivi*, p. 1346; App. Milano, 24 febbraio 1984, in *GADI*, p. 1751; Trib. Monza, 18 gennaio 1985, *Rivista di Diritto Industriale*, II, 1987, p. 94.

L'auspicio è che la rinnovata attenzione posta sull'art. 44 l.d.a. solleciti un nuovo intervento normativo maggiormente meditato e capace di tener conto delle istanze di valorizzazione e remunerazione di tutte le altre funzioni (potenzialmente) creative nell'ambito dell'industria audiovisiva, senza al contempo sacrificare in misura eccessiva le esigenze di certezza del diritto.

Poste tali coordinate assiologiche, reputo opportuno che il legislatore italiano modifichi la norma mutuando la soluzione prospettata dal modello francese, la quale contempla una presunzione relativa di creatività e "coautorialità" dei ruoli tradizionalmente rilevanti e lascia l'opportunità a coloro che svolgono funzioni creative atipiche di reclamare lo status di coautore, ogniqualvolta essi dimostrino la decisività del loro apporto al carattere originale dell'opera finale. In estrema sintesi, l'elenco di coautori può ammettere controprove e non costituisce un *numerus clausus*. La bontà di tale proposta è confermata *a fortiori* dalla circostanza che la maggior parte dei Paesi europei hanno optato per la natura esemplificativa del catalogo di coautori, aprendosi ad eventuali funzioni creative inedite suscettibili di un'autonoma tutela qualificata<sup>90</sup>.

Si ravvisa inoltre l'utilità di una nuova indagine a livello europeo che, a distanza di ormai un ventennio da quella precedente<sup>91</sup>, verifichi se le divergenti scelte adottate dagli Stati membri con riguardo alla determinazione dei ruoli autoriali diversi dal regista abbiano in qualche modo influenzato il mercato della produzione audiovisiva europea e soprattutto se possa ancora confermarsi la non necessarietà di un'armonizzazione sovranazionale. Se così non fosse, sarebbe meglio che l'Italia si trovi già allineata alla soluzione preponderante tra i Paesi membri dell'Unione europea, in quanto, essendo questa l'opzione più probabile nell'ipotesi in cui si ravvisasse l'esigenza di una disciplina armonizzata, si eviterebbe di dover riformare nuovamente la norma. Peraltro, un quadro di armonizzazione europea "di fatto" del trattamento degli autori gioverebbe comunque ad una più condivisa allocazione dei diritti nel caso di

---

<sup>90</sup> Infatti, se la teoria del *numerus clausus* dei ruoli coautoriali dell'opera filmica è stata accolta dall'Italia, dalla Spagna e dal Portogallo, essa è stata invece rigettata, oltre che dalla Francia, anche dalla Germania, dall'Austria, dai Paesi Bassi, dalla Danimarca, dalla Finlandia, dalla Svezia, dal Belgio e dalla Romania (a condizione che vi sia il comune accordo del produttore e del regista) come rilevato da P. KAMINA, *Film Copyright in the European Union*, op. cit., pp. 146, 169-170, 175.

<sup>91</sup> Relazione della Commissione al Consiglio, al Parlamento e al Comitato economico e sociale sulla questione della paternità del diritto d'autore di opere cinematografiche o audiovisive nella Comunità, 6 dicembre 2002, COM(2002) 691, ove al punto V si attesta che «Esistono tuttora numerose divergenze per quanto riguarda il fatto di chi si possa o non si possa considerare come autore o titolare iniziale dei diritti di una pellicola nei vari Stati membri. Peraltro, tali divergenze notevoli non sembrano causare gravi problemi nella pratica. Le divergenti soluzioni nazionali riguardo alla titolarità dei diritti in opere audiovisive sono state nella pratica superate mediante soluzioni contrattuali e non sembra che abbiano creato ostacoli al commercio, con il conseguente intralcio allo sfruttamento effettivo dei diritti tra gli Stati membri».



produzioni cinematografiche transfrontaliere all'interno del territorio europeo, costantemente in crescita<sup>92</sup>, fatta eccezione per la recente flessione negativa causata dalla crisi epidemiologica da Covid-19<sup>93</sup>.

Sarebbe infine opportuno che la riapertura del dibattito sulla paternità dell'opera cinematografica possa parimenti risvegliare la discussione sulla titolarità dei diritti sull'opera lirica, anche alla luce del recente arresto giurisprudenziale della Corte di Cassazione nel quale si è affermata per la prima volta la proteggibilità autoriale della direzione artistica, senza però esprimersi sull'obsoleto plesso normativo dedicato all'allocazione dei diritti patrimoniali ad essa collegati, di cui agli artt. 33-36 l.d.a.<sup>94</sup>

VINCENZO IAIA

---

<sup>92</sup> I.M. GIANNATTASIO, M. SARDELLI, B. ZAMBARDINO, Le coproduzioni: strumento di crescita e competitività dell'audiovisivo in Europa, DG Cinema, 2018, pp. 72-73, in cui si attesta che soltanto nel 2018 il numero di coproduzioni europee finanziate da fondi pubblici è aumentato del 35%.

<sup>93</sup> Osservatorio europeo dell'audiovisivo, *Marché du film. Tendances du marché mondial du film*, 2021, Strasburgo, p. 14, ove si documenta che la produzione audiovisiva nell'Unione europea e nel Regno Unito si è ridotta del 30%.

<sup>94</sup> Cass. civ., sez. I, n. 17565 del 18 giugno 2021, con note di F. BOSCARIOL DE ROBERTO, *Diritto d'autore: la tutelabilità della regia teatrale di un'opera lirica*, in *Quotidiano giuridico*, 2021 e V. IAIA, *The Copyrightability of Opera Direction*, in *GRUR International*, 2021, in corso di pubblicazione.