



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Economia e Gestione delle Arti e delle
Attività Culturali

Tesi di Laurea

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

La riproduzione dell'opera d'arte
dalla fotografia a internet
Diritti, diffusione, valorizzazione

Relatore

Ch. Prof. Fabrizio Marrella

Correlatore

Ch. Prof. Alberto Prandi

Laureanda

Martina Lughì

Matricola 834252

Anno Accademico

2014/2015

*L'arte non riproduce ciò che è visibile,
ma rende visibile ciò che non sempre lo è.*

Paul Klee

Indice

Introduzione _____	4
--------------------	---

Capitolo 1

La riproduzione dell'opera d'arte nel diritto d'autore

1.1 Definire il diritto d'autore _____	6
1.2 Le fonti internazionali _____	7
1.3 La legge 22 aprile 1941 n. 633 _____	15
1.3.1 La Società dell'informazione _____	19
1.3.2 Il diritto di riproduzione, comunicazione e distribuzione _____	23
1.3.3 Le libere utilizzazioni e il "fair use" _____	26
1.3.4 I diritti delle opere dell'arte figurativa _____	28
1.3.5 Riproduzione, elaborazione, plagio o parodia? _____	32
1.4 La riproduzione nella cultura e nell'arte contemporanea _____	35
1.4.1 Walter Benjamin e la riproducibilità tecnica _____	36
1.4.2 Dal ready made all'Appropriation Art _____	38
1.4.3 Il caso di Auguste Rodin e l'originalità dell'avanguardia _____	41
1.4.4 Jeff Koons e la perdita dell'aura antica _____	43
1.4.5 Casi giuridici legati all'Appropriation Art _____	45

Capitolo 2

La riproduzione dell'opera d'arte e i diritti nei musei

2.1 Le attività e gli obiettivi del museo _____	57
2.2 I musei e la gestione del diritto d'autore _____	58
2.2.1 La tutela delle banche di dati _____	63
2.3 Il pubblico dominio _____	64
2.4 Le opere dei musei: diritto d'autore o diritto dei beni culturali? _____	65
2.5 La riproduzione fotografica dell'opera d'arte: fruizione e diritti _____	67

2.6	La legge Ronchey _____	70
2.6.1	Il contenuto del decreto _____	70
2.6.2	I limiti: quale valorizzazione per i beni culturali? _____	71

Capitolo 3

La riproduzione fotografica dell'opera d'arte

3.1	La tutela dell'opera fotografica e delle semplici fotografie _____	74
3.2	Le fotografie delle opere d'arte nella storia della fotografia _____	79
3.2.1	Cenni introduttivi sulla nascita della fotografia _____	79
3.2.2	Fotografia e arti figurative: una relazione controversa _____	80
3.2.3	Riproduzioni fotografiche di opere d'arte: primi esempi _____	82
3.3	Un caso particolare: Luigi Ghirri _____	95

Capitolo 4

Nuovi scenari per la riproduzione dell'opera d'arte nei musei

4.1	La tutela dei contenuti digitali _____	104
4.1.1	Le libere utilizzazioni in rete _____	105
4.1.2	<i>L'open licensing</i> : il caso dei Creative Commons _____	109
4.1.3	Creative Commons e gestione dei beni culturali _____	111
4.2	Il decreto Art Bonus _____	112
4.2.1	Una premessa _____	112
4.2.2	Le innovazioni del decreto _____	116
4.3	Il Google Art Project _____	121
4.4	Le grandi collezioni online _____	125
4.5	Una "rivoluzione foto-digitale": Instagram e Invasioni digitali _____	133
	Conclusione _____	136
	Bibliografia _____	140

Introduzione

Questo lavoro si propone di affrontare il tema della riproduzione fotografica dell'opera d'arte, nonché del tema, strettamente connesso, dei diritti d'autore e dei diritti dei beni culturali nello spazio dei musei.

Si vuole in particolare analizzare il processo che ha portato a una progressiva liberalizzazione delle immagini riprodotte, in una prospettiva di maggiore diffusione e valorizzazione. Si vedrà come questo processo, provocato da istanze insieme culturali, sociali e tecniche, si è sviluppato tra fenomeni contrapposti di chiusura e apertura, protezione e libera circolazione.

Un tempo, per venire a contatto con un'opera, si disponeva solamente dello spazio fisico originario in cui era stata realizzata. In seguito è intervenuto lo spazio delle collezioni private, poi dei musei, quindi sono stati introdotti i cataloghi e i libri d'arte. Oggi, con l'avvento delle nuove tecnologie, sono offerte al pubblico modalità infinitamente più ampie di accesso alle opere e alla cultura. Per questo, negli ultimi anni, la normativa che riguarda il diritto d'autore e dei beni culturali in generale, e il diritto di riproduzione in particolare, è stata modificata in modo significativo.

Al diritto d'autore sono dedicati principalmente i primi capitoli, in cui si illustrano le fonti normative nelle convenzioni internazionali e in Italia, con la loro evoluzione fino a oggi.

Si prenderanno inoltre in considerazione le relazioni tra i diritti d'autore e le istituzioni museali, come ad esempio i potenziali conflitti tra i musei e gli autori delle opere (o i loro aventi causa a qualsiasi titolo).

Per quanto riguarda il diritto legato ai beni culturali in Italia, si analizzerà il percorso dalla legge Ronchey del 1992, fino alle innovazioni che hanno portato al decreto Art Bonus del 2014. Quest'ultimo, avendo avviato la liberalizzazione della riproduzione dei beni culturali a scopi non di lucro, rappresenta oggi un passaggio fondamentale per l'innovazione normativa.

Verrà quindi trattata la riproduzione fotografica dell'opera d'arte, con riferimento ai diritti sia delle "opere fotografiche", sia delle "semplici fotografie". Già nel XIX secolo, i primi importanti fotografi utilizzavano la riproduzione dell'opera d'arte come mezzo privilegiato per dimostrare la qualità del loro lavoro. Questa pratica fotografica è divenuta col tempo rilevante per la diffusione del sapere artistico. Ci si soffermerà in particolare sul grande fotografo italiano Luigi Ghirri (1943 - 1992), il cui lavoro è spesso consistito in rappresentazioni di opere d'arte nei musei (ad esempio per la mostra *Il Palazzo dell'Arte*, 1980 - 88).

Nel contesto della "riproduzione" si è ritenuto utile trattare anche la storia della "copia" nell'arte contemporanea. Partendo dal "ready made" di Marcel Duchamp (1887 - 1968) e dalle considerazioni di Walter Benjamin (1892 - 1940) nel noto saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), si arriva alla corrente artistica dell'"Appropriation Art", il cui linguaggio si fonda sulla citazione e sulla riproduzione di opere precedenti.

Verrà infine trattato il fenomeno emergente dei patrimoni iconografici digitali, come il progetto Google Art Project. In questo ambito, il presente lavoro si sofferma infine sulla recentissima possibilità acquisita dal pubblico, sempre più protagonista attivo, di riprodurre le opere d'arte e diffondere globalmente le loro immagini grazie alle nuove tecnologie.

Molti esperti hanno analizzato come le recenti innovazioni tecnologiche modificano, oltre che le regole dei diritti legati alle opere, anche la funzione dei musei di produrre e diffondere immagini digitali delle loro collezioni. Questo tema rappresenta la sfida più recente e pressante per i musei d'oggi, per il loro ruolo di fornitori di contenuti autorevoli e per il migliore svolgimento della loro missione pubblica nella società dell'informazione contemporanea.

Capitolo 1

La riproduzione dell'opera d'arte nel diritto d'autore

1.1 Definire il diritto d'autore

Il diritto d'autore è un concetto figlio dell'epoca moderna¹. Nell'antichità, con una cultura prevalentemente orale, non esisteva il senso della protezione di una proprietà intellettuale. Ogni copia dell'opera di Omero era trascritta diversamente dalla precedente, conteneva manipolazioni, cambiamenti e trasformazioni. La cultura orale era dominante, l'orecchio era il principale organo di ricezione, con la parola, quasi "magica", che prevaleva su tutto come forza viva e naturale. Marshall McLuhan (1911 – 1980) in *La galassia Gutenberg: nascita dell'uomo tipografico* (1962) parla di quest'epoca come del "mondo magico dell'orecchio", prima del passaggio al "mondo neutro della vista" con l'invenzione della stampa a caratteri mobili².

Nel XV secolo, con la rivoluzione della stampa, inizia l'esigenza di riconoscere delle tutele sia agli stampatori, sia agli autori³. Le parole diventano scritte, perdono il loro significato magico e si sente l'esigenza di imporre delle regole a tutela di chi scrive. Gli Stati moderni devono assumere un controllo, anche preventivo, sulla stampa⁴, grazie alla quale migliaia di copie di libri e testi si diffondono con una rapidità prima inconcepibile.

Una terza era per i mezzi di comunicazione si ha, secondo McLuhan, con l'avvento dell'elettricità, che dà luogo al cosiddetto "villaggio globale". Egli

¹ Sirotti Gaudenzi A., *Il nuovo diritto d'autore. Con formulario e giurisprudenza su CD – ROM: opere musicali, opere figurative, fotografie, format radiotelevisivi, software, E-book, banche dati*, 6^a ed. aggiornata al Codice della proprietà industriale (D.Lgs. 131/2010), Santarcangelo di Romagna, Maggioli, 2011, p. 33

² McLuhan M., *La galassia Gutenberg: nascita dell'uomo tipografico* (1962), Roma, Armando, 2011, p. 26

³ Sirotti Gaudenzi A., op. cit., p. 34

⁴ Ibid, p. 35

descrive la “cultura elettrica” come qualcosa che esteriorizza i sensi, e crea un “cervello tecnologico mondiale”:

Nelle ere della meccanica, avevamo operato un'estensione del nostro corpo in senso spaziale. Oggi, dopo oltre un secolo di impiego tecnologico dell'elettricità, abbiamo esteso il nostro stesso sistema nervoso centrale in un abbraccio globale che, almeno per quanto concerne il nostro pianeta, abolisce tanto il tempo quanto lo spazio.⁵

Tale abolizione riguarda ancor più l'attuale epoca di internet, come osserva il giurista Eduardo Piola Caselli, che considera l'informazione trasmessa dal web come a-materiale e a-territoriale⁶. Internet si profila come un mezzo di comunicazione capace di assumere connotati di luogo fisico, le cui caratteristiche costituiscono l'aspetto più rilevante della sfida posta da questa nuova tecnologia ai diritti degli autori⁷.

In effetti quella di internet, con lo sviluppo della cosiddetta “società dell'informazione” (v. *infra*, 1.3.1), appare una rivoluzione importante come quella della stampa e sembra segnare una sorta di “terza epoca” per il diritto d'autore.

Nei paragrafi successivi si vuole dunque fornire un quadro giuridico che aiuti a delineare il diritto d'autore, prima nelle Convenzioni internazionali e poi nella giurisprudenza italiana.

1.2 Le fonti internazionali

In questo paragrafo si descrivono le principali Convenzioni Internazionali riguardanti la tutela della proprietà intellettuale. Questi documenti di carattere generale costituiscono un elemento efficace per il successivo

⁵ McLuhan M., op. cit., p. 60

⁶ Piola Caselli E., voce *Internet e il diritto d'autore*, in “Digesto delle discipline privatistiche”, sezione civile, aggiornamento FZ, Utet, Torino, 2003, p. 800

⁷ Sirotti Gaudenzi A., op. cit., p. 297

sviluppo di strumenti legislativi a livello nazionale, che forniscono agli Stati contraenti una difesa dei diritti per le creazioni dell'intelletto.⁸

La Convenzione internazionale di Berna

La Convenzione internazionale di Berna per la protezione delle opere letterarie e artistiche è stata definita da Gino Galtieri la fonte più autorevole e lo strumento multilaterale più importante e antico a tutela delle opere d'ingegno⁹. Fu firmata il 9 settembre 1866 da Belgio, Francia, Germania, Gran Bretagna, Italia, Spagna e Svizzera, e da tre Paesi extraeuropei, Haiti, Liberia e Tunisia. Il testo attuale è il risultato di una lunga serie di modificazioni, come l'Atto di Berlino del 1908, l'Atto di Roma del 1928, l'Atto di Bruxelles del 1948, l'Atto di Stoccolma del 1967 e l'Atto di Parigi del 1971.

L'art. 1 stabilisce che i Paesi firmatari devono impegnarsi per la protezione dei diritti degli autori sulle loro opere letterarie e artistiche¹⁰. Nell'art. 2 si definisce opera letteraria e artistica "ogni produzione del dominio letterario, scientifico o artistico, qualunque sia il modo o la forma di espressione"¹¹ e segue un elenco specifico. All'art. 5 è espresso il principio secondo cui, se un autore appartenente a un Paese dell'Unione pubblica la sua opera in un altro Paese dell'Unione, egli ha in quest'ultimo Paese gli stessi diritti degli autori nazionali¹². All'art. 7 si fa riferimento alla durata della protezione, che comprende la vita dell'autore e i cinquant'anni successivi alla sua morte. Se in un Paese dell'Unione vi è una durata superiore, questa è regolata dalla

⁸ Galtieri G., *La Protezione Internazionale delle opere letterarie e artistiche e dei diritti connessi*, Padova, CEDAM, 1989, p. 21

⁹ Ibid, p. 29

¹⁰ Cfr. art. 1 della Convenzione

¹¹ Cfr. art. 2 della Convenzione

¹² Cfr. art. 5 della Convenzione

legge del Paese in cui si chiede la protezione, ma non può comunque superare la durata di tutela stabilita dal Paese originario dell'opera¹³.

Per quanto riguarda gli autori, l'art. 8 stabilisce che questi "godono, per tutta la durata dei loro diritti sull'opera originale, del diritto esclusivo di fare o autorizzare la traduzione delle loro opere"¹⁴. Inoltre all'art. 12 è specificato che gli stessi autori possono autorizzare adattamenti, riduzioni o trasformazioni delle loro opere¹⁵. Il diritto di riproduzione dell'opera è descritto nell'art. 9, ed è concesso agli autori di opere letterarie e artistiche. In casi speciali, come si legge nel secondo paragrafo, la riproduzione è riservata alle legislazioni dei Paesi dell'Unione, sempre che "non rechi danno allo sfruttamento normale dell'opera e non causi un pregiudizio ingiustificato ai legittimi interessi dell'autore"¹⁶.

Nell'art. 11-bis si fa riferimento ad autori di opere letterarie e artistiche che hanno diritto di autorizzare:

1° la radiodiffusione delle loro opere o la comunicazione al pubblico di esse mediante qualsiasi altro mezzo atto a diffondere senza filo segni, suoni od immagini; 2° ogni comunicazione al pubblico, con o senza filo, dell'opera radiodiffusa, quando tale comunicazione sia eseguita da un ente diverso da quello originario; 3° la comunicazione al pubblico, mediante altoparlante o qualsiasi altro analogo strumento trasmettitore di segni, suoni od immagini, dell'opera radiodiffusa.¹⁷

Inoltre, si fa riferimento nell'articolo 11-ter agli autori di opere letterarie e artistiche e al diritto di autorizzare l'adattamento e la riproduzione cinematografica delle opere e la loro messa in circolazione, nonché la

¹³ Cfr. art. 7 della Convenzione

¹⁴ Cfr. art. 8 della Convenzione

¹⁵ Cfr. art. 12 della Convenzione

¹⁶ Cfr. art. 9 della Convenzione

¹⁷ Cfr. art. 11-bis della Convenzione

rappresentazione pubblica, l'esecuzione pubblica e la trasmissione per filo al pubblico¹⁸.

Il testo della Convenzione di Berna conferisce alle opere letterarie e artistiche una protezione complessa ed estesa, grazie anche alle numerose revisioni di cui è stata oggetto. Le modificazioni sono state necessarie soprattutto dagli anni Duemila in poi, a causa dell'avvento di internet e dei nuovi mezzi di comunicazione. Era necessario, infatti, estendere le tutele offerte dalla Convenzione anche ai nuovi prodotti culturali, dotati di caratteristiche specifiche¹⁹.

La Dichiarazione universale dei diritti dell'uomo

Nella Dichiarazione universale dei diritti dell'uomo, approvata nel dicembre 1948 dall'Assemblea Generale delle Nazioni Unite, è stabilito all'art. 27 l'esistenza del diritto d'autore come diritto dell'uomo: "Ogni individuo ha diritto di prendere parte liberamente alla vita culturale della comunità, di godere delle arti e di partecipare al progresso scientifico ed ai suoi benefici"²⁰. Il secondo comma recita "Ogni individuo ha diritto alla protezione degli interessi morali e materiali derivanti da ogni produzione scientifica, letteraria e artistica di cui egli sia autore"²¹. Il diritto d'autore è quindi incluso nei diritti umani, si tutela da un lato il frutto dell'ingegno dell'uomo con un giusto riconoscimento sia morale sia materiale, e si tiene in considerazione dall'altro lato la crescita culturale della comunità, a cui l'individuo deve partecipare fruendo delle opere dell'ingegno, con la sicurezza della tutela dei suoi diritti d'autore.

¹⁸ Si vedano artt. 11-bis e 11-ter della Convenzione

¹⁹ Mevio M., *La contraffazione delle opere dell'ingegno: il caso della fotografia*, Tesi di Laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2013/2014, p. 15

²⁰ Cfr. art. 27 comma 1 della Dichiarazione Universale

²¹ Cfr. art. 27 comma 2 della Dichiarazione Universale

Il documento è approvato da quarantotto Stati, tra cui l'Italia, e troverà nel 1952 un'adeguata applicazione nella Convenzione universale per il diritto d'autore²².

La Convenzione universale per il diritto d'autore

La Convenzione universale per il diritto d'autore è stata firmata a Ginevra il 6 settembre 1952 e ratificata da trentadue Stati. È stata oggetto poi di revisione a Parigi nel 1971, contemporaneamente alla revisione della Convenzione di Berna. In Italia è resa esecutiva con la Legge 16 maggio 1977, n. 306 ed è entrata in vigore il 25 gennaio 1980.

L'art. 1 della Convenzione stabilisce che ogni Stato contraente deve assicurare una protezione "sufficiente ed efficace" ai diritti degli autori, affermazione a cui segue un elenco di opere letterarie, scientifiche e artistiche soggette a tutela (non sono citate opere architettoniche o fotografiche)²³. I commi 1 e 2 dell'art. 2 stabiliscono che la protezione deve essere accordata sia alle opere edite, sia inedite²⁴.

L'art. 3 stabilisce che, se uno Stato contraente esige particolari formalità per la tutela del diritto d'autore, e l'opera è pubblicata per la prima volta al di fuori dello Stato in un territorio in cui l'autore non sia cittadino, se è presente il simbolo © accompagnato dal nome del titolare del diritto d'autore e dall'indicazione dell'anno della prima pubblicazione, queste formalità sono soddisfatte. Tuttavia lo Stato contraente in cui sia pubblicata un'opera per la prima volta può applicare formalità o altre condizioni all'opera tutelata da diritto d'autore²⁵. L'art. 4 fissa la durata di protezione dell'opera, regolata dalle leggi interne degli Stati contraenti. È stabilito inoltre che tale durata non deve essere inferiore a un periodo che comprende la vita dell'autore e

²² Galtieri G., op. cit., p.22

²³ Cfr. art. 1 della Convenzione

²⁴ Cfr. art. 2 della Convenzione

²⁵ Cfr. art. 3 della Convenzione

venticinque anni successivi alla sua morte. Se la protezione dell'opera non è calcolata in base alla vita dell'autore, si calcola la durata dalla data della prima pubblicazione dell'opera. Queste disposizioni non sono applicate a due categorie di opere: le opere fotografiche e le opere di arti applicate. In ogni caso, se uno Stato contraente protegge queste opere, il periodo di protezione non deve essere inferiore a dieci anni²⁶.

È spesso sottolineato come lo scopo della Convenzione sia quello di istituire una forte relazione tra i Paesi aderenti alla Convenzione di Berna e quelli che non vi avevano aderito, come gli Stati Uniti, per attuare una conciliazione e una base comune di culture, norme e interessi²⁷.

La Convenzione istitutiva dell'Organizzazione mondiale della proprietà intellettuale (OMPI)

Nel quadro internazionale della protezione dei diritti d'autore assume particolare importanza la Convenzione istitutiva dell'Organizzazione mondiale della proprietà intellettuale (OMPI)²⁸, firmata a Stoccolma nel 1967 (modificata poi nel 1979) e ratificata dall'Italia con legge n. 424 del 28 aprile 1976. Gli scopi della Convenzione, descritti nell'art. 3, sono di promuovere la protezione della proprietà intellettuale nel mondo, attraverso la cooperazione tra Stati, collaborando con altre organizzazioni internazionali, e realizzare la cooperazione amministrativa tra le Unioni (cioè ogni impegno internazionale, amministrato dall'Organizzazione, per lo sviluppo della protezione della proprietà intellettuale)²⁹. L'espressione "proprietà intellettuale" è inserita nella prima volta nella terminologia delle

²⁶ Cfr. art. 4 della Convenzione

²⁷ Galtieri G., op. cit., p. 101

²⁸ In inglese "World Intellectual Property Organization" (WIPO)

²⁹ Cfr. art. 3 della Convenzione

Convenzioni³⁰ intendendo con questo termine il complesso dei diritti riguardanti:

Opere letterarie, artistiche e scientifiche, le interpretazioni degli artisti interpreti e alle esecuzioni degli artisti esecutori, ai fonogrammi e alle emissioni di radiodiffusione, le invenzioni in tutti i campi dell'attività umana, le scoperte scientifiche, i disegni e i modelli industriali, i marchi di fabbrica, di commercio e di servizio, ai nomi commerciali e alle denominazioni commerciali, la protezione contro la concorrenza sleale e tutti gli altri diritti inerenti all'attività intellettuale nei campi industriale, scientifico, letterario e artistico.³¹

Infine, nell'art. 4 sono elencate le funzioni previste dall'OMPI per conseguire gli obiettivi prefissati: 1. Promuovere l'adozione di provvedimenti per migliorare la protezione della proprietà intellettuale nel mondo e armonizzare le legislazioni nazionali in questo campo. 2. Curare i servizi amministrativi delle Unioni (di Parigi, Berna, e le Unioni particolari in relazione alla medesima). 3. Accettare di assumere l'amministrazione per l'attuazione di altri impegni internazionali per la protezione della proprietà intellettuale. 4. Incoraggiare la conclusione di impegni internazionali che promuovono la protezione della proprietà intellettuale. 5. Offrire agli Stati richiedenti assistenza tecnico giuridica relativa alla proprietà intellettuale. 6. Riunire e diffondere le informazioni sulla protezione della proprietà intellettuale, effettuare e incoraggiare studi nel campo e pubblicarne i risultati. 7. Curare i servizi che facilitano la protezione internazionale della proprietà intellettuale, procedere alle registrazioni ove necessario e pubblicare le indicazioni relative. 8. Prendere ogni altro opportuno

³⁰ Galtieri G., op. cit., p. 25

³¹ Cfr. art. 2 par. 7 della Convenzione

provvedimento per il conseguimento degli obiettivi che la Convenzione si propone³².

L'accordo Trade Related Aspects of Intellectual Property Rights

L'accordo TRIPS (*Trade Related Aspects of Intellectual Property Rights*) è stato ratificato il 15 aprile 1994, trattato internazionale promosso dall'Organizzazione mondiale del commercio (nota come WTO, *World Trade Organisation*) e riguarda gli aspetti del diritto di proprietà intellettuale legati al commercio. L'accordo è stato ufficializzato dal GATT (*General Agreement on Tariffs and Trade*) nel 1994 al termine del negoziato Uruguay Round. Nella seconda parte dell'accordo sono contenute le Norme che riguardano l'esistenza, l'ambito e l'esercizio dei diritti di proprietà intellettuale, in cui sono compresi anche i diritti d'autore e i diritti connessi. Nell'art. 1 si stabilisce l'adeguamento dei membri agli articoli da 1 a 21 della Convenzione di Berna. Sono però esclusi i diritti morali (art. 6-bis della Convenzione) in virtù dei quali i membri non hanno diritti né obblighi³³. Questo per un adeguamento con il mondo anglosassone, in cui non vi è l'esistenza dei diritti morali dell'autore sulla propria opera. Gli obiettivi dell'accordo, dichiarati nell'art. 7, sono la promozione dell'innovazione tecnologica e la diffusione della tecnologia tramite la protezione e il rispetto dei diritti di proprietà intellettuale, in modo da garantire un reciproco vantaggio dei produttori e degli utilizzatori di conoscenze tecnologiche, per favorire il benessere sia sociale, sia economico³⁴.

³² Cfr. art. 4 della Convenzione

³³ Cfr. art. 1 della Convenzione

³⁴ Cfr. art. 7 della Convenzione

Grazie all'accordo TRIPS, la proprietà intellettuale è tutelata attraverso norme che regolano il commercio internazionale, per garantire in questo ambito un fondamentale processo di liberalizzazione³⁵.

1.3 La legge 22 aprile 1941 n. 633

Gli accordi internazionali sopra descritti e le direttive europee (le principali verranno descritte in seguito) aiutano ad armonizzare le norme che regolano il diritto d'autore nei vari Paesi europei, tra cui l'Italia, di cui ci occuperemo in questo paragrafo.

Il testo alla base del sistema di riferimento italiano è la legge 22 aprile 1941 n. 633 (abbreviata con l.d.a. "Legge sul Diritto d'Autore") che, come affermato all'art. 1:

Protegge le opere dell'ingegno di carattere creativo che appartengono alla letteratura, alla musica, alle arti figurative, all'architettura, al teatro ed alla cinematografia, qualunque ne sia il modo o la forma di espressione.³⁶

Il concetto di "carattere creativo", inteso come originalità e novità dell'opera, è fondamentale ai fini della tutela, consiste in un apporto personale e originale dell'autore, che inventa qualcosa di nuovo e differenzia l'opera da altre già esistenti³⁷. Non vi deve essere un "grado minimo" di creatività nell'opera, è sufficiente che sia evidente una parte di quella "soggettività concretizzata dell'immaginario dell'autore nella lettura della realtà"³⁸, la sua visione soggettiva del mondo circostante.

Il diritto d'autore è tutelato anche dal codice civile italiano. La disciplina del diritto delle opere d'ingegno e delle invenzioni industriali è collocata nel

³⁵ Sena G., *I diritti sulle invenzioni e sui modelli di utilità*, Milano, Giuffré, 2011, p. 64

³⁶ Cfr. art. 1 l.d.a.

³⁷ Sirotti Gaudenzi A., op. cit., p. 40

³⁸ Dell'Arte S., *Le riproduzioni delle opere d'arte*, in Bianchino G. (a cura di), *Di chi sono le immagini nel mondo delle immagini?*, Milano, Skira, 2013, p. 64

Libro V, Titolo IX, agli artt. 2527 e seguenti. In particolare, la disciplina del diritto d'autore è trattata nel Capo I del Titolo IX, negli artt. 2527-2583.

L'art. 2527 recita, così come l'art. 1 della legge 633/1941 l.d.a., che:

Formano oggetto del diritto d'autore le opere dell'ingegno di carattere creativo che appartengono alle scienze, alla letteratura, alla musica, alle arti figurative, all'architettura, al teatro e alla cinematografia, qualunque ne sia il modo o la forma di espressione.³⁹

Questo principio introduce la disciplina della proprietà intellettuale che riguarda le opere d'ingegno, che differisce dalla protezione della proprietà intellettuale avente per oggetto le opere che hanno un'applicazione industriale, disciplinata invece dagli artt. 2585 e seguenti, oltre che dal codice della proprietà industriale.

L'oggetto della protezione è definito dall'art. 2 della legge 633/1941 l.d.a. che ne fornisce un elenco esemplificativo e non tassativo⁴⁰:

- 1) le opere letterarie, drammatiche, scientifiche, didattiche, religiose, tanto se in forma scritta quanto se orale;
- 2) le opere e le composizioni musicali, con o senza parole, le opere drammatico-musicali e le variazioni musicali costituenti di per sé opera originale;
- 3) le opere coreografiche e pantomimiche, delle quali sia fissata la traccia per iscritto o altrimenti;
- 4) le opere della scultura, della pittura, dell'arte del disegno, della incisione e delle arti figurative similari, compresa la scenografia;
- 5) i disegni e le opere dell'architettura;

³⁹ Cfr. art. 2575 c.c.

⁴⁰ Alcuni giuristi sostengono la non tassatività dell'elenco delle opere a cui è garantita la protezione, tesi che ebbe fortuna quando parte della giurisprudenza italiana voleva negare dignità di opera intellettuale al *software*, prima dell'inserimento del n. 8 all'art. 2 l.d.a. Tuttavia oggi è indiscusso che l'elenco deve essere letto come un esempio di più ampie e diverse categorie (Cfr. Marchetti P., Ubertazzi L. C., *Commentario breve alla legislazione sulla proprietà industriale e intellettuale*, Padova, CEDAM, 1987, p. 448 e Sirotti Gaudenzi A., op. cit., p. 69)

- 6) le opere dell'arte cinematografica, muta o sonora, sempreché non si tratti di semplice documentazione protetta ai sensi delle norme del capo quinto del titolo secondo;ⁱ
- 7) le opere fotografiche e quelle espresse con procedimento analogo a quello della fotografia sempre che non si tratti di semplice fotografia protetta ai sensi delle norme del capo V del Titolo II;
- 8) i programmi per elaboratore, in qualsiasi forma espressi purché originali quale risultato di creazione intellettuale dell'autore. Restano esclusi dalla tutela accordata dalla presente legge le idee e i principi che stanno alla base di qualsiasi elemento di un programma, compresi quelli alla base delle sue interfacce. Il termine programma comprende anche il materiale preparatorio per la progettazione del programma stesso;
- 9) Le banche di dati di cui al secondo comma dell'articolo 1, intese come raccolte di opere, dati o altri elementi indipendenti sistematicamente o metodicamente disposti ed individualmente accessibili mediante mezzi elettronici o in altro modo. La tutela delle banche di dati non si estende al loro contenuto e lascia impregiudicati diritti esistenti su tale contenuto;
- 10) Le opere del disegno industriale che presentino di per sé carattere creativo e valore artistico.⁴¹

L'art. 4 l.d.a. fa riferimento alle "elaborazioni di carattere creativo" dell'opera, già protette dalla Convenzione di Berna, che considerava come elaborazioni le traduzioni, gli adattamenti e le altre trasformazioni di un'opera. Importante è notare che l'elaborazione si differenzia dalla contraffazione proprio per l'apporto creativo dato all'opera di partenza, la cui idea di base può invece ispirare diverse opere d'autore⁴².

⁴¹ Cfr. art. 2 l.d.a.

⁴² Cfr. art. 4 l.d.a.

Gli artt. 6 e 8 definiscono la figura dell'autore, il quale acquista il suo diritto nel momento della creazione dell'opera, che costituisce "titolo originario"⁴³.

L'art. 8 sancisce che:

È reputato autore dell'opera, salvo prova contraria, chi è in essa indicato come tale nelle forme d'uso, ovvero, è annunciato come tale nella recitazione, esecuzione, rappresentazione o radio-diffusione dell'opera stessa.⁴⁴

È importante sottolineare che l'opera è soggetta a tutela giuridica se è realizzata o esteriorizzata. La semplice idea non è tutelabile, l'ideatore deve, infatti, essere autore. Tanto più che l'autore per eccellenza, il "poeta" dell'antichità, deve la sua radice etimologica al verbo greco "*poiéo*", cioè "fare, agire"⁴⁵. L'atto creativo concreto è inoltre l'unico modo per acquisire diritti sia morali, sia patrimoniali.

I diritti patrimoniali dell'autore sono descritti nella Sezione I del Capo III, agli artt. 12 e seguenti, in cui viene descritta la "Protezione della utilizzazione economica dell'opera". Li analizzeremo nel dettaglio in seguito (v. *infra*, 1.3.2). I diritti morali dell'autore sono descritti nell'art. 20 l.d.a., in cui si afferma che, indipendentemente dai diritti economici, l'autore ha il diritto di rivendicare la paternità dell'opera opponendosi a qualsiasi sua modificazione o ad atti che possano pregiudicare il suo onore e la sua reputazione⁴⁶. Dopo la morte dell'autore, come afferma l'art. 23, i diritti previsti all'art. 20 sono esercitabili dal coniuge e dai figli, o dai genitori e dagli altri ascendenti e discendenti diretti⁴⁷.

⁴³ Cfr. art. 6 l.d.a.

⁴⁴ Cfr. art. 8 l.d.a.

⁴⁵ Sirotti Gaudenzi A., op. cit., p. 66

⁴⁶ Cfr. art. 20 l.d.a.

⁴⁷ Cfr. art. 23 l.d.a.

I diritti morali sono inoltre imprescrittibili, al contrario dei diritti patrimoniali, che, come indicato nell'art. 25 "durano tutta la vita dell'autore e sino al termine del settantesimo anno solare dopo la sua morte"⁴⁸.

Il soggetto centrale nel sistema del diritto d'autore italiano è dunque l'autore stesso, a cui vengono riconosciuti diritti di sfruttamento economico per bilanciare da un lato la libertà d'espressione e di libertà dell'arte, come affermato dagli artt. 21 e 33 della Costituzione, e dall'altro la tutela del lavoro (art. 35 della Costituzione)⁴⁹. L'autore infatti, grazie agli incentivi che riceve da chi intende utilizzare economicamente la sua opera, è stimolato a creare, contribuendo così allo sviluppo della cultura e delle arti, con beneficio della collettività.

1.3.1 La Società dell'informazione

Con *Information Society*, come affermato da Alfredo Viterbo e Arnaldo Codignola, si intende quel paradigma culturale per cui la civiltà del nuovo millennio, per perseguire un sempre migliore adattamento, ricerca maggiore informazione e conoscenza⁵⁰. Queste sono ottenute grazie alle nuove tecnologie informatiche e di telecomunicazione, strumenti fondamentali nello sviluppo dell'attività umana. L'informazione viene dunque collocata al centro di una società caratterizzata dal "dinamismo". L'interazione tra le persone cambia e le strutture tradizionali sono modificate a causa del continuo scambio di dati, immagini, musica, testi, filmati e così via⁵¹.

⁴⁸ Cfr. art. 25 l.d.a. Il termine di durata di cinquant'anni è stato elevato dall'art. 17, co. 1, L. 6 febbraio 1996, n. 52.

⁴⁹ Negri-Clementi G., Stabile S., *L'arte e il diritto d'autore*, in Negri-Clementi G. (a cura di), *Il diritto dell'arte: l'arte, il diritto e il mercato*, Vol. 1, Milano, Skira, 2012, p. 65

⁵⁰ Viterbo A., Codignola A., *L'informazione e l'informatica nella società della conoscenza*, in "Diritto dell'informazione e dell'informatica", fasc. 1, 2002, p. 23

⁵¹ Sirilli G., voce *Società dell'Informazione*, in "Enciclopedia della Scienza e della Tecnica", 2008, disponibile su www.treccani.it (consultato il 04.02.2016)

L'avvento di tecnologie innovative spinge gli Stati a dotarsi di nuove strategie anche in tema di proprietà intellettuale. Un esempio è il Libro Verde dal titolo "Il diritto d'autore e i diritti connessi nella Società dell'informazione", del luglio 1995, il primo di una serie di documenti riguardanti la società dell'informazione. Lo scopo è adottare un adeguato livello di protezione della creatività per un corretto funzionamento del Mercato unico, tenendo in considerazione lo sviluppo dei nuovi mezzi tecnologici, come la digitalizzazione, l'interattività e la multimedialità⁵².

Un altro documento importante è la decisione del 30 marzo 1998 n. 98/253/CE del Consiglio europeo, un programma comunitario per promuovere la realizzazione di una società basata sulle nuove tecnologie dell'informazione e della comunicazione. Gli obiettivi principali del programma sono: la sensibilizzazione dell'opinione pubblica verso le potenzialità della nuova società dell'informazione; lo sfruttamento dei benefici derivanti dall'*Information Society* in Europa, promuovendo l'accesso all'utilizzo da parte di categorie svantaggiate; migliorare il ruolo europeo nella società dell'informazione con progetti e iniziative, scambi di informazioni e attività di collaborazione con organizzazioni internazionali⁵³.

Il 29 aprile 2004 è stata approvata dal Parlamento Europeo e dal Consiglio un'altra importante direttiva, la 2004/48/CE, che si occupa, come stabilito dall'art. 1, delle misure, procedure e mezzi di ricorso per assicurare il rispetto dei diritti di proprietà intellettuale⁵⁴, visti gli importanti cambiamenti a cui le nuove tecnologie sottopongono questi diritti. Nei *considerando* è evidenziata l'importanza della tutela della proprietà intellettuale per il successo del mercato interno, per la promozione dell'innovazione e dell'attività di creazione, oltre che per lo sviluppo dell'occupazione e la crescita della

⁵² In "European Commission", europa.eu/rapid/press-release_IP-96-416_it.htm (consultato il 04.02.16)

⁵³ Cfr. Consiglio del 30 marzo 1998 (98/253/CE)

⁵⁴ Cfr. art. 1 della Direttiva 2004/48/CE

concorrenzialità⁵⁵. Sono inoltre necessarie misure efficaci che assicurino i diritti di proprietà intellettuale, in modo che l'autore possa trarre profitto dalla sua creazione e che questa sia adeguatamente diffusa⁵⁶. L'obiettivo della direttiva è proprio quello di ravvicinare le legislazioni del territorio Comunitario per "assicurare un livello elevato, equivalente ed omogeneo di protezione della proprietà intellettuale nel mercato interno", per una sana concorrenza delle imprese⁵⁷.

Un altro documento fondamentale nel tema del diritto d'autore legato alle innovazioni tecnologiche è la direttiva 2001/29/CE del 22 maggio 2001 "sull'armonizzazione di taluni aspetti del diritto d'autore e dei diritti connessi nella società dell'informazione". Questo provvedimento è stato oggetto di un intenso dibattito ma poi, una volta approvato, è stato accolto con grande entusiasmo dalle istituzioni europee. Lo spirito di questo intervento è ben espresso nel sesto *considerando*, dove si rileva come sia fondamentale armonizzare a livello comunitario la produzione legislativa già presente negli Stati membri per rispondere alle nuove sfide tecnologiche, anche per evitare restrizioni alla libera circolazione di prodotti e servizi concernenti la proprietà intellettuale⁵⁸.

Nell'art. 1 è illustrato il campo di applicazione della direttiva, cioè "la tutela giuridica del diritto d'autore e dei diritti connessi nell'ambito del mercato interno, con particolare riferimento alla società dell'informazione"⁵⁹.

In Italia, con il D. lgs. del 9 aprile 2003, n. 68 si dà attuazione a questa direttiva, che realizza importanti modificazioni alla legge 633/1941 l.d.a. Tra le altre, le modificazioni principali e interessanti sono quelle degli artt. 13, 16 e 17, Sezione 1 Capo III l.d.a. che trattano della "Protezione della

⁵⁵ Cfr. *considerando* 1 della Direttiva 2004/48/CE

⁵⁶ Cfr. *considerando* 2 della Direttiva 2004/48/CE

⁵⁷ Cfr. *considerando* 3 della Direttiva 2004/48/CE

⁵⁸ Cfr. *considerando* 6 della Direttiva 2001/29/CE

⁵⁹ Cfr. art. 1 della Direttiva 2001/29/CE

utilizzazione economica dell'opera", in cui si descrive il diritto esclusivo dell'autore a pubblicare l'opera e utilizzarla economicamente, e in particolare di diritto di riproduzione (art. 13), di comunicazione (art. 16) e di distribuzione (art. 17), che saranno analizzati in dettaglio nel paragrafo successivo (v. *infra*, 1.3.2)

Se lo scopo principale delle direttive, emanate nel contesto della nuova Società dell'informazione, era quello di adeguare le norme precedenti per rafforzare il livello di protezione delle opere dell'ingegno, il Libro Verde pubblicato dalla Commissione Europea nel 2008 su "Il diritto d'autore nell'economia della conoscenza", mira invece a porre l'attenzione sulla diffusione online delle conoscenze. Come si legge nell'introduzione, in questo documento si espongono e discutono le questioni connesse al diritto d'autore nella "economia della conoscenza", ovvero quell'attività economica che si basa su risorse "intelletuali", come il *know-how* o le conoscenze specialistiche. Nella prima parte si tratta di questioni legate alle innovazioni portate dalla Direttiva 2001/29/CE, considerato il principale atto legislativo UE in tema di diritto d'autore. Nella seconda parte vengono invece considerate le eccezioni e le limitazioni al diritto d'autore, fondamentali per la diffusione della conoscenza, e di come queste siano modificate nell'epoca della comunicazione digitale.

Il fine del Libro Verde è stimolare la riflessione degli stati sulla questione delle limitazioni della direttiva 2001/29/CE e se questa garantisca un giusto equilibrio tra gli interessi dei titolari del diritto, da una parte, e, dall'altra, degli utenti che vogliono avere accesso alle opere dell'ingegno. Questo equilibrio, fondamentale nella legislazione, è infatti fortemente messo in discussione dalle rapide evoluzioni tecnologiche, che determinano "spostamenti di valore tra i diversi soggetti attivi nell'ambiente on-line"⁶⁰.

⁶⁰ Cfr. paragrafo 4 del Libro Verde

Nel corso dei paragrafi successivi si cercherà di evidenziare come questo equilibrio sia ancora oggi molto precario. L'evoluzione tecnologia forza la legislazione ad adattarsi molto rapidamente a questi cambiamenti, e spesso ci si concentra più sul rafforzare le tutele che sul favorire processi di liberalizzazione per una diffusione della conoscenza.

1.3.2 Il diritto di riproduzione, comunicazione e distribuzione

All'art. 12 della legge sul diritto d'autore 633/1941 è sancito il diritto esclusivo dell'autore di pubblicare l'opera e di utilizzarla economicamente "in ogni forma e modo originale, o derivato, nei limiti fissati da questa legge, ed in particolare con l'esercizio dei diritti esclusivi indicati negli articoli seguenti"⁶¹.

Tra i diritti di utilizzazione economica vi è la riproduzione, trattata nell'art. 13 della legge, che stabilisce che l'opera può essere oggetto da parte dell'autore di:

Moltiplicazione in copie diretta o indiretta, temporanea o permanente, in tutto o in parte dell'opera, in qualunque modo o forma, come la copiatura a mano, la stampa, la litografia, l'incisione, la fotografia, la fonografia, la cinematografia ed ogni altro procedimento di riproduzione.⁶²

Il D. lgs. del 9 aprile 2003, n. 68 (attuativo della direttiva 2001/29/CE) ha modificato l'articolo con l'aggiunta delle espressioni "copie diretta o indiretta, temporanea o permanente, in tutto o in parte dell'opera" per la necessità di adeguamento a nuovi mezzi di riproduzione forniti da tecnologie sviluppatesi negli ultimi anni, considerando dunque anche le copie digitali. Queste ultime riescono a riprodurre l'opera anche più

⁶¹ Cfr. art. 12 l.d.a.

⁶² Cfr. art. 13 l.d.a. Fino all'entrata in vigore D. lgs. 9 aprile 2003, n. 68 l'articolo disponeva che il diritto di riproduzione avesse "per oggetto la moltiplicazione dell'opera con qualsiasi mezzo, come le copie a mano, la stampa, la litografia, l'incisione, la fotografia, la cinematografia, ed ogni altro procedimento di riproduzione".

fedelmente delle opere fotostatiche, procedimento che può mettere in discussione anche il concetto stesso di “copia” e “originale”, arrivando al paradigma solo oggi consolidato, ma forse una volta inimmaginabile, che la “copia immateriale” è da considerarsi “copia” a tutti gli effetti, quanto o non forse in alcuni casi più che la “copia materiale”⁶³.

Il diritto di riproduzione è considerato il più significativo dei diritti che spettano all'autore. Nelle riproduzioni, oltre ai diritti patrimoniali, vengono coinvolti anche i diritti morali, perché si deve rispettare sia l'attribuzione della corretta paternità, sia la ripresa integrale dell'opera, che non deve essere modificata. Solo l'autore può autorizzare i terzi alla riproduzione parziale, in deroga ai suoi diritti morali.

Il diritto di comunicazione è tutelato dall'art. 16 l.d.a. L'articolo attuale recita che:

1. Il diritto esclusivo di comunicazione al pubblico su filo o senza filo dell'opera ha per oggetto l'impiego di uno dei mezzi di diffusione a distanza, quali il telegrafo, il telefono, la radio, la televisione ed altri mezzi analoghi e comprende la comunicazione al pubblico via satellite, la ritrasmissione via cavo, nonché le comunicazioni al pubblico codificate con condizioni particolari di accesso; comprende, altresì, la messa a disposizione del pubblico dell'opera in maniera che ciascuno possa avervi accesso dal luogo e nel momento scelti individualmente. 2. Il diritto di cui al comma 1 non si esaurisce con alcun atto di comunicazione al pubblico, ivi compresi gli atti di messa a disposizione del pubblico.⁶⁴

⁶³ Sirotti Gaudenzi A., op. cit., p. 89

⁶⁴ Cfr. art. 16 l.d.a. L'art. 3 della Direttiva 2001/29/CE recita: “Diritto di comunicazione di opere al pubblico, compreso il diritto di mettere a disposizione del pubblico altri materiali protetti 1. Gli Stati membri riconoscono agli autori il diritto esclusivo di autorizzare o vietare qualsiasi comunicazione al pubblico, su filo o senza filo, delle loro opere, compresa la messa a disposizione del pubblico delle loro opere in maniera tale che ciascuno possa avervi accesso dal luogo e nel momento scelti individualmente. 2. Gli Stati membri riconoscono ai soggetti sotto elencati il diritto esclusivo di autorizzare o vietare la messa a disposizione del pubblico, su filo o senza filo, in maniera tale che ciascuno possa avervi accesso dal luogo e

Prima del D. lgs. 68/2003 non si parlava di “diritto esclusivo di comunicazione” ma di “diritto esclusivo di diffondere”. L’art. 16 faceva, infatti, riferimento alla diffusione dell’opera a un pubblico distante, e l’art. 15 si occupava della comunicazione al pubblico presente. La nuova formulazione ha un valore più ampio e completo, soprattutto in relazione alle nuove utilizzazioni offerte dalle tecnologie emergenti⁶⁵.

L’art. 17 tratta del diritto di distribuzione e stabilisce che:

Il diritto esclusivo di distribuzione ha per oggetto la messa in commercio o in circolazione, o comunque a disposizione, del pubblico, con qualsiasi mezzo ed a qualsiasi titolo, dell'originale dell'opera o degli esemplari di essa e comprende, altresì, il diritto esclusivo di introdurre nel territorio degli Stati della Comunità europea, a fini di distribuzione, le riproduzioni fatte negli Stati extracomunitari.⁶⁶

Dunque, all’autore spetta la facoltà di mettere in commercio l’opera a scopo di lucro. Il diritto di distribuzione, trattato nell’art. 4 della Direttiva 2001/29/CE, stabilisce il diritto esclusivo degli autori di autorizzare o vietare qualsiasi forma di distribuzione al pubblico dell’originale delle loro opere o di loro copie, attraverso la vendita o in altro modo. Il comma 2 stabilisce:

Il diritto di distribuzione dell'originale o di copie dell'opera non si esaurisce nella Comunità, tranne nel caso in cui la prima vendita o il primo altro

nel momento scelti individualmente: a) gli artisti interpreti o esecutori, per quanto riguarda le fissazioni delle loro prestazioni artistiche; b) ai produttori di fonogrammi, per quanto riguarda le loro riproduzioni fonografiche; c) ai produttori delle prime fissazioni di una pellicola, per quanto riguarda l'originale e le copie delle loro pellicole; d) agli organismi di diffusione radiotelevisiva, per quanto riguarda le fissazioni delle loro trasmissioni, siano esse effettuate su filo o via etere, comprese le trasmissioni via cavo o via satellite. 3. I diritti di cui ai paragrafi 1 e 2 non si esauriscono con alcun atto di comunicazione al pubblico o con la loro messa a disposizione del pubblico, come indicato nel presente articolo.”

⁶⁵ Sirotti Gaudenzi A., op. cit., p. 95

⁶⁶ Cfr. art. 17 l.d.a.

trasferimento di proprietà nella Comunità di detto oggetto sia effettuata dal titolare del diritto o con il suo consenso.⁶⁷

Riguardo la cessione dei diritti patrimoniali, l'art. 19 l.d.a. dispone che:

1. I diritti esclusivi previsti dagli articoli precedenti sono fra loro indipendenti. L'esercizio di uno di essi non esclude l'esercizio esclusivo di ciascuno degli altri diritti. 2. Essi hanno per oggetto l'opera nel suo insieme ed in ciascuna delle sue parti.⁶⁸

Dunque se viene ceduto dall'autore il diritto di riproduzione, ad esempio, non è detto che questo comporti il cedimento anche degli altri diritti patrimoniali.

L'autore dispone dei diritti patrimoniali al compimento dei 16 anni⁶⁹ e viene prescritta la forma scritta *ad probationem* per gli atti di trasferimento dei diritti patrimoniali.

È stato osservato che risulta impossibile, sulla base della disciplina nazionale, effettuare un trasferimento globale del diritto d'autore, dato che a questi – una volta trasferiti i diritti patrimoniali – è sempre riconosciuto il cd. ritiro dell'opera dal commercio “qualora ricorrano gravi ragioni morali” e salvo l'obbligo di indennizzo nei confronti di chi abbia acquistato i diritti di riproduzione, diffusione, etc., come disposto dall'art. 142 l.d.a. Lo stesso articolo definisce questo diritto personale e non trasmissibile, per cui tale situazione consente all'autore di ritirare in ogni momento la propria opera, realizzandosi così una sorta di condizione risolutiva *ex lege* del contratto.

1.3.3 Le libere utilizzazioni e il “fair use”

Con il D. lgs. 9 aprile 2003, n. 68, è stato anche modificato il Capo V della l.d.a. dedicato alle “eccezioni e limitazioni”, con l'introduzione di alcune

⁶⁷ Cfr. art. 4 della Direttiva 2001/29/CE

⁶⁸ Cfr. art. 19 l.d.a.

⁶⁹ Cfr. art. 107 l.d.a.

norme riguardanti la riproduzione o la comunicazione al pubblico di opere materiali protette dal diritto d'autore, a scopo informativo e ai fini dell'esercizio di cronaca, indicandone comunque sempre la fonte.

Di particolare interesse sono le disposizioni dell'art. 70 l.d.a., in cui si specificano alcune limitazioni al diritto dell'autore di riprodurre la sua opera:

Il riassunto, la citazione o la riproduzione di brani o di parti di opera e la loro comunicazione al pubblico sono liberi se effettuati per uso di critica o di discussione, nei limiti giustificati da tali fini e purché non costituiscano concorrenza all'utilizzazione economica dell'opera; se effettuati a fini di insegnamento o di ricerca scientifica l'utilizzo deve inoltre avvenire per finalità illustrative e per fini non commerciali.”

Questo articolo è considerato una testimonianza dello sviluppo nella normativa dell'Unione europea di un ordinamento giuridico più flessibile, simile al concetto di “*fair use*” anglosassone. Quest'ultimo, traducibile come “uso equo” o “utilizzo leale” si riferisce a una disposizione dell'ordinamento giuridico degli Stati Uniti d'America in base al quale si stabilisce la liceità di citazioni o incorporazioni non autorizzate di materiale protetto da copyright. Per determinare se l'utilizzo sia lecito bisogna considerare: lo scopo dell'utilizzo, se sia o meno a fini di lucro; la natura dell'opera protetta; la quantità e l'importanza della parte utilizzata, in rapporto all'insieme dell'opera protetta; l'effetto dell'utilizzo sul mercato potenziale dell'opera o sul valore della copia⁷⁰.

⁷⁰ Cfr. §107 della *Copyright Law* che recita: “Limitations on exclusive rights: Fair use. The fair use of a copyrighted work ... is not an infringement of copyright. In determining whether the use made of a work in any particular case is a fair use the factors to be considered shall include: 1) the purpose and character of the use, including whether such use is for of a commercial nature or is for non-profit educational purposes; 2) the nature of copyrighted work; 3) the amount and substantiality of the portion used in relation to the copyrighted work as a whole; 4) the effect of the use upon the potential market for or value of the copy.

Questa dottrina è considerata peculiare della legislazione di tradizione anglosassone, a cui è affiliato il cosiddetto “fair dealing”, associato all’Inghilterra, orientato verso l’utilizzazione dell’opera per usi didattici⁷¹.

Queste disposizioni nascono dalla preoccupazione che un’assolutezza senza limiti dei diritti d’autore, senza una diffusione delle opere d’arte, rischi di risolversi in un grave ostacolo al progresso culturale. Vi è dunque bisogno di limitazioni che tutelino esigenze di studio, di ricerca, di critica e di discussione, favorendo un equilibrio tra interesse della collettività e interessi individuali degli autori.

Il *fair use* è spesso associato anche alle disposizioni dell’art. 70 1-bis, di cui si parlerà nel paragrafo riguardante le libere utilizzazioni in rete (v. *infra*, 4. 1.1).

1.3.4 I diritti delle opere dell’arte figurativa

La definizione di queste opere è data all’art. 145 della legge 633/1941 l.d.a. in cui si specifica che per “opere” si intendono:

Gli originali delle opere delle arti figurative, comprese nell’articolo 2, come i quadri, i «collages», i dipinti, i disegni, le incisioni, le stampe, le litografie, le sculture, gli arazzi, le ceramiche, le opere in vetro e le fotografie, nonché gli originali dei manoscritti, purché si tratti di creazioni eseguite dall’autore stesso o di esemplari considerati come opere d’arte e originali.⁷²

Le arti figurative sono considerate quelle forme artistiche il cui risultato è un oggetto visibile, ma questo non impone che l’opera sia “artistica”, cioè un’opera d’arte in senso universale. Infatti, il concetto giuridico di creatività

⁷¹ Del Ninno A., *Regolamento AGCOM sul diritto d’autore on line: esiste il “fair use” nel copyright all’italiana?*, disponibile su www.tafter.it (consultato il 04.02.2016), 8 maggio 2014

⁷² Cfr. art. 145 l.d.a.

espresso dall'art. 1 non coincide con quello di novità assoluta dell'opera d'arte⁷³.

Le opere dell'arte figurativa presentano una normativa alla sezione VI, Capo II, del Titolo III che riguarda i "Diritti dell'autore sulle vendite successive di opere d'arte e di manoscritti" (precedentemente "Diritto dell'autore sull'aumento del valore delle opere delle arti figurative"). Questa rubrica è stata modificata dal D. lgs. 13 febbraio 2006, n. 118, "Diritto di seguito dell'autore di un'opera d'arte", in attuazione della direttiva europea 2001/84/CE, che si occupava anche del cd. "diritto di seguito", cioè del diritto dell'autore di un'opera d'arte figurativa o di un manoscritto di percepire un compenso sulle vendite successive alla prima cessione dell'opera. Il "*droit de suite*", istituito in Francia nel 1920, già trovava consacrazione nella Convenzione di Berna (v. *supra*, 1.2) con la revisione del 1948, che dispone che questo diritto si applichi solo dove è previsto dalla legislazione nazionale del Paese dell'autore. In Italia il diritto di seguito già era presente prima dell'attuazione della direttiva Europea, ma il suo utilizzo era modesto, anche a causa delle difficoltà applicative della norma⁷⁴. Se prima era stabilito dall'art. 144 che gli autori avessero "diritto a una percentuale sul prezzo della prima vendita pubblica degli esemplari originali delle opere e dei manoscritti, quale presunto maggior valore conseguito dall'esemplare in confronto del suo prezzo originario di alienazione", il D. lgs. 118/2006 non parla più di "percentuale" ma si deve calcolare il compenso secondo i parametri stabiliti dalle nuove disposizioni dell'art. 150 l.d.a.⁷⁵, come percentuale "fissa" riscossa sul prezzo di vendita⁷⁶.

⁷³ Sirotti Gaudenzi A., op. cit., p. 183

⁷⁴ Ibidem

⁷⁵ Cfr. art. 150 l.d.a. 1) Il compenso previsto dall'art. 144 è dovuto solo se il prezzo della vendita non è inferiore a 3.000,00 €. 2) Fatto salvo quanto disposto dal comma 1, i compensi dovuti ai sensi dell'articolo 144 sono così determinati: a) 4% per la parte del prezzo di vendita compresa tra 3.000,00 € e 50.000,00 €; b) 3% per la parte del prezzo di vendita compresa tra € 50.000,01 e 200.000,00 €; c) 1% per la parte del prezzo di vendita compresa tra

L'art. 144 chiarisce anche un altro dubbio della previgente normativa. Per far sì che il diritto sia valido, la vendita successiva alla prima deve comportare

l'intervento, in qualità di venditori, acquirenti o intermediari, di soggetti che operano professionalmente nel mercato dell'arte, come le case d'asta, le gallerie d'arte e, in generale, qualsiasi commerciante di opere d'arte.⁷⁷

Il diritto al compenso non si applica se il venditore ha acquistato l'opera direttamente dall'autore meno di tre anni prima di tali vendite e nel caso il prezzo di vendita sia inferiore a 10.000 €.

All'art. 148 è predisposta la durata del diritto, che si applica per tutta la vita dell'autore e per settant'anni dopo la sua morte⁷⁸. In virtù dell'art. 149, tale diritto:

Spetta dopo la morte dell'autore agli eredi, secondo le norme del codice civile; in difetto di successori entro il sesto grado, il diritto è devoluto all'Ente nazionale di previdenza e assistenza per i pittori e scultori, musicisti, scrittori ed autori drammatici (ENAP) per i propri fini istituzionali.⁷⁹

Decorso il termine di protezione dei diritti economici, l'opera entra in pubblico dominio diventando liberamente utilizzabile, senza nessun compenso o autorizzazione dovuti agli eredi.

Nell'art. 154 si evidenzia un'altra innovazione portata dal nuovo D. lgs. 118/2006, cioè il ruolo rilevante attribuito alla SIAE.

La Società Italiana degli Autori e degli Editori (da cui l'acronimo S.I.A.E.) è un ente pubblico economico a base associativa che si occupa dell'intermediazione dei diritti d'autore. Gli associati, cioè gli autori ed editori che costituiscono la sua "base associativa", affidano la tutela delle

€ 200.000,01 e 350.000,00 €; d) 0,5% per la parte del prezzo di vendita compresa tra € 350.000,01 e 500.000,00 €; e) 0,25% per la parte del prezzo di vendita superiore a 500.000,00 €.
3) L'importo totale del compenso non può essere comunque superiore a 12.500,00 €.

⁷⁶ Sirotti Gaudenzi A., op. cit., p. 186

⁷⁷ Cfr. art. 144 l.d.a.

⁷⁸ Cfr. art. 148 l.d.a.

⁷⁹ Cfr. art. 149 l.d.a.

loro opere a questo ente, che raccoglie le somme spettanti agli associati e le distribuisce a ciascuno di essi.

L'art. 180 l.d.a. riserva in via esclusiva alla SIAE l'attività di intermediario, esercitata per effettuare: 1. la concessione, per conto e nell'interesse degli aventi diritto, di licenze e autorizzazioni per la utilizzazione economica di opere tutelate; 2. la percezione dei proventi derivanti da dette licenze ed autorizzazioni; 3. la ripartizione dei proventi medesimi tra gli aventi diritto⁸⁰. In ogni caso, l'attività della SIAE non pregiudica i diritti spettanti agli autori o agli eredi. L'ente svolge inoltre la sua attività anche nei paesi stranieri in cui vi sia un'analogha rappresentanza organizzata. All'art. 181 si dispone che è possibile per la società assumere altri servizi a protezione delle opere d'ingegno, per conto dello Stato o di enti pubblici o privati, come la percezione di tasse, contributi e diritti. All'art 181-bis si descrive il cosiddetto "contrassegno", che deve essere apposto:

su ogni supporto contenente programmi per elaboratore o multimediali nonché su ogni supporto contenente suoni, voci o immagini in movimento, che reca la fissazione di opere o di parti di opere tra quelle indicate nell'articolo 1, primo comma, destinati ad essere posti comunque in commercio o ceduti in uso a qualunque titolo a fine di lucro.⁸¹

All'art. 181-ter si fa riferimento ai dettagli per i compensi delle riproduzioni. Grazie al citato art. 154 l.d.a. ci si augura di risolvere, grazie alla SIAE, i problemi legati alla tutela del "diritto di seguito" delle opere dell'arte figurativa, causati da un sistema che era alquanto macchinoso. Si vuole infatti evitare che l'autore si possa servire di altri canali per avere garantito il diritto che gli spetta. Si predispone dunque all'art. 152 che il compenso dovuto all'autore sia a carico del venditore, e che questo debba essere versato

⁸⁰ Cfr. art. 180 l.d.a.

⁸¹ Cfr. art. 181-bis l.d.a

alla SIAE che ha il dovere di versare all'avente diritto la somma⁸². Nell'art. 153 si dispone che per le vendite di opere e manoscritti il cui prezzo sia inferiore a 3000 €, il compenso alla SIAE non è dovuto, ma l'acquirente o l'intermediario professionista deve comunque denunciare la vendita all'ente. Inoltre, per i tre anni successivi alla vendita, l'intermediario ha l'obbligo di fornire alla SIAE le informazioni che possano assicurare il pagamento dei compensi previsti dagli articoli precedenti⁸³.

La SIAE, come stabilisce l'art. 154, deve comunicare l'avvenuta vendita agli aventi diritto, rendendo pubblico l'elenco di chi ancora non ha rivendicato il compenso. Le somme che non siano state versate agli stessi, sono tenute a disposizione dalla SIAE per un periodo di cinque anni, salvo poi devolverli all'Ente nazionale di previdenza e assistenza per i pittori e scultori, musicisti scrittori ed autori drammatici (ENAP) per i propri fini istituzionali⁸⁴.

1.3.5 Riproduzione, elaborazione, plagio o parodia?

La "riproduzione", come definisce l'art. 13, è la facoltà dell'autore di riprodurre la sua opera, in copia diretta o indiretta, temporanea o permanente, in qualunque modo o forma (v. *supra.*, 1.3.2). Dunque si può dire che quando la prima copia dell'opera è fissata su un supporto materiale, le successive copie costituiscono delle riproduzioni dell'opera stessa⁸⁵.

Per parlare di "elaborazione" dell'opera originaria, deve sussistere un carattere creativo, come affermato all'art. 4 l.d.a., che presenta un elenco non tassativo delle elaborazioni (traduzioni, trasformazioni in altra forma letteraria artistica, adattamenti, riduzioni, compendi). L'elaborazione si distingue dalla riproduzione perché l'elaborazione stessa deve essere distinguibile dall'opera originale, assumendo un carattere creativo

⁸² Cfr. art. 152 l.d.a.

⁸³ Cfr. art. 153 l.d.a.

⁸⁴ Cfr. art. 154 l.d.a.

⁸⁵ Negri-Clementi G., Stabile S., *L'arte e il diritto d'autore*, in Negri-Clementi G., op. cit., p. 98

autonomo. Anche il diritto all'elaborazione, come alla riproduzione, spetta all'autore dell'opera originaria. A questi va chiesto il consenso per ogni operazione di elaborazione. Se l'opera assume, attraverso le modificazioni, un carattere creativo autonomo, che gli conferisce un nuovo significato, si tratta di "opera derivata" che, anche se è realizzata da un altro autore, ha una tutela autonoma, "senza pregiudizi dei diritti esistenti sull'opera originaria"⁸⁶.

Quando la riproduzione di un'opera d'ingegno è realizzata da un terzo senza il permesso dell'autore e la paternità dell'opera viene attribuita all'autore stesso, si parla di contraffazione. Il contraffattore, infatti, viola i diritti patrimoniali dell'autore perché sfrutta economicamente l'opera contraffatta. Diverso è il caso del plagio. Questo consiste, infatti, nell'usurpazione della paternità da parte di un soggetto che vanta la creazione dell'originale, ma non ne è l'autore. Oltre a una violazione dei diritti patrimoniali, al pari della contraffazione, consiste anche in una violazione dei diritti morali. Inoltre, sono più gravi anche gli aspetti civilistici e penalistici.

L'opera d'ingegno, per essere un plagio, deve avere le stesse caratteristiche dell'opera plagiata e l'autore deve assumersi completamente la paternità dell'opera, altrimenti si parla di opera derivata illecita.

Quando l'opera plagiata parte da una forma espressiva e viene ripresa in un'altra, si parla di plagio trasversale. Ad esempio, se un'opera pittorica viene ripresa in un'opera fotografica, parliamo di plagio trasversale bidimensionale, se invece dalla pittura (o dalla fotografia) si passa alla scultura, si parla di plagio trasversale pluridimensionale⁸⁷. Il plagio è considerato un illecito ai sensi dell'art. 13, che conferisce solo all'autore il diritto esclusivo di riprodurre l'opera in qualsiasi modo o forma. All'art. 171

⁸⁶ Cfr. art. 4 l.d.a.

⁸⁷ Dell'Arte S., *Le riproduzioni delle opere d'arte*, in Bianchino G., op. cit., p. 65

sono disposte le sanzioni per l'autore del plagio che ha riprodotto l'opera "a qualsiasi scopo e forma"⁸⁸.

Analizziamo ora il caso particolare della parodia, di cui avremo modo di parlare anche nei paragrafi successivi (v. *infra*, 1.4.5). La parodia è diversa dall'elaborazione, sia per le sue caratteristiche che per l'inquadramento normativo. Riprende infatti in chiave comico-burlesca un'opera d'ingegno preesistente, stravolgendone il significato e muovendo al riso. Nella nostra normativa manca una definizione di parodia, che è invece presente in altri ordinamenti giuridici, come in quello francese⁸⁹ o statunitense⁹⁰. Nella direttiva 2001/29/CE si specifica all'art. 5 che la caricatura, la parodia o il pastiche rientrano nelle limitazioni ai diritti degli autori. Inoltre, si può anche fare riferimento a tre articoli della nostra Costituzione: l'art. 21 che tutela la libera manifestazione del pensiero, l'art. 9 in forza del quale la Repubblica promuove lo sviluppo della cultura, e l'art. 33 che esprime il principio di libertà artistica.

La creazione di un'opera parodistica richiede che l'artista abbia delle conoscenze approfondite dell'opera parodiata, a cui deve conferire un nuovo senso attraverso la sua creatività. Solo così l'opera potrà acquisire uno stato autonomo di protezione.

Ricordiamo che all'art. 2 l.d.a. viene individuato un elenco esemplificativo e non tassativo dell'estensione della protezione delle opere d'ingegno (v. *supra*, 1.3), e dunque possiamo considerare la parodia come forma di espressione autonoma rientrante nella protezione, che si può tradurre in un'opera letteraria, musicale, cinematografica o fotografica⁹¹.

⁸⁸ Cfr. art. 171 l.d.a.

⁸⁹ Cfr. art. L. 122-5 della legge francese che stabilisce che: "Lorsque l'œuvre a été divulguée, l'auteur ne peut interdire la parodie, le pastiche et la caricature, compte tenu des lois du genre".

⁹⁰ V. *supra*, 1.3.2, § 107 della *Copyright Law* sul "fair use".

⁹¹ Dell'Arte S., *Le riproduzioni delle opere d'arte*, in Bianchino G., op. cit., p. 71

L'opera parodistica costituisce una creazione dell'ingegno autonoma, e non è considerata un'opera derivata, gode di diritti autonomi. È chiara dunque la differenza con l'opera derivata che, ai sensi dell'art. 4, non è un'opera originaria e dunque non si qualifica come opera autonoma, al contrario della parodia. Quest'ultima, essendo l'espressione di un diritto della libertà di manifestazione del pensiero, non può sottostare alla volontà dell'autore dell'opera originaria⁹².

1.4 La riproduzione nella cultura e nell'arte contemporanea

L'avvento della fotografia alla fine del XIX secolo ha visto mutare il concetto stesso di opera d'arte. Si può affermare che la fotografia rappresenti un punto di rottura, che permette alle arti visive di liberarsi dall'ossessione di raffigurare fedelmente la realtà. All'inizio del XX secolo nascono così le avanguardie storiche, che si assumono proprio il compito di dare all'arte nuovi obiettivi attraverso nuovi linguaggi.

Una svolta importante, in questo contesto, si ha con i "ready made" di Marcel Duchamp (1887 – 1968), che trasformano un oggetto comune in opera d'arte, conferendovi la cosiddetta "aura" artistica (v. *infra*, 1.4.1), solo per volontà dell'autore. L'accento viene pertanto posto sui concetti incarnati dall'opera, più che sull'abilità nella creazione dell'opera stessa.

Questo avverrà anche con le opere della Pop Art di Andy Warhol (1928 – 1987), o con la "post-Pop Art" di Jeff Koons (1955), che elevano ad opera d'arte immagini dei media e della pubblicità, attribuendo loro la dignità persa a causa della banalizzazione del loro uso quotidiano. Questi artisti, anche se in maniera diversa, attuano lo stesso procedimento "duchampiano" dell'appropriazione dell'immagine "già data". Si sfida dunque la stessa idea

⁹² Ibidem

del *corpus mechanicum* (il contenuto creativo dell'opera) e del *corpus mysticum* (il supporto materiale in cui l'opera si concretizza)⁹³, non vi è più identità tra i due. Il primo rimane invariato, mentre al secondo vengono associati via via nuovi significati⁹⁴.

Affinchè il *corpus mechanicum* rimanga invariato, diventa necessario per gli artisti riprodurre fisicamente oggetti od opere d'arte già esistenti. La riproduzione diventa così l'unico mezzo per focalizzarsi sui concetti del *corpus mysticum*, dando minore importanza all'abilità manuale artistica. È questo il momento in cui cominciano a emergere su larga scala problemi legati ai diritti di riproduzione relativi alle opere d'arte.

1.4.1 Walter Benjamin e la riproducibilità tecnica

Walter Benjamin (1882 – 1940), nel celebre saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), sostiene che “in linea di principio, l'opera d'arte è sempre stata riproducibile. Una cosa fatta dagli uomini ha sempre potuto essere rifatta dagli uomini”⁹⁵. Se nei tempi antichi le riproduzioni venivano realizzate dagli allievi per esercitarsi, o dai maestri per diffondere le opere, al contrario la riproduzione tecnica del XX secolo è, secondo Benjamin, qualcosa di nuovo. Nel passato vi erano i bronzi che, con le monete e le terrecotte, erano le uniche opere a poter essere riprodotte in grandi quantità con le tecniche del conio e della fusione. Con lo sviluppo della silografia e poi della stampa, diventa riproducibile anche la scrittura. Nel XIX secolo, come si avrà modo di approfondire (v. *infra*, 3.2), la litografia viene superata dall'invenzione della fotografia. Sarà poi il cinema a costituire

⁹³ Sulla nozione di *corpus mysticum* e *corpus mechanicum* v. *infra*, 2.1

⁹⁴ Sterpi M., *La trasformazione dell'opera d'arte: problematiche giuridiche*, in Ajani G., Donati A. (a cura di), *I diritti dell'arte contemporanea*, Torino, Umberto Allemandi & C., 2011, p. 179

⁹⁵ Benjamin W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), Torino, Einaudi, 2000, p. 6

un mezzo ancora più preciso di riproduzione, non solo delle opere d'arte, ma in generale della realtà in più dimensioni⁹⁶.

L'autenticità dell'opera d'arte, per Benjamin, è determinata dal suo *hic et nunc*. Egli sostiene che ciò che viene meno nell'epoca della riproducibilità tecnica dell'opera d'arte sia la nozione di "aura", profondamente legata alla tradizione e alla testimonianza storica a cui l'opera viene sottratta con la riproduzione. L'opera viene attualizzata dalla riproduzione e si trasforma da elemento della tradizione in elemento di consumo. Questo fenomeno è strettamente legato all'avvento, in quel periodo, della società di massa, che secondo Benjamin liquidava il valore tradizionale dell'eredità culturale. La decadenza dell'aura si fondava su due circostanze che erano favorite dall'importanza che via via stavano acquistando le masse al tempo: bisognava rendere tutto spazialmente e umanamente più vicino e superare l'unicità di qualunque dato, a cui si giungeva attraverso la riproduzione, che aveva caratteristiche di "labilità e ripetibilità". A questa "crisi" si era arrivati, secondo Benjamin, anche con la nascita della fotografia, a causa della quale "l'arte avvertì l'approssimarsi di quella crisi che passati altri cento anni è diventata innegabile"⁹⁷. L'arte dunque "reagì con la dottrina dell'arte per l'arte, una teologia dell'arte"⁹⁸. Quando il valore culturale cede il passo al valore espositivo, allora cambia anche la natura qualitativa dell'opera d'arte. Ci si era tanto domandati, nel corso della disputa tra la fotografia e la pittura, se la prima potesse essere tanto importante quanto la seconda, senza concentrarsi sul fatto che, secondo Benjamin, la fotografia ha modificato il carattere complessivo dell'arte⁹⁹.

Questi temi saranno approfonditi nei successivi paragrafi.

⁹⁶ Ibid, p. 8

⁹⁷ Ibid, p. 13

⁹⁸ Ibidem

⁹⁹ Ibid, p. 17

1.4.2 Dal ready made all'Appropriation Art

La copia da precedenti opere d'arte, per creare nuovi lavori, ha trovato una nuova e significativa espressione nella corrente artistica detta "Appropriation Art" ("appropriazionismo"), che ha cominciato ad essere teorizzata negli anni '80 ed è oggi considerata una delle più tipiche espressioni della cultura postmoderna. L'Appropriation Art consiste nel prendere immagini o oggetti già esistenti come base per nuove opere d'arte. In questo contesto di appropriazione di immagini altrui, è chiaro come l'abilità nella creazione manuale si situi in secondo piano rispetto all'idea che sta dietro l'opera.

Gli albori dell'Appropriation Art possono essere fatti risalire al "collage" dei cubisti, realizzati ad esempio da Pablo Picasso (1881 – 1973) e George Braque (1882 – 1963) già nei primi anni '10. I due pittori utilizzano per la prima volta oggetti reali, come ad esempio la carta di giornale, per rappresentare l'oggetto stesso. La pratica si sviluppa ulteriormente dopo i primi ready made di Marcel Duchamp, con cui l'artista si appropria di oggetti comuni e li eleva a opere d'arte. Con *Ruota di bicicletta* (1913) o con l'orinatoio *Fountain* (1917), oggetti "pronti" e non creati dall'artista che poco li modifica, Duchamp sconvolge il concetto di proprietà intellettuale, e avanza l'ipotesi che l'idea creativa abbia più importanza dell'abilità manuale artistica¹⁰⁰. Inoltre è importante ricordare la celebre opera di Duchamp *L.H.O.O.Q.* (1919), forse primo vero esempio moderno di appropriazionismo, quando l'artista pone un paio di baffi e un pizzo alla celebre *Monna Lisa* di Leonardo da Vinci.

Anche Salvador Dalí (1904 – 1989), una delle figure principali della corrente surrealista, fece ampio uso dell'appropriazione di oggetti comuni, come ad esempio nel *Lobster Telephone* (1936).

¹⁰⁰ Vettese A., *L'arte contemporanea: tra mercato e nuovi linguaggi*, Bologna, Il Mulino, 2012, p.

Nella Pop Art è pratica molto diffusa appropriarsi di oggetti e immagini ben conosciuti, che potrebbero a prima vista sembrare dei ready made, ma che presentano invece delle differenze. Ad esempio, Roy Liechtenstein (1923 – 1997) nella realizzazione delle sue riproduzioni ingigantite di fumetti e ritagli di giornale, dipinge e ridisegna interamente le figure con colori e pennello. Le *Brillo Boxes* (1964) di Andy Warhol sono in legno e cartone, dipinte con il colore, a differenza delle stampe del logo di James Harvey per le scatole di sapone per stoviglie. Non sono dunque oggetti pronti ed elevati ad opere d'arte, ma piuttosto appropriazioni dell'immagine massificata, per riflettere sul consumo bulimico di immagini della pubblicità o dell'intrattenimento, per analizzare il mondo in cui le immagini nascono e diventano un linguaggio quotidiano assordante¹⁰¹.

Verso la fine degli anni '50, esponenti della Pop Art come Jasper Johns (1930) con i suoi *collage* (in cui include nelle opere oggetti d'uso comune) e Robert Rauschenberg (1925 – 2008) con i *combine-paintings* (assemblaggi di oggetti e materiali di varia natura), ritornano all'utilizzo di oggetti fisici della cultura di massa, decontestualizzati e presentati come vere e proprie opere d'arte, come aveva già fatto Duchamp.

Sebbene l'Appropriation Art abbia avuto questi precedenti, il termine viene comunemente associato ad alcuni artisti americani a partire dagli anni '80, tra cui Sherrie Levine (1947) e Jeff Koons. La ri-fotografia di Sherrie Levine *After Walker Evans* (1981) ne è un ottimo esempio. La Levine fotografa, tra le altre, la nota fotografia di Walker Evans (1903 – 1975) che ritrae Allie Mae Burroughs, moglie di un coltivatore dell'Alabama. Tale fotografia per la Levine diventa simbolo della cultura postmoderna, nonché critica della mercificazione dell'arte, elogio della morte del modernismo, inteso come incapacità degli artisti a lei contemporanei di ricattare il passato e cercare

¹⁰¹ Ibid, p. 38

di creare significati sempre nuovi. Le fotografie di Evans non erano protette da copyright all'epoca, e paradossalmente le stesse fotografie sono invece protette da copyright nel caso dell'opera della Levine. Interessante, in questo contesto, è la creazione nel 2001 di due siti web da parte dell'artista e programmatore Michael Mandiberg (1977): www.aftersherrielevine.com e www.afterwalkerevans.com. L'artista ha scannerizzato le fotografie della Levine e di Evans e creato i due siti web per facilitarne la loro diffusione. Chiunque può stampare dal sito le fotografie con un certificato di autenticità da firmare che rende unica ogni immagine. L'idea di Mandiberg è di diffondere queste opere rendendone nullo il valore economico (tutti infatti possono scaricarle), ma aumentare con la diffusione il loro valore culturale.

Sherrie Levine realizza anche *Fountain (after Marcel Duchamp: A. P.)* (1991), in cui ripropone il celebre orinatoio dell'artista padre dei ready made e non solo eleva l'oggetto comune e triviale a opera d'arte, come fatto in precedenza da Duchamp, ma lo realizza in un bronzo brillante, quasi a farlo sembrare dorato, per trasformarlo in un oggetto unico e quindi stravolgendo anche la stessa idea di Duchamp, che rendeva oggetti comuni opere d'arte semplicemente proclamandoli tali.

L'americano Jeff Koons, dal canto suo, è spesso considerato l'erede di Marcel Duchamp, perché utilizza la tecnica del ready made per appropriarsi di oggetti nella catena del consumo di beni ordinari e, trasformandoli in sue opere d'arte, li eleva allo status di beni estetici, catena più alta. Egli prende da Andy Warhol la volontà di critica della mercificazione e massificazione della cultura. Realizza opere d'arte con oggetti spesso kitsch, presi dal quotidiano o dal mondo dell'infanzia.

L'Appropriation Art pone delle domande sul tema dell'originalità, dell'autenticità e della paternità dell'opera d'arte, e appartiene a una tradizione modernista che da Duchamp mette in discussione la natura e la

definizione dell'arte stessa. Sicuramente gli artisti citati in questo capitolo, che si appropriano di immagini e oggetti, sono stati supportati da saggi critici, come *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti* (1985) di Rosalind Krauss (1941), che prendeva le mosse da *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936) di Benjamin.

1.4.3 Il caso di Auguste Rodin e l'originalità dell'avanguardia

Nel saggio *L'originalità dell'avanguardia*, Rosalind Krauss ci parla del caso di Auguste Rodin (1840 – 1917), che poco prima della morte aveva lasciato le sue creazioni e i loro diritti di riproduzione allo Stato francese, e quindi principalmente il diritto a fabbricare dei bronzi a partire dai gessi da lui realizzati. L'artista aveva effettuato tre atti di donazione nel 1916, e lo Stato francese si impegnava a rispettare i suoi diritti morali e a considerare “opere originali” solo le prime dodici riproduzioni fatte a partire dai gessi. Queste dovevano portare dei documenti con indicazioni dettagliate che ne attestassero la riproduzione, come stabilito dal decreto n. 81-255 del 3 marzo 1981. Il diritto di riproduzione è descritto all'art 122-3 del *Code de la Propriété Intellectuelle*. Oggi le opere di Rodin sono cadute in pubblico dominio e quindi potrebbero essere riprodotte da chiunque. Tuttavia il museo Rodin – in base all'art. 121-1 del *Code de la Propriété Intellectuelle*, che determina il diritto morale dell'autore alla paternità dell'opera, inalienabile e imprescrittibile – si impegna a contrastare le riproduzioni effettuate da terzi senza una corretta attribuzione¹⁰².

Rosalind Krauss parte da questo caso per descrivere come il carattere di “originalità” e di “riproduzione” assumano nell'epoca delle avanguardie delle caratteristiche nuove. La studiosa sostiene infatti che i visitatori della grande mostra su Rodin alla National Gallery of Art di Washington nel 1981,

¹⁰² Negri-Clementi G., Stabile S., *L'arte e il diritto d'autore*, in Negri-Clementi G., op. cit., p. 94

rimasero probabilmente perplessi a ritenere “originale” la *Porte de l’Enfer* realizzata a partire da quei gessi nel 1978, quindi molti anni dopo la morte dell’artista. Tuttavia, quella composizione (a cui Rodin non aveva dato un’impostazione definitiva) rappresentava effettivamente un’opera originale, perché autorizzata dall’artista stesso.

La Krauss evidenzia come in realtà non esista un “originale” della *Porte de l’Enfer*, ma “molte copie senza originale”, e che la questione dell’autenticità riguarda tutte le versioni esistenti¹⁰³. Già Benjamin aveva evidenziato come la nozione stessa di “autenticità”, applicata a medium che sono intrinsecamente multipli, si svuota di qualsiasi senso. È il caso della fotografia, della stampa e del bronzo. Numerosi sono gli esempi della modernità in cui non esiste un vero e proprio originale: il fotografo Atget non effettuava le stampe dei suoi negativi, Cartier-Bresson non stampava mai da solo le sue fotografie. Spesso infatti questi artisti, abili compositori di immagini, erano dei pessimi stampatori. La riproducibilità è quindi, secondo la Krauss, radicata nell’*ethos*:

Alberga nel cuore stesso dell’atelier di Rodin [...] perché i gessi che formano il nucleo della sua opera sono essi stessi dei calchi, dei potenziali multipli. È da questa molteplicità che nascerà la proliferazione strutturale che è a fondamento dell’opera impressionante di Rodin.¹⁰⁴

Il principio della riproduzione è dunque insito nel lavoro di Rodin e attraversa tutto il campo della sua scultura. Non vi è un’altra estremità, un contrario di “riproduzione” identificabile in un “originale”, in cui risiede il concetto di unicità. Tuttavia questo non toglie alle sue opere la forza creativa e l’abilità tecnica.

Rosalind Krauss riflette quindi sul fatto che oggi siamo portati ad aggrapparci a un “culto dell’originale” che ha ormai poco spazio nell’epoca

¹⁰³ Krauss R., *L’originalità dell’avanguardia e altri miti modernisti* (1985), Roma, Fazi, 2007, p. 164

¹⁰⁴ Ibid, p. 166

attuale dei mezzi di riproduzione. L'originalità dell'avanguardia non si identifica con l'unicità dell'opera, ma con una rivolta contro il passato e la tradizione: "L'originalità avanguardista è concepita come un'origine in senso proprio, un inizio a partire da niente, una nascita"¹⁰⁵. L'idea che originalità e ripetizione siano tra loro contrapposte, perché la prima valorizzi l'opera e la seconda la screditi, è messa in discussione dal modernismo e dall'avanguardia. Da quel momento, infatti, il concetto di "originalità" non si identifica più nell'"unico" ma nel "nuovo rispetto alla tradizione", mettendo in discussione il concetto stesso di copia e di riproduzione, che si configurano invece come caratteristiche insite in molti lavori di quel periodo.

1.4.4 Jeff Koons e la perdita dell'aura antica

Come abbiamo visto, Benjamin nel 1936 spiega come, grazie all'innovazione dei mezzi di registrazione meccanica dell'immagine, sono state modificate non solo le opere in sé e la maniera con cui si diffondono, ma anche le nozioni che connotano l'opera, come quelle di aura, unicità e irripetibilità¹⁰⁶.

Il concetto di perdita dell'aura, nei termini descritti da Benjamin, è utile anche per comprendere l'operazione artistica attuata da Jeff Koons con le opere della mostra "Jeff Koons in Florence" (Firenze, 26 settembre 2015 – 21 gennaio 2016)¹⁰⁷. In questo caso l'artista statunitense sviluppa un provocatorio confronto tra le sue opere e il contesto classico dei capolavori fiorentini di Donatello e Michelangelo. Ad esempio *Gazing Ball (Barberini Faun, 2013)*, è un calco di gesso che riproduce il Fauno Barberini (scultura greca di età ellenistica, III sec. a.C.), con una sfera azzurra appoggiata sulla coscia. L'opera appartiene alla serie *Gazing Ball*, calchi di gesso di sculture del periodo greco-romano, a cui Koons aggiunge sempre una sfera azzurra dalla

¹⁰⁵ Ibid, p. 171

¹⁰⁶ Vettese A., op. cit., p. 52

¹⁰⁷ www.musefirenze.it/jeff-koons-in-florence/ (consultato il 04.02.16)

superficie specchiante, che finisce per attirare e concentrare l'attenzione del visitatore solo su di essa.

Secondo l'artista Nicola Verlato (1965), nelle opere di questa serie Koons rimuove l'aura delle opere riprodotte proprio con l'espedito della sfera azzurra. Poiché questa è riflettente, tutta la gamma di chiaroscuro delle sculture ellenistiche si annulla, trasformandosi all'occhio del visitatore in una sorta di macchia bianca e gessosa¹⁰⁸. Inoltre, proprio perché in precario equilibrio, la sfera attira l'attenzione del visitatore anche sulla fragilità del mondo circostante, riflesso nella sfera stessa, demolendo ancora l'aura dell'opera originale.

Un'altra opera della mostra citata, *Pluto and Proserpina* (2015), rappresenta un'ulteriore riflessione sulla perdita dell'aura delle opere classiche. Si tratta di una scultura dorata alta tre metri, collocata in questo caso sull'arengario di Palazzo Vecchio in piazza della Signoria, che riproduce un'anonima porcellana francese del Settecento, che ricorda però nelle forme il *Ratto di Proserpina* (1622), celebre opera del Bernini. Il metallo color oro lucidato a specchio produce un'infinità di riflessi sulla superficie quasi da annullarla completamente, non lasciando comprendere appieno le forme. In questo modo, la presunta celebrazione di un capolavoro del passato, produce volutamente l'effetto di cancellarne l'aura. L'opera sembra di Bernini anche perché collocata in quel contesto monumentale, ma si tratta solo di un inganno rivolto ai visitatori "distratti", che tendono ad ammirare i capolavori antichi conoscendoli solo superficialmente. L'icona classica si trasforma qui dunque in un "idolo d'oro", una sorta di parodia del valore attribuito alle

¹⁰⁸ Capra D., *Jeff Koons, Firenze e il martello calvinista. Parla Nicola Verlato*, in "Artribune", disponibile su www.artribune.com (consultato il 04.02.16), 25 dicembre 2015

opere monumentali classiche in un'epoca, come quella odierna, caratterizzata dal marketing turistico¹⁰⁹.

Laddove la Pop Art riproduceva e ingigantiva le icone della cultura popolare, qui Koons annulla l'aura dei monumenti delle icone classiche.

1.4.5 Casi giuridici legati all'Appropriation Art

L'appropriazione di immagini e creatività altrui costituisce in molti casi una violazione, a volte intenzionale perché provocatoria, del diritto d'autore delle opere di cui ci si appropria. Questo non accade nel caso dei ready made di Duchamp, o nel caso della "Gioconda con i baffi" *L.H.O.O.Q.*, perché la Monna Lisa è un'opera in pubblico dominio. Possono però nascere delle dispute se l'immagine che si prende in prestito è protetta dal diritto d'autore. È utile, al fine di analizzare alcune questioni giuridiche che possono sorgere a causa del fenomeno dell'appropriazionismo, fare riferimento ad alcune disposizioni normative.

Naturalmente, come stabilito dall'art. 21 della Costituzione italiana, "tutti hanno diritto di manifestare liberamente il proprio pensiero con la parola, lo scritto e ogni altro mezzo di diffusione"¹¹⁰. Inoltre, all'art. 33 è espresso il principio di libertà artistica. Questo deve avvenire in generale nel limite del rispetto dei diritti altrui, e in particolare del rispetto dei diritti d'autore. Nel caso specifico dell'Appropriation Art è utile fare riferimento all'art. 4 l.d.a., in cui è sancito che sono protette anche le elaborazioni di carattere creativo dell'opera originaria, quali ad esempio le modificazioni o trasformazioni che costituiscono un rifacimento sostanziale¹¹¹. Nell'opera derivata deve essere riconoscibile l'opera originale, altrimenti si parla di comunanza dei motivi ispiratori dei due lavori, e quindi le opere sarebbero entrambe originali. La

¹⁰⁹ Montanari T., *La statua dorata di Jeff Koons che sbeffeggia questa Firenze*, in "La Repubblica", disponibile su www.repubblica.it (consultato il 04.02.16), 2 ottobre 2015

¹¹⁰ Cfr. art. 21 della Costituzione Italiana

¹¹¹ Cfr. art. 4 l.d.a.

facoltà esclusiva di elaborare e trasformare l'opera, come si esplicita nell'art. 18, dipende solamente dall'artefice dell'opera originale, che deve dare il consenso se altri intendono pubblicare e utilizzare economicamente il lavoro¹¹².

Vi sono comunque delle eccezioni a questa normativa, tra cui l'art. 70 l.d.a., in cui si specifica che la riproduzione è libera per fini di critica o discussione, anche se dovrebbe essere fatta solo parzialmente (v. *supra*, 1.3.3).

Inoltre, la già citata direttiva 2001/29/CE (v. *supra*, 1.3.1), all'art. 5 al paragrafo 3, lettera *k*, enuncia che gli Stati possono porre delle limitazioni ed eccezioni al diritto esclusivo di riproduzione e comunicazione spettante agli autori, nel caso l'utilizzo avvenga a scopo di caricatura, parodia o pastiche (v. *supra*, 1.3.5). Come ricordano Ubertazzi e Marchetti nelle osservazioni all'art. 4 l.d.a., la parodia deve essere distinta dall'elaborazione, costituisce una rappresentazione diversa e distinta, e quindi è oggetto di protezione come opera originale. Deve escludersi l'appropriazione del contenuto ideologico dell'opera parodiata, e la parodia deve avere carattere di autonomia e originalità¹¹³.

Il Tribunale di Milano, con decisione 15 novembre 1995 ha specificato che "Pur essendo l'opera parodistica caratterizzata dalla sua derivazione da un'opera preesistente e dall'effetto comico-burlesco atto a capovolgere il senso dell'opera parodiata, trattasi di opera autonoma e come tale oggetto di autonoma tutela". Inoltre, sempre il Tribunale di Milano, con decisione 7 settembre 2004 ha riconosciuto che la parodia, anche se prende spunto da un'altra opera, gode di natura autonoma e quindi non è soggetta al consenso dell'autore dell'opera originale¹¹⁴. Il diritto alla satira trova inoltre un

¹¹² Marchetti P., Ubertazzi L. C., *Commentario breve al diritto della concorrenza: la legge sul diritto d'autore*, Padova, CEDAM, 1998, p. 4

¹¹³ Ibid, p. 5, cfr. Pret. Roma 29 agosto 1978, IDA, 79, 976

¹¹⁴ Ibidem

riconoscimento nell'art. 21 della Costituzione, in cui si esprime la libera manifestazione del pensiero.

Anche se appropriazionismo e parodia possono essere considerati diversi (il primo, infatti, non necessariamente muove al riso), se l'uso di opere originali si accompagna ad uno stravolgimento del significato dell'opera di partenza, allora l'utilizzo di tali opere protette è considerato lecito e non viola diritti di terzi¹¹⁵. I diritti a cui ci si appella per effettuare una parodia (ovvero l'art. 21 e 33 della Costituzione) possono essere infatti applicati anche ai casi di appropriazionismo, rendendolo lecito.

Analizzeremo inoltre anche e soprattutto casi giuridici relativi agli Stati Uniti, dove l'Appropriation Art ha avuto più seguito. La giurisprudenza americana, per risolvere questi casi, si è più volte appellata al "*fair use*" (uso equo), che consente la citazione non autorizzata o l'incorporazione del materiale protetto da copyright nell'opera di un altro autore, nei casi in cui non c'è scopo di lucro, né viene leso il diritto morale o patrimoniale dell'artista (v. *supra*, 1.3.3).

Artisti e giudici hanno visioni contrastanti in materia, tanto che i primi temono spesso di vedere minacciata la loro libertà artistica da leggi e decreti che nulla hanno a che fare con la loro volontà di esprimersi. La legge ha un'idea più tradizionale sulla questione, e sono numerosi i casi giudiziari in cui gli artisti sono andati incontro a sanzioni, anche piuttosto pesanti, per aver infranto diritti spettanti ad altri.

Tra gli artisti che abbiamo citato, sono famosi i casi in cui è coinvolto Andy Warhol che fu ad esempio citato in giudizio dalla fotografa Patricia Caulfield, per aver utilizzato senza permesso una sua fotografia da cui Warhol aveva realizzato la celebre serigrafia *Flowers* (1964) e per cui alla fine pagò 6.000 \$ più le *royalties* alla fotografa. Altro caso che vede coinvolto Andy Warhol è

¹¹⁵ Sterpi M., *La trasformazione dell'opera d'arte: problematiche giuridiche*, in Ajani G., Donati A., op. cit., p. 186

quando fu citato in giudizio dal fotografo francese Henri Dauman per la serigrafia *Jackie* (1964), ripresa dalla fotografia di Jackie Kennedy scattata da Dauman, apparsa sulla rivista "Life" nel 1963 e protetta da copyright. L'opera di Warhol fu inoltre riprodotta anche su calendari e poster poi messi in commercio. Sebbene l'opera di Warhol possa essere considerata una rielaborazione creativa della fotografia di Dauman, è anche vero che Dauman stesso non voleva rendere la sua opera di pubblico dominio, sebbene l'avesse pubblicata su "Life". Inoltre, si può affermare che Warhol non voleva riferirsi all'opera di Dauman in sé ma più alla figura di Jackie Kennedy, in un momento in cui era divenuta popolare dopo la tragica morte del marito John Fitzgerald. Il fatto poi di aver messo in commercio del materiale riprodotto la fotografia significava, oltre che non potersi appellare al *fair use*, far perdere del guadagno a Dauman, che avrebbe dovuto pretendere un ritorno economico per la riproduzione della sua opera a scopo di lucro. Il caso fu risolto, ma la sentenza non fu resa pubblica¹¹⁶.

Un altro artista che abbiamo citato, e che fu coinvolto in casi giudiziari, è Rauschenberg, che aveva utilizzato come base per la sua opera *Pull* (1974) la foto di Richard Beebe *Mexico Diver* (1970). Rauschenberg si vide costretto a risarcire il fotografo con 3.000 \$ e una copia numerata dell'opera incriminata, valutata attorno ai 10.000 \$¹¹⁷.

Uno degli esponenti dell'Appropriation Art che abbiamo citato, Jeff Koons, nel corso della sua carriera ha dovuto affrontare numerosi processi per infrazione di copyright di opere altrui.

Uno dei più celebri è sicuramente il caso *Rogers v. Koons*, del 1992, che vede il celebre artista coinvolto in un processo perché la sua scultura *A String of Puppies*, basata su una fotografia di Art Rogers, ne violava i diritti d'autore.

¹¹⁶ Landes W. M., *Copyright, Borrowed Images, and Appropriation Art: an Economic Approach*, in "Law and Economics", University of Chicago Law School, Working Paper no. 113, 2000, pp. 1 – 21, disponibile su chicagounbound.uchicago.edu (consultato il 04.02.16)

¹¹⁷ Ibidem

La scultura appartiene alla serie *Banality* del 1988, di cui fanno parte anche altre due sculture che videro Koons citato in giudizio per violazione di copyright: *Wild Boy and Puppy*, che riprendeva il personaggio Odie del fumetto "Garfield the Cat", per cui fu denunciato dalla United Features nel 1993, e *Ushering in Banality*, che riprendeva una foto scattata da Barbara Campbell. La serie era stata realizzata da Koons con l'intento di mettere in scena il banale, il gusto kitsch di un *american way of life* con tendenze consumistiche.

Nella scultura *A String of Puppies*, Koons aveva rimosso la nota di copyright dalla fotografia e aveva fatto realizzare l'opera ai suoi assistenti preoccupandosi che i dettagli fossero copiati fedelmente. Quando Art Rogers si accorse che la scultura era una copia della sua fotografia di cui, come autore, deteneva i diritti, citò Koons in giudizio. Questi, come anche negli altri casi, provò ad appellarsi al *fair use* e all'uso parodistico che secondo lui aveva fatto della fotografia. Egli sosteneva di aver voluto criticare il sistema economico che rimetteva troppo valore sui beni materiali e sul consumo delle immagini dei media, ma, dato che per criticare la società in senso lato Koons avrebbe potuto usare altre immagini, e dato anche che avrebbe potuto preventivamente pagare la licenza per i diritti ad Art Rogers, il tribunale si espresse in favore di quest'ultimo.

Vi è inoltre il celebre caso di Patrick Cariou v. Richard Prince, che ha suscitato l'attenzione dell'*art system* internazionale dal 2011 e sembra essersi concluso con un accordo nel marzo 2014. Il fotografo francese Patrick Cariou (1963) aveva pubblicato sul libro di fotografie *Yes, Rasta* (2000) alcuni suoi scatti di una comunità di rastafariani in Jamaica. L'artista americano Richard Prince (nato nel 1949) crea nel 2008 *Canal Zone*, una serie di opere che incorporavano le fotografie di Cariou ma aggiungendovi forme colorate, ingrandendole o creando dei collage. Nel mondo dell'arte si favoriva la

posizione di Prince, contro la comunità dei fotografi che favoriva invece Cariou. Se nel 2011 il Tribunale federale aveva giudicato illecito l'utilizzo delle fotografie da parte di Prince, nel marzo del 2014 si decise che le opere di quest'ultimo costituissero un lavoro originale, parodia del precedente di cui non violava i diritti, e degna di essere protetta dalla legge sul diritto d'autore. Anche qui ci si appellò al *fair use* e alla deroga alle consuete restrizioni del copyright, perché le nuove opere rispondono a un'estetica completamente diversa dall'originale¹¹⁸.

Un altro caso emblematico è quello dell'artista Christian Marclay che ha realizzato il montaggio di ventiquattro ore *The Clock* (2011, opera premiata col Leone d'Oro alla Biennale di Venezia), in cui per ogni minuto si è creata una corrispondenza tra l'ora reale e l'ora rappresentata negli spezzoni dei film, selezionati da Marclay nel video.

Il budget per l'opera di Marclay non riusciva a coprire anche i costi per il pagamento dei diritti alle case di produzione cinematografica dei film utilizzati. L'artista ha spesso sostenuto che il suo lavoro può essere considerato illegale, ma ha anche le credenziali per essere inserito nel lecito *fair use*. Egli ha espresso una sua visione personale di copyright, affermando che se il risultato finale non è né offensivo né ridicolizzante per i creatori del materiale originario, questi non potranno che apprezzare il risultato finale¹¹⁹.

Il caso italiano legato all'Appropriation Art che costituisce un importante precedente è quello relativo alla Fondazione Alberto e Annette Giacometti contro la Fondazione Prada e l'artista John Baldessari, del 2010¹²⁰. Si era utilizzata un'opera dell'artista svizzero Alberto Giacometti (1901 – 1966), la *Grande Femme II* (1960) nel progetto "The Giacometti Variations", alla

¹¹⁸ Marsala H., *Raggiunto un accordo per il caso Richard Prince VS Patrick Cariou*, in "Artribune", disponibile su [04. www.artribune.com](http://www.artribune.com) (consultato il 04.02.16), 22 marzo 2014

¹¹⁹ Pirelli M., *L'Appropriation Art alla prova del diritto d'autore: l'orientamento della giurisprudenza internazionale e italiana. Intervista all'avvocato Silvia Stabile*, in "Il Sole 24 Ore", disponibile su www.arteeconomy24.ilsole24ore.com (consultato il 04.02.16), 8 settembre 2015

¹²⁰ Tribunale di Milano, ord. 13 luglio 2011

Fondazione Prada di Milano, realizzato dall'artista statunitense John Baldessari (1931), che faceva riferimento all'opera scultorea di Giacometti, ma riproducendola più volte con tessuti colorati, lunghe trecce bionde ed altri oggetti e tessuti. La Fondazione Giacometti citò in giudizio la Fondazione Prada e Baldessari, perché riteneva le opere ledessero i diritti patrimoniali e morali dell'artista.

La Corte ha affermato che l'intento di Baldessari di realizzare una parodia di Giacometti non danneggiasse i diritti morali di questo, perché il significato apportato all'opera dai due artisti era diverso. Da un lato Giacometti nella *Grande Femme* vuole rappresentare le privazioni della guerra, da cui la magrezza della figura, che è invece utilizzata da Baldessari, con l'aggiunta di oggetti e tessuti, come critica verso la fiera magrezza della donna moderna, spesso vittima del mondo della moda. Si può quindi definire l'essenzialità esistenzialista di Giacometti come contrapposta al gigantismo e alla ripetizione pop di Baldessari¹²¹. Questo ha fatto sì che il tribunale abbia considerato le opere di Baldessari come opera d'arte originale, appellandosi alla predominanza del significato sulla forma.

Questo caso è emblematico per spiegare quando un'opera può essere considerata parodia, e quindi assumere carattere di opera autonoma. Infatti, sebbene l'opera originale sia riconoscibile nell'appropriazione, quest'ultima acquista un senso ideologico autonomo, quindi le spettano anche diritti autonomi.

Si nota come il concetto del *fair use*, sebbene nato in ambito anglosassone, sia comunque mutuato nell'ordinamento italiano grazie alle limitazioni imposte dalla direttiva 2001/29/CE nell'art. 5 e incorporate nel già citato art. 70 l.d.a. Si autorizza infatti un utilizzo più ampio da parte di terzi dell'opera protetta e si attua un'apertura nella direzione della libertà d'espressione.

¹²¹ Saltarelli A., *L'appropriazionismo nell'arte: riflessi giuridici*, disponibile su www.collezionedatiffany.com (consultato il 04.02.16), 1 luglio 2014

Un altro caso di violazione di diritti d'autore è l'episodio che nel 2015 ha visto coinvolti l'artista situazionista Gianfranco Sanguinetti (1948) da una parte, e la Biennale di Venezia e l'artista del Malawi Samson Kambalu (1975) dall'altra¹²². Quest'ultimo ha presentato alla Biennale Arte 2015 l'installazione *Sanguinetti Breakout Area*, in cui ha utilizzato delle fotografie acquistate a un'asta dell'archivio di Sanguinetti dall'archivio Beinecke Rare Book Manuscript Library. Sanguinetti ha prontamente denunciato Kambalu per violazione dei diritti d'autore, come quello di riproduzione ed esposizione. L'opera di Kambalu, riproducendo le fotografie di Sanguinetti vendute all'archivio, fa proprio il principio del *détournement* situazionista, volto a deviare la pratica artistica da dispotici meccanismi culturali, soprattutto quelli acritici della comunicazione di massa. Nel Situazionismo si modificavano spesso oggetti estetici già dati (in questo caso le foto di Sanguinetti, appunto), il tutto volto a conferire all'opera d'arte una nuova direzione di significato, con variazioni che effettuavano uno scarto di senso. Tra l'altro, lo stesso Sanguinetti, uno degli esponenti fondamentali dell'Internazionale Situazionista, aderiva alla presa di posizione degli altri intellettuali, per cui ogni loro opera poteva liberamente essere riprodotta (senza scopo di lucro). Kambalu ha voluto criticare proprio questa mancanza di fedeltà alle idee originarie di Sanguinetti, creando un'opera satirica e provocatoria, che evidenziava la contraddizione tra gli ideali del movimento situazionista e la vendita commerciale delle opere da parte dello stesso Sanguinetti. Il giudice ha affermato che:

L'installazione si fa veicolo di un messaggio creativo, originale ed autonomo chiaramente percepibile e che nel suo complesso, utilizzando il linguaggio del movimento situazionista in ragione dell'uso del *détournement*, dello scandalo e della beffa, ha evidenziato la contraddizione tra la teorizzata lotta

¹²² Tribunale di Venezia, 7 novembre 2015, ord. cautelare

alla mercificazione dell'opera dell'intelletto propria dello stesso ricorrente [Sanguinetti], e la messa in vendita delle opere da parte di Sanguinetti.¹²³

Anche dal titolo *Sanguinetti Breakout Area*, si percepisce la volontà di parodia e critica di Kambalu, che sottolinea come Sanguinetti stesso sia uscito dal suo ideale situazionista, mercificando le sue opere.

L'opera dell'artista malawiano è stata giudicata veicolo di un nuovo messaggio e significato artistico, quindi opera originale¹²⁴.

Questi due casi costituiscono importanti esempi per la giurisprudenza italiana, e aiutano a consolidare il concetto per cui la parodia di un'opera originale protetta dal diritto d'autore, che aggiunga a quest'ultima significati nuovi e un senso proprio, può essere considerata un'opera autonoma, protetta quindi da diritti autonomi, senza il bisogno del consenso dell'autore dell'opera originale.

La tutela del diritto d'autore ha [...] come oggetto la forma di espressione individuale dell'opera, caratterizzata da elementi essenziali e individualizzanti che individuano la creatività dell'autore stesso e non il concetto generale di riferimento¹²⁵.

Così scrive l'avvocato Salvo Dell'Arte nel saggio *Le riproduzioni delle opere d'arte*, analizzando l'oggetto di tutela del diritto d'autore in Italia, che deve assumere una forma espressiva concreta, e anche rispondere a caratteristiche di creatività (v. *supra*, 1.3).

Per quanto riguarda la giurisprudenza americana, è importante notare come questa si sia formata proprio sui numerosi casi di Appropriation Art che hanno visto protagonisti artisti statunitensi, e il concetto di *fair use* si sia col tempo sempre più consolidato. Nel diritto statunitense si considera anche il

¹²³ Pellegrino R., *Gianfranco Sanguinetti contro la Biennale di Venezia*, in "Artribune", disponibile su www.artribune.com (consultato il 04.02.16), 28 dicembre 2015

¹²⁴ Ibidem

¹²⁵ Dell'Arte S., *Le riproduzioni delle opere d'arte*, in Bianchino G., op. cit., p. 65

valore di mercato dell'opera rielaborata in relazione all'opera originale e al suo potenziale valore di mercato. Infatti, una successiva rielaborazione può sia svilire l'opera originale, non avere effetti su questa o addirittura valorizzarla conferendole magari un nuovo significato espressivo e quindi estendere il suo raggio di pubblico¹²⁶. Spesso ci si chiede se le opere imitate traggono linfa vitale dalla nuova popolarità che acquistano, essendo citate da artisti come Koons, che fa dell'appropriazione la base per le sue opere. Esempio è il citato caso *Beebe v. Rauschenberg* in cui, quando Beebe rimprovera a Rauschenberg, considerato un paladino dei diritti degli artisti, di essersi appropriato della sua foto senza il minimo riconoscimento, Rauschenberg risponde: "Ho ricevuto molte lettere da persone che esprimevano la loro felicità e orgoglio nel vedere le loro immagini incorporate e trasformate nei miei lavori"¹²⁷, questo per sottolineare che spesso gli artisti citati traevano fama dall'appropriazione delle loro opere e vi erano opinioni contrastanti in materia. O ancora Marclay che per il suo *The Clock* aveva affermato: "Se fai qualcosa di buono e interessante e non ridicolizzi nessuno né sei offensivo, gli autori dell'opera originale potranno solo amarlo"¹²⁸.

Dai numerosi casi presentati, emerge che non vi è un orientamento comune in fase di giudizio, ma dipende da caso a caso. Gli artisti, dal canto loro, se sono ancora in vita, tendono ad affermare il principio della libertà di espressione. Al contrario, i loro eredi sostengono invece che i fenomeni appropriativi comunque danneggiano l'immagine e la reputazione degli artisti, violandone diritti sia economici sia morali¹²⁹. D'altra parte il pensiero comune di molti critici d'arte è che, come sostiene l'avvocato Silvia Stabile,

¹²⁶ Pirelli M., op. cit.

¹²⁷ Allen G., *Beebe v. Rauschenberg: Declaring 'Victory'*, disponibile su www.greg.org (consultato il 04.02.16), 3 luglio 2012

¹²⁸ Pirelli M., op. cit.

¹²⁹ Ibidem

“se le leggi del copyright fossero state applicate dal 1905 al 1975, probabilmente non avremmo potuto vedere l'arte moderna così come oggi la conosciamo”¹³⁰. Inoltre, Gianluigi Colin afferma:

Spostando la riflessione dagli aspetti giuridici a quelli filosofici, si può dire che la citazione fa parte integrante della storia dell'arte, è nella natura stessa della dimensione artistica. Tutti gli artisti, consciamente o inconsciamente, citano i propri padri.¹³¹

Anche se la normativa del diritto d'autore, almeno nel caso dell'Italia, ammette solo la citazione parziale delle opere altrui per fini di critica o discussione, si può giustificare l'appropriazionismo con la volontà di parodia, o satira. Quando l'opera derivata stravolge il senso dell'opera di partenza, allora la prima deve essere ritenuta legittima. L'avvocato Massimo Sterpi propone nel saggio *La Trasformazione dell'opera d'arte: problematiche giuridiche* una forma di licenza obbligatoria per gli artisti che vogliono utilizzare un'opera protetta da diritti d'autore per rielaborarla, con un equo compenso per l'autore dell'opera originale, per evitare ogni diatriba. Bisogna comunque trovare delle norme giuridiche in grado di giustificare pratiche artistiche ormai unanimemente considerate legittime in questo campo¹³².

Nei casi di Appropriation Art visti finora si è notato come sia fondamentale, più che l'abilità manuale, il concetto alla base dell'opera che ne determina anche l'originalità e unicità, e quindi i diritti. Con lo sviluppo delle tecniche di riproduzione, come ci ricorda Benjamin, copiare e riprodurre un'opera d'arte è sempre più facile e i metodi attraverso cui possiamo riprodurla altrettanto. È chiaro quindi che le idee si sviluppano in modo diverso anche e soprattutto con l'epoca digitale. Come osserva la critica d'arte Angela

¹³⁰ Ibidem

¹³¹ Colin G., *Mi scusi, di chi è il Pont Neuf?*, in Bianchino G., op. cit., p. 94

¹³² Sterpi M., *La trasformazione dell'opera d'arte: problematiche giuridiche*, in Ajani G., Donati A., op. cit., p. 176

Vettese, proprio l'epoca digitale ha elevato l'importanza del progetto ideativo, che diventa protagonista degli scambi e anche il motore dell'economia dell'arte. Via web ci si scambia soprattutto idee e contenuti mentali, e la loro attuazione pratica viene via via sempre più dilazionata e rimandata nel tempo¹³³.

Con le modifiche delle maniere con cui si diffondono le opere, ma anche con le modifiche delle nozioni fondamentali di un'opera, cioè aura, unicità e irripetibilità, si è arrivati al punto in cui chiunque può sentirsi fotografo o regista. Basta possedere un telefono cellulare per caricare una foto su internet, cedendo la proprietà e il controllo delle proprie immagini più intime ai social network¹³⁴.

Lo scrittore Paul Valéry (1871 – 1945) aveva affermato nel suo *La conquista dell'ubiquità* (1928):

Come l'acqua, il gas o l'energia elettrica, con uno sforzo quasi nullo arrivano nelle case da lontano per rispondere ai nostri bisogni, così saremo alimentati da impulsi visivi o auditivi, che nasceranno o svaniranno a un minimo segno, quasi un cenno.

Né Benjamin, né Valéry avrebbero mai potuto immaginare fino a dove la riproduzione sarebbe stata spinta in là con le nuove tecnologie.

¹³³ Vettese A., op. cit., p. 37

¹³⁴ Ibid, p. 53

Capitolo 2

La riproduzione dell'opera d'arte e i diritti nei musei

2.1 Le attività e gli obiettivi del museo

Il museo è definito dall'ICOM (International Council of Museums) come

un'istituzione permanente, senza scopo di lucro, al servizio della società e del suo sviluppo. È aperto al pubblico e compie ricerche che riguardano le testimonianze materiali e immateriali dell'umanità e del suo ambiente, le acquisisce, le conserva, le comunica e, soprattutto, le espone a fini di studio, educazione e diletto.¹³⁵

La definizione sintetizza le finalità del museo, i suoi obiettivi e le attività che svolge per conseguirli¹³⁶. Come stabilito dal D. Lgs. 112/98, i musei svolgono fondamentali attività di tutela, cioè dirette a “riconoscere, conservare e proteggere i beni culturali e ambientali”, e valorizzazione, per “migliorare le condizioni di conoscenza e conservazioni dei beni culturali e ambientali e ad incrementarne la fruizione”¹³⁷. L'ICOM definisce inoltre altre attività “secondarie” complementari, come l'acquisizione di materiale artistico culturale, la catalogazione delle opere, il restauro, l'esposizione delle collezioni, e infine la comunicazione al pubblico delle attività svolte dall'istituzione¹³⁸. Grazie all'espletamento di queste attività il museo può raggiungere i suoi obiettivi, che hanno una triplice valenza: di studio, per esperti e ricercatori; di educazione, per chi grazie alle collezioni trova stimoli

¹³⁵ Cfr. www.icom.org (consultato il 04.02.16)

¹³⁶ Ferrarese P. (a cura di), *Profili di management delle istituzioni museali*, Venezia, Cafoscarina, 2014, p. 11

¹³⁷ Cfr. D. Lgs. 112/98, Conferimento di funzioni e compiti amministrativi dello Stato alle regioni ed agli enti locali

¹³⁸ Ferrarese P., op. cit., p. 13

per la crescita individuale ma anche collettiva; di diletto, per coloro che trovano nell'arte una gratificazione e un passatempo personale¹³⁹.

I musei, nell'ambito della complessa gestione delle loro collezioni, devono oggi affrontare delle problematiche del tutto nuove. La realtà digitale, infatti, offre inedite possibilità di sfruttamento delle immagini online, costituendo da un lato un importante mezzo di divulgazione del sapere e delle informazioni, dall'altro rende però complessa la gestione dei diritti di riproduzione. Scattare una fotografia ai giorni nostri non implica solo il tradizionale utilizzo personale, ma anche la possibilità di condivisione su internet e sui social network, con una diffusione delle immagini immediata e incontrollabile.

2.2 I musei e la gestione del diritto d'autore

Uno degli aspetti di rilievo nell'ambito dei diritti d'autore nel contesto museale, riguarda i conflitti che possono sorgere tra i musei, che detengono le opere a vario titolo, e i proprietari delle opere stesse, che possono essere gli autori di queste o i loro eredi (nel caso non siano passati settant'anni dalla morte dell'artista). Come stabilito dall'art. 109 l.d.a., infatti, "La cessione di uno o più esemplari dell'opera non importa, salvo patto contrario, la trasmissione dei diritti di utilizzazione, regolati da questa legge"¹⁴⁰. Il conflitto nasce perché la natura stessa del diritto d'autore riguarda due aspetti: il *corpus mysticum*, ovvero il contenuto creativo dell'opera e il *corpus mechanicum*, cioè l'esternazione dell'idea creativa su un supporto materiale (v. *supra*, 1.4).

¹³⁹ Ibid, p. 14

¹⁴⁰ Cfr. art. 109 l.d.a.

Ciò significa che se un'opera protetta dal diritto d'autore (il già citato *corpus mechanicum*) è oggetto di una cessione (come per esempio una vendita), ciò non comporta che l'acquirente ne detenga anche i diritti di sfruttamento economico (dunque sul *corpus mysticum*), a meno che non sia così stato stabilito dall'autore dell'opera e salvo il diritto di esposizione. I diritti di utilizzazione economica dell'opera sono dunque indipendenti dal supporto che incorpora l'opera stessa, e ci si dovrà sempre confrontare con l'autore o i suoi eredi per ottenerli¹⁴¹.

Al secondo comma dell'art. 109 vi è un'eccezione al primo comma. Infatti, "la cessione di uno stampo, di un rame inciso o di altro simile mezzo usato per riprodurre un'opera d'arte comprende, salvo patto contrario, la facoltà di riprodurre l'opera stessa, sempre che tale facoltà spetti al cedente"¹⁴². Se dunque con l'opera si cede anche il mezzo di riproduzione, è implicita tale facoltà, a meno che non sia specificato il contrario in forma scritta.

Per quanto riguarda il diritto di esposizione al pubblico delle opere detenute dal museo, non vi è una chiara definizione nelle leggi. Sembra tuttavia che questa facoltà rientri nell'ampia formulazione dei diritti spettanti all'autore, come previsto dall'art. 12:

L'autore ha il diritto esclusivo di pubblicare l'opera. Ha altresì il diritto esclusivo di utilizzare economicamente l'opera in ogni forma e modo originale, o derivato, nei limiti fissati da questa legge, ed in particolare con l'esercizio dei diritti esclusivi indicati negli articoli seguenti.¹⁴³

Tuttavia, prevale la tesi che il diritto all'esposizione dell'opera, e quindi la sua conoscenza alla collettività, debba considerarsi ceduto assieme al supporto materiale dell'opera. Infatti, è riconosciuto dalla giurisprudenza che il diritto di organizzare pubbliche esposizioni spetti al proprietario

¹⁴¹ Ibidem

¹⁴² Cfr. art. 109 comma 2 l.d.a

¹⁴³ Cfr. art. 12 l.d.a.

dell'opera d'arte, non a chi detiene i diritti d'autore, che non può opporsi, tranne nel caso in cui la sua reputazione o il suo onore vengano lesi¹⁴⁴.

Per quanto riguarda il diritto di riproduzione dell'opera, anche in formato digitale, come abbiamo visto, esso è disciplinato sempre dalla l.d.a. ed è prerogativa esclusiva dell'autore e dei suoi eredi. Se dunque il museo detiene opere oggetto di cessione, noleggio o prestito, bisogna rivolgersi ai titolari dei diritti per chiedere il loro consenso per la riproduzione (su cataloghi, pubblicazioni, etc.). L'autore può anche trasmettere questi diritti automaticamente, con la cessione dell'opera, ma, come specificato dall'art. 110, "La trasmissione dei diritti di utilizzazione deve essere provata per iscritto".

Se la riproduzione è realizzata dal museo per articoli o servizi di carattere informativo, è considerata lecita per le disposizioni dell'art. 65 l.d.a.:

1. Gli articoli di attualità di carattere economico, politico o religioso, pubblicati nelle riviste o nei giornali, oppure radiodiffusi o messi a disposizione del pubblico, e gli altri materiali dello stesso carattere possono essere liberamente riprodotti o comunicati al pubblico in altre riviste o giornali, anche radiotelevisivi, se la riproduzione o l'utilizzazione non è stata espressamente riservata, purché si indichino la fonte da cui sono tratti, la data e il nome dell'autore, se riportato.
2. La riproduzione o comunicazione al pubblico di opere o materiali protetti utilizzati in occasione di avvenimenti di attualità è consentita ai fini

¹⁴⁴ Cfr. sul diritto di esposizione: De Sanctis, *Cessione di un'opera d'arte in originale-diritto di riproduzione-distribuzione dell'opera*, in *Dir. aut.*, 1951, p. 59; Jarach, *Manuale del diritto d'autore*, Milano, 1983, p. 111 e ss.; Fabiani, *Protezione dell'opera d'arte figurativa: diritto di esposizione in pubblico e diritto dell'autore di riproduzione*, in *Dir. aut.*, 1989, p. 399; Trib. Verona, 13 ottobre 1989 (citati da Galli C., *Fotografie, proprietà delle opere e titolarità di diritti d'autore e diritti sull'immagine: i possibili conflitti*, in Bianchino G., op. cit., p. 25). Cfr. anche: Corte d'Appello di Venezia, 25 marzo 1955, in *Foro It.*, I p. 717 e in *Giust. Civ.*, I, 1955, p. 976; Tribunale di Roma, 16 maggio 1959, in *Foro It.*, I, 1959, p. 1003, Corte d'appello di Roma, 13 maggio 1961, in *Foro It.*, I, 1961, p. 1017; Corte di Cassazione, 1° marzo 1967 n. 459, in *Foro It. Rep.*, 1967, p. 1084 (citati da Negri-Clementi G., Stabile S., *L'arte e il diritto d'autore*, in Negri-Clementi G., op. cit., p. 132)

dell'esercizio del diritto di cronaca e nei limiti dello scopo informativo, sempre che si indichi, salvo caso di impossibilità, la fonte, incluso il nome dell'autore, se riportato.¹⁴⁵

Dunque il museo può inserire riproduzioni dell'opera su articoli di giornale o sui siti internet, a scopo di informare il pubblico sulle sue attività.

Per fare un esempio, il museo MAXXI di Roma, museo nazionale delle arti del XXI secolo, inaugurato nel maggio 2010, possiede una collezione di opere che per la maggior parte sono protette dai diritti d'autore. Come spiega Giulia Pedace nel saggio *L'archivio fotografico del MAXXI Arte. Nascita, sviluppo e criticità*¹⁴⁶, con la loro acquisizione il museo non aveva ottenuto anche i diritti di riproduzione, e si era spesso trovato a dover chiedere delle liberatorie agli artisti per ottenere il permesso di riprodurre le loro opere a fini editoriali e promozionali. Tuttavia non tutti gli artisti concedevano i diritti, impedendo così al MAXXI di pubblicare le foto delle opere sui cataloghi, e quindi di adempiere al suo scopo istituzionale di promozione e divulgazione culturale. La soluzione è stata l'elaborazione e la firma di un atto di conferimento ufficiale dal Ministero dei beni culturali, in cui si è stabilito che i diritti di riproduzione delle opere (le quali sono di proprietà del vigilante Ministero dei beni culturali) venissero ceduti direttamente alla Fondazione MAXXI¹⁴⁷.

Il museo ha dovuto inoltre affrontare un'altra criticità, ovvero quella dei fotografi, sia professionisti che non, che riproducevano le loro opere. Non esiste una sanzione penale per fotografie non autorizzate, l'art. 71 della legge sul diritto d'autore stabilisce infatti la liceità di riproduzione per uso personale. Se il soggetto si ritiene danneggiato dalla foto, può comunque

¹⁴⁵ Cfr. art. 65 l.d.a.

¹⁴⁶ Pedace G., *L'archivio fotografico del MAXXI Arte. Nascita, sviluppo e criticità*, in Bianchino G., op. cit., p. 115

¹⁴⁷ D. m. 19 gennaio 2011, Fondazione MAXXI – Conferimento delle collezioni d'arte e d'architettura e degli archivi di architetti e ingegneri.

richiedere l'oscuramento dell'immagine. Il MAXXI ha così concesso delle liberatorie ai fotografi professionisti, che dovevano poi lasciare una copia dello scatto alla fondazione, con i relativi diritti, in modo che queste potessero essere utilizzate a scopo promozionale dalla fondazione stessa. Molte richieste di fotografi sono state respinte perché i fini erano di natura commerciale. Nel caso di turisti, studenti o curiosi muniti di macchina fotografica, è stata concessa l'autorizzazione gratuita, vincolata alla firma di una liberatoria comune.

Si capisce come il museo abbia dovuto trovare delle soluzioni *ad hoc* per perseguire le sue finalità di divulgazione culturale, ma anche per preservare i diritti degli artisti di cui detiene le opere, oltre a evitare che le riproduzioni venissero utilizzate per fini commerciali.

Un altro esempio è quello fornito da Sabina Tommasi Ferroni¹⁴⁸, che si occupa dell'utilizzo delle immagini destinate alla riproduzione al Palazzo delle Esposizioni a Roma. Queste procedure si sono complicate negli ultimi tempi, a causa dell'ampia differenziazione delle tipologie di utilizzo delle riproduzioni (per i cataloghi, la stampa, la promozione o da parte dei visitatori e degli sponsor). Se un tempo le richieste erano incluse nella scheda di prestito, oggi il prestatore invia spesso un contratto separato con specificati i vari tipi di utilizzo della riproduzione.

Sia Giulia Pedace che Sabina Tommasi Ferroni sottolineano come spesso siano i musei a dover studiare soluzioni "locali" per una criticità di argomenti che richiederebbe una normativa "globale", soprattutto nell'epoca della diffusione incontrollata su internet. Nei saggi citati, si invita alla creazione di una rete normativa univoca, attualmente mancante, per la

¹⁴⁸ Negri-Clementi G., Stabile S. (a cura di), "Giornata di Studio Diritto d'Autore in Mostra", atti del Convegno tenutosi al Palazzo delle Esposizioni, Roma, 4 dicembre 2014, disponibile su www.negri-clementi.it (consultato il 04.02.16)

gestione dei diritti di riproduzione nei musei che espongono opere protette dal diritto d'autore.

La giurisprudenza si sta modificando in merito, inserendo sempre più diritti a libere utilizzazioni per scopi non di lucro, e "sarebbe auspicabile, comunque, che venisse fissato per legge un diritto di utilizzo delle immagini all'interno di ogni raccolta museale pubblica per gli scopi che caratterizzano l'azione di queste stesse strutture"¹⁴⁹, come ci ricorda Gloria Bianchino, evidenziando il delicato rapporto che intercorre tra tutela dei diritti dell'immagine e i musei.

Anche per il caso delle opere in pubblico dominio, la normativa ha subito importanti cambiamenti negli ultimi anni. Questi temi saranno trattati nei paragrafi successivi.

2.2.1 La tutela delle banche di dati

Il D. lgs. 6 maggio 1999, n. 169, recante "Attuazione della direttiva 96/9/CE relativa alla tutela giuridica delle banche di dati", ha esteso la protezione del diritto d'autore anche alle "banche di dati" tutelate all'art. 2 l.d.a., numero 9:

Le banche di dati di cui al secondo comma dell'articolo 1, intese come raccolte di opere, dati o altri elementi indipendenti sistematicamente o metodicamente disposti ed individualmente accessibili mediante mezzi elettronici o in altro modo. La tutela delle banche di dati non si estende al loro contenuto e lascia impregiudicati diritti esistenti su tale contenuto.¹⁵⁰

La definizione stessa di banca di dati comprende quindi nella protezione anche l'organizzazione di una raccolta di opere o un evento espositivo, che riflettono un impegno culturale con caratteristiche di "creatività". Attraverso la catalogazione ragionata dei beni a disposizione del museo, a cui è conferito

¹⁴⁹ Bianchino G., *Tutela dei diritti dell'immagine: il rapporto con archivi e musei*, in Bianchino G., op. cit., p. 11

¹⁵⁰ Cfr. art. 2 n. 9 l.d.a.

un valore aggiunto, si trasmette al pubblico un certo numero di informazioni¹⁵¹. Il curatore o il responsabile dei contenuti della mostra, o dei criteri organizzativi della collezione, crea di fatto un'opera d'ingegno con caratteristiche idonee per essere protetta dal diritto d'autore. Questo vale anche per le raccolte online, o per i supporti tecnologici a disposizione del pubblico che contengono una catalogazione delle opere. Il diritto della banca di dati non si estende anche alle opere in essa contenute, che godono di diritto autonomo.

2.3 Il pubblico dominio

Nell'ottica di un bilanciamento tra interessi dell'autore alla protezione della propria opera e interessi del pubblico alla fruizione della stessa, si situa la concezione di "pubblico dominio". Un'opera entra nel pubblico dominio quando trascorre il termine di protezione dei diritti patrimoniali dell'autore sull'opera, nel caso dell'Italia settant'anni dopo la morte dell'autore, come stabilito dall'art. 25 l.d.a. (v. *supra*, 1.3).

L'esistenza del pubblico dominio contrasta il "monopolio" degli artisti o degli aventi diritto, cioè un controllo esclusivo sull'opera, e cerca invece di promuovere la conoscenza della cultura come un bene comune. La collettività può avere libero accesso alle forme espressive di produzione culturale - dalle opere letterarie alla musica, dalla fotografia ai documenti archivistici - per scopi di ricerca o di intrattenimento, oltre che per trarre ispirazione per la creazione di nuove opere.

Le informazioni devono circolare liberamente all'interno della comunità come espressione di sviluppo della conoscenza, come sancito dall'art. 33

¹⁵¹ Guerzoni G., Stabile S., *I diritti dei musei: la valorizzazione dei beni culturali nella prospettiva del rights management*, Milano, Etas, 2003, p. 244

della Costituzione che afferma “L’arte e la scienza sono libere e libero ne è l’insegnamento”¹⁵².

Il concetto di pubblico dominio si situa in linea con l’idea che i creatori non producono opere originali e isolate dalla tradizione culturale, ma si ispirano sempre alle opere dei loro predecessori, a cui devono avere libero accesso per fondare una “nuova creatività”, frutto di idee ed espressioni del lavoro di artisti precedenti¹⁵³.

Nei paragrafi successivi (v. *infra*, 4.2 e 4.4) si avrà modo di analizzare come l’accesso al pubblico dominio, espressione del bagaglio comune di conoscenza e cultura, sia comunque limitato da leggi a protezione dei beni culturali. Spesso le istituzioni museali per adempiere ai loro obiettivi di tutela e conservazione trascurano quelli di valorizzazione e fruizione, applicando delle restrizioni soprattutto alla riproduzione dei beni culturali¹⁵⁴.

2.4 Le opere dei musei: diritto d’autore o diritto dei beni culturali?

Come abbiamo visto, le opere dell’arte figurativa sono protette dalla legge sul diritto d’autore (v. *supra*, 1.3.4), che detiene su di esse diritti sia economici, sia morali. Abbiamo visto come alcuni casi di Appropriation Art costituiscano una violazione del diritto d’autore, salvo i casi in cui l’opera non sia caduta in pubblico dominio (v. *supra*, 1.4.5).

¹⁵² Cfr. art. 33 della Costituzione Italiana

¹⁵³ G. Guerzoni, S. Stabile, op. cit., p. 165

¹⁵⁴ Sull’argomento cfr.: Petri G., *The Public Domain vs. the Museum: The Limits of Copyright and Reproductions of Two-dimensional Works of Art*, in “Journal of conservation and museum studies”, disponibile su www.jcms-journal.com (consultato il 04.02.16), Vol. 12, n. 1, 24 agosto 2014; Morando F., *Diritti sui beni culturali e licenze libere (ovvero, di come un decreto ministeriale può far sparire il pubblico dominio in un paese)*, in “ssrn.com”, quaderni del Centro Studi Magna Grecia, Università degli Studi di Napoli, Federico II, 2011, disponibile su papers.ssrn.com (consultato il 04.02.16)

Tuttavia è importante sottolineare un passaggio fondamentale: se un'opera assume la qualifica di "bene culturale", la sua entrata nel pubblico dominio non comporta la piena riproducibilità dell'opera. Il bene culturale è infatti soggetto a un diritto di riproduzione di cui è titolare l'ente che ne ha la tutela. Questi principi sono regolati dal Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio, noto come Codice Urbani, emanato con D. lgs. 22 gennaio 2004, n. 42, e successive modificazioni.

Con il Codice si è innanzitutto definito il concetto di bene culturale, all'art. 2 comma 2, in base al quale sono considerati tali "le cose immobili e mobili che, ai sensi degli articoli 10 e 11, presentano interesse artistico, storico, archeologico, etnoantropologico, archivistico e bibliografico e le altre cose individuate dalla legge o in base alla legge quali testimonianze aventi valore di civiltà"¹⁵⁵. All'art. 10 si fornisce una definizione dettagliata di bene culturale, in cui si specifica che le raccolte appartenenti ai musei fanno parte di questa categoria. Al comma 5 si specifica che:

Non sono soggette alla disciplina del presente Titolo le cose indicate al comma 1 che siano opera di autore vivente o la cui esecuzione non risalga ad oltre cinquanta anni, se mobili, o ad oltre settanta anni, se immobili, nonché le cose indicate al comma 3, lettere a) ed e), che siano opera di autore vivente o la cui esecuzione non risalga ad oltre cinquanta anni.¹⁵⁶

¹⁵⁵ Cfr. art. 2 Codice dei beni culturali e del paesaggio

¹⁵⁶ Cfr. art. 10 Codice dei beni culturali e del paesaggio. Comma 1: Sono beni culturali le cose immobili e mobili appartenenti allo Stato, alle regioni, agli altri enti pubblici territoriali, nonché ad ogni altro ente ed istituto pubblico e a persone giuridiche private senza fine di lucro, che presentano interesse artistico, storico, archeologico o etnoantropologico." Comma 3: a) le cose immobili e mobili che presentano interesse artistico, storico, archeologico o etnoantropologico particolarmente importante, appartenenti a soggetti diversi da quelli indicati al comma 1; e) le collezioni o serie di oggetti, a chiunque appartenenti, che, per tradizione, fama e particolari caratteristiche ambientali, ovvero per rilevanza artistica, storica, archeologica, numismatica o etnoantropologica, rivestono come complesso un eccezionale interesse.

Questa normativa è stata introdotta perché i vincoli disposti dal Codice limiterebbero la libertà dell'artista vivente (o dei suoi eredi) di far circolare le proprie opere, e i suoi diritti economici rischierebbero di essere pregiudicati. Le norme del Codice, oltre a descrivere il concetto di tutela dei beni culturali, danno grande importanza anche alla valorizzazione. Questa è ritenuta fondamentale per far conoscere l'opera tutelata in maniera più ampia possibile, presso un gran numero di fruitori, al fine di promuovere lo sviluppo della cultura e preservare la memoria della comunità nazionale. La riproduzione dei beni culturali è trattata negli artt. da 107 a 109, che hanno subito modificazioni importanti nel 2014 con il decreto Art Bonus, di cui parleremo nel capitolo 4 (v. *infra*, 4.2).

2.5 La riproduzione fotografica dell'opera d'arte: fruizione e diritti

La fruizione del bene culturale avveniva in passato sempre in maniera diretta, nei musei e nei luoghi deputati alla cultura. Il Codice dei beni culturali e del paesaggio descrive questi luoghi nell'art. 101: "1. Ai fini del presente codice sono istituti e luoghi della cultura i musei, le biblioteche e gli archivi, le aree e i parchi archeologici, i complessi monumentali"¹⁵⁷. Inoltre, all'art. 102 del Codice stesso, è specificato che lo Stato, le regioni e gli altri enti pubblici e territoriali devono assicurare la fruizione dei beni presenti negli istituti e luoghi di cultura, nel rispetto dei principi fondamentali fissati dal Codice¹⁵⁸.

Per assicurare questa fruizione, è possibile, soprattutto oggi, optare anche per la via "indiretta", permettendo al pubblico di venire a contatto con il bene esposto anche in modi e tempi diversi. Le istituzioni culturali possono

¹⁵⁷ Cfr. art. 101 del Codice dei beni culturali e del paesaggio

¹⁵⁸ Cfr. art. 102 del Codice dei beni culturali e del paesaggio

dunque effettuare riproduzioni fotografiche delle loro opere, in un'ottica divulgativa, per gestire nel migliore dei modi le modalità di valorizzazione delle loro collezioni, in modo da raggiungere l'obiettivo della fruibilità indiretta da parte del maggior numero di utenti possibile.

Per il diritto d'autore legato alle fotografie, di cui si darà ampia descrizione nel capitolo 3 (v. *infra*, 3.1), ricordiamo che le riproduzioni fotografiche di opere d'arte, che non forniscono nessuna personale rielaborazione delle immagini, sono equiparate alle semplici fotografie. Godono pertanto della protezione dei diritti connessi, fino a vent'anni dopo la produzione della fotografia stessa. Le immagini digitali che riproducono le opere sono di due categorie, entrambe protette dal diritto d'autore: quelle create direttamente con il computer e le copie digitali di immagini esistenti. Il Tribunale di Torino, il 31 marzo 2001, ha emesso una specifica ordinanza che pone il divieto di pubblicare immagini prelevate da internet e protette dal diritto d'autore¹⁵⁹.

Il bene culturale ritratto nell'immagine, se in pubblico dominio, è soggetto a normative diverse, che riguardano la tutela, la promozione e la valorizzazione di beni culturali (v. *supra*, 2.4). Un caso diverso si presenta se il bene appartenente al museo è protetto dalle norme sul diritto d'autore, dunque nel caso l'artista sia vivente o non siano passati settant'anni dalla sua morte. L'opera non è dunque in pubblico dominio e il museo deve curarsi di avere ottenuto dal titolare i diritti e le necessarie autorizzazioni legate all'utilizzazione economica dell'opera (come la riproduzione fotografica, anche su internet), se questa comporta un beneficio economico al museo¹⁶⁰ (v. *supra*, 2.2). A tale proposito, sono importanti le disposizioni dell'art. 88 l.d.a., in cui si afferma che il fotografo ha il diritto esclusivo di riproduzione, diffusione e spaccio della fotografia, salvo se si tratta di fotografie

¹⁵⁹ Sirotti Gaudenzi A., op. cit., p. 308

¹⁶⁰ Guerzoni G., Stabile S., op. cit., p. 185

riproducenti opere dell'arte figurativa. Ci si dovrà in questo caso basare sugli eventuali diritti d'autore dell'opera riprodotta¹⁶¹.

Se l'opera d'arte in pubblico dominio è di proprietà di un soggetto privato che ha acquistato l'opera, questi non può opporsi al diritto di riproduzione dell'opera d'arte in pubblico dominio e alla sua pubblicazione, a meno che non decida di vietare a terzi l'accesso all'opera stessa e dunque la possibilità di fotografarla¹⁶².

Il recente dibattito sulla riproduzione dei beni culturali è iniziato quando si sono diffuse le immagini digitali, in particolare attraverso internet. In questo nuovo contesto, inizialmente, i musei incaricavano delle società con professionalità specifiche per riprodurre digitalmente le loro opere. Si puntava sulla vendita delle riproduzioni volendo ricavare denaro da reinvestire per la gestione delle collezioni e per le finalità istituzionali¹⁶³. Questa pratica ha trovato una regolamentazione grazie al D. l. 433/1992, detta legge Ronchey che applicava un tariffario specifico per le riproduzioni comune a ogni istituzione (v. *infra*, 2.6). Nel 2004, con l'introduzione del Codice dei beni culturali e del paesaggio (e l'abrogazione della legge Ronchey), ogni struttura aveva la facoltà di applicare il prezzo di concessione della riproduzione che riteneva appropriato. Tuttavia, si analizzerà nell'ultimo capitolo come la sempre più capillare diffusione online avrebbe in seguito richiesto una revisione dell'impianto normativo, ormai non più attuale, portando all'emanazione del decreto Art Bonus (v. *infra*, 4.2).

¹⁶¹ Cfr. art. 88 l.d.a.

¹⁶² Negri-Clementi G., Stabile S., *L'arte e il diritto d'autore*, in Negri-Clementi G., op. cit., p. 105

¹⁶³ Ibid, p. 186

2.6 La legge Ronchey

2.6.1 Il contenuto del decreto

Il D. l. 14 novembre 1992, n. 433, convertito dalla legge il 14 gennaio 1993, n. 4, è passato alla storia come legge Ronchey dal cognome del suo estensore, Alberto Ronchey, ministro dei Beni Culturali nei governi Amato e Ciampi, dal 1992 al 1994.

Gli obiettivi di questa legge erano due: si avvertiva innanzitutto la necessità di modernizzare il sistema dei beni culturali, che poteva avvenire con un miglioramento della ricettività delle istituzioni e stimolando l'erogazione di nuovi servizi; in secondo luogo, si volevano attuare delle forme di valorizzazione dei beni culturali che regolassero il sistema di libere utilizzazioni e concessioni a titolo oneroso, in modo da favorire le entrate per le casse erariali¹⁶⁴. I modi per "fare cassa" erano, ad esempio, i canoni di locazione degli spazi, o anche le royalty sui fatturati dei concessionari dei servizi. Si voleva sfruttare con maggiore incisività il patrimonio di diritti di cui il Ministero era titolare, sfruttando il *merchandising*, concedendo in uso temporaneo spazi e diritti di riproduzione, godendo insomma delle fortune dei beni culturali¹⁶⁵.

Questo paradigma si focalizzava sulla funzione di custodia e di tutela, più che essere orientato alla fruizione del bene culturale, come se il mero limite all'accesso costituisse in sé un modo di preservare tali beni preziosi. Inoltre, vi era l'idea, illusoria, che i diritti di immagine potessero generare ritorni economici sufficienti al mantenimento del patrimonio stesso.

¹⁶⁴ Guerzoni G., Stabile S., op. cit, p. 9

¹⁶⁵ Ibid, p. 10

2.6.2 I limiti: quale valorizzazione per i beni culturali?

Guido Guerzoni, nel capitolo iniziale de "I diritti dei musei", si esprime a proposito dei limiti intrinseci alla legge Ronchey, che evidenziavano "la necessità di provvedere in tempi ragionevolmente rapidi all'individuazione di nuove forme di valorizzazione dei beni culturali"¹⁶⁶.

Nel Codice dei beni culturali e del paesaggio, già nell'art. 1 è stabilito che tra i compiti della Repubblica vi siano la tutela e la valorizzazione del patrimonio culturale. Entrambi i compiti "concorrono a preservare la memoria della comunità nazionale e del suo territorio e a promuovere lo sviluppo della cultura"¹⁶⁷. All'art. 6, comma 1 è stabilito che:

La valorizzazione consiste nell'esercizio delle funzioni e nella disciplina delle attività dirette a promuovere la conoscenza del patrimonio culturale e ad assicurare le migliori condizioni di utilizzazione e fruizione pubblica del patrimonio stesso, al fine di promuovere lo sviluppo della cultura. Essa comprende anche la promozione ed il sostegno degli interventi di conservazione del patrimonio culturale.¹⁶⁸

Al Titolo II sono disposti gli articoli che riguardano nello specifico la fruizione e la valorizzazione. Al Capo II, art. 112, si stabilisce che lo Stato ha il compito di assicurare la valorizzazione dei beni culturali conservati nei luoghi di cultura. Questi ultimi, tra cui vi sono biblioteche, archivi e musei, sono descritti nell'art. 101, e il museo viene definito come una "struttura permanente che acquisisce, conserva, ordina ed espone i beni culturali per finalità di educazione e studio."¹⁶⁹

Come ricorda lo storico dell'architettura Carlo Tosco, "ogni azione di tutela attiva trova il suo compimento nella valorizzazione"¹⁷⁰. Il patrimonio deve

¹⁶⁶ Guerzoni G., Stabile S., op. cit., p. 2

¹⁶⁷ Cfr. art. 1 del Codice dei beni culturali e del paesaggio

¹⁶⁸ Cfr. art. 6 del Codice dei beni culturali e del paesaggio

¹⁶⁹ Cfr. art. 101 del Codice dei beni culturali e del paesaggio

¹⁷⁰ Tosco C., *I beni culturali: storia, tutela, valorizzazione*, Bologna, Il Mulino, 2014, p. 127

essere salvaguardato, ma bisogna anche garantire la sua piena dimensione culturale rendendolo fruibile a tutti i cittadini. La fruizione è infatti il fine autentico della valorizzazione. La tutela è intrinseca, rivolta alla salvaguardia del bene, mentre la valorizzazione è estrinseca, rivolta a ciò che il bene può generare e al suo legame con la collettività¹⁷¹.

Il termine “valorizzazione” vede la sua prima apparizione in questo ambito in un testo normativo della legge 26 aprile 1964, n. 310, istituita dalla Commissione Franceschini, “Commissione di indagine per la tutela e la valorizzazione delle cose di interesse storico, archeologico e artistico del paesaggio”. Successivamente, nel D. l. n. 112 del 31 marzo 1998, all’art. 152, si precisava che le funzioni di valorizzazione comprendevano un miglioramento delle condizioni di accesso ai beni culturali, nonché una loro diffusione volta alla conoscenza, alla promozione di studi e ricerche.

Con la legge del 15 giugno 2002, n. 112 (recante disposizioni finanziarie e fiscali urgenti in materia anche di valorizzazione del patrimonio e finanziamento delle infrastrutture), si annunciava l’istituzione della “Patrimonio dello Stato s.p.a.”, all’art. 7: “Per la valorizzazione, gestione ed alienazione del patrimonio dello Stato e nel rispetto dei requisiti e delle finalità propri dei beni pubblici è istituita una società per azioni, che assume la denominazione di “Patrimonio dello Stato S.p.a.”¹⁷². È importante notare come in questo caso il termine valorizzazione assuma l’accezione di un’estrazione di valore economico. Ciò significava che le operazioni di valorizzazione del patrimonio, anche culturale, italiano potevano coincidere con la loro messa a reddito¹⁷³.

La legge Ronchey costituisce, in questo contesto, un’apertura al tema della “valorizzazione” del patrimonio culturale nel senso economico del termine.

¹⁷¹ Ibidem

¹⁷² Cfr. art. 7 legge 15 giugno 2002, n. 112

¹⁷³ Guerzoni G., Stabile S., op. cit., p. 5

Da una parte infatti si voleva incamerare flussi finanziari dai canoni di locazioni degli spazi e dalle royalty sui fatturati dei concessionari dei servizi, dall'altra si credeva che il patrimonio dei diritti di cui il Ministero era titolare potesse essere sfruttato con maggior incisività. Il legislatore voleva procedere per forme di valorizzazione che, forzando l'interpretazione originale del termine della Commissione Franceschini, regolassero l'anarchia vigente in tema di concessioni a titolo oneroso e libere utilizzazioni, e favorissero l'entrata nelle casse erariali. Si voleva dunque valorizzare, più che i beni culturali, le entrate derivanti dalla vendita delle licenze, per poi reinvestirle in operazioni di tutela e conservazione.

Tuttavia, secondo un'analisi condotta da Guido Guerzoni ne "I diritti dei musei", la Ronchey fruttava annualmente al Ministero dei beni culturali una somma considerata irrisoria, di poco superiore ai 10 milioni di euro, ovvero lo 0,0045% del bilancio del medesimo per il 2003.

Come già ricordato, la legge Ronchey è stata abrogata, con l'inserimento nel Codice dei beni culturali e del paesaggio di specifiche normative per la riproduzione dei beni culturali, che sono state modificate nel 2014 con il decreto Art Bonus (v. *infra*, 4.2). Quest'ultimo attua un passo nella direzione di una visione che vede la riproduzione del bene culturale non come "surrogato" dell'oggetto, ma come vero strumento per aggiungere valore e prestigio al bene stesso e per meglio trasmetterlo alle future generazioni¹⁷⁴.

L'attività di valorizzazione deve inserirsi in un quadro unitario alimentato da tutti i componenti della comunità e promosso dalle istituzioni. I valori in gioco sono molti e il fine da perseguire deve essere sempre il valore culturale, a prescindere da quello economico¹⁷⁵.

¹⁷⁴ Gallo G., *Il decreto "Art Bonus" e la riproducibilità dei beni culturali*, in "Aedon. Rivista di arti e diritto online", disponibile su www.aedon.mulino.it (consultato il 04.02.16), numero 3, 2014

¹⁷⁵ Tosco C., op. cit., p. 126

Capitolo 3

La riproduzione fotografica dell'opera d'arte

3.1 La tutela dell'opera fotografica e delle semplici fotografie

In Italia il diritto d'autore per le fotografie è regolato ancora una volta dalla legge l.d.a. 633/1941, che tratta di questa tipologia di opere in vari punti. In particolare, i "Diritti relativi alle fotografie" sono tutelati nel Capo V al Titolo II "Legge a protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio". La tutela della fotografia è un campo tutt'altro che facile, a partire dal fatto che bisogna operare una distinzione tra tre categorie: le riproduzioni fotografiche (che non godono di alcuna tutela), le semplici fotografie (che dispongono di una tutela in virtù dei diritti connessi) e le opere fotografiche (tutelate dalla legge come le altre opere intellettuali). Le semplici fotografie, prive di carattere creativo, sono descritte all'art. 87 e comprendono:

Le immagini di persone o di aspetti, elementi o fatti della vita naturale e sociale, ottenute col processo fotografico o con processo analogo, comprese le riproduzioni di opere dell'arte figurativa e i fotogrammi delle pellicole cinematografiche.¹⁷⁶

Sono qui comprese anche le riproduzioni delle opere dell'arte figurativa, quindi le fotografie di opere d'arte. Non sono comprese le semplici riproduzioni fotografiche di scritti, documenti, carte di affari, oggetti materiali, considerate fuori dalla tutela anche dei diritti connessi¹⁷⁷.

Diverse dalle semplici fotografie sono le cosiddette opere fotografiche, protette già dall'art. 2 l.d.a., al paragrafo 7:

¹⁷⁶ Cfr. art. 87 comma 1 l.d.a.

¹⁷⁷ Cfr. art. 87 comma 2 l.d.a.

Sono comprese nella protezione le opere fotografiche e quelle espresse con procedimento analogo a quello della fotografia sempre che non si tratti di semplice fotografia protetta ai sensi delle norme del capo V del titolo II.¹⁷⁸

che ribadisce la differenza tra opere fotografiche e semplice fotografia. Le prime, come stabilito dall'art. 32-bis, godono dei diritti di utilizzazione economica sino al termine del settantesimo anno dopo la morte dell'autore. Le semplici fotografie, al contrario, come disposto dall'art. 92, godono della protezione dei diritti connessi fino a vent'anni dalla produzione della fotografia stessa. Per rientrare nel campo della tutela e differenziarsi dalla semplice fotografia, l'opera fotografica deve avere un carattere creativo, non deve trattarsi ad esempio di una semplicemente riproduzione di un bene culturale. La creatività richiede cura e attenzione nella scelta di effetti di luce e colore, oltre che a un intervento personale del fotografo in merito all'oggetto fotografato, che "deve essere presentato al pubblico sotto una forma diversa e che susciti un'impressione differente dall'originale, e ciò anche nel caso in cui la fotografia riproduca un'opera d'arte"¹⁷⁹.

Il soggetto del diritto sulle fotografie è l'autore dell'opera fotografica che l'ha creata in quanto espressione di un lavoro intellettuale¹⁸⁰. A lui spettano diritti patrimoniali e morali sull'opera. Al fotografo, che detiene dunque la proprietà intellettuale della fotografia, spetta il diritto esclusivo di riproduzione, diffusione e spaccio della stessa, come stabilito dall'art. 88. Inoltre, questo diritto esclusivo compete al datore di lavoro nel caso l'opera sia stata ottenuta durante l'adempimento di un contratto di lavoro. Se la fotografia riguarda cose in possesso del committente, è a quest'ultimo che si

¹⁷⁸ Cfr. art. 2 l.d.a.

¹⁷⁹ Tribunale di Milano, 17 aprile 2008 M.R. c. Soc. F.M. ed. e altro Riv. dir. ind. 2010, 2, 210 (nota AVANZI)

¹⁸⁰ Cfr. art. 6 l.d.a.

applica la stessa norma, salvo il pagamento al fotografo di un equo corrispettivo se è utilizzata una riproduzione a scopo commerciale¹⁸¹.

Un caso particolare è il ritratto fotografico, regolata dagli artt. 96 e seguenti, alla Sezione II. Il ritratto di una persona richiede il consenso del soggetto nel caso sia esposto, riprodotto o messo in commercio¹⁸². Il consenso non è necessario in caso l'immagine sia giustificata dalla notorietà o dall'ufficio pubblico coperto dal soggetto, o quando la riproduzione è collegata a fatti di interesse pubblico o svoltisi in pubblico¹⁸³. Nel caso in cui il ritratto fotografico sia stato eseguito su commissione, la persona fotografata o i suoi successori possono pubblicare o riprodurre la foto senza il consenso del fotografo, salvo però pagare un equo corrispettivo se la produzione è utilizzata commercialmente. Il nome del fotografo deve essere comunque indicato¹⁸⁴.

Nell'art. 89 si stabilisce che i diritti spettanti al fotografo e tutti i diritti disposti all'art. 88 vengono ceduti se si effettua, nel mondo analogico, la cessione del negativo o di "analogo mezzo di riproduzione"¹⁸⁵. Il Tribunale di Milano ha stabilito inoltre che i *fotocolor* rientrano nella categoria di "analogo mezzo di riproduzione" e quindi la cessione di questi comporta il trasferimento di tutti i diritti relativi alla loro utilizzazione¹⁸⁶. Per quanto riguarda il digitale, il fotografo consegna di solito al committente un formato finito (ad esempio un file Tiff, dal quale si possono poi ricavare altri formati, come il Jpeg). Un formato paragonabile al negativo potrebbe essere il formato digitale "Raw", che contiene i dati Exif (Exchangeable Image File), come la data e l'ora dello scatto, il tempo di esposizione e ISO e l'apertura del

¹⁸¹ Cfr. art. 88 l.d.a.

¹⁸² Cfr. art. 96 l.d.a.

¹⁸³ Cfr. art. 97 l.d.a.

¹⁸⁴ Cfr. art. 98 l.d.a.

¹⁸⁵ Cfr. art. 89 l.d.a.

¹⁸⁶ Tribunale di Milano, 17 ottobre 1991, in "AIDA", 1992, pag. 771

diaframma¹⁸⁷. La tecnologia attuale permette però di copiare qualsiasi file senza che vi sia la certezza di quale sia l'originale, e dunque diventa necessaria una più accurata indagine sugli elementi della cessione effettuata¹⁸⁸.

Un buon esempio è quello delle Collezioni di fotografia del Museo di architettura del MAXXI (Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo di Roma). Francesca Fabiani, responsabile dell'archivio, analizza gli aspetti critici della gestione dei diritti delle fotografie del MAXXI, realizzate con contratti di committenza. Solitamente, viene chiesto ai fotografi il file digitale delle fotografie commissionate ad alta risoluzione (300 dpi¹⁸⁹; base 30 cm) in formato Jpeg o Tiff. La responsabile Fabiani evidenzia come il rimpiazzo del negativo da parte del file digitale abbia rivoluzionato il controllo sulla riproducibilità delle immagini. La cessione del negativo valeva infatti come garanzia di cessione di tutti i diritti, ma ora non è più possibile essere certi di possedere l'unica matrice dell'immagine, dato che si possono effettuare copie del file identiche all'originale. I diritti spettanti al museo vengono comunque stabiliti nel contratto di committenza. Il fotografo, da parte sua, non può cedere i diritti delle foto a terzi, e deve citare l'appartenenza alle collezioni del MAXXI se vuole ad esempio pubblicare le foto in un portfolio¹⁹⁰.

Anche nell'art. 90 si ripete che gli esemplari della fotografia devono avere il nome del fotografo, della ditta o del committente, la data dell'anno di produzione della fotografia e, nel caso di fotografie di opere d'arte, il nome dell'autore dell'opera fotografata. Qualora non vi siano queste indicazioni, la

¹⁸⁷ De Robbio A., *Fotografie di opere d'arte: tra titolarità, pubblico dominio, diritti di riproduzione, privacy*, in "Digitalia. Rivista del digitale nei beni culturali", disponibile su digitalia.sbn.it (consultato il 04.02.16), vol. 1, 2014, p. 19

¹⁸⁸ Galli C., *Fotografie, proprietà delle opere e titolarità di diritti d'autore e diritti sull'immagine: i possibili conflitti*, in Bianchino G., op. cit., p. 21

¹⁸⁹ DPI (*dot per inch*) è la quantità di punti stampati o visualizzati su una linea lunga un pollice, cioè 2,54 cm. A un valore più elevato corrisponde una risoluzione maggiore.

¹⁹⁰ Fabiani F., *Le Collezioni di fotografia del MAXXI Architettura. Storia delle acquisizioni*, in Bianchino G., op. cit., p. 111

riproduzione delle foto non è considerata abusiva (salvo che non si provi la mala fede del riproduttore)¹⁹¹.

Una volta che è ceduto il negativo (o il formato digitale) vengono anche acquisiti i diritti di sfruttamento patrimoniale (indicati nella Sezione I, Capo III). Indipendentemente dai diritti di utilizzazione economica dell'opera e anche dopo la cessione dei diritti stessi, l'autore conserva i diritti morali sull'opera, come precisato dall'art. 20. Egli conserva il diritto di rivendicare la paternità dell'opera e di opporsi a qualsiasi modificazione di questa. Importante è ricordare che l'autore gode di diritti morali solamente per quanto riguarda le opere fotografiche, e non per le semplici fotografie. I diritti morali sono imprescrittibili e anche dopo la morte dell'autore possono essere fatti valere dai discendenti diretti¹⁹².

All'art. 70 (capo V "Eccezioni e limitazioni") si specificano alcuni casi per cui l'opera, sia fotografica che non, è lecitamente riproducibile. Queste eccezioni comprendono il riassunto, la citazione o la riproduzione di parti di opera, come la comunicazione al pubblico. La riproduzione è libera se effettuata per scopi di critica o discussione e non costituisce concorrenza all'utilizzazione economica dell'opera¹⁹³ (cfr. 1.3.3).

Nel nuovo comma 1-bis del sopra citato art. 70, aggiunto con la legge 9 gennaio 2008, n. 2, si stabilisce che "è consentita la libera pubblicazione attraverso la rete internet, a titolo gratuito, di immagini e musiche a bassa risoluzione o degradate, per uso didattico o scientifico e solo nel caso in cui tale utilizzo non sia a scopo di lucro"¹⁹⁴. Questo comma presenta tuttavia alcune ambiguità, dato che non vi è stato nessun decreto attuativo che stabilisca una precisa definizione di "bassa risoluzione": gli studiosi sono quindi divisi, tra chi sostiene che la bassa risoluzione possa essere decisa

¹⁹¹ Cfr. art. 90 l.d.a.

¹⁹² Cfr. art. 23 l.d.a.

¹⁹³ Cfr. art. 70 l.d.a.

¹⁹⁴ Cfr. art. 70 comma 1-bis l.d.a.

arbitrariamente e chi invece sostiene che, finché non sarà indicato un limite, la norma non possa considerarsi valida (v. *infra*, 4.1.1).

Ai sensi dell'art. 91 si specifica che "la riproduzione di fotografie nelle antologie ad uso scolastico ed in generale nelle opere scientifiche o didattiche è lecita", anche se è necessario un equo compenso all'autore. Bisogna inoltre sempre indicare il nome del fotografo e la data dell'anno della produzione. Inoltre le fotografie possono essere lecitamente riprodotte su giornali o altri periodici se queste hanno pubblico interesse o riguardano fatti di attualità, sempre dietro pagamento di un "equo compenso". Se il nome del fotografo non è indicato, o non è indicato l'anno della produzione della fotografia, allora ai sensi dell'art. 90 la riproduzione non è considerata abusiva, a meno che il fotografo non provi che il riproduttore ha agito in mala fede¹⁹⁵.

3.2 Le fotografie delle opere d'arte nella storia della fotografia

3.2.1 Cenni introduttivi sulla nascita della fotografia

La nascita della moderna fotografia nel XIX secolo viene comunemente ricondotta a due fattori: da una parte l'invenzione della camera oscura, nel campo degli studi dell'ottica, dall'altra la scoperta delle sostanze fotosensibili, nel campo della chimica. Nell'antichità, anche Aristotele (IV sec. a.C.) riferiva della tecnica per cui, grazie al passaggio dei raggi solari attraverso un piccolo foro, detto "stenopeico", si poteva ottenere un'immagine. Ancor prima (sec. VII - VI a.C.), erano note le proprietà del cloruro d'argento e del nitrato d'argento che sbiadivano o annerivano per l'effetto della luce del sole.

Agli inizi del secolo XIX avviene un'importante svolta, grazie agli esperimenti che vedono l'utilizzo combinato di camera oscura e sostanze

¹⁹⁵ Cfr. art. 90 l.d.a.

fotosensibili. Nel 1826 il francese Joseph Nicéphore Niépce (1797 – 1833), uno dei cosiddetti padri della fotografia, grazie all'utilizzo del "bitume di Giudea" (una miscela argillosa che indurisce se esposta alla luce) e di una lastra di rame cosparsa di argento, ottiene un'immagine positiva (ma invertita a specchio) della veduta del paesino di Les Gras. Dopo un'esposizione al sole di otto ore, Niépce ottiene un'"eliografia", considerata il prototipo della moderna fotografia.

Poco dopo, un passo avanti viene compiuto da un altro francese, Louis Jacques Mandé Daguerre (1787 – 1851), considerato, assieme a Niépce, l'altro padre fondatore della fotografia moderna. A lui si deve l'invenzione del cosiddetto "dagherrotipo", ottenuto dal fatto che i vapori di mercurio, entrando in lega con lo ioduro d'argento, formano un amalgama biancastro nelle zone dell'immagine sensibilizzate dalla luce, permettendo così di ottenere una fotografia positiva. L'invenzione del "dagherrotipo" viene annunciata all'Accademia delle Scienze di Parigi il 7 gennaio 1839 dal matematico François Arago (1786 – 1853). È questa la data a cui si fa generalmente risalire la nascita della fotografia moderna.

Un'altra tecnica si diffonde nel XIX secolo, ma ha meno successo della dagherrotipia. Si tratta della "calotipia" dell'inglese William Henry Fox Talbot (1800 – 1877), che permette di ottenere un vero e proprio "negativo". A differenza del "dagherrotipo", che è una copia unica, il "calotipo" poteva essere invece riprodotto in tante copie, permettendo dunque anche la diffusione delle immagini.

3.2.2 Fotografia e arti figurative: una relazione controversa

Fin dalla sua nascita, la fotografia desta tra gli ambienti artistici una certa preoccupazione, perché sembra a molti un pericoloso sostituto del disegno e della pittura. Esemplare è l'affermazione del pittore francese Paul Delaroche

(1797 – 1856) che, vedendo per la prima volta i “dagherrotipi”, arriva addirittura a esclamare: “la pittura è morta”¹⁹⁶. Affermazioni altrettanto forti sono avanzate dal poeta Charles Baudelaire, che nel 1859 ai Champs-Elisées, in occasione del *Salon* annuale della pittura, definisce la fotografia:

rifugio di tutti i pittori mancati, [...] se si permette alla fotografia di sostituire l'arte in qualcuna delle sue funzioni, essa l'avrà ben presto soppiantata o corrotta completamente. [...] Bisogna che essa ritorni al suo vero compito, che è d'essere la serva delle scienze e delle arti, ma la più umile serva, come la stampa e la stenografia, che non hanno né creato né sostituito la letteratura.¹⁹⁷

In effetti, fin dai suoi inizi la fotografia costituisce uno strumento di ausilio alla pittura. A titolo esemplificativo, il pittore inglese David Octavius Hill (1802 – 1870), attorno al 1843, utilizza dei calotipi per dipingere i quattrocento partecipanti alla Convenzione di Edimburgo (che fondò la chiesa libera di Scozia), realizzando il dipinto *The signing of the deed of Demission*.

Basandosi sulle immagini fotografiche, infatti, si potevano in seguito realizzare dipinti più realistici, in grado di evidenziare elementi in precedenza non visibili a occhio nudo. L'esempio principe è quello delle cosiddette “cronofotografie” dell'inglese Eadweard Muybridge (1830 – 1904) che attorno al 1877 realizza, grazie a ventiquattro fotocamere posizionate lungo il percorso della corsa di un cavallo, una serie di fotografie che riprendevano l'esatto movimento dell'animale. Questo esperimento rivoluziona la rappresentazione della corsa dei cavalli nella pittura, tanto che il pittore francese Ernest Meissonier (1815 – 1891) dichiara pubblicamente il

¹⁹⁶ Mansani L., *Produzione e Promozione nel web*, in Ajani G., Donati A., op. cit., p. 139

¹⁹⁷ Testo preso dalle dispense del corso del professor Riccardo Zipoli “Cinema e Fotografia II”, Università Ca' Foscari Venezia, a.a. 2014/2015

proprio errore nelle sue precedenti raffigurazioni del movimento delle gambe dei cavalli.

Muybridge ha sicuramente una grande influenza anche sui movimenti d'avanguardia dell'inizio del XX secolo, che esplorano nuovi metodi di rappresentazione della figura in movimento. Ad esempio *Nu descendant un escalier* (1911 – 12) di Marcel Duchamp si è probabilmente ispirato alla serie di fotografie *The Human Figure in Motion* (1887) di Muybridge.

Nascono inoltre, alla fine del XIX secolo in Francia e Gran Bretagna, movimenti che vogliono conferire alla fotografia una dimensione pittorica, per elevare il mezzo fotografico alla pari delle arti figurative. Uno di questi è il "pittorialismo", il cui scopo è quello di valorizzare la manualità e il senso estetico necessari per rendere la fotografia un'opera comparabile a quella delle arti maggiori. Al pittorialismo si contrappongono alcuni fotografi che vogliono l'affermarsi della nuova tecnica come mezzo artistico autonomo, che non emuli necessariamente pittura e scultura. Nasce quindi, all'inizio del XX secolo in Gran Bretagna, il movimento della "Straight Photography", ovvero della "fotografia diretta", priva delle manipolazioni dei pittorialisti. Solo attraverso la purezza dell'immagine, secondo tale movimento, la fotografia si poteva veramente affermare nel campo delle arti e assumere uno status autonomo.

3.2.3 Riproduzione fotografica di opere d'arte: primi esempi

Il filosofo Walter Benjamin, nel già citato saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (v. *supra*, 1.4.1), sostiene che la fotografia è un caso particolare di riproduzione tecnica, perché è in grado di rilevare aspetti dell'originale che sono accessibili soltanto all'obiettivo e non all'occhio umano. Benjamin sottolinea inoltre come la fotografia sia in grado di "andare incontro al fruitore. [...] La cattedrale abbandona la sua ubicazione per essere

accolta nello studio di un amatore d'arte"¹⁹⁸, sottolineando come sia anche un fondamentale mezzo di diffusione.

La decadenza dell'aura derivava dalla necessità di rendere gli oggetti spazialmente e umanamente più vicini, situazione a cui si giungeva attraverso una riproduzione che aveva caratteristiche di "labilità e ripetibilità". La crisi era stata causata, secondo Benjamin, in particolare dall'avvento della fotografia, che finiva per modificare il carattere complessivo dell'arte¹⁹⁹, con la quale essa, d'ora in avanti, svilupperà un rapporto delicato.

Le relazioni che intercorrono tra le due arti sono molte, ma sarà necessario quasi un secolo perché la fotografia sia comunemente ritenuta una creazione artistica autonoma. È forse anche a causa di questa continua lotta per il raggiungimento dello status di "opera fotografica", che viene a lungo trascurato dagli storici della fotografia lo studio della riproduzione fotografica della sua eterna rivale, l'opera d'arte.

Un momento significativo di riflessione su questi temi è stato offerto recentemente al Musée d'Orsay, dove nel 2006 viene allestita la mostra *L'opera d'arte e la sua riproduzione*, che presenta circa ottanta fotografie di opere d'arte provenienti dalla collezione del museo. Nel catalogo della mostra si cerca di affrontare e circoscrivere con accuratezza il tema della riproduzione fotografica dell'opera d'arte.

Importante in questa direzione è anche la pubblicazione *Etat des lieux* del 1994, edita dal Museo Goupil di Bordeaux, che presenta un saggio di Pierre-Lin Renie intitolato *Goupil & Cie à l'ère industrielle : la photographie appliquée à la reproduction des oeuvres d'art*²⁰⁰. Il Museo Goupil nasce attorno al 1990 a Bordeaux e si configura come una sorta di archivio di "immagini di

¹⁹⁸ Benjamin W., op. cit., p. 9

¹⁹⁹ Ibid, p. 17

²⁰⁰ www.musee-aquitaine-bordeaux.fr/fr/collection-goupil (consultato il 04.02.16)

immagini". I documenti qui contenuti sono tutti consacrati all'immagine, alle sue tecniche e ai suoi usi nel XIX secolo, e provengono dalla Maison Goupile & Cie, nata da una dinastia di editori d'arte internazionale con base a Parigi, attiva dal 1827 al 1920. Questo archivio rappresenta l'inizio della diffusione delle immagini industriali a livello internazionale e presenta un panorama dell'arte e del gusto del XIX secolo. Vi sono rappresentate anche opere che sono scomparse o andate distrutte.

La collezione del Museo conta 70.000 fotografie, 46.000 stampe e 1.000 libri e riviste illustrate. Grazie a questa collezione molti studiosi di storia dell'arte hanno potuto esplorare gli archivi, soprattutto perché il museo ha una portata sociologica e antropologica importante, che riflette la nascita nel XIX secolo di una cultura di massa basata sull'immagine. È considerata una collezione unica al mondo e permette, grazie a queste numerosi fonti, di poter approfondire il ruolo dell'immagine e del suo uso. Lo citiamo perché riteniamo importante la presenza di un archivio di immagini d'arte proprio nella patria di quelli che sono considerati i padri della fotografia, e soprattutto perché costituisce un esempio fisico di qualcosa che sta cambiando con le nuove tecnologie, dove ormai tutto è messo online, con una sorta di rivoluzione dell'immagine.

Fin dagli inizi della fotografia, sono molte le voci che subito si levano a favore della riproduzione delle opere d'arte con il mezzo fotografico.

In particolare, proprio nello stesso anno di nascita del dagherrotipo (1839), Jules Janin (1804 – 1874), scrittore e drammaturgo francese, afferma sulla rivista "Artiste" (forse con una vena di eccessivo entusiasmo) che:

il dagherotipo è destinato a riprodurre le bellezze della natura e dell'arte [...] è la rappresentazione incessante, spontanea, infaticabile, dei centomila capolavori che il tempo ha abbattuto o innalzato sulla superficie del globo. [...] è destinato a diffondere nelle nostre case, e con poca spesa, le opere più belle di tutte le arti, che possediamo soltanto sotto forma di copie costose e

infedeli; tra non molto, quando non vorremo fare gli incisori di noi stessi, manderemo nostro figlio al museo dicendogli: 'Entro tre ore devi portarmi un quadro di Murillo o di Raffaello'.²⁰¹

Come abbiamo ricordato in precedenza, il suo compatriota François Arago (1786 – 1853), quando si rivolge all'Accademia delle Scienze per annunciare la nascita del dagherrotipo, afferma che "i disegni [del dagherrotipo] avranno una fedeltà all'originale in tutto e per tutto superiore alle opere dei più valenti pittori"²⁰².

Nel primo libro fotografico della storia, *Pencil of Nature* (1844 – 1846), l'inventore del calotipo Talbot riunisce, tra le altre immagini, ben ventiquattro riproduzioni di opere d'arte. Nei pionieri della fotografia la copia di opere d'arte costituisce quindi un'immediata e naturale sfida, anche per scalzare la vecchia tecnica dell'incisione (che consentiva anch'essa la riproduzione multipla) e affermare invece quella fotografica.

Il dibattito su questo tema è molto acceso già dai primi anni, tanto che lo scrittore francese Francis Wey (1812 – 1882), nel 1851 si schiera a favore della perfetta riproduzione fotografica a discapito di quella dell'incisione o della copia pittorica:

Per quanto sapienti e capaci siano, il pittore copista e l'incisore non potranno non modificare il carattere del modello; se poi non lo fossero, fallirebbero nel lavoro di copia. A simili difficoltà si può contrapporre soltanto l'eliografia, ed è appunto questo l'ambito in cui tale tecnica è chiamata a partorire meraviglie.²⁰³

²⁰¹ Citato da D. de Font-Réaulx, J. Bolloch, *L'opera d'arte e la sua riproduzione fotografica*, catalogo della mostra tenuta al Musée d'Orsay, Parigi dal 27 giugno al 24 settembre 2006, Milano, 5 Continents Editions, 2006, p. 7

²⁰² Ibidem

²⁰³ In "La Lumière", 23 marzo 1851, citato da D. de Font-Réaulx, J. Bolloch, op. cit., p. 8

Le affermazioni sono pubblicate sulla prima rivista consacrata alla sperimentazione fotografica, “La Lumière”, fondata a Parigi nel 1851 dalla Société Héliographique, la prima società di fotografi.

In quegli anni si accende quindi il dibattito tra sostenitori della fotografia e sostenitori dell’incisione, entrambi mezzi di riproduzione dell’opera d’arte. Ad esempio a favore dell’incisione si schiera Henri Delaborde (1811 – 1899), conservatore della sezione Stampe della Biblioteca imperiale francese. La sua opinione era che la fotografia sembrava mettere a rischio la tecnica incisoria:

L’incisione ha [...] un compito duplice: deve al tempo stesso copiare e commentare la pittura [...]. Invece la fotografia, che si basa soltanto sul dato di fatto, comincia e finisce con esso. [...] Al di fuori di questa assimilazione a oltranza, la fotografia non esiste.²⁰⁴

I fotografi trovano nella riproduzione di opere d’arte anche nuovi stimoli al loro talento, cercando di realizzare una fotografia che sia il più possibile vicina all’opera originale, con gli stessi valori pittorici e di luce.

Alla prima mostra della Società francese di fotografia, in concomitanza con l’Esposizione universale di Parigi del 1855 (la prima Expo aperta anche alle belle arti), il fotografo Humbert de Molard (1800 – 1874) decide di presentare alcuni suoi dagherrotipi che riproducono l’incisione di Henriquel-Dupont (1797 – 1892) del quadro intitolato *Lord Strafford* (1837) del pittore Paul Delaroche. In questa fotografia “la lastra è fedelissima alla stampa, di cui fa risaltare la precisione del tratto e la bellezza dei neri. La destrezza del fotografo permette di percepire la scena pittorica”²⁰⁵. Ricordiamo che proprio Delaroche aveva affermato “la pittura è morta”²⁰⁶, quando aveva visto i primi dagherrotipi.

²⁰⁴ In “Revue des deux mondes”, 1 aprile 1856, citato da D. de Font-Réaulx, J. Bolloch, op. cit., p. 11

²⁰⁵ de Font-Réaulx D., Bolloch J., op. cit., p. 9

²⁰⁶ Mansani L., *Produzione e Promozione nel web*, in Ajani G., Donati A., op. cit., p. 139

Un altro fotografo abile nella riproduzione di opere d'arte è il francese Gustave Le Gray (1820 – 1884), uno dei primi sperimentatori della fotografia artistica, associato alla corrente fotografica del pittorialismo, noto anche per i suoi approfonditi studi fotografici pubblicati in *A Practical Treatise on Photography* (1850). Egli affronta in particolare il problema del tempo di esposizione della fotografia, ed è noto per la tecnica della “stampa combinata”. Qui egli utilizza due negativi diversi coperti a turno in fase di stampa, e ottiene il corrispettivo del moderno High Dynamic Range (HDR), in cui si rappresentano valori di illuminazione molto alti o molto bassi nella stessa fotografia. Il lavoro di Le Gray è apprezzato dal grande pittore Gustave Courbet (1819 – 1877), che si ispira all'uso sapiente delle sue luci nelle fotografie. Le Gray espone numerose fotografie di opere d'arte su carta nella Mostra dei prodotti industriali del 1849, e il conservatore del Louvre Léon de Laborde (1807 – 1869) loda queste fotografie sulla rivista “La Lumière” (marzo 1851):

Questo giovane pittore si è dedicato alle materie che già erano state oggetto dei suoi primi studi, al ritratto e alla riproduzione di dipinti e oggetti d'arte. [...] I quadri da lui copiati, gli oggetti d'arte da lui riprodotti sono veri e propri capolavori per la preziosità della finitura e la lusinghiera fedeltà agli originali.²⁰⁷

Le Gray si cimenta anche nel 1852 in una fotografia su carta che riproduce la *Gioconda* da un disegno di Aimé Millet (1819 – 1891), scultore e pittore francese. La riproduzione viene eseguita variando le tonalità delle varie stampe, per dimostrare la sua bravura nella tecnica fotografica²⁰⁸.

Le Gray è una figura importante anche perché realizza le riproduzioni fotografiche degli ambienti del *Salon* di Parigi del 1852 al Palais Royal, con le opere esposte. Esegue un album in cui sono raccolte le foto delle varie stanze

²⁰⁷ Citato da D. de Font-Réaulx, J. Bolloch, op. cit., p. 9

²⁰⁸ D. de Font-Réaulx, J. Bolloch, op. cit., p. 9

allestite, commissionatogli da Philippe de Chennevières (1820 – 1899), ispettore dei musei e curatore delle mostre²⁰⁹. Le Gray dimostra una grande abilità nell'eseguire fotografie d'interni (e quindi con un'illuminazione limitata) delle stanze allestite. Proprio grazie al suo lavoro, il conservatore del Louvre de Laborde chiede al Ministro della pubblica istruzione di realizzare un inventario fotografico di tutte le collezioni d'arte pubbliche, a partire dai diecimila reperti del Louvre²¹⁰. Già nel 1851, in uno dei primi articoli de "La Lumière", Francis Wey suggerisce di consacrare uno spazio del Louvre alle riproduzioni fotografiche di celebri opere d'arte all'estero. Egli afferma: "La fotografia ci offre quindi un mezzo poco costoso, sicuro e matematico, per acquisire, a vantaggio dello studio e della storia della critica, preziose notizie su maestri di cui la Francia non possiede neppure una sola opera"²¹¹. L'idea scaturisce dalla visione da parte di Wey di una fotografia dell'*Ultima cena* di Leonardo da Vinci, che i visitatori del Louvre, non disponendo dell'originale, avrebbero potuto ammirare grazie a una riproduzione fotografica fedele.

La fotografia era vista dunque non solo come studio tecnico per aiutare a realizzare disegni o dipinti (è noto che Caravaggio e Canaletto avessero utilizzato espedienti simili alla fotografia per realizzare le loro tele), ma anche come mezzo per conoscere opere fisicamente distanti. Grazie a queste prime sperimentazioni, gli artisti degli anni successivi poterono ispirarsi a opere del passato di cui non rimaneva traccia, se non questa documentazione fotografica.

Dunque, fin dagli anni 1850-60 la riproduzione fotografica delle opere suscita grandi speranze tra gli storici dell'arte, che ammiravano la qualità raggiunta

²⁰⁹ Ibid, p. 20

²¹⁰ Ibid, p. 10

²¹¹ Ibidem

dai primi maestri fotografi²¹². Si ha una testimonianza anche di riconoscimenti ottenuti da questa pratica fotografica, ad esempio in occasione dell'Esposizione universale di Parigi del 1855, di cui una sezione collaterale era quella della Società francese di fotografia, in cui vengono premiati anche fotografi che espongono riproduzioni di opere d'arte (Baldus, Bisson, Bingham, Blanquart-évrard, Braun, Thurston Thompson). Nella mostra vengono presentate riproduzioni realizzate dal fotografo Henri Le Secqu (1818 – 1882), su cui si esprime favorevolmente Ernest Lacan (1828–1879), una delle voci centrali della comunità fotografica internazionale nel XIX secolo. Egli, oltre che editore e scrittore per “La Lumière”, lo è anche del secondo capostipite dei giornali di fotografia, “Le Moniteur de la Photographie”. Lacan è una figura fondamentale in quegli anni, soprattutto perché dirige il dibattito attorno alla fotografia in termini sia pratici, sia teorici, articolando il suo significato culturale.

Alla mostra della Società francese di fotografia del 1855 sono presenti anche lavori di Benjamin Delessert (1773 – 1847), che espone riproduzioni di opere dell'incisore del Rinascimento Marc'Antonio Raimondi, pubblicate da Goupil nel 1853. Per dare risalto alla perfezione delle sue fotografie, Delessert accosta nella stessa cornice sia l'incisione originale, sia la sua riproduzione.

Lacan scrive a questo proposito:

Ciò equivale a dimostrare, in maniera incontrovertibile, il valore della fotografia sotto il duplice aspetto dell'arte e dell'industria. Quel che l'artista ricerca in una incisione d'artista è la bellezza delle forme, la sapienza della composizione, la semplicità dell'esecuzione, in definitiva tutto ciò che richiama la genialità dell'autore.²¹³

²¹² Ibidem

²¹³ In “La Lumière”, 30 ottobre 1855, citato da de Font-Réaulx D., Bolloch J., op. cit., p. 11

Grazie all'opera di Delessert, si dimostra che la fotografia è uno strumento grazie al quale si possono diffondere i capolavori dell'arte antica, punti di riferimento su cui gli artisti all'epoca lavoravano.

Era ovviamente più semplice per i fotografi di allora riprodurre incisioni o disegni caratterizzati da monocromia e prevalenza del tratto sul colore. Le opere pittoriche originali presentavano infatti una grande sfida per i fotografi, soprattutto perché la tela esibiva colori difficili da riprodurre. La tecnica della fotografia a colori si sarebbe pienamente affermata appena all'inizio del XX secolo, anche grazie ai fratelli Lumière, gli inventori del cinematografo, che dopo il 1907 misero in circolazione le lastre *Autochrome*. Nel XIX secolo, al contrario, tradurre i valori cromatici delle tele era un'operazione complessa, soprattutto riguardo ai rossi e ai gialli, tinte difficili da riprodurre a causa della sensibilità del collodio (sostanza fotosensibile usata per le fotografie a colori). Uno dei fotografi più abili nel riprodurre i colori delle tele era l'inglese Robert Jefferson Bingham (1824 – 1870), tanto che le sue foto furono pubblicate da Goupil nel 1858, in *L'Oeuvre de Paul Delaroche*. Questa pubblicazione è considerata il primo catalogo ragionato di un pittore corredato da fotografie²¹⁴. Lo scrittore Théophile Gautier (1811 – 1872) elogiò la pubblicazione in un lungo articolo su "L'artiste":

Quando si tratta di pittura, la fotografia, nonostante le si attribuisca una tendenza borghese, diventa artista e offre una propria interpretazione della tela esposta al suo obiettivo. Essa è capace di sacrificare, con opportuna colorazione scura, i dettagli inutili o troppo vistosi, riservando la sua luce più giusta alla figura che le interessa.²¹⁵

Il contributo di Gautier è fondamentale in questo senso perché sottolinea come, grazie al lavoro, di Bingham, l'opera di Delaroche sia trattata in senso

²¹⁴ Ibid, p. 12

²¹⁵ In "L'artiste", 7 marzo 1858, citato da de Font-Réaulx D., Bolloch J., op. cit., p. 12

critico nel catalogo. Il fotografo cerca di conferire una narrazione alla riproduzione dei quadri e non utilizza lo strumento fotografico come “servo” della pittura, ma come qualcosa che padroneggia perfettamente, che ha uno statuto di arte vera e propria e che può donare all’opera su tela una nuova vita e un nuovo significato, raccontandola in modo diverso, “coadiuvando il senso del dramma presente nella pittura di Delaroche”²¹⁶.

Mentre in Francia rimane solo un’idea nel 1850 il progetto di de Laborde di creare un inventario fotografico delle collezioni pubbliche, il British Museum avvia invece nel 1853 un progetto per documentare le proprie collezioni rivolgendosi al fotografo Roger Fenton (1819 – 1869). Avvicinatosi all’arte fotografica grazie all’amicizia con Gustave Le Gray e Henri Le Secq, aveva acquisito notorietà con la realizzazione del primo ampio reportage fotografico di guerra, in occasione del conflitto in Crimea del 1855.

In Francia, al contrario, molti direttori guardavano con una certa diffidenza ai fotografi che frequentavano i loro musei. Un esempio significativo riguarda l’ordinanza emessa il 27 luglio 1866 dal Soprintendente alle belle arti di Parigi, il conte Nieuwerkerke (1811 – 1892), che sospendeva le autorizzazioni a fotografare nel museo:

Si è accertato che autorizzando a prendere fotografie nelle gallerie del Louvre si mette a rischio la conservazione dei monumenti; i sigg. fotografi svolgono le loro attività con la massima negligenza, spargendo nelle sale, che trattano come studi privati, sostanze corrosive che alterano i pavimenti in legno e le scale; a partire dal 1° agosto le autorizzazioni a fotografare saranno sospese fino a nuovo ordine, senz’alcuna eccezione.²¹⁷

Un’eccezione viene però fatta per Charles Marville (1816 – 1879), che aveva un tacito accordo con Nieuwerkerke e a cui il Louvre aveva commissionato la riproduzione fotografica di numerose opere d’arte. Già nel 1850 riceve

²¹⁶ Ibidem

²¹⁷ de Font-Réaulx D., Bolloch J., op. cit., p. 13

l'incarico ufficiale di fotografo dall'amministrazione di Parigi, con il compito di documentare fotograficamente alcuni quartieri cittadini, per futuri interventi urbanistici. Il suo lavoro di documentazione viene riunito nella corposa raccolta *Album du Vieux Paris*.

La fotografia nei musei francesi è autorizzata nuovamente il 21 novembre 1872, con alcune limitazioni: i quadri non possono essere spostati, più di due fotografi non possono operare contemporaneamente nello stesso settore, si deve utilizzare solo il collodio secco (quello umido richiedeva troppe manipolazioni sul posto), i fotografi sono tenuti a depositare due stampe delle opere realizzate presso l'archivio del Louvre. Quest'ultima disposizione va a vantaggio delle collezioni e degli archivi ed è stata fondamentale per le ricerche che si sono fatte sul tema²¹⁸.

Un importante passo viene fatto il 3 dicembre 1883, quando viene firmato un contratto tra l'amministrazione dei musei nazionali francesi e la ditta Braun & Cie, a cui è affidato l'incarico di fotografare le collezioni del Louvre per un periodo di 30 anni. A Gaston Braun (1903 - ?), figlio di Adolphe Braun, è affidato inoltre l'incarico di fotografo ufficiale del Louvre e di altri musei nazionali²¹⁹. La ditta Braun & Cie, fondata il 26 aprile 1876 dal fotografo francese Adolphe Braun (1812 - 1877), contribuisce notevolmente alla riproduzione di opere d'arte per il XIX e buona parte del XX secolo. Quest'ultimo era già noto per aver fotografato i capolavori di Michelangelo a Roma, dimostrando di aver saputo rendere i valori pittorici e plastici nonostante le difficoltà tecniche²²⁰.

Dopo il 1860, l'amministrazione delle belle arti destina alle scuole d'arte e ai musei varie pubblicazioni illustrate con fotografie. Altro importante passo viene fatto nel 1853, quando l'allora ispettore delle belle arti Félix Ravaisson

²¹⁸ Ibidem

²¹⁹ Kempf C., *Adolphe Braun et la photographie, 1812-1877*, Illkirch-Graffenstaden, Éditions Lucigraphie, 1994, p. 73

²²⁰ de Font-Réaulx D., Bolloch J., op. cit., p. 13

(1813 – 1900) vuole introdurre lo studio della fotografia nella disciplina del disegno nei licei, oltre che sostituire le incisioni ricavate dai disegni dei maestri con copie fotografiche, affermando: “La fotografia può affiancarsi alla matita e al bulino, sia accrescendo il numero dei disegni di artisti di valore, sia offrendo riproduzioni immediate dei capolavori della pittura”²²¹. Si fa dunque promotore della fotografia in quanto strumento fedele e immediato di riproduzione della realtà. La commissione, riunita per l’occasione, è formata da numerosi artisti, tra cui i pittori Picot, Hippolyte Flandrin ed Eugène Delacroix, oltre ad Alexandra Brogniard, direttore della manifattura di Sèvres. Le conseguenze della riunione non sono immediate, ma si fa un passo avanti per quanto riguarda la diffusione di libri di fotografie di opere d’arte. Vengono acquistate nel 1859 otto esemplari delle *Oeuvres de Paul Delaroche* con le fotografie di Bingham, dieci copie dei *Dessins des grands maitres des galeries de Vienne, Florence, Venise* di Luigi Bardi, acquistate nel 1861, e vengono assegnati a varie scuole di disegno numerosi esemplari dell’album *Bas-reliefs antiques du musée Napoléon*, illustrati da fotografie di Charles Marville²²².

Un altro fotografo che merita menzione è lo statunitense Alfred Stieglitz (1864 – 1946), considerato il fondatore nel 1902 della “Photo Secession”, i cui membri, tra i migliori fotografi americani dell’epoca, si fanno promotori di una concezione della fotografia come arte, vicina alla poetica del pittorialismo. Stieglitz, dopo aver attraversato una fase pittorialista, si avvicina alla “Straight Photography”, movimento che privilegia la fotografia pura e diretta, opposta al pittorialismo, di cui egli è considerato uno dei pionieri. Sempre a lui si devono alcune fotografie di opere dello scultore Constantin Brancusi (1876 – 1957), opere esposte nella “Gallery 291” di Stieglitz a New York. L’esposizione di Brancusi faceva parte di una serie di

²²¹ Ibid, p. 14

²²² Ibidem

mostre organizzate da Stieglitz, grazie alle quali il pubblico americano era potuto entrare in contatto con artisti europei come Cézanne, Matisse e Picasso.

Una fotografa importante in America all'epoca fu anche Berenice Abbot (1898 – 1991), di cui sono famose le immagini che ritraggono la città di New York. A lei si devono anche le fotografie di un'altra galleria molto importante per quanto riguarda i collegamenti tra America ed Europa, la galleria "Art of This Century" di Peggy Guggenheim a New York, di cui la Abbott ci ha lasciato una documentazione fotografica.

Questi e molti altri esempi dimostrano che la fotografia assume via via un ruolo fondamentale sia nella diffusione delle opere d'arte, sia nella documentazione di mostre e ambienti espositivi. I primi cataloghi e libri di fotografie di opere d'arte iniziano a diffondersi in maniera sempre più numerosa, anche se limitata a causa del prezzo ancora alto delle pubblicazioni (ad esempio ogni opera *Oeuvres de Paul Delaroche* costava 550 franchi perché contenevano stampe originali).

È importante notare come non erano solo i fotografi minori a occuparsi di riproduzione di opere d'arte, ma erano anche i maestri fotografi che volevano dimostrare la perfezione della loro tecnica. La riproduzione di opere d'arte è dunque oggetto di molte sperimentazioni fin dagli albori della fotografia, per diventare col tempo una vera e propria specializzazione. Questo determina anche l'emergere di un nuovo mercato e fa crescere le case d'edizione e di stampa fotografica, che progressivamente si industrializzano grazie ai progressi tecnici del settore. Questa nuova pratica fotografica diviene dunque non solo un nuovo campo di studio, ma anche e soprattutto un mezzo importantissimo per la diffusione del sapere artistico a tutti i livelli e per tutte le epoche.

3.3 Un caso particolare: Luigi Ghirri

Una figura importante nella realizzazione di fotografie di ambienti museali e opere d'arte è il fotografo italiano Luigi Ghirri (1943 – 1992), che, tra gli altri aspetti del suo lavoro, ha riprodotto capolavori della storia dell'arte in musei sia italiani, sia stranieri.

Ghirri è considerato uno dei protagonisti indiscussi del panorama della fotografia italiana contemporanea, soprattutto per quanto riguarda la "fotografia concettuale". Dagli anni '70, fino alla sua prematura scomparsa nel 1992, ha realizzato numerosi progetti fotografici, tutti segnati da grande volontà di sperimentazione, stimolato dalla vivacissima produzione culturale emiliana di quel periodo. La ricerca fotografica di Ghirri è votata all'analisi della realtà con una particolare attenzione allo studio dei dettagli. L'atto fotografico è da lui concepito come esercizio della memoria, quasi come una reiterata autoanalisi. Le sue fotografie sono spesso realizzate "in serie", meditando sui momenti che precedono lo scatto, e nella sua attività Ghirri non manca mai di sottolineare il significato e la necessità del "progetto" come metodo di ricerca e di lavoro²²³.

Nell'infanzia di Ghirri, passata nella provincia di Reggio Emilia, l'influenza positiva del padre lo spinge all'amore per la cultura e per il cinema, che ha un ruolo rilevante per Luigi e per il suo interesse verso l'immagine. Egli si considera fin da subito un "collezionista di immagini", attraverso cui acuisce la sua capacità di osservazione critica.

È alla fine degli anni '60 che avviene l'incontro con il concettualismo modenese: Ghirri conosce gli artisti e fotografi Franco Guerzoni (1948), Carlo Cremaschi (1943), Claudio Parmiggiani (1943) e Giuliano Della Casa (1942), e grazie a loro si introduce nell'intenso dibattito che anima il mondo dell'arte in quegli anni.

²²³ Mussini M. (a cura di), *Luigi Ghirri*, Milano, F. Motta, 2011, p. 12

Nel primo periodo la sua fotografia si concentra su temi comuni, con ritratti di persone intente in attività quotidiane e banali, attraverso cui il fotografo modenese esplora diverse possibilità narrative.

Dai primi anni '70 inizia a seguire i principi del concettualismo, concentrandosi su progetti di ricerca, più che su singole opere, e lavorando così a *Kodachrome* (1970 – 78) e *Colazione sull'erba* (1972 – 74). Riflette sul suo lavoro artistico e sulla fotografia ispirandosi al modenese Franco Vaccari (1936) e a Ugo Mulas (1928 – 1973). Ma a differenza del concettualista Vaccari, che punta sull'automatismo del processo fotografico per cancellare il ruolo dell'autore nella genesi dell'opera, Ghirri sceglie invece di restare "fotografo", non rinunciando né all'opera, né al ruolo dell'autore. Pertanto prende in parte anche le distanze dal concettualismo, per cui erano essenziali il rifiuto dell'oggetto fotografico e la sua sostituzione con l'enunciazione di un progetto o con l'azione compiuta dall'artista. Ghirri non condivide questa impostazione, nella quale le fotografie assumevano un semplice valore strumentale, senza poter essere considerate "opere d'arte"²²⁴.

Ghirri si avvicina alle idee di Ugo Mulas nel 1972, quando visita la sua mostra *Verifiche*. Da qui, Ghirri parte per affermare la propria idea di "viaggio fotografico", che intende come viaggio nella periferia della propria città, fra i luoghi che ben conosceva, riallacciandosi così proprio a ciò che Ugo Mulas aveva a sua volta sostenuto nel progetto *Verifiche*: ripartire dalle basi della fotografia con vent'anni di esperienza alle spalle, ripercorrere le tappe dell'operazione fotografica per individuarne i valori costitutivi.

Nelle due mostre personali *Paesaggi di Cartone* (1974) e *Colazione sull'erba* (1975), Ghirri espone nuovamente la sua idea di viaggio nei dintorni di casa, in una fotografia che si configura sempre come esercizio mentale, capacità di leggere in maniera consapevole la realtà che ci circonda e la funzione

²²⁴ Ibid, p. 16

comunicativa dell'immagine. *Paesaggi di cartone* è un'analisi della città dell'uomo, non delle modifiche architettoniche o urbane, ma di quelle percettive. L'attenzione è perciò rivolta all'ambiguità, allo scardinamento del concetto di vero e falso, che l'odierna civiltà dell'immagine tende a provocare²²⁵. In *Colazione sull'erba* il tempo della narrazione pare immobilizzato e dilatato in un'entità nella quale l'individuo appare presenza casuale, più che soggetto protagonista²²⁶.

Nel 1978 Ghirri pubblica per la propria casa editrice l'opera *Kodachrome*, summa della sua fotografia. Un anno dopo è invitato dagli storici dell'arte Arturo Carlo Quintavalle (1936) e Massimo Mussini (1942) a progettare una personale da allestire a Parma. Ghirri elabora un progetto ambizioso che raccoglie tutti i progetti realizzati sino a quella data, con testi scritti da lui stesso. Molte delle immagini esposte nella personale hanno riferimenti di matrice duchampiana, con il ricorso al ready made attraverso l'immagine "già data" (un manifesto o un intonaco decorato). Ghirri, in questo contesto, si situa nella linea artistica di figure quali Duchamp, appunto, e i già citati artisti della Pop Art, nell'appropriazione di immagini della società, espediente che, come già per gli artisti dell'Appropriation Art, aiuta a focalizzarsi più sul concetto veicolato, che sull'immagine stessa (v. *supra*, 1.4.2). Non vi sono qui fotografie di persone, che costituiscono invece la maggioranza dei primi anni del suo lavoro. Egli si distanzia dall'idea dell'"istante decisivo" del celebre fotografo Henri Cartier-Bresson (1908 – 2004) e predilige invece il paesaggio composto da cose tendenzialmente immobili, non soggette alla scelta temporale compiuta dal fotografo.

Ghirri realizza nel 1985 un progetto fotografico relativo alla Reggia di Versailles, grazie a un'iniziativa promossa dai Ministeri della cultura di Italia e Francia. Le immagini realizzate presentano delicati equilibri cromatici, che

²²⁵ Ibidem

²²⁶ Ibid, p. 23

si differenziano dalle sue precedenti fotografie e segnano un mutamento importante nella sua opera.

Dagli anni '80 in poi si dedica maggiormente alla ricerca sui luoghi di cultura, in particolare sugli interni dei musei. Queste opere confluiscono nel 1988 nel volume *Il Palazzo dell'Arte*²²⁷, in cui le descrizioni di Arturo Carlo Quintavalle sul museo e sugli spazi museali italiani si combinano con la rilettura fotografica di Ghirri della mostra *I Fenici* allestita da Pierluigi Cerri a Palazzo Grassi, a Venezia tenutasi dal 6 marzo al 6 novembre 1988.

Nelle prime pagine del catalogo Quintavalle descrive quanto era rimasto colpito dalla mostra, che si configurava come una narrazione attraverso immagini, statue, plastici e carte geografiche. La presentazione perfetta di una cultura antica, che si vedeva in Italia per la prima volta. Egli scrive:

Quel giorno nel Palazzo sul Canal Grande filtra il sole: la grande corte chiusa da Gae Aulenti si ritrova al centro la rossa polverosa tenda di una duna con i reperti, i sarcofagi come abbandonati. Sali le scale e trovi un diverso "racconto". Sala dopo sala l'impatto delle pareti diventa determinante; i materiali raffinati, i gessi veneziani, le scritte come consuete, suggeriscono la tradizione, la storia, che filtra una informazione di enorme interesse. In una sala trovi i viaggi per mare dei Fenici, in un'altra le fortificazioni e l'incredibile porto di Cartagine, altrove i pezzi eccezionali di Sardegna, o i giallastri Tufet, sepolcri dei bimbi.²²⁸

Quintavalle si pone subito il problema, assieme al curatore Pierluigi Cerri e all'editore del catalogo, di chi avrebbe potuto raccontare con delle fotografie questa mostra, che si configurava come complessa narrazione, un racconto che sembrava contenere un capitolo diverso in ogni sala. Si cercava un fotografo capace di rappresentare anche le architetture del palazzo, i visitatori intenti a osservare e scoprire le opere, qualcuno che evidenziasse la

²²⁷ Quintavalle A. C., *Il Palazzo dell'Arte*, Milano, Fabbri Editori, 1988

²²⁸ Ibid, p. 11

“messa in scena” della mostra, quindi un “inventore di immagini”²²⁹. Quintavalle decide di affidare il compito proprio a Luigi Ghirri, che aveva già rappresentato altri musei con sensibilità particolare, sostenendo che “il risultato che esce dalle pagine che seguono sia di enorme fascino, di grande impatto”²³⁰. Il fotografo modenese, secondo Quintavalle, prende come esempio l’immagine fotografica di Man Ray e di Magritte, con ispirazioni di matrice rispettivamente dadaista e surrealista. Egli sostiene:

Ghirri ha saputo inventare un modo di raccontare che non ha confronti, Ghirri non racconta un episodio ma fa supporre, dietro l’immagine, un sistema di significati. La foto di Ghirri non espone né descrive, ma reinventa. La realtà in Ghirri assume una dimensione senza tempo che a volte si carica di ironia, altre di attenta partecipazione²³¹.

Sfogliando il catalogo, traspare l’abilità del fotografo nella lettura consapevole della realtà della mostra. Ghirri si concentra sempre sulla funzione comunicativa delle sue immagini, mostrando, raccontando, e quindi sottolineando in tal modo anche i luoghi e gli spazi in cui l’arte si mostra al pubblico.

Quintavalle dedica un capitolo all’analisi del museo come “archivio della memoria” inteso sia come struttura, sia come interpretazione della realtà. Questo luogo cambia continuamente i suoi significati, anche se ci appare apparentemente non modificato nel corso del tempo²³². È importante ricordare come Ghirri lavorasse continuamente sull’idea di memoria e di fotografia come immagini di una realtà immobile e concentrata su un eterno presente, realtà che anche i musei cercano di comunicare. Ghirri con la sua poetica si configura dunque come il fotografo ideale per questa impresa.

²²⁹ Ibidem

²³⁰ Ibidem

²³¹ Ibidem

²³² Ibid, p. 12

Nel capitolo *Collezionare immagini*, Quintavalle traccia una breve storia dell'immagine d'arte dall'antichità fino agli anni '80 circa. In particolare, si focalizza sui libri d'arte, anche considerando il moderno catalogo e la sua evoluzione nel rapporto con il museo che è chiamato a raccontare. Come abbiamo visto (v. *supra*, 3.2.3), nel XIX secolo si inizia ad affermare la fotografia dell'opera d'arte, che prima, già dal VI secolo, era realizzata con la tecnica della xilografia, attraverso cui si illustravano i libri d'arte. Prima dell'avvento dell'incisione e della fotografia, Quintavalle individua nell'illustrazione un collegamento con la storia del libro d'arte, primi apparati di appoggio ai volumi di catalogo dei musei. L'illustrazione serve per raccontare un romanzo attraverso immagini, e dunque il romanzo illustrato risulta l'antenato più diretto del catalogo d'arte, che attraverso le immagini deve saper illustrare il percorso di una mostra o di un museo²³³.

Quintavalle si concentra poi sulla riproduzione fotografica e sulla particolarità del mezzo fotografico di riprodurre "fedelmente" l'arte, contrapposto quindi al disegno, e quindi più ricco di particolari e in grado di fornire una diversa fedeltà all'immagine. Usare il disegno significa effettuare una tecnica di invenzione più che di riproduzione, significa effettuare un'opera da artista. Ecco perché la fotografia, con la sua riproduzione oggettiva, si sostituisce al disegno nel libro d'arte, che necessita di oggettività.

Tuttavia l'opera di Ghirri, pur "fotografata", diventa illustrazione della mostra dei Fenici secondo la concezione di Quintavalle, quindi simile a un romanzo che racconta la storia di questo popolo ai visitatori. Quintavalle infatti cercava un fotografo capace di trasmettere attraverso le immagini i sottili collegamenti che intercorrono tra una stanza all'altra, o da un'opera all'altra, e Ghirri dà una risposta a questa richiesta.

²³³ Ibid, p. 198

Ghirri ha più volte affermato la sua idea di fotografia come rappresentazione dell'avventura del pensiero e dello sguardo, che lavora sempre a un progetto privo di un rigido schema, ma aperto a intuizioni e casualità. Egli ha sempre sottolineato che i suoi progetti non sono composti da tanti elementi tra loro sconnessi, ma sono un montaggio attorno a un unico tema, un grande mosaico formato da tante immagini, che ci dona a sua volta un'immagine complessiva. Ghirri ci ricorda comunque che ogni tassello deve avere autonomia e validità.

Egli sostiene anche che la fotografia è un linguaggio per vedere la realtà, non per trasformarla o occultarla. E questo è evidente nelle foto scattate nella mostra di Palazzo Grassi, che ci fanno vedere chiaramente una mostra d'arte, ma con un carattere soggettivo e con una fotografia tipica di Ghirri, con delicati equilibri cromatici e che si presenta anche questa volta come un viaggio fotografico. Ci rivela, attraverso le foto, la narrazione della mostra, gli spazi e gli oggetti, in modo del tutto soggettivo e personale. E attraverso le rappresentazioni dei visitatori, che paiono sempre presenza casuale e mai soggetto protagonista, ci ritroviamo immersi negli spazi del museo, ma sempre con la sensazione di osservare una riproduzione che non è semplice fotografia, ma vera e propria opera fotografica. Egli ci racconta la mostra facendoci esplorare gli ambienti di Palazzo Grassi, non tralasciando né le architetture, né i particolari dell'esposizione.

Molte opere fotografiche di Ghirri sono ambientate nei musei, luoghi dove l'immagine è già data, nel senso duchampiano del termine. Questo accade, come abbiamo visto, anche in *Paesaggi di cartone* o in *Kodachrome* in cui fotografa immagini pubblicitarie, manifesti o intonaci decorati. Ghirri attua sempre uno scardinamento della realtà, presenta immagini di immagini che ci fanno perdere il senso dell'orientamento, e ci accompagna in un viaggio fotografico che è anche ritratto di un'epoca. Ne *Il Palazzo dell'Arte*, attraverso

le immagini di vari musei italiani (gli Uffizi di Firenze, il Museo d'arte antica al Castello sforzesco di Milano, le Gallerie di Palazzo Rosso a Genova) e internazionali (il Metropolitan Museum of Art e il Solomon Guggenheim a New York, il Centre Pompidou a Parigi), fornisce il ritratto dei musei di un'epoca precisa. Contestualizza le opere in ambienti specifici, racconta lo spazio del museo in un determinato momento fotografato, ma senza tralasciare il significato del museo come luogo della memoria collettiva. Per questo, forse, le persone ci appaiono spesso sfuggenti, figure sfocate senza tempo e quasi presenze casuali.

Ghirri quindi si configura come fotografo perfetto per rappresentare le immagini della mostra e dei musei, perché è capace di evidenziare la narrazione che intercorre tra le sale, di saper raccontare e valorizzare la storia di un percorso narrativo e insieme espositivo concepito dal curatore.

In questo senso Ghirri si colloca nel solco di altri grandi fotografi italiani contemporanei che hanno illustrato "immagini già date" di opere d'arte e contesti espositivi. È il caso, ad esempio, di Mimmo Jodice (1934) e delle sue opere che illustrano statue e templi della civiltà mediterranea con un connubio singolare e personale tra la fotografia e l'archeologia. Ed è naturalmente anche il caso di Ugo Mulas, e delle sue rappresentazioni dei contesti espositivi delle Biennali di Venezia tra gli anni '50 e '60 che lui stesso spiega nel modo seguente:

Con la Biennale del '58, e poi in quelle del '60, del '62, del '64, ho sempre più precisato l'aspetto festoso dello stare insieme, del guardare, dell'esibire, dell'esibirsi, che nei pittori non mancava di aspetti autopubblicitari. Fotografavo tutto: non solo quelli che mi sembravano gli artisti più notevoli o le cose importanti: non che mancasse la volontà di scegliere, ma sentivo che

il mio non poteva essere un atteggiamento da critico, non c'era da capire qualcosa in particolare, non c'era da fare qualcosa quanto da registrare.²³⁴

In entrambi i casi, come per Ghirri, ci troviamo di fronte all'esigenza di documentare, ma anche di rappresentare esteticamente le opere d'arte inserite nella loro cornice espositiva, una spinta che, come abbiamo visto si è manifestata fin dai primordi della fotografia, e che si sviluppa, come vedremo nel capitolo successivo, anche nell'attuale era di internet.

²³⁴ Mulas U., *La Fotografia*, Torino, Einaudi, 1973, da www.ugomulas.org (consultato il 04.02.16)

Capitolo 4

Nuovi scenari per la riproduzione dell'opera d'arte nei musei

4.1 La tutela dei contenuti digitali

La problematica del digitale riguardo alle opere protette da diritto d'autore è nota come *digital dilemma*, diffusa soprattutto nella dottrina americana. Gli autori di opere d'ingegno dovrebbero essere infatti gli unici detentori del diritto di autorizzare ogni genere di copia della propria opera. Il mezzo digitale ha la caratteristica di sfidare il concetto stesso di copia e originale: essere in possesso di un file che rappresenta un video, un'immagine o un filmato, significa essere in possesso di un numero indeterminabile di copie di quel file, non distinguibili dall'originale.²³⁵

I contenuti digitali, entità relativamente nuove, pongono specifici e nuovi problemi di tutela. Il software, il primo brevettato negli anni '60, ha dovuto attendere gli anni '90 per essere tutelato giuridicamente, ed è stato messo alla stregua delle opere letterarie. Con l'avvento degli altri contenuti digitali, come le fotografie, i video o le musiche, non vi è stata nessuna distinzione da quelle "tradizionali". Questo ha permesso da un lato di tutelare da subito queste entità, dall'altro però sono state appiattite le loro caratteristiche specifiche²³⁶.

Un'altra problematica deriva dal fatto che, tramite la rete internet, i contenuti sono condivisibili e trasmissibili con un numero indeterminato di utenti, in maniera capillare. La fruizione condivisa dei contenuti comporta l'erosione

²³⁵ Berlingieri E., *Legge 2.0 il web tra legislazione e giurisprudenza*, Milano, Apogeo, 2008

²³⁶ Berlingieri E., *Le problematiche specifiche del contenuto digitale*, in Bianchino G., op. cit., p. 41

del concetto di uso personale, un difficile controllo sulla circolazione di tali contenuti, e dunque difficoltà di tutela del diritto d'autore²³⁷.

Anche le immagini che circolano in internet sono tutelate da diritti. Queste sono infatti protette dal diritto d'autore e, nel caso siano cadute in pubblico dominio, sono comunque esercitabili su di esse i diritti morali, come la paternità (v. *supra*, 1.3). Inoltre, nel caso in cui l'immagine riprodotta sia di un bene culturale, questa sarà soggetta ai diritti di riproduzione del soggetto che ne ha la tutela.

Per quanto riguarda i social network, ad esempio, questi ultimi chiedono all'utente una licenza non esclusiva, trasferibile, di riproduzione e diffusione al pubblico, in mancanza della quale, tra l'altro, non sarebbe nemmeno possibile permettere all'utente di caricare i propri contenuti. Egli quindi conserva i diritti sul contenuto, condividendoli con il social (ma non con terzi) fintanto che l'immagine resta online. Nella rete internet è comune riutilizzare i contenuti di altri utenti senza averne chiesto l'autorizzazione e, anche se questa pratica è molto diffusa, questo non implica che tali utilizzi siano leciti. Anzi, chi utilizza questi contenuti senza autorizzazione è potenzialmente esposto a sanzioni per violazione del diritto d'autore²³⁸, a meno che non si tratti di un caso contemplato dalle cosiddette "libere utilizzazioni".

4.1.1 Le libere utilizzazioni in rete

Parlando dei diritti delle fotografie (v. *supra*, 3.1) è già stato citato l'art. 70 l.d.a. in cui si consentono alcune utilizzazioni libere delle immagini, ad esempio se questa è utilizzata per scopi di critica, discussione o ricerca scientifica.

²³⁷ Ibid, p. 43

²³⁸ Ibid, p. 44

In particolare, è utile analizzare il comma 1-bis dell'art. 70. Questo comma è stato introdotto dall'art. 2 della legge 9 gennaio 2008, n. 2, in seguito a un caso di cronaca verificatosi nel 2007. A un insegnante di Cesena, titolare del sito www.homolaicus.com, era stato richiesto dalla SIAE di pagare 5000 € per i diritti di 74 file digitali che riproducevano immagini protette di quadri di Picasso, Magritte e Klee²³⁹. Dal caso sono nate due interrogazioni parlamentari a favore dell'insegnante: la principale preoccupazione era infatti che la vicenda avrebbe potuto diventare un precedente che poteva mettere in discussione lo sviluppo della didattica in rete.

L'art. 70 era stato a suo tempo introdotto per bilanciare da un lato gli interessi degli autori alla remunerazione delle loro creazioni, dall'altro quelli della collettività alla fruizione di sapere e cultura. L'articolo prevede infatti che l'utilizzazione delle immagini sia libera per scopi didattici, se la fonte è citata correttamente e solamente nel caso in cui l'opera non sia utilizzata nella sua interezza. Per questo l'insegnante era stato sanzionato, dato che le immagini riproducevano interamente le opere protette. È evidente che è difficile utilizzare per scopi didattici un'immagine di un'opera d'arte in modo parziale, senza tra l'altro ledere il diritto morale dell'autore che vieta qualsiasi modificazione dell'opera²⁴⁰. Nell'art. 20 l.d.a. infatti è espresso il diritto dell'autore all'integrità dell'opera, che impedisce ogni deformazione, mutilazione o altra modificazione (v. *supra*, 1.3).

Un altro caso avvenuto nello stesso anno riguarda il Polo museale fiorentino, che ha tentato di far rimuovere da Wikipedia tutte le immagini di opere d'arte non protette dal diritto d'autore, ma tutelate dai diritti dei beni culturali²⁴¹.

²³⁹ Berlingieri E., *Il diritto d'autore nella didattica online*, disponibile su www.apogeeonline.com (consultato il 04.02.16), 2 marzo 2007

²⁴⁰ Ibidem

²⁴¹ Berlingieri E., *Le problematiche specifiche del contenuto digitale*, in Bianchino G., op. cit., p. 47

Si è dunque ritenuta necessaria una modifica all'art. 70 l.d.a., con l'introduzione del nuovo comma 1-bis, che recita:

È consentita la libera pubblicazione attraverso la rete internet, a titolo gratuito, di immagini e musiche a bassa risoluzione o degradate, per uso didattico o scientifico e solo nel caso in cui tale utilizzo non sia a scopo di lucro. Con decreto del Ministro per i beni e le attività culturali, sentiti il Ministro della pubblica istruzione e il Ministro dell'università e della ricerca, previo parere delle Commissioni parlamentari competenti, sono definiti i limiti all'uso didattico o scientifico di cui al presente comma.²⁴²

Il comma dunque amplia la portata dell'art. 70, concedendo le libere utilizzazioni in rete di file audio e immagini utilizzati per finalità didattiche o scientifiche, e naturalmente senza scopo di lucro. Non è ancora chiaro quanto bassa debba essere la risoluzione dei file, anche se ci si potrebbe riferire ai 72 DPI (Dot per Inches), modalità con cui la SIAE stessa concede i diritti di riproduzione per le opere figurative protette destinate alla pubblicazione su internet. Questa risoluzione è adatta al web, ma non alla stampa. Tra l'altro, non è nemmeno chiaro, considerando l'art. 70, *quanto* sia il "brano o parte" dell'opera lecitamente riproducibile.

Un'altra questione importante è a cosa ci si riferisce nel comma quando si parla di "immagini". La legge sul diritto d'autore garantisce tutela alle opere elencate in modo non tassativo all'art. 2 l.d.a. (arti figurative, fotografie, opere di design). Tuttavia ognuna di queste opere può essere ridotta a immagine senza esserlo originariamente. Se l'interpretazione della parola "immagine" comprende il risultato finale e non la "natura" dell'oggetto ridotto ad immagine, allora la portata dell'eccezione è molto ampia e si può rivelare molto utile per la didattica in rete²⁴³. Anche nel caso delle libere

²⁴² Cfr. art. 70 comma 1-bis l.d.a.

²⁴³ Berlingieri E., *Le problematiche specifiche del contenuto digitale*, in Bianchino G., op. cit., p. 48

utilizzazioni è sempre necessario indicare l'autore, l'agenzia fotografica e la data di scatto, come stabilito dall'art. 91 l.d.a.

Per utilizzare correttamente le immagini in rete occorre sottostare ad alcune regole, che sono molteplici, tenendo sempre conto che ogni utilizzo di immagini di terzi avviene in un contesto pubblico e vasto come quello della rete internet. L'utente deve essere a conoscenza sia della legge, sia delle eventuali ulteriori limitazioni in relazione al contenuto. Spesso scaricare l'immagine e aggiungere solamente il link alla fonte non è sufficiente. È sempre necessario ottenere i permessi di riproduzione e comunicazione al pubblico dall'autore. Se si ricade in ipotesi di libera utilizzazione o se l'immagine è in pubblico dominio, bisogna sempre essere precisi nell'indicare l'autore, l'agenzia fotografica, la data di scatto e, se si tratta di una foto, il titolo. Se vi sono opere divulgate dai social network, come il caso di immagini divenute popolari, è fondamentale risalire al soggetto che originariamente ha messo in circolo l'immagine. Per farlo vi sono a disposizione anche alcuni software, come ad esempio TinEye Reverse Image Search²⁴⁴ o la ricerca per immagini di Google Chrome²⁴⁵.

Le utilizzazioni libere restano:

il punto focale della libertà di espressione in rete poiché imbrigliare i contenuti in una serie di leggi e termini contrattuali che vanno sovrapponendosi nel tempo ha solo l'effetto di sovraccaricare gli uffici legali degli operatori e di scoraggiare dall'uso del web coloro che non hanno la possibilità di ricorrere a un avvocato o un giurista per capire come muoversi e cosa è lecito o cosa non si possa fare.²⁴⁶

Così sosteneva nel 2013 l'avvocato Elvira Berlingieri, aggiungendo che è auspicabile che si vada in direzione di semplificazioni dell'uso dei contenuti

²⁴⁴ www.tineye.com

²⁴⁵ Berlingieri E., *Le problematiche specifiche del contenuto digitale*, in Bianchino, G., op. cit., p. 49

²⁴⁶ Ibid, p. 50

digitali da parte dei legislatori, che non siano lesive dei diritti di autori ed editori, ma che dall'altro lato favoriscano una circolazione della cultura attraverso internet, strumento che può rivelarsi a tal fine molto utile, proprio per la sua capacità di raggiungere chiunque.

4.1.2 L'open licensing: il caso dei Creative Commons

Con *open licensing* ci si riferisce a un modello di gestione dei diritti d'autore grazie al quale l'opera d'ingegno può essere diffusa, con una licenza che, da un lato, autorizza alcune utilizzazioni, dall'altro, tutela i diritti degli autori facendo rispettare alcune condizioni. Questa pratica internazionale, nata in ambito informatico attorno agli anni '80 per la protezione del *software*, è oggi utilizzata soprattutto per regolare la produzione intellettuale in rete, tutelando i diritti degli autori ma facilitando la circolazione dei contenuti.

Come nota Simone Aliprandi nell'articolo *Open licensing e immagini nella società dell'informazione*²⁴⁷, le licenze *open* sono molto efficaci se si considera che la rete internet superi i confini nazionali, ponendosi a cavallo tra sistemi giuridici diversi²⁴⁸. Queste licenze creano, di fatto, un rapporto giuridico non "predeterminato" tra il soggetto che detiene i diritti sull'opera e il soggetto che vuole utilizzarla, cioè i numerosi utenti del web. Le licenze sono degli strumenti per una sorta di "autogestione" dei diritti degli autori o degli aventi causa, cioè una fase successiva ai diritti che l'autore acquisisce una volta creata l'opera. Questo tipo di meccanismo è garantito, oltre all'art. 180

²⁴⁷ Aliprandi S., *Open licensing e immagini nella società dell'informazione*, in Bianchino G., op. cit., p. 53

²⁴⁸ V. *supra*, 1.2 in cui si tratta delle convenzioni internazionali che forniscono agli stati contraenti una difesa dei diritti per le creazioni dell'intelletto. Inoltre, vi sono delle differenze giuridiche tra i sistemi di *civil law* che si basano sul *droit d'auteur*, e i sistemi di *common law* che prevedono invece la normativa legata al *copyright*. Nei primi, tra cui anche l'Italia, viene garantita la tutela di interessi sia morali sia patrimoniali ad autori ed eredi, e non a editori o legali. Nel caso del *copyright*, al contrario, i diritti di sfruttamento economico sono garantiti anche a editori o legali, che hanno il diritto di "copiare", appunto, l'opera. I diritti morali non sono stati ratificati dai paesi di *common law*.

l.d.a., che riconosce agli autori ed eredi la gestione autonoma dei loro diritti, anche dall'art. 1322 del codice civile sull'autonomia contrattuale²⁴⁹.

In un contesto come quello del web, in cui le informazioni e i contenuti circolano in modo incontrollabile, la presenza di opere che sono associate a specifiche licenze open permette di avere un panorama più chiaro. Inoltre, questa pratica ha portato ad una sempre più crescente consapevolezza in materia di diritto d'autore da parte degli utenti di internet.

Le licenze open più popolari ed utilizzate sono le cosiddette "Creative Commons", disponibili dal 2002, che partono dall'idea di un diritto d'autore più flessibile dove solo "alcuni diritti sono riservati"²⁵⁰. Queste si basano su quattro clausole di base: attribuzione, no opere derivate, non commerciale, condividi allo stesso modo.

Sul sito www.creativecommons.org vengono descritte le varie licenze, con un linguaggio che informa in modo semplice e diretto l'utente sui diritti concessi, attraverso simboli intuitivi, i "Commons Deed":

Attribuzione - Devi riconoscere una menzione di paternità adeguata, fornire un link alla licenza e indicare se sono state effettuate delle modifiche. Puoi fare ciò in qualsiasi maniera ragionevole possibile, ma non con modalità tali da suggerire che il licenziante avalli te o il tuo utilizzo del materiale.

Non commerciale - Non puoi utilizzare il materiale per scopi commerciali.

No opere derivate - Se remixi, trasformi il materiale o ti basi su di esso, non puoi distribuire il materiale così modificato.

Condividi allo stesso modo - Se remixi, trasformi il materiale o ti basi su di esso, devi distribuire i tuoi contributi con la stessa licenza del materiale originario.²⁵¹

²⁴⁹ Aliprandi S., *Open licensing e immagini nella società dell'informazione*, in Bianchino G., op. cit., p. 55

²⁵⁰ De Angelis D., *Brevi note ni tema di applicabilità delle licenze Creative Commons ai beni pubblici culturali (prima parte)*, in "Digitalia. Rivista del digitale nei beni culturali", disponibile su digitalia.sbn.it (consultato il 04.02.16), anno IV, n. 1, 2009, p. 9

²⁵¹ www.creativecommons.it/Licenze (consultato il 04.02.16)

Per attribuire un'opera al pubblico dominio si può utilizzare lo strumento CC0 (CC Zero), in cui il titolare dei diritti concretizza una situazione di pubblico dominio, consentendo alla sua opera di circolare ancora più liberamente rispetto ad una licenza open.

Offrendo agli utenti uno strumento accessibile e facile da usare, è possibile in questo modo rimuovere gli ostacoli alla condivisione e alla creazione di opere derivate (se la licenza lo permette), senza togliere agli autori i diritti e le tutele sulle opere che distribuiscono in rete.

Inoltre, la licenza può anche essere letta tramite un computer, attraverso un codice digitale. Questo permette ai motori di ricerca di catalogare l'opera secondo il tipo di licenza con cui è stata rilasciata, in modo che gli utenti possano sempre essere informati sui tipi di usi che è lecito attuare.

Sono molti i siti web che mettono a disposizione i Creative Commons. Alcuni social network come Facebook e Instagram, oltre ai loro termini d'uso generali (v. *supra*, 4.1), permettono agli utenti di applicare licenze open sulle immagini caricate, e integrare al profilo le licenze Creative Commons.

4.1.3 Creative Commons e gestione dei beni culturali

I Creative Commons sono stati spesso applicati anche dalle istituzioni culturali per la riproduzione digitale e la diffusione telematica dei beni culturali. Ad esempio, la Direzione generale per gli archivi del Ministero per i beni e le attività culturali ha pubblicato sul suo sito alcune opere digitali, delle quali detiene i diritti, con le licenze Creative Commons²⁵².

Queste licenze possono favorire la gestione dei diritti d'autore e rappresentare un efficace e ottimale strumento per la divulgazione della conoscenza e conservazione della cultura, dato che si lascia all'autore la possibilità di controllare la diffusione dell'opera senza rinunciare a tutti i

²⁵² www.archivi.beniculturali.it/index.php (consultato il 04.02.16)

diritti di utilizzazione economica. I Creative Commons condividono con la legge relativa al diritto d'autore e il Codice dei beni culturali e del paesaggio l'obiettivo di assicurare, da un lato, la conservazione del patrimonio culturale, dall'altro, forniscono i mezzi necessari alla sua diffusione nella società²⁵³.

La gestione dei diritti sulle opere di proprietà delle istituzioni ha assunto problematicità in un contesto come quello di internet, in cui i musei devono rivedere il loro ruolo di divulgatori di contenuti culturali, ormai anche digitali. Questa è una parte fondamentale delle loro attività di conservazione e valorizzazione. Le licenze Creative Commons, abbattendo le tradizionali limitazioni legate alla divulgazione, possono dunque rappresentare un ideale mezzo giuridico e tecnico per la diffusione digitale delle opere conservate nei musei, per mettere l'utente nella condizione di poter accedere e utilizzare i contenuti digitali in modo semplice e intuitivo, diventando un cittadino attivo nella società dell'informazione²⁵⁴. Questa pratica sarebbe inoltre in linea con il principio di valorizzazione espresso nel Codice dei beni culturali, perché si promuoverebbe la conoscenza e la fruizione del bene stesso²⁵⁵.

4.2 Il decreto Art Bonus

4.2.1 Una premessa

Come è stato illustrato nei capitoli precedenti (v. *supra*, 2.4), le opere d'arte che non ricadono nella protezione del diritto d'autore e sono da considerarsi in pubblico dominio, sono tutelate dalle leggi a protezione dei beni culturali.

²⁵³ De Angelis D., op. cit. (prima parte), p. 10

²⁵⁴ Ibid, p. 13

²⁵⁵ Morando F., *Diritti sui beni culturali e licenze libere (ovvero, di come un decreto ministeriale può far sparire il pubblico dominio in un paese)*, in "ssrn.com", quaderni del Centro Studi Magna Grecia, Università degli Studi di Napoli, Federico II, 2011, disponibile su papers.ssrn.com (consultato il 04.02.16)

Questi beni, che dovrebbero essere liberamente accessibili a chiunque, sono stati a lungo non liberamente utilizzabili. Solo con le ultime leggi (come ad esempio l'introduzione del comma 1-bis all'art. 70 l.d.a., v. *supra*, 4.1.1) è stato possibile rendere più flessibili le regole di utilizzazione online. Tuttavia, il tema della tutela e della valorizzazione dei beni al tempo di internet è complesso. È necessario infatti coniugare le istanze di diffusione della cultura e del sapere con la protezione dei beni culturali, senza impoverire il pubblico dominio.

In molti Stati dell'Unione europea e, come abbiamo visto, in Italia (Codice dei beni culturali e del paesaggio), le cosiddette *Cultural Heritage Protection Law* prevedono misure restrittive in tema di riproduzione di beni culturali. Per fare alcuni esempi, la Grecia, con l'art. 46 della legge n. 3018/2002, o la Turchia, con l'art. 34 della legge 2863/1983 limitano la riproduzione dei beni culturali appartenenti ai loro musei²⁵⁶.

Nell'era digitale queste restrizioni rappresentano un limite alla circolazione delle immagini e impediscono una piena diffusione e fruizione della conoscenza del patrimonio culturale universale.

Fino al 2014 in Italia gli artt. 107 e 108 del Codice dei beni culturali e del paesaggio (riguardanti la riproduzione dei beni culturali presenti nei musei e nei luoghi di cultura) sancivano che chi detiene il bene ha anche la facoltà di consentire la riproduzione secondo determinati canoni. Inoltre, con il decreto 20 aprile 2005 del Ministero per i beni e le attività culturali "Indirizzi, criteri e modalità per la riproduzione di beni culturali, ai sensi dell'articolo 107 del decreto legislativo 22 gennaio 2004, n. 42." si ponevano ulteriori limiti alla riproduzione. Agli artt. 3 e 4, ad esempio, era illustrato che il responsabile dell'istituto che ha in consegna il bene deve tener conto delle finalità delle

²⁵⁶ Ibid, p. 2

riproduzioni e del numero di copie realizzate. All'art. 5, comma 4, si stabiliva che:

Ogni esemplare di riproduzione reca l'indicazione, nelle forme richieste dal caso, delle specifiche dell'opera originale (nome dell'autore, bottega o ambito culturale, titolo, dimensioni, tecniche e materiali, provenienza, data), della sua ubicazione, nonché della tecnica e del materiale usato per la riproduzione. Esso riporta altresì la dicitura che la riproduzione è avvenuta previa autorizzazione dell'amministrazione che ha in consegna il bene, nonché l'espressa avvertenza del divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.²⁵⁷

Se nella prima parte del comma si stabilisce una semplice attribuzione di paternità dell'opera, la seconda parte implica che la riproduzione effettuata non possa essere caricata online, essendo incompatibile con qualsiasi libera utilizzazione, come ad esempio le citate licenze Creative Commons.

Queste norme presentavano una realtà che era già stata superata da anni con le innovazioni tecnologiche, e predisponevano che la fruizione del bene non avvenisse attraverso una struttura a "rete", come può essere quella del web, ma attraverso una struttura piramidale, al cui vertice vi è l'istituzione concedente che deve dare il consenso per ogni singola riproduzione²⁵⁸.

Queste norme sembravano andare in disaccordo con la nozione di valorizzazione espressa nel Codice stesso (v. *supra*, 2.6.1), che comporta il promuovere la conoscenza del patrimonio culturale e assicurarne anche le migliori condizioni di utilizzazione e fruizione pubblica, al fine di promuovere lo sviluppo della cultura. Favorire dunque una circolazione e fruizione anche indiretta dei beni culturali attraverso la rete internet sta diventando sempre più espressione del concetto stesso di valorizzazione. Le

²⁵⁷ Cfr. art. 5 comma 4 del decreto ministeriale 20 aprile 2005

²⁵⁸ De Angelis D., op. cit. (seconda parte), p. 70

restrizioni applicate dalle norme a tutela dei beni culturali sono sempre meno efficaci nell'ambiente digitale e di difficile applicazione.

Vi è inoltre la questione del ritorno economico, secondo cui c'è la necessità di recuperare gli investimenti per la digitalizzazione o la pubblicazione delle opere. Per questo è stato proposto di sostenere i progetti di digitalizzazione proprio attraverso la concessione di licenze per la riproduzione dei beni. Questa soluzione sembra però basata più su una scommessa che su una solida analisi economica, come afferma Federico Morando, responsabile di Creative Commons Italia²⁵⁹.

Proprio su queste problematiche il D. l. 31 maggio 2014, n. 83, detto anche "Art Bonus" attua importanti modifiche al Codice, che vanno in direzione dell'aumento delle possibilità di accesso e fruizione dei beni culturali. Il decreto infatti considera le nuove possibilità del web e dei social network ed evita restrizioni non necessarie al pubblico dominio, per garantire una diffusione libera della conoscenza.

Il decreto nasce anche a seguito di spinte innovative e progetti partiti "dal basso", come l'iniziativa del dicembre 2013 "Beni culturali aperti" (convogliato poi in "Invasioni digitali", v. *infra*, 4.5), che chiedeva al Ministero proprio una modifica del Codice dei beni culturali in tema di riproduzione, per rendere l'accesso alla cultura più libero. Inoltre, numerosi musei e luoghi dell'arte avevano già iniziato a porsi il problema di come fronteggiare l'avanzata tecnologia e come sfruttare le nuove tecnologie per aumentare la visibilità delle opere d'arte. Un esempio è la Fondazione Torino Musei, che già prima del varo dell'Art Bonus aveva inaugurato l'iniziativa "Open Data". Come si legge sul loro sito:

La mission dell'istituzione è perseguire la conservazione, la manutenzione e la valorizzazione dei beni culturali conservati nei quattro musei civici:

²⁵⁹ Morando F., op. cit.

Palazzo Madama - Museo Civico d'Arte Antica, GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, MAO - Museo d'Arte Orientale e Borgo Medievale. Rendendo liberamente accessibili i dati, la Fondazione promuove l'apertura a nuove pratiche partecipative della cittadinanza, a nuove forme di storytelling e comunicazione del patrimonio e allo sviluppo di servizi e prodotti innovativi.²⁶⁰

Il percorso normativo si sta dunque indirizzando verso una maggiore circolazione e fruizione anche indiretta dei beni culturali, vedendo nella rete internet sempre più un'espressione del concetto stesso di valorizzazione. L'idea messa in campo è che le restrizioni applicate dalle norme a tutela dei beni culturali sono sempre meno efficaci nell'ambiente digitale. Il decreto Art Bonus vuole dunque proporsi come necessaria innovazione verso la liberalizzazione della cultura.

4.2.2 Le innovazioni del decreto

Il Governo italiano ha emanato il 31 maggio 2014 il decreto n. 83, detto "Art Bonus", recante disposizioni urgenti per la tutela del patrimonio culturale, lo sviluppo della cultura e il rilancio del turismo. Il 9 luglio 2014 questo decreto è divenuto legge, dopo essere stato approvato definitivamente dal senato il 28 luglio 2014. Il provvedimento ha un ampio respiro e copre problematiche molto diverse legate alla gestione del patrimonio culturale italiano.

Nei *considerando* del decreto si sottolinea la necessità di reperire risorse per garantire la tutela del patrimonio culturale, anche mediante interventi di agevolazione fiscale. Nell'art. 1 sono quindi disposte misure per favorire le erogazioni liberali a sostegno della cultura attraverso un credito d'imposta, favorendo il mecenatismo. Si vuole riformare la precedente normativa, incentivando la pratica delle liberalità, per togliere l'alibi del "limitato

²⁶⁰ www.opendata.fondazionetorinomusei.it/opendata.php (consultato il 04.02.16)

vantaggio fiscale". La norma attribuisce ai soggetti che eseguono una donazione verso enti che tutelano e valorizzano i beni culturali pubblici, un credito d'imposta pari al 65% della somma erogata (50% nel 2016). L'allargamento del beneficio fiscale è identico per tutti i soggetti donatori, indipendentemente dallo status giuridico²⁶¹.

Altra importante misura attuata è la salvaguardia e la valorizzazione dei principali siti culturali italiani che necessitano di tutela, come l'area archeologica di Pompei, il complesso della Reggia di Caserta, le aree colpite da calamità naturali come l'Abruzzo con la città de L'Aquila²⁶².

Si considera anche la necessità di emanazione di disposizioni per il rilancio del turismo, settore produttivo strategico per la ripresa economica del paese. Si vuole assicurare la competitività dell'offerta turistico-culturale italiana, anche mediante processi di digitalizzazione e informatizzazione del settore. Per questo l'art. 9 riconosce un credito d'imposta (di importo massimo di 12.500 €) del 30% dei costi sostenuti per investimenti e attività di sviluppo, come spese relative a impianti *wi-fi*, siti web ottimizzati per il sistema mobile, servizi di consulenza per la comunicazione e il marketing digitale utili a generare visibilità e opportunità commerciali su web, *social media* e comunità virtuali. La norma si rivela necessaria soprattutto per ridurre un gap digitale tra le strutture italiane e quelle dei principali concorrenti esteri²⁶³.

Vista l'urgenza di assicurare, nell'ambito della più ampia politica di revisione della spesa, l'organica tutela di interessi strategici sul piano interno e internazionale, l'art. 14 stabilisce misure urgenti per la riorganizzazione del Ministero dei beni e delle attività culturali²⁶⁴.

L'articolo che a noi interessa è l'art. 12., al Titolo III (Misure urgenti per l'amministrazione del patrimonio culturale e del turismo). Qui si trattano le

²⁶¹ Cfr. art. 1 del decreto Art Bonus

²⁶² Cfr. artt. 2, 3 e 4 del decreto Art Bonus

²⁶³ Cfr. art. 9 del decreto Art Bonus

²⁶⁴ Cfr. art. 12 del decreto Art Bonus

“Misure urgenti per la semplificazione in materia di beni culturali e paesaggistici”, per rendere più agile, efficace e moderna l’azione del Ministero²⁶⁵.

Importante ai fini della nostra analisi è il terzo comma, che apporta modifiche “necessarie e urgenti” ad alcune norme del Codice dei beni culturali e del paesaggio, testo di riferimento della nuova normativa per introdurre “specifiche ipotesi di liberalizzazione in materia di *licensing* dei beni culturali”. Si introducono delle variazioni riguardanti la disciplina di riproduzione dei beni stessi per razionalizzare e semplificare le norme previste dal citato Codice. Nella Sezione II, “Uso dei beni culturali”, si presenta la disciplina (artt. da 106 a 109 del Codice) che prevede che qualunque riproduzione di un bene culturale appartenente a un soggetto pubblico, con qualunque mezzo, in qualunque contesto e per qualunque fine effettuata, debba sempre essere autorizzata. All’art. 106 si evidenzia che l’uso dei beni culturali in consegna al Ministero o ad altri enti può essere concesso a singoli richiedenti²⁶⁶.

All’art. 107 si sottolinea che sono concessi anche la riproduzione e l’uso strumentale e precario dei beni culturali in consegna al Ministero, salvo che si rispettino le norme in materia di diritto d’autore²⁶⁷. All’art. 108 si afferma che ci sono dei canoni di concessione per le riproduzioni di beni culturali, stabilite dall’autorità che ha in consegna il bene culturale.

Bisogna dunque munirsi di autorizzazione e pagare un canone, salvo alcuni casi previsti dall’art. 108 comma 3 (per cui in ogni caso bisogna avere autorizzazione):

Nessun canone e' dovuto per le riproduzioni richieste da privati per uso personale o per motivi di studio, ovvero da soggetti pubblici per finalità di

²⁶⁵ Ibidem

²⁶⁶ Cfr. art. 106 del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio

²⁶⁷ Cfr. art. 107 del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio

valorizzazione. I richiedenti sono comunque tenuti al rimborso delle spese sostenute dall'amministrazione concedente²⁶⁸.

Nella relazione all'Art Bonus si sottolinea come quello appena descritto sia "un impianto normativo non più attuale, in particolare con riguardo alle esigenze derivanti dalla circolazione dei contenuti sulla rete internet". In particolare si fa riferimento all'art. 9 primo comma della Costituzione: "La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica. Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione"²⁶⁹, in cui si sancisce inoltre il diritto alla libera manifestazione del pensiero. Il Codice dei beni culturali presentava dunque un'eccessiva rigidità rispetto alla circolazione delle immagini di beni culturali e risultava ormai difficilmente applicabile. Il nuovo impianto legislativo mira dunque a sciogliere queste difficoltà applicative.

In particolare, a tali fini l'articolo 12 comma 3 del decreto "Art Bonus" prevede: alla lettera a) la modifica dell'art. 108, comma 3. L'articolo previgente concedeva gratuitamente e prevedeva il permesso alla riproduzione a due classi di richiedenti: i soggetti privati che intendessero utilizzare le copie per usi personali o di studio; i soggetti pubblici che richiedessero l'uso con finalità di valorizzazione. La novità del decreto è che allarga tale seconda categoria anche a soggetti privati.

Quindi, si consentono le riproduzioni di beni culturali gratuite per finalità di valorizzazione non solo quando a compierle siano soggetti pubblici, ma anche nel caso si tratti di soggetti privati, purché non vi sia scopo di lucro neanche indiretto. La relazione specifica anche che la nuova norma mira ad applicare il canone ai soggetti pubblici che spesso agiscono a fine di lucro (per esempio svolgendo la realizzazione di documentari o film). Si vuole dunque operare una distinzione non sulla base di soggetti pubblici o privati,

²⁶⁸ Cfr. art. 108 del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio

²⁶⁹ Cfr. art. 9 della Costituzione Italiana

ma sui fini lucrativi o meno, cui è diretta l'attività svolta da questi soggetti. Inoltre questa nuova norma adegua anche l'ordinamento ai principi di concorrenza e parità di trattamento tra gli operatori economici imposti dall'ordinamento europeo, evitando di avvantaggiare indebitamente i soggetti pubblici esonerandoli dal canone, quando agiscano per fini di lucro al pari dei privati.

L'articolo è così modificato:

Nessun canone è dovuto per le riproduzioni richieste da privati per uso personale o per motivi di studio, ovvero da soggetti pubblici **o privati** per finalità di valorizzazione, **purché attuate senza scopo di lucro, neanche indiretto**. I richiedenti sono comunque tenuti al rimborso delle spese sostenute dall'amministrazione concedente²⁷⁰.

Assai notevole è l'impatto dovuto all'aggiunta al medesimo articolo 108 di un nuovo comma, cuore della liberalizzazione prevista dal decreto²⁷¹. Alla lettera b) è introdotto il comma 3-bis dopo il comma 3 dell'art. 108, che recita:

3-bis. Sono in ogni caso libere, al fine dell'esecuzione dei dovuti controlli, le seguenti attività, purché attuate senza scopo di lucro, neanche indiretto, per finalità di studio, ricerca, libera manifestazione del pensiero o espressione creativa, promozione della conoscenza del patrimonio culturale:

1) la riproduzione di beni culturali attuata con modalità che non comportino alcun contatto fisico con il bene, né l'esposizione dello stesso a sorgenti luminose, né l'uso di stativi o treppiedi;

2) la divulgazione con qualsiasi mezzo delle immagini di beni culturali, legittimamente acquisite, in modo da non poter essere ulteriormente riprodotte dall'utente se non, eventualmente, a bassa risoluzione digitale.²⁷²

²⁷⁰ Cfr. art. 108 comma 3 del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio con modifiche del decreto "Art Bonus"

²⁷¹ G. Gallo, op. cit., p. 3

²⁷² Cfr. art. 12 comma 3 lettera b) del decreto Art Bonus

Come si vede, le finalità che garantiscono la libera riproducibilità sono allargate ed è difficile trovare esempi di uso non commerciale che non ricadano nell'elenco riportato²⁷³.

Questa norma prevede dunque la completa liberalizzazione, con esonero dall'autorizzazione, della riproduzione e divulgazione dei beni culturali, a condizione che siano effettuate senza scopo di lucro. La previsione al punto 2 in particolare, consente la pubblicazione delle fotografie che riproducono il bene culturale, salvo l'assenza dello scopo di lucro. Come sottolinea la relazione al decreto, è vero che questa pubblicazione era in realtà già consentita dall'art. 108 comma 3 del Codice, quando si afferma che la pubblicazione è concessa se si tratta di uso personale o motivi di studio, ma c'era bisogno di questa nuova normativa per chiarire la portata dell'innovazione, mettendo riferimenti espliciti alla rete internet. In ogni caso, viene ricordato che se l'immagine reperita in rete dovesse essere usata per scopo di lucro da privati o da enti pubblici, bisognerebbe comunque versare il corrispettivo dovuto e chiedere la concessione all'utilizzo dell'immagine.

Come viene ricordato nella relazione al decreto, il Ministero deve prendersi carico di controllare che l'uso della riproduzione del bene sia lecito, accertandosi che non vi sia scopo di lucro né modalità che possano minare alla conservazione o al decoro del bene culturale.

4.3 Il Google Art Project

Risulta evidente che una delle principali ambizioni di internet, manifestatasi fin dai suoi esordi, è stata quella di trasferire nella dimensione digitale tutto lo scibile umano, di diventare, come ha ricordato la semiologa Isabella

²⁷³ Gallo G., op. cit.

Pezzini su “Alfabeta”, una sorta di “archivio degli archivi, biblioteca delle biblioteche”²⁷⁴. Non ha stupito più di tanto, quindi, il fatto che dal 2011 il più importante motore di ricerca del web, Google, abbia deciso di mettere online le immagini ad alta risoluzione di opere d’arte dei più grandi e prestigiosi musei mondiali. Si tratta del Google Art Project, realizzato dal Google Cultural Institute che consente anche una visita virtuale delle gallerie e delle sale dei musei in cui le opere sono esposte (dalla Tate alla National Gallery, dai Musei capitolini agli Uffizi, dall’Ermitage al Metropolitan, fino al British Museum e alla Biennale di Venezia), servendosi della tecnologia nota come *street view*.

Con questa iniziativa ci si è trovati, per molti aspetti, in una situazione simile a quella verificatasi quasi due secoli prima, con l’avvento della fotografia e le problematiche relative alle prime riproduzioni fotografiche delle opere dei musei. Anche l’avvio di Google Art Project è stato tutt’altro che consensuale, come accaduto allora (v. *supra*, 3.2.3) quando si levarono voci a favore e contro la riproduzione delle opere d’arte con il mezzo fotografico, e voci a favore e contro la creazione di archivi di immagini (con il Louvre inizialmente diffidente verso i fotografi, al contrario del British Museum).

A fronte dei grandi musei citati che hanno subito aderito al progetto, invece altri musei, come i francesi Louvre e Pompidou, si sono inizialmente dimostrati scettici sull’iniziativa, non autorizzando Google a inserire le loro collezioni nel progetto.

La questione della riproducibilità tecnica dell’opera d’arte, in particolare dei musei, sembra quindi non cambiare nonostante i tanti decenni trascorsi. Fra l’avvento della fotografia nel XIX secolo e l’era odierna di internet, si è compiuta la cosiddetta “perdita dell’aura”, che Benjamin aveva legato agli strumenti della riproducibilità tecnica (v. *supra*, 1.4.2).

²⁷⁴ Pezzini I., *Il museo immaginario. Fenomenologia di Google Art Project*, in “Alfabeta”, n. 10, 2014, p. 29

Ma Paul Valéry l'aveva intravista già nell'idea stessa di museo, dove opere di vario genere e di varia provenienza e di diverso valore vengono messe in mostra perdendo la loro individualità e assumendo un'unica qualità, la cosiddetta "artisticità". Quest'ultima, col passare degli anni, è diventata nei fatti la merce che domina l'attuale mondo dell'arte, ovvero il cosiddetto "sistema dell'arte"²⁷⁵, come è stato definito tra il XX e il XXI secolo, costituito dai musei, dalle aste, dalle gallerie, dai collezionisti e dalle manifestazioni globalmente più influenti, che diventano strumenti di promozione e autopromozione del sistema stesso²⁷⁶.

Il tema centrale che nuovamente si pone, a distanza di tanto tempo, riguarda il dubbio se la riproducibilità giovi o penalizzi il valore dell'opera e, di conseguenza, il valore della collezione museale (ovvero se la riproducibilità va a vantaggio o meno delle visite al museo dove si trovano gli originali delle opere stesse).

Nuovamente, dunque, si contrappongono due situazioni: da una parte i vantaggi per la società dovuti alla democratizzazione del sapere, dall'altra invece i vantaggi materiali per i musei dovuti dall'esclusività della visione delle opere e gli introiti derivanti dalle autorizzazioni alle riproduzioni. Come per la fotografia delle origini, anche per le iniziative legate alla riproducibilità delle opere sul web, e in particolare per Google Art Project, sono sorti timori non solo per la perdita dell'"aura", ma soprattutto per il fatto che la visita virtuale avrebbe potuto sostituire quella fisica nei musei e nei luoghi espositivi. I fautori della riproducibilità naturalmente sostengono

²⁷⁵ Sulla nozione di "sistema dell'arte" cfr.: Baia Curioni S., *Il sistema dell'arte contemporanea*, pp. 35 – 48, in Negri-Clementi G. (a cura di), *Il diritto dell'arte: l'arte, il diritto e il mercato*, Vol. 1, Milano, Skira, 2012; Poli F., *Il sistema dell'arte contemporanea. Produzione artistica, mercato, musei*, Bari, Laterza, 1999; Vettese A., *L'arte contemporanea. Tra mercato e nuovi linguaggi*, Bologna, Il Mulino, 2012

²⁷⁶ Rella F., *Dalla riproducibilità alla merce esposta nei nuovi musei*, in "La Repubblica", 11 gennaio 2015, p. 43

che la visita virtuale provochi in ogni caso il desiderio di andare a vedere l'originale, anziché esaurirlo.

L'operazione di Google Art Project si aggancia alla storia della riproducibilità anche perché illustra non solo le singole opere ma anche gli spazi dei musei, come accadeva dalle prime sedute fotografiche nelle collezioni museali, fino alle operazioni successive più sofisticate come nel caso già descritto di Luigi Ghirri (v. *supra*, 3.3).

La logica che sottende alla riproduzione delle opere nei musei parte infatti dalla considerazione che il museo stesso rappresenti per l'opera d'arte una "cornice" fondamentale. Come osserva Isabella Pezzini,

opere e museo si qualificano reciprocamente in modo tale da riverberare le une sull'altro la loro unicità. L'insieme delle opere costituisce la collezione del museo, i cui tratti sono specifici [...] e, data l'unicità che tradizionalmente inerisce all'opera d'arte, la loro presenza, in particolare nei cosiddetti capolavori, rende unici anche i musei.²⁷⁷

Le opere dei musei digitalizzate in alta risoluzione da Google Art Project sono quasi 60 mila, e quattrocento i musei aderenti in cinquanta Paesi. Tramite il social network Google Plus è possibile iscriversi alla pagina dedicata al progetto e costruire anche delle raccolte di immagini personalizzate, o ancora creare mostre e percorsi virtuali. Grazie ad alcune funzioni tecnologiche è possibile inoltre scoprire i dettagli dei quadri digitalizzati, ingrandendone i particolari. Alcune opere sono disponibili in gigapixel, in modo da eseguire zoom che consentono di vedere la pennellata dell'artista e dettagli che sfuggono all'occhio umano. Con la visita virtuale delle gallerie, ribattezzata *museum view*, si ha la sensazione di muoversi in

²⁷⁷ Pezzini I., op. cit., p. 29

libertà tra stanze e piani, come in una visita privata, senza il frastuono di altri visitatori²⁷⁸.

Tramite uno strumento di ricerca è possibile individuare i musei aderenti al progetto e le opere digitalizzate. Di ogni opera esiste una scheda simile a quella di un museo fisico, con i dettagli: la descrizione del quadro storico artistico, le dimensioni, l'anno di creazione. Alcune schede presentano anche la voce "diritti" in cui si rimanda al museo o alla fondazione che detiene i diritti sulle immagini. Per scaricare le opere bisogna quindi rifarsi alle politiche di copyright di ogni fondazione che ha reso disponibile la digitalizzazione. Tra le funzioni possibili vi è anche l'affiancamento di due opere per poter effettuare un confronto, ad esempio, dello stile pittorico. Un software individua anche opere che abbiano un contenuto simile in termini di composizione dell'immagine, creando associazioni tra artisti di diverse epoche e stili.

4.4 Le grandi collezioni online

A seguito del progetto lanciato da Google e della sua crescita, sono molte le istituzioni che, in un simile contesto, hanno intrapreso iniziative analoghe di riproduzione digitalizzata e liberalizzazione delle loro immagini di opere d'arte.

È stato citato il caso del Louvre, che ha deciso di non aderire al progetto del Google Cultural Institute. Questo perché molte istituzioni francesi hanno preferito rifarsi a progetti nazionali di digitalizzazione delle immagini. Il più importante è il progetto "Agence Photo" lanciato dalla Reunion des Musées Nationaux²⁷⁹, istituzione culturale che si occupa dei musei pubblici francesi.

²⁷⁸ S. A., *Il museo in poltrona*, in "La Repubblica", 22 gennaio 2014, p. 35

²⁷⁹ www.photo.rmn.fr (consultato il 04.02.16)

L'agenzia è incaricata, come si legge sul sito web, della valorizzazione e diffusione delle collezioni conservate nei musei nazionali di Francia, tra cui troviamo infatti anche le collezioni del Louvre e del Centre Pompidou. Le immagini, similmente al Google Art Project, sono corredate da una scheda tecnica che ne fornisce le caratteristiche principali. Sulle note di copyright è affermato specificatamente che le immagini sono protette da copyright e non è possibile scaricarle per alcuno scopo senza prima aver chiesto espressa autorizzazione scritta all'agenzia. È interessante notare come le istituzioni culturali francesi abbiano sì digitalizzato le loro collezioni, ma distaccandosi dal Google Art Project, cercando di mantenere una certa autonomia e il controllo diretto sulle riproduzioni delle loro opere. Diverso è l'approccio della National Gallery, del Metropolitan o degli Uffizi, che non solo sono presenti sul Google Art Project, ma si trovano anche su questo archivio francese, come specificato dal sito dell'Agence Photo stessa.

In ambiente anglosassone la riproduzione delle immagini di opere d'arte e le politiche dei musei in materia di copyright sono state segnate da un caso giuridico risalente al 1998, il caso *Bridgeman Art Library, LTD. v. Corel Corp.* Fondata nel 1972 da Harriet Bridgeman, la Bridgeman Art Library è un importante archivio per la riproduzione di opere d'arte, con sede a New York. La Corel corp. è invece una compagnia di software canadese che fu accusata dalla Bridgeman di aver venduto un CD-rom contenente riproduzioni di opere d'arte in pubblico dominio realizzate proprio dall'archivio, e quindi protette da copyright. Il giudice statunitense tuttavia affermò che un'opera, per essere protetta da copyright, doveva possedere un intrinseco carattere di originalità, che delle "semplici" riproduzioni di opere d'arte, anche se realizzate con grande qualità tecnica, non possedevano²⁸⁰. La distinzione italiana tra opere fotografiche e semplici fotografie (v. *supra*, 3.1),

²⁸⁰ Landes W. M., op. cit., p. 9

con i relativi diritti, non è quindi contemplata nella disciplina sul copyright, che protegge solo le opere dal forte carattere creativo. Il caso citato è un esempio fondamentale per la giurisprudenza americana, secondo cui le riproduzioni di opere d'arte in pubblico dominio non possono essere protette da copyright, dato che il soggetto è accessibile a tutti²⁸¹.

Nel 2009 la National Portrait Gallery di Londra è stata coinvolta in un contenzioso simile, quando uno studente, Derrick Coetzee, prese dal sito web della galleria alcune immagini, facendo vari zoom sulle riproduzioni ad alta risoluzione, e caricandole poi su Wikimedia Commons, archivio di immagini con licenza libera, scaricabili per qualunque scopo. La National Portrait Gallery dichiarò che le immagini, anche se riproduzioni di opere in pubblico dominio, erano protette da copyright perché realizzate dalla galleria stessa. Tuttavia non vi fu un vero e proprio caso giudiziario, perché, avendo la vicenda aspetti in comune con il precedente *Bridgeman v. Corel.*, la galleria pensò che fosse meglio cercare un dialogo con lo studente.

Grischka Petri, nel suo saggio *The Public Domain vs. the Museum: the Limits of Copyright and Reproductions of Two-dimensional Works of Art*, evidenzia come le riproduzioni delle opere d'arte in pubblico dominio non siano protette da copyright per legge. Tuttavia molti musei continuano ad adottare politiche di tutela per le loro riproduzioni. Sia il sito della Bridgeman Art Library, sia quello della National Portrait Gallery, nonostante i casi giuridici in cui sono state coinvolte, continuano ad affermare che le riproduzioni delle opere non sono liberamente accessibili. Questo non tanto per questioni di copyright, quanto per un controllo sull'accesso alle collezioni e alla circolazione delle immagini e delle informazioni. Molti musei inoltre sperano di coprire i costi della digitalizzazione e della riproduzione delle loro opere con le entrate

²⁸¹ Petri G., *The Public Domain vs. the Museum: the Limits of Copyright and Reproductions of Two-dimensional Works of Art*, in "Journal of conservation and museum studies", disponibile su www.jcms-journal.com (consultato il 04.02.16), Vol. 12, n. 1, 24 agosto 2014

della vendita delle licenze. A questo proposito, sono molti gli studi economici²⁸² che evidenziano come queste entrate non siano una “risorsa essenziale”, come affermato da alcune istituzioni, ma siano invece piuttosto irriskorie. Con lo sviluppo delle tecnologie di riproduzione, i costi di digitalizzazione si sono ridotti considerevolmente²⁸³. Kristin Kelly ha condotto nel 2013 uno studio²⁸⁴ su 11 musei inglesi e americani (British Museum; Indianapolis Museum of Art; J. Paul Getty Museum, Los Angeles; Los Angeles County Museum of Art; Metropolitan Museum of Art; Morgan Library and Museum, New York; National Gallery of Art, Washington, D.C.; Victoria and Albert Museum, Londra; Walters Art Museum, Baltimora; Yale Center for British Art, New Haven; Yale University Art Gallery, New Haven), da cui emerge che “i guadagni reali e percepiti superano di gran lunga le perdite reali e percepite per ogni museo in questo studio che ha realizzato un progetto di accesso libero delle immagini”²⁸⁵. Inoltre, la guida della WIPO²⁸⁶ *Guide on Managing Intellectual Property for Museums*, analizza i modelli di business dei musei concludendo che “consentire un libero accesso alle immagini dei musei è in realtà un buon business”²⁸⁷.

²⁸² Deazley R., *Photography, Copyright and the South Kensington Experiment*, In “Derclaye”, E ed. *Copyright and Cultural Heritage: Preservation and Access to Works in a Digital World*, Cheltenham, Edward Elgar, 2010, pp. 77–110; Hama K., *Public domain art in an age of easier mechanical reproducibility*, in “D-Lib Magazine”, disponibile su www.dlib.org (consultato il 04.02.16), Vol. 11, n. 11, Novembre 2005; Pantalony R. E., *Managing intellectual property for museums*, Ginevra, WIPO World Intellectual Property Organization, 2013.

²⁸³ Allen N., *Art Museum Images in Scholarly Publishing*, in “Connexions”, 8 luglio 2009; Allon H., Westermann M., *Art History and Its Publications in the Electronic Age*, in “Connexions”, 20 settembre 2006

²⁸⁴ Kelly K., *Images of Works of Art in Museum Collections: The Experience of Open Access. A Study of 11 Museums Prepared for The Andrew W. Mellon Foundation*, in “Washington, DC: Council on Library and Information Resources”, 2013, disponibile su www.clir.org/pubs (consultato il 04.02.16)

²⁸⁵ Ibid, p. 24

²⁸⁶ World Intellectual Property Organisation, agenzia specializzata delle Nazioni Unite, creata nel 1967 con la finalità di incoraggiare l'attività creativa e promuovere la protezione della proprietà intellettuale nel mondo (v. *supra*, 1.2).

²⁸⁷ Pantalony R. E., *Managing intellectual property for museums*, Ginevra, WIPO World Intellectual Property Organization, 2013, p. 46

Non solo la liberalizzazione delle immagini digitali, ma anche la liberalizzazione dello scatto fotografico da parte dei visitatori nei musei può essere una buona strategia di promozione e diffusione delle loro opere. Ad esempio, la National Gallery ha liberalizzato le fotografie scattate dal pubblico nel 2014, mentre già il Louvre e il Moma avevano autorizzato lo scatto nei loro spazi, e in Italia il decreto Art Bonus permetteva le foto libere nei musei con qualsiasi dispositivo elettronico privo di flash e cavalletto, purché per scopi privati senza fine di lucro. A seguito della decisione della National Gallery, in Gran Bretagna si è sviluppata una polemica che ha contrapposto chi vedeva questa liberalizzazione come un vero passo avanti per l'arricchimento culturale, mentre dall'altro lato c'era chi si preoccupava della "dissacrazione" e anche del possibile danneggiamento delle opere con i flash. Anche il quotidiano "The Guardian" in questo caso si è schierato contro la cosiddetta cultura del "non guardare" che le macchine fotografiche promuoverebbero, contro quindi quelli che preferiscono fotografare ed essere fotografati invece di guardare, allargando le critiche ai musei che altrove nel mondo già permettono le foto, come il Louvre appunto²⁸⁸.

La National Gallery si è difesa affermando che, a seguito della loro decisione di introdurre zone di *wi-fi* gratuite per acquisire informazioni supplementari sulle opere, era diventato difficile, con i numerosi *smartphone* e *tablet* nelle sale, non permettere anche la fotografia, naturalmente non per usi commerciali e senza flash (similmente a quanto disposto in Italia nel decreto Art Bonus). Per difendere la liberalizzazione alla National Gallery, lo scrittore Sam Leith ha dichiarato sull'"Evening Standard" che "un'ampia parte del piacere che proviamo nel trovarci davanti a un capolavoro è

²⁸⁸ Baduel A., *Un selfie con Rembrandt, ora alla National Gallery fotografare non è vietato*, in "La Repubblica", 17 agosto 2014, p. 17

proprio dovuta al fatto di essere lì". E poter poi dire: "Io ci sono stato", provandolo con una fotografia²⁸⁹.

I musei si stanno via via attrezzando per questa rivoluzione portata dalle nuove tecnologie. Si preoccupano pertanto di coinvolgere gli utenti in modi sempre nuovi e accattivanti, ad esempio con applicazioni per *smartphone* e *tablet*, connessioni *wi-fi* gratuite e dispositivi interattivi e *touch* nelle sale. Ovviamente c'è anche chi sostiene che tutto ciò interferisca con l'esperienza autentica del museo, che tradizionalmente vuole il visitatore in contemplazione del capolavoro, senza intrusioni tecnologiche.

Un passo importante verso la liberalizzazione è stato fatto dal Rijksmuseum di Amsterdam, che ha avviato nel 2013 il progetto Rijksstudio²⁹⁰, mettendo a disposizione online 125 mila opere ad alta risoluzione della sua collezione. Il pubblico può liberamente scaricare queste immagini, dividerle, aggiungerle a una sezione personale, senza preoccuparsi del copyright. La decisione, a detta del direttore Taco Dibbits, è stata presa perché si ritiene che con l'avvento di internet sia molto difficile controllare la diffusione delle immagini delle opere d'arte. Meglio dunque che i visitatori abbiano almeno a disposizione un'immagine di buona qualità fornita dal museo stesso²⁹¹.

Un altro museo ad aver lanciato un'iniziativa simile è il Metropolitan di New York, con il progetto "Open Access for Scholarly Content" (OASC)²⁹², mettendo a disposizione degli utenti le immagini delle opere d'arte in pubblico dominio o senza particolari restrizioni di copyright. Il pubblico può scaricare liberamente oltre 400 mila immagini dal sito del museo e utilizzarle a scopi didattici, ma non a scopi di lucro o commerciali. Con questa iniziativa il Metropolitan, che prima vendeva le sue immagini digitali per scopi anche non di lucro, prende una posizione di principio in favore della

²⁸⁹ Ibidem

²⁹⁰ www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio (consultato il 04.02.16)

²⁹¹ De Robbio A., op. cit., p. 28

²⁹² www.metmuseum.org/research/image-resources#scholarly (consultato il 04.02.16)

liberalizzazione delle immagini digitali, rinunciando alle entrate derivanti dalla vendita di queste. Soprattutto in America, sono molte le istituzioni che decidono di adottare una politica aperta. A Washington, sia la Library of Congress, sia la National Gallery of Art hanno dichiarato che le riproduzioni delle proprie collezioni non sono protette da copyright e quindi liberamente disponibili sul loro sito web. La lista cresce ancora, anche con le politiche *open* del Los Angeles Country Museum of Art e il Yale Center for British Art²⁹³ e recentemente la New York Public Library²⁹⁴.

Molti musei si stanno adeguando quindi ai nuovi scenari. Dalle audioguide si è passati così, ad esempio, anche a dispositivi di realtà aumentata. Susana Smith Bautista, autrice del saggio *Museums in the Digital Age: Changing Meanings of Place, Community, and Culture*, sostiene che, se i musei utilizzano una tecnologia accessibile e familiare al pubblico, questo è portato ad apprezzare maggiormente le opere a cui si trova di fronte²⁹⁵.

Una ricerca condotta da Axiell, il maggior fornitore di software per l'organizzazione di archivi e collezioni, sostiene che i musei stiano focalizzando il coinvolgimento del pubblico soprattutto su strategie di digitalizzazione delle opere, sviluppo di *social media* e siti web. Questa ricerca, condotta nel novembre 2015 assieme al sito "Museums and the Web"²⁹⁶, evidenzia come i musei attuino strategie che utilizzano sempre più gli *smartphone* e i *tablet* per raggiungere i visitatori, fornendo programmi online o sul cellulare. Questi nuovi strumenti sono tra l'altro utilizzati per far

²⁹³ Kelly, op. cit., p. 26

²⁹⁴ Semprini F., *Il mondo in 180 mila foto scaricabili liberamente dalla New York Library*, in "La Stampa", 10 gennaio 2016, p. 23

²⁹⁵ Gelt J., *How museums are adapting to selfie culture*, in "Los Angeles Times", disponibile su www.latimes.com (consultato il 04.02.16), 23 ottobre 2015

²⁹⁶ Una sintesi dei risultati, che saranno discussi alla conferenza Museums and the Web in Nord America nell'aprile 2016 (cfr. www.mw2016.museumsandtheweb.com) è stata presentata sul sito www.museumandtheweb.com (consultato il 04.02.2016)

conoscere e sviluppare le sempre più richieste attività *educational* (iniziative didattiche per il pubblico giovane e per famiglie).

Da queste ricerche è emerso, tra l'altro, che più della metà dei musei sono attivamente impegnati in tali strategie per un coinvolgimento attivo di un pubblico sempre connesso, adattandosi alla nuova situazione comunicativa e valorizzando sempre più le collezioni, fulcro di ogni museo.

Tuttavia il processo di modernizzazione è ancora in corso. Quando è stata condotta la citata ricerca, solo un museo su cinque aveva digitalizzato più del 50% delle sue collezioni. In ogni caso, la maggior parte delle istituzioni è intenzionata a investire in progetti simili, ritenendo che la digitalizzazione rappresenti una delle vie necessarie per raggiungere gli obiettivi educativi e di ricerca.

Cherry Rich, direttore del Broad Art Museum di Los Angeles, e uno degli autori dell'inchiesta, ha affermato che questo tipo di ricerche è fondamentale per la comunità dei musei, che possono utilizzare i risultati per intraprendere nuove azioni per le loro strategie. I ricercatori intendono inoltre acquisire annualmente nuovi dati per tracciare dei trend nel campo dell'utilizzo delle tecnologie museali²⁹⁷.

L'orientamento che sembra emergere dall'atteggiamento dei musei verso la liberalizzazione delle foto e la digitalizzazione risulta essere sostanzialmente positivo e aperto. Viene in questo modo confermata la convinzione che la diffusione delle immagini si traduca in valorizzazione delle immagini stesse, con una maggiore democratizzazione per la fruizione dei beni culturali.

²⁹⁷ Gasparotti V., *New research shows websites, social media and smartphone usage are the key priorities for creating public value*, disponibile su www.museumandtheweb.com (consultato il 04.02.16), 10 novembre 2015

4.5 La “rivoluzione foto-digitale”: Instagram e Invasioni digitali

Il fenomeno citato della liberalizzazione delle foto nei musei è stato naturalmente provocato anche dall’onda d’urto sorta dalle nuove tecnologie, che consentono a ogni visitatore di poter riprodurre autonomamente immagini non più con le classiche macchine fotografiche, ma con i piccoli e maneggevoli *smartphone*. Il pubblico, da parte sua, vuole essere maggiormente coinvolto nell’esperienza museale, rivestendo un ruolo attivo nell’esposizione.

Siamo di fronte a quello che è stato definito un “terremoto antropologico”, una “rivoluzione foto-digitale” o addirittura un “Rinascimento digitale”²⁹⁸, dove si assiste non solo alla sostituzione della pellicola con i pixel, dell’analogico con il numerico, ma soprattutto all’avvento della fotografia “preterintenzionale, inavvertita, ubiqua, al posto di quella premeditata, consapevole, e selettiva”²⁹⁹.

Tutto questo afflusso di immagini “non selettive”, realizzate dalla massa indistinta di utenti dei musei e delle mostre, ha posto naturalmente il tema della qualità delle riproduzioni effettuate, sollevando l’attenzione sul pericolo che riproduzioni affrettate e dilettantesche di opere d’arte possano non solo “dissacrare” le opere stesse, ma svalorizzarle o addirittura travisarle, allontanando il potenziale pubblico invece che attirarlo. Questo nuovo pubblico di fotografi dilettanti di massa ha attirato pertanto giudizi allarmati del tipo “banda di saccheggiatori di immagini”³⁰⁰.

Il tema della qualità delle immagini scattate con i telefonini e gli *smartphone* è tuttavia al centro del più importante fenomeno interno ai nuovi social network relativo alle fotografie, ovvero “Instagram”. Quest’ultimo, in

²⁹⁸ Barberis P., *Il Rinascimento digitale. L’Italia cambia (inter)faccia*, in “L’Unità”, 22 novembre 2015, p. 1

²⁹⁹ Smargiassi M., *La foto ai tempi del telefonino*, in “La Repubblica”, 11 gennaio 2012, p. 43

³⁰⁰ Brod M., *Musei, addio al divieto delle foto a statue e quadri. E scatta il selfie-mania*, in “Il fatto quotidiano”, 21 giugno 2014

fortissima espansione, è basato sulla condivisione di foto realizzate con il cellulare, ma anche fornito di programmi che invitano a intervenire esteticamente sull'immagine scattata. Con Instagram l'immagine scattata non è più irreversibile e fissata per sempre. Grazie al programma di modifica facile e accessibile, l'utente, il visitatore del museo, può intervenire per migliorare e modificare la qualità dell'immagine scattata. Si può dire inoltre che l'utente sia quasi costretto a tale intervento estetico, perché il fine di questo social network è il raggiungimento di una qualità dell'immagine tale da essere "premiata" dalla maggiore condivisione e gradimento possibile da parte degli utenti.

Grazie a questa formula, si assiste così a un livello crescente di elaborazione estetica delle immagini realizzate individualmente, che, secondo l'antropologo Marino Niola "coniuga il narcisismo dell'uomo digitale con l'istanza diaristica tipica dell'individuo di massa contemporaneo"³⁰¹.

Il risultato prodotto da Instagram può essere considerato pertanto un'"estetizzazione democratica" degli scatti fotografici, che tende a produrre di fatto una sensibilità artistica diffusa, che questi nuovi mezzi mettono alla portata di tutti, condivisi per un puro piacere estetico. "La rete diventa in questo caso un territorio per lo scambio gratuito di bellezza"³⁰², ha osservato Niola. Così la costruzione dell'immagine si democratizza dal momento che qualsiasi possessore di *smartphone* è invitato a estetizzare da sé la realtà, gli avvenimenti e i soggetti che intende riprodurre. Con Instagram, spiega Niola, "velocità, facilità e viralità hanno preso il posto dell'unicità e dell'irriproducibilità"³⁰³.

Pertanto, la compresenza di tre fattori:

a. lo sviluppo di nuove tecnologie;

³⁰¹ Niola M., *L'autoscatto diffuso che fa ansocere l'estetica democratica*, in "La Repubblica", 18 novembre 2013, p. 39

³⁰² Ibidem

³⁰³ Ibidem

- b. la liberalizzazione della riproducibilità fotografica dei beni culturali;
- c. la diffusione di social network come Instagram, che combinano fotografia privata ed estetizzazione della stessa;

ha favorito la nascita e lo sviluppo di progetti tesi a qualificare gli scatti fotografici privati come espressioni creative, attraverso il web.

In Italia, ad esempio, nel 2013 è sorto il progetto “Invasioni digitali”, il cui obiettivo principale è “diffondere la cultura dell’utilizzo di internet e dei *social media* per la promozione e diffusione del nostro patrimonio culturale”³⁰⁴.

Il progetto parte dalla considerazione molto positiva verso la “rivoluzione digitale”, che ha contribuito in maniera esponenziale allo svecchiamento delle istituzioni favorendo una concezione “aperta e diffusa” del patrimonio culturale. Attraverso uno specifico “Manifesto”, le Invasioni digitali intendono diffondere la cultura di internet e l’utilizzo degli *open data*, nonché sensibilizzare le istituzioni all’utilizzo del web e dei *social media* per la realizzazione di progetti rivolti alla “co-creazione di valore culturale”.

Sottolineando tale “co-creazione”, il progetto ribadisce il diverso e positivo approccio delle persone nei confronti dell’offerta culturale, accelerato dalla rivoluzione digitale. Le Invasioni digitali evidenziano che, essendosi personalizzata l’offerta culturale grazie alle nuove forme di socializzazione sul web, parliamo oggi non più di “pubblico”, ma di “partecipanti” all’offerta culturale stessa. Il museo quindi, secondo il progetto citato, diventa oggi “partecipativo”, perché in esso si attivano quei processi che mettono in connessione fra loro i visitatori con altri soggetti del sistema dell’arte, in passato ben più distanti: artisti, critici, collezionisti d’arte.

³⁰⁴ www.invasionidigitali.it/invasioni-2013/ (consultato il 04.02.2016)

Conclusione

Dal presente lavoro emerge, tra gli altri aspetti, il significativo parallelismo, nell'ambito della riproduzione delle opere d'arte, fra due momenti della storia della fotografia: da una parte la sua nascita nel XIX secolo, e dall'altra lo sviluppo recente della fotografia digitale.

Fin dai suoi inizi, infatti, la fotografia è stata interpretata come un nuovo e rivoluzionario strumento di rappresentazione, documentazione e diffusione di opere d'arte per molteplici fini, dallo studio alla conservazione, fino alla circolazione democratica del sapere. Questa spinta "centrifuga" era stata tuttavia subito frenata, ad esempio nei musei, da opposte istanze "centripete". Queste ultime tendevano a regolamentare e limitare la riproduzione delle opere, da una parte per non sminuire l'importanza simbolica e conoscitiva degli originali, dall'altra, più recentemente, per regolare e sfruttare anche economicamente il flusso dei diritti relativi al valore materiale e immateriale delle opere stesse.

Nel percorso che abbiamo tracciato, si è visto come le iniziali resistenze si siano poi progressivamente modificate e adattate in varia forma.

Negli ultimi anni, la fotografia digitale ha costituito una svolta dal punto di vista tecnico, ma ha rappresentato anche una sorta di "seconda nascita" delle problematiche del passato. Le istanze centripete infatti, simili a quelle della nascita della fotografia, si sono curiosamente ripetute con la svolta digitale. All'epoca, un museo orgoglioso del primato mondiale delle proprie collezioni come il Louvre si era inizialmente opposto alla riproduzione fotografica delle proprie opere, al contrario ad esempio del British Museum. Oggi lo stesso Louvre non ha ancora aderito al progetto di digitalizzazione delle collezioni denominato Google Art Project, al contrario dei principali musei mondiali che hanno invece accettato di far parte di questo progetto. Nuovamente, quindi, le istanze di "protezione" si contrappongono alle

istanze di “apertura”, anche se gli scenari futuri sembrano comunque portare verso una maggiore liberalizzazione nelle scelte degli istituti culturali.

Sorge spontaneo chiedersi, pertanto, se la fotografia porti nella propria natura una particolare caratteristica “rivoluzionaria”, capace di infrangere di volta in volta le restrizioni a cui si vuole sottomettere la sua pratica, e capace anche di creare effetti indelebili nel sistema dell’arte.

Una possibile risposta la si può trovare nel fondamentale testo di Roland Barthes (1915 – 1980) *La camera chiara* (1980), dove si descrive il legame che la fotografia intrattiene con gli oggetti reali a cui si riferisce, ovvero con i suoi “referenti”. La fotografia, afferma Barthes, è una “emanazione del referente”.

Dovevo in primo luogo capire bene, e poi, se possibile, esprimere bene (anche se è una cosa semplice) in che cosa il Referente della Fotografia è diverso da quello degli altri sistemi di rappresentazione. Chiamo “referente fotografico”, non già la cosa *facoltativamente* reale a cui rimanda un’immagine o un segno, bensì la cosa *necessariamente* reale che è stata posizionata di fronte all’obiettivo, senza cui non vi sarebbe fotografia alcuna. [...] Nella Fotografia [...] io non posso mai negare che *la cosa è stata là*.³⁰⁵

Proprio l’“energia” emanata in tal modo dall’oggetto rappresentato è forse il motivo per cui la fotografia è sempre riuscita, in diverse occasioni, ad aprire al mondo gli archivi e le collezioni museali, senza mai “impoverire” le opere rappresentate. Anzi, ne ha accresciuto il valore sociale, invitando il fruitore delle immagini a cercare l’originale, a tendere incessantemente verso il “referente”.

Un’altra riflessione utile a sostenere il valore della liberalizzazione può essere quella della storica dell’arte Tiziana Serena, nel suo saggio *La profondità della superficie*³⁰⁶. Qui la fotografia viene considerata come mezzo in quanto tale,

³⁰⁵ Barthes R., *La camera chiara: nota sulla fotografia* (1980), Torino, Einaudi, 2003, p. 77

³⁰⁶ Serena T., *La profondità della superficie*, in “Ricerche di storia dell’arte”, n. 106, 2012, pp. 51 - 65

slegata pertanto da ogni "autorialità", la cui importanza risiede innanzitutto nella sua esistenza e testimonianza storica e materiale.

In questo modo acquistano valore gli scatti fotografici effettuati da chiunque, e nel contesto museale anche dai visitatori qualsiasi. La studiosa sottolinea infatti la "messa in valore della fotografia di produzione 'bassa', con esiti che dalle esposizioni sono passati prima al mercato e dopo al museo"³⁰⁷. Tiziana Serena ricorda a questo proposito l'allestimento al Metropolitan Museum di New York nella primavera del 2011, che presentava le fotografie di un autore anonimo realizzate durante la prima guerra mondiale, dove "il fotografo amatore è innalzato dal museo allo status di 'artista' con un'operazione di 'legittimazione museale'"³⁰⁸.

Analizzando questo percorso di liberalizzazione, quindi, si è evidenziata la complessità degli aspetti riguardanti le riproduzioni fotografiche delle opere d'arte. Queste investono non soltanto i diritti dell'autore dell'opera fotografata, ma anche i diritti del fotografo che ha scattato la foto stessa. Inoltre, se l'opera fotografata appartiene al pubblico dominio, è soggetta alle leggi a protezione dei beni culturali, oltre che affidata alla tutela dei musei, che hanno il compito di conservarla e valorizzarla.

Questa articolata rete di diritti è stata però compromessa dall'avvento di internet, che permette una circolazione capillare delle immagini. Per questo sono state numerose le direttive europee emanate negli ultimi anni, soprattutto per cercare di armonizzare la normativa a livello continentale.

In Italia, per quanto riguarda il diritto d'autore, è stata significativa l'introduzione dell'art. 70 comma 1-bis, aggiunto dalla legge 9 gennaio 2008, n. 2, alla legge sul diritto d'autore, che consente la libera pubblicazione in internet di immagini per scopi didattici o scientifici (anche se presenta ancora caratteri di incertezza).

³⁰⁷ Ibid, p. 57

³⁰⁸ Ibidem

Per quanto riguarda invece le innovazioni alle leggi sulla tutela dei beni culturali, la svolta si è avuta con il D. l. 31 maggio 2014, n. 83, detto Art Bonus, che liberalizza lo scatto fotografico nei musei. Dato che entrambi questi provvedimenti presuppongono scopi non di lucro, vengono comunque da un lato tutelati i diritti degli autori e delle istituzioni di sfruttamento economico, dall'altro lato non viene limitato il diritto alla collettività di fruire della cultura, anche in maniera indiretta.

Si è voluto inoltre illustrare come una valorizzazione "economica" delle entrate dei musei per la concessione di licenze di riproduzione sia in realtà irrisoria, e comunque non proficua per coprire i loro costi.

Negli ultimi anni molti sono i musei che hanno deciso di aprire le loro collezioni al mondo di internet, affiancandosi a iniziative di divulgazione digitale come Google Art Project. La convinzione è quella che, per adempiere alla loro funzione primaria di promotori e diffusori del sapere, sia più utile proporre attivamente contenuti autorevoli e controllati.

In conclusione, nonostante le "resistenze" che si ripetono a distanza di decenni, la tesi ha voluto evidenziare come nel rapporto fra opera d'arte e riproducibilità, la tendenza sia quella di una sempre maggiore possibilità di diffusione delle immagini relative alle opere, e di un sempre maggior allentamento della rete di diritti. Ciò nella convinzione che una maggiore diffusione di immagini relative a un'opera d'arte originale non pregiudichi il valore dell'originale stesso, ma anzi lo accresca in termini sociali.

Come ha ben sintetizzato lo storico dell'architettura Carlo Tosco: "Un istituto di cultura è destinato alla stagnazione se pensa alla conservazione di sé stesso, allo sviluppo se lavora per favorire la promozione del suo patrimonio e per divenire un centro di attività culturali"³⁰⁹.

³⁰⁹ C. Tosco, op. cit., p. 156

Bibliografia

Libri di carattere giuridico

Ajani G., Donati A. (a cura di), *I diritti dell'arte contemporanea*, Torino, Umberto Allemandi & C., 2011

Ammendola M., Ubertazzi L. C., *Il diritto d'autore*, Torino, UTET libreria, 1993

Ardizzone A., *Copyright digitale: l'impatto delle nuove tecnologie tra economia e diritto*, Torino, Giappichelli, 2009

Auteri P., *Diritto d'autore*, in AAVV, *Diritto industriale. Proprietà e concorrenza*, Torino, Giappichelli, 2001

Berlingieri E., *Legge 2.0: il web tra legislazione e giurisprudenza*, Milano, Apogeo, 2008

Bianchino G. (a cura di), *Di chi sono le immagini nel mondo delle immagini?*, Milano, Skira, 2013

Chimienti L., *Lineamenti del nuovo diritto d'autore*, Milano, Giuffrè, 2006

Corrias Lucente G., *La tutela dell'opera d'arte contemporanea*, Roma, Gangemi, 2008

Dell'Arte S., *Fotografia e diritto*, Forlì, Experta, 2004

Galtieri G., *La protezione internazionale delle opere letterarie e artistiche e dei diritti connessi*, Padova, CEDAM, 1989

Ghidini G., Quattrone M. F., *Codice del copyright: il diritto d'autore fra arte e industria*, Milano, Giuffrè, 1995

Guerzoni G., Stabile S., *I diritti dei musei: la valorizzazione dei beni culturali nella prospettiva del rights management*, Milano, Etas, 2003

Mannino F., *Il diritto connesso degli artisti esecutori: analogie con il diritto d'autore*, Milano, Giuffrè, 1995

Marchetti P., Ubertazzi L. C., *Commentario breve alla legislazione sulla proprietà industriale e intellettuale : Marchi, brevetti e diritto d'autore*, Padova, CEDAM, 1987

Marchetti P., Ubertazzi L. C., *Commentario breve al diritto della concorrenza: la legge sul diritto d'autore*, Padova, CEDAM, 1998

Montagnani M. L., *Il diritto d'autore nell'era digitale – La distribuzione online delle opere d'ingegno*, Milano, Giuffrè, 2012

Negri-Clementi G. (a cura di), *Il diritto dell'arte: l'arte, il diritto e il mercato*, Vol. 1, Milano, Skira, 2012

Pantalony R. E., *Managing intellectual property for museums*, Ginevra, WIPO World Intellectual Property Organization, 2013

Piola Caselli E., voce *Internet e il diritto d'autore*, in "Digesto delle discipline privatistiche", sezione civile, aggiornamento FZ, Torino, Utet, 2003

Savini A., *L'immagine e la fotografia nella disciplina giuridica*, Padova, CEDAM, 1989

Sena G., *I diritti sulle invenzioni e sui modelli di utilità*, Milano, Giuffrè, 2011

Sirotti Gaudenzi A., *Il nuovo diritto d'autore. Con formulario e giurisprudenza su CD-ROM: opere musicali, opere figurative, fotografie, format radiotelevisivi, software, E-book, banche dati*, 6^a ed. aggiornata al Codice della proprietà industriale (D.Lgs. 131/2010), Santarcangelo di Romagna, Maggioli, 2011

Ubertazzi L. C. (a cura di), *TV, internet e new trends di diritti d'autore e connessi: atti del Convegno di Bologna del 18 settembre 2001 organizzato da Rai-Radiotelevisione italiana e da AIDA*, Milano, Giuffrè, 2003

Libri sulla fotografia

Barthes R., *La camera chiara: nota sulla fotografia* (1980), Torino, Einaudi, 2003

Benjamin W., *Breve storia della fotografia* (1931), Bagno a Ripoli, Passigli, (2014)

Ghirri P., Taramelli E. (a cura di), *Luigi Ghirri: Vista con camera: 200 fotografie in Emilia Romagna*, Milano, F. Motta, 1992

Krauss R., *Teoria e storia della fotografia*, Milano, Mondadori, 1996

Mussini M. (a cura di), *Luigi Ghirri*, Milano, F. Motta, 2001

Quintavalle A. C., *Il Palazzo dell'Arte*, Milano, Fabbri, 1988

Sontag S., *Sulla fotografia – Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi, 2004

Libri su arte e cultura contemporanee

Bakhshi H., Throsby D., *Culture of Innovation: an economic analysis of innovation in arts and cultural organisations*, London, Nesta Making Innovation Flourish, 2010

Benhamou F., *L'economia della cultura*, Bologna, Il Mulino, 2001

Benjamin W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), Torino, Einaudi, 2000

Bonami F., *Lo potevo fare anch'io: perché l'arte contemporanea è davvero arte*, Milano, Mondadori, 2009

M. Castells, *La nascita della società in rete*, Milano, Egea, 2002

Ferrarese P. (a cura di), *Profili di management delle istituzioni museali*, Venezia, Cafoscarina, 2014

Guglielmino G., *Come guardare l'arte contemporanea*, Torino, Umberto Allemandi & C., 2007

Krauss R., *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti* (1985), Roma, Fazi, 2007

Maplas S., *The Postmodern*, New York, Routledge, 2005

McLuhan M., *La galassia Gutenberg: nascita dell'uomo tipografico* (1962), Roma, Armando, 2011

Poli F., *Il sistema dell'arte contemporanea. Produzione artistica, mercato, musei*, Bari, Laterza, 1999

Tosco C., *I beni culturali: storia, tutela, valorizzazione*, Bologna, Il Mulino, 2014

Vettese A., *L'arte contemporanea. Tra mercato e nuovi linguaggi*, Bologna, Il Mulino, 2012

Zorloni A., *L'economia dell'arte contemporanea: mercati, strategie e star system*, Milano, Angeli, 2011

Articoli di riviste

Bellani V., *SIAE e MIBACT: alleanza per la cultura*, in "Il Diritto d'Autore", n. 2, 2014, pp. 298 – 303

Bocca R., *La tutela della fotografia tra diritto d'autore, diritti connessi e nuove tecnologie*, in "AIDA", Annali italiani del diritto d'autore, della cultura e dello spettacolo, vol. XI, 2002, pp. 375 – 455

Crugnola P., *Il requisito della creatività in materia di fotografia*, in "Il Diritto d'Autore", 1994, pp. 353 – 360

De Angelis D., *Brevi note ni tema di applicabilità delle licenze Creative Commons ai beni pubblici culturali (prima e seconda parte)*, in “Digitalia. Rivista del digitale nei beni culturali”, disponibile su digitalia.sbn.it (consultato il 04.02.16), anno IV, 2009, (prima parte in n. 1, pp. 9 – 23; seconda parte in n. 2, pp. 61 – 73)

De Robbio A., *Fotografie di opere d’arte: tra titolarità, pubblico dominio, diritti di riproduzione, privacy*, in “Digitalia. Rivista del digitale nei beni culturali”, disponibile su digitalia.sbn.it (consultato il 04.02.16), vol. 1, 2014, pp. 11 – 44

Farina M., *La tutela della proprietà intellettuale su internet: la tutela delle fotografie digitali*, in “Normative”, n.133 , ottobre 2005, pp. 60 – 63

Gallo G., *Il decreto “Art Bonus” e la riproducibilità dei beni culturali*, in “Aedon. Rivista di arti e diritto online”, disponibile su www.aedon.mulino.it (consultato il 04.02.16), numero 3, 2014

Gatt L., *Le utilizzazioni libere di opere d’arte*, in “AIDA”, Annali italiani del diritto d’autore, della cultura e dello spettacolo, vol. XI, 2002, pp. 194 – 218

Hamma K., *Public domain art in an age of easier mechanical reproducibility*, in “D-lib Magazine”, disponibile su www.dlib.org (consultato il 04.02.16), Vol. 11, n. 11, Novembre 2005

Morando F., Bertacchini E., *Gioconda 2.0: politiche per l’accesso e l’uso delle immagini di beni culturali in pubblico dominio*, in “Tafterjournal”, n.47, maggio 2012

Petri G., *The Public Domain vs. the Museum: The Limits of Copyright and Reproductions of Two-dimensional Works of Art*, in “Journal of conservation and museum studies”, disponibile su www.jcms-journal.com (consultato il 04.02.16), Vol. 12, n. 1, 24 agosto 2014

Pezzini I., *Il museo immaginario. Fenomenologia di Google Art Project*, in “Alfabeta”, n. 10, 2014, p. 29

Pojaghi A., *Beni culturali e diritto d'autore*, in "Il Diritto d'Autore", n. 1, 2014, pp. 149 – 157

Ramello G. B., *Il diritto d'autore tra creatività e mercato*, in "Economia Pubblica", vol. 22, n. 1, 2002, pp. 37 – 66

Serena T., *La profondità della superficie*, in "Ricerche di storia dell'arte", n. 106, 2012, pp. 51 – 65

Towse R., *Copyright and artists: a view from cultural economics*, in "Journal of Economic Surveys", vol. 20, n. 4, 2006, p. 32 – 39

Tozzi F., *Web, diritto d'autore e corpus digitalis*, in "Il Diritto d'Autore", n. 3, 2014, pp. 382 – 385

Trento D., *Cosa significa fare copie di opere d'arte nell'era digitale*, in "Equilibri. Rivista per lo sviluppo sostenibile", anno XII, n. 2, agosto 2008, pp. 207 – 217

Viterbo A., Codignola A., *L'informazione e l'informatica nella società della conoscenza*, in "Diritto dell'informazione e dell'informatica", Fasc. 1, 2002, p. 23 – 41

Articoli di giornale e articoli online

Allen G., *Beebe v. Rauschenberg: Declaring 'Victory'*, disponibile su www.greg.org (consultato il 04.02.16), 3 luglio 2012

Baduel A., *Un selfie con Rembrandt, ora alla National Gallery fotografare non è vietato*, in "La Repubblica", 17 agosto 2014, p. 17

Barberis P., *Il Rinascimento digitale. L'Italia cambia (inter)faccia*, in "L'Unità", 22 novembre 2015, p. 1

Berlingieri E., *Il diritto d'autore nella didattica online*, disponibile su www.apogeeonline.com (consultato il 04.02.16), 2 marzo 2007

Bria G., *Il diritto alla contemporaneità. Parla l'avvocato Massimo Sterpi*, in "Artribune", disponibile su www.artribune.com (consultato il 04.02.16), 11 dicembre 2015

Brod M., *Musei, addio al divieto delle foto a statue e quadri. E scatta il selfie-mania*, in "Il fatto quotidiano", 21 giugno 2014

Capra D., *Jeff Koons, Firenze e il martello calvinista. Parla Nicola Verlato*, in "Artribune", disponibile su www.artribune.com (consultato il 04.02.16), 25 dicembre 2015

Del Ninno A., *Regolamento AGCOM sul diritto d'autore on line: esiste il "fair use" nel copyright all'italiana?*, disponibile su www.tafter.it (consultato il 04.02.16), 2014

Gasparotti V., *New research shows websites, social media and smartphone usage are the key priorities for creating public value*, disponibile su www.museumandtheweb.com (consultato il 04.02.16), 10 novembre 2015

Gelt J., *How museums are adapting to selfie culture*, in "Los Angeles Times", disponibile su www.latimes.com (consultato il 04.02.16), 23 ottobre 2015

Marino G., *Art bonus, tax credit e foto nei musei*, in "Il Corriere della Sera" disponibile su www.corriere.it (consultato il 04.02.16), 5 giugno 2014

Marsala H., *Raggiunto un accordo per il caso Richard Prince VS Patrick Cariou*, in "Artribune", disponibile su www.artribune.com (consultato il 04.02.16), 22 marzo 2014

Modolo M., *Il sogno infranto delle libere riproduzioni*, in "Il giornale dell'arte", n.345, settembre 2014

Montanari T., *La statua dorata di Jeff Koons che sbeffeggia questa Firenze*, in "La Repubblica", disponibile su www.repubblica.it (consultato il 04.02.16), 2 ottobre 2015

Niola M., *L'autoscatto diffuso che fa ansocere l'estetica democratica*, in "La Repubblica", 18 novembre 2013, p. 39

Pellegrino R., *Gianfranco Sanguinetti contro la Biennale di Venezia*, in "Artribune", disponibile su www.artribune.com (consultato il 04.02.16), 28 dicembre 2015

Pirelli M., *L'Appropriation Art alla prova del diritto d'autore: l'orientamento della giurisprudenza internazionale e italiana. Intervista all'avvocato Silvia Stabile*, in "Il Sole 24 Ore", disponibile su www.arteconomy24.ilsole24ore.com (consultato il 04.02.16), 8 settembre 2015

Rella F., *Dalla riproducibilità alla merce esposta nei nuovi musei*, in "La Repubblica", 11 gennaio 2015, p. 43

S. A., *Il museo in poltrona*, in "La Repubblica", 22 gennaio 2014, p. 35

Saltarelli A., *L'appropriazionismo nell'arte: riflessi giuridici*, disponibile su www.collezioneditiffany.com (consultato il 04.02.16), 1 luglio 2014

Semprini F., *Il mondo in 180 mila foto scaricabili liberamente dalla New York Library*, in "La Stampa", 10 gennaio 2016, p. 23

Sirilli G., voce *Società dell'Informazione*, in "Enciclopedia della Scienza e della Tecnica", disponibile su www.treccani.it (consultato il 04.02.16), 2008

Smargiassi M., *La foto ai tempi del telefonino*, in "La Repubblica", 11 gennaio 2012, p. 43

Smargiassi M., *L'estetica del selfie*, in "La Repubblica", 22 novembre 2015, p. 48

Williams Z., *Selfie-portrait of the artist: National Gallery surrenders to the Internet*, in "The Guardian", disponibile su www.theguardian.com (consultato il 04.02.16), 15 agosto 2014

Working Paper

Guerzoni G., *I diritti di proprietà reale e intellettuale dei musei. Alcuni concetti introduttivi*, International Center for Research on the Economics of Culture, Institutions, and Creativity (EBLA), Università di Torino, Working Paper no. 07/2002, 2002, disponibile su www.eblacenter.unito.it (consultato il 04.02.16)

Kelly K., *Images of Works of Art in Museum Collections: The Experience of Open Access. A Study of 11 Museums Prepared for The Andrew W. Mellon Foundation*, in "Washington, DC: Council on Library and Information Resources", 2013, disponibile su www.clir.org/pubs (consultato il 04.02.16)

Landes W. M., *Copyright, Borrowed Images, and Apporpriation Art: an Economic Approach*, in "Law and Economics", University of Chicago Law School, Working Paper no. 113, 2000, pp. 1 – 21, disponibile su chicagounbound.uchicago.edu (consultato il 04.02.16)

Morando F., Bertacchini E., *The future of museums in the digital age: new models for access and use of digital collections*, International Center for Research on the Economics of Culture, Institutions, and Creativity (EBLA), Università di Torino, Working Paper no. 05/2011, 2011, disponibile su nexa.polito.it (consultato il 04.02.16)

Morando F., *Diritti sui beni culturali e licenze libere (ovvero, di come un decreto ministeriale può far sparire il pubblico dominio in un paese)*, in "ssrn.com", quaderni del Centro Studi Magna Grecia, Università degli Studi di Napoli, Federico II, 2011, disponibile su papers.ssrn.com (consultato il 04.02.16)

Atti di convegni

Negri-Clementi G., Stabile S. (a cura di), "Giornata di Studio Diritto d'Autore in Mostra", atti del Convegno tenutosi al Palazzo delle Esposizioni, Roma, 4 dicembre 2014, disponibile su www.negri-clementi.it (consultato il 04.02.16)

La Biennale di Venezia, "Quarto Convegno Internazionale sul rapporto tra archivi e mostre organizzato dalla Biennale di Venezia – ASAC (Archivio Storico delle Arti Contemporanee) nell'ambito della 56. Esposizione

Internazionale d'Arte", atti del Convegno tenutosi al Padiglione Centrale dei Giardini, Venezia, 20 novembre 2015

Cataloghi di mostre

Borgonzoni Ghirri P., Ghirri I., *Luigi Ghirri: del guardare*, catalogo della mostra tenuta a Palazzo Casotti, Reggio Emilia, dal 29 aprile al 25 giugno 2006, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2006

de Font-Réaulx D., Bolloch J., *L'opera d'arte e la sua riproduzione fotografica*, catalogo della mostra tenuta al Musée d'Orsay, Parigi, dal 27 giugno al 24 settembre 2006, Milano, 5 Continents Editions, 2006

Tesi di Laurea

Mevio M., *La contraffazione delle opere dell'ingegno: il caso della fotografia*, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2013/2014

Sitografia

www.aedon.mulino.it

www.altalex.com

www.aftersherrielevine.com

www.afterwalkerevans.com

www.apogeeonline.com

www.archivi.beniculturali.it

www.arteeconomy24.ilsole24ore.com

www.artribune.it

www.beniculturali.it

www.camera.it

www.clir.org/pubs

www.collezionedatiffany.com

www.corriere.it
www.creativecommons.org
digitalia.sbn.it
www.dlib.org
www.eblacenter.unito.it
www.eur-lex.europa.eu
www.europa.eu
www.google.com/culturalinstitute
www.interlex.it
www.invasionidigitali.it
www.jacobacci-law.com
www.jcms-journal.com
www.latimes.com
www.louvre.fr
www.metmuseum.org
www.musee-aquitaine-bordeaux.fr
www.musefirenze.it
www.museumandtheweb.com
www.negri-clementi.it
www.opendata.fondazionetorinomusei.it
www.photo.rnm.fr
www.repubblica.it
www.rijksmuseum.nl
www.siae.it
www.tafterjournal.it
www.theguardian.com
www.treccani.it
www.wipo.int