

Daniele Manacorda ha insegnato Archeologia negli atenei di Siena e Roma 3. Si è occupato di storia urbana, di cultura materiale, di relazioni tra sistemi di fonti, del ruolo dell'archeologia nella società contemporanea (*Il mestiere dell'archeologo*, 2020; *I libri degli altri*, 2021) e di politiche del patrimonio culturale (*L'Italia agli italiani*, 2014; *Posgarù*, 2022). È attualmente membro della Commissione scientifica delle Scuderie del Quirinale.

Mirco Modolo è archeologo e archivist. Autore di monografie di argomento storico-antiquario (*Caylus e la riscoperta della pittura antica*, 2016; *Illustrare l'istoria Romana*, 2018) e di numerosi contributi sul tema della valorizzazione della documentazione archivistica e della riproduzione del bene culturale pubblico. Ha collaborato con l'Istituto centrale per la digitalizzazione del patrimonio culturale (Ministero della cultura) alla stesura delle recenti *Linee guida per l'acquisizione, la circolazione e il riuso delle riproduzioni dei beni culturali in ambiente digitale* (2022).

Le immagini del patrimonio culturale Un'eredità condivisa?

a cura di
Daniele Manacorda
Mirco Modolo

Le immagini del patrimonio culturale. Un'eredità condivisa?



Le riforme del Codice dei beni culturali avviate nell'ultimo decennio hanno generato un ampio confronto, non solo fra gli addetti ai lavori. In particolare la liberalizzazione dell'uso delle immagini del patrimonio culturale pubblico per fini di studio, ricerca e libera manifestazione del pensiero, introdotta nel 2014 (c.d. *Art bonus*), ha suscitato una presa di coscienza dell'importanza della percezione della pubblicità del patrimonio da parte della popolazione italiana. Il dibattito si è quindi esteso a considerare l'ipotesi di libero riutilizzo delle riproduzioni di beni culturali, anche per quelle finalità commerciali rimaste sinora escluse dal regime di liberalizzazione.

Al centro di questo volume, nel quale sono pubblicati gli atti dell'omonimo convegno promosso dalla Fondazione Aglaia (Firenze, 11/06/2022), si collocano interrogativi di stringente attualità: ha senso oggi porre limiti, in piena era digitale, alla diffusione delle immagini del patrimonio culturale pubblico? Come impedire l'uso di un bene immateriale che appartiene a tutti? E, soprattutto, perché? Nella prima parte del volume sono chiamati a misurarsi con questo tema giuristi, economisti, rappresentanti dell'università, del ministero e dell'associazionismo, mentre la seconda parte raccoglie esperienze tratte dall'imprenditoria culturale e da istituti culturali pubblici e privati.

€ 23,00





Il canone di concessione sulle riproduzioni di beni culturali pubblici (1892-2023): un profilo storico-critico

Mirco Modolo

Archeologo e archivista
mircomodolo@gmail.com

“Oltre ad essere di inceppamento allo sviluppo dell’industria fotografica, non può tornare di grande giovamento alla pubblica finanza”.

Il progetto di legge per la conservazione dei monumenti presentato al Parlamento italiano il 25 febbraio 1892 dall’allora Ministro della pubblica istruzione, Pasquale Villari, all’art. 23 includeva la proposta di tassare la riproduzione, per mezzo della fotografia, “di ciascun monumento esistente in luoghi chiusi di proprietà del Governo” mediante una tariffa “da fissarsi dal Ministero della pubblica istruzione, non inferiore a lire 10, né superiore a lire 50” (doc. 1)². Tale corrispettivo altro non era che l’incunabolo del futuro canone sulle riproduzioni di beni culturali, destinato ad avere fortuna alterna sino ad oggi, al punto da essere - da qualche anno - al centro di un acceso confronto pubblico che, come si vedrà, giunge ormai a mettere in discussione la persistenza stessa del canone. Con argomenti peraltro non troppo dissimili da quelli emersi, oltre un secolo fa, nel corso di discussioni che coinvolgevano - ieri come oggi - uffici del ministero, aule parlamentari nonché rappresentanti della società civile.

Sintesi storica

Alle origini del canone: il disegno di legge Villari (1892)

Il disegno di legge Villari (1892) non rappresenta il primo tentativo di disciplinare la fotografia delle “antichità e belle arti”. La prima circolare risale al 1867 e rispondeva all'esigenza di regolamentare l'attività, sempre più assidua, dei fotografi all'interno dei musei³: i cavalletti invasivi, i flash potenzialmente “esplosivi” in musei e pinacoteche e la continua movimentazione delle opere da fotografare rendevano indispensabile formalizzare procedure autorizzatorie che si accompagnavano all'obbligo di consegnare al Ministero un esemplare della fotografia per arricchire i repertori catalografici statali. Rispetto ai precedenti regolamenti il disegno di legge Villari si presentava però doppiamente innovativo, perché il tema della riproduzione veniva affrontato, per la prima volta, a livello di norma di legge, ma soprattutto perché l'ipotesi di tassare lo scatto fotografico rappresentava allora una novità assoluta.

La proposta di introdurre una tariffa sulle fotografie scattate all'interno degli istituti di cultura statali, giustificata dallo stesso Villari con “il bisogno di nuovi proventi da destinarsi all'acquisto e alla conservazione dei monumenti”⁴, scatenò l'immediata reazione del titolare della maggiore società fotografica italiana, Vittorio Alinari, il quale si era rivolto direttamente al ministro, il 25 marzo 1892, per chiedere la soppressione della tassa, da lui definita “un ostacolo insuperabile per i miei mezzi, e posso aggiungere anche per le risorse che oggi può aspettarsi l'Arte Fotografica”⁵ (docc. 2-3). Alinari reagì minacciando di interrompere le campagne di riproduzione fotografica del patrimonio artistico e archeologico italiano, ben cosciente delle ripercussioni negative che una simile decisione avrebbe potuto arrecare agli studi di storia dell'arte (“ed io me ne resto a casa pago degli allori conquistati e intento non più ai vantaggi della Storia e dell'Arte, ma a quelli che a me possono derivare dallo sfruttare senz'altro il materiale che mi sono creato”) (doc. 4). Le critiche severe di Alinari non rimasero un episodio isolato: a favore della soppressione della tassa si pronunciava anche la Camera di Commercio di Firenze (23 marzo) (doc. 5), la Società Fotografica Italiana (26 marzo)⁶, e lo stesso Ministro dell'agricoltura, industria e commercio che, il 4 aprile, per il tramite del suo sottosegretario, Antonino Paternò-Castello, si era rivolto al Ministro della pubblica istruzione per chiedere la cassazione dell'art. 23 del disegno di legge, nella convinzione che “oltre ad essere di inceppamento allo sviluppo dell'industria fotografica, non può tornare di grande giovamento alla pubblica finanza” (doc. 6)⁷. L'osservazione è importante, anche alla luce di ciò che si sarebbe continuato a ripetere sino a oggi: il Ministero dell'agricoltura, industria e commercio, detto altrimenti, temeva che il danno arrecato agli stabilimenti fotografici sarebbe stato ben maggiore rispetto all'entità, assai modesta, delle somme che lo Stato sperava di introitare.

Dalla legge Nasi (1902) alle riflessioni della Commissione ministeriale del 1906

L'anno seguente fu ripresentato in parlamento il disegno di legge Villari, senza che venisse revisionato l'articolo relativo alla riproduzione, nonostante gli iniziali segnali di apertura espressi dal ministro a fronte delle contestazioni ricevute. Fu così che nella primavera del 1893, si levò, a cascata, una lunga serie di proteste da parte delle Camere di Commercio di Venezia, Cremona, Bologna, Livorno, Cesena, Pisa e Napoli, le quali manifestarono piena solidarietà alla consorella fiorentina che, come s'è detto, si era espressa con una specifica delibera il 23 marzo dell'anno precedente. Ebbene, a quale esito sarebbe approdato questo dibattito? Il disegno di legge non venne più approvato dal parlamento per la resistenza della Destra storica liberale che mal tollerava le ingerenze sulla proprietà privata imposte dalle nuove norme di tutela. Di conseguenza la tassa sulla fotografia naufragò insieme al disegno di legge che l'aveva accolta⁸. Una proposta analoga di tassazione, tuttavia, avrebbe fatto nuovamente capolino, nel 1902, nell'articolato della legge Nasi (l. 12 giugno 1902, n. 185), la quale conobbe invece miglior sorte rispetto al disegno di legge Villari, divenendo - com'è noto - la prima legge di tutela dell'Italia unita⁹.

L'art. 19 della legge Nasi, che permetteva la riproduzione di monumenti e oggetti d'arte solo "verso il pagamento di un adeguato compenso" da corrispondere al Ministero, ebbe comunque vita piuttosto breve, tant'è che sette anni più tardi, nel testo della successiva legge Rosadi-Rava (l. 20 giugno 1909, n. 364) non se ne trova più traccia¹⁰. Per capire che cosa si era verificato nel frattempo occorre fare un passo indietro: una netta bocciatura dell'articolo di legge - e del relativo regolamento sulle riproduzioni (r.d. 11 luglio 1904, n. 431¹¹) - era stata decretata dalla commissione ministeriale, istituita nel 1906 dal ministro Errico De Marinis, presieduta dal sen. Giovanni Codronchi e volta all'elaborazione di una nuova "proposta di legge per le antichità e le belle arti": la futura legge Rosadi-Rava¹². Se ne possono leggere le motivazioni nella relazione della stessa commissione, in particolare nel par. 11, che affrontava nello specifico il tema delle riproduzioni (doc. 7): "Contro ogni antico sistema l'art. 19 della legge del 1902 dispone «che la riproduzione dei monumenti e degli oggetti d'arte e d'antichità di proprietà governativa sarà permessa con le norme e alle condizioni da stabilirsi nel regolamento e verso il pagamento di un adeguato compenso». [...] L'interesse e il lauto guadagno che possono trarre i fotografi da tali imprese può essere argomento di persecuzione da parte dell'agente delle imposte nell'applicare la tassa di ricchezza mobile ma non dev'essere ragione di persecuzione né di inceppamento da parte d'una legge che protegge l'arte, mentre fin qui l'arte s'è forse più avvantaggiata per l'opera dei fotografi che per quella dei legislatori. D'altronde l'interesse, traducendosi in spirito di concorrenza, è quello che ispira a siffatti propagandisti della bellezza le migliori scelte e i più vasti

assortimenti. [...] E ch'è accaduto dopo la pubblicazione del regolamento che voleva colpire gli arricchimenti dei grandi fotografi? È accaduto che i piccoli fotografi sono stati danneggiati in vista della tassa e dell'espropriazione che non garantisce più il lavoro dell'ingegno, sia pure dell'ultima specie, mentre i grossi fotografi hanno voltato le spalle all'Italia e sono andati a far la propaganda dell'arte straniera. Il Braun e il Seemann hanno rinunciato alla serie della Galleria degli Uffizi e sono andati in Spagna: l'Anderson è andato a fotografare la Galleria del Prado a Madrid e l'Alinari quella Reale di Dresda. E così le grandi ditte fotografiche non hanno scemato i loro proventi, gli studi sono stati danneggiati, i visitatori delle raccolte d'arte hanno mutato rotta verso altre nazioni"¹³.

In sintesi la commissione puntava il dito sia contro la tassa sulle riproduzioni sia contro l'obbligo, giudicato eccessivamente oneroso per il fotografo, di consegnare al Ministero un negativo e ben due stampe positive della fotografia. La tassa finiva inoltre per danneggiare, indirettamente, la ricerca storico-artistica, come già aveva sottolineato Vittorio Alinari nel 1892, ma anche il pubblico dei musei perché i grandi fotografi stavano rinunciando a riprodurre le collezioni nazionali per rivolgere sempre più le proprie attenzioni agli istituti esteri andando così "a far la propaganda dell'arte straniera". Agli occhi della commissione il Ministero avrebbe dovuto allora dismettere i panni dell'"agente delle imposte" per favorire la libera concorrenza tra i fotografi assicurando così "le migliori scelte e i più vasti assortimenti".

Va precisato che sia la tariffa proposta nel 1892 sia quella introdotta nel 1902 si riferivano all'atto di riproduzione in quanto tale, indipendentemente dalla finalità per la quale veniva effettuata. Tuttavia, poiché la fotografia all'epoca veniva prodotta soprattutto - anche se non esclusivamente - per essere commercializzata, la tariffa si risolveva, nei fatti, in un canone sull'uso commerciale delle riproduzioni del patrimonio culturale statale. Non è perciò un caso che a protestare contro di essa fossero stati in primo luogo i privati, vale a dire le maggiori aziende fotografiche di allora.

Dall'abolizione della tariffa sulle riproduzioni (1909) all'introduzione del canone concessorio sull'uso commerciale (1965)

Abolita nel 1909 (legge Rosadi-Rava), la tariffa sarebbe stata reintrodotta solo molto più tardi, a seguito dell'entrata in vigore della l. 30 marzo 1965, n. 340, che prevedeva il versamento di un canone per le riprese fotografiche realizzate a scopo di lucro, mentre garantiva la gratuità per lo scatto eseguito "a scopo artistico o culturale" (art. 5). La legge Bottai (l. 1 giugno 1939, n. 1089) si era infatti limitata a disciplinare l'esecuzione di calchi (art. 51), mentre i regolamenti sulle riproduzioni fino al 1965 non facevano riferimento a corrispettivi economici da versare sulle riproduzioni eseguite da privati. Solo con la l. 340/1965 acquistava invece rilievo, per la prima volta,

il canone e, con esso, il criterio della finalità d'uso della fotografia¹⁴, secondo una macro distinzione (uso commerciale/uso culturale) che sarebbe stata ripresa dal Testo unico in materia di beni culturali e ambientali (d.lgs. 29 ottobre 1999, n. 490, artt. 115-117) che abrogava la l. 340/1965, e infine dal codice dei beni culturali e del paesaggio del 2004 (d.lgs. 22 gennaio 2004, n. 42, artt. 107-108). Quest'ultimo rappresenta il testo attualmente vigente, oggetto di importanti modifiche nel 2014¹⁵ e nel 2017¹⁶, che hanno abolito l'autorizzazione sull'atto di riproduzione e stabilito il principio di libera divulgazione delle riproduzioni di beni culturali pubblici per finalità non commerciali, aggiornando così il testo normativo al contesto di internet e del digitale¹⁷. In presenza di usi lucrativi permane tuttora l'obbligo di richiedere un'autorizzazione e di corrispondere un canone¹⁸.

Diritto d'autore e diritto del patrimonio culturale

Questa breve sintesi storica vale a ricordarci che il canone sulle riproduzioni non rappresenta affatto il frutto di una secolare e gloriosa tradizione di tutela, come pure s'è detto¹⁹, ma, al contrario, fa la sua prima comparsa tra Otto e Novecento seguendo un percorso tutt'altro che lineare, tant'è che la proposta di una tariffazione sulle fotografie si affacciò a intermittenza, spesso all'esito di decisioni aspramente contrastate da rappresentanti della società civile. Ragionare sui precedenti storici del canone sull'uso commerciale delle immagini, così come è oggi definito dal codice dei beni culturali e del paesaggio (artt. 107-108), è quindi utile per comprendere meglio come si sia affermato nel tempo un vero e proprio diritto "dominicale" in capo al proprietario pubblico del patrimonio culturale. Un simile diritto di riproduzione, pur esemplato sulla base delle regole privatistiche del diritto d'autore, si fonda sulle norme pubblicistiche di tutela, quali sono quelle raccolte nel codice dei beni culturali e del paesaggio che, anche per questa ragione, costituiscono un *unicum* nel mondo.

All'estero, infatti, il controllo sulle immagini digitali per lungo tempo è stato esercitato dagli istituti culturali mediante l'imposizione di diritti di *copyright* sulle immagini stesse, anche se l'opera riprodotta in sé si trova in pubblico dominio (e quindi fuori dall'orbita del *copyright*). Mentre il British Museum può quindi richiedere il pagamento di *fees* sull'uso commerciale delle immagini dei marmi del Partenone attraverso l'adozione di una licenza autoriale non commerciale (CC BY-SA-NC) sulle stesse riproduzioni, in Italia – invece – un museo statale come la Galleria degli Uffizi impone un "canone" per eventuali usi lucrativi della copia digitale della Venere di Botticelli in base all'art. 108 del codice dei beni culturali e del paesaggio che disciplina la riproduzione di beni culturali di proprietà della pubblica amministrazione: è quindi il carattere di "bene culturale" connotante l'oggetto, unito al suo status giuridico di "bene pubblico", a determinarne l'assoggettamento alla disciplina codicistica.

È importante ribadire il fatto che la tutela del diritto d'autore segue le regole del diritto privato e va concettualmente distinta dalla tutela 'proprietaria' sancita da una fonte pubblicistica come il codice dei beni culturali e del paesaggio: mentre infatti il diritto d'autore tutela i diritti intellettuali riconosciuti all'autore di un'opera dell'ingegno, indipendentemente dalla proprietà giuridica dell'opera stessa, il codice configura invece un diritto 'dominicale' (del *dominus*, cioè del proprietario), fondato sul regime di proprietà pubblica del bene, che si esplica mediante un controllo dell'istituto pubblico sulla circolazione delle immagini delle collezioni che gli appartengono. Un controllo che è atto, storicamente, a garantire all'ente pubblico la compartecipazione agli utili che derivano dall'eventuale sfruttamento commerciale delle riproduzioni stesse da parte di terzi.

Ebbene, questo "doppio binario" ha pesato, di recente, anche sulla ricezione della direttiva (UE) 2019/790 (cd. direttiva Copyright) nel nostro ordinamento nazionale. L'art. 14 della direttiva ha previsto una novità importante, che consiste nella rimozione di qualsiasi privativa di diritto d'autore sulle immagini fedeli di opere delle arti visive di pubblico dominio al fine di agevolare al massimo la circolazione di immagini digitali di opere d'arte nel mercato unico digitale europeo²⁰. Non si vede, del resto, quale diritto di proprietà intellettuale possa mai rivendicarsi su semplici copie digitali riproducenti, a scopo meramente documentario, un dipinto, una scultura o un manufatto di pregio architettonico i cui diritti d'autore sono già scaduti (o non sono mai esistiti).

La promozione del pubblico dominio veicolata attraverso l'art. 14 impatta *direttamente* nei confronti di tutti quei Paesi europei che, come s'è detto, basano il controllo sulle immagini sulle regole del *copyright*. Non in Italia, o almeno non nei confronti delle riproduzioni delle opere delle arti visive che compongono il patrimonio culturale pubblico. Queste ultime sono infatti disciplinate da una normativa pubblicistica - il codice dei beni culturali e del paesaggio - che nulla ha a che fare con il diritto d'autore e che il legislatore italiano s'è ben guardato dallo scalfire, arrivando persino a escluderne, a priori, qualsiasi possibile modifica. Apparentemente, quindi, *nulla quaestio*. A ben guardare, però, questa soluzione finisce per creare un problema più generale rispetto alla *ratio* principale della direttiva che, in quanto tale, è rivolta ai Paesi dell'Unione nel loro complesso, al di là delle specificità del caso italiano, e mira a scardinare gli ostacoli di natura giuridica che si frappongono alla libera circolazione delle immagini di opere d'arte in pubblico dominio. Da questo punto di vista è innegabile che, in Italia, l'ostacolo maggiore alla ricezione di questo principio sia legato proprio alla disciplina del codice²¹.

Il problema, quindi, si sarebbe potuto forse affrontare diversamente, guardando cioè alle finalità ultime sottese all'art. 14 e, più in generale, alla gerarchia delle fonti del diritto²². Detto altrimenti, si è persa l'occasione per cominciare a porre in discussione la sopravvivenza *tout court* di un canone sull'utilizzo commerciale delle riproduzioni, o comunque per ridimensionarne la portata in nome di principi comunitari e in piena armonia con le istanze rappresentate nel nostro Paese da numerosi studiosi, associazioni e portatori di interesse di cui questo stesso volume è testimonianza²³.

Valore del pubblico dominio e ruolo degli istituti culturali

Come s'è detto, con l'istituzione di un canone sull'uso commerciale delle immagini nel 1965 si è introdotto nello strumentario del diritto della pubblica amministrazione un modulo, mutuato dal diritto privato, che giunge, nei fatti, a istituire una sorta di "copyright di Stato". Con una differenza però fondamentale: mentre il diritto d'autore è ben circoscritto nel tempo, i diritti dominicali sono invece temporalmente illimitati²⁴.

Nella disciplina del diritto d'autore i diritti di sfruttamento economici sulle opere dell'ingegno si estinguono una volta scaduto il termine dei settant'anni dopo la morte dell'autore, oltre il quale l'opera entra nel pubblico dominio e può quindi essere riutilizzata liberamente da chiunque a proprio vantaggio.

Ebbene, in base a questa definizione possiamo concludere che in Italia il pubblico dominio è realmente tale solo se ci riferiamo al patrimonio letterario o musicale, che non è certamente secondario - o meno "identitario" - rispetto al patrimonio culturale propriamente detto, vale a dire rispetto all'universo dei beni storico-artistici, archeologici, archivistici, bibliografici ed etnoantropologici nella loro dimensione materiale. Il valore del pubblico dominio si può cioè apprezzare con pienezza solo in presenza di opere che compongono il patrimonio letterario e musicale²⁵, viceversa il patrimonio culturale rimane ancora "prigioniero" di diritti d'altro genere, i quali finiscono per svuotare di senso il concetto stesso di pubblico dominio: per questa ragione chiunque è libero di eseguire le note di Vivaldi e di commercializzarle, oppure di rivendere le ristampe delle opere di Cesare Pavese, ma non lo è altrettanto con le immagini del Colosseo o della Fornarina di Raffaello²⁶.

È bene ricordare che il citato limite dei settant'anni di protezione autoriale - che segna l'ingresso di un'opera nel pubblico dominio - non è che una convenzione, frutto di un compromesso tra le esigenze dell'autore (e dei suoi eredi prossimi) e quelle dei fruitori, i quali possono riutilizzare liberamente opere altrui cadute in pubblico dominio per incorporarle nelle proprie dando vita così a un circolo virtuoso di co-creazione di contenuti. Più precisamente, l'importanza del pubblico dominio si misura in base alla

sua capacità di generare nuovo valore per la collettività, che è dato dalla possibilità di rimettere in circolo contenuti creativi in nuove opere o servizi per il mercato. Se però il diritto d'autore è uno strumento posto a presidio della creatività nell'arco di tempo strettamente necessario per garantirne la tutela, i diritti dominicali sulle immagini di beni in pubblico dominio rischiano, all'opposto, di inibire sistematicamente quella stessa creatività che gli istituti culturali pubblici potrebbero - o dovrebbero - promuovere al massimo grado. Si determina in questo modo un cortocircuito paradossale. D'altra parte è ingenuo pensare di poter stimolare la creatività – come ogni governo che si succede sostiene di ambire a fare - senza incoraggiare nello stesso tempo chi fa di essa un'attività professionale, e cioè l'oggetto del proprio business perseguendo legittimi fini di lucro personale. Se vogliamo che l'arte possa continuare a ispirare sempre nuove creazioni artistiche – e a questo dovrebbe tendere il finanziamento pubblico di musei, archivi e biblioteche - occorre infatti superare il tabù del lucro e creare le condizioni perché ciò avvenga in modo sempre più immediato. Non si dimentichi che nel cammino storico della civiltà le opere d'arte sono sempre state il prodotto di una committenza remunerante oppure, esse stesse, prodotto commerciale. Se si riuscirà a superare anche il tabù del decoro, il libero riuso delle immagini potrà quindi divenire un potente incentivo alla creatività e, in generale, un volano per l'economia.

Gli Alinari che nel 1893 chiedevano al Ministro della Pubblica Istruzione di cassare la proposta di una tassa sulla fotografia, non sono più solo i fotografi di oggi, ma sono anche e soprattutto *graphic designer* come Riccardo Falcinelli²⁷, *videogamer* come Fabio Viola²⁸, ricercatori come Daniele Malfitana²⁹, oppure editori, imprenditori culturali, tutte categorie che potrebbero trarre maggiori benefici dall'uso del patrimonio culturale attraverso la sua libera riproduzione. Anzi, anche dall'uso contemporaneo dello stesso bene culturale: il digitale, infatti, è un mezzo a vocazione fortemente inclusiva, in quanto è capace di abilitare forme di fruizione “non rivali” che consentono al bene culturale di manifestare compiutamente e concretamente la propria essenza di “bene comune” (*commons*) senza per questo mettere a repentaglio l'esistenza del bene stesso (*tragedy of the commons*³⁰): in altri termini tutti possono fruire di uno stesso bene digitalizzato senza escludere gli altri dal contemporaneo riutilizzo dello stesso oggetto. Una volta chiarite le potenzialità del digitale, sarà quindi ancora più chiaro che qualsiasi vincolo economico (canone), amministrativo (autorizzazione) o pseudoculturale (decoro³¹) non farà altro che mortificare queste stesse potenzialità, le quali saranno perciò destinate a rimanere in larga parte inesprese e sacrificate sull'altare delle più moderne teorie di “redditività economica del patrimonio culturale”. Ad esempio, una fotografia di Vittorio Alinari, per quanto replicabile attraverso le stampe dal negativo,

in concreto rappresenta quasi un *unicum* rispetto alle infinite possibilità di replica e diffusione che invece la riproduzione digitale oggi consente. Se allora un canone sul riuso commerciale appariva a fine Ottocento poco giustificabile in quanto “dannoso per la Industria Fotografica”, oggi lo è ancor meno proprio per la gamma di utilizzi potenziali che un’immagine digitale è in grado di esprimere rispetto al corrispondente analogico. Da questo punto di vista appaiono poco sensati – oltre che anacronistici – i ripetuti tentativi di difendere il canone di concessione delle riproduzioni mediante il paragone di quest’ultimo con il biglietto d’ingresso ai musei (per quanto arricchente possa essere l’esperienza di fruizione diretta dei luoghi di cultura) o con il canone per le concessioni balneari, in quanto si tratta, pur sempre, di usi “rivali”. La giurisprudenza, del resto, definisce il canone per l’occupazione di spazi ed aree pubbliche (COSAP) come un onere sinallagmatico “che va a controbilanciare il vantaggio economico che traggono le aziende che utilizzano il suolo pubblico pertinente alle strade di proprietà dell’Ente per scopi commerciali con fini di lucro” da riportare in ogni caso al “sacrificio che la collettività sopporta per essere privato del godimento del bene”³². Sacrificio e privazioni che invece risultano annullati dalla condizione di libero riutilizzo delle riproduzioni digitali le quali consentono una fruizione illimitatamente inclusiva del patrimonio culturale, cosa che non sarebbe consentita nel caso di utilizzo individuale e diretto dei beni. In altri termini il medium digitale consente forme di fruizione allargata, alternative rispetto alla fruizione rivale, che non giustificano la richiesta di un canone concessorio.

Tornando al valore del pubblico dominio si può aggiungere qualche riflessione ulteriore alla luce di quanto si è appena detto: come la libera ricomposizione dei caratteri dell’alfabeto può produrre parole dotate di nuovi significati sempre nuovi, così le immagini del patrimonio dovrebbero costituire l’alfabeto di una moderna democrazia della cultura. Il *Manifesto del Pubblico Dominio* (2010), prodotto nell’ambito del progetto europeo “Communia”³³, sintetizza efficacemente alcuni dei concetti già espressi sinora, peraltro anticipando il principio che sarebbe stato in seguito alla base dell’art. 14 della direttiva Copyright: “Il controllo esclusivo sulle opere di pubblico dominio non deve essere ristabilito rivendicando diritti esclusivi sulle riproduzioni tecniche delle opere, o usando misure tecniche di tutela per limitare l’accesso alle riproduzioni tecniche di tali opere”. Infine, un altro enunciato del *Manifesto* definisce quella che dovrebbe essere la missione degli istituti di tutela, tesa a “garantire che le opere di pubblico dominio siano disponibili a tutti, tramite la loro chiara classificazione, la preservazione e la messa a disposizione della collettività in maniera libera”. È un principio importante, messo in atto ormai da un numero crescente di istituti in tutto il mondo che hanno scelto - non certo per autolesionismo né in ossequio a chissà quali slogan “pauperistici” - di rendere libero il *download* ad alta

risoluzione delle immagini delle loro collezioni legittimandone il riuso per qualsiasi finalità, anche commerciale³⁴. Le possibilità di riuso consentite dal digitale non solo permettono di garantire la trasmissione ai posteri della memoria del passato, ma offrono ai cittadini l'opportunità di riappropriarsi - in concreto e non più sotto forma di enunciazioni retoriche - del *proprio* patrimonio culturale. Ne esce così ridisegnato il ruolo di musei, archivi e biblioteche nelle moderne democrazie, ovvero di istituti che da passivi "attrattori culturali" si candidano a operare sempre di più come "attivatori culturali", volti cioè a favorire l'attivazione e l'innescio di processi di sviluppo e innovazione dal basso attraverso la libera rielaborazione di dati e risorse digitali. In una direzione simile procede anche la direttiva (UE) 2019/1024 sul riuso dei dati della pubblica amministrazione, i quali non sono più da ritenere *arcana imperii* o monopolio esclusivo dell'amministrazione, ma al contrario come risorsa fondamentale a disposizione di tutti, da mettere in circolo per favorire lo sviluppo culturale, economico e sociale dei Paesi membri³⁵.

La consapevolezza che il museo contemporaneo debba svolgere una funzione non più di mero "contenitore" per forme di fruizione passiva, ma *propulsiva* nel tentare di intercettare e attivare energie e iniziative dal basso che possano effettivamente aiutare una comunità a crescere, non può oggi apparire neutrale rispetto alla scelta del tipo di *policy* di riutilizzo delle immagini³⁶. Al tempo stesso internet e il digitale hanno cambiato le aspettative dell'utente, che non è più mero spettatore, ma sempre più spesso "coautore" di contenuti forniti dal museo, il quale sviluppa quindi forme di interazione con il pubblico molto diverse rispetto al passato. Se esiste reale accordo su queste premesse, è chiaro che strumenti come i canoni di riproduzione, che pure - in qualche caso eccezionale - potrebbero anche costituire un cespite di guadagno (al netto degli oneri di gestione), dovranno *comunque* poter essere messi in discussione qualora risultino essere di ostacolo all'esercizio di queste funzioni considerate ormai "vitali" per gli istituti culturali. Il libero riutilizzo delle risorse digitali in pubblico dominio, infatti, può essere ormai considerato come una forma 'ampliata' di accessibilità al patrimonio culturale digitalizzato che gli istituti dovrebbero impegnarsi a garantire attraverso il ricorso a licenze di *Open Access*³⁷. Ne deriva che il metro contabile, per quanto rilevante possa risultare, non può imporsi come parametro assoluto di gestione, in quanto non può prescindere dal confronto continuo con la natura delle funzioni che vengono riconosciute come distintive dell'istituto culturale pubblico, sia esso museo, archivio o biblioteca.

Non c'è dubbio che musei, archivi e biblioteche dovrebbero gestire con criteri aziendali i propri bilanci, anche se non sono chiamati a produrre alcun utile economico. L'unico vero "profitto" che un'impresa culturale deve dimostrare di conseguire è legato al raggiungimento di obiettivi sociali e di benessere pubblico che fanno parte integrante della sua ragione d'essere³⁸.

Rispetto a queste tendenze emergenti si rivela non più attuale la difesa a oltranza del canone sul riuso dell'immagine del bene culturale, il quale trova il proprio fondamento in logiche di "rendita passiva" che, a loro volta, si legano a un'impostazione tendenzialmente burocratica e autoreferenziale dell'amministrazione di tutela. Tornano così alla mente le già citate critiche – di straordinaria modernità per l'epoca – che nel 1906, all'epoca della legge Nasi, erano indirizzate all'allora Ministero della Pubblica Istruzione, che avrebbe dovuto abbandonare il ruolo di esattore ("agente delle imposte") proprio per favorire gli attori presenti sul mercato e la reciproca concorrenza. La teorizzazione di un "diritto al patrimonio culturale" individuale e collettivo, che rappresenta una delle novità più significative della Convenzione di Faro (2005) ratificata solo nel 2020 dal nostro Paese, non solo rende questo modello ormai obsoleto, ma ci spinge a ribaltare i paradigmi tradizionali e quindi a contrapporre al tradizionale "danno erariale" per l'amministrazione pubblica innescato dall'uso non autorizzato dell'immagine del bene culturale il potenziale "danno culturale, sociale ed economico", altrettanto grave, che il canone sull'uso commerciale potrebbe invece arrecare alla collettività in termini di occasioni di crescita perdute. Danni che potrebbero riverberarsi anche sullo stesso patrimonio culturale, perché la libera circolazione delle immagini, nel lungo periodo, tenderà inevitabilmente a favorire quegli istituti stranieri che nel frattempo si saranno resi più attrattivi nel web a seguito dell'adozione di licenze *Open Access*. Se già è difficile riuscire a impiegare immagini digitali di beni culturali all'interno di progetti di ricerca scientifici, i quali impongono sempre più spesso il rilascio in formato aperto dei dati in output, possiamo facilmente prefigurare uno scenario - non remoto - in cui editori, imprenditori e designer finiranno per prediligere immagini di opere d'arte scaricabili dai siti web stranieri (comprese quelle dei capolavori dell'arte italiana che si conservano all'estero). Tutto ciò, naturalmente, a scapito del patrimonio culturale di cui l'Italia si fa vanto e con tutti i rischi di marginalizzazione che lo stesso patrimonio nazionale potrà subire. Ecco allora che, *mutatis mutandis*, potrebbero verificarsi effetti simili a quelli descritti nel 1906 come conseguenza dell'introduzione, quattro anni prima, della tassa sulla fotografia: "i grossi fotografi hanno voltato le spalle all'Italia e sono andati a far la propaganda dell'arte straniera [...] gli studi sono stati danneggiati, i visitatori delle raccolte d'arte hanno mutato rotta verso altre nazioni".

Il libero riutilizzo delle immagini è uno strumento di sviluppo per la società e, al tempo stesso, di marketing per gli istituti che lo adottano. È infatti un palese controsenso continuare a destinare cospicui fondi pubblici per migliorare la visibilità in rete delle collezioni di un istituto per poi privarsi del supporto di chi lo farebbe gratuitamente e indirettamente perseguendo altri fini. Lo aveva capito perfettamente nel 1892 Carlo Brogi quando

chiedeva di rimuovere l'art. 23 del disegno di legge Villari: "Ed allora perché ostacolare con uno scopo puramente fiscale il cui provento non sarebbe che meschinissimo, lo sviluppo delle raccolte di riproduzioni fotografiche che sono un potente ausiliario per raggiungere l'azione morale che il Governo attribuisce ai Monumenti nazionali?" (doc. 5). Certo, all'epoca era più molto facile - rispetto a oggi - percepire la tariffa come un fattore ostativo allo sviluppo, dal momento che, come s'è detto, è passato talmente tanto tempo da quel lontano 1965 da indurci a immaginare il canone come parte integrante di una "secolare" tradizione di tutela. Rispetto a oltre un secolo fa oggi dovremmo però poterci avvantaggiare di qualche consapevolezza in più sulla natura degli obiettivi da porre alla base dell'azione degli istituti culturali, i quali dovrebbero ambire a essere *utili* alla società più che preoccuparsi di riscuotere *utili* dalla società. Anzi, prima ancora che alla riscossione dei canoni quegli stessi istituti di tutela dovrebbero poter avviare investimenti oculati che puntino a garantire alla pubblica amministrazione la dotazione di personale tecnico e amministrativo di qualità e numericamente sufficiente, in modo tale da favorire una progettazione ed esecuzione degli interventi sul patrimonio culturale il più possibile efficace ed efficiente, che ottimizzi la spesa pubblica, per evitare il rischio di porre a carico dei cittadini sprechi altrimenti evitabili.

Per quanto possa apparire a prima vista paradossale, è stata di recente proprio la Corte dei Conti, il supremo organo costituzionale di vigilanza sui conti dello Stato - lo stesso chiamato a sanzionare gli istituti in caso di "danno erariale" - a invitare gli istituti culturali italiani ad "abbandonare tradizionali paradigmi 'proprietary'" per imboccare la via delle licenze *Open Access* già adottate da un gran numero di musei, archivi e biblioteche in tutto il mondo, anche di notevole rilevanza³⁹.

Come è stato più volte rilevato, gli introiti derivanti dalla concessione d'uso commerciale delle riproduzioni appaiono piuttosto modesti, soprattutto se rapportati alle spese di gestione delle pratiche di autorizzazione⁴⁰: letto sotto questa lente, il richiamo della Corte dei Conti può ritrovare tutta la sua coerenza. È pur vero che potrebbero esistere - come sottolineano i teorici della redditività - margini di incremento delle entrate derivanti dall'imposizione sistematica di *royalties* sull'uso delle immagini, ma non si può nascondere che ciò potrà avvenire solo a seguito di un notevole sforzo organizzativo il quale, a sua volta, richiederà sempre maggiori spese, non solo per ampliare la disponibilità di digitalizzazioni in rete ma anche e soprattutto per strutturare gli uffici chiamati a gestire un numero crescente di pratiche amministrative e a monitorare l'uso non autorizzato delle immagini (con tutte le spese di contenzioso legale, potenzialmente estese all'intero pianeta, che inevitabilmente ne scaturiranno). Interrogiamoci: è questa una spesa che conviene davvero affrontare? Ma soprattutto: è questa la vera mission da assegnare a musei, archivi e biblioteche di oggi e domani?

La ferrea applicazione del codice dei beni culturali richiede infatti un sistema di controlli sul web a scala planetaria assai disagiata da gestire, con esiti che in molti casi potrebbero anche apparire paradossali. Fino a dove ci si potrebbe spingere? Poniamo il caso – solo per fare un esempio tra i milioni possibili - delle digitalizzazioni delle fotografie degli scavi ottocenteschi di Roma - o di qualsiasi altra città italiana - che si possono scaricare dai siti web di importanti istituti stranieri, in molti casi anche con licenze *Open Access*: questi istituti stranieri dovrebbero, coerentemente, essere costretti dal nostro Paese ad abbandonare questo tipo di licenze aperte su fotografie riproducenti beni culturali italiani di proprietà statale e a destinare una quota degli utili al ministero per eventuali riusi commerciali di quelle riproduzioni? Del resto a un obbligo simile è già chiamata a rispondere la Fondazione Alinari in caso di vendita di fotografie riproducenti monumenti di proprietà dello Stato. Il codice, inoltre, nel riferirsi genericamente alla nozione di “riproduzione” non sembra operare alcuna distinzione, ad esempio, tra fotografia e copia a mano libera: come regolarsi allora con l’ingente mole di disegni, rilievi e incisioni di antichità romane, che rappresentano il prodotto della cultura antiquaria europea tra il Rinascimento e il XIX secolo e che sono già stati oggetto di campagne di digitalizzazione da parte di un gran numero di biblioteche in tutto il mondo? Fino a dove potranno estendersi tali forme di controllo?

Pauperismo e “tokenizzazione” delle opere d’arte

La promozione del libero riutilizzo delle immagini di beni culturali non risponde a logiche “pauperistiche” o autolesionistiche, né implica - si badi - il rifiuto a priori di qualsiasi strumento di valorizzazione economica del patrimonio culturale⁴⁰. Sarebbe solo miope, infatti, sottovalutare le opportunità derivanti dalla monetizzazione dei marchi museali o dal mercato degli oggetti digitali (DAW – Digital Artwork) e delle copie uniche digitali, certificate attraverso la tecnologia *blockchain*. Queste ultime in effetti hanno dischiuso prospettive inedite di *business* per i collezionisti, gli artisti contemporanei e i musei che hanno saputo cogliere prontamente il potenziale economico derivante dall’applicazione di questo strumento. La vendita di riproduzioni di beni culturali sotto forma di *Non-Fungible Token* (NFT), cioè come bene intangibile e irriproducibile dotato di certificato digitale di autenticità e unicità, può in effetti rivelarsi redditizia sia per l’operatore economico privato che per l’istituto di tutela che ha in consegna il bene originale. La vendita di NFT rappresenta senza dubbio una forma di sfruttamento commerciale della riproduzione del bene culturale pubblico “ad alto rendimento” rispetto al tradizionale *licensing* delle immagini, capace effettivamente di assicurare cospicue entrate attraverso il canone concessorio previsto dal codice dei beni culturali e del paesaggio. Ma va pure detto che un

simile modello di redditività non si pone necessariamente in conflitto con la diffusione di pratiche di *Open Access* eventualmente intraprese da musei statali, dal momento che si tratta di riproduzioni assai diverse dal punto di vista sia tecnologico che della tipologia di acquirenti. La riproduzione ad altissima definizione di un'opera in questo caso determina la creazione di un bene culturale digitalizzato a consumo tipicamente "rivale" in ragione dell'assoluta unicità e irriproducibilità dell'immagine NFT, tale da soddisfare soprattutto gli interessi e le esigenze del mercato del collezionismo o espositivo, laddove la riproduzione digitale canonica, al contrario, si fonda per sua natura sulla illimitata duplicabilità propria del bene a consumo "non rivale" e quindi sulla versatilità del suo utilizzo negli ambiti più svariati da parte degli utilizzatori più diversi.

La profonda differenza - tecnica e concettuale - tra mera riproduzione digitale e NFT rende quindi solo apparente la contrapposizione tra il regime di libera riutilizzabilità delle immagini digitali dei beni culturali pubblici ed eventuali iniziative di valorizzazione economica ottenute mediante la "tokenizzazione" di beni culturali. Ciò è vero non solo a livello teorico, ma anche nella pratica, come dimostra il caso del Museo Belvedere di Vienna che il 14 febbraio 2022, in occasione della ricorrenza di S. Valentino, ha posto in vendita 10,000 NFT del "Bacio" di Gustav Klimt. L'evento ha determinato l'acquisto di 2.400 NFT - pari a circa un quarto degli NFT - al prezzo di 1.850 euro ciascuno, assicurando al museo un introito di circa quattro milioni e trecentomila euro. La stessa immagine digitale del capolavoro di Klimt è però rilasciata in rete dal museo con una licenza CC BY-SA 4.0, che permette a chiunque di riutilizzare commercialmente, al pari di tutte le altre immagini delle opere del museo viennese che ricadono nel pubblico dominio. Una scelta di politica culturale che il museo ha argomentato con la volontà di "migliorare la visibilità internazionale del museo e di agevolare l'editoria scientifica"⁴². Logiche di redditività e Open Access, dunque, non sono necessariamente termini antitetici tra loro. Detto questo, se è vero che il mercato degli NFT può offrire margini di profitto non trascurabili, non si possono negare alcune fragilità intrinseche di questa tecnologia, legate alla potenziale minaccia ambientale provocata dall'elevato consumo energetico, alla sua limitata applicazione, circoscrivibile solo a un numero limitato di capolavori dell'arte "brandizzati", e infine alla possibile estemporaneità di un fenomeno che, dopo facili entusiasmi iniziali, potrebbe via via autodissolversi riducendosi così a "bolla" temporanea.

Segnali di apertura e prospettive

Promettenti segnali di apertura - pur nei limiti della cornice normativa vigente - si possono riscontrare nel Piano nazionale di digitalizzazione del patrimonio culturale (PND), in particolare nelle "Linee guida ministeriali

sull'acquisizione, la circolazione e il riuso delle riproduzioni dei beni culturali pubblici in ambiente digitale”, che sono il frutto di oltre un anno di lavoro condotto, tra il 2021 e il 2022, dai membri di un tavolo tecnico costituito in seno alla Digital Library del Ministero della cultura cui ha proficuamente fatto seguito un dialogo democratico con le associazioni rappresentative dei professionisti dei beni culturali⁴³.

Il documento, che si è posto l'obiettivo di delineare alcuni principi fondamentali in vista dell'emanazione di un regolamento ministeriale in materia di riproduzioni di beni culturali pubblici non protetti dal diritto d'autore, ha avuto anzitutto il merito di fare chiarezza nella disciplina delle riproduzioni in tutti i luoghi della cultura ministeriali: si è potuta infatti definire una precisa casistica per un verso delle attività condotte per “finalità di studio, ricerca, libera manifestazione del pensiero o espressione creativa, promozione della conoscenza del patrimonio culturale” da ritenersi libere per legge e, per altro verso, delle attività che, in via residuale, sono da ritenersi prettamente “commerciali”, soggette quindi ad autorizzazione e al pagamento del canone. Un'altra importante novità consiste nell'indicazione del grado minimo di risoluzione per la pubblicazione delle immagini, nella richiesta di rimuovere qualsiasi filigrana e nella necessità di pubblicare le immagini complete di metadati.

Ma la previsione di maggiore rilievo è stata quella di rendere gratuita – salvo eccezioni - la pubblicazione di riproduzioni di beni culturali pubblici in tutti i prodotti editoriali, scardinando così la tradizionale soglia di gratuità delle 2000 copie e dei 70 euro di prezzo di copertina per le monografie, che è il residuo - tradotto dalle lire in euro - del regolamento applicativo della legge Ronchey del '93⁴⁴. Ne consegue che la pubblicazione di un'immagine su un libro sarà gratuita indipendentemente dalla natura scientifica del volume e indipendentemente dal prezzo di copertina e/o dalla tiratura. Questa linea di indirizzo mira da un lato a promuovere la massima circolazione delle immagini del patrimonio a livello editoriale, dall'altro si ispira al principio di economicità della pubblica amministrazione, nella misura in cui tende a ridurre al minimo l'onere del disbrigo delle pratiche autorizzatorie per la pubblicazione delle immagini, di per sé piuttosto onerose e di entità ordinariamente superiore agli introiti derivanti dai canoni di concessione. Si tratta di agevolazioni giustificate dalla considerazione che l'editoria può rientrare nel novero delle attività di “lucro indiretto”, come tali non soggette né autorizzazione formale né a canone⁴⁵.

Ed è precisamente il – sempre più sottile – limite dell'uso commerciale a rappresentare il nodo principale del dibattito attuale, nazionale e internazionale, che non è tecnico, ma squisitamente culturale e politico. In ambito nazionale vengono sempre più posti in discussione i principi del codice dei beni culturali in materia di riproduzione, o anche solo la

loro interpretazione⁴⁶. È evidente che l'eventuale abolizione del canone concessorio non potrà non comportare una puntuale modifica al codice dei beni culturali e del paesaggio (artt. 107-108). Ciò non preclude in ogni caso la possibilità di introdurre, anche negli istituti statali, licenze *Open Access* - sinora adottate in Italia dalla Fondazione Museo Egizio che amministra beni statali⁴⁷ e da pochi altri enti di diritto privato - per allineare il nostro Paese ai più avanzati standard internazionali⁴⁸. È importante sottolineare che quest'ipotesi non presuppone necessariamente un intervento normativo: il rilascio di immagini in rete in libero riuso - anche commerciale - da parte di un museo, archivio o biblioteca può essere assimilato all'adozione di un'autorizzazione preventiva con l'esenzione dal canone per eventuali usi commerciali. In base a questa lettura una licenza "aperta" può quindi ritenersi compatibile con il dettato vigente dell'art. 108 del codice dei beni culturali e del paesaggio e potrebbe configurarsi come un'opzione che il Ministero potrebbe concedere ai direttori di musei, archivi e biblioteche eventualmente interessati a percorrere la via dell'*Open Access*.

Uno specifico intervento normativo, al contrario, sarà difficilmente evitabile per attuare un'altra significativa proposta, che è stata inserita nel testo della risoluzione parlamentare n. 8-00126 del 16/06/2021, votata all'unanimità dai membri della Commissione Cultura della Camera dei Deputati nella precedente legislatura, ma rimasta sinora lettera morta⁴⁹. Essa mirava a liberalizzare l'uso delle fotografie - da chiunque scattate - degli esterni di beni culturali pubblici posti stabilmente sulla pubblica via, ripristinando una libertà in realtà già prevista nel nostro ordinamento fino all'approvazione del Testo Unico dei beni culturali e ambientali del '99.

Se il canone sull'uso commerciale delle fotografie di beni culturali posti all'interno dei musei risale al 1965, il principio di libera riproducibilità dei monumenti esposti alla pubblica vista è invece sopravvissuto molto più a lungo. Come s'è visto in precedenza, il disegno di legge Villari (1892) definiva una tariffa sulle fotografie di monumenti esistenti "in luoghi chiusi di proprietà del Governo", mentre il regolamento del 1913 applicativo della legge Rosadi-Rava stabiliva espressamente che "le riproduzioni fotografiche all'aperto di cose immobili o mobili esposte alla pubblica vista sono libere a tutti" (art. 16)⁵⁰. Anche l'art. 5 della legge del '65, nel disciplinare le riprese fotografiche negli istituti, rendeva esente dal pagamento del canone qualsiasi uso delle riproduzioni di beni che ne rimanevano al di fuori. Questo principio sarebbe rimasto valido anche nel trentennio successivo, come è stato infatti ribadito dalla circolare ministeriale 7 giugno 1995, n. 50, secondo cui "eventuali riprese di esterno eseguite fuori dai confini del monumento interessato, non sono soggette a concessione e tantomeno ad alcun pagamento". Il quadro normativo sarebbe mutato solo nel 1999, con l'entrata in vigore del Testo unico in materia di beni culturali e ambientali (d.lgs. 29 ottobre 1999, n. 490).

Quest'ultimo, nell'abrogare la legge del '65, abolì anche la distinzione tra interni ed esterni con una formulazione (artt. 115-117) che, nel 2004, sarebbe transitata nel testo del codice Urbani. Fino al '99 non v'erano quindi limiti alle riproduzioni di beni culturali pubblici effettuate sulla pubblica via, a nulla rilevando in questo caso l'eventuale destinazione commerciale delle fotografie degli esterni di beni culturali eseguite dai privati.

In conclusione entrambe le proposte, che non escludono certamente il contemporaneo ricorso ad altri meccanismi di recupero di entrate diverse dal finanziamento pubblico, potrebbero rappresentare una via di compromesso iniziale tra le diverse istanze che animano oggi il dibattito sull'uso delle immagini del patrimonio culturale pubblico, risolvendo antinomie che ci trasciniamo da oltre un secolo e in vista di una piena liberalizzazione dell'uso commerciale. Si tratta di una libertà di cui, senza saperlo, abbiamo goduto per molto tempo, rivendicata a gran voce a fine Ottocento dai Fratelli Alinari, ma che oggi spiace vedere in parte disconosciuta dalla Fondazione che ne ha acquisito il nome insieme alla gestione delle fotografie, ora di proprietà pubblica⁵¹.

Note

¹ Archivio Centrale dello Stato, *Ministero Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione scavi, musei e gallerie (1891-1897), Atti amministrativi e varie (1891-1897)* [d'ora in poi ACS, DG AABBA, SMG], b. 115. Il presente contributo è frutto esclusivo delle riflessioni personali dell'autore e non impegna in alcun modo l'amministrazione di appartenenza. L'autore ringrazia Andrea Brugnoli, Nadia Di Bella, Ottavio Di Bella, Crescenzo Di Martino e Daniele Manacorda per la lettura della bozza e per il confronto che ne è scaturito.

² "Art. 23. La riproduzione per mezzo della fotografia di ciascun monumento esistente in luoghi chiusi di proprietà del Governo sarà soggetta ad una tassa, da fissarsi dal Ministero della pubblica istruzione, non inferiore a lire 10, né superiore a lire 50" (ACS, DG AABBA, SMG, b. 115). Nelle bozze originarie è indicato come art. 24 (doc. 1).

³ Sulla circolare del 1867 e, in generale, sulla disciplina delle riproduzioni fotografiche nei primi decenni postunitari si veda Binazzi 2020.

⁴ Lettera (minuta) del Ministro della pubblica istruzione, Pasquale Villari, al Sottosegretario del Ministero dell'agricoltura, industria e commercio, Antonino Paternò-Castello (8 aprile 1892): "Il bisogno di nuovi proventi da destinarsi all'acquisto e alla conservazione dei monumenti, bisogno che il disegno di legge da me presentato al Parlamento accresce notevolmente per lo svincolo dai divieti di esportazione cui finora sono assoggettate alcune importanti Regioni mi indusse a proporre la tassa sulle riproduzioni fotografiche cui si riferisce la pregiata lettera contro citata di codesto On. Ministero. Questa tassa non parve eccessivamente gravosa né noccevole alla facile diffusione delle riproduzioni delle opere d'arte insigni, considerato il grande numero di copie che di queste se ne vende in Italia ed all'estero. Ad ogni modo nello esame che si va facendo del disegno di legge in Parlamento si vedrà se l'articolo 23 debba essere modificato e si terrà conto delle obiezioni fatte [segue, depennato:

“diminuendo la tassa od anche soppresso poiché esso ha importanza secondaria nel complesso della legge stessa”]” (ACS, DG AABBA, SMG, b. 115).

⁵ Lettera di Vittorio Alinari al Ministro della pubblica istruzione, Pasquale Villari (Firenze, 25 marzo 1892). Cfr. ACS, DG AABBA, SMG, b. 115. Alinari rese inoltre pubblico il suo dissenso tra le pagine del *Bullettino della Società fotografica italiana* (Alinari 1893).

⁶ La Camera di Commercio di Firenze, nell'adunanza del 23 marzo 1892, aveva approvato all'unanimità la relazione dell'on.le Carlo Brogi, deputato nonché noto fotografo, con la quale si chiedeva al governo la soppressione dell'articolo 23 del disegno di legge Villari. Il testo della relazione unitamente a quello della delibera della Società Fotografica Italiana del 26 marzo si può leggere in: *Circa la proposta di colpire con una tassa le riproduzioni fotografiche dei monumenti nazionali*, in *Bullettino della Società Fotografica Italiana*, 1892, pp. 101-103. Si veda Maffioli 2014, p. 215.

⁷ Lettera del Sottosegretario del Ministero dell'agricoltura, industria e commercio, Antonino Paternò-Castello, al Ministro della pubblica istruzione, Pasquale Villari (Roma, 4 aprile 1892). Cfr. ACS, DG AABBA, SMG, b. 115.

⁸ Un regolamento per le riproduzioni fotografiche venne comunque emanato, mediante il r.d. 6 agosto 1893, n. 509, ma senza che vi fosse riferimento alcuno a tariffe sulla riproduzione, segno che le contestazioni precedenti erano comunque state ascoltate. Sul regolamento si veda Binazzi 2020, p. 13.

⁹ Art. 19: “La riproduzione dei monumenti e degli oggetti d'arte e di antichità di proprietà governativa sarà permessa con le norme e alle condizioni da stabilirsi nel Regolamento e verso il pagamento di un adeguato compenso”.

¹⁰ Art. 21: “La riproduzione delle cose di cui all'art. 1/a, che siano di proprietà dello Stato, quando sia di volta in volta permessa, andrà soggetta alle norme e alle condizioni da stabilirsi nel regolamento”. Il relativo regolamento è del 30 gennaio 1913 (r.d. 30 gennaio 1913, n. 363: regolamento di esecuzione delle leggi 20 giugno 1909, n. 364 e 23 giugno 1912, n. 688 per le antichità e belle arti), sostituito dieci anni dopo da un nuovo regolamento (r.d. 29 marzo 1923, n. 798: norme per la riproduzione, mediante fotografie, di cose immobili e mobili di interesse storico, archeologico, paleontologico e artistico). Entrambi disciplinano i procedimenti autorizzatori, ma nessuno dei due fa riferimento al pagamento di tariffe.

¹¹ *Regolamento per la esecuzione della legge sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti d'antichità e d'arte, e di quella sulla esportazione all'estero degli oggetti antichi di scavo e degli altri oggetti archeologici od artistici* (sez. III - riproduzioni fotografiche, artt. 243-251).

¹² Sull'attività di detta commissione si veda Balzani 2003, p. 27.

¹³ *Proposta di legge per le antichità e belle arti della Commissione nominata dal Ministero della pubblica istruzione* (presidente: sen. Codronchi, relatore: dep. Rosadi) allegata alla relazione sul *Disegno di legge presentato dal ministro dell'Istruzione Pubblica Rava di concerto col ministro del Tesoro A. Majorana per le antichità e le belle arti* (n. 584/1906), nella seduta del 1° dicembre 1906 (cfr. Camera dei Deputati, legislatura XXII: sessione 1904-1909, *Raccolta degli stampati per ordine della Camera*, vol. 19, nn. 578-619, Roma 1909, pp. 30-31).

¹⁴ Il relativo tariffario venne emanato con il d.m. 20 febbraio 1967 (*Determinazione del canone per le riprese fotografiche eseguite negli immobili artistici-storici-archeologici in uso al Ministero della Pubblica Istruzione*). Si veda Albisinni 2019.¹

¹⁵ D.l. 31 maggio 2014, n. 83 convertito nella l. 29 luglio 2014, n. 106.

¹⁶ L. 4 agosto 2017, n. 124.

¹⁷ Si veda l'intervento di Andrea Brugnoli in questo volume.

¹⁸ Cfr. Ministero della cultura, Istituto Centrale per la Digitalizzazione del Patrimonio Culturale–Digital Library, *Linee guida per l'acquisizione, la circolazione e il riuso delle riproduzioni dei beni culturali in ambiente digitale* (Release v1.0-giugno-2022), pp. 3-14.

¹⁹ Scognamiglio intervista Lorenzo Casini (si veda Velani 2020, p. 30).

²⁰ Sull'art. 14 della direttiva (UE) 2019/790 cfr. Ministero della cultura, Istituto Centrale per la Digitalizzazione del Patrimonio Culturale–Digital Library, *Linee guida per l'acquisizione, la circolazione e il riuso delle riproduzioni dei beni culturali in ambiente digitale* (Release v1.0-giugno-2022), p. 7. Si vedano anche Arisi 2021; Modolo 2021; Sciuillo 2021b.

²¹ È vero che l'art. 14 fa riferimento alle opere delle arti visive, la cui definizione non è perfettamente sovrapponibile alle tipologie di bene culturale disciplinate dal codice dei beni culturali e del paesaggio, ma è pur vero che una parte importante e consistente di esse è costituita proprio da beni culturali di proprietà pubblica. Dal novero delle arti visive potrebbero rimanere esclusi i beni archeologici che costituiscono oggetti della cultura materiale, così come parte dei beni archivistici e librari. Il problema in questo caso sembra non porsi nemmeno perché la semplice riproduzione di questi oggetti comunque non può essere sottoposta a tutela autoriale in base alla normativa nazionale sul diritto d'autore, in quanto si tratta di oggetti possono rientrare nelle categorie di "scritti, documenti, carte di affari, oggetti materiali, disegni tecnici e prodotti simili" di cui all'art. 87 della l. 22 aprile 1941, n. 633.

²² Sul punto si vedano Gangi 2021; Aliprandi, Piana 2023; De Angelis, Vézina 2023.

²³ Cfr. AIB, ANAI, ICOM, *Le raccomandazioni della rete MAB per il recepimento della direttiva europea sul copyright* <https://www.aib.it/attivita/mab/2020/85856-raccomandazioni-mab-recepimento-direttiva-europea-copyright/>; Creative Commons Italia, *Appello comune agli Stati dell'Unione europea e agli istituti culturali per la liberalizzazione dell'uso delle immagini del patrimonio culturale in pubblico dominio* (https://creativecommons.it/chapterIT/index.php/1249/?fbclid=IwAR1DpDW9W_qpo1BEsKhqfBlgIRJEmyJX-ezXSfFfZRSio4PUgmSQ3U9YhGU); AIB, ANAI, ICOM, *Osservazioni sui documenti del Piano Nazionale di Digitalizzazione*, p. 3 (<https://www.aib.it/attivita/comunicati/2022/99865-osservazioni-documenti-piano-nazionale-digitalizzazione/>).

²⁴ Si veda l'intervento di Giorgio Resta in questo volume.

²⁵ Si fa qui riferimento alla dimensione immateriale patrimonio letterario e musicale, giacché la loro traduzione materiale (ad es. i manoscritti autografi di Leopardi della Biblioteca Nazionale di Napoli) può invece rientrare nella nozione di patrimonio culturale. Sul punto si veda Sciuillo 2017, pp. 43-44.

²⁶ Si veda l'intervento di Daniele Manacorda in questo volume.

²⁷ Si veda l'intervento di Riccardo Falcinelli in questo volume.

²⁸ Si veda l'intervento di Fabio Viola in questo volume.

²⁹ Si veda l'intervento di Daniele Malfitana e Antonino Mazzaglia in questo volume.

³⁰ Il problema della gestione più efficiente dei beni comuni (*The Tragedy of the Commons*) è stato sollevato da Garret James Hardin nell'omonimo articolo (1968). I beni comuni sono in genere costituiti da beni naturali caratterizzati dal libero accesso, essendo però rivali, il loro uso indiscriminato può dare luogo a problemi di sovra utilizzo e congestione. Proprio il carattere non rivale insito nella riproduzione digitale può dunque evitare il problema.

³¹ Sulle problematiche relative al "decoro" e a residuali forme di culto animistico che

sembrano ancora interessare la dimensione immateriale del patrimonio culturale nell'evo contemporaneo si vedano Manacorda 2021, Modolo 2021.

³² TAR Lazio, sez. II ter, 29/1/2016 n. 1301.

³³ <https://publicdomainmanifesto.org/>.

³⁴ La rete "Open Glam" mette in contatto musei, archive e biblioteche in tutto il mondo che condividono e praticano la filosofia dell'Open Access applicata alle riproduzioni e, in generale, ai dati delle proprie collezioni. In particolare, la rete gestisce un censimento, costantemente aggiornato, degli istituti culturali che adottano licenze aperte (Glam è l'acronimo per: Galleries, Libraries, Archives, Museums). Cfr. <https://openglam.org/>.

³⁵ Cfr. Ministero della cultura, Istituto Centrale per la Digitalizzazione del Patrimonio Culturale–Digital Library, *Linee guida per l'acquisizione, la circolazione e il riuso delle riproduzioni dei beni culturali in ambiente digitale* (Release v1.0-giugno-2022), p. 6. Si vedano anche Modolo 2021; Sciuolo 2021b.

³⁶ La definizione di "museo" proposta dall'UK Museum Association può costituire un riferimento interessante in questo senso: "Museums enable people to explore collections for inspiration, learning and enjoyment. They are institutions that collect, safeguard and make accessible artefacts and specimens, which they hold in trust for society" (UK Museums Association, Statuto, 1998).

³⁷ Così William Griswold, direttore del Cleveland Museum of Art (CMA), motivava la scelta del museo di adottare licenze CCo nel 2019: "If our goal is to make the museum's great comprehensive collections — of art from every period and from every corner of the globe — universally accessible and free of charge to audiences of all ages, regardless of where they live; if our objective is to facilitate the dissemination of new knowledge; if we are committed to transparency, to fostering creativity, to engaging communities within and far beyond our region, then there is almost nothing we can do that would have greater impact. With this move to Open Access, we have transformed not only access to the CMA's collection but also its usability inside and outside the walls of our museum. Whenever, wherever, and however the public wishes to use, reuse, remix, or reinvent the objects that we hold, our collection is available — as it should be — for we are but caretakers of these objects, which belong to the artistic legacy of humankind" (Griswold 2019).

³⁸ La definizione di museo proposta dall'UK Museums Association sottolinea il ruolo attivo dei musei come agenti di sviluppo e al tempo stesso come "custodi" di collezioni che appartengono alla società: "Museums enable people to explore collections for inspiration, learning and enjoyment. They are institutions that collect, safeguard and make accessible artefacts and specimens, which they hold in trust for society" (<https://www.museumsassociation.org/about/faqs/#what-is-a-museum>).

³⁹ Corte dei Conti, Sezione centrale di controllo sulla gestione delle amministrazioni dello Stato, *Spese per l'informatica con particolare riguardo alla digitalizzazione del patrimonio culturale italiano (2016-2020). Deliberazione 12 ottobre 2022, n. 50/2022/G* (https://www.key4biz.it/wp-content/uploads/2022/10/Corte_dei_Conti_Digitalizzazione_settore_culturale_25.10.2022_Delibera_5....pdf).

⁴⁰ Per quanto concerne il ministero della cultura, limitatamente ai musei e ai parchi archeologici dotati di autonomia speciale (contabile, finanziaria e statutaria), nell'anno 2016 i ricavi da concessioni d'uso non hanno superato il 2,4%, mentre la percentuale scende ulteriormente nel caso dei canoni concessori destinati ai Poli museali regionali per i quali si registra solo l'1,1% del totale degli introiti di tali istituti

ministeriali (Tarasco 2017, p. 247). In tale quota rientrano, indistintamente, i canoni di concessione per l'uso di spazi museali e per l'utilizzo lucrativo delle riproduzioni di beni culturali, che peraltro rappresentano in proporzione una quota minoritaria delle entrate. Per dati più aggiornati si vedano anche Falcinelli 2021; Martina Bagnoli e Massimo Fantini in questo volume.

⁴¹ Tarasco, Miccù 2022.

⁴² "The possibility to download high-quality images is intended to increase the collection's international visibility and to facilitate scholarly publishing" (<https://www.belvedere.at/en/open-content>).

⁴³ Si veda l'intervento di Laura Moro in questo volume.

⁴⁴ D.m. 8 aprile 1994, *Tariffario per la determinazione di canoni, corrispettivi e modalità per le concessioni relative all'uso strumentale e precario dei beni in consegna al Ministero* si veda Daniele Manacorda in questo volume.

⁴⁵ Il lucro indiretto, a seguito dell'entrata in vigore della l. 124/2017, non è più un limite alla libera divulgazione delle immagini di beni culturali pubblici. Rimane salvo, tuttavia, l'obbligo di comunicazione all'istituto detentore del bene. Cfr. Ministero della Cultura, Istituto Centrale per la Digitalizzazione del Patrimonio Culturale–Digital Library, *Linee guida per l'acquisizione, la circolazione e il riuso delle riproduzioni dei beni culturali in ambiente digitale* (Release v1.0-giugno-2022), pp. 5 (n. 3), 22. In attesa che le linee guida ministeriali vengano tradotte in regolamento vero e proprio la Galleria Estense di Modena è uno degli istituti statali che hanno recepito le indicazioni in merito alla gratuità della pubblicazione delle immagini nei prodotti editoriali (<https://gallerie-estensi.beniculturali.it/visita/servizi-fotoriproduzione-archivi-fotografici/>).

⁴⁶ Si vedano Sciuillo 2021a e 2021b.

⁴⁷ Si veda l'intervento di Beppe Moiso in questo volume.

⁴⁸ Si veda Orlandi *et al.* 2022.

⁴⁹ Camera dei Deputati, *Risoluzione sulla riproduzione dei beni culturali* (7-00423 Vacca, 7-00550 Lattanzio, 7-00552 Belotti, 7-00553 Piccoli Nardelli, 7-00557 Mollicone 7-00558 Aprea). Cfr. <https://documenti.camera.it/leg18/resoconti/commissioni/bollettini/pdf/2021/06/16/leg.18.bolo607.data20210616.como7.pdf>

⁵⁰ R.d. 30 gennaio 1913, n. 363 (Regolamento di esecuzione delle leggi 20 giugno 1909, n. 364 e 23 giugno 1912, n. 688 per le antichità e belle arti).

⁵¹ Si veda l'intervento di Claudia Baroncini in questo volume.

Abbreviazioni bibliografiche

Albisinni 2019: F.G. Albisinni, *Dal potere autorizzatorio di tipo conformativo alle fattispecie normative abilitanti. Verso nuovi paradigmi in tema di amministrazione del patrimonio culturale*, «Aedon», 1, 2019, <http://www.aedon.mulino.it/archivio/2019/1/albisinni.htm>.

Alinari 1893: V. Alinari, *Del R. decreto e regolamento per le riproduzioni fotografiche*, «Bullettino della Società Fotografica Italiana», 1892, pp. 246-249.

Aliprandi, Piana 2023: S. Aliprandi, C. Piana, *Tutela dei beni culturali e lo strano caso di Studi d'arte Cave Michelangelo. Un commento all'ordinanza del 2022 con considerazioni critiche sulla normativa di riferimento*, in «Dirittodautore.it», <https://zenodo.org/record/7655286#.ZB9ch3bMK5c>.

- Arisi 2021:** M. Arisi, *Riproduzioni di opere d'arte visive in pubblico dominio: l'articolo 14 della Direttiva (EU) 2019/790 e la trasposizione in Italia*, «Aedon», 1, 2021, <http://www.aedon.mulino.it/archivio/2021/1/arisi.htm>.
- Balzani 2003:** R. Balzani, *Per le antichità e le belle arti. La legge n. 364 del 20 giugno 1909 e l'Italia giolittiana*, Bologna 2003.
- Binazzi 2020:** M. Binazzi, *Fotografie e istituzioni museali: il sistema della doppia copia e l'accumulo dei fondi. Le Regie Gallerie di Firenze, 1860-1906*, «Rivista di studi di fotografia. Journal of Studies in Photography», 5, 10, 2020, pp. 10-35, <https://oajournals.fupress.net/index.php/rsf/article/view/12245>.
- De Angelis, Vézina 2023:** D. De Angelis, B. Vézina, *The Vitruvian Man: A Puzzling Case for the Public Domain*, «Communia», <https://communia-association.org/2023/03/01/the-vitruvian-man-a-puzzling-case-for-the-public-domain/>.
- Falcinelli 2021:** R. Falcinelli, *Cari musei italiani, quando capirete che Leonardo è di tutti?*, «L'Espresso», 8 aprile 2021 https://espresso.repubblica.it/idee/2021/04/08/news/musei_italiani_leonardo_da_vinci-295522990/.
- Gangi 2021:** P.M. Gangi, *L'Italia ha recepito la Direttiva Copyright. Il punto sull'art. 14 e la libera riproduzione dell'arte visiva*, «Key4biz», <https://www.key4biz.it/litalia-ha-recepito-la-direttiva-copyright-facciamo-il-punto-sullart-14-e-la-libera-riproduzione-dellarte-visiva/384060/>.
- Griswold 2019:** W. Griswold, *Introducing Open Access at the CMA: For the Benefit of All the People Forever*, «Medium», 23 gennaio 2019, <https://medium.com/cma-thinker/introducing-open-access-at-the-cma-for-the-benefit-of-all-the-people-forever-d3cd81964616>.
- Maffioli 2014:** M. Maffioli, *Punti di vista: gli Stabilimenti fotografici italiani e il Gabinetto Fotografico di Giovanni Gargioli*, in C. Marsicola (a cura di), *Il viaggio in Italia di Giovanni Gargioli. Le origini del Gabinetto Fotografico Nazionale 1895-1913*, Roma 2014.
- Manacorda 2021:** D. Manacorda, *L'immagine del bene culturale pubblico tra lucro e decoro: una questione di libertà*, «Aedon», 1, 2021, <http://www.aedon.mulino.it/archivio/2021/1/manacorda.htm>.
- Modolo 2021:** M. Modolo, *La riproduzione del bene culturale pubblico tra norme di tutela, diritto d'autore e diritto al patrimonio*, «Aedon», 1, 2021, <http://www.aedon.mulino.it/archivio/2021/1/modolo.htm>.
- Orlandi et alii 2022:** S. Orlandi, D. De Angelis, P. Fasano, C. Manasse, A.M. Marras, M. Modolo, *Open access. Diritto d'autore, copyright e licenze aperte per la cultura nel web. 100 domande e risposte per musei, archivi e biblioteche – 100 domande e risposte per musei, archivi e biblioteche*, 2022, <https://zenodo.org/record/4593914#.ZB9seHbMK5c>.
- Sciullo 2017:** G. Sciullo, *Patrimonio e beni*, in C. Barbati, M. Cammelli, L. Casini, G. Piperata, G. Sciullo, *Diritto del patrimonio culturale*, Bologna 2017, pp. 37-72.
- Sciullo 2021a:** G. Sciullo, *Sull'immagine dei beni culturali*, «Aedon», 1, 2021, <http://www.aedon.mulino.it/archivio/2021/1/editoriale.htm>.
- Sciullo 2021b:** G. Sciullo, *'Pubblico dominio' e 'Dominio pubblico' in tema di immagine dei beni culturali: note sul recepimento delle Direttive (UE) 2019/790 e 2019/1024*, «Aedon», 1, 2021, <http://www.aedon.mulino.it/archivio/2021/1/sciullo.htm>.

Tarasco 2017: A.L. Tarasco, *Il patrimonio culturale. Modelli di gestione e finanza pubblica*, Napoli 2017.

Tarasco, Miccù 2022: A.L. Tarasco, R. Miccù (a cura di), *Il patrimonio culturale e le sue immagini. Diritto, gestione e nuove tecnologie*, Napoli 2022.

Velani 2020: F. Velani (a cura di), *LuBeC 2020. Ripartiamo con la cultura. Ripartiamo per la cultura Gaetano*, atti di LuBeC 2020 (Lucca, Real Collegio, 8-9 ottobre 2020), https://www.lubec.it/wp-content/uploads/2021/10/ATTI-2020_completo.pdf.

Appendice documentaria

Doc. 1

Prima bozza manoscritta del disegno di legge Villari (1892)

ACS, MPI, DG AABBA, Divisione scavi, musei e gallerie (1891-1897), *Atti amministrativi e varie (1891-1897)*, b. 115.

Art. 24

La riproduzione per mezzo della fotografie dei monumenti esistenti in luoghi chiusi di proprietà del Governo sarà soggetta ad una tassa, non superiore a variabile secondo i vari casi sarà fissata e da fissarsi dal Ministero della Pubblica Istruzione, e non potrà superare lire non inferiore a £ 10, né superiore a £ 50.

Doc. 2

Lettera di Vittorio Alinari al Ministro della pubblica istruzione, Pasquale Villari (Firenze, 8 marzo 1892).

ACS, MPI, DG AABBA, Divisione scavi, musei e gallerie (1891-1897), *Atti amministrativi e varie (1891-1897)*, b. 115.

Eccellenza,

È venuto a mia cognizione essere stato presentato alla Camera un progetto di legge, di cui un Articolo riguarderebbe più specialmente, la riproduzione fotografica dei monumenti esistenti in luoghi chiusi appartenenti allo Stato.

Quest'articolo, come mi viene comunicato, sembrami non solo ledere fortemente gl'interessi de' fotografi esercenti, che formano adesso, specialmente nella nostra città, un nucleo abbastanza rilevante, ma nuocerebbe altresì al progressivo sviluppo di quelle collezioni artistiche che sono di non dubbia utilità per gli studiosi, i quali si compiacciono ricorrere ad esse per quei raffronti necessari, in mancanza di documenti, a completare ed in certi casi rettificare la storia dell'arte.

Oltre a ciò, desidererei esporre ancora alla Eccellenza Vostra tutte le ragioni per le quali, dato il mantenimento del succitato articolo, l'Arte Fotografica verrebbe ad averne un colpo mortale.

Per questo e per l'avermi l'E.V. addimosttrato sempre la più grande benevolenza, oso dimandarle un breve colloquio per il quale, se come spero mi verrà accordato mi recherò espressamente in Roma il giorno che l'E.V. vorrà indicarmi.

Certo di vedere esaudito questo mio desiderio, ho l'onore di confermarvi di Vostra Eccellenza Devotissimo ed Obbligatissimo

Vittorio Alinari

Doc. 3

Lettera (minuta) del Ministro della pubblica istruzione, Pasquale Villari, a Vittorio Alinari (Roma, 23 marzo 1892).

ACS, MPI, DG AABBA, Divisione scavi, musei e gallerie (1891-1897), Atti amministrativi e varie (1891-1897), b. 115.

Egregio Signore,

la proposta che Ella mi fa circa la tassa per le riproduzioni fotografiche, la quale è fra i provvedimenti del disegno di legge per la conservazione dei monumenti, si riduce in sostanza a una notevole riduzione della tassa medesima. In una giornata si possono fare molte negative di monumenti, e l'ammontare della tassa che si dovrebbe pagare per ogni negativa, in proporzione della sua importanza è evidente che supererebbe di molto la somma di L. 5,00 che Ella propone per ogni giorno di lavoro. Così il valore della doppia copia, da consegnarsi, di ciascuna riproduzione, sarà sempre assai maggiore di sole L. 5,00 per tutte le riproduzioni che si possono fare in un giorno. Onde, non che avere un vantaggio finanziario, come a Lei sembra probabile, si avrebbe senza dubbio alcuno una fortissima diminuzione del provento che la tassa può dare e che deve impiegarsi in pro dei monumenti. Inoltre l'obbligo della consegna di due copie non è mia nuova disposizione ma già esiste in forza della legge sulla stampa. Pertanto la proposta di Lei, se giova ai fotografi, rende frustrato quel vantaggio che si vuol conseguire con la tassa, vantaggio superiore al piccolo carico nuovo.

Con la massima stima,

f.to Villari

Doc. 4

Lettera di Vittorio Alinari al Ministro della pubblica istruzione, Pasquale Villari (Firenze, 25 marzo 1892).

ACS, MPI, DG AABBA, Divisione scavi, musei e gallerie (1891-1897), Atti amministrativi e varie (1891-1897), b. 115.

Eccellenza,

Mi credo in dovere di rispondere alla lettera, che V.E. si è degnata scrivermi in data 23 andante, e ci rispondo tanto più volentieri e più liberamente, in quanto che fra tutti i Fotografi d'Italia, credo sarei per essere il meno danneggiato dall'eventuale applicazione dell'Articolo di legge riguardante la tassa sulle riproduzioni fotografiche.

Provo subito questa mia asserzione col portare a conoscenza dell'E.V. come nel periodo di tempo decorso dal cadere dell'anno 1890 all'Agosto 1891 la mia casa abbia potuto interamente rinnovare le sue collezioni riproducendo le opere più interessanti delle Gallerie Pitti, Uffizi e Accademia di Belle Arti di Firenze, in tutto 1200 Quadri e che adesso ha ottenuto permessi per completare questa collezione riproducendo tutti gli Affreschi sparsi per Firenze in luoghi sui quali il Governo esercita la sua giurisdizione.

Ora siccome, meno per casi parziali e fortuiti, queste collezioni non si dovranno rinnovare che fra 10 o 15 anni, ne viene di conseguenza che per una legge applicata oggi avrei solo la minaccia di un danno futuro, e la possibilità di provvedere.

Incoraggiato, anzi invitato da molti cultori delle Arti Belle, era mia intenzione aumentare le

mie raccolte riproducendo quanto avrei trovato d'interessante in altre città d'Italia. Ma sorge oggi una legge che mi crea un ostacolo insuperabile per i miei mezzi, e posso aggiungere anche per le risorse che oggi può aspettarsi l'Arte Fotografica; ed io me ne resto a casa pago degli allori conquistati e intendo non più ai vantaggi della Storia e dell'Arte, ma a quelli che a me possono derivare dallo sfruttare senz'altro il materiale che mi sono creato.

E V.E. vorrà permettermi adesso di rilevare alcune cose inesatte incorse nella redazione della lettera inviata. In essa vien detto che la mia proposta sulle modificazioni all'articolo di legge si riduce a un vantaggio per i fotografi perché in un giorno si possono fare molte riproduzioni etc. Rispondo a questo col fare osservare che per riprodurre i 1200 Quadri nelle Gallerie di Firenze e che ho citato sopra, è occorso un anno di tempo, ciò che verrebbe a ragguagliare, secondo la mia proposta a 1500 lire circa le quali salirebbero a 3000 se si volessero aggiungere le 5 lire per l'esenzione della consegna delle Fotografie. È naturale che a identiche condizioni e lasciando l'Articolo di legge tale quale è, il Ministero incasserebbe assai più. Ma qual Fotografo si potrebbe permettere quella spesa?

E non è poi vero che il valore delle copie da consegnarsi per ogni soggetto riprodotto sia superiore alle 5 lire. Fino a oggi abbiamo consegnato queste fotografie nelle dimensioni di 20x25 quelle cioè che si hanno in commercio al prezzo di 50 cmi, o una lira, mai abbiamo avuto reclami e sempre ci è stata rilasciata regolare ricevuta, senza che altre pretese ci fossero mai affacciate, pretese che in tutti i casi difficilmente potrebbero farsi valere, visto che i permessi richiedono solo due copie per ogni soggetto, non due copie per ogni grandezza o dimensione del soggetto riprodotto.

E tutto ciò per mia giustificazione e perché V.E. sia convinto che, con la mia proposta non avevo inteso minimamente di difendere interessi personali ma combattere per la giustizia e per quell'arte divinizzata dalle opere dei Raffaello e dei Michelangiolo.

E perché appunto non ho voluto che la cosa restasse, come apparentemente era, puramente personale, credo mio dovere comunicare alla Società Fotografica Italiana, l'Articolo di Legge in questione, i passi da me fatti, e tutto quanto si riferisce a questa vertenza.

La Società se lo crederà opportuno oltre inviare a V.E. una memoria in proposito userà dei mezzi che sono a sua disposizione per combattere la proposta di legge.

Intanto ho l'onore di rassegnarmi dall'Eccellenza Vostra

Devotissimo,

Vittorio Alinari

Doc. 5

Relazione di Carlo Brogi alla Camera di Commercio di Firenze per l'abolizione dell'art. 23 del disegno di legge Villari (23 marzo 1892).

Circa la proposta di colpire con una tassa le riproduzioni fotografiche dei monumenti nazionali, «Buletino della Società Fotografica Italiana», 1892, pp. 101-103.

Onorevoli colleghi,

Nel progetto di legge presentato al Parlamento per la conservazione dei Monumenti e dal quale furono or non ha guari staccate ed approvate alcune disposizioni più urgenti con la definizione di "Catenaccio artistico," viene proposto all'articolo 23 d'imporre una tassa non minore di L. 10 né maggiore di L. 50 per la riproduzione col mezzo della fotografia di ciascun monumento in luoghi chiusi di proprietà dello Stato.

L'approvazione di questa tassa, eccessiva anche nella misura, arrecherebbe un grave danno

all'industria fotografica, assai sviluppata nel nostro paese appunto per l'abbondanza delle opere d'arte che interessano tutto il mondo civile. E mentre incepperebbe questo ramo d'industria, il governo non realizzerebbe il fine sperato per la ragione che pochissimi Monumenti presenterebbero a priori, fotograficamente parlando, l'importanza commerciale per sopportare una simile imposizione.

Per citare un esempio pratico, la raccolta delle riproduzioni fotografiche della nostra Galleria degli Uffizi ascende in cifra media a 800 quadri: calcolando col minimo della tassa proposta si avrebbe così una spesa soltanto per il diritto di riproduzione di L. 8000! Quale sarà dunque l'editore che vorrà correre l'alea d'una simile pubblicazione che presenta un aggravio così rilevante all'infuori del costo del lavoro in sé stesso?

Né si creda che avvenga con la fotografia ciò che avviene con le altre arti grafiche, che cioè una volta formate le matrici si abbia assicurato il mezzo di continuare la pubblicazione. Le negative fotografiche sono come ognuno sa fragili; ma oltre a ciò, i continui e radicali progressi della fotografia rendono necessario di rifare spesso le matrici con metodi d'indiscutibile superiorità, come appunto accade attualmente rispetto ai dipinti col processo così detto isocromatico. La tassa dunque per il medesimo monumento può essere pagata più volte, quante saranno cioè le occasioni che ne renderebbero necessaria la riproduzione.

Ma oltre il lato economico, la questione ne presenta un altro di ordine diverso ma non meno importante, sfuggito certo alla perspicacia del Governo, ed è questo: il Governo vuol vendere a contanti, diciamo così, un diritto morale; ma cedendo questo diritto ha il dovere di renderlo reale, non illusorio, di garantirne l'uso a chi ne rimane investito se non vuole commettere un atto poco retto. Ora la concessione del diritto per le riproduzioni con la fotografia non sarebbe affatto tutelata contro facili usurpazioni, per la ragione che le riproduzioni legittime rimarrebbero esposte ad essere contraffatte, ad essere cioè riprodotte da altri con lo stesso mezzo della fotografia, senza che le vigenti leggi sulla proprietà artistica possano riuscire efficacemente a reprimere simili abusi.

Alla considerazione della Camera l'argomento di cui mi occupo non può essere sottoposto che sotto l'aspetto industriale, ma esso riguarda anche un campo di interesse più generale, del quale il Governo non ha tenuto conto alcuno. Nella relazione che precede il disegno di legge in parola, è detto. Appunto per dimostrare la necessità d'impedire l'esportazione delle opere d'arte, che i Monumenti artistici e storici hanno grandissima importanza per la coltura, per l'educazione pubblica, per il sentimento nazionale massimamente in Italia. Ora come si può disconoscere adunque che la fotografia è il mezzo più efficace per diffondere e generalizzare in ogni classe sociale la conoscenza e lo studio di tali Monumenti? Ed allora perché ostacolare con uno scopo puramente fiscale il cui provento non sarebbe che meschinissimo, lo sviluppo delle raccolte di riproduzioni fotografiche che sono un potente ausiliare per raggiungere l'azione morale che il Governo attribuisce ai Monumenti nazionali?

Da queste mie brevi considerazioni, il cui valore non può sfuggire al senso pratico dei miei egregi colleghi, vengo a concludere che la nostra Camera faccia voti vivissimi al Ministero di agricoltura, industria e commercio affinché sia soppresso il suaccennato articolo 23.

Anche la Società fotografica italiana sedente in questa città, chiamata ad occuparsi di tale argomento, mi dà l'incarico con la lettera che depongo, di fare insistenti premure presso questa onorevole Rappresentanza commerciale onde indurla ad interporre i suoi buoni uffici per ottenere dal Governo la anzidetta soppressione nel disegno di legge per la conservazione dei Monumenti.

Carlo Brogi

Doc. 6

Lettera del Sottosegretario del Ministero dell'agricoltura, industria e commercio, Antonino Paternò-Castello, al Ministro della Pubblica Istruzione, Pasquale Villari (Roma, 4 aprile 1892).

ACS, MPI, DG AABBA, Divisione scavi, musei e gallerie (1891-1897), Atti amministrativi e varie (1891-1897), b. 115.

Oggetto: Disegno di legge per la conservazione dei monumenti. Tassa sulle riproduzioni fotografiche.

La Camera di Commercio di Firenze, nell'adunanza del 23 marzo ora scorso ha approvato ad unanimità l'unita relazione del cav. Carlo Brogi, con la quale si fa voto al Governo per la soppressione dell'articolo 23 del disegno di legge sulla conservazione dei monumenti.

Nella detta relazione si vuol dimostrare che la tassa stabilita col detto articolo sulla riproduzione fotografica dei monumenti esistenti nei luoghi chiusi di proprietà dello Stato, oltre ad essere di inceppamento allo sviluppo dell'industria fotografica, non può tornare di grande giovamento alla pubblica finanza. Dal punto di vista industriale questo Ministero non può disconoscere la ragionevolezza del voto della Camera di commercio di Firenze. Tuttavia lo scrivente lascia alla competenza dell'On.le collega per la pubblica istruzione il decidere se sia il caso di accogliere o meno il detto voto, trattandosi di una tassa stabilita non a scopo fiscale ma a tutela del patrimonio artistico nazionale.

Doc. 7

Atti Parlamentari, Camera dei Deputati. Legisl. XXII, sess. 1904-1906. Documenti-disegni di legge e relazioni, pp. 35-36.

Delle riproduzioni

Contro ogni antico sistema l'art. 19 della legge del 1902 dispone «che la riproduzione dei monumenti e degli oggetti d'arte e d'antichità di proprietà governativa sarà permessa con le norme e alle condizioni da stabilirsi nel regolamento e verso il pagamento di un adeguato compenso». E il regolamento del 17 luglio 1904, gravido di 418 articoli (solamente ottanta meno del codice penale!) sorpassando, non illustrando la legge, impone ai copiatori la tassa di 25 centesimi per ogni giorno dal tempo stabilito, da pagarsi anticipatamente e senza rimborso per il minor tempo impiegato, e ai fotografi la tassa da 1 a 10 lire per ogni opera fotografata e l'obbligo di consegnare una negativa che diventerà proprietà dello Stato e due copie positive d'ogni negativa (art. 213 e segg. e 246 e segg.).

A prescindere dalla disputa se per questa via lo Stato intenda farsi fotografo e se tra le varie forme di statizzazione non sarebbe delle peggiori quella dello Stato fotografo, è evidente che cosiffatte disposizioni sono innanzi tutto incostituzionali, poiché con queste un regolamento giunge non già a determinare un compenso ammesso per principio della legge, ma a statuire una vera espropriazione della proprietà letteraria, qual'è ormai riconosciuto il lavoro fotografico, che è fatto di ricerche, di scelte, di fatiche, di dispendi, di rischi. L'obbligo della consegna della negativa era imposto anche dal precedente regolamento del 6 agosto 1893, emanato dal ministro Martini, ma era circoscritto alle copie fotografiche dei cimelii letterari, assai più delicati dei monumenti, e non era seguito da alcun effetto di espropriazione.

Ma poi le disposizioni del regolamento sono ingiuste anche in se stesse, perché non riescono che ad

inceppare una vasta e utile propaganda dell'arte qual è quella che si fa col mezzo della fotografia, assai preferibile alle copie manuali. Scegliere, apprezzare e talvolta scoprire monumenti e oggetti d'arte rari o sconosciuti per le pinacoteche private, nelle chiese, nei simulacri, tra i chiostrì, su i muri delle vie campestri e divulgare le copie fotografiche spesso perfette a migliaia e migliaia in tutto il mondo, questa è vera benemeranza che deve riconoscersi ai fotografi e che non può essere combattuta. L'interesse e il lauto guadagno che possono trarre i fotografi da tali imprese può essere argomento di persecuzione da parte dell'agente delle imposte nell'applicare la tassa di ricchezza mobile ma non dev'essere ragione di persecuzione né di inceppamento da parte d'una legge che protegge l'arte, mentre fin qui l'arte s'è forse più avvantaggiata per l'opera dei fotografi che per quella dei legislatori. D'altronde l'interesse, traducendosi in spirito di concorrenza, è quello che ispira a siffatti propagandisti della bellezza le migliori scelte e i più vasti assortimenti. Il celebre piviale di Ascoli Piceno, riscattato mediante un'onorificenza promessa al signor compratore, si poté identificare con la fotografia che ne aveva già eseguito da tempo l'Alinari. Il pubblico del mondo, attratto dal vezzo universale delle fotografie e delle cartoline riproducenti le migliori bellezze di ogni città, s'incuriosisce, s'innamora, va a vedere l'originale, forse facendo un viaggio apposta.

E ch'è accaduto dopo la pubblicazione del regolamento che voleva colpire gli arricchimenti dei grandi fotografi? È accaduto che i piccoli fotografi sono stati danneggiati in vista della tassa e dell'espropriazione che non garantisce più il lavoro dell'ingegno, sia pure dell'ultima specie, mentre i grossi fotografi hanno voltato le spalle all'Italia e sono andati a far la propaganda dell'arte straniera. Il Braun e il Seemann hanno rinunciato alla serie della Galleria degli Uffizi e sono andati in Spagna: l'Anderson è andato a fotografare la Galleria del Prado a Madrid e l'Alinari quella Reale di Dresda. E così le grandi ditte fotografiche non hanno scemato i loro proventi, gli studi sono stati danneggiati, i visitatori delle raccolte d'arte hanno mutato rotta verso altre nazioni.

Per queste considerazioni la Commissione è stata unanime nel dichiarare (e questo è il suo voto dedicato al regolamento), che dev'essere abolito l'obbligo della consegna della negativa, almeno a scopo di espropriazione, e nel proporre di abolire nella nuova legge il pagamento di una tassa come compenso imposto ai copiatori fotografi e manuali, essendo già bastante il bollo di sessanta centesimi che deve ornare l'istanza del copiatore. Ed a conforto di queste nostre proposte giova rilevare come già la Commissione centrale, nelle sue modificazioni dettate nel gennaio del '906, proponesse l'abolizione del compenso e la stessa abolizione si accingeva in questi giorni a introdurre in particolare correzione del regolamento il ministro Boselli.



Firenze, li 8 Marzo 1892

Eccellenza,

È venuto a mia cognizione essere stato presentato alla Camera un progetto di legge, di cui un articolo riguarderebbe più specialmente, la riproduzione fotografica dei monumenti esistenti in luoghi chiusi appartenenti allo Stato.

Quest'articolo, come mi viene comunicato, sembrami non solo ledere fortemente gli interessi di fotografici esercenti, che formano adesso, specialmente nella nostra città, un nucleo abbastanza rilevante, ma nuocerebbe altresì al progressivo sviluppo di quelle collezioni artistiche che sono di non dubbia utilità per gli studiosi, i quali si compiacciono ricorrere ad esse per quei confronti necessari, in mancanza di documenti, a completare ed in certi casi rettificare la storia dell'arte.

Oltre a ciò desidererei esporre ancora alla Vostra Eccellenza tutte le ragioni per le quali, dato il mantenimento del succitato articolo, l'Arte Fotografica verrebbe ad averne un colpo mortale.


Per questo e per l'avermi l' E. V. addimostato
sempre la più grande benevolenza, osol dimandarle un
brevi colloquio per il quale, se come spero mi vorrà accordato
mi recerò espressamente in Roma il giorno che l' E. V.
vorrà indicarmi.

Certo di vedere esaudito questo mio desiderio, ho
l'onore di confermarvi di Vostra Eccellenza

Devoto e Obligatissimo

A. S. E. il Senatore Pasquale Villari
Ministro della Pubblica Istruzione.

Roma



Fratelli Alinari
Firenze li 25 Maggio 1892
Eccellenza, *Alti p...*

Mi credo in dovere di rispondere alla lettera, che V. E. si è degnata scrivermi in data 23 andante, e di rispondendo tanto più volentieri e più liberamente, in quanto che fra tutti i Fotografi d'Italia, credo sarei per essere il meno danneggiato dall'eventuale applicazione dell'Articolo di legge riguardante la tassa sulle riproduzioni fotografiche.

Trovo subito questa mia asserzione col portare a conoscenza dell' E. V. come nel periodo di tempo decorso dal cadere dell'anno 1890 all' Agosto 1891 la mia casa abbia potuto interamente rinnovare le sue collezioni riproducendo le opere più interessanti delle Gallerie Pitture, Uffizi e Accademia di Belle Arti di Firenze, in tutto 1200 Quadri; e che adesso ho ottenuto permessi per completare questa collezione riproducendo tutti gli affreschi sparsi per Firenze in luoghi sui quali il Governo esercita la sua giurisdizione.

Ora siccome, meno per casi parziali e fortuiti, queste collezioni non si dovranno rinnovare che fra 10 o 15 anni, ne viene di conseguenza che per una legge applicata oggi avrà solo la minaccia di un danno futuro, e la possibilità di provvedere.

Incoraggiato, anzi invitato, da molti cultori delle Belle Arti, era mia intenzione aumentare le mie raccolte riproducendo quanto avrei trovato d'interessante in altre città d'Italia. Ma sorge oggi una legge che mi crea un osta-

Doc. 3 (recto)

colto insuperabile per i miei mezzi, e posso acquignere anche per le risorse che oggi può aspettarsi l'Arte Fotografica, ed io me ne resto scata pago degli allora conquistati, e intento non fui ad vantaggi della Storia e dell'Arte, ma a quelli che a me possono derivare dallo sfruttare senz'altro il materiale che mi sono creato.

E V. E. vorrà permettermi adesso di rievocare alcune cose in fatto incorse nella redazione della lettera inviata mi.

In essa vien detto che la mia proposta sulle modificazioni dell'articolo di legge si riduce a un vantaggio per i fotografi perche' in un giorno si possono fare molte riproduzioni etc.

Rispondo a questo col far osservare che per riprodurre i 1200 quadri nella Galleria di Firenze e che ho citato sopra, e' occorso un anno di tempo, cio' che verrebbe a ragguagliare, secondo la mia proposta a 1500 lire circa le quali salirebbero a 3000 se si volessero acquignere le 5 lire per l'esenzione dalla consegna delle fotografie. E' naturale che a identiche condizioni e lasciando l'articolo di legge tale quale e', il Ministero incasserebbe, assai piu'. Ma qual fotografo si potrebbe permettere quella spesa?

E non e' poi vero che il valore delle copie da consegnarsi per ogni soggetto riprodotto sia superiore alle 5 lire. Fino ad oggi abbiamo consegnato queste fotografie nelle dimensioni di 10x15 quelli cio' che si hanno in commercio al prezzo di 50 centesimi, e una lira, mai abbiamo avuto reclami e sempre ed e' stata riluttanza risolvere ricevuta, senza che altri preteso ci fossero mai affacciate, preteso che in tutti i casi difficilmente potrebbero farli valere, visto che i permessi richiedono solo due copie per ogni soggetto, non due copie per ogni grandezza o dimensione del soggetto riprodotto.

È tutto ciò per mia giustificazione
e perché V. E. sia convinto che, con la mia proposta non
avevo inteso menomamente di difendere interessi personali,
ma combattere per la giustizia e per quell'arte divinizzata
dalle opere dei Raffaello e dei Michelangiolo.

E perché appunto non ho voluto che la
cosa restasse, come apparentemente era, puramente perso-
nale, credo mio dovere comunicare alla Società Fotogra-
fica Italiana, l'Articolo di Legge in questione, e i fatti
da me fatti, e tutto quanto si riferisce a questa
vertenza.

La Società se lo crederà opportuno oltre
inviare a V. E. una memoria in proposito userà dei
mezzi che sono a sua disposizione per combattere la
proposta di legge.

Intanto ho l'onore del rassegnarmi
dell' Eccellenza Vostra

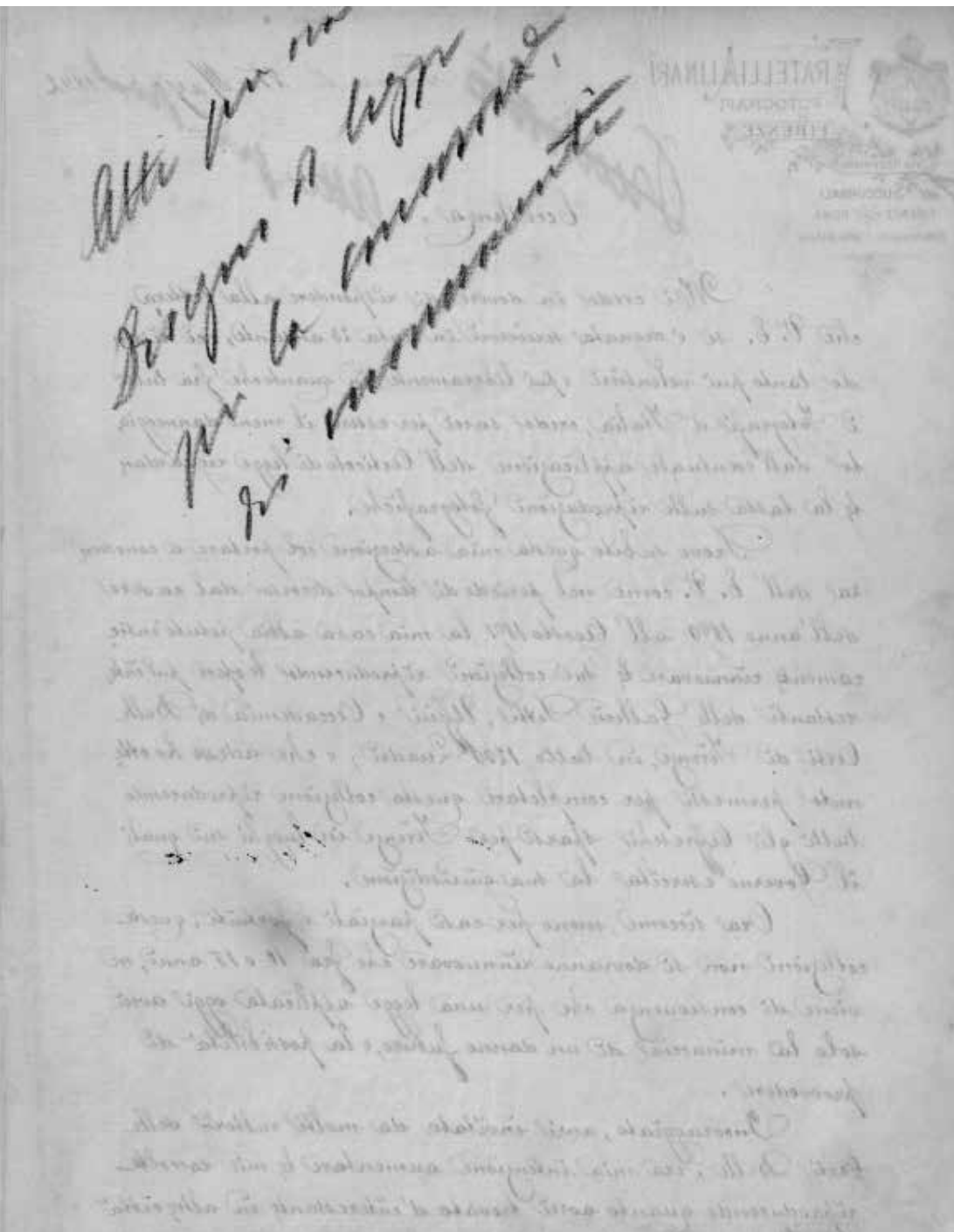
Devotmo

Steno Arace

A Sua Eccellenza

Il Senatore Pasquale Villari
Ministro della Pubblica Istruzione

Roma



2
P.S.

MINISTERO DI ISTRUZIONE PUBBLICA
5 APR 92
N. 4172
Roma, addi / Aprile 1892

**MINISTERO
DE
AGRICOLTURA, INDUSTRIA E COMMERCIO**

SOTTO SEGRETARIATO DI STATO
-884-

DIVISIONE II.
Industria, Commercio e Credito
Sezione II

N. { del Registro d'Entrata 22742
del Protocollo 3841
della Posizione

Risposta a _____
del _____
Div. _____ Sez. _____ N. _____

OGGETTO

Disegno di legge per la conservazione dei monumenti.
Tassa sulle riproduzioni fotografiche.

----- Allegati 1 -----

Al Ministero della Istruzione
Pubblica
Direzione Generale antichità
e belle arti

Indicare nella risposta i numeri e la data
della presente.

La Camera di commercio di Firenze, nell'adunanza del 23 marzo ora scorso ha approvato ad unanimità l' unita relazione del componente Cav. Carlo Brogi, con la quale si fa voto al Governo per la soppressione dell' articolo 28 del disegno di legge sulla conservazione dei monumenti.

Nella detta relazione si vuol dimostrare che la tassa stabilita col detto articolo sulla riproduzione fotografica dei monumenti esistenti nei luoghi chiusi di proprietà dello Stato, oltre ad essere d' inceppamento allo sviluppo dell' industria fotografica, non può tornare di grande giovamento alla pubblica finanza.

Dal punto di vista industriale questo Ministero non può disconoscere la ragionevolezza del voto della Camera di commercio di Firenze. Tuttavia lo scrivente lascia alla competenza dell' On. Collega per la pubblica istruzione il decidere se sia il caso di accogliere o meno il detto voto, trattandosi di una tassa stabilita non a scopo fiscale ma a tutela del patrimonio artistico nazionale.

Roma, 1891 - Tip. Elzeviriana.

Doc. 6 (recto)

In ogni modo il sottoscritto sarà grato all' On. Collega, se , colla restituzione dell' allegato, vorrà favorirgli un cenno dei suoi intendimenti al riguardo.

IL SOTTO SEGRETARIO DI STATO

A handwritten signature in dark ink, appearing to be 'G. Stucky', written in a cursive style.