



Maria Stella Resta

**RIPRODUZIONE DELLE IMMAGINI
DEI BENI CULTURALI E NUOVE
TECNOLOGIE TRA DIRITTO
D'AUTORE, DIRITTI CONNESSI E
DIRITTO *SUI GENERIS***

Estratto



Lefebvre Giuffrè

MARIA STELLA RESTA

RIPRODUZIONE DELLE IMMAGINI DEI BENI CULTURALI E NUOVE TECNOLOGIE TRA DIRITTO D'AUTORE, DIRITTI CONNESSI E DIRITTO *SUI GENERIS*

SOMMARIO: 1. Il pagamento di un canone per la riproduzione delle immagini dei beni culturali di proprietà dello Stato: viaggio “nel” passato o ritorno “al” passato? — 2. Tutela e valorizzazione del patrimonio culturale tra Costituzione e Codice dei Beni Culturali. — 3. *Segue*. La disciplina delle opere ad esemplare unico quale ipotesi “ricostruttiva” di un diritto di esclusiva “atipico”. — 4. Promozione della cultura e applicazione delle norme sul diritto d'autore: beni culturali e patrimonio immateriale, due ambiti di applicazione differenti. — 5. *Segue*. Le disposizioni ministeriali nel quadro dei diritti connessi. — 6. L'art. 32-*quater* l.d.a. come norma in distonia con il sistema di armonizzazione del quadro normativo europeo e (limite al) la creazione di un mercato unico digitale. — 7. Riproduzione “plastica” dei beni culturali, un esempio pratico... — 8. ...e riproduzione digitale, tra paradossi e limiti normativi: *quid iuris?* — 9. Conclusioni.

1. IL PAGAMENTO DI UN CANONE PER LA RIPRODUZIONE DELLE IMMAGINI DEI BENI CULTURALI DI PROPRIETÀ DELLO STATO: VIAGGIO “NEL” PASSATO O RITORNO “AL” PASSATO?

In forza del combinato disposto degli artt. 107 e 108 del Codice dei beni culturali e del paesaggio, di cui al d.lgs. 22 gennaio 2004, n. 42, (CBC), il Ministero, le regioni e gli altri enti pubblici territoriali consentono la riproduzione e/o l'uso strumentale dei beni culturali da loro custoditi sulla base del pagamento di un canone di concessione; i corrispettivi connessi alle riproduzioni sono determinati tenendo conto — tra le altre cose — “a) del carattere delle attività cui si riferiscono le concessioni d'uso; b) dei mezzi e delle modalità di esecuzione delle riproduzioni; c) del tipo e del tempo di utilizzazione degli spazi e dei beni; d) dell'uso

* Lo scritto è stato realizzato nell'ambito delle attività del Progetto CHANGES - “Cultural Heritage Active Innovation for Sustainable Society”, Codice Progetto PE00000020 - CUP H53C22000860006,

Spoke 1 - “Historical Landscapes, Traditions and Cultural Identities”, finanziato da Next Generation Europe - PNRR per la Missione 4, Componente 2, Investimento 1.3.

e della destinazione delle riproduzioni, nonché dei benefici economici che ne derivano al richiedente.

Tuttavia, lo stesso art. 108 CBC, comma 3, stabilisce che “nessun canone è dovuto per le riproduzioni richieste o eseguite 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”¹: pur vincolando i richiedenti al rimborso delle spese sostenute dall’amministrazione concedente, con norma che lascia chiaramente intendere che in questo caso debba esserci (stato) un esborso rimborsabile, dunque, vengono per legge sottratte all’applicazione di questa disposizione tutte quelle ipotesi in cui lo sfruttamento (*rectius*, la riproduzione) di una o più immagini di detti beni non avvenga a scopo di lucro o avvenga comunque per mano pubblica.

È in attuazione di tali norme e, più specificatamente, dell’art. 108, comma 6, CBC, che nel 2023 è stato introdotto il d.m. 11 aprile 2023, n. 161, contenente — così come (ri)rubricato dall’art. 1 del d.m. 21 marzo 2024, n. 108, — le “Linee guida per la determinazione degli importi minimi dei canoni e dei corrispettivi per la concessione d’uso dei beni in consegna agli istituti e luoghi della cultura del Ministero della cultura” (di seguito, Linee guida).

Attraverso l’adozione di detto decreto l’ex Ministro della Cultura (Gennaro Sangiuliano) ha imposto, ai sensi e per gli effetti dell’art. 2 (delle stesse Linee guida), il pagamento di canoni e corrispettivi di concessione per l’uso dei relativi spazi e la riproduzione delle immagini dei medesimi beni, così come individuati dall’art. 101 del d.lgs. n. 42/2004, inoltre subordinando detta concessione a una (previa) verifica di compatibilità della destinazione d’uso della riproduzione con il carattere storico-artistico dei medesimi beni culturali, ai sensi dell’art. 20 CBC.

Ha inoltre previsto, all’art. 3, comma 1, delle Linee guida, che ciascun istituto e luogo della cultura custode di tali beni definisca i canoni e i corrispettivi di cui all’art. 2, comma 1, del decreto (n. 161/2023); e ancora, al comma 2 della stessa norma, (ha previsto) che i relativi elenchi, una volta redatti, o comunque aggiornati, ex comma 5, se già esistenti, possano contenere, in considerazione

¹ Per completezza, si segnala che, l’art. 108, al comma art. 3-*bis*, CBC, così come modificato dall’art. 1, comma 171, lett. b), l. 4 agosto 2017, n. 124, aggiunge: “Sono in ogni caso libere le seguenti attività, svolte senza scopo di lucro, per finalità di studio, ricerca, libera manifestazione del pensiero o espressione creativa, promozione della conoscenza del patrimonio culturale: 1) la riproduzione di beni culturali diversi dai beni archivistici sottoposti a restrizioni di con-

sultabilità ai sensi del capo III del presente titolo, attuata nel rispetto delle disposizioni che tutelano il diritto di autore e con modalità che non comportino alcun contatto fisico con il bene, né l’esposizione dello stesso a sorgenti luminose, né, all’interno degli istituti della cultura, 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 a scopo di lucro”.

delle specificità e delle peculiarità dei beni in consegna, disposizioni integrative, nonché prevedere canoni e corrispettivi superiori rispetto a quanto contenuto nelle “Linee guida”; e infine, (ha previsto) che gli stessi (elenchi) debbano essere pubblicati dagli istituti che li hanno in consegna sui propri siti internet.

Sennonché, la definizione dei contorni, anche di esenzione, individuati, in particolare, dall’art. 108, comma 3, CBC — in cui lo “scopo di lucro” ha un ruolo preponderante ed è, da una parte, identificativo della fattispecie, dall’altra, elemento di distinzione tra le ipotesi in cui detto pagamento non è dovuto — pone più di qualche interrogativo sulla *ratio* delle disposizioni introdotte dal d.m. 161/2023, con l’evidente obiettivo di aprire la strada ad una sorta di “autofinanziamento” delle attività legate alla tutela e alla valorizzazione del patrimonio culturale del nostro Paese. Un dato, quest’ultimo, corroborato dall’introduzione di un altro atto ministeriale che in realtà non lascia spazio a dubbi: il d.m. 13 gennaio 2023, n. 8, atto di indirizzo politico concernente l’individuazione delle priorità da realizzarsi nel medesimo 2023 e, comunque, nel corso del triennio 2023-2025, nel quale si fa riferimento ad un’attività dell’amministrazione orientata « ad incrementare la capacità di automantenimento dei diversi istituti e luoghi della cultura, in modo da ridurre il fabbisogno di finanziamento pubblico e, nel contempo, generare sviluppo economico per i diversi segmenti del sistema produttivo... » e « proteggere il patrimonio rappresentato dalle immagini, anche digitali, del nostro patrimonio culturale, attraverso un’adeguata remuneratività che tenga conto dei principi di cui all’art. 107 e 108 cod. beni culturali e del paesaggio »².

Ora, è innegabile che il nostro Paese sia dotato di un patrimonio culturale dal valore inestimabile che, sul piano economico, può costituire una importante fonte di reddito per le casse dello Stato (peraltro, considerando che, soprattutto dopo la pandemia da Covid-19, il turismo ha fatto da traino all’economia interna); tuttavia, lascia perplessi la scelta di tutelarlo e valorizzarlo non inaugurando una nuova, più vigorosa e vivace stagione culturale, ma — al contrario — promuovendo una politica che, sulla scorta di una visione proprietaria, sembra rimandare al passato, paradossalmente, prendendone sempre più le distanze³.

² Così il d.m. 13 gennaio 2023, n. 8, (<https://cultura.gov.it/comunicato/dm-08-13012023->), pp. 5 e 6, che infatti prosegue: « In tal senso, appare essenziale definire un tariffario ministeriale, unico, distinto per macro-categorie di beni culturali, che definisca i minimi tariffari da applicare in occasione delle diverse forme di utilizzazione temporanea dei beni del patrimonio cultu-

rale ministeriale, anche ove esse sfruttino le moderne tecnologie (NFT, blockchain, etc...) ».

³ Il riferimento è a R. CASO, *Il David, l’Uomo vitruviano e il diritto all’immagine del bene culturale: verso un’evaporazione del pubblico dominio?*, nota a Trib. Firenze, sent. 20 aprile 2023, e Trib. Venezia, ord. 17 novembre 2022, in *Foro it.*, 2023, f.

E infatti, come dimostrano alcune recenti sentenze emesse nell'ambito di procedimenti aventi ad oggetto lo sfruttamento non autorizzato di alcune immagini del nostro patrimonio culturale ⁴, « il tentativo acrobatico di ricavare una pseudo-proprietà intellettuale o uno pseudo-diritto di sfruttamento commerciale della notorietà del bene culturale, per controllare [anche] la riproduzione indiretta, ovvero la copia della copia (ad es. la riproduzione di un'immagine pubblicata su Wikipedia), non ha solide fondamenta né nel diritto positivo né nella politica del diritto » ⁵. Invero, poggia su un meccanismo che non trova un reale appiglio nella Costituzione e che fa leva sulle disposizioni del Codice dei Beni culturali e, in particolare, sulle menzionate norme di cui agli artt. 106, 107 e 108, per imporre il pagamento di un corrispettivo per la riproduzione delle relative immagini (unitamente ad una vera e propria concessione d'uso), sulla base di una logica ben lontana da quel "liberalismo culturale" a cui, invece, il Paese dovrebbe tendere e che dovrebbe fare da cornice all'economia moderna. D'altra parte, se davvero il diritto all'immagine del bene culturale fosse integrato nel nostro ordinamento, « ne deriverebbe un'ulteriore indebita restrizione del pubblico dominio dell'umanità e dei beni comuni della conoscenza, un allontanamento del nostro paese dal movimento planetario che promuove l'accesso aperto alla cultura e un inutile rumore interpretativo di fondo, foriero di costi amministrativi e giurisdizionali » ⁶. Ciò, a voler tacere tutte le altre ricadute di una simile scelta non solo in termini di compatibilità di tali disposizioni con il quadro normativo europeo e internazionale di riferimento, ma anche sul piano della competitività dei prodotti e dei servizi offerti, non soltanto sul mercato interno, quanto soprattutto al di fuori dei confini nazionali.

2. TUTELA E VALORIZZAZIONE DEL PATRIMONIO CULTURALE TRA COSTITUZIONE E CODICE DEI BENI CULTURALI.

È evidente, alla luce di quanto si è fin qui detto, come a monte

7-8, p. I, c. 2256 ss. (in part., c. 2283), il quale, atteso il contrasto di queste norme con il principio del numero chiuso dei diritti esclusivi sui beni immateriali, per il quale si rimanda a G. RESTA, *Nuovi beni immateriali e numerus clausus dei diritti esclusivi*, in AA.VV., G. RESTA (a cura di), *Diritti esclusivi e nuovi beni immateriali*, Torino, 2010, p. 3 ss., fa notare come mediante una norma di taglio pubblicistico si dia forma a tale diritto esclusivo di sfruttamento commerciale « licenziabile », ma non alienabile, dallo Stato tramite un sistema di concessioni o autorizzazioni, ma « uno dei tanti paradossi

di questa avventurosa (e, per certi versi, spregiudicata) operazione interpretativa è l'applicazione della logica dell'esclusiva a opere che appartengono all'umanità (...) e sono state create in un'epoca in cui non esistevano né i diritti economici d'autore né i diritti della personalità ».

⁴ V. Trib. Firenze, sent. 20 aprile 2023, e Trib. Venezia, ord. 17 novembre 2022, *citt.*

⁵ Cfr. R. CASO, *Il David, l'Uomo vitruviano e il diritto all'immagine del bene culturale*, *cit.*, c. 2287.

⁶ Cfr. Ib., *ult. op. cit.*, cc. 2287-2288.

delle disposizioni ministeriali introdotte nel 2023 vi sia (stata) una sorta di valutazione, compiuta in astratto dal legislatore, in ordine alla (in)compatibilità dell'utilizzo delle immagini dei beni culturali con le finalità ultime legate alla tutela di questi stessi.

Né tale stato di cose può dirsi contraddetto dalla sola circostanza che, in tempi ancora più recenti, nel marzo del 2024, come si è detto, sia stato adottato un altro decreto ministeriale con il quale è stato ampliato il novero delle esenzioni, peraltro tipizzando in modo tassativo le relative ipotesi.

Il riferimento è al d.m. 21 marzo 2024, n. 108, Modifiche al decreto del Ministro della cultura 11 aprile 2023, rep. n. 161, recante “Linee guida per la determinazione degli importi minimi dei canoni e dei corrispettivi per la concessione d’uso dei beni in consegna agli istituti e luoghi della cultura statali” (richiamato in apertura), con il quale il Ministero, ravvisando l’opportunità di apportare alcune modifiche all’Allegato contenuto nel d.m. 161/2023, lo ha sostituito, elaborando il nuovo documento, secondo quanto si legge testualmente nelle premesse dello stesso, « ai sensi del d.lgs. n. 200 del 2021, di recepimento della Direttiva (UE) 2019/2024 del Parlamento europeo e del Consiglio, relativa all’apertura dei dati e al riutilizzo dell’informazione del settore pubblico, e del d.lgs. n. 177 del 2021, di recepimento della Direttiva (UE) 2019/790 del Parlamento europeo e del Consiglio, concernente il diritto d’autore e i diritti connessi nel mercato unico digitale, nonché delle *Linee guida per la valorizzazione del patrimonio informativo pubblico* pubblicate dall’Agenzia per l’Italia Digitale nel 2014, riprese nel *Piano Triennale per la Digitalizzazione e l’Innovazione dei Musei*, pubblicato nel 2019, e degli esiti del lavoro svolto dall’Istituto centrale per la digitalizzazione del patrimonio culturale — Digital Library nell’ambito della redazione del *Piano nazionale di digitalizzazione del patrimonio culturale 2022-2023* (...) e, in particolare, del documento relativo alle “*Linee guida per l’acquisizione, la circolazione e il riuso delle riproduzioni dei beni culturali in ambiente digitale*”, pubblicato nel giugno 2022 »⁷.

L’ampliamento delle ipotesi di esenzione compiuto da tale provvedimento lascia, infatti, impregiudicati sia i contorni della questione sia i dubbi che tali scelte ministeriali hanno ingenerato e continuano ad ingenerare, tanto più considerando che in molti casi non si comprende comunque quale sia (stata) la scriminante sulla base della quale sia stata, di fatto, operata la scelta tra un’ipotesi (di esenzione) e l’altra (di assoggettamento alla disci-

⁷ Cfr. d.m. 21 marzo 2024, n. 108, on line, <https://cultura.gov.it/comunicato/26075#:~:text=D.M.-,108%2021%2F03%2F2024%20Modifiche%20al%20decreto%20del%20Ministro%20della,c%20luoghi%20della%20cultura%20statali>, Allegato, p. 3.

4%20Modifiche%20al%20decreto%20del%20Ministro%20della,c%20luoghi%20della%20cultura%20statali), Allegato, p. 3.

plina che prevede la riproduzione delle immagini a pagamento, previa verifica della relativa, reale, possibilità).

Ciò emerge proprio dalle norme in esame che, mentre sembrano rimandare a una “destinazione funzionale” dei beni culturali e alla necessità di una loro fruizione culturalmente qualificata e, dunque, gratuita da parte della collettività (si pensi, appunto, ai casi di esenzione), secondo modalità orientate allo sviluppo della cultura ed alla promozione della conoscenza, da parte del pubblico, del patrimonio storico e artistico della nazione, delineano un quadro nella cui prospettiva in realtà difficilmente possono condividersi le valutazioni compiute, nella misura in cui rimandano ad un regime di tutela “atipico” al quale comunque fino a questo momento (storico) non si era mai dato impulso. E infatti, le norme del Codice dei Beni Culturali a cui si è dato per certi versi “nuovo vigore” con il d.m. 161/2023 nella parte in cui rimanda ad un utilizzo autorizzato e comunque retribuito delle relative immagini non sono di recente introduzione: pur vigendo da tempo, non avevano mai trovato attuazione nel nostro ordinamento⁸.

Atteso il *numerus clausus* delle forme di esclusiva, in generale, riconosciute nel nostro ordinamento⁹, quanto meno in relazione ai diritti connessi — (principio), alla luce del quale, viceversa,

⁸ Sul punto, va detto che in realtà la medesima logica dominicale delle immagini e del loro valore immateriale, come è stato dapprima rilevato da M. MODOLO, *Il canone di concessione sulle riproduzioni di beni culturali pubblici (1892-2023): un profilo storico-critico*, in AA.VV., D. MANACORDA - M. MODOLO (a cura di), *Le immagini del patrimonio culturale. Un'eredità condivisa?*, Atti del Convegno di Firenze del 12 giugno 2022, Pisa, 2023, p. 33 ss., (spunto) in seguito ripreso ed evidenziato da F. VESSIA, *I diritti sulle immagini dei beni culturali italiani. Tra retroguardia proprietaria e innovazione liberale*, on line, blog *Immersinscena*, <https://www.immersinscena.org/diritti-immagini-beni-culturali/>, 15 aprile 2024, « non è recente, poiché risale ad una proposta di legge di Pasquale Villari del 1892, che oltre un secolo fa si imperniava sull'idea che tutti i diritti sui beni culturali dovessero essere riservati allo Stato, sia quelli economici di sfruttamento commerciale sulle immagini sia i diritti (e poteri) di controllo sulle diverse forme e modalità di uso commerciale che i privati volessero farne (in tal senso si vedano gli attuali artt. 20 e 107, Codice Beni Culturali) ». Tuttavia, già all'epoca la proposta non aveva trovato attuazione e, anzi, era stata « criticata e avvertata dalla categoria dei fotografi e dalle

Camere di Commercio, che contestavano l'essere di ostacolo all'esercizio delle imprese fotografiche (oggi anche di quelle audiovisive, cinematografiche e di tutte le imprese culturali e creative) nonché il suo limitato apporto per le finanze pubbliche » (d'altra parte, oggi nuovamente sottolineato dalla Corte dei Conti (delibera 50/22/G, *infra*, § 8), che ha segnalato il concreto rischio che tale disciplina provochi un danno erariale a causa del fatto che genera più spese e costi giudiziari per la sua applicazione, che entrate nelle casse dello Stato).

⁹ In proposito, v. G. RESTA, *Le immagini dei beni culturali pubblici: una critica al modello proprietario*, in *Dir. inf.*, 2023, 2, p. 143 ss. (in part., pp. 144 e 145), nonché ID., *L'immagine dei beni culturali pubblici: una nuova forma di proprietà?*, in AA.VV., D. MANACORDA - M. MODOLO (a cura di), *Le immagini del patrimonio culturale. Un'eredità condivisa?*, cit., p. 73 ss. (in part., p. 74), il quale, in rif. a V. ZENOVICH, voce *Cosa*, in *Dig. disc. priv. sez. civ.*, IV, Torino, 1989, p. 438 ss. (in part., p. 460), evidenzia come nel settore dei beni immateriali si ritenga vigente un principio analogo a quello esistente nel campo delle cose corporali alla stregua del quale l'ordinamento non riconosce diritti opponibili *erga omnes* al di fuori dei tipi espressa-

deve riconoscersi che l'introduzione di nuovi "titoli proprietari" idonei a generare una privativa sul piano del diritto industriale e della proprietà intellettuale sia sì possibile, ma spetti all'organo legislativo e, nell'ottica del bilanciamento degli interessi contrapposti che vengono, di volta in volta, in rilievo richieda una maggiore e più attenta ponderazione, in concreto assicurata dal rispetto di precise regole nella formazione del relativo procedimento¹⁰ — non si può ricondurre la disciplina ministeriale neppure alle regole attraverso cui nel nostro ordinamento sono tutelate le opere dell'ingegno.

Non configurandosi una forma di tutela autorale "classica", cioè direttamente riconducibile alla l. 22 aprile 1941, n. 633, sul diritto d'autore (l.d.a.), essendo inoltre radicalmente preclusa — per ovvie ragioni — qualsivoglia forma di tutela riconducibile al paradigma brevettuale o a quello proprio dei segni distintivi (tipici e atipici), che assurgono al ruolo di collettori di clientela, appare pertanto evidente che la scelta compiuta dal Ministero rispetto alla richiesta di un canone per l'utilizzo delle immagini dei beni del patrimonio culturale poggia su altri aspetti, che in

mente previsti dalla legge; e facendo notare come, sul piano storico, non possa dubitarsi dell'intento del legislatore « di impedire lo smembramento della proprietà e la ricostruzione dei privilegi feudali aboliti con la rivoluzione », per cui il rif. è a A. GUARNIERI, *Diritti reali e diritti di credito*, in AA.VV., *Trattato dei diritti reali*, diretto da A. Garbaro - U. Morello, I, *Proprietà e possesso*, Milano, 2008, p. 29 ss. (in part., p. 60), ma anche a U. MORELLO, *Tipicità e numerus clausus dei diritti reali*, *ivi*, p. 67 ss. (in part., p. 69), rileva come anche nel campo delle *res incorporales*, l'ordinamento limiti la possibilità di creare al di là del percorso normativo privative atipiche (e quindi "diritti esclusivi primari opponibili *erga omnes*"), ma lo faccia per ragioni, se si vuole, differenti. « Il punto di partenza fenomenologico — infatti, scrive l'A. — è qui ben diverso, atteso che qualsiasi segmento di informazione si connota come un bene economicamente non rivale nel consumo. Ciò significa, nel linguaggio degli economisti, che esso può essere contestualmente goduto da più di un consociato senza che ciò determini un aggravio nell'altrui funzione o una consumazione del bene medesimo ». In quest'ottica non può dubitarsi del fatto che l'informazione in generale sia connotata da un naturale regime di libertà (di produrre, fruire e trasmettere (informazioni), appunto) che a sua volta « si sposa con una serie di libertà ritenute fondamentali nell'assiologia costituzionale, come libertà di pensiero, di ricerca scientifica, di produ-

zione artistica e di iniziativa economica privata, sicché la loro restrizione per il tramite di diritti dominicali (quali sono i diritti di privativa) richiede una specifica causa di giustificazione e presuppone una previa ponderazione degli interessi confliggenti ».

¹⁰ In proposito, v. G. RESTA, *Le immagini dei beni culturali pubblici: una critica al modello proprietario*, *cit.*, p. 145, nonché Id., *L'immagine dei beni culturali pubblici: una nuova forma di proprietà?*, *cit.*, p. 74 ss., che, infatti, critica l'impianto argomentativo di Trib. Firenze, ord. 26 ottobre 2017 e ord. 11 aprile 2022, il testo della quale (ultima) è stato integralmente riproposto in Trib. Firenze, sent. 20 aprile 2023, (tutte) concernenti il David di Michelangelo, nonché Trib. Venezia, ord. 23 novembre 2022, relativo alla riproduzione dell'Uomo vitruviano di Leonardo da Vinci in un puzzle prodotto dalla Ravensburger (questione a definizione della quale è in ultimo intervenuto il Tribunale di Stoccarda che, con sentenza del 5 aprile 2024, ha dato ragione alla società tedesca, in ragione dell'impossibilità di ritenere valida all'estero la legge italiana) e scrive: « Tale fondamentale bilanciamento tra "sfere di libertà" e "sfere di proprietà" è stato riservato al Parlamento quale unico organo legittimato e in grado di assumere tutte le informazioni necessarie per una decisione oculata, escludendosi che i privati, la pubblica amministrazione o la giurisprudenza possano autonomamente creare nuovi diritti esclusivi opponibili *erga omnes* ».

verità non appaiono legati né a forme di tutela di tali beni stessi, né tantomeno ad una loro reale valorizzazione (potendo, peraltro, chiedersi se e fino a che punto tale esigenza sia davvero assecondata davanti a immagini come quelle della Venere di Botticelli che consuma una pizza sul lago di Como...¹¹).

E invero, il profilo che, in apparenza, si configura di tipo autorale e che viene qui in rilievo, in senso tecnico, potrebbe persino dirsi privo di implicazioni sul piano strettamente patrimoniale. Quello che sembra venire in rilievo nel caso di specie è il diritto all'uso dell'immagine di un bene (culturale) quale diritto del soggetto che, indipendentemente dalla sua qualità (che in questo caso specifico è pubblica, ma in generale potrebbe anche essere privata), tenga il bene in proprietà o in custodia o abbia comunque un diritto di godimento sulla *res* e, più specificatamente, sul *corpus mechanicum* della (*res*) stessa: sennonché, tale diritto appare difficilmente qualificabile sul piano giuridico come diritto d'autore e più in generale difficilmente sussumibile nell'ambito delle categorie esistenti.

Tuttavia, sul piano interpretativo, vale forse la pena di riflettere sulla possibilità di ricondurre le questioni in esame a quelle che, nell'ambito della disciplina del diritto d'autore, vengono in rilievo riguardo ad un tipo particolare di opere: quelle ad esemplare unico, i cui principi regolatori, attesa la peculiarità della fattispecie che nell'ambito delle norme sul diritto d'autore costituisce un *unicum*, possono forse fornire un punto di riferimento nella "ricomposizione" del complesso mosaico davanti al quale ci si trova.

E infatti, in esse la distinzione tra "esemplare" e "supporto" dell'opera ha una rilevanza diversa da quella che, invece, riveste nelle opere ad esemplare plurimo (quelle maggiormente diffuse), nelle quali « si registra un'estensione dei diritti patrimoniali dell'autore a qualunque tipo di supporto, oltre che un'estensione dei diritti morali alle caratteristiche dei supporti stessi »¹². La diversa importanza che il supporto ha per le opere ad esemplare unico e per quelle ad esemplare plurimo non solo riflette il diverso

¹¹ Il riferimento è alla campagna pubblicitaria *Open to meraviglia* lanciata nel 2023 dal Ministero del Turismo per incentivare il turismo verso il nostro Paese (*infra*, § 9).

¹² Così F. BENATTI, *Diritto d'autore e supporto dell'opera*, Torino, 2020, p. 7, con particolare riguardo all'art. 61 l.d.a., "Opere registrate su supporti", rispetto alle quali l'A., dopo aver messo in luce la rilevanza del supporto non solo per la riproduzione dell'opera ma anche per la comunicazione della stessa, oltre che per l'esercizio del diritto di distribuzione, evidenzia come

il seguente art. 63 l.d.a. dimostri che « i supporti estendono la loro rilevanza anche nell'ambito dei diritti morali », affermando (al primo comma) che "I supporti devono essere fabbricati od utilizzati in modo che venga rispettato il diritto morale dell'autore, ai termini degli articoli 20 e 21", pur ritenendo lecite le modificazioni dell'opera richieste dalle "necessità tecniche della registrazione". Per approfondire, v. inoltre in epoca anteriore, R. ROMANO, *L'opera e l'esemplare nel diritto della proprietà intellettuale*, Padova, 2001, pp. 65 e 66, nonché p. 159 ss., (sulla quale poggiano le rifles-

rapporto che, nelle une e nelle altre, ha il rapporto tra *corpus mechanicum* e *corpus mysticum* (che identifica l'opera quale bene immateriale), ma ne influenza a sua volta le regole di tutela che non possono che rispondere a logiche differenti proprio in ragione del fatto che, nelle opere ad esemplare unico, il supporto incide sulla forma espressiva dell'opera: costituisce, cioè, un *unicum* inscindibile con la stessa, dalla quale è (in)separabile sul piano materiale più di quanto, in realtà, (non) lo sia sul piano strettamente ideologico (*rectius*, immateriale).

3. *SEGUE*. LA DISCIPLINA DELLE OPERE AD ESEMPLARE UNICO QUALE IPOTESI “RICOSTRUTTIVA” DI UN DIRITTO DI ESCLUSIVA “ATIPICO”.

Se, dunque, si volesse guardare al paradigma delle norme autorali, l'unica strada percorribile — come si vedrà a breve, non senza qualche incertezza — indurrebbe ad affermare che, nel caso di specie, lo Stato goda di una forma di esclusiva sulle immagini dei beni culturali riconducibile al paradigma dei principi sulla base dei quali, alla luce della scarna disciplina contenuta nella l. n. 633/1941 in riferimento alle opere ad esemplare unico, si ritiene che possano essere tutelati, da una parte, i diritti di colui che detenga l'opera, rappresentata dal *corpus mechanicum*, dall'altra, quelli dell'autore, titolare dei diritti sul *corpus mysticum*, legato alla dimensione immateriale del bene.

Quand'anche non abbia più la disponibilità “materiale” del bene (che sia stato ceduto), lo stesso (autore) non può essere semplicisticamente privato dei diritti, non solo morali, ma anche patrimoniali, che per legge sorgono in capo all'autore con la sola creazione dell'opera stessa. Infatti, come chiarisce l'art. 109 l.d.a., salvo patto contrario, la cessione dell'opera ad esemplare unico non comporta la trasmissione dei diritti di utilizzazione previsti dalla l. n. 633/1941: il diritto di riproduzione (*ex art. 13 l.d.a.*) continua, quindi, a spettare al suo autore, al quale si reputa, a tal fine, persino garantito il diritto di accesso al luogo in cui si trovi l'opera venduta (*i.e.* ceduta)¹³.

sioni annotate), in cui l'A., in un contesto legato allo sfruttamento delle opere protette dal diritto d'autore e, in particolare, al diritto di riproduzione, diffusione e comunicazione delle opere dell'ingegno, si sofferma sullo “sforzo” di adattabilità degli schemi (autorali) esistenti alle nuove forme di mercato, precisando come ciò si renda necessario in ragione del fatto che si ha a che fare con forme di sfruttamento che sfuggono alla logica degli archetipi tradizionali, come avviene — appunto — nel caso delle opere ad esemplare unico. In queste ultime,

infatti, si verifica una situazione del tutto differente da quella che si ha nel caso delle opere ad esemplare plurimo, in cui « lo sfruttamento avviene mediante la moltiplicazione in copie », per cui « la remunerazione dell'autore è ancorata al prezzo del supporto e non alla effettiva fruizione dell'opera » (in part. pp. 160 e 161).

¹³ *Ex multis*, anche per una disamina della dottrina e della giurisprudenza che in passato ne hanno negato l'esistenza, v. S. GATTI, *L'opera d'arte figurativa in unico esemplare fra diritto di proprietà e diritto*

A fronte di tale dato, nel silenzio della legge (su questo specifico punto), sussiste il convincimento che, dopo la cessione del bene, occorra il consenso del suo effettivo proprietario per l'esposizione in pubblico dell'unico esemplare in circolazione, in quanto atto di godimento della cosa. Il punto è, tuttavia, particolarmente controverso, soprattutto, perché si pone il problema di capire quali modi di utilizzazione dell'originale rientrino nell'ambito del diritto di proprietà e quali nell'ambito del diritto d'autore¹⁴. Ciò, in quanto, da un lato, lo *ius utendi* insito nel diritto di proprietà implica la possibilità di esporre l'opera non solo nell'abitazione privata, ma in qualsiasi luogo di cui si abbia l'uso, dall'altra, l'esposizione al pubblico dell'opera è, con riguardo alle opere ad esemplare unico, uno dei modi, tutt'altro che secondario, con cui l'opera può essere utilizzata economicamente, consentendone il godimento ad una cerchia molto più ampia rispetto a quella che vi avrebbe accesso in caso di normale utilizzazione da parte del proprietario, anche non privato¹⁵. Ulteriore e ancora più peculiare è infatti, in tal senso, l'ipotesi della riproduzione fotografica di un'opera unica nel catalogo di una mostra (temporanea, per definizione): essa rappresenta a tutti gli effetti un diritto di utilizzazione dell'opera prerogativa dell'autore e non di chi detenga, sia pure a titolo di proprietà, il corpus *mechanicum* della stessa. Nondimeno, tale diritto all'utilizzazione esclusiva può incontrare alcuni limiti: in particolare, laddove si sia in presenza

d'autore, in *Riv. dir. comm.*, 1999, I, p. 1 ss. (in part., p. 16 e nt. 34), il quale evidenzia il cambio di orientamento, rilevando come la giurisprudenza più risalente, invece, facesse prevalere il diritto di proprietà sul supporto materiale, subordinando l'accesso all'originale all'autorizzazione del proprietario; in tempi più recenti, v. P. AUTERI, *Il contenuto del diritto d'autore*, in AA.VV., *Diritto industriale. Proprietà intellettuale e concorrenza*, Torino, 2023, p. 710 ss. (in part., p. 726). « Il profilo più interessante della questione, però, — scrive l'Autore (p. 20) — riguarda la riproduzione fotografica pubblicata nel catalogo che accompagna una mostra: la fattispecie ha le potenzialità per costituire un pomo della discordia tra gli interessi dell'autore, da un lato, al rispetto della sua esclusiva in materia di riproduzione, quelli del proprietario, dall'altro, di disporre liberamente dell'opera figurativa, e quelli, in fine, degli organizzatori della mostra, di promuovere la massima conoscenza nel pubblico anche attraverso il catalogo o altri oggetti che riproducano le opere esposte. Sulla scorta del chiaro dettato normativo (art. 13 l. aut.), sia in dottrina, sia in giurisprudenza, prevale la tesi

che nega al proprietario il diritto di riproduzione fotografica, in funzione del riconoscimento del diritto dell'autore allo sfruttamento esclusivo dell'opera quale bene immateriale distinto dal supporto che lo contiene ».

¹⁴ In proposito, *ex multis*, v. R. ROMANO, *L'opera e l'esemplare nel diritto della proprietà intellettuale*, cit., p. 64; D. SARTI, *Diritti esclusivi e circolazione dei beni*, Milano, 1996, p. 131; F. BENATTI, *Diritto d'autore e supporto dell'opera*, cit., p. 100.

¹⁵ Così P. AUTERI, *Il contenuto del diritto d'autore*, cit., pp. 725-726. « Vi sono quindi buone ragioni — conclude l'A. — per fare rientrare tale modo di utilizzazione nel “diritto esclusivo di utilizzare economicamente l'opera in ogni forma e modo” previsto dall'art. 12 l. aut., anche se non è previsto e non rientra fra i diritti esclusivi di utilizzazione specificamente previsti dalla legge ». Nello stesso senso, v. anche T. ASCARELLI, *Teoria della concorrenza e dei beni immateriali*, Milano, 1960, p. 748; P. GRECO-VERCELLONE, *I diritti sulle opere dell'ingegno*, Torino, 1974, p. 152; R. ROMANO, *L'opera e l'esemplare nel diritto della proprietà intellettuale*, cit., p. 47.

di forme di fruizione personale delle opere (che si realizzino mediante la lettura, la visione, l'ascolto o mediante altre modalità d'uso dell'opera in forma strettamente privata) o qualora operino le regole sulle "libere utilizzazioni" (oggi previste dagli artt. 65-71-*quinquies* l.d.a.) che la legge sul diritto d'autore, proprio nel tentativo di individuare un punto di equilibrio tra l'interesse individuale dell'autore e gli interessi generali della collettività, prevede. I limiti a cui sono soggetti i diritti esclusivi di utilizzazione attraverso cui il diritto d'autore si estrinseca rappresentano, infatti, « il momento in cui la tutela dell'interesse individuale non è più sufficientemente giustificata e deve cedere all'interesse della collettività alla libera utilizzazione dell'opera o delle sue parti »¹⁶. Ciò appare sufficiente a dimostrare che, nel caso di specie, anche qualora si fosse (stati) in presenza di un'esclusiva legata all'esistenza di un diritto d'autore, le preclusioni poste attraverso l'introduzione delle Linee guida sarebbero (apparse) comunque prive di giustificazione, in quanto in contrasto con i principi cardine sui quali la relativa disciplina si fonda.

È dunque evidente come tale ricostruzione non sia idonea a giustificare la configurabilità di una forma di esclusiva "atipica" assimilabile a quella della quale si è invece in presenza nel caso delle opere ad esemplare unico per diversi motivi: rispetto a cui, pur senza dilungarsi, appare comunque opportuna qualche ulteriore considerazione.

Innanzitutto, i diritti di utilizzazione di questo tipo di opere e, in particolare, quelli di riproduzione (delle relative immagini) — che comunque non spetterebbero mai per legge allo Stato, essendo riservati solo all'autore o ai suoi eredi, salvo diversa pattuizione — soggiacciono alla previsione di un limite temporale decorso il quale cadono, come tutte le altre opere, cc.dd. ad esemplare plurimo, in pubblico dominio¹⁷. Diversamente dal diritto al compenso per la riproduzione delle immagini dei beni culturali, i diritti patrimoniali che derivano dalla creazione di un'opera dell'ingegno, di qualsiasi tipo essa sia, in forza della l. n. 633/1941 hanno sempre una durata predefinita. In questo caso si è in

¹⁶ Cfr. P. AUTERI, *Il contenuto del diritto d'autore*, cit., p. 748; in questo senso, si può — anzi — dire che « l'interesse generale è presente in tutta la disciplina del diritto d'autore », proprio perché « la dialettica fra l'interesse individuale all'utilizzazione in esclusiva dell'opera e l'interesse generale alla diffusione delle conoscenze e delle opinioni è già alla base delle norme che determinano l'oggetto della protezione e di riflesso l'oggetto del diritto esclusivo di utilizzazione ».

¹⁷ Benché non possa farsi a meno di

rilevare che, nonostante le questioni e i dubbi sollevati, la prassi di molti musei continui ad essere quella di vantare la titolarità di un diritto di esclusiva sulle riproduzioni (soprattutto digitali) di opere che siano cadute in pubblico dominio, ma siano di loro proprietà: per una più ampia panoramica sul punto e una critica a questo modello, v. P. MAGNANI, *Musei e valorizzazione delle collezioni: questioni aperte in tema di sfruttamento dei diritti di proprietà intellettuale sulle immagini delle opere*, in *Riv. Dir. Ind.*, 2016, I, p. 211 ss.

presenza di un diritto illimitato nel tempo che, indipendentemente dalla “fisiologica” caduta in libero dominio dell’opera alla quale le immagini stesse si riferiscano, non “si esaurisce” mai¹⁸. Pur prescindendo da qualsivoglia altro dato, questa caratteristica è in sé sufficiente a escludere che le due ipotesi siano assimilabili e, al contrario, porta ad affermare che esse siano marcate da una differenza sostanziale, anche trascurando (il fatto) che tale diritto, come si è detto, comunque non sarebbe — e non è — mai attribuito ad un soggetto diverso dall’autore, il quale è, di fatto, l’unico a poterne disporre liberamente (in caso di morte dello stesso, d’altra parte, gli eredi che gli subentrino vengono a trovarsi nella medesima posizione).

Inoltre, pure modificando l’angolo visuale e sostenendo che, nel caso in esame, vengano in rilievo le norme sui diritti reali (tra cui, appunto, il diritto di godimento dell’opera, considerata nella sua entità di bene materiale, da parte del suo proprietario) le conclusioni alle quali si giunge(-rebbe), *prima facie* soddisfacenti, in realtà, non sarebbero affatto tali: al contrario, si porrebbero — e si pongono — in distonia con il contesto nel quale ci si muove, soprattutto (ma non solo) per due ordini di ragioni.

In primo luogo, perché una scelta di questo tipo può in sé giustificarsi quando a venire in rilievo sia uno sfruttamento “escludente” del bene (c.d. uso rivale), come quello che si ha, ad esempio, per l’uso di uno spazio fisico: si pensi all’organizzazione di un convegno in una sala espositiva per il cui utilizzo può avere un senso sia la richiesta di un contributo economico, connessa — anche, ma non solo — ai costi sostenuti/da sostenere per rendere fruibile il bene, sia la richiesta di accedervi.

In secondo luogo, perché nel caso di specie si è in presenza di una situazione del tutto diversa da quella che, in astratto, giustificherebbe il generale diritto di chi abbia la proprietà privata o vanti qualsiasi altro diritto reale su un bene (mobile o immobile) di godere dello stesso o impedire in ogni caso l’utilizzo della sua immagine. Il meccanismo che viene qui a configurarsi è solo apparentemente assimilabile a quello appena descritto, dal quale, viceversa, differisce in modo particolare, in ragione proprio della natura e della funzione pubblica del patrimonio culturale e, dunque, dei beni e delle opere che ne fanno parte e, soprattutto, (in ragione) dei valori sottesi alla loro tutela e a una reale e concreta forma di valorizzazione degli stessi. Infatti, deve farsi

¹⁸ Non intendendosi con tale espressione fare riferimento al c.d. principio di esaurimento, « secondo cui il titolare del diritto d’autore non può porre limiti territoriali o di canali distributivi alla circolazione dei prodotti messi in commercio con il

suo consenso: il diritto esclusivo di distribuzione “*si esaurisce*” relativamente a tali esemplari, che possono quindi essere rivenduti e circolare legittimamente in tutto il mercato »: cfr. P. AUTERI, *Il contenuto del diritto d’autore*, cit., p. 722.

notare come — a fronte di una normativa che sembra atteggiarsi alla stregua di quella che attribuisce a qualsiasi (privato) cittadino che sia proprietario di opere d'arte il diritto di disporne nel rispetto delle regole imposte dallo Stato — sia l'una sia l'altra attività debbano essere svolte, solo ed esclusivamente, nell'interesse di questa: la quale, sul piano costituzionale, si configura a tutti gli effetti come la reale destinataria di politica culturale che, scevra da qualsiasi condizionamento, deve mirare in ogni tempo a conservare la “memoria storica” del Paese e la sua identità.

In questa prospettiva, è del tutto evidente come la concessione prevista dai provvedimenti ministeriali del 2023 e del 2024 rimandi alla configurazione di una sorta di interesse legittimo in capo alla parte tenuta alla richiesta di utilizzazione delle immagini in esame e al pagamento del relativo canone: sicché già il fatto stesso che concedente e concessionario non vengano mai a trovarsi in una posizione di parità, sul piano giuridico, modifica parzialmente lo scenario (rispetto a quello sin qui tratteggiato).

È proprio in quanto (è) espressione della collettività (che lo Stato stesso rappresenta), che la Repubblica si fa garante della tutela e della valorizzazione dei beni culturali e, più in generale, del patrimonio storico-artistico del Paese, che costituisce un bene comune, la cui migliore fruizione, da una parte, è — appunto — garantita per mano pubblica (laddove i singoli beni non siano di proprietà o in possesso di soggetti privati che, *ex art. 1, comma 1, lett. a), d.lgs. 26 marzo 2008, n. 62*, sono comunque ugualmente garanti della loro conservazione), dall'altra, incontra un limite proprio nell'interesse pubblico. Ciò è, di fatto, confermato dall'art. 1 CBC, nonché dall'art. 2, comma 4, CBC, che fa salve le “esigenze di uso istituzionale” e subordina tale fruizione da parte della collettività a “ragioni di tutela”: le quali, nel caso di specie, non appaiono comunque ostative, né tanto meno sussistenti. Trova inoltre, e ancora prima, espressa conferma nelle norme di rango costituzionale su cui lo stesso Codice dei beni culturali poggia: in particolare, nell'art. 9 Cost., il quale, al comma 2, prevede che la Repubblica “tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione”, con una disposizione la cui collocazione sistematica lascia, peraltro, intendere che tale attività si innesti nel quadro di quelle più in generale individuate al comma 1 (dello stesso art. 9), secondo cui “La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica”. E invero, lo stesso art. 1 CBC, che detta i “Principi” su cui si basa la regolamentazione dell'intera materia, evidenzia che la Repubblica tutela e valorizza il patrimonio culturale, anche in considerazione del fatto che “la tutela e la valorizzazione del patrimonio culturale concorrono a preservare la memoria della comunità nazionale e del suo territorio e a promuovere lo sviluppo della cultura” (comma 2), “in attuazione dell'articolo 9 della Costitu-

zione” e “in coerenza con le attribuzioni di cui all’articolo 117 della Costituzione” (comma 1).

Sicché, non può tacersi che l’esistenza di qualche ulteriore dubbio in proposito venga proprio dalla peculiare natura dei beni in oggetto, la cui libera e democratica fruibilità — come si avrà modo di vedere meglio più avanti — non può essere “semplicisticamente” sottratta alla collettività mediante l’esercizio di prerogative e diritti proprietari esclusivi di natura privata che pure sarebbe legittimo attendersi da collezionisti privati di opere d’arte.

In quest’ottica, ci si deve pertanto chiedere se ci siano davvero spazi o margini per parlare (ancora) di una scelta dettata da una reale incompatibilità di un uso libero delle immagini dei beni culturali in proprietà o sotto la custodia del Ministero con le esigenze di tutela e valorizzazione del patrimonio storico-artistico, nella cornice delle norme dettate dalla Costituzione.

Sennonché, queste ultime vanno esaminate alla luce di quelle dettate da altre norme contenute nel Codice dei Beni Culturali e, in particolare, dagli artt. 3 e 6 CBC, i quali sembrano fornire una sorta di interpretazione autentica e più specifica delle menzionate norme.

L’art. 3, rubricato “Tutela del patrimonio culturale” prevede, al comma 1, che “La tutela consiste nell’esercizio delle funzioni e nella disciplina delle attività dirette, sulla base di un’adeguata attività conoscitiva, ad individuare i beni costituenti il patrimonio culturale ed a garantirne la protezione e la conservazione per fini di pubblica fruizione”. Al contempo, l’art. 6, rubricato “Valorizzazione del patrimonio culturale”, così come in ultimo novellato, afferma 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, anche da parte delle persone diversamente abili, al fine di promuovere lo sviluppo della cultura. Essa comprende anche la promozione ed il sostegno degli interventi di conservazione del patrimonio culturale. In riferimento al paesaggio, la valorizzazione comprende altresì la riqualificazione degli immobili e delle aree sottoposti a tutela compromessi o degradati, ovvero la realizzazione di nuovi valori paesaggistici coerenti ed integrati” (comma 1); e ancora, che “La valorizzazione è attuata in forme compatibili con la tutela e tali da non pregiudicarne le esigenze” (comma 2) e che “La Repubblica favorisce e sostiene la partecipazione dei soggetti privati, singoli o associati, alla valorizzazione del patrimonio culturale” (comma 3).

È sufficiente dare una rapida lettura (anche) a tali disposizioni per rendersi immediatamente conto di come le stesse, nel dare corpo alle previsioni costituzionali, dettino regole con cui in realtà si pongono in aperto contrasto quelle (im)poste dai recenti decreti ministeriali in una cornice, evidentemente, del tutto diversa da

quella nella quale ha, invece, inteso muoversi il Ministero, peraltro tratteggiando un quadro dai contorni piuttosto incerti.

A ciò — quand'anche non si condividano tali argomentazioni — si aggiunga che, nel nostro ordinamento, non esiste un diritto all'immagine che non sia riconducibile direttamente ai diritti della personalità, bensì solo ad una *res* (indipendentemente dalla sua natura di bene mobile o immobile).

Pertanto, non trovando autonomo riconoscimento, la concessione (*i.e.* la creazione) di un diritto all'uso e alla riproduzione dell'immagine di un bene — e, in particolare, delle immagini dei beni culturali — dietro pagamento di un corrispettivo appare in sé ingiustificata, oltre a costituire un ostacolo per lo sviluppo di quella cultura che lo Stato, mentre si pone l'obiettivo di promuovere, di fatto, frena.

4. PROMOZIONE DELLA CULTURA E APPLICAZIONE DELLE NORME SUL DIRITTO D'AUTORE: BENI CULTURALI E PATRIMONIO IMMATERIALE, DUE AMBITI DI APPLICAZIONE DIFFERENTI.

Se, da una parte, è innegabile che il patrimonio storico-artistico, preservando la memoria della comunità nazionale e del territorio, costituisca elemento identitario e vada tutelato e valorizzato per il suo valore intrinseco (*i.d.* morale), dall'altra, deve comunque riconoscersi che identiche esigenze di tutela e valorizzazione scaturiscono, sul piano materiale, dal suo valore economico.

In quest'ottica, alle articolazioni statali e territoriali del Paese è demandato, nei limiti dell'organizzazione e della ripartizione dei poteri prevista dall'art. 117 Cost., un ruolo centrale nella promozione della cultura e delle iniziative finalizzate alla sua diffusione e al suo sviluppo.

Per incentivare tali attività, esse devono poter disporre di risorse finanziarie che siano, al contempo, destinate alla conservazione dei beni che di tale patrimonio facciano parte: ciò — si può dire (che) — giustifica scelte, come quelle compiute o che si vengono comunque a compiere in tutti quei casi in cui l'accesso ad un sito storico o artistico sia (stato) subordinato, ad esempio, all'imposizione di un biglietto (il cui prezzo è — o, almeno, dovrebbe essere — proporzionato al valore “intrinseco” ed “estrinseco” del bene).

Non ha, tuttavia, impedito al Paese, soprattutto in tempi recenti, di promuovere una serie di iniziative che, segnando il passo di un reale mutamento sociale, hanno dato avvio a una nuova stagione in cui l'accesso alla cultura anche (ma non solo) da parte delle fasce più povere e meno colte della popolazione è stato fortemente incentivato: si pensi, ad esempio, alle giornate del FAI, e quindi agli investimenti fatti nell'ambito delle relative campagne promozionali. E ancora, si guardi alle significative

aperture mostrate con la liberalizzazione degli scatti fotografici nei musei italiani che, consentendo di usare qualsiasi dispositivo elettronico (che però sia privo di flash, cavalletto o stativo), per scattare foto non utilizzabili a fini di lucro, è stata introdotta con il d.l. 31 maggio 2014, n. 83, recante “Disposizioni urgenti per la tutela del patrimonio culturale, lo sviluppo della cultura e il rilancio del turismo”, noto come Decreto *ArtBonus*, accolto con entusiasmo dagli operatori del settore e convertito, con modificazioni, nella l. 29 luglio 2014, n. 106 ¹⁹.

È evidente come la previsione del pagamento di un canone per la sola riproduzione delle immagini dei beni culturali (al di fuori dei menzionati casi di esenzione) si ponga in controtendenza rispetto alle scelte fatte dal Paese nell’ultimo decennio per sostenere lo sviluppo di tale “politica culturale”, oltre a essere priva — come si è fin qui visto — di un reale fondamento sul piano normativo e persino costituzionale.

Alla luce di ciò, visto quanto si è in precedenza detto in ordine alla *ratio* della scelta fatta nel dichiarato tentativo di incrementare per questa via la capacità di automantenimento dei diversi istituti e luoghi della cultura, in modo da ridurre il fabbisogno di finanziamento pubblico; nonché quanto si è ulteriormente rilevato (anche) in ordine alla circostanza che tra i beni del patrimonio culturale oggetto di tutela e valorizzazione possano annoverarsi beni la cui fruizione sia subordinata al pagamento di un biglietto funzionalmente preordinato alla migliore conservazione degli stessi o alla compensazione del “vantaggio” derivante da un “utilizzo esclusivo ed escludente” della *res*, ci si deve, dunque, chiedere se sia realmente perseguibile la strada imboccata con l’adozione e l’entrata in vigore dei più recenti decreti ministeriali, senza pregiudizio alcuno per il diritto, peraltro, costituzionalmente tutelato, alla conoscenza e alla cultura da parte della collettività.

Ancora, (ci si deve chiedere) se tale stato di cose possa comunque dare luogo ad una sorta di disparità di trattamento laddove, invece, si sia in presenza di beni “immateriali” ²⁰ rientranti nella più ampia nozione di “patrimonio culturale”. Basta, infatti, una rapida lettura delle disposizioni ministeriali (che fanno riferimento ai soli “beni culturali”), per rendersi immediatamente conto di come siano, *a fortiori*, tagliate fuori dalle previsioni ministeriali tutte quelle ipotesi in cui si sia invece in presenza di

¹⁹ È la stessa relazione di accompagnamento, d’altra parte, a chiarire che è permessa la libera pubblicazione, ad esempio su blog o social network, di fotografie che riproducano beni culturali, tutte le volte in cui ciò avvenga senza scopo di lucro o per finalità di studio, ricerca, libera manifesta-

zione del pensiero o espressione creativa, promozione della conoscenza del patrimonio culturale.

²⁰ Per un approfondimento sui quali, si rimanda a T. ASCARELLI, *Teoria della concorrenza e dei beni immateriali*, cit.

beni in cui il *corpus mysticum*, riferibile all'opera considerata come bene immateriale, sia distinguibile dal *corpus mechanicum*, identificativo del supporto materiale dell'opera stessa e quindi del o dei relativi esemplari.

E infine, (ci si deve chiedere) se vi siano margini per sostenere che le norme previste dalla l. n. 633/1941 corroborino l'esistenza, in favore dello Stato, di un diritto d'esclusiva o — quantomeno — di un diritto connesso in base a cui lo stesso possa dirsi effettivamente legittimato a chiedere il pagamento del suindicato canone per la riproduzione delle immagini dei beni culturali di cui sia proprietario o che abbia comunque in custodia; e quindi, cosa debba intendersi per “riproduzione” (delle immagini in oggetto) e di che tipo di diritto si tratti nel caso di specie. Tanto, inoltre, considerando che il ricorso alle nuove tecnologie e il possibile sfruttamento delle stesse, anche ai fini di un'eventuale ricostruzione digitale delle immagini dei beni del patrimonio culturale e della loro circolazione nel metaverso, aprono la strada a ulteriori dubbi.

Gli interrogativi posti meritano certamente un'analisi distinta e più approfondita. Così, pur precisando che il panorama nel quale ci si muove ha dei confini piuttosto incerti, va innanzitutto fatta qualche breve precisazione.

Va dunque, in primo luogo, considerato che — come si è in precedenza detto — le nuove Linee guida, sottoponendo a tale “regime” i soli “beni culturali” (così come individuati dall'art. 101 CBC), sembrano non preoccuparsi della possibile disparità di trattamento che può generare l'applicazione delle relative norme nei confronti di coloro che, a vario titolo — e dunque non necessariamente a fini meramente “ricreativi”, ma anche e soprattutto per ragioni legate alla propria professione —, “riproducano” un bene o un'opera “immateriale” ugualmente protetti, in linea di principio, dal Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio, ai sensi dell'art. 2.

Tale norma offre infatti una definizione di “patrimonio culturale” ben più ampia rispetto a quella che si può invece far discendere dalla circoscrizione del relativo ambito ai soli “beni culturali” così come individuati dall'art. 101 CBC: in esso possono, dunque, farsi rientrare anche tutti quei “beni immateriali” dotati di valore storico e artistico, che siano però privi di un supporto materiale (il c.d. *corpus mechanicum*)²¹. Si pensi, a titolo meramente esemplificativo, alle TCEs — “espressioni cul-

²¹ L'art. 2 CBC, rubricato “Patrimonio culturale”, recita: (1) Il patrimonio culturale è costituito dai beni culturali e dai beni paesaggistici. (2) Sono beni culturali 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

turali tradizionali”²², comunemente individuate con il termine “folklore”: come dimostrano gli studi antropologici, esse sono frutto di quella che appare a tutti gli effetti qualificabile come un’attività a carattere intellettuale che si estrinseca in manifestazioni artistiche di vario genere, i cui contenuti e le cui forme, oltre ad inserirsi in un contesto territoriale e sociale identificativo di una comunità, presentano la peculiarità di tramandarsi — in forma orale o meno — di generazione in generazione; spesso sono però soggetti ad una forma di mercificazione e alla conseguente decontestualizzazione dell’ambito in cui sono tradizionalmente collocati in ragione del sempre più forte interesse dei mercati moderni al loro sfruttamento sul piano economico.

Ora, nulla sembra(-erebbe) ostare, in molti di questi casi, al di là dei problemi interpretativi, all’applicazione delle norme sul diritto d’autore quanto alla possibile applicazione di altre disposizioni peculiari come quelle dettate in ambito ministeriale. Tuttavia, si tratta di una conclusione inesatta. Ciò, sia perché lo Stato non può assurgere *sic et simpliciter* al ruolo di titolare di un diritto d’esclusiva su questi “beni immateriali”²³, così come non può dirsi titolare ad ottenere il pagamento di un corrispettivo per il loro sfruttamento, sia perché il livello e il tipo di tutela offerto dalle norme di cui alla l. n. 633/1941 e da quelle dettate, con finalità del tutto differenti, dal d.lgs. n. 42/2004 sono tra loro completamente diversi: basti considerare che lo stesso Codice dei Beni Culturali, le cui disposizioni hanno tutt’altra funzione rispetto a quelle autorali, fanno in ogni caso espressamente salva l’applicazione di queste ultime (art. 107, comma 1, CBC), proprio in ragione del fatto che le une e le altre non si escludono a vicenda, ma al contrario convivono pacificamente spiegando i loro effetti in modo autonomo.

I dubbi avanzati permangono, dunque, irrisolti; e anzi, alla luce dell’analisi svolta, appaiono persino amplificati: se è vero che i due testi normativi hanno fini e strutture dissimili, ci si deve

civiltà. (3) Sono beni paesaggistici gli immobili e le aree indicati all’articolo 134, costituenti espressione dei valori storici, culturali, naturali, morfologici ed estetici del territorio, e gli altri beni individuati dalla legge o in base alla legge. (4) I beni del patrimonio culturale di appartenenza pubblica sono destinati alla fruizione della collettività, compatibilmente con le esigenze di uso istituzionale e sempre che non vi ostino ragioni di tutela.

²² Per un approfondimento sulle “espressioni culturali tradizionali” (e sulla controversa applicazione delle norme sul diritto d’autore ad esse), v. C. ZUDDAS, *Stru-*

menti e modelli per la tutela giuridica delle espressioni culturali tradizionali, Napoli, 2015; nonché Id., *Commons e diritti d’autore*, in *AIDA*, 2016, p. 244 ss.

²³ Stanti i rapporti della disciplina in oggetto con l’impianto normativo della legge sul diritto d’autore n. 633/1941, a fronte della impossibilità di ricondurre — appunto — a quest’ultima le previsioni ministeriali, infatti, « si è parlato di nuovo diritto di proprietà intellettuale *sui generis* o *copyright* di Stato »; cfr. F. VESSIA, *I diritti sulle immagini dei beni culturali italiani. Tra retroguardia proprietaria e innovazione liberale*, cit., (su cui v. più dettagliatamente il paragrafo che segue).

chiedere in forza di quale diritto venga richiesto il pagamento di un canone per la riproduzione delle immagini dei beni in oggetto. Attesa la *ratio* spiccatamente e dichiaratamente economica di tale previsione, occorre a questo punto riflettere sul contenuto delle norme sul diritto d'autore con particolare attenzione alla disciplina dei diritti connessi, per verificare se tale richiesta di un corrispettivo possa effettivamente poggiare, nel caso di specie, su queste.

5. *SEGUE*. LE DISPOSIZIONI MINISTERIALI NEL QUADRO DEI DIRITTI CONNESSI.

Poiché i diritti connessi costituiscono una categoria di diritti tipici, visto il *numerus clausus* che li contraddistingue, appare infatti opportuno chiedersi se si possa addivenire al riconoscimento di un diritto di questo tipo in capo allo Stato.

La circostanza che le Linee guida rimandino espressamente alla riproduzione delle “immagini” dei beni culturali induce, dapprima, ad un'inevitabile riflessione: occorre infatti chiedersi se tale (pseudo-)diritto di proprietà intellettuale possa farsi scaturire dal richiamo delle norme attraverso cui la legge sul diritto d'autore tutela le foto; ciò proprio in considerazione del fatto che, nella gran parte dei casi, le immagini in oggetto sono costituite da foto riprodotte a mezzo stampa o, oggi, su supporto digitale.

In proposito, va ricordato che la l. n. 633/1941, all'art. 2, n. 7), tutela “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”. In base a tale norma, che va letta in combinato disposto con gli artt. 1 e 87 ss. l.d.a., le fotografie sono protette mediante diritto d'autore laddove siano dotate di carattere creativo e particolare valore artistico (che le rendono assimilabili a delle vere e proprie opere d'arte) e in base alle norme sui diritti connessi negli altri casi, in cui tale dose di creatività manchi.

Tuttavia, in nessun caso esse, siano o meno coperte da un diritto di esclusiva pieno o soltanto riconducibile alla categoria dei diritti connessi, sono tutelate per il loro contenuto o per un oggetto specifico, rimanendo sempre e comunque tutelate come semplici “contenitori”, al pari di tutte le altre opere dell'ingegno protette dalla l. n. 633/1941.

Tale considerazione sarebbe — e invero è già — in sé sufficiente ad escludere (anche) l'applicabilità di tali norme al caso in esame.

Nondimeno, (come si è già evidenziato), sia nell'uno che nell'altro caso, il presupposto da cui muovono le norme sul diritto d'autore è che il soggetto al quale viene riconosciuto il diritto autorale (pieno) o comunque il diritto connesso sia — appunto — l'autore della foto stessa. Nel caso delle Linee guida ministeriali, invece, ciò non può dirsi che accada necessariamente, ma può comunque accadere. E infatti, con l'applicazione delle norme

ministeriali, si giunge al paradosso che il corrispettivo in oggetto sia dovuto allo Stato per il solo fatto che ad essere utilizzata sia l'immagine di un bene culturale: dunque, anche una foto scattata personalmente e con mezzi propri da chi poi, per utilizzarla, si trovi a dover richiedere per forza la "concessione" (*rectius*, autorizzazione) al Ministero, con aggravio di tempi e di costi. Con un'ulteriore conseguenza, peraltro: riconoscere l'esistenza di un'esclusiva autorale o di un diritto connesso in capo al proprietario di una foto significa attribuirgli il diritto di disporne liberamente. Le Linee guida ministeriali sembrano invece contrastare con tale principio.

Se ci si sofferma a riflettere sulla particolare natura delle disposizioni della l. n. 633/1941 — secondo cui il diritto d'autore sorge e si acquista a titolo originario, senza alcuna formalità, con la sola creazione dell'opera, i diritti morali dell'autore sono irrinunciabili, imprescrittibili e intrasmissibili, e i diritti patrimoniali possono essere ceduti come possono non esserlo (essendo nelle facoltà dell'autore decidere) — ci si rende, infatti, immediatamente conto di come la stessa, che tutela la personalità dell'autore e il suo pieno sviluppo, anche sotto il profilo strettamente creativo, sia privata delle sue funzioni essenziali da tali norme ministeriali; e quindi, di come le previsioni contenute nelle Linee guida, imponendo il pagamento di un ingiustificato balzello, previa autorizzazione all'utilizzo delle immagini medesime, possano persino ritenersi anticostituzionali, oltre ad essere (dettate) in contrasto con alcuni provvedimenti comunitari, dunque, illegittimi e suscettibili di disapplicazione per contrarietà ai principi europei sul diritto d'autore.

È chiaro « come qui non venga in rilievo alcun diritto d'autore — che tipicamente è finalizzato a remunerare gli inventori privati, proteggendo i valori immateriali per un tempo limitato — ma si tratti di un diritto di natura pubblicistica che lo Stato si è voluto riservare senza limiti di tempo, su beni già caduti in pubblico dominio, che anzi per la maggior parte non sono mai stati coperti dal diritto d'autore, perché creati molti secoli prima della introduzione della legge sul diritto d'autore (l. n. 633/1941) »²⁴.

E identiche riflessioni varrebbero, d'altra parte, prendendo in considerazione l'ipotesi della riconducibilità dell'esclusiva in oggetto alla categoria dei diritti connessi²⁵. Pur essendoci somiglianze con alcuni di questi riconosciuti dalla legge sul *copyright*

²⁴ Cfr. *Id.*, *ult. op. cit.*

²⁵ Rispetto ai quali si deve comunque considerare che l'elemento che accomuna le ipotesi tipizzate è la scelta dell'ordinamento di perseguire una politica legislativa che, dando anche attuazione alle direttive europee, accordi a creazioni intellettuali minori

o a determinati tipi di prestazioni imprenditoriali « una protezione simile strutturalmente a quella del diritto d'autore, ma di contenuto diverso e — appunto — minore (se non altro per la durata) »: cfr. P. AUTERI, *Diritti connessi al diritto d'autore*, in AA.VV., *Diritto industriale. Proprietà intel-*

(diritti che sono tassativi e a numero chiuso nel nostro sistema legislativo), come nel caso delle fotografie e ai videogrammi, « non ci sono precedenti di diritti perpetui, proprio perché la natura stessa dei diritti d'autore e connessi riposa sulla durata temporanea dei diritti di sfruttamento economico sulle opere dell'ingegno e sulla successiva caduta in pubblico dominio (se ci fosse un monopolio eterno sulle creazioni intellettuali ciò andrebbe a detrimento della collettività, della cultura e della libera circolazione del sapere) »²⁶.

Inoltre, anche qualora si volesse prescindere da quanto si è appena detto e si volesse (tentare di) di far rientrare tale diritto (di esclusiva) nella categoria dei diritti connessi — con riferimento a cui, peraltro, si constata una certa tendenza da parte del legislatore ad uniformare il contenuto dei diritti connessi e dei singoli “*diritti*” di utilizzazione a quello del diritto d'autore, (tendenza) a fronte della quale si ritiene che i principi che informano la disciplina del diritto d'autore sarebbero applicabili anche ai diritti connessi e il contenuto dei singoli diritti connessi potrebbe essere quindi integrato applicando analogicamente le corrispondenti disposizioni, tra cui in particolare l'art. 12, comma 2, l.d.a.²⁷ — dovrebbe tenersi in ogni caso conto di un altro elemento. L'art. 71-*decies* l.d.a., introdotto nel 2003, prevede espressamente che le eccezioni e le limitazioni previste dagli artt. 65-71-*novies* l.d.a. si applichino anche ai diritti connessi, qualora, in relazione ad ogni specifico tipo, ricorrano le condizioni. Alla luce di ciò, è evidente come le disposizioni ministeriali, mentre pretendono di dar vita ad un meccanismo uniforme di tutela, sviluppo e valorizzazione di quei beni culturali che rappresentano l'identità nazionale, si innestino in un quadro normativo con il quale, di fatto, stridono.

Tanto, senza infine aggiungere le ulteriori incertezze legate all'ambito di applicazione territoriale delle norme introdotte dalle Linee guida che, non potendo travalicare i confini nazionali, rischiano, da una parte, di incidere negativamente sullo sviluppo di tutte quelle attività che mirano ad una sempre più ampia diffusione della cultura, dall'altra, al contempo, di incentivare — se non la nascita —, quantomeno, lo sviluppo di un “movimento in uscita”, con il conseguente impoverimento della nostra econo-

lettuale e concorrenza, cit., p. 771 ss. (in part., pp. 771 e 772). Si pensi alle “edizioni critiche e scientifiche di opere di pubblico dominio”, ai videogrammi, alle pubblicazioni giornalistiche.

²⁶ Cfr. F. VESSIA, *I diritti sulle immagini dei beni culturali italiani. Tra retroguardia proprietaria e innovazione liberale*, cit.

²⁷ Cfr. P. AUTERI, *Diritti connessi al diritto d'autore*, cit., p. 722. Va detto che l'A., pur dando conto di questo orientamento, non condivide tale ricostruzione in virtù del fatto che esso sembrerebbe contraddire le ragioni per le quali il legislatore ha scelto di dare una diversa configurazione ai diritti in oggetto.

mia, a vantaggio della crescita, economica e culturale, di altri Paesi ²⁸.

6. L'ART. 32-QUATER L.D.A. COME NORMA IN DISTONIA CON IL SISTEMA DI ARMONIZZAZIONE DEL QUADRO NORMATIVO EUROPEO E (LIMITE AL) LA CREAZIONE DI UN MERCATO UNICO DIGITALE.

(Anche) sotto quest'ultimo profilo, va poi considerato che l'adozione delle Linee guida, attraverso cui si giunge ad esiti paradossali ²⁹ e si lascia spazio d'azione ad un'operazione che, nella speranza di drenare soldi per le casse pubbliche, avviene « al prezzo di far evaporare il pubblico dominio [dei beni culturali] per mezzo di un mostro giuridico » ³⁰, solleva importanti problemi di coordinamento con la normativa europea in materia di diritto d'autore, pubblico dominio e dati aperti nel settore pubblico, soprattutto in considerazione delle nuove forme di sfruttamento delle opere dell'ingegno nei mercati digitali.

Non si può infatti dimenticare, da una parte, la direttiva c.d. *Digital Copyright* 2019/790/UE sul diritto d'autore nel mercato unico digitale, in particolare, l'art. 14 che ha sancito in via definitiva il principio per cui alla scadenza della durata di protezione di un'opera delle arti visive, il materiale derivante da un atto di riproduzione di tale opera non è soggetto al diritto d'autore o a diritti connessi, a meno che il materiale risultante da tale atto di riproduzione sia originale nel senso che costituisce una creazione intellettuale propria dell'autore; dall'altra, la direttiva 2019/1024/UE, c.d. *Open data*, alla quale occorre altresì guardare anche — ma non solo — nell'ottica delle pubblicazioni relative a dati di ricerca acquisiti nell'ambito di progetti finanziati con fondi pubblici ³¹.

²⁸ In proposito, va evidenziato che « l'evoluzione (o involuzione) giurisprudenziale e normativa italiana si pone in contrasto [anche] con il movimento internazionale che promuove l'accesso aperto al patrimonio culturale e la libertà di panorama »: così, Trib. Venezia, ord. 17 novembre 2022, *cit.*, in part., c. 2281, che prosegue specificando che « tra le più importanti istituzioni museali al mondo ne spiccano diverse che praticano l'*open access* alla propria collezione di immagini (ad es. il *Metropolitan Museum of Art*, la *Smithsonian Institution*, il *Rijksmuseum* e il Museo egizio di Torino) », proprio per indurre a riflettere sul fatto che le disposizioni ministeriali, oltre a creare diversi problemi di coordinamento sul piano normativo, si pongono in aperto contrasto anche con le scelte che stanno connotando, in generale, il panorama internazionale.

²⁹ Basti pensare che « esso si applica anche alla pubblicistica scientifica delle case editrici universitarie », cfr. R. CASO, *Il David, l'Uomo vitruviano e il diritto all'immagine del bene culturale*, *cit.*, c. 2283, nt. 6, il quale, proprio per evidenziare gli esiti paradossali legati all'introduzione delle Linee guida in oggetto, aggiunge: « Come dire che, ad es., l'Università statale di Milano deve pagare il ministero della cultura o altra amministrazione dello Stato per la riproduzione in un libro scientifico delle immagini del bene culturale in custodia, determinando un'inutile partita di giro, nonché una proliferazione di costi di transazione e amministrativi ».

³⁰ Così *Id.*, *ult. op. cit.*, c. 2284.

³¹ Ciò, a voler tacere la Convenzione di Faro, sottoscritta dall'Italia nel 2013 e ratificata nel 2020, secondo la quale « la

E, ad ulteriore dimostrazione dell'esistenza di una sorta di intrinseca antinomia funzionale tra le norme in esame e quelle dettate in altri ambiti, destinate a disciplinare plessi normativi parzialmente sovrapponibili, nonché proprio a livello comunitario, vi è la scelta — tutt'altro che insignificante — del nostro legislatore di inserire nel *corpus* della l. n. 633/1941 una disposizione, l'art. 32-*quater*, che — introdotta dall'art. 1, comma 1, lett. b), d.lgs. 8 novembre 2021, n. 177, con cui è stata recepita nel nostro ordinamento la direttiva 2019/70/UE — fa salvo il d.lgs. n. 42/2004, il quale, all'art. 107, comma 1, fa a sua volta salva l'applicazione delle norme sul diritto d'autore di cui alla l. n. 633/1941: un angusto labirinto da cui è, evidentemente, difficile venir fuori se non al prezzo di un canone imposto che ha il sapore di una commercializzazione (*rectius*, mercificazione) del nostro patrimonio culturale o, comunque, di una parte importante dello stesso.

Ciò, senza peraltro voler considerare un ulteriore e tutt'altro che trascurabile dato: come si è in parte già detto, l'art. 14 della direttiva 2019/790/UE, che trova — appunto — il suo “omologo” nell'art. 32-*quater* l.d.a., limita la tutela delle riproduzioni di opere visive cadute in pubblico dominio a quelle che siano dotate di valore artistico, così impedendo che le riproduzioni pedissequo siano invece “coperte” da un diritto di esclusiva (autoriale o connesso); e viceversa, aprendo la strada ad una sorta di “protezione” delle “variazioni artistiche” di tali opere rappresentate dai beni culturali, senza distinzione alcuna tra quelle più spiccatamente “tradizionali” e quelle realizzate con l'ausilio dell'AI o, ancora, tra queste forme di “riproduzione” e le altre, legate, ad esempio, alla riproduzione in scala ridotta dei monumenti italiani visibili nei parchi a tema (tutte ipotesi delle quali ci si occuperà più avanti nella trattazione ³²).

Tale norma comunitaria nella prospettiva in cui si sta conducendo l'analisi ha particolare importanza, soprattutto, se esaminata nell'ottica dell'uso che può essere fatto, in ambito europeo, del patrimonio culturale digitalizzato, non soltanto a scopo strettamente didattico, ma anche con finalità differenti, di tipo lucrativo. E, nel panorama nazionale, appare (*rectius*, apparirebbe) ancora più emblematica: alla luce della strategia messa in atto, dapprima, con la creazione dell'AGID, l'Agenzia per l'Italia digitale, in seguito, con l'adozione del Piano nazionale di digitalizzazione (PND), potrebbe essere, infatti, considerata portatrice di significati e valori ulteriori e, contribuendo al perseguimento di

conoscenza e l'uso dell'eredità culturale rientrano fra i diritti dell'individuo a prendere parte liberamente alla vita culturale della comunità e a godere delle arti sancito nella

Dichiarazione universale dei diritti dell'uomo ».

³² *Infra*, §§ 7 e 8.

obiettivi importanti in questo settore, potrebbe condurre ad una reale valorizzazione del patrimonio culturale del nostro Paese e a una maggiore diffusione della cultura. Basti pensare, d'altra parte, alla modernizzazione dell'offerta culturale che potrebbe aversi con l'uso e la diffusione delle più moderne tecnologie ICT che, correttamente utilizzate, potrebbero avere un ruolo fondamentale nella fruizione (anche) "virtuale", da parte della collettività, dei beni culturali. E così, per fare solo un esempio, il pensiero va all'iniziativa avviata con il progetto *Google Art Project*³³: sorto nel 2011, esso include opere esposte nei più importanti musei di tutto il mondo e rischia oggi di venire reciso nelle sue potenzialità da un meccanismo a causa del quale l'Italia non può che essere impoverita, non soltanto sul piano economico.

« La globalizzazione dei contenuti culturali, sradicati dalla realtà spaziale, e la loro fruizione agevolata perché posta al di fuori dei confini del tempo e dello spazio »³⁴, in un mondo caratterizzato « dall'abbandono delle ardue vette del pensiero per le più agevoli pianure della tecnologia »³⁵, consente infatti una effettiva e più efficace valorizzazione del patrimonio culturale. Ed è al contempo da questa consentita, in un circolo virtuoso nel quale la creazione di nuovi prodotti culturali, quando avviene sfruttando — appunto — « un non-luogo dove chiunque, a prescindere da ogni confine territoriale, può fruire del contenuto digitalizzato delle opere d'arte che viene, in tal modo, universalizzato »³⁶ (come un sito web), genera modi e forme innovativi di presentazione dei contenuti preesistenti dotati di grandi capacità attrattive. Ciò dimostra che l'uso delle nuove tecnologie, combinato alla liberalizzazione del diritto di riproduzione e diffusione delle immagini dei beni culturali, in un paese come l'Italia, il cui patrimonio

³³ Il sito è raggiungibile all'indirizzo <https://artsandculture.google.com/>. *Google Arts & Culture* (in precedenza, *Google Art Project*) è una raccolta online di immagini ad alta risoluzione di opere d'arte esposte in diversi musei di tutto il mondo (dal MOMA di New York, alla Tate Gallery di Londra, dal Musée de l'Orangerie di Parigi, agli Uffizi di Firenze, al Museo Frida Kahlo di Città del Messico: l'elenco di tutti i partner è reperibile su <https://artsandculture.google.com/partner?hl=it>), e la sua peculiarità sta nel fatto che, attraverso una visita virtuale che sfrutta la stessa tecnologia utilizzata dal progetto *Street View*, sempre di Google, e l'uso di una speciale macchina fotografica robotizzata (la "Art Camera", utilizzata dal 2016), consente non solo di vedere le opere, ma di esplorare le gallerie in cui queste sono esposte.

³⁴ Cfr. S. FANTINI, *Beni culturali e va-*

lorizzazione della componente immateriale, in *I beni immateriali tra regole privatistiche e pubblicistiche* - Atti Convegno Assisi (25-27 ottobre 2012), in *Aedon*, 2014, 1, in rif. anche a E. CAVALIERI, *La fruizione dei beni culturali tra ordinamento internazionale ed europeo*, in AA.VV., L. CASINI (a cura di), *La globalizzazione dei beni culturali*, Bologna, 2010, pp. 195 e 196.

³⁵ Cfr. A. FERRARI, *La crisi è il momento della verità: la nostra cultura serve a qualcosa?*, in *Corriere della Sera*, 18 ottobre 2012, on line, https://www.corriere.it/opinioni/12_ottobre_18/ferrari-crisi-momento-verita_04e8c4e0-18f3-11e2-b7ea-e60076599502.shtml.

³⁶ Cfr. S. FANTINI, *Beni culturali e valorizzazione della componente immateriale*, cit., in rif. anche a E. CAVALIERI, *I modelli gestionali: il management museale*, in AA.VV., L. CASINI (a cura di), *La globalizzazione dei beni culturali*, cit., p. 264.

storico-artistico è spesso sottovalutato o comunque sottoutilizzato, può rappresentare « un importante motore a supporto della crescita competitiva, nonché allo sviluppo di modelli di business innovativi e remunerativi, basati sull'esperienza di fruizione del bene culturale e sull'abilitazione di nuovi percorsi creativi » ³⁷.

Sennonché, la riserva posta dall'art. 32-*quater* l.d.a., in forza del quale “Restano ferme le disposizioni in materia di riproduzione dei beni culturali di cui al decreto legislativo 22 gennaio 2004, n. 42”, (ha) modifica(to) fortemente i confini della disciplina comunitaria, nonché proprio il perimetro del quadro di riferimento, creando non pochi problemi applicativi e di coordinamento sul piano normativo, nazionale ed extranazionale.

Oltre a dare luogo ad una sorta di (s)vantaggio competitivo in danno delle imprese e degli istituti di cultura italiani, in favore di quelle di altri Paesi, e a porsi, in tal modo, in aperto contrasto anche con i principi sui quali si fonda il Trattato sul funzionamento dell'Unione europea e, in particolare, con l'art. 118 TFUE, la disposizione introdotta dal d.lgs. n. 177/2001 (ha) infatti genera(to) una sorta di distorsione del meccanismo a cui, viceversa, le istituzioni comunitarie hanno inteso dare vita. E che abbiano teso ad armonizzare il quadro legislativo europeo in tale ambito è chiaro: basti pensare alla tecnica legislativa utilizzata.

Attraverso il menzionato art. 14 che appare, a tutti gli effetti, « un manifesto politico, secondo il quale ciò che ormai appartiene al pubblico dominio deve essere in questo ambito mantenuto » ³⁸, è stata attuata una strategia che, di fatto, non avrebbe dovuto neppure portare all'introduzione nel nostro ordinamento di una norma di recepimento: figurarsi al suo ampliamento. E invero, così come molte altre disposizioni contenute nella direttiva c.d. *Digital Copyright*, l'art. 14 è una norma *self-executing* ³⁹: prevede cioè in modo dettagliato la disciplina applicabile. Dunque, non meraviglia che in molti Paesi non sia stata dettata una norma di recepimento.

La scelta di ricorrere a tale *escamotage* per “standardizzare” la legislazione degli Stati europei in tale ambito, indipendentemente dalle modalità di recepimento del provvedimento comunitario nei diversi ordinamenti riflette l'idea in ordine al ruolo e alla funzione che, in generale, il pubblico dominio — nell'ottica del legislatore europeo — ha sul piano del progresso culturale e scientifico. Ciò è confermato anche dal considerando 53 della stessa direttiva, alla

³⁷ Cfr. E. SBARBARO, *Codice dei beni culturali e diritto d'autore: recenti evoluzioni nella valorizzazione e nella fruizione del patrimonio culturale*, in *Riv. Dir. Ind.*, 2016, I, p. 63 ss. (in part., p. 67).

³⁸ Cfr. C. SAPPÀ, *Qualche prima osservazione sul nuovo art. 32-*quater* l.a.*, in

Giur. it., 2022, p. 1262 ss. (in part., p. 1264).

³⁹ Così F. VESSIA, *Relazione introduttiva del Workshop Transizione digitale, NFT e Metaverso per la valorizzazione dei beni culturali*, Bari, 25 marzo 2025.

luce del quale va letto proprio in ragione delle particolari premesse che esso pone, senza comunque vietare nemmeno la riproduzione e lo sfruttamento a fini commerciali (*i.e.* di lucro) delle immagini che reproducano pedissequamente beni ricompresi nel patrimonio culturale ⁴⁰, come accade, invece, nel nostro ordinamento per effetto della riserva introdotta dall'art. 32-*quater* l.d.a. Oltre a rappresentare un chiaro elemento di distonia nel panorama normativo europeo, quest'ultimo crea molte incertezze, peraltro, ulteriormente alimentate da una serie di problemi intertemporali legati all'individuazione del perimetro applicativo di tale norma stessa.

Il primo, e forse più rilevante tra questi nell'ottica dell'indagine che si sta conducendo, è proprio quello legato ai vincoli sulla riproduzione di immagini di beni che — diversamente da quanto prevede la norma che, sulla scorta delle regole dettate dall'UE, riguarda le opere protette per le quali sia scaduto il limite temporale di tutela dei diritti patrimoniali — non siano mai stati “coperti” da diritti d'autore, in quanto risalenti ad un'epoca storica nella quale questi non esistevano: ed è, appunto, questo il caso delle opere dell'antichità classica o, ancora, — per fare solo qualche esempio, dal momento che la casistica è variegata — delle opere del rinascimento. È evidente l'ambiguità a cui (con riferimento alle questioni in esame) danno luogo, anche solo rispetto a questa ipotesi, le norme introdotte dal nostro legislatore, alla luce delle quali vanno lette, in un gioco di rimandi piuttosto ambivalente, le disposizioni delle Linee guida ministeriali.

Ciò, inoltre, trascurando numerosi altri aspetti particolarmente problematici sui quali non ci si sofferma per esigenze di brevità: si pensi, per menzionarne solo uno, alla difficoltà di capire se tale norma riguardi anche le riproduzioni di immagini di opere già entrate in pubblico dominio al momento dell'entrata in vigore dell'art. 32-*quater* l.d.a. o (riguardi) solo quelle riproduzioni effettuate in riferimento ad opere cadute in pubblico successivamente; e così, a numerose altre questioni ⁴¹ le cui criticità ri-

⁴⁰ Il considerando 53 recita testualmente “La scadenza della durata di protezione di un'opera comporta l'entrata di tale opera nel dominio pubblico e la scadenza dei diritti che il diritto d'autore dell'Unione conferisce a tale opera. Nel settore delle arti visive, la circolazione di riproduzioni fedeli di opere di dominio pubblico favorisce l'accesso alla cultura e la sua promozione e l'accesso al patrimonio culturale). Nell'ambiente digitale, la protezione di tali riproduzioni attraverso il diritto d'autore o diritti connessi è incompatibile con la scadenza della protezione del diritto d'autore

delle opere. Inoltre, le differenze tra le legislazioni nazionali in materia di diritto d'autore che disciplinano la protezione di tali riproduzioni causano incertezza giuridica e incidono sulla diffusione transfrontaliera delle opere delle arti visive di dominio pubblico. Alcune riproduzioni di opere delle arti visive di dominio pubblico non dovrebbero pertanto essere protette dal diritto d'autore o da diritti connessi. Tutto ciò non dovrebbe impedire agli istituti di tutela del patrimonio culturale di vendere riproduzioni, come ad esempio le cartoline”.

⁴¹ Per una panoramica più ampia e

schiano di aprire la strada a un ampio e grave contenzioso, con evidenti svantaggi per tutti: ad iniziare dall'appesantimento della macchina burocratica e di quella giudiziaria e ai relativi costi, per finire al detrimento sul piano culturale e scientifico.

D'altra parte, quale sia il ruolo e l'importanza che il pubblico dominio riveste, nel quadro generale della tutela della proprietà intellettuale, è ben noto: accrescendo la cultura e la conoscenza, non solo strettamente scientifica, ma in tutti i campi del sapere, l'innovazione e la creazione di nuove opere e, nel caso della tutela brevettuale, di nuovi manufatti, favoriscono il progresso sociale e, in generale, quello dell'umanità. Impedirne o limitarne la "fisio-logica" espansione, equivale, dunque, a menomare le concrete possibilità di sviluppo della società che, solo sfruttandone il potenziale, può effettivamente progredire e, al contempo, migliorare.

7. RIPRODUZIONE "PLASTICA" DEI BENI CULTURALI, UN ESEMPIO PRATICO...

Poiché le Linee guida introdotte nel 2023 — come si è fin qui avuto modo di vedere — hanno imposto il pagamento di un corrispettivo per l'uso e la riproduzione delle immagini aventi ad oggetto i beni culturali affidati in custodia allo Stato, così rimandando più o meno implicitamente ai contenuti delle norme dettate dalla l. n. 633/1941, nonostante la più volte evidenziata impossibilità di ravvisare nel caso di specie una forma di esclusiva autorale (o un particolare tipo di diritto connesso), appare opportuno soffermarsi brevemente su di essa per individuare l'esatta portata e, quale imprescindibile presupposto, l'esatta natura del diritto in oggetto: tanto, al fine di (tentare di) circoscriverne l'ambito o comunque di individuare i margini entro cui operano le prescrizioni ministeriali.

Ci si deve, dunque, chiedere cosa debba intendersi per "riproduzione" delle immagini laddove con tale espressione ci si riferisca all'utilizzo delle stesse al quale rimandano, appunto, le Linee guida: se possa, cioè, farsi ricorso in via analogica alle disposizioni contenute nella l. n. 633/1941 e, in particolare, all'art. 13 (della stessa) per delineare il perimetro d'azione delle norme ministeriali. E, ammesso che tale norma possa essere applicata nel caso di specie — in via analogica —, (ci si deve chiedere) se il diritto di riproduzione delle immagini dei beni culturali dietro pagamento di un corrispettivo introdotto dalle Linee guida ministeriali incontri o meno dei limiti, soprattutto laddove l'utilizzo delle stesse non avvenga sfruttando i metodi e/o i canali tradizio-

l'individuazione di possibili soluzioni ai quesiti posti, v. C. SAPPÀ, *Qualche prima osser-*

vazione sul nuovo art. 32-quater l.a., cit., p. 1265 ss.

nali, ma sia il risultato di una sorta di riproduzione “materiale” o digitale dei beni medesimi.

Un chiaro esempio di tutto quello che si è fin qui detto può venire dalla riproduzione “in scala” dei più importanti edifici storici del nostro Paese realizzata presso l’Italia in Miniatura, noto parco tematico (situato in Emilia Romagna, a Rimini) che, sorto su iniziativa privata, ospita oltre duecentosettanta miniature di monumenti, chiese, palazzi e piazze italiane, realizzate secondo le tecniche di costruzione tradizionali, per rendere omaggio alle bellezze architettoniche e storico-artistiche del nostro Paese. Stanti i limiti posti dalle norme ministeriali di recente introduzione, ci si può infatti interrogare su quale potrebbe essere la sorte dell’ampliamento di tale parco che, dal 1970, anno della sua fondazione, è stato progressivamente portato avanti con la riproduzione di un sempre maggior numero di monumenti.

E ancora, sul piano delle ipotesi in cui la riproduzione possa avvenire con altre modalità, diverse da quelle che sfruttano canali e metodi tradizionali, si pensi al caso degli NFTs (*non-fungible tokens*) la cui creazione è resa possibile dallo sfruttamento delle nuove tecnologie.

Si pensi, infine, alle ipotesi in cui si abbia la produzione di questo tipo di contenuti ricorrendo all’IA di ultima generazione, c.d. “generativa”⁴² e a quella, ancora più peculiare, rappresentata dalle c. c.d. “nuvole di punti”, relative alla ricostruzione in 3D delle opere di architettura che siano beni del patrimonio culturale.

Esaminiamo quindi tali ipotesi.

Con riferimento alla prima, non appare infondato chiedersi se l’ampliamento del parco stesso, mediante l’aggiunta di ulteriori miniature che reproducano “in scala” beni e luoghi della cultura in consegna allo Stato e, in particolare, al Ministero della Cultura, possa essere messo in discussione dalle Linee guida ministeriali.

Non solo. Basta una rapidissima scorsa in Internet per scoprire che il menzionato parco tematico, ideato peraltro in un momento storico di gran lunga posteriore rispetto a quello in cui è entrata in vigore la legge sul diritto d’autore, adottata nel 1941, nel tempo ha fatto da sfondo a numerosi spettacoli cinematografici e a diversi programmi televisivi⁴³. Davanti a tale dato, ci si può chiedere se oggi ciò sarebbe stato — e, comunque, sarebbe ancora

⁴² Per approfondire, *ex multis*, v. U. RUFFOLO — A. AMIDEI, *Diritto dell’Intelligenza Artificiale. Proprietà industriale e intellettuale. CorpTech. Giustizia predittiva. Transumanesimo. Al generativa. Metaverso*, II, Roma, 2024, p. 139 ss.; nonché G. FINOCCHIARO, *Intelligenza artificiale. Quali regole?*, Bologna, 2024.

⁴³ Tra questi, spunta un celebre varietà andato in onda nel 1978 sull’odierna Rai 1 la cui iconica sigla, cantata da una celebre soubrette dell’epoca, è stata, appunto, girata nel parco e ha avuto ampissima diffusione, fino a fare il giro del mondo ed essere ancora ricordata da un vasto pubblico, tanto da poter essere considerata a

— possibile senza pagare il corrispettivo imposto dalle Linee guida.

Va detto che dal 2020 detto parco è di una società leader in Italia nella gestione di strutture dedicate ad attività ricreative, culturali, didattiche, di studio e di ricerca scientifica. Certamente, in un'ipotesi di questo tipo la situazione non è differente da quella che si verrebbe a creare per il medesimo tipo di utilizzo di qualsiasi altro sito tra quelli gestiti dalla stessa società (si pensi, ad esempio, a delle riprese girate presso l'Acquario di Genova), in quanto i relativi diritti, legittimamente vantati, nulla avrebbero a che fare con il "tema" specifico del parco, cioè con i beni culturali in esso riprodotti in miniatura, configurandosi lo svolgimento di qualsiasi attività al suo interno come una forma di sfruttamento di beni di proprietà privata.

Tuttavia, può dirsi che nella prospettiva dalla quale si sta analizzando il fenomeno il discorso cambi e che l'introduzione delle Linee guida con cui è stato imposto il pagamento di un canone per la riproduzione (delle immagini) dei beni, ai sensi dell'art. 13 l.d.a., per il quale la riproduzione dell'opera senza il consenso del proprietario è vietata in qualsiasi forma o modo, rischia di costituire un vero e proprio ostacolo per la prosecuzione e l'ampliamento del relativo progetto. Il che sembra scontrarsi con due ulteriori considerazioni, tutt'altro che secondarie. Di esse, una riporta a tutto quello che si è in precedenza detto rispetto al diritto di riproduzione (delle immagini) delle opere ad esemplare unico, che evidentemente, alla luce del dato normativo, non può ritenersi neppure in via interpretativa che spetti allo Stato, a prescindere dal fatto che questo abbia detti beni in custodia o ne sia diventato per forza di cose proprietario. L'altra è connessa alla particolare natura dei beni oggetto della fattispecie, in quanto le pretese della proprietà privata, pur ammettendo che non vi sia alcun diritto patrimoniale riservato (all'autore), o per effetto della caduta in pubblico dominio degli stessi o perché non siano mai stati coperti da esclusiva (perché realizzati in un momento storico anteriore al 1941, anno di introduzione della legge sul diritto d'autore), dovrebbero — e devono — arretrare davanti al diritto della collettività, costituzionalmente tutelato, a fruire liberamente del patrimonio culturale che rappresenta l'identità e la memoria storica del Paese ⁴⁴.

tutti gli effetti uno "squarcio" di cultura popolare.

⁴⁴ Le questioni che vengono in rilievo in proposito, in realtà, sono molteplici: al di là di quanto si è appena detto in ordine alla particolare natura dei beni in oggetto, che non possono essere sottratti ad una frui-

zione "democratica" da parte della collettività, i cui diritti a godere del patrimonio storico e artistico del Paese — come si è visto — sono costituzionalmente garantiti, proprio per le sue caratteristiche "intrinseche" e cioè per il suo valore ideologico (oltre che — com'è ovvio — per quello stretta-

8. ... E RIPRODUZIONE DIGITALE, TRA PARADOSSI E LIMITI NORMATIVI: QUID IURIS?

Veniamo quindi alle altre ipotesi, legate alla riproduzione digitale delle immagini in oggetto, e partiamo da quella relativa alla creazione di NFTs.

La globalizzazione e la progressiva diffusione delle nuove tecnologie che stanno cambiando profondamente la società stanno modificando anche il rapporto di quest'ultima con il patrimonio culturale, nonché il modo in cui lo stesso è (reso) accessibile nel mondo "reale", così come nella realtà virtuale del metaverso, aprendo la strada a nuove opportunità e nuove sfide. In questo quadro, caratterizzato dal meccanismo della "condivisione" su cui si fonda l'intero sistema di funzionamento della *sharing economy*, le tecnologie DLTs (*Distributed ledger technologies*) e, in particolare, la *blockchain*, grazie alla quale è possibile la *tokenizzazione* di beni e servizi e la circolazione degli stessi, permettono l'elaborazione di contenuti che, oltre alla semplice riproduzione digitale dei beni materiali, consentono di offrire servizi accessori ed esperienze ulteriori, arricchendo così anche il ventaglio delle possibilità legate agli utilizzi delle immagini stesse e, per questa strada, alla fruizione del patrimonio culturale e dei beni che ne fanno parte.

La risposta agli interrogativi posti in apertura appare dunque articolata. E infatti, la scelta del legislatore del 2023, come si è in precedenza visto, è stata quella di estendere l'applicazione delle disposizioni contenute nelle Linee guida anche a tutte quelle ipotesi in cui la riproduzione avvenga facendo ricorso alle nuove tecnologie. Pertanto, anche l'uso di immagini digitali (dei beni culturali) create attraverso la *blockchain*, rientrando nel novero delle attività di "riproduzione", imporrebbe il pagamento del

mente economico, che compete, viceversa, allo Stato proteggere attraverso un'adeguata attività di tutela), appare opportuno interrogarsi sulle implicazioni che, in riferimento alla fattispecie in esame, potrebbe avere anche il diritto al panorama, il quale infatti è stato ed è al centro di un importante dibattito: *ex multis*, v. C.E. MAYER, *La libertà di panorama e l'Europa*, in Aa.Vv., M. BERTANI - L.C. UBERTAZZI (a cura di), *Studi per Luigi Carlo Ubertazzi. Proprietà intellettuale e concorrenza*, Milano, 2019, p. 507 ss. Tanto, inoltre, prescindendo da tutta una serie di ulteriori argomentazioni, che pure potrebbero trovare spazio con riguardo alle ricadute che, in prospettiva, può avere sul piano pratico e giuridico anche la scelta di creare un'opera su un supporto esposto sulla pubblica via. È questo il

caso della *Street Art* (rispetto a cui ci si è, infatti, chiesti se la realizzazione dell'opera in un luogo pubblico implichi una sorta di "abdicazione" dei diritti da parte dell'autore e autorizzi a forme di disposizione dell'opera differenti da quelle che riconducibili ai tradizionali diritti di utilizzazione della stessa o, viceversa, dia luogo ad un caso specifico di utilizzazione libera, a dimostrazione di come il mezzo di esteriorizzazione dell'opera che venga scelto dal suo autore possa influire sulla disciplina applicabile, tanto più nel caso delle opere ad esemplare unico, alle quali non è adatto il *Gutenberg Model*: v. R. ROMANO, *L'opera e l'esemplare nel diritto della proprietà intellettuale*, cit., p. 50 ss.): per approfondire, v. F. BENATTI, *Le opere di street art tra diritto d'autore e diritto dei beni culturali*, in AIDA, 2021, p. 612 ss.

corrispettivo previsto dal d.m. 161/2023. Tuttavia, nel caso di specie, la questione appare un po' più complessa per diversi motivi.

La disciplina autorale dettata dalla l. n. 633/1941 e, nello specifico, la previsione di cui all'art. 13 è stata introdotta in un momento storico in cui la riproduzione di un'opera figurativa oggetto di esclusiva poteva avvenire (solo) attraverso l'utilizzo del tradizionale mezzo della stampa. Già con l'avvento dei primi elaboratori elettronici e con la possibilità di fissare le opere su supporti elettronici autonomi, come CD ROM e DVD, o incorporati in elaboratori elettronici, e quindi nella memoria di un *computer*, sono tuttavia sorti i primi problemi che oggi con l'evoluzione tecnologica, e soprattutto la tecnologia digitale, che ha portato a tecniche innovative di creazione e riproduzione delle opere, si sono amplificati.

Il progressivo sviluppo delle nuove tecnologie ha infatti reso possibile la nascita di nuove forme d'arte: tra queste — appunto — le “opere” rappresentate dagli NFTs, in grado di circolare nel mondo della realtà aumentata e, in generale, nel metaverso attraverso particolari tipi di contratti basati su algoritmi noti come *smart contracts*. Ma, se un NFT è a tutti gli effetti un token che, se così si può dire, costituisce il “supporto” dell'opera, del bene o del servizio che, di volta in volta, incorpora, ciò che viene tutelato attraverso l'applicazione delle norme sul diritto d'autore nel caso di un'opera d'arte — al pari di quanto avviene per tutte le opere dell'ingegno che abbiano “carattere creativo” e sono protette ai sensi dell'art. 1 della l. n. 633/1941 — non è il contenuto dell'opera stessa, bensì la sua forma espressiva (ossia, il contenitore).

Proprio la riconducibilità di questi alle norme autorali impone dunque di proseguire nel discorso spostando l'attenzione sulle disposizioni integrative contenute nelle Linee guida, per compiere una più approfondita riflessione in ordine alla possibilità o all'impossibilità di utilizzare tali strumenti per una ricostruzione (*recitius*, riproduzione) digitale delle immagini dei beni culturali. Anche in questo caso, il loro uso e riuso sembrerebbe rimanere assoggettato alla normativa ministeriale di recente introduzione e non consentirebbe di superare i limiti (im)posti, a detrimento della diffusione della conoscenza che la nostra Costituzione vuole invece incentivare, potendosi per questa strada favorire anche la crescita dell'economia e, soprattutto, dell'industria culturale della *Res-publica*. È un dato di fatto, d'altra parte, che mentre l'idea della fisicità dell'opera cede sempre più il passo alla sua dimensione “immateriale”, lo stesso mercato dell'arte stia progressivamente cambiando anche sotto l'influenza delle nuove tecnologie; in quest'ottica, anche la creazione di nuove piattaforme digitali mira a rendere sempre più fruibili al viaggiatore, tramite apposite *app*, contenuti culturali che valorizzano beni che sono finora stati

ai margini dei percorsi più inusuali, favorendo anche lo sviluppo di un'economia territoriale legata al turismo culturale⁴⁵; sicché non è ormai raro che anche i beni del patrimonio culturale divengano spesso « creazioni e installazioni impalpabili che si risolvono in una riproduzione informatica »⁴⁶.

Tuttavia, con riferimento agli NFTs, sembrerebbe potersi fare un ragionamento in parte differente che, mentre mostra i limiti di tali norme, mette in luce i paradossi ai quali si è giunti in tempi più recenti nel complesso tentativo di smussare (alcune del)le spigolature di una disciplina di cui struttura e *ratio* sono comunque, di fatto, rimaste inalterate.

E invero, va detto che l'avvenuto inserimento degli NFTs nelle Linee guida di cui al d.m. 161/2023 e, più nel dettaglio, all'Allegato A, tanto nella sua versione originaria quanto in quella di cui al decreto correttivo n. 187 del 1° maggio 2023, adottato proprio allo scopo di “sostituire” detto Allegato (art. 1), non ha trovato alcuna conferma nel successivo d.m. 108/2024 e, in particolare, nel relativo Allegato, nel quale sembra che si sia andata prediligendo una formulazione tecnica (di tali strumenti) più generica e forse più adattabile alle nuove forme di riproduzione digitale delle immagini.

Appare difficile dire se ciò sia (stato) dovuto ad una scelta specifica o sia piuttosto riconducibile ad una sorta di “atecnicismo” e dunque ad una mera svista.

Allo stesso modo — e si giunge così alla terza e ultima ipotesi (alla quale si è fatto riferimento) — attesa l'importanza sempre crescente che sta acquistando l'IA nel panorama della produzione artistica e l'attenzione che la stessa sta, di conseguenza, ricevendo anche a livello normativo internazionale, testimoniata dall'emanazione del Regolamento 1689/2024 del 13 giugno 2024 (c.d. *AI Act*), che ha introdotto regole armonizzate per lo sviluppo e la messa in commercio di sistemi di intelligenza artificiale, oltre che da numerosi altri provvedimenti legislativi a carattere nazionale, appare difficile dire se le Linee guida possano trovare applicazione nel caso in cui la produzione di certi contenuti creativi nei quali venga riprodotta l'immagine di un bene culturale sia in realtà il risultato di un'elaborazione creativa “artificiale”.

È ben noto quali siano i problemi che si pongono sul piano giuridico in riferimento a questo tipo di opere, rispetto alle quali ci si continua, ad esempio, a chiedere se “un programma” (i.e. la macchina) possa essere considerato autore sotto il profilo giuri-

⁴⁵ Cfr. B. Pozzo, *Una introduzione: diritto delle arti, nuove tecnologie e valorizzazione dei beni culturali*, in *Quaderni di diritto delle arti e dello spettacolo*, Varazze, 2023, p. 7 ss.

⁴⁶ Cfr. F. Danovi, *Sulla compenetrazione tra arte, diritto e nuove tecnologie*, *ivi*, p. 15 (in part., p. 19).

dico. E infatti, se da una parte è vero che, soprattutto nel caso in cui si abbia un’elaborazione autonoma, l’applicazione modifica le proprie elaborazioni in base all’esperienza⁴⁷ e all’addestramento che il sistema di IA stesso abbia ricevuto, dall’altra, negli ordinamenti europei, come in quello statunitense, si tende comunque a valorizzare il contributo umano ai fini del riconoscimento della tutela in base alle norme sul diritto d’autore⁴⁸.

Stando così le cose, dovrebbe dirsi che anche in questo caso valgano le regole e i principi ai quali si è fatto riferimento per gli NFT, non essendo una simile ipotesi contemplata dalle disposizioni ministeriali in esame.

Senonché, nell’ipotesi di contenuti generati da sistemi di IA, è possibile fare persino un ulteriore passo in avanti: non essendoci un problema legato alla tutela autorale, non si pone neppure una questione legata all’eventuale illecita riproduzione delle immagini dei beni in oggetto. Per dirla in altri termini, un’eventuale elaborazione di questo tipo da parte del sistema di IA, non essendo, di fatto, alle volte, neanche preventivabile (quale sarà) il risultato finale, e cioè l’opera, creata dalla macchina, sfugge completamente alle maglie delle Linee guida. Viceversa, la circostanza che le prescrizioni ministeriali non contemplino una simile fattispecie può e deve indurre a riflettere: dovendo l’interprete interrogarsi su un altro aspetto che, alla luce dell’assenza di qualsivoglia riferimento di questo tipo nelle norme introdotte nel 2023 e modificate nel 2024, appare particolarmente rilevante.

Poiché l’IA di terza generazione, a tutti meglio nota come IA “generativa”, richiede un addestramento specifico — per il quale non può, d’altronde, trascurarsi che sono sempre più frequenti i divieti di utilizzo delle proprie opere o di parte di esse da parte degli autori o delle case editrici alle quali questi abbiano ceduto i diritti di utilizzazione economica — appare opportuno chiedersi se la riproduzione dell’immagine (di un bene culturale) con queste modalità possa ritenersi lecita nella misura in cui il sistema sia stato addestrato (anche) attraverso l’utilizzo di immagini (di beni culturali) lecitamente acquisite. O ancora, se — non potendosi effettuare agevolmente un controllo di questo tipo, a monte o a valle dell’elaborazione dell’immagine stessa da parte del sistema di IA — se possa ritenersi che si sia o meno in presenza di una

⁴⁷ Cfr. G. FINOCCHIARO, *Intelligenza artificiale. Quali regole?*, cit., p. 95.

⁴⁸ Si pensi ad un noto caso statunitense nel quale la US District Court per il District of Columbia, con sentenza del 18 agosto 2023, ha negato la tutela autorale ad un’immagine autonomamente generata da un sistema di IA sulla base delle indicazioni ricevute da un utente del servizio, legato

allo sfruttamento di un’applicazione digitale (caso n. 22-1564, *Stephen Thaler v. Register of Copyrights and Director of the United States Copyright Office*). Per un approfondimento sulla casistica giurisprudenziale in materia e una panoramica sullo stato dell’arte in Europa e al di fuori di essa, v. Id., *ult. op. cit.*, p. 93 ss.

forma di “riproduzione” in senso tecnico laddove le Linee guida non prevedano — come effettivamente non prevedono — un espresso divieto di “addestramento” della macchina attraverso l’uso e il riuso di tali immagini stesse, a prescindere da ogni ulteriore questione ideologica.

Accanto alle due ipotesi viste (in riferimento alla riproduzione digitale delle immagini delle opere rappresentate dai beni culturali) merita, infine, attenzione quella delle c.d. “nuvole di punti”, relative alla ricostruzione in 3D delle opere di architettura che siano beni del patrimonio culturale.

Rispetto a queste si pongono infatti diversi problemi, il primo dei quali attiene alla possibilità che le stesse siano considerate opere creative, come tali, soggette alla tutela autorale (piena) o meno. Il secondo, porta invece ad interrogarsi sull’esistenza di limiti alla acquisizione delle foto di un bene culturale al fine di poterne trarre il relativo modello 3D: ci si chiede, cioè, se anche per esse siano necessarie autorizzazioni pubbliche o sia dovuto il pagamento di compensi o fee al detentore del bene culturale che ne abbia la custodia ⁴⁹.

Atteso che nelle opere in 3D si ha un complesso processo di lavorazione che si compone di diverse fasi, quali la fotogrammetria, l’orientamento dei fotogrammi e, infine, la restituzione vera e propria, che permette la ricostruzione del modello tridimensionale ⁵⁰, si deve ritenere che le “nuvole” di punti siano qualcosa di diverso e più elaborato rispetto alle semplici fotografie di un bene culturale, anche qualora siano una fedele riproduzione del bene stesso. Pertanto, se è vero che il nostro legislatore riconosce un diritto connesso sulle fotografie semplici (artt. 87-92 l.d.a.), evidentemente rispetto a queste riproduzioni tridimensionali vi sono i presupposti di maggiore creatività che viene riconosciuta alle fotografie artistiche: dunque, deve concludersi che si possa attribuire ai modelli 3D la tutela autorale piena e ampia riconosciuta alle opere di cui all’art. 1, l.d.a. ⁵¹.

Tuttavia, la risposta agli interrogativi posti merita un breve approfondimento. Riguardo ad esse, deve infatti dirsi che la Digital Library del MiC ha avviato nel gennaio 2025 una consultazione pubblica (chiusa il 14 marzo scorso) sulle “Linee guida per la digitalizzazione 3D di beni storico-artistici e museali” che —

⁴⁹ Così F. VESSIA, Intervento al Convegno *Digital Twin per il patrimonio. Presente e futuro della digitalizzazione dei beni culturali*, Roma Tre, 5 dicembre 2024.

⁵⁰ Nella fase della fotogrammetria viene fotografato l’oggetto da almeno due punti di vista distinti con uno dei due tipi di camera, metrica o stereoscopica, che consentono di avere immagini o fotogrammi dello stesso

edificio da diversi punti di osservazione o di presa, poi con l’orientamento dei fotogrammi si ottiene il modello tridimensionale e, infine, la fase della restituzione permette il rilevamento di forma e dimensioni esatte.

⁵¹ Cfr. F. VESSIA, Intervento al Convegno *Digital Twin per il patrimonio. Presente e futuro della digitalizzazione dei beni culturali*, cit.

come si legge nel provvedimento — “costituiscono una appendice tecnica delle Linee guida per la digitalizzazione del patrimonio culturale, Allegato 1 del Piano nazionale di digitalizzazione del patrimonio culturale 2022-2023 (PND)”⁵².

In esse, mentre ci si occupa espressamente dei profili legati alla tutela autorale, nulla è detto con specifico riguardo alla necessità di necessarie autorizzazioni pubbliche o al pagamento di eventuali compensi per l'utilizzo delle immagini e la riproduzione delle opere in oggetto. Nondimeno, si legge: “Per quanto riguarda l'ambito della riproduzione fotografica è possibile individuare una distinzione fra la “mera riproduzione” e la riproduzione con apporto creativo o contenuto artistico da parte dell'autore: se nel primo caso si applicano esclusivamente le disposizioni in materia previste dal Codice dei beni culturali (D.Lgs. n. 42/2004 e successivi aggiornamenti), nel secondo si assommano a queste quelle sul diritto d'autore del produttore dell'immagine, essendo essa stessa un'opera creativa”; e ancora: “è possibile applicare distinzioni simili anche nel caso delle riproduzioni digitali tridimensionali, con alcune opportune precisazioni”⁵³.

In quest'ottica, la conclusione a cui si giunge sembra essere quella di poter ritenere valide e riproponibili le considerazioni già fatte in ordine all'applicabilità, nel caso di specie, delle Linee guida di cui al d.m. 161/2023, come modificate nel 2024; con una precisazione: proseguendo nella lettura del provvedimento sulla digitalizzazione tridimensionale sottoposto a consultazione pubblica nel gennaio scorso si ritrova un espresso riferimento alle opere incorporate in un NFT. Alla luce di quanto si è in precedenza detto, tale riferimento non può certamente dirsi insignificante: viceversa, complica il quadro interpretativo, rendendo peraltro ancora più nebulosa e incerta l'individuazione del raggio d'azione del d.m. 161/2023, così come modificato nel 2024.

Le questioni sono senza dubbio complesse e gli argomenti che vengono in rilievo, ai quali si è cercato fin qui di fare solo qualche breve cenno, sono molteplici, così come i punti di domanda che, man mano che si prosegue nel discorso, emergono. Quello che però può dirsi (che sia) evidente è che anche le modifiche alle Linee guida intervenute nel 2024, per un verso, aprono la strada a nuovi possibili utilizzi delle immagini dei beni in oggetto attraverso lo sfruttamento della *blockchain* e, più in generale, delle nuove tecnologie e dell'IA, per altro verso, creano qualche ulteriore incertezza, anche e soprattutto in considerazione dell'immutato impianto normativo delle disposizioni in esame e del

⁵² Cfr. “Linee guida per la digitalizzazione 3D. Beni storico-artistici e museali”, il cui testo sottoposto a consultazione, *M1C3_1.1.1_Linee guida per la digitalizza-*

zione 3D_v3.pdf, è reperibile on line, <https://partecipa.gov.it/processes/Linee-Guida-Digitalizzazione-3D>, p. 4.

⁵³ Cfr. *ult. op. cit.*, pp. 16 e 17.

quadro nel quale le stesse si innestano, in chiara controtendenza rispetto alle politiche europee e al movimento internazionale che tra l'altro promuove l'accesso aperto al patrimonio culturale e la libertà di panorama (a dimostrazione di quanto si è, peraltro, in precedenza detto) ⁵⁴.

E invero, (non può ignorarsi che) la tendenza che ha condotto all'introduzione delle Linee guida di cui al d.m. 161/2023 — e ha fin da subito sollevato numerose proteste nel mondo accademico e scientifico (rispetto alle quali gli esempi potrebbero moltiplicarsi) ⁵⁵, portando immediatamente dopo la loro entrata in vigore all'apertura di un'interrogazione parlamentare al Ministero della cultura ⁵⁶ — è in contrasto anche con l'orientamento espresso dalla Corte dei Conti già molto tempo prima rispetto all'adozione del provvedimento ministeriale.

Infatti, nel 2022, la Corte dei Conti aveva colto l'occasione per evidenziare come « l'impatto derivante dalla libera fruizione del patrimonio culturale digitalizzato trova[sse] sostegno in un ampio movimento di opinione a favore della completa liberalizzazione delle riproduzioni dei beni culturali, anche a fini commerciali. Le tesi sostenute in questa direzione si basano su due principi: 1. il bene culturale digitale non è soggetto a un uso rivale e si configura per questo come un "bene comune"; 2. la liberalizzazione delle immagini dei beni culturali, anche a fini commerciali, è un volano di sviluppo economico e consente impatti positivi per le stesse istituzioni culturali ». Aveva quindi fatto notare come « le trasformazioni radicali che il digitale ha prodotto nella nostra società invitano dunque ad abbandonare i tradizionali paradigmi 'proprietary', in favore di una visione del patrimonio culturale più

⁵⁴ Così R. CASO, *Il David, l'Uomo viviano e il diritto all'immagine del bene culturale*, cit., c. 2281. In proposito, v. anche F. BENATTI, *Diritto d'autore e supporto dell'opera*, cit., p. 131 ss.; nonché A.A. CARDARELLI-A. PISANI-A. SIGNORELLI, *La libertà di panorama: stato dell'arte e prospettive di riforma*, in *Law and Media Working Paper Series*, n. 7/2017, p. 9 ss.

⁵⁵ A titolo esemplificativo tra i primi atti (individuali e collettivi) di protesta rivolti al Ministero dopo l'adozione delle Linee guida v. G. VOLPE, *Se l'uso delle immagini è l'immagine del paese*, on line, https://www.giulianovolpe.it/it/14/Se_l_uso_delle_immagini_%C3%A8_l_immagine_del_paes/1227/; e Id., *Beni culturali: immagini a pagamento*, on line, <https://www.archeologiaiviva.it/21245/beni-culturali-immagini-a-pagamento/>; nonché Giunta della Federazione delle Consulte Universitarie di Archeologia (Consulte di: Preistoria e proto-storia; Archeologia del mondo classico; Ar-

cheologie Postclassiche; Archeologia dell'Italia preromana; Numismatica; Studi sull'Asia sull'Africa; Antropologia), CUNSTA - Consulta Universitaria Nazionale per la Storia dell'Arte e SISCA - Società Italiana di Storia della Critica d'Arte, *No al pagamento di balzelli per le immagini dei beni culturali*, 28 aprile 2023; AISA - Associazione italiana per la scienza aperta, *Immagini dei beni culturali e uso a scopo scientifico: lettera aperta al ministro della cultura*, 3 maggio 2023; AIB et al., *A proposito del DM 11 aprile 2023, n. 161 che introduce nuovi criteri di tariffazione sulla riproduzione e il riuso di beni in consegna a istituti e a luoghi della cultura statali*, maggio 2023, tutti resi disponibili on line (dal Prof. R. Caso) al seguente indirizzo: <https://www.robortocaso.it/2023/04/>.

⁵⁶ Atto Camera - Interrogazione a risposta in Commissione 5/00807 dell'8 maggio 2023, on line, <https://aic.camera.it/aic/scheda.html?numero=5/00807&ramo=CAMERA&leg=19>.

democratica, inclusiva e orizzontale. Le forme di ritorno economico baste sulla “vendita” della singola immagine appaiono anacronistiche e largamente superate poiché, peraltro, palesemente antieconomiche » (essendo altresì stato dimostrato che in alcuni casi il rapporto tra costi sostenuti per la gestione del servizio di riscossione e le entrate effettive generate è a saldo negativo); e come, in luogo di queste, « andrebbero invece privilegiate eventuali entrate connesse all’offerta di servizi complementari ad alto valore aggiunto (es. possibilità di ricerca personalizzata, disponibilità di metadati aggiuntivi, accesso a contenuti extra) »⁵⁷.

Tale orientamento è stato ulteriormente ribadito dopo l’entrata in vigore delle Linee guida: e infatti, nella Deliberazione 20 ottobre 2023, n. 76/2023/G, la Corte dei Conti ha giudicato negativamente l’introduzione del d.m. 161/2023, sulla base del presupposto che l’open access e, dunque, il libero riuso, anche a fini commerciali, delle riproduzioni digitali prodotte dagli istituti culturali pubblici per fini di pubblica fruizione, quale principio del diritto dell’Unione Europea, rappresenta « un potente moltiplicatore di ricchezza non solo per le stesse istituzioni culturali (si vedano le ben note best practices nazionali ed internazionali), ma anche in termini di incremento del PIL »⁵⁸.

D’altra parte, è ormai noto che, tra le più importanti istituzioni museali al mondo, ce ne sono diverse che da tempo hanno messo in atto una politica di *open access* alle immagini della propria collezione: così, in via esemplificativa, si possono menzionare il

⁵⁷ Così C. Conti, Sezione centrale di controllo sulla gestione delle amministrazioni dello stato, delibera n. 50/2022/G del 12 ottobre 2022, *Spese per l’informatica con particolare riguardo alla digitalizzazione del patrimonio culturale italiano (2016 - 2020)*, p. 125-126, pubblicata e consultabile on line, <https://www.corteconti.it/HOME/Documenti/DettaglioDocumenti?Id=2565b05e-1426-4258-9965-54c764788b2d>.

⁵⁸ Alle pp. 156 e 157 della Deliberazione n. 76/2023/G si legge infatti: « Deve, però, rilevarsi che appare in controtendenza l’adozione del recente Decreto Ministeriale (D.M. 161 dell’11.4.2023) con il quale è stato sostanzialmente introdotto un vero e proprio “tariffario” nel campo del riuso e della riproduzione di immagini; così incidendo su temi centrali connessi allo studio ed alla valorizzazione del patrimonio culturale nazionale, nonché ad una più ampia circolazione delle conoscenze.

Il diritto comunitario ha sempre fornito precise indicazioni (da ultimo vds. Direttiva (UE) 2019/1024 - Public Sector Information) in tema di libero riuso (Open Access), anche a fini commerciali, delle riproduzioni

digitali prodotte dagli istituti culturali pubblici per fini di pubblica fruizione.

L’Open Access ha da tempo dimostrato di essere un potente moltiplicatore di ricchezza non solo per le stesse istituzioni culturali (si vedano le ben note best practices nazionali ed internazionali), ma anche in termini di incremento del PIL ed è quindi considerato un asset strategico per lo sviluppo sociale, culturale ed economico dei Paesi membri dell’Unione.

L’introduzione di un “tariffario” sifatto pare, peraltro, non tener conto né delle peculiarità operative del web, né del potenziale danno alla collettività da misurarsi anche in termini di rinunce e di occasioni perdute; ponendosi, così, in evidente contrasto anche con le chiare indicazioni che provengono dal Piano Nazionale di Digitalizzazione (PND) del patrimonio culturale.

L’obiettivo da perseguire appare, ancora una volta, quello di sviluppare appieno il potenziale che la digitalizzazione del patrimonio culturale ha non solo in termini scientifici e di conoscenza, ma anche come potente fattore di crescita culturale; le cui

Metropolitan Museum of Art e il MOMA di New York, il *Rijksmuseum* di Amsterdam e, in Italia, il Museo egizio di Torino, nel quale, dal 2014, è stato adottato un sistema di libero accesso alle immagini dei beni museali per cui le stesse sono utilizzabili liberamente, persino a fini commerciali, a condizione che sia menzionata la fonte di appartenenza. Ciò, sulla scorta del presupposto, derivante da un'attenta valutazione dei benefici e dei rischi, che una piena e libera fruizione del patrimonio egizio del museo — finanche a fini di lucro — possa comunque arrecare vantaggi e benefici assai maggiori in termini di pubblicità e diffusione della cultura e della conoscenza rispetto agli esigui introiti derivanti dai pagamenti del canone di riproduzione ⁵⁹.

9. CONCLUSIONI.

Alla luce di tutto quello che si è fin qui detto, appare inevitabile qualche ulteriore riflessione.

L'avvento e il rapido sviluppo delle nuove tecnologie nel settore dell'informazione, considerate la terza rivoluzione industriale, hanno indotto grandi cambiamenti economici e socioculturali e di ciò non si può non tenere conto, viste le enormi potenzialità dei nuovi mezzi di comunicazione e le possibilità che tali strumenti offrono anche sul piano della crescita culturale e dello sviluppo sociale.

Dunque, si sbaglierebbe se si pensasse che le Linee guida con le quali è stato imposto il pagamento di un canone per la riproduzione delle immagini dei beni culturali non impattino negativamente sulla diffusione della conoscenza e della cultura anche attraverso lo sfruttamento delle nuove tecnologie solo in ragione delle modeste aperture normative alle quali si è di recente assistito, non soltanto per i significativi vincoli comunque ancora posti, legati all'impossibilità di utilizzarle liberamente al di fuori dei pochi casi in cui ciò è davvero consentito, ma anche e soprattutto perché il vero nucleo del discorso affonda le radici altrove.

Infatti, se ci si sofferma a riflettere sulla finalità e sul “significato” che rivestono i beni culturali — e a cui la stessa Costituzione fa riferimento nella misura in cui riconosce il valore “simbolico”

positive ricadute, ad esempio sul piano della valorizzazione turistica dei territori, non sono che uno dei possibili ed auspicabili sviluppi.

In tal senso il Piano nazionale di ripresa e resilienza (PNRR) offre la possibilità di investire importanti risorse in ambito infrastrutturale, di crescita delle competenze, di incremento delle risorse digitali e di svi-

luppo di nuovi servizi per i cittadini e le comunità, fornendo quindi l'opportunità di una completa e moderna trasformazione digitale del Ministero ».

⁵⁹ Così L. CASINI, *Riprodurre il patrimonio culturale? I “pieni” e i “vuoti” normativi*, in *Aedon*, 3/2018, on line, <https://aedon.mulino.it/archivio/2018/3/casini.htm>.

e “identitario” del patrimonio culturale nella sua interezza, materiale e immateriale, nelle norme in precedenza menzionate — ci si rende conto di come (la forma di) accesso più importante da garantire, soprattutto nell’era della globalizzazione e della *sharing economy* sulle cui gambe essa si muove, sia per certi versi quella che dà accesso ai “contenuti”, piuttosto che al bene fisico in sé. In questa prospettiva, è innegabile che alimentare l’accesso anche figurativo ad un bene culturale e ai valori del quale esso è portatore permetta di valorizzarlo realmente e di promuovere, contestualmente, l’effettiva conoscenza: dunque, di assicurare le migliori condizioni di fruizione pubblica del patrimonio (culturale) perseguite dallo stesso Codice dei Beni Culturali. Al contempo, la diffusione dei valori che il bene veicola non può prescindere dalla materialità di questo: si viene così a creare una sorta di circolo vizioso nel quale l’immagine costituisce il mezzo per propagare la cultura e favorire, per questa strada, il progresso e la crescita del Paese.

D’altronde, è appena il caso di osservare che, vantando, l’Italia, un patrimonio culturale tra i più considerevoli al mondo — nel quale rientra il maggior numero di siti inclusi nella lista dei patrimoni dell’umanità (60 siti su un totale di 1223, presenti in 168 Paesi) ⁶⁰ — un uso liberale, ma rispettoso, delle immagini dei beni che di esso fanno parte in qualsiasi forma, tradizionale o digitale, potrebbe costituire un fattore attrattivo di importanti investimenti dall’esterno di non poco conto, oltre che incentivare il turismo, con significativi riflessi anche sul piano dell’economia nazionale.

Così, viene alla mente una pubblicità diffusa negli ultimi tempi attraverso i più diffusi canali televisivi e le più conosciute piattaforme digitali da una nota compagnia aerea inglese *low cost* che, affidando la sua ultima campagna pubblicitaria per il lancio della nuova piattaforma, *Get out there*, ad un’agenzia londinese, ha reso protagoniste proprio quelle attrazioni che, attraverso il video realizzato, invita a visitare viaggiando per l’Europa. Tra queste, la ragazza con l’orecchino di perla di Vermeer (il cui dipinto è custodito in un museo all’Aja), il pensatore di Rodin (la cui statua si trova a Parigi), ma anche la Monna Lisa di Leonardo da Vinci (quadro di proprietà del museo del Louvre), gli angioli di Raffaello (che fanno parte di un quadro conservato presso un museo di Dresda) e il David di Michelangelo (la cui statua è esposta presso la Galleria dell’Accademia a Firenze), i quali nello *spot* vengono fuori dalle cornici dei dipinti in cui sono ritratti o si liberano dei

⁶⁰ Dati pubblicati sul sito Unesco: <http://www.unesco.it/it/iniziative-dellunesco/patrimonio-mondiale/#:~:text=In%20base%20alla%20Convenzione%20l,dell'umanit%C3%A0%3A%2060%20siti.>

pedistalli che ne bloccano i movimenti, per diventare essi stessi turisti.

Davanti a un esempio di questo genere, ci si chiede quale possa essere la sorte di tale pubblicità nel nostro Paese, ma soprattutto — stante l'oggettiva impossibilità di applicare le norme in oggetto al di fuori del territorio nazionale ⁶¹ (con la conseguente sussumibilità dell'ipotesi in esame nell'alveo di quelle in cui i divieti posti dalle Linee guida non possono trovare applicazione) — quale possa essere (la sua sorte stessa) al di fuori di esso, sia pure solo limitatamente all'utilizzo dell'immagine di una delle sculture più famose al mondo, la statua del David di Michelangelo, conservata presso uno dei musei più importanti di Italia. E ancora, se — al netto di qualsiasi giudizio estetico o di valore — possa davvero sostenersi che, per le casse dello Stato, il balzello imposto dal d.m. 161/2023, così come successivamente modificato, possa mai apportare un vantaggio maggiore di quello che invece potrebbe, di riflesso, derivare da un concreto ritorno pubblicitario legato all'utilizzo e alla diffusione di tali immagini stesse. Nulla implicando, peraltro, sul piano etico e morale, ogni considerazione aggiuntiva che, muovendo nella direzione contraria, non tenga conto di un altro dato significativo.

Nello stesso anno nel quale sono state adottate le Linee guida e, oltre al pagamento di un corrispettivo, è stata prevista la (richiesta di una) concessione per utilizzare le immagini in oggetto — con la pretesa di verificare la compatibilità della destinazione d'uso della relativa riproduzione con il carattere storico-artistico dei medesimi beni culturali e di salvaguardare così il valore del quale il singolo bene è in sé portatore ⁶² —, per cui sono emerse (anche) le controversie sull'uso commerciale delle immagini del David di Michelangelo e dell'Uomo vitruviano di Leonardo (alle quali si è

⁶¹ Della quale costituisce un chiaro esempio la nota sentenza del 5 aprile 2024, con cui il Tribunale di Stoccarda ha definito la controversia sorta tra il Ministero della Cultura e le Gallerie dell'Accademia di Venezia e la *Ravensburger* per l'utilizzo dell'immagine dell'Uomo vitruviano di Leonardo da Vinci su un puzzle prodotto e distribuito dalla nota azienda di giocattoli in Italia e all'estero, affermando che la pretesa dell'Italia di ottenere il pagamento dei diritti per l'uso dell'immagine della celebre opera conservata a Venezia fosse illegittima proprio in considerazione del fatto che ogni ordinamento giuridico nazionale è limitato al rispettivo territorio nazionale. « Questo principio di territorialità — si legge nella sentenza — è generalmente riconosciuto dal diritto costituzionale internazionale ed è espressione della sovranità di ciascuno Stato. Ciò significa che una legge italiana, come

questa per la tutela del patrimonio culturale, è valida solo sul territorio italiano ». In proposito, v. anche nt. 10 (*supra*).

⁶² Laddove « l'argomento della lesione dell'identità sembra essere in molti casi un mero artificio retorico, atteso che uno sfruttamento commerciale non autorizzato non pare idoneo, se non in casi eccezionali, ad arrecare una lesione circostanziata dell'identità personale dell'ente che ha in custodia l'opera (interesse comunque tutelabile sulla base delle norme del codice civile), né a compromettere la consistenza identitaria del bene medesimo, ma al più un determinato valore simbolico occasionalmente associato all'opera », il quale appare, tuttavia, « fisiologicamente cangiante » e comunque non proteggibile attraverso un diritto di privativa: così G. RESTA, *Le immagini dei beni culturali pubblici: una critica al modello proprietario*, cit., p. 147, nonché Id., *L'im-*

in precedenza fatto cenno), il Ministero del Turismo, per incentivare il turismo verso l'Italia, ha lanciato una campagna pubblicitaria dal titolo *Open to meraviglia*. In essa, un'*influencer* virtuale che veste i panni della Venere di Botticelli (la cui riproduzione sul piano artistico è stata peraltro aspramente criticata da molti storici dell'arte), in abiti moderni, viaggia attraverso il Paese, visitando i più bei siti e condividendo le sue esperienze, anche culinarie, all'esterno.

È chiara l'esistenza di una contraddizione.

Completamente e ulteriormente diversa è, infatti, anche la questione legata all'abuso che possa farsi dell'uso dell'immagine del bene culturale « per finalità che ne falsificano l'autenticità, deformando l'identità culturale da cui lo stesso deriva o urtano la sensibilità collettiva »⁶³. In questo caso, per contrastare l'abuso non c'è bisogno di ricorrere alla creazione di diritti patrimoniali alla stregua di quelli introdotti in ambito ministeriale e neppure di pensare che gli Stati nazionali siano gli unici soggetti giuridicamente investiti del potere di agire. Altrimenti, si dovrebbe concludere che contro l'abuso dell'immagine del bene stesso perpetrato dallo Stato non vi sia alcuna tutela⁶⁴. Il che appare difficile da sostenere, a meno che non si arrivi a negare che sul rispetto di certi valori di rango costituzionale vi sia comunque una forma di controllo.

Abstract

Il contributo muove dall'analisi delle norme introdotte dal d.m. 11 aprile 2023, n. 161, contenente — così come (ri)rubricato e modificato dall'art. 1 del d.m. 21 marzo 2024, n. 108, — le “Linee guida per la determinazione degli importi minimi dei canoni e dei corrispettivi per la concessione d'uso dei beni in consegna agli istituti e luoghi della cultura del Ministero della cultura”, con cui è stato imposto il pagamento di un corrispettivo per la riproduzione delle immagini dei beni del patrimonio culturale di proprietà dello Stato e compie un'indagine in ordine alla natura e al fondamento giuridico di tale diritto (di esclusiva). In quest'ottica, analizza le disposizioni in esame nella prospettiva delle norme sul diritto d'autore contenute nella l. 22 aprile 1941, n. 633, (l.d.a.), in particolare, della disciplina delle opere ad esemplare unico e di

magine dei beni culturali pubblici: una nuova forma di proprietà?, cit., p. 76, in rif. anche a D. MANACORDA, *Le immagini del patrimonio culturale: un'eredità condivisa?*, relazione presentata al Convegno *Le immagini del patrimonio culturale. Un'eredità condivisa*, Firenze, 11 giugno 2022.

⁶³ Cfr. R. CASO, *Il David, l'Uomo vitruviano e il diritto all'immagine del bene culturale*, cit., c. 2288.

⁶⁴ Cfr. Id., *ult. op. cit.*, c. 2288. In questo caso — si chiede l'A. — *Quis custodiet custodes?*

quelle relative ai diritti connessi. Infine, si sofferma sul quadro normativo europeo per la creazione di un mercato unico digitale, rispetto al quale si pone in distonia anche l'art. 32-*quater* l.d.a., che rimanda indirettamente al pagamento di tale canone (attraverso il richiamo delle norme del Codice dei Beni Culturali, di cui le Linee guida costituiscono attuazione) e, prendendo in considerazione il caso della riproduzione di dette immagini mediante la creazione di NFT, nonché il caso della riproduzione in forma tridimensionale e quello della riproduzione “in scala” delle stesse, conclude dimostrando come, al di là delle contraddizioni insite nel sistema, si sia in presenza di un diritto di esclusiva “atipico” e, dunque, *sui generis*.

*The paper begins with the analysis of the provisions introduced by Ministerial Decree No. 161 of 11 April 2023, that contains, as re-titled and amended by Article 1 of Ministerial Decree No. 108 of 21 March 2024, the “Guidelines for determining the minimum fees and charges for the granting of use of assets held by the institutes and places of culture under the Ministry of Culture”, within which was established the payment of a fee for the reproduction of images of Cultural Heritage assets owned by the State. The paper aims to investigate the nature and legal basis of this (exclusive) right. From this perspective, the analysis examines these provisions in light of the copyright framework under Law No. 633 of 22 April 1941 (Italian Copyright Law), focusing, in particular, on the regulation of unique exemplars and related rights. Then it considers the European regulatory framework for the creation of a digital single market, within which also appears to be misaligned Article 32-*quater* of the Italian Copyright Law, that indirectly refers to the payment of this fee (through reference to the provisions of the Cultural Heritage Code, which the Guidelines implement). Considering the case of the reproduction of these images through the creation of NFTs, the case of three-dimensional reproduction and that one of “to-scale” reproductions, it concludes that, despite the contradictions inherent within the system, what emerges is an “atypical” exclusive right and, therefore, a *sui generis* right.*