

**Lorenzo Gangarossa**

**GUIDA  
ALLA TUTELA  
DELL'OPERA CINEMATOGRAFICA**

Le Guide di  
**diritto** *l'autore.it*  
Associazione per la difesa del diritto di autore

**NYBERG EDIZIONI – MILANO 2005**

ISBN 88 901114 8 8

TUTTE LE COPIE DEVONO RECARRE IL CONTRASSEGNO DELLA SIAE

© Copyright 2005 Nyberg S.r.l. – Milano. Tutti i diritti riservati. È consentita la riproduzione o fotocopia solo nei limiti stabiliti dalla legislazione vigente. La traduzione, l'adattamento totale o parziale, nonché la memorizzazione elettronica, sono riservati per tutti i Paesi.

---

Tipografia Copy & Photo S.r.l., via Caruso 2, 20133 Milano

## SOMMARIO

### Capitolo 1.

#### L'OPERA CINEMATOGRAFICA

*Paragrafo 1* ..... 1

#### LE FONTI NAZIONALI E INTERNAZIONALI

1. Dai fratelli Lumiere alla revisione di Berlino della Convenzione di Berna ..... 1
2. La legge italiana del 1925 ..... 6
3. La revisione di Roma del 1928 della C.U.B. .... 8
4. La legge 22 aprile 1941 n. 633 e la pretesa autonomia dell'opera cinematografica ..... 11
5. La revisione di Bruxelles della C.U.B. e la Convenzione di Ginevra del 1952 ..... 16
6. La revisione di Stoccolma del 1967 e l'Atto di Parigi del 1971 ..... 18
7. L'evoluzione normativa in Italia ..... 23
8. Normativa comunitaria e fonti internazionali..... 31

*Paragrafo 2* ..... 35

#### OGGETTO DEL DIRITTO E DEFINIZIONI

1. La natura dell'opera cinematografica ..... 35
2. L'opera cinematografica e la semplice documentazione. 49
3. Le definizioni e le varie tipologie di film ..... 53

*Paragrafo 3* ..... 59

#### LE OPERE ASSIMILATE ALL'OPERA CINEMATOGRAFICA

1. Le opere audiovisive e i videogrammi ..... 59
2. Il telefilm ..... 66
3. Il videoclip..... 74
4. I videogiochi, programmi e opera cinematografica..... 83

**Capitolo 2****I SOGGETTI DELL'OPERA CINEMATOGRAFICA**

*Paragrafo 1* .....87

**LA QUESTIONE DELLA PATERNITÀ DELL'OPERA CINEMATOGRAFICA**

1. Introduzione.....87
2. La dottrina .....93
3. La situazione attuale in Europa .....95
4. La normativa italiana.....99

*Paragrafo 2* .....108

**I SOGGETTI DELL'OPERA CINEMATOGRAFICA**

1. Il direttore artistico o regista cinematografico.....108
2. L'autore dell'opera originale .....120
3. Gli autori delle parti letterarie .....124
4. L'autore della traduzione e dell'adattamento dei dialoghi  
.....131
5. L'autore del trattamento .....135
6. L'autore delle musiche .....137
7. Gli altri collaboratori .....144
8. Lo scenografo .....145
9. Il montatore .....148
10. Il direttore della fotografia.....150
11. Gli artisti interpreti ed esecutori .....152
12. I doppiatori. Cenni.....181

**Capitolo 3****IL CONTENUTO DEI DIRITTI SULL'OPERA CINEMATOGRAFICA**

*Paragrafo 1* .....183

**I DIRITTI DI UTILIZZAZIONE ECONOMICA ED I DIRITTI MORALI**

1. L'attribuzione al produttore dei diritti di utilizzazione economica: esercizio e sfruttamento cinematografico.....183

|   |     |
|---|-----|
| 2. La comunione tra i coautori.....   | 197 |
| 3. I diritti morali .....   | 201 |
| 3.1. Introduzione.....  | 201 |
| 3.2 Il diritto di paternità.....  | 205 |
| 3.3. I parametri dell'onore della reputazione.....                                  | 206 |
| 3.4. Le modifiche dell'art. 20 operate dal D.P.R. 19/79                             | 209 |
| 3.5. Le modifiche previste dall'art. 47 .....                                       | 212 |
| 3.6. Diritto d'inedito e compiutezza dell'opera<br>cinematografica .....            | 227 |
| 3.7. Inalienabilità e imprescrittibilità dei diritti morali .                       | 234 |
| 3.8. Il fenomeno delle interruzioni pubblicitarie .....                             | 236 |
| 4. Rapporti tra autori e il produttore: i diritti patrimoniali<br>degli autori..... | 269 |
| 5. Cenni sulla figura giuridica del produttore e presunzioni<br>.....               | 279 |

|                          |     |
|--------------------------|-----|
| <i>Paragrafo 2</i> ..... | 290 |
|--------------------------|-----|

## **LA DURATA DELLA PROTEZIONE DEI DIRITTI SULL'OPERA CINEMATOGRAFICA**

|  |     |
|--|-----|
| 1. La legge del 1925, la legge 633/1941 e le sue prime<br>modifiche..... | 290 |
| 2. Le recenti modifiche.....   | 292 |

## **Capitolo 4**

### **LE UTILIZZAZIONI DELL'OPERA CINEMATO- GRAFICA**

|                          |     |
|--------------------------|-----|
| <i>Paragrafo 1</i> ..... | 295 |
|--------------------------|-----|

### **LE UTILIZZAZIONI DELL'OPERA CINEMATO- GRAFICA**

|   |     |
|---|-----|
| 1. Introduzione .....   | 295 |
| 2. La coproduzione e le forme di produzione associata ....                                      | 297 |
| 3. La distribuzione e il noleggio cinematografico .....   | 305 |
| 4. Utilizzazione televisiva, lo scanning, il panning e la<br>sovraimpressione del marchio ..... | 313 |
| 5. Diffusione tramite videocassette e DVD.....  | 322 |

|  |     |
|--|-----|
| 6. L'art. 46–bis, l'art. 18–bis e la cessione dei diritti economici al produttore: un quesito per la diffusione televisiva e la distribuzione tramite videocassette..... | 327 |
| 7. La colorizzazione.....  | 329 |
| 8. Da film muto a film sonoro .....  | 341 |
| 9. Il fotoromanzo .....  | 344 |
| 10. Le antologie cinematografiche .....  | 348 |
| 11. Il remake e il sequel.....   | 351 |
| 12. La tutela del titolo.....  | 358 |
| 13. Il plagio nell'opera cinematografica.....  | 372 |

## Capitolo 5

### FORME DI DEPOSITO E DI PUBBLICITÀ DELL'OPERA CINEMATOGRAFICA

|                          |     |
|--------------------------|-----|
| <i>Paragrafo 1</i> ..... | 379 |
|--------------------------|-----|

### IL PUBBLICO REGISTRO CINEMATOGRAFICO E IL REGISTRO GENERALE DELLE OPERE DELL'INGEGNO

|  |     |
|--|-----|
| 1. Introduzione.....                         | 379 |
| 2. Il pubblico registro cinematografico..... | 381 |
| 3. Gli effetti della registrazione .....     | 385 |

## Capitolo 6

### LE DIFESE E LE SANZIONI GIUDIZIARIE

|   |     |
|---|-----|
| 1. Introduzione sulla tutela civile nella l.d.a.....  | 389 |
| 2. La competenza, la legittimazione attiva e passiva.....   | 392 |
| 3. La tutela ex art. 157 della l.d.a. ....  | 395 |
| 4. Le singole azioni civili .....   | 395 |
| 5. Provvedimenti cautelari nella l.d.a. e la pubblicazione della sentenza.....                                | 399 |
| 6. La tutela penale delle opere cinematografiche .....  | 401 |
| 7. La pirateria cinematografica: i primi interventi legislativi fino all'introduzione dell'art. 171–ter ..... | 407 |

|   |     |
|---|-----|
| 8. Le modifiche all'art. 171- <i>ter</i> attuate dal D.L. 22 marzo 2004, n. 72..... | 411 |
| <b>CONCLUSIONI</b> .....  | 425 |
| <b>BIBLIOGRAFIA</b> .....   | 431 |
| MONOGRAFIE .....  | 431 |
| RIVISTE.....  | 437 |



## **Capitolo 1.**

### **L'OPERA CINEMATOGRAFICA**

#### *Paragrafo 1*

### **LE FONTI NAZIONALI E INTERNAZIONALI**

SOMMARIO: 1. Dai fratelli Lumiere alla revisione di Berlino della Convenzione di Berna. – 2. La legge italiana del 1925. – 3. La revisione di Roma del 1928 della C.U.B. – 4. La legge 22 aprile 1941 n. 633 e la pretesa autonomia dell'opera cinematografica. – 5. La revisione di Bruxelles della C.U.B. e la Convenzione di Ginevra del 1952. – 6. La revisione di Stoccolma del 1967 e l'Atto di Parigi del 1971. – 7. L'evoluzione normativa in Italia. – 8. Normativa comunitaria e fonti internazionali.

#### **1. Dai fratelli Lumiere alla revisione di Berlino della Convenzione di Berna**

Sono ormai lontani i tempi in cui l'opera cinematografica bussava timidamente alle porte del diritto d'autore in cerca, come una piccola orfanella, di quella posizione giuridica che le si contestava. Considerato il silenzio delle precedenti normative nei confronti di un'opera del tutto nuova e che, per una sua intrinseca complessità, metteva in non poca difficoltà i giuristi dell'epoca, il film, per poter trovare una protezione giuridica, dovette faticosamente rientrare ed essere assimilato ad opere già tutelate,

come quelle del disegno, o passando attraverso quelle dell'arte fotografica<sup>1</sup>. Ma torniamo per un attimo al giorno della nascita di questa nuova opera che lascerà il suo segno indelebile nel campo dell'espressione artistica del novecento<sup>2</sup> diventando a sua volta capostipite di altre forme di creazione.

Siamo nel dicembre 1895, tre giorni prima di Capodanno, quando, dopo circa un decennio di sperimentazioni, al Grand Cafè sul Boulevard des Capucines, a Parigi, si svolge il primo spettacolo a pagamento del Cinématographe Lumière: il cinema comincia a fare i suoi primi passi tra gli spettatori francesi. Sua caratteristica è quella di costituire il primo esempio di arte tecnologica, riproducibile cioè soltanto attraverso sofisticate tecnologie industriali. Se la fotografia, che già da tempo utilizzava sistemi analoghi, sarà per anni considerata semplicemente un mezzo di riproduzione della realtà, il cinema è già in grado di rappresentare brevi scene con personaggi animati, in cui è riscontrabile un primo sforzo creativo.

---

<sup>1</sup> “Il n’y a aucun motif pour ne pas protéger les œuvres cinématographiques comme les autres œuvres photographiques” scriveva Eugène Pouillet nel suo classico *Traité théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique et du droit de représentation*, terza edizione, Parigi, 1908, n. 105-bis. Anche STOLFI, nella seconda edizione del suo trattato su *La proprietà intellettuale*, Torino, 1915, Vol. 1, n. 570, ricorreva, sotto l'impero della legge 1865-1882, ad una supposta analogia del film con la fotografia e con la pantomima. Vedi anche a riguardo Umberto TIRANITY, *La cinematografia e la legge*, Bocca, 1921, n° 3, e gli autori ivi citati.

<sup>2</sup> Come infatti ha messo in evidenza un insigne teorico e pratico della cinematografia Bela BALAZS ne *Lo spirito del film*, (trad. Umberto Barbaro in *Bianco e Nero*, 1940, II, pag. 6): “Più che una nuova forma d'arte, con essa si è creata addirittura una nuova attitudine del nostro spirito, l'attitudine a parlare e a comprendere un nuovo linguaggio caratterizzato dal rapido succedersi di quadri, in cui immagini, suoni e parole combinati insieme spiegano il loro significato grazie ad un'incessante e fulminea associazione e dissociazione di idee”. In questo senso vedi anche Paul MAROTTE, *De l'application des droits d'auteur et des artistes aux œuvres cinématographiques et cinéphonique*, Parigi, 1930, pag.1.

Questo è naturalmente un giudizio a posteriori, del resto gli stessi fratelli Lumière, non credendo nell'ipotesi di uno sviluppo per la loro invenzione, pronosticavano per il cinema un successo effimero, che sarebbe svanito in poco tempo. Ma se sotto il profilo estetico<sup>3</sup> ci volle poco per riconoscere all'opera cinematografica una valenza creativa, il riconoscimento di tale carattere nel mondo del diritto fu un parto lungo e travagliato, e tuttora non scevro di contraddizioni. Di conseguenza la naturale tendenza all'interpretazione estensiva, utilizzata dalla giurisprudenza per compensare il ritardo del legislatore, non poteva che forzare il fenomeno della cinematografia negli schemi tradizionali del diritto d'autore; e se prima accennavo all'opera fotografica mi riferisco ora alle due alternative che inizialmente raccolsero più consensi: l'opera letteraria e l'opera drammatica.

Venne così, in un primo momento, negata all'opera cinematografica quell'autonomia che oggi le è pienamente riconosciuta; il film era, infatti, considerato come mezzo di elaborazione di creazioni dell'ingegno già tutelate, se non perfino semplice strumento di riproduzione di esse.

Tutto ciò spiega come poi l'approccio legislativo internazionale fu lento e limitato dalla difformità, rilevatasi nei vari stati, sulla configurazione giuridica da dare alla nuova opera.

In sede internazionale, l'opera cinematografica si presenta al mondo giuridico, per la prima volta, il 13 novembre 1908 con la revisione di Berlino della Convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie ed artistiche del 1886<sup>4</sup>. Essa mostra di

---

<sup>3</sup> Riconosciuta una valenza creativa, la sistemazione estetica dell'opera cinematografica ha dato luogo ad opinioni molteplici e differenti. Non è questa la sede per addentrarci nelle questioni estetiche ed espressive, vedi comunque: RAGGHIANI, *Cinema, Arte figurativa*, Torino 1951; CHIARINI, *Il film nei problemi dell'arte*, Roma, 1949; MAY, *Il linguaggio del film*, Milano, 1947; *Il cinema è una settima arte?* in *Cinema Educatore*, giugno 1931.

<sup>4</sup> È noto che le differenti configurazioni date all'opera cinematografica nelle revisioni della Convenzione hanno avuto un'influenza da non sottovalutare sulle legislazioni dei singoli Paesi, in rapporto alla data di approvazione della legge statale stessa. Così la differenza tra opere cinematografiche e opere fotografiche, come risulta dal testo di Roma,

considerare l'opera cinematografica soprattutto come uno strumento di riproduzione (nel senso più riduttivo, quello di pedissequa duplicazione)<sup>5</sup> di opere dell'ingegno preesistenti, preoccupandosi di riconoscere agli autori "*d'un oeuvre littéraire, scientifique ou artistique*" il diritto esclusivo di autorizzare la riproduzione e la rappresentazione pubblica delle loro opere a mezzo della cinematografia<sup>6</sup>. La norma, comunque, pur in presenza di una così decisa affermazione della dipendenza della produzione cinematografica dalla fonte letteraria (o comunque artistica o scientifica), consente che, ai fini della protezione, un

---

ritorna in leggi come quella italiana, nella quale verrà superata col D.P.R. 8 gennaio 1979 n. 19, mentre non si ritrova nelle legislazioni successive al testo di Bruxelles, in cui la differenziazione era diventata giuridicamente irrilevante; mentre i problemi derivanti dall'equiparazione dell'opera cinematografica alle opere letterarie ed artistiche, che è rinvenibile nel testo di Berlino, sono tuttora presenti in Germania a causa di una legge che separa le opere letterarie - drammatiche dalle opere figurative.

<sup>5</sup> Non è da dimenticare però come osserva GIANNINI, in *Opera cinematografica e contratti cinematografici*, in Rass. Dir. Civ. 1958, I: "*Non è inutile ricordare che il testo di Berlino fu adottato dodici anni dopo i primi esperimenti dei fratelli Lumière e quindi nella prima infanzia della cinematografia muta e senza alcuna sufficiente concreta esperienza*".

<sup>6</sup> Su proposta della delegazione francese, con ammirevole audacia, dato il magro sviluppo della cinematografia venne approvato a Berlino il seguente articolo 14: "*les auteurs d'oeuvres littéraire, scientifique ou artistique ont le droit exclusif d'autoriser la reproduction et la représentation publique de leur oeuvres par la cinematographie.*

*Sont protégées comme oeuvre littéraire, scientifique ou artistique les productions cinématographiques lorsque, par les dispositifs de la mise en scène ou les combinaisons des incidents représentés l'auteur aura donné à l'oeuvre un caractère personnel et original.*

*Sans prejudice des droits de l'auteur de l'oeuvre originale, la reproduction par la cinematographie d'une oeuvre littéraire, scientifique ou artistique est protégée comme une oeuvre originale.*

*Les dispositions qui précèdent s'appliquent à la reproduction ou production obtenue par tout autre procédé analogue à la cinematographie*".

film possa essere equiparato ad un'opera letteraria od artistica quando, *“par les dispositifs de la mise en scene ou les combinaisons des incidents représentés l'auteur aura donné à l'oeuvre un caractère personnel et original”*.

Riconosciute queste caratteristiche, la norma convenzionale ammette la protezione del film come un opera originale; e pur senza nulla togliere ai diritti dell'autore dell'opera letteraria o drammatica da cui dipende, l'art. 2 alinea 2 arriva a tutelare dalle contraffazioni anche le opere derivate (cinematografiche) non autorizzate<sup>7</sup>, superando l'apparente antinomia tra la dipendenza del film dall'opera originaria e l'autonomia della sua tutela.

Al film viene perciò attribuita una forma di tutela che, pur testimoniando la presa in considerazione, da parte del diritto, delle capacità espressive del nuovo mezzo, si attua solo attraverso la finzione di riportare le produzioni cinematografiche al concetto di opera letteraria od artistica<sup>8</sup>. Diventando quindi centrale, in termini di analisi della norma, il concetto di equiparazione, che si differenzia da quello di identità, l'oggetto dell'articolo 14 non si riferisce a quelli che poi verranno riconosciuti come elementi peculiari dell'opera cinematografica, ma agli elementi del film che possono idealmente rientrare nella categoria dell'opera letteraria, quindi soggetto e sceneggiatura, con esclusione dell'apporto registico<sup>9</sup>. Un'esclusione (intollerabile agli occhi di

---

<sup>7</sup> Tale principio trova conforto nei lavori della Revisione di Berlino della Convenzione di Bern a: *“un roman a été utilisé pour combiner les scènes d'un cinématographe; si ce travail a été fait sans le consentement du romancier, cela constitue une contrefaçon; néanmoins, il n'y a pas de raison pour qu'un concurrent s'approprie impunément le travail du contrefacteur”*; “Actes de Berlin”, Rapport Renault, pag. 266; riportato da SORDELLI, in *La creazione dell'Opera cinematografica*, Milano, 1962.

<sup>8</sup> L'opera cinematografica diventerà a sua volta pietra miliare per successive assimilazioni. Un esempio di questo processo è rappresentato dalla tutela attribuita ai videogiochi negli anni ottanta. Vedi paragrafo 3 del Capitolo 1 sulle Opere assimilate.

<sup>9</sup> Anche se autori come COLOMBO, ne *L'autore del film*, sostengono sia già ravvisabile nell'art. 14 una previsione del riconoscimento al

uno spettatore moderno, ma non dobbiamo dimenticare che siamo agli albori della storia della pellicola cinematografica) che troviamo espressa, in modo inequivocabile, nel commento al 2° comma dell'art. 14<sup>10</sup> nel quale ritroviamo le seguenti affermazioni: "*Ce qui forme objet fundamental de la protection, c'est l'oeuvre rentrant dans la categorie des oeuvres de littérature, de science ou d'art; les moyens de production ou de materialisation ne sont qu'accessoires et ne présentent qu'un mode ou forme de reproduction*" (art. 2).

Secondo il testo di Berlino, quindi, le opere cinematografiche sono protette in quanto derivazione di un'opera precedente (di cui vengono fatti salvi i diritti dell'autore) e come risultato di un'attività creativa o di fantasia, escludendo il film documentario.

Il fatto che la Convenzione usi il termine '*produzioni cinematografiche*' sta ad indicare come già si intravedesse la doppia anima del film come prodotto sia dello sforzo creativo dell'autore, sia dell'attività di organizzazione e promozione dell'impresa che si assume i rischi economici.

La Convenzione di Berna – Berlino avrebbe dovuto essere revisionata a Roma tra il 1914 e il 1918, ma la guerra prima e le crisi poi, fecero sì che tale revisione avvenisse nel 1928, vent'anni dopo quella di Berlino.

## **2. La legge italiana del 1925**

In Italia, invece, il primo riconoscimento ufficiale della cinematografia, che compie un passo avanti nei confronti della disciplina internazionale, si ha con il R.D.L. 7 novembre 1925 n. 1950 che prevede l'opera cinematografica, all'art. 1 alinea 2, come opera protetta allo stesso rango delle altre.

La cinematografia viene quindi riconosciuta come forma autonoma e caratteristica di espressione del pensiero al pari della

---

registra del titolo di autore del film. Tesi interessante, ma non presente nelle intenzioni dei compilatori come dimostrano i lavori preparatori.

<sup>10</sup> In *Le droit d'auteur*, 1909, pag. 7, riportato da SORDELLI, *La creazione dell'opera cinematografica*, Milano, 1962.

letteratura, della musica, delle arti figurative, dell'architettura e del teatro. Lo stesso Piola Caselli, compilatore della nuova legge, che in un primo momento classificò le opere cinematografiche tra le opere di natura mista, con l'avvento del sonoro, meglio penetrando la natura della nuova opera, notò come essa fosse in realtà un'opera tipica, attingendo sì da elementi letterari, drammatici, musicali e dell'arte fotografica, ma combinati in modo tale da ottenere una forma rappresentativa di natura nuova e diversa<sup>11</sup>.

Se però l'opera cinematografica veniva elencata finalmente tra le opere protette autonomamente, non veniva comunque riconosciuto il requisito del carattere creativo indicato dalla Convenzione di Berna – Berlino, come presupposto necessario per il sorgere della tutela. Il R.D.L. 7 novembre 1925 dichiarava, infatti, che erano protette tutte le opere dell'ingegno (tra cui le opere cinematografiche) quantunque ne fosse il merito e la destinazione. Oltretutto la disciplina dell'opera ricalcava il suo trattamento (art. 20<sup>12</sup> e 21<sup>13</sup>) sull'opera o componimento messo in

---

<sup>11</sup> PIOLA CASELLI E., *Trattato del diritto d'autore e del contratto di edizione*, seconda edizione, Napoli Torino, 1927, n. 88.

<sup>12</sup> Art. 20: “*Salvo patto contrario, il diritto d'autore sopra un opera cinematografica si regola nel modo seguente.*

*Il diritto spetta per metà all'autore del libretto, e per metà all'autore della pellicola cinematografica.*

*Quando si tratta di opera cinematografica alla composizione della quale abbia partecipato un musicista con musica originale, scritta espressamente, il diritto d'autore spetta in parti uguali all'autore del libretto, all'autore della musica e all'autore della pellicola”.*

<sup>13</sup> Art. 21: “*Salvo le contrarie convenzioni delle parti:l'autore della pellicola cinematografica ha facoltà di proiettarla, anche senza il consenso dell'autore del libretto, e, nel caso preveduto dall'ultimo capoverso del capitolo precedente del musicista, fermi restanti i diritti derivanti dalla comunione: l'autore del libretto ha facoltà esclusiva di pubblicarlo separatamente e di trarne un'opera letteraria ed artistica di altra specie; il musicista, nel caso preveduto nell'ultimo capoverso dell'articolo precedente, ha facoltà esclusiva di pubblicare ed eseguire separatamente la musica”.* Sugli artt. 20 e 21 della legge confronta la Relazione Ferrari, riprodotta in gran parte nel *Codice della proprietà letteraria*, di Nicola STOLFI, Firenze, 1928.