





## Indice

Premessa di Carolina Megale, Fondazione Aglaia  
Saluti di Paolo Baldi, Regione Toscana

### Introduzione

Daniele Manacorda, *Dieci argomenti per una piena liberalizzazione dell'uso delle immagini del patrimonio culturale pubblico.*

Mirco Modolo, *Il canone di concessione sulle riproduzioni di beni culturali pubblici (1892-2023): un profilo storico-critico.*

### Parte prima – Le competenze: i punti di vista

Giorgio Resta, *L'immagine dei beni culturali pubblici: una nuova forma di proprietà?*

Grazia Semeraro, *Le immagini del patrimonio culturale: il punto di vista dell'università.*

Massimo Fantini, *Le immagini del patrimonio culturale: il punto di vista dell'economia.*

Andrea Brugnoli, *Le immagini del patrimonio culturale: il punto di vista dell'associazionismo.*

Laura Moro, *Le immagini del patrimonio culturale: il punto di vista del Ministero della cultura.*

### Parte seconda - Le esperienze: tra pubblico e privato

Stefano Monti, *Immaginare il futuro: tra ovvietà e opportunità.*

Beppe Moiso, Tommaso Montonati, *Il Museo Egizio di Torino, storia di un'esperienza.*

Daniele Malfitana, Antonino Mazzaglia, *Immagini del patrimonio culturale come dato della ricerca scientifica.*

Claudia Baroncini, Fondazione Alinari, *Le immagini del patrimonio Alinari. Un'eredità condivisa.*

Martina Bagnoli, *Circolazione delle immagini tra pubblico e privato.*

Iolanda Pensa, *Wiki loves Monuments.*

Riccardo Falcinelli, *Il mondo della grafica.*

Fabio Viola, *Le sfide dell'immagine (e immaginari) nel XXI secolo.*

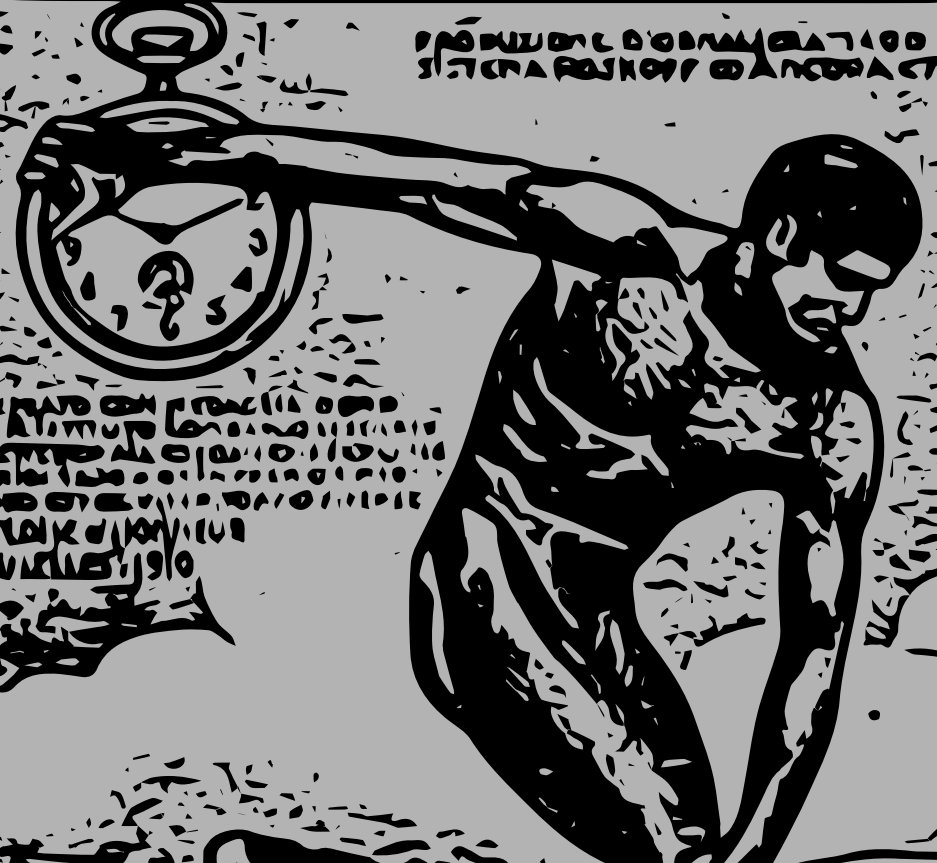
130000 COPIE  
RIVISTA MENSILE DEL

# Touring

CLUB ITALIANO MILANO

GRATIS AI SOCI

PRODUZIONE E DISTRIBUZIONE  
SISTEMA ROSKOPF ED ANCONA STRO SYCOUE



PRIMA FABBRICA ITALIANA  
DI OROLOGERIA  
SISTEMA ROSKOPF ED ANCONA STRO SYCOUE

BORLETTI PEZZI

MILANO

Introduzione

## **Dieci argomenti per una piena liberalizzazione dell'uso delle immagini del patrimonio culturale pubblico**

**Daniele Manacorda**

Fondazione Aglaia  
mail

Le recenti riforme della gestione del nostro patrimonio culturale hanno generato un dibattito molto largo, dai toni qualche volta anche aspri, non solo fra gli addetti ai lavori, ma nel tessuto più ampio della società. In particolare, la liberalizzazione della produzione e uso delle immagini del patrimonio pubblico per scopi di studio e ricerca, introdotta dal c.d. Art bonus<sup>1</sup>, ha suscitato una nuova presa di coscienza dell'importanza della pubblicità effettiva di questo patrimonio e della sua percezione da parte della popolazione italiana<sup>2</sup>.

Quella decisione – di cui saremo sempre grati al ministro Franceschini - ha tolto un'ombra che offuscava l'immagine della Pubblica Amministrazione presso larghi strati della cittadinanza. E ha spostato il dibattito sulla estensione di quel diritto anche all'uso commerciale delle riproduzioni, al tanto temuto 'lucro', anche sull'onda di quanto avviene in alcune delle più grandi istituzioni culturali del mondo occidentale. Diritto oggi ostacolato dalle norme vigenti, cioè dal Codice Urbani<sup>3</sup>.

Il nodo è apparentemente complesso, perché varie sono le sue implicazioni. Ma meno complesso di quanto possa sembrare, se ci si mette dalla parte dei cittadini e dei fondamentali diritti costituzionali. La Fondazione Aglaia - che ha finalità civiche, solidaristiche e di utilità sociale nel settore dei beni culturali - ha quindi voluto promuovere un momento di confronto, chiamando a raccolta diverse competenze coinvolte in una riflessione critica su un tema, che, in una società viva, ha profonde ripercussioni sullo svolgimento delle attività economiche, non solo in campo culturale.

Abbiamo quindi ritenuto utile affrontarlo dai punti di vista della ricerca, dell'economia, del diritto, delle amministrazioni pubbliche, partendo innanzitutto dall'associazionismo culturale, in un confronto che vogliamo costruttivo e arricchito anche della illustrazione di alcune esperienze in atto, in Toscana e altrove, e dei punti di vista che emergeranno dalla Tavola rotonda a conclusione dei lavori.

Il mondo intero vive mesi di angoscia di fronte all'orrendo scenario della guerra in Ucraina e delle sue vittime. Ci vengono in mente Sarajevo e l'Afghanistan, l'Iraq, lo Yemen, la Siria e la tragedia di quei popoli. Vediamo Palmira esplodere e pensiamo al volto umano di Khaled al-Asaad, il suo custode martire. Ma l'angoscia per le distruzioni passate e l'ansia che ci fa temere quelle future sembrano quasi fare un passo indietro davanti al pensiero delle immani sofferenze della popolazione civile. Che cosa è il patrimonio culturale di fronte a tutto ciò? C'è una scala di valori cui attenersi? Quando in certe diatribe di casa nostra ci stupiamo di una certa sacralizzazione delle 'cose', che sembra quasi prescindere dalle persone, un paradosso illuminante ci dice che, se un evento imprevedibile cancellasse dal nostro pianeta ogni abitante, quale sarebbe mai il valore, la ragion d'essere di tutto il suo immenso patrimonio storico, artistico, culturale? Nulla ha senso di quel patrimonio senza le persone che lo percepiscono, lo ricreano, lo facciamo vivere usandolo.

La Convenzione di Faro è nata dal baratro dell'ultima guerra balcanica<sup>4</sup>. E allora questa certezza che ci aiuta a ritrovare il bandolo perduto. E ci rassicura che il nesso inscindibile che lega il patrimonio alle popolazioni opera pur sempre in due sensi. Non c'è patrimonio senza esseri umani, non c'è comunità e umanità senza patrimonio. Chi di questo si occupa ha il privilegio di dedicare il suo tempo ad alcuni degli aspetti che danno maggiore qualità alle nostre vite, che a volte - magari con un po' di retorica - assegniamo alla categoria del bello. Una categoria che per alcuni in tanto è tale in quanto si differenzia dall'utile, e che per altri all'utilità è invece intimamente legata, secondo la tradizione classica del *kalòs kagathòs*. Utile dunque, ed anzi necessario. Ci dividiamo, a volte ci accorriamo, forse ignari di questo privilegio. Nel nostro caso (l'uso delle immagini del patrimonio culturale pubblico) a volte il dialogo sembra a senso unico. Di fronte ad argomentazioni articolate

in favore di una piena liberalizzazione<sup>5</sup>, è raro ascoltare controdeduzioni o risposte altrettanto articolate. Sappiamo peraltro non da ora che per antica tradizione la Pubblica Amministrazione non ritiene di dover giustificare le sue scelte, visto che agisce ma non argomenta. Ma il Parlamento avrebbe potuto avere più coraggio<sup>6</sup>. Spesso prima ancora che contrasto scorgiamo inazione, quasi un muro di gomma. Come se il tempo lavorasse per gli inerti. Ma il tempo non aspetta<sup>7</sup>. E allora vediamoli rapidamente questi argomenti.

Il tema dell'uso delle immagini è stato portato all'attenzione del mondo dallo sviluppo impetuoso dei mezzi di riproduzione digitale, quindi dalla innovazione tecnologica<sup>8</sup>. Eppure questa ha solo messo allo scoperto un nodo concettuale, che preesisteva alle tecnologie. Chi spinge in favore di una piena liberalizzazione prende infatti le mosse da una fondamentale distinzione tra beni materiali e beni immateriali. Il tema non riguarda infatti solo la ricetta dell'amatriciana o la festa del Santo Patrono: riguarda anche le immagini delle cose. Ecco dunque un *primo argomento*.

Negli artt. 107 e 108 del Codice Urbani - si è fatto notare - beni materiali e beni immateriali sono maldestramente confusi: l'uso di 'cose' e 'spazi', cioè dei luoghi della cultura di proprietà pubblica, si mescola con l'uso delle loro immagini mettendo sullo stesso piano due tipi di ricavi che nulla hanno a che vedere fra di loro. Nel primo caso la riscossione di un canone è infatti sicuramente opportuna. Nel secondo caso cozza con la natura del bene concesso, perché l'immagine non possiede fisicità. L'immagine non gode del privilegio della unicità e della autenticità: di ogni oggetto possiamo produrre un numero infinito di rappresentazioni, l'una diversa dall'altra, tutte potenzialmente vere e al tempo stesso insufficienti a riprodurre l'originale. Le immagini sono dunque beni immateriali che in quanto tali costituiscono una fonte condivisa di conoscenza, ricordo, identità, creatività e tanto altro ancora. D'altra parte è lo stesso Codice Urbani che ci ricorda che per beni culturali intendiamo invece "le cose immobili e mobili" (art. 2, comma 2): basterebbe questo per chiudere qui una discussione oziosa.

C'è un *secondo argomento*. Le testimonianze del passato nella loro materialità rispondono ad un diritto reale di proprietà esercitato da chi ne è *pro tempore* il titolare; ma la potenzialità infinita e mutevole della loro percezione per tramite delle immagini e dei possibili usi che di queste si fanno, cioè il loro potere di ispirazione, non può rispondere ad un principio di diritto dominicale. Tanto più quando questa proprietà sia pubblica.

A tal proposito si fa spesso l'esempio del David di Michelangelo, quasi ormai simbolo del dibattito in corso. A norma di legge ogni sua immagine, per intero o di dettaglio, sarebbe anch'essa di proprietà dello Stato. Ma come non vedere che quelle infinite di immagini, cui il David può dare vita, da un lato non possono riprodurre nella sua interezza il manufatto inteso nella sua fisicità e dall'altro sono al contempo patrimonio dell'umanità, patrimonio

comune di chiunque ne possa trarre ispirazione? Se di quelle immagini si può fare libero uso a fini di studio, ma non ancora a scopo di lucro, dove si pone il confine tra questi due usi? È un confine così labile<sup>9</sup> che fino ad oggi, nel caso di uso editoriale, viene posto al limite delle 2000 copie e al prezzo non superiore ai 77 euro<sup>10</sup>! Insomma, se si intende riprodurre quella immagine su un dépliant, un'insegna di negozio, una maglietta..., su un prodotto del lavoro che generi ricchezza, perché venduto o connesso ad una erogazione di servizi, si dovrebbe pagare un canone al monopolista dell'immagine (di quale delle infinite immagini?), che invece altri non è se non il proprietario della sua fonte materiale. A meno che non sia – si dice – un prodotto dell'ingegno, come indubbiamente è – perché anche questo è il punto (ed è un *terzo argomento*) – qualsiasi manipolazione grafica di una immagine fotografica indipendentemente dai suoi fini, anche commerciali.

La contraddizione sembra a molti evidente. E infatti (ecco un *quarto argomento*) se spostiamo il ragionamento dai beni materiali, che la legge tutela nella loro fisicità, ad altri settori della produzione culturale, quali la letteratura o la musica, ci rendiamo conto dello statuto contraddittorio che regola questa prassi limitativa dell'uso delle immagini del nostro patrimonio. Di chi è la *Divina Commedia*? Chiunque può fare libero uso di quel capolavoro per trarne profitto attraverso edizioni popolari, scolastiche o di lusso, organizzando recite o scrivendone i versi su un capo di vestiario. A chi avrà mai pagato la Mondadori la citazione del verso “in su la cima” (*Paradiso*, XIII, 135) che compare da sempre nelle sue edizioni?

Di chi è *Traviata*? Il diritto d'autore regola l'uso di una proprietà intellettuale. Quando assistiamo a una esecuzione dell'opera, non paghiamo Verdi ma una delle infinite diverse riproposizioni messe in scena dai professionisti del teatro lirico, ai quali paghiamo giustamente i diritti per il loro lavoro originale. Scaduti i termini per Dante o Verdi, l'opera di questi eccelsi maestri appartiene all'umanità e nulla è dovuto per poterla eternare nella continua reinterpretazione, che le infinite vie della creatività vorranno mettere in campo, gratuitamente o a pagamento nel libero arengo della economia delle produzioni culturali.

C'è di più. Il paradosso vuole che tutte le volte che dovessimo cantare l'inno di Mameli, cioè il Canto degli Italiani<sup>11</sup>, all'interno di una manifestazione con risvolti anche commerciali, dovremmo riconoscere al Museo del Risorgimento e istituto mazziniano di Genova (o non piuttosto al Museo del Risorgimento di Torino?) i diritti di riproduzione per il fatto stesso che lì si custodiscono i manoscritti originali del testo e della musica<sup>12</sup>. Ma nessuna di queste istituzioni percepisce ovviamente alcun diritto in merito.

E dunque? anche i diritti d'autore di Michelangelo sono scaduti, anzi non ci sono mai stati, come per la stragrande maggioranza dei beni che costituiscono il nostro patrimonio culturale pubblico. Eppure c'è chi ritiene

che il c.d. diritto reale di proprietà dei beni culturali vada rivendicato quando l'opera è fuori dalla tutela del diritto d'autore ed è entrata nel c.d. pubblico dominio<sup>13</sup>. Un pubblico dominio che però è tale solo a parole... visto che in Italia continua ad essere “prigioniero” di una sorta di copyright di Stato! Una ossessione che rende sordo il nostro Ministero anche all'appello lanciato da *Creative Commons* affinché gli stati europei favoriscano la libera circolazione delle immagini di beni pubblici non più protetti dal diritto d'autore<sup>14</sup>.

Insomma, parliamo di immagini che non sono di nessuno perché appartengono a tutti ed attendono una vera, completa, liberatoria che le restituisca agli italiani, agli europei e al mondo. Gli articoli del Codice Urbani andrebbero quindi riscritti alla luce di questo concetto fondamentale, sfuggito ai suoi distratti estensori. Ma di che cosa ci stupiamo? Quel Codice, steso neanche venti anni fa in era predigitale, è ormai in molte sue parti inadeguato alle sfide del presente, perché appartiene a un mondo che ci sembra molto, molto lontano nel tempo. Basti pensare che la parola Europa non vi compare mai, se non per questioni di diritto penale e procedurale!

C'è poi un *quinto argomento* di natura economica. È stato più volte rilevato infatti che la riscossione dei diritti di immagine nel suo complesso è ben più onerosa dei suoi ricavi<sup>15</sup>. Il grande paradosso è che nel loro insieme le norme vigenti generano dunque un palese danno erariale, il celebre mostro che paralizza le pubbliche amministrazioni. Liberalizzare le riproduzioni, anche per fini commerciali, nel rispetto dei principi costituzionali della tutela e valorizzazione del patrimonio culturale e della libertà di espressione, presuppone invece che i ricavi veri, materiali e spirituali, che da queste possono generarsi siano altrove e siano ben più remunerativi. Senza contare (ecco un *sesto argomento*) l'enorme apporto di diffusione culturale, cioè un dovere costituzionale, che la circolazione delle immagini reca alla conoscenza planetaria del nostro patrimonio nei cui confronti svolge una evidente funzione pubblicitaria.

Di qui una selva di contraddizioni. Le critiche che talora si fanno alla possibilità di mettere su una maglietta un'immagine del patrimonio, considerata come un abuso, suscitano in qualunque cittadino ignaro della norma una domanda banale: se la Nutella mettesse sui suoi vasetti di crema alle nocchie l'immagine di un monumento o di un parco “dello Stato”, è l'imprenditore che deve pagare la Pubblica Amministrazione per la gentile concessione di quanto per secoli è stato liberamente fatto (migliaia di pittori hanno liberamente immortalato i monumenti per poi vendere i loro quadri e acquerelli), o è quest'ultima che deve pagare la Nutella per la pubblicità pervasiva che reca ai suoi istituti culturali? Mi auguro sinceramente né l'uno né l'altro in omaggio alla libertà di espressione che l'art. 21 della nostra Costituzione garantisce senza esclusioni.

C'è poi un *settimo argomento*, che mette l'accento su di un'altra distinzione fondamentale tra l'uso di cose e spazi da un lato e quello delle immagini dall'altro, perché la natura di questi due tipi di uso è diametralmente opposta. Va da sé infatti che, nel primo caso, la riscossione di un canone è opportuna, perché si tratta di quello che chiamiamo uso rivale; mentre nel secondo caso l'uso di un'immagine da parte di un singolo, di un ente, di una impresa, costituisce un uso non rivale, che non ne impedisce il contemporaneo godimento da parte di altri, dal momento che il bene è posto, nella sua immaterialità, a disposizione di tutti: le riproduzioni di immagini sono infatti palesemente non rivali<sup>16</sup>.

Questa distinzione potrebbe portare un po' di luce e di sereno in un campo dove l'economia della rendita prevale sulla considerazione più generale del bene pubblico. Infatti, la condizione di non rivalità propria dell'uso, anche commerciale, delle immagini del patrimonio pubblico le esclude di fatto dal mercato, e quindi (ecco un *ottavo argomento*) anche dall'uso improprio che potrebbe esserne fatto dai giganti della comunicazione globalizzata. E se domani miliardi di utenti che tutti i giorni usano gratuitamente le immagini di *Google Earth* e leggono i libri che *Google Books* mette gratuitamente a disposizione in rete avranno anche la possibilità di accedere liberamente a milioni di immagini del patrimonio culturale del mondo, non dovremo certo stracciarci i capelli, perché vorrà dire che lo stesso potranno fare anche 60 milioni di italiani, che dobbiamo portare dalla parte di chi il patrimonio lo conosce e lo ama e quindi non lo tiene chiuso in casa come un genitore geloso.

La liberalizzazione permette insomma alle comunità di generare attraverso le immagini informazione e innovazione, con giovamento del livello della produzione e diffusione culturale, e contestuale creazione di lavoro e ricchezza con le relative ricadute positive di carattere fiscale sulla finanza pubblica. Ecco dunque un *nono argomento* da contrapporre alla miope difesa di una rendita parassitaria (peraltro – come abbiamo ricordato – in perdita economica).

Spetta dunque ad una politica ispirata ad una visione riformistica far sì che lo Stato garantisca la conservazione fisica del bene perché possa essere oggetto delle più libere manifestazioni intellettuali da parte della società nel suo insieme. L'alternativa è quella di una Pubblica Amministrazione che ammette nei fatti (essendo incapace di esigere i canoni previsti dal Codice) di non saper rispettare le proprie regole, oppure che si lancia in una disperata stagione di contenziosi giudiziari con mezzo mondo, alla ricerca impossibile degli infiniti presunti abusi (a partire dalle paccottiglie dei mercatini di *souvenirs*)<sup>17</sup>. È facile prevedere che l'apertura di contenziosi con mezzo mondo avrebbe costi altissimi e ben scarse possibilità di successo, considerata la diversità delle norme in vigore in oltre 150 paesi: gli unici "trasgressori" che cadrebbero nella rete sarebbero gli italiani.

Il recente ampio documento prodotto dalla Digital Library del Ministero della Cultura per il Piano Nazionale di Digitalizzazione (PND) si dilunga sulle differenze tra 'copie fedeli' e 'copie creative'<sup>18</sup>, ma in buona sostanza vieta ancora di trarre di fatto anche solo ispirazione dalle opere del patrimonio in pubblico dominio, dal momento che questo e non altro è il compito del *merchandising*, quale che sia il suo livello di qualità. E questo con buona pace della funzione di "consegnataria" che la mano pubblica svolge nei confronti di un patrimonio che cinque articoli della nostra Costituzione mettono in mano, ciascuno per la sua parte, alla Repubblica ed alla totalità dei cittadini. Parliamo di art. 9: diffusione della cultura; art. 21: libertà di espressione; art. 33: libertà di ricerca; art. 41: libertà di iniziativa economica; art. 118: sussidiarietà. Si tratta di un tema che merita di essere approfondito da parte dei giuristi, anche in previsione di eventuali ricorsi alla Corte costituzionale che dovessero essere effettuati dai tribunali in merito a specifici contenziosi.

In questa prospettiva, occupa un posto particolare la questione penosa della c.d. libertà di panorama<sup>19</sup>, ovvero del diritto a riutilizzare liberamente le fotografie del patrimonio pubblico esposto sulla pubblica via, libertà che peraltro il governo mi risulta avesse promesso di introdurre nel 2021 quando venne approvata dalla Commissione cultura della Camera dei deputati una risoluzione in tal senso<sup>20</sup>. Si tratta di un aspetto davvero parossistico della sindrome proprietaria di uno Stato che assume le vesti odiose di chi espropria i cittadini dell'immagine stessa del loro Paese<sup>21</sup>.

Vorrei concludere richiamando l'attenzione sul tema delicato che riguarda il concetto di decoro, che il Codice Urbani evoca parlando di «forme compatibili con il carattere artistico o storico, l'aspetto e il decoro del bene culturale»<sup>22</sup>. È evidente che la legge fa qui riferimento a usi materiali dei beni di carattere degradante o tali da «recare pregiudizio alla loro conservazione», e certamente non all'uso della loro componente immateriale. Il Codice interviene dunque nel campo della manutenzione fisica dei beni, non dell'uso sociale delle loro immagini, dove si rischia di toccare diritti inalienabili di libertà dell'espressione secondo una insostenibile logica di controllo dell'etica dei comportamenti sociali<sup>23</sup>.

La tutela del decoro rischia in particolare di venire utilizzata per assicurare forme di controllo sugli usi delle immagini del patrimonio considerati non consoni al suo carattere storico e artistico. Queste restrizioni della libertà di espressione vengono proposte in nome di un presunto diritto ad evitare la cosiddetta "banalizzazione" del patrimonio culturale per assicurarne "un uso corretto" non si sa in base a quali principi. Ma chi dovrebbe giudicare se l'uso di una immagine sia o non sia consono? La politica, come in uno stato etico autoritario? L'amministrazione, come in uno stato tecnocraticamente occhiuto? La magistratura, in nome di un "comune



senso del pudore” che nulla ha a che vedere con il patrimonio culturale? Sperabilmente né l’una né l’altra né l’altra ancora. Insomma, la medicina con la quale si vorrebbero mitigare i paventati usi impropri delle immagini del nostro patrimonio culturale sarebbe ben più rischiosa e letale del male che vorrebbe curare.

In conclusione, ascoltiamo con attenzione il dibattito che si svilupperà e prendiamo atto con gratitudine del metodo che l’architetto Laura Moro ha voluto sperimentare rispetto al Piano Nazionale di Digitalizzazione, che il suo ufficio ha elaborato in questi mesi ed ha ora sottoposto ad una discussione aperta<sup>24</sup>. È un buon segnale: anche per le novità non solo tecniche sul riuso delle immagini che quel documento propone, come il superamento di quel “tutti i diritti riservati” che si legge ancora nei siti web di molti istituti, l’abolizione dell’odiosa filigrana dalle immagini, l’indicazione di offrire riproduzioni in buona risoluzione e quindi non lesive della qualità delle opere, e soprattutto la previsione della gratuità – finalmente! - delle pubblicazioni editoriali, che abolisce, speriamo senza eccezioni!, l’insensato limite delle 2000 copie e del prezzo di copertina<sup>25</sup>. È noto che questo odioso balzello fa sì che l’industria editoriale attinga sempre più spesso alle immagini delle opere disponibili liberamente in rete evitando quelle a pagamento proposte dall’amministrazione pubblica, con evidente detrimento del livello di circolazione e quindi di diffusione del patrimonio pubblico conservato nei nostri istituti culturali<sup>26</sup>.

Ma proprio questa benemerita indicazione presente nel PND mette ancor di più allo scoperto la contraddizione e apre la strada a un *decimo argomento*. Liberare infatti all’uso commerciale, e quindi al tanto paventato lucro, le riproduzioni nel solo settore dell’editoria, getta un’ombra – che non saprei se definire ideologica - sul permanere dei divieti in tutti gli altri comparti produttivi dell’artigianato, dell’industria, dei servizi. Se sì per i libri, perché no per i film, la moda, il turismo, la ristorazione, l’economia della libera espressione creativa<sup>27</sup>? Per ostacolare ciò che la legge chiama lucro - che altro non è che produzione di lavoro e ricchezza pulita – oggi si ostacola in realtà il diritto a trarre ispirazione dal nostro patrimonio culturale, e quel che si produce è solo un vistoso danno erariale.

La bozza del Piano Nazionale di Digitalizzazione dedica ampio spazio alle politiche di *open access* presso gli istituti culturali di tutto il mondo constatando il gravissimo ritardo dell’Italia, dovuto - cito - a «resistenze ancora esistenti derivanti, più che da posizioni di principio, da una oggettiva difficoltà da parte degli istituti culturali a confrontarsi con un tema che richiede specifiche competenze tecniche»<sup>28</sup>. In realtà, le resistenze sono culturali e politiche. Nonostante l’impegno di alcuni dirigenti e funzionari, sappiamo infatti che i principali ostacoli ad una visione più liberale si manifestano non certo nella società, ma purtroppo all’interno delle gerarchie

dello stesso Ministero della cultura. Il risultato è che il PND introduce una etichetta MiC Standard per le immagini rilasciate dal Ministero, che lascia del tutto inalterate le cose, ma non prevede alcuna possibilità di licenze in *open access*, cioè quelle verso le quali va il mondo nell’era della digitalizzazione. Le considerazioni relative alle immagini che circolerebbero libere e svilite come figurine se prive di metadati (sulla cui importanza non nutro alcun dubbio)<sup>29</sup> sembrano davvero surreali se commisurate alle istanze che vengono da quella stragrande maggioranza della popolazione, che non si muove necessariamente con gli strumenti dell’élite culturale, ma non è certo né sprovveduta di idee e legittime aspirazioni né priva di diritti.

Le persistenti chiusure all’*open access*, che molti direttori di musei statali vorrebbero invece introdurre nei loro siti web, descrivono anche linguisticamente un paradosso, che è in netto contrasto con l’ispirazione che traspare dal recente libro di Dario Franceschini<sup>30</sup>, in cui tuttavia il tema che a noi sta a cuore è purtroppo totalmente eluso. Si dice che per una piena liberalizzazione occorre una modifica del Codice Urbani: ebbene, quante ne sono state già apportate nell’ultimo decennio? Siamo sicuri poi che l’attuale articolo 108 vieti drasticamente la gratuità degli usi commerciali? Se così fosse, come potrebbe giustificarsi l’attribuzione all’autorità che ha in consegna il bene della discrezionalità sui corrispettivi di riproduzione, fino al loro azzeramento? Come si potrebbe permettere il paradosso di consentire al Museo Egizio, quindi a una fondazione di diritto privato (a totale partecipazione pubblica), una benemerita politica di *open access* su quel patrimonio pubblico<sup>31</sup> che il Ministero impedisce di praticare ai suoi stessi istituti?

Il tema quindi è all’ordine del giorno. E deve restare sotto i riflettori della pubblica opinione, che considererebbe una piena liberalizzazione come semplicemente ovvia. Ce lo ricordano le cronache: come lo stallo del gruppo di lavoro che avrebbe dovuto valutare l’impatto culturale di un’eventuale riforma votato all’unanimità dalla Commissione Cultura della Camera e mai istituito<sup>32</sup>; come l’insabbiamento nei corridoi del Ministero della risposta liberale data dal Comitato Tecnico Scientifico Archeologia a sostegno dell’iniziativa del MArTa di Taranto per la adozione di licenze libere<sup>33</sup>; come la recente inopinata sentenza di un tribunale che vieta l’uso pubblicitario della rielaborazione di una copia (!) della figura del David perché ne svilirebbe l’immagine di bene culturale (come se la pubblicità non facesse parte da duecento anni della cultura contemporanea)...<sup>34</sup>; come la ricerca di innovazioni tecnologiche (penso ad esempio agli NFT<sup>35</sup>) quali soluzioni a problemi che tecnologici tuttavia non sono, dal momento che attengono a basilari diritti costituzionali, e potrei continuare.

La carne al fuoco è tanta; le componenti più vive della società, attive nel campo della cultura, della produzione creativa, dell’economia più sana, e

le componenti più sensibili dello stesso Ministero, aspettano segnali positivi e non intendono sentirsi sotto tutela da parte di un complesso di norme tanto autoritarie quanto lontane dalla realtà del mondo. Sappiamo che in alcuni settori della cultura italiana è tuttora viva una visione, secondo la quale economia e cultura operano necessariamente in due mondi separati, tendenzialmente in conflitto. A me, archeologo prestatario all'impegno sul patrimonio culturale, risulta che non conosco nella storia umana una sola circostanza in cui un prodotto culturale sia stato creato e diffuso al di fuori di un contesto economico. L'economia, la disciplina che studia le forme della soddisfazione delle esigenze delle società, primarie e non, è la prima grande alleata della cultura<sup>36</sup> (e mi pare che nulla come l'emergenza di questi mesi di pandemia ci abbia messo di fronte a questa verità).

Dal Ministero della Cultura si aspettano almeno tante risposte argomentate quanti sono gli argomenti che abbiamo sollevato. Dalle autonomie regionali e locali la piena consapevolezza del ruolo decisivo che possono svolgere anche in questo campo, perché siamo convinti che il libero uso delle immagini del patrimonio culturale pubblico sia innanzitutto un tema cruciale di libertà, ma anche di salvaguardia dell'immagine stessa delle nostre istituzioni, e quindi di democrazia.

#### *Addendum*

Nelle more della pubblicazione degli Atti dell'incontro del giugno 2022 sono intervenute alcune novità di cui si dà conto sinteticamente.

La legge 22/04/1941 n° 633 a protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio, aggiornata con le modifiche apportate dal D.Lgs. 177/2021 e dal D.L. 115/2022, convertiti con modificazioni dalla L. 21 settembre 2022, n. 142, ha recepito formalmente nel dispositivo dell'art. 32-quater<sup>37</sup> quanto previsto dall'art. 14 della Direttiva europea<sup>38</sup>, di ispirazione liberalizzante, aggiungendo in calce il rinvio alle norme vigenti del Codice Urbani, che sono in palese contrasto con l'indicazione europea.

Il 12 ottobre 2022, con delibera n. 50/2022/G, la Corte dei Conti ha autorevolmente osservato che “le trasformazioni radicali che il digitale ha prodotto nella nostra società invitano ad abbandonare i tradizionali paradigmi “proprietary”, in favore di una visione del patrimonio culturale più democratica, inclusiva e orizzontale”, notando di conseguenza che “le forme di ritorno economico basate sulla “vendita” della singola immagine appaiono anacronistiche e largamente superate poiché, peraltro, palesemente antieconomiche”<sup>39</sup>.

Il 22 ottobre 2022 con il giuramento del nuovo governo, guidato da Giorgia Meloni, si è avuto un cambio di responsabile al Ministero della

Cultura nella persona di Gennaro Sangiuliano, con conseguente mutamento di alcuni vertici. A Capo di Gabinetto è stato chiamato Francesco Gilioli, già Consigliere parlamentare del Senato, e a capo dell'Ufficio Legislativo Antonio Leo Tarasco, Vice presidente il primo e Presidente il secondo di una “Associazione di studiosi, esperti ed appassionati di patrimonio culturale”, che ha fra i suoi principali obiettivi il “riutilizzo dei dati dei beni culturali, ma a pagamento”<sup>40</sup>.

All'associazione si deve l'organizzazione di un recente convegno sul tema, i cui atti<sup>41</sup> sono stati presentati il 12 dicembre 2022 al Museo Archeologico Nazionale di Napoli. In quella occasione il curatore, A.L. Tarasco, ha richiamato significativamente l'attenzione sulla circostanza che la stampa non abbia dato risalto alla recente affermazione (“le immagini si devono pagare!”) pronunciata dal Ministro in sede parlamentare, ritenuto “emblematica del fatto di come non sia pronta la società a questo genere di discussione”. Di qui l'invito ad un approccio più ampiamente multidisciplinare al tema, rispetto al quale non ci sarebbero da aspettare rivoluzioni in sede ministeriale, perché “se non lo richiede la stampa, se non lo richiede la società civile, se non lo richiedono gli storici dell'arte, se non smettono di blaterare gli archeologi, non ci sarà nessuna innovazione sotto questo profilo”<sup>42</sup>.

Di qui anche l'affermazione che la norma tuttora presente negli artt. 107 e 108 del Codice Urbani permetterà comunque di “adeguare l'organizzazione” senza modificare la legge, come appare con chiara evidenza dall'Atto di indirizzo del ministro Sangiuliano pubblicato il 13 gennaio 2023<sup>43</sup>, nel quale l'obiettivo di “fare cassa” con la commercializzazione del patrimonio culturale pubblico, e in particolare con le sue immagini, appare prioritario e quasi ossessivamente proclamato.

## Note

<sup>1</sup> D.L. 31 maggio 2014, n. 83, *Disposizioni urgenti per la tutela del patrimonio culturale, lo sviluppo della cultura e il rilancio del turismo*.

<sup>2</sup> Si veda Modolo 2021 e bibliografia ivi citata.

<sup>3</sup> D.L. 22 gennaio 2004, n. 42, *Codice dei beni culturali e del paesaggio* (o Codice Urbani).

<sup>4</sup> La *Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore dell'eredità culturale per la società* (Faro, 27 ottobre 2005), altrimenti nota come Convenzione di Faro, è stata ratificata dal Parlamento italiano il 23 settembre 2020. Sul suo significato si veda Feliciati 2016.

<sup>5</sup> Manacorda 2021a.

<sup>6</sup> Camera dei deputati, VII Commissione (Cultura, Scienza e Istruzione), Risoluzione 7-00423 Vacca, 7-00552 Belotti, 7-00553 Piccoli Nardelli, 7-00557 Mollicone e 7-00558 Aprea: *Sulla riproduzione digitale dei beni culturali* ([https://www.camera.it/leg18/824?tipo=A&anno=2021&mese=06&giorno=16&view=filtered\\_scheda&commissione=07#](https://www.camera.it/leg18/824?tipo=A&anno=2021&mese=06&giorno=16&view=filtered_scheda&commissione=07#)).

La casamatta confusamente statalista arroccata nel Ministero della cultura non è stata in grado di accettare neanche le minime richieste di apertura prefigurate dalla bozza di risoluzione della Commissione (si veda Manacorda 2021b).

<sup>7</sup> Una posizione attendista è stata pubblicamente sostenuta da Lorenzo Casini, al tempo Capo di Gabinetto del ministro Franceschini, in occasione della manifestazione LuBec 2020, dove – a proposito del tema che qui ci interessa – ha dichiarato: “Il problema è che noi partiamo da una costruzione normativa di secoli, che ha costruito in qualche modo un controllo da parte dello Stato sull'uso che viene fatto di queste immagini e quindi anche una protezione quando la dimensione diventa commerciale lucrativa, che andarla comunque a modificare o a rivedere comporta giustamente un approfondimento, del tempo e non può essere risolta con un ‘libero tutto’. Poi è indubbio che la tecnologia ci supererà. Mentre noi faremo queste discussioni il problema l'avrà risolto la tecnologia verosimilmente: però questo è lo stato dell'arte” (resoconto orale da [https://www.youtube.com/watch?v=\\_SH38CE5HuA](https://www.youtube.com/watch?v=_SH38CE5HuA)). Qualcuno potrebbe sostenere che con questo approccio avremmo ancora il delitto d'onore nel nostro codice penale... Ma in realtà per secoli è stato vero il contrario, perché la chiusura protezionistica e monopolistica in questo settore da parte della amministrazione pubblica è fenomeno piuttosto recente e controverso.

<sup>8</sup> I riferimenti bibliografici sul tema sarebbero infiniti. Qui mi limito a ricordare per la loro incisiva concisione le argomentazioni svolte da Trione 2021.

<sup>9</sup> Si veda in proposito l'intervento di Riccardo Falcinelli in questo volume.

<sup>10</sup> Ecco l'esempio di un formulario di rito: “Per la pubblicazione di documenti riprodotti in opere con tiratura superiore a 2000 copie e prezzo di copertina superiore a € 77,47 il richiedente si impegna affinché l'Editore con cui pubblicherà presenti al Direttore dell'Istituto la richiesta di autorizzazione a pubblicare utilizzando l'apposito modulo, e provveda a corrispondere anticipatamente i diritti di riproduzione previsti dal Tariffario emanato con D. M. 8.4.1994: *Tariffario per la determinazione di canoni, corrispettivi e modalità per le concessioni relative all'uso strumentale e precario dei beni in consegna al Ministero*”.

<sup>11</sup> L'articolo 1 della Legge 4 dicembre 2017, n. 181 afferma che “La Repubblica riconosce il testo del «Canto degli italiani» di Goffredo Mameli e lo spartito musicale originale di Michele Novaro quale proprio inno nazionale”.

<sup>12</sup> A Torino si custodisce il secondo manoscritto dell'inno, cioè la copia che Mameli inviò al Novaro affinché lo mettesse in musica (<https://www.museidigenova.it/it/linno-nazionale-italiano>). Ma una terza copia dello spartito originale, che Novaro inviò all'editore Francesco Lucca nel 1859, si trova a Milano presso l'Archivio storico Ricordi ([https://it.wikipedia.org/wiki/Il\\_Canto\\_degli\\_Italiani#Le\\_origini](https://it.wikipedia.org/wiki/Il_Canto_degli_Italiani#Le_origini)).

<sup>13</sup> Tarasco 2019, pp. 101-104, dove si sostiene che “mentre la tutela della proprietà creativa privata ha per sua natura una durata limitata, per quanto lunga, la proprietà culturale pubblica ha una

durata tendente all'infinito”; si veda in proposito Manacorda 2020, pp. 33-38.

<sup>14</sup> Per l'appello “Intellectual Property and Youth: copyright laws must advance the right to education” si veda [https://creativecommons.it/chapterIT/index.php/1418/eilconvegno\\_dal\\_titolo\\_“Ricerca\\_educazione\\_e\\_accesso\\_al\\_patrimonio\\_culturale\\_Un\\_confronto\\_fra\\_diritti\\_fondamentali\\_ed\\_eccezioni\\_al\\_diritto\\_d'autore”\\_patrocinato\\_dal\\_Ministero\\_per\\_l'innovazione\\_tecnologica\\_e\\_la\\_transizione\\_digitale\\_tenutosi\\_a\\_Roma\\_il\\_6\\_maggio\\_2022\\_\(https://creativecommons.it/chapterIT/index.php/1403/\)](https://creativecommons.it/chapterIT/index.php/1418/eilconvegno_dal_titolo_“Ricerca_educazione_e_accesso_al_patrimonio_culturale_Un_confronto_fra_diritti_fondamentali_ed_eccezioni_al_diritto_d'autore”_patrocinato_dal_Ministero_per_l'innovazione_tecnologica_e_la_transizione_digitale_tenutosi_a_Roma_il_6_maggio_2022_(https://creativecommons.it/chapterIT/index.php/1403/)).

<sup>15</sup> Come è riconosciuto anche da chi invece propende per un inasprimento dei controlli pubblici sull'uso delle immagini del patrimonio culturale (si veda Tarasco 2019, pp. 57, 89). Si noti che la stragrande maggioranza di questa pur minima percentuale di introiti viene dalle concessioni d'uso di spazi e beni, non certo da quelle d'uso delle immagini.

<sup>16</sup> Si veda in proposito anche l'intervento di Andrea Brugnoli in questo volume.

<sup>17</sup> Tarasco 2019, pp. 279-285, su cui si veda Manacorda 2020, pp. 55-56.

<sup>18</sup> *PND Linee guida 2022*, pp. 14-16, 33-41.

<sup>19</sup> Resta 2009, 2013, 2014.

<sup>20</sup> Cfr. nota 6 e *Addendum*.

<sup>21</sup> Ne ho tratto lo spunto per un dialogo immaginario tra “persone normali” in Manacorda 2022a, pp. 127-137.

<sup>22</sup> D.L. 22 gennaio 2004, n. 42, *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, art. 120, comma 2.

<sup>23</sup> Manacorda 2021a.

<sup>24</sup> *PND Linee guida 2022*. Si veda l'intervento di Laura Moro in questo volume.

<sup>25</sup> “Si ravvisa pertanto la necessità di delineare prassi il più possibile uniformi e semplificate per gli usi editoriali delle riproduzioni dei beni culturali, prevedendo, in linea generale, la gratuità per qualsiasi tipo di pubblicazione editoriale in forma di monografia, rivista o periodico sia in formato cartaceo che digitale. Ciò consentirà di agevolare in primis la divulgazione della ricerca scientifica e la valorizzazione del patrimonio culturale, come esplicitamente previsto dal Codice, ma più in generale di promuovere il sistema editoriale, già frequentemente oggetto di contributi e forme di sostegno economico da parte del governo, anche in considerazione dei limitati margini di ricavi per autori ed editori di pubblicazioni riproducenti beni culturali” (*PND Linee guida 2022*, p. 35).

<sup>26</sup> Si veda in proposito anche l'intervento di Martina Bagnoli in questo volume.

<sup>27</sup> Per diversi atteggiamenti circa il rapporto tra sviluppo della industria creativa e libero riuso delle immagini si vedano gli interventi di Martina Bagnoli e Laura Moro in questo volume.

<sup>28</sup> *PND 2022*, p. 38.

<sup>29</sup> *PND Linee guida 2022*, p. 10 e *passim*.

<sup>30</sup> Franceschini 2022, su cui si veda Manacorda 2022b.

<sup>31</sup> <https://archiviofotografico.museoegizio.it/it/section/Come-usare-l-archivio/Politica-di-accesso-e-utilizzo/32> Cfr. nota 6 e *Addendum*.

<sup>32</sup> Il documento di sostegno all'iniziativa votato all'unanimità dal Comitato Tecnico Scientifico per l'Archeologia nella seduta del 24 gennaio 2022 e sottoposto alla competente Direzione generale non risulta sia mai stato inoltrato alla Direzione Generale Musei. Cfr. Appendice.

<sup>33</sup> Tribunale di Firenze, Rg. 1910-2022, Ordinanza dell'11 aprile 2022. Si veda ora *ArchaeoReporter* ([www.archaeoreporter.com](http://www.archaeoreporter.com)) del 7 ottobre 2022 e l'intervento di Giorgio Resta in questo volume.

<sup>34</sup> Si veda l'intervento di Stefano Monti in questo volume.

<sup>35</sup> Si veda in proposito l'utile strumento offerto da Montella 2016.

<sup>36</sup> “Alla scadenza della durata di protezione di un'opera delle arti visive, anche come individuate all'articolo 2, il materiale derivante da un atto di riproduzione di tale opera non è soggetto al diritto d'autore o a diritti connessi, salvo che costituisca un'opera originale. Restano ferme le disposizioni in materia di riproduzione dei beni culturali di cui al decreto legislativo 22 gennaio 2004, n. 42”.

<sup>37</sup> Cfr. nota 6 e l'intervento di Andrea Brugnoli in questo volume.

<sup>39</sup> 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)*, par. 5.1. Questioni aperte, pp. 125-127. Si veda in merito Pirrelli 2022.

<sup>40</sup> Società italiana per l'ingegneria culturale, 9 dicembre 2021: "Sì al riutilizzo dei dati dei beni culturali, ma a pagamento" (<https://www.facebook.com/SocietaItalianaIngegneriaCulturale/>).

<sup>41</sup> Tarasco-Miccù 2022.

<sup>42</sup> [https://www.facebook.com/MANNapoli/videos/698369404992996/?extid=CL-UNK-UNK-UNK-AN\\_GKOT-GK1C&mbextid=2Rb1fB&ref=sharing](https://www.facebook.com/MANNapoli/videos/698369404992996/?extid=CL-UNK-UNK-UNK-AN_GKOT-GK1C&mbextid=2Rb1fB&ref=sharing) (resoconto orale ai minuti 1<sup>h</sup>54'.44'-55'.18" e 1<sup>h</sup>56'.06"-21").

<sup>43</sup> D.M. 08 del 13 gennaio 2013, *Atto indirizzo concernente l'individuazione delle priorità politiche da realizzarsi nell'anno 2023 e per il triennio 2023-2025*.

## Abbreviazioni bibliografiche

**Feliciati 2016:** P.L. Feliciati (a cura di), *La valorizzazione dell'eredità culturale in Italia*, Atti del convegno di studi in occasione del 5° anno della rivista (Macerata, 5-6 novembre 2015), «Il Capitale culturale-Studies on the Value of Cultural Heritage», Suppl. 5, 2016.

**Franceschini 2022:** D. Franceschini, *Con la cultura non si mangia?*, Milano 2022.

**Manacorda 2020:** D. Manacorda, *Patrimonio culturale, libertà, democrazia. Pensieri sparsi di un archeologo incompetente a proposito di Diritto e gestione del patrimonio culturale*, «Il Capitale culturale-Studies on the Value of Cultural Heritage», 21, 2020, pp. 15-57.

**Manacorda 2021a:** 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/index121.htm>.

**Manacorda 2021b:** D. Manacorda, *Sì alle licenze, anzi no*, «Giornale dell'arte», luglio 2021.

**Manacorda 2022a:** D. Manacorda, *Posgarù. Dialoghi diagonali sul patrimonio culturale e dintorni*, Bari 2022.

**Manacorda 2022b:** D. Manacorda, *San Franceschini patrono*, «Giornale dell'arte», giugno 2022.

**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://aedon.mulino.it/archivio/2021/1/modolo.htm>.

**Montella 2016:** M. Montella (a cura di), *Economia e gestione dell'eredità culturale. Dizionario metodico essenziale*, Padova 2016.

**Pirrelli 2022:** M. Pirrelli, *Corte dei Conti: la digitalizzazione della cultura ancora in ritardo*, 25 ottobre 2022, (<https://www.ilsole24ore.com/art/corte-conti-digitalizzazione-cultura-ancora-ritardo-AEfgcUBC>).

**PND 2022:** Istituto centrale per la digitalizzazione del patrimonio culturale – Digital Library, *Piano nazionale di digitalizzazione del patrimonio culturale. 2022-2023 (Versione n.1.0 - giugno 2022)* (<https://docs.italia.it/italia/icdp/icdp-pnd-docs/it/v1.0-giugno-2022/index.html>).

**PND Linee guida 2022:** Istituto centrale per la digitalizzazione del patrimonio culturale – Digital Library, *Piano nazionale di digitalizzazione del patrimonio culturale 2022-2023, Linee guida per l'acquisizione, la circolazione e il riuso delle riproduzioni dei beni culturali – versione in consultazione [2022]*.

**Resta 2009:** G. Resta, *Chi è proprietario delle Piramidi? L'immagine dei beni tra property e commons*, «Politica del diritto», 4, 2009, pp. 567-604.

**Resta 2013:** G. Resta, *Il regime giuridico dell'immagine dei beni*, in Treccani. *Il Libro dell'anno 2013*, Roma 2013, p. 17 ss. (<http://www.treccani.it/enciclopedia/il-regime-giuridico-dell-immagine-deibenil-Libro-dell'anno-del-Diritto%29/>>, 05.03.2020).

**Resta 2014:** G. Resta, *La question du statut juridique de l'image des choses et des biens culturels architecturaux*, in *Droit et architecture*, a cura di P. Signorile, Marseille 2014, pp. 281-294.

**Tarasco 2019:** A.L. Tarasco, *Diritto e gestione del patrimonio culturale*, Roma-Bari 2019.

**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.

**Trione 2021:** V. Trione, *I musei evolvano e cedano gratis le immagini delle loro opere*, in «Corriere della sera», 18 aprile 2021, p.37.

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

**Mirco Modolo**

Archivio xxxx

mail

*“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)<sup>2</sup>. 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 dello stesso canone. Con argomenti peraltro non troppo dissimili da quelli che furono già messi in campo, 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 rappresentava tuttavia il primo tentativo di disciplinare la fotografia delle "antichità e belle arti". La prima circolare risaliva al 1867 e rispondeva all'esigenza di regolamentare l'attività, sempre più assidua, dei fotografi all'interno dei musei<sup>3</sup>: i cavalletti invasivi, i flash potenzialmente "esplosivi" in prossimità di opere e di frequentatori di musei e pinacoteche, e la continua movimentazione delle opere da fotografare rendeva 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 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"<sup>4</sup>, 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"<sup>5</sup> (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)<sup>6</sup>, 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)<sup>7</sup>. 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 lo stesso disegno di legge, senza che venisse revisionato l'articolo relativo alla riproduzione, nonostante iniziali segnali di apertura espressi dal ministro Villari 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 la propria solidarietà alla consorella fiorentina che, come s'è detto, si era espressa con una specifica delibera il 23 marzo dell'anno precedente. Ebbene, a quali esiti sarebbe approdato questo dibattito? Il disegno di legge non venne approvato dal parlamento per la resistenza della Destra storica liberale che mal tollerava le ingerenze sulla proprietà privata imposte dalle nuove norme di tutela. Conseguentemente la tassa sulla fotografia naufragò con il disegno di legge che l'aveva accolta<sup>8</sup>. 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 miglior sorte rispetto al disegno di legge Villari, divenendo - com'è noto - la prima legge di tutela dell'Italia unita<sup>9</sup>.

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 legge Rosadi-Rava (l. 20 giugno 1909, n. 364) non se ne trova più traccia<sup>10</sup>. 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. 431<sup>11</sup>) - era stata decretata dalla commissione ministeriale, istituita nel 1906 dal ministro Errico De Marinis e presieduta dal sen. Giovanni Codronchi, per l'elaborazione di una nuova "proposta di legge per le antichità e le belle arti": la futura legge Rosadi-Rava<sup>12</sup>. 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<sup>13</sup>.

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 invece sempre di 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 delle finalità d'uso della fotografia, 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 vigente, oggetto di importanti modifiche nel 2014<sup>14</sup> e nel 2017<sup>15</sup>, che hanno abolito l'autorizzazione sull'atto di riproduzione stabilendo inoltre 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 digitale<sup>16</sup>. In presenza di usi lucrativi permane tuttora l'obbligo di richiedere un'autorizzazione e di corrispondere un canone<sup>17</sup>.

### 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 detto<sup>18</sup>, ma, al contrario, fa la sua prima comparsa tra Otto e Novecento seguendo un percorso tutt'altro che lineare, tant'è vero 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 che, sebbene esemplato per certi versi sulle norme di diritto privato che caratterizzano il diritto d'autore, è rimasto saldamente ancorato a una normativa di tutela pubblicistica, qual è quella raccolta nel codice dei beni culturali e del paesaggio, che, anche per questa ragione, costituisce 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 una *fee* 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 richiede 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 quei beni culturali che risultano 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 evidenziare 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 dallo 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 europeo<sup>19</sup>. 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 naturalmente 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. Da questo punto di vista è innegabile che, in Italia, l'ostacolo maggiore alla ricezione di questo principio sia legato proprio alla disciplina del codice<sup>20</sup>.

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 diritto<sup>21</sup>. 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 peraltro in linea con istanze rappresentate nel nostro Paese da numerosi studiosi, associazioni e portatori di interesse di cui questo stesso volume è testimonianza<sup>22</sup>.

### 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 illimitati<sup>23</sup>.

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. Ciò vale solo per il patrimonio letterario e musicale<sup>24</sup>, non per il patrimonio culturale che rimane invece ancora "prigioniero" di diritti d'altro genere, i quali finiscono per svuotare di senso il concetto stesso di pubblico dominio: è quindi per questa ragione che 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<sup>25</sup>.

È bene ricordare che il citato limite convenzionale dei settant'anni di protezione autoriale - che segna l'ingresso di un'opera nel pubblico dominio - non è che il 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. In questo senso il libero riuso delle immagini può quindi essere 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 Falcinelli<sup>26</sup>, *videogamer* come Fabio Viola<sup>27</sup>, ricercatori come Daniele Malfitana<sup>28</sup>, 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" (*common*) senza per questo mettere a repentaglio l'esistenza del bene stesso (*tragedy of the commons*<sup>29</sup>): 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 (decoro<sup>30</sup>) non farà altro che mortificare queste stesse potenzialità, le quali saranno perciò destinate a rimanere in larga parte inesprese e sacrificate nel tentativo di massimizzare la 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 appare poco sensato il tentativo di difendere il canone di concessione delle riproduzioni mediante il paragone di quest'ultimo con lo stesso 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 peraltro 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 rapportare in ogni caso al "sacrificio che la collettività sopporta per essere privato del godimento del bene"<sup>31</sup>. 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 quindi 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"<sup>32</sup>, 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 commerciale<sup>33</sup>. 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'innescare 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 membri<sup>34</sup>.

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 immagini<sup>35</sup>. Al tempo stesso internet e il digitale hanno cambiato le aspettative dell'utente, che non è più mero spettatore, ma sempre più spesso "cocreatore" 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<sup>36</sup>. Ne deriva che il metro contabile, per quanto rilevante esso sia, non può tuttavia essere imposto come un 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 siano chiamati a 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'essere<sup>37</sup>.

Rispetto a queste tendenze emergenti si rivela anacronistica 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 erano indirizzate alla tassa sulla fotografia introdotta dalla legge Nasi e 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 concorrenza fra loro. 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 di esso che ne possono derivare. 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?" (xxx). 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 rilevanza<sup>38</sup>.

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 autorizzazione<sup>39</sup>: 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 che, 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 indotti dal nostro Paese ad abbandonare questo tipo di licenze aperte su fotografie riprodotte 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 assurdamente chiamata a rispondere la Fondazione Alinari in caso di vendita di fotografie riprodotte 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 necessariamente a logiche "pauperistiche", né implica - si badi - il rifiuto a priori di qualsiasi strumento di valorizzazione economica del patrimonio culturale<sup>40</sup>. 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"<sup>41</sup>. 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 fatto seguito un proficuo dialogo con le associazioni rappresentative dei professionisti dei beni culturali<sup>42</sup>.

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 '93<sup>43</sup>. 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 canone<sup>44</sup>.

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 interpretazione<sup>45</sup>. 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 tuttavia la possibilità di introdurre, anche negli istituti statali, licenze *Open Access* - sinora adottate in Italia dalla Fondazione Museo Egizio che amministra beni statali<sup>46</sup> e da pochi altri enti di diritto privato - per allineare il nostro Paese ai più avanzati standard internazionali<sup>47</sup>. 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 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 morta<sup>48</sup>. Questa proposta 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)<sup>49</sup>. 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 all'esterno. Di conseguenza, a nulla rilevava 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 in vista di una piena liberalizzazione dell'uso commerciale. Si tratta di una libertà di cui, senza saperlo, abbiamo goduto per molto tempo e che era stata rivendicata a gran voce a fine Ottocento dai Fratelli Alinari, ma oggi in parte sconosciuta dalla Fondazione che ne eredita sia il nome che le collezioni<sup>50</sup>.

## Note

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> "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).

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

<sup>4</sup> 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).

<sup>5</sup> 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).

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> 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.

<sup>8</sup> 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.

<sup>9</sup> 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".

<sup>10</sup> 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.

<sup>11</sup> *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).

<sup>12</sup> Sull'attività di detta commissione si veda Balzani 2003, p. 27.

<sup>13</sup> *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).

<sup>14</sup> D.l. 31 maggio 2014, n. 83 convertito nella l. 29 luglio 2014, n. 106.

<sup>15</sup> L. 4 agosto 2017, n. 124.

<sup>16</sup> Si veda l'intervento di Andrea Brugnoli in questo volume.

<sup>17</sup> 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.

<sup>18</sup> *Scognamiglio intervista Lorenzo Casini* (si veda Velani 2020, p. 30).

<sup>19</sup> 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.

<sup>20</sup> 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.

<sup>21</sup> Sul punto si vedano Gangi 2021; Aliprandi, Piana 2023; De Angelis, Vézina 2023.

<sup>22</sup> 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\\_qp01BEsKhqfBlgIRJEmyJX- ezXSfFZRSo4PUgmSQ3U9YhGU](https://creativecommons.it/chapterIT/index.php/1249/?fbclid=IwAR1DpDW9W_qp01BEsKhqfBlgIRJEmyJX- ezXSfFZRSo4PUgmSQ3U9YhGU)); 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/>).

<sup>23</sup> Si veda l'intervento di Giorgio Resta in questo volume.

<sup>24</sup> 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.

<sup>25</sup> Si veda l'intervento di Daniele Manacorda in questo volume.

<sup>26</sup> Si veda l'intervento di Riccardo Falcinelli in questo volume.

<sup>27</sup> Si veda l'intervento di Fabio Viola in questo volume.

<sup>28</sup> Si veda l'intervento di Daniele Malfitana e Antonino Mazzaglia in questo volume.

<sup>29</sup> 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.

<sup>30</sup> 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.

<sup>31</sup> TAR Lazio, sez. II ter, 29/1/2016 n. 1301.

<sup>32</sup> <https://publicdomainmanifesto.org/>.

<sup>33</sup> 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/>.

<sup>34</sup> 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; Sciullo 2021b.

<sup>35</sup> 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).

<sup>36</sup> 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).

<sup>37</sup> 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>).

<sup>38</sup> 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](https://www.key4biz.it/wp-content/uploads/2022/10/Corte_dei_Conti_Digitalizzazione_settore_culturale_25.10.2022_Delibera_5....pdf)).

<sup>39</sup> 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.

<sup>40</sup> Tarasco, Miccù 2022.

<sup>41</sup> “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>).

<sup>42</sup> Si veda l'intervento di Laura Moro in questo volume.

<sup>43</sup> Dm 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.

<sup>44</sup> 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/>).

<sup>45</sup> Si vedano Sciullo 2021a e 2021b.

<sup>46</sup> Si veda l'intervento di Beppe Moiso in questo volume.

<sup>47</sup> Si veda Orlandi *et al.* 2022.

<sup>48</sup> 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.com07.pdf>

<sup>49</sup> 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).

<sup>50</sup> Si veda l'intervento di Claudia Baroncini in questo volume.

## Abbreviazioni bibliografiche

**Alinari 1893:** V. Alinari, *Del R. decreto e regolamento per le riproduzioni fotografiche*, «Buletto 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/](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.

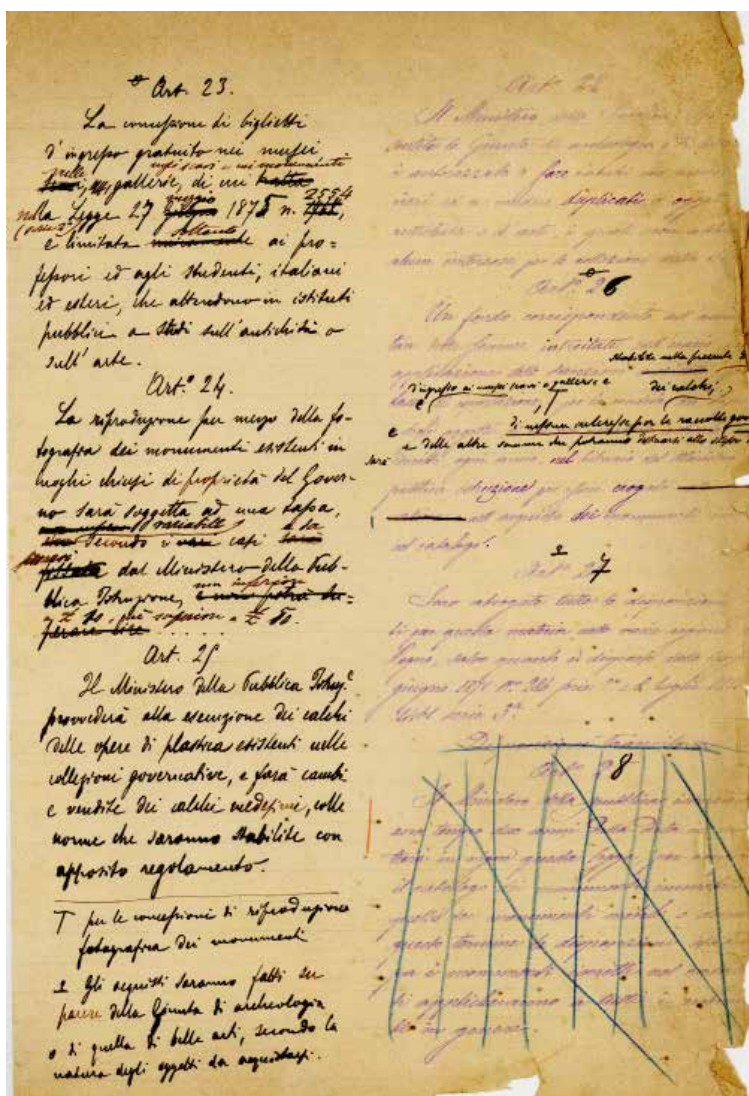
**Velani 2020:** F. Velani (a cura di), *LuBeC 2020. Ripartiamo con la cultura. Ripartiamo per la cultura Gaetano*, atti di LuBeC 2020 (Lucca, Real Collegio, 8-9 ottobre 2020), [https://www.lubec.it/wp-content/uploads/2021/10/ATTI-2020\\_completo.pdf](https://www.lubec.it/wp-content/uploads/2021/10/ATTI-2020_completo.pdf).



Appendice documentaria

Doc. 1

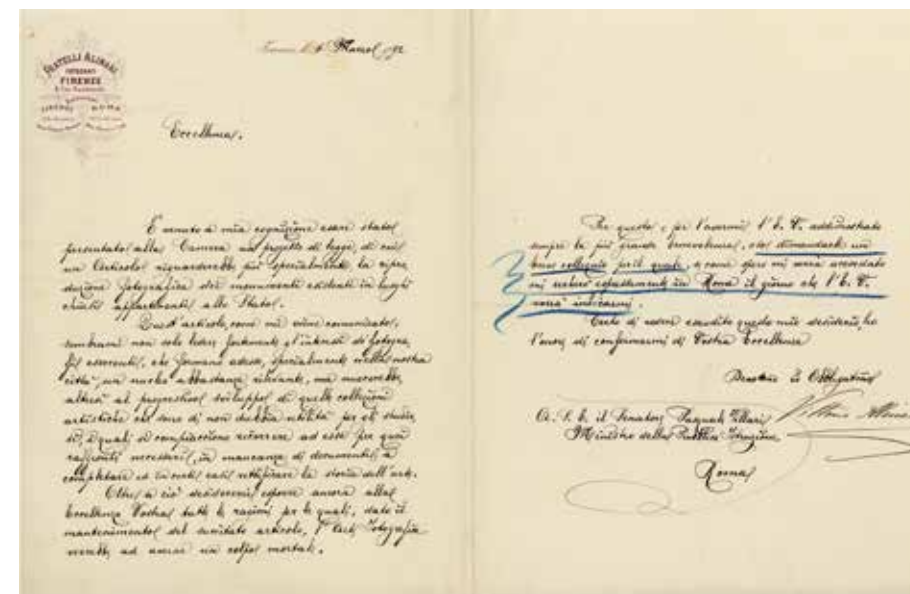
Prima bozza manoscritta del disegno di legge Villari (1892)  
ACS, MPI, DG AABBA, Divisione scavi, musei e gallerie (1891-1897), Atti amministrativi e varie (1891-1897), b. 115



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,  
E' 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

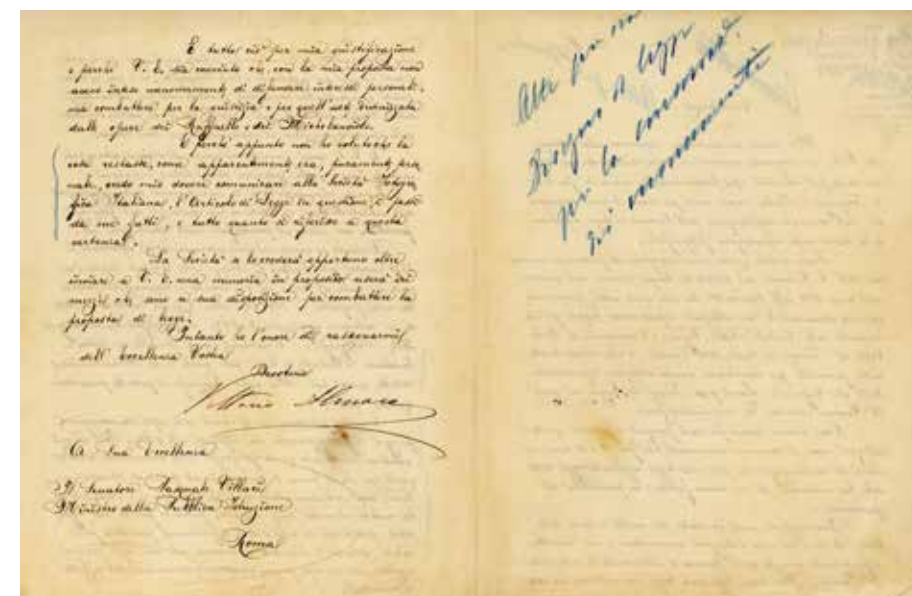
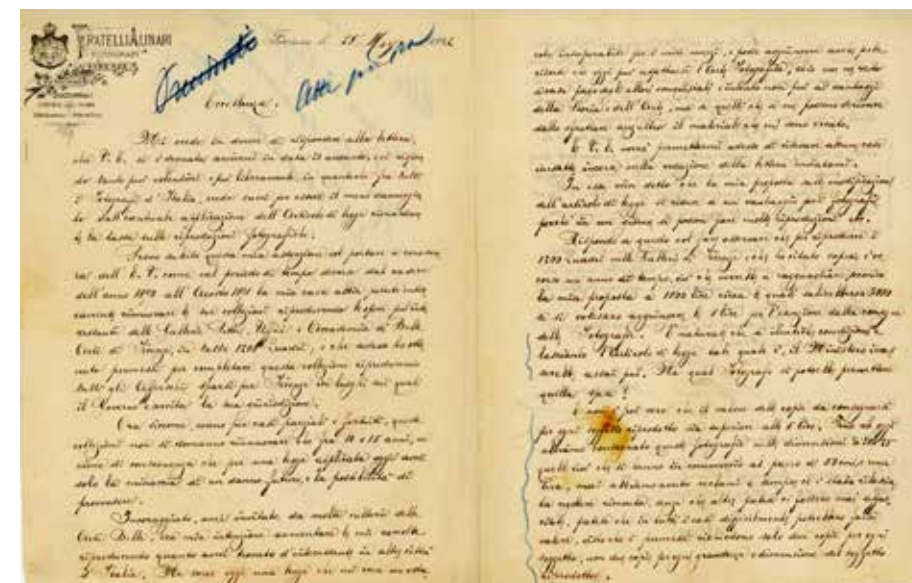
Egregio Signore,  
la proposta che Ella mi fa circa la tassa per le riproduzioni fotografiche, la quale è fra i provvedimenti del disegno di legge per la conservazione dei monumenti, si riduce in sostanza a una notevole riduzione della tassa medesima. In una giornata si possono fare molte negative di 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 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.

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 posson 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 raggugliare, 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

52

## 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, «Bulettno 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.*

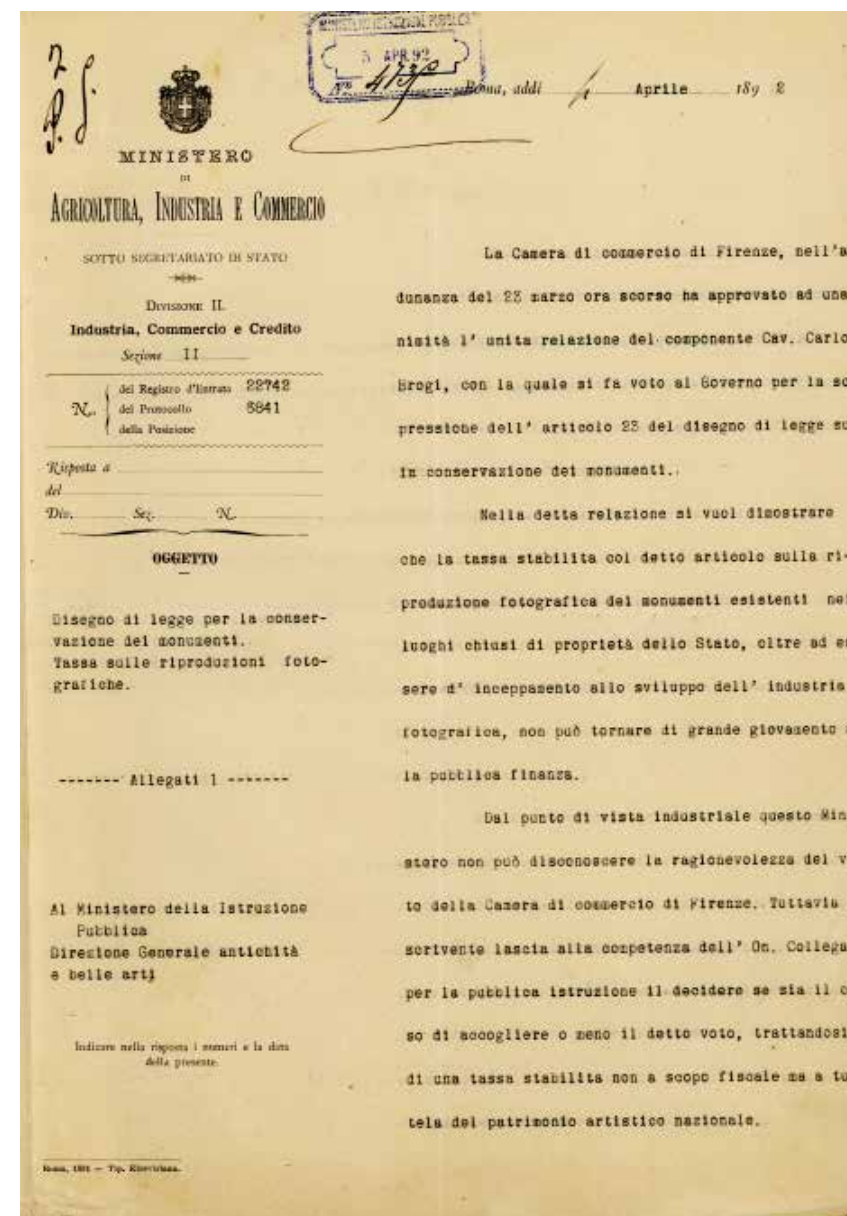
*Anche la Società fotografica italiana sedente in questa città, chiamata ad occuparsi di tale argomento, mi dà l'incarico con la lettera che depongo, di fare insistenti premure presso questa onorevole Rappresentanza commerciale onde indurla ad interporre i suoi buoni uffici per ottenere dal Governo la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

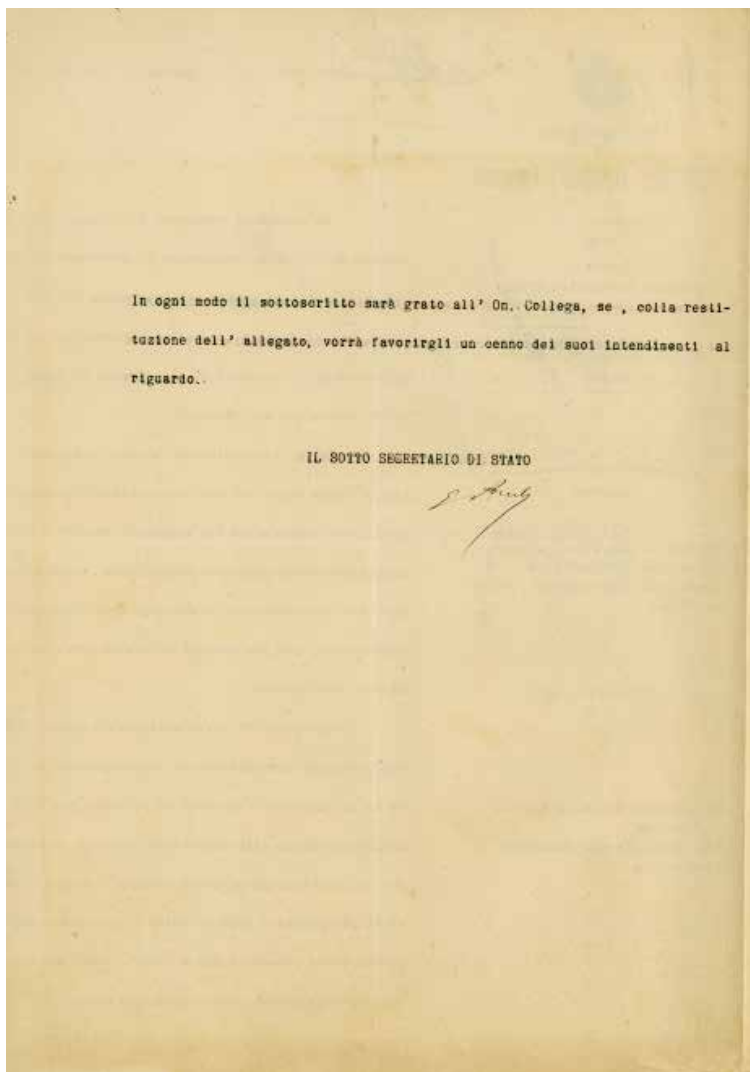
Carlo Brogi

**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 chiostri, 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.*



**Parte prima**  
Le competenze: i punti di vista

## **L'immagine dei beni culturali pubblici: una nuova forma di proprietà?**

**Giorgio Resta**

Docente di Diritto privato comparato, Università di Roma Tre

1. Nella pagina di apertura di un libro pubblicato qualche anno fa, Lawrence Lessig, uno dei più celebri ed acuti giuristi statunitensi, riferisce di un'intervista resa dal regista Davis Guggenheim, il quale in un passaggio significativo osservava quanto sia ormai divenuto difficile, complicato e costoso ottenere le licenze preliminari alla realizzazione di un film (il c.d. *clearing of rights*)<sup>1</sup>. Egli non parlava soltanto dei tradizionali diritti di proprietà intellettuale, quali quelli spettanti all'autore di parti della sceneggiatura o degli esecutori di brani inseriti nella colonna sonora, ma più generalmente si riferiva a tutte le prerogative giuridiche riconducibili agli oggetti riprodotti nella pellicola, dai poster sulla parete di un dormitorio, alla lattina di coca-cola in mano all'uomo con la sigaretta, al manifesto pubblicitario stampato su un camion che si allontana. Il punto centrale del suo discorso è che porzioni del mondo esterno un tempo libere da diritti sono oggi diventate il fulcro di rivendicazioni crescenti, potenzialmente atte a paralizzare l'attività inventiva e a imporre un notevole costo non soltanto in termini economici, ma soprattutto di creatività. Guggenheim concludeva l'intervista con queste parole:



A un artista diciottenne direi: “sei completamente libero di fare tutto ciò che vuoi”. Ma poi gli darei una lunga lista di tutte le cose che non potrebbe includere nel suo film, perché non sarebbero legalmente approvate. Per le quali dovrebbe pagare. Dunque la libertà? Eccola: “Sei completamente libero di fare un film in una stanza vuota, con i tuoi due amici”<sup>2</sup>.

Prendendo lo spunto da queste parole, vorrei accostarmi al problema giuridico della riproduzione del bene culturale non già in una prospettiva micro, tutta interna al Codice dei beni culturali e orientata in chiave essenzialmente esegetica, bensì in un'ottica più ampia, che guardi alle caratteristiche di fondo dell'impianto normativo che regola il controllo e la fruizione dei beni immateriali. L'obiettivo è quello di comprendere se, dal punto di vista delle strutture giuridiche che regolano il sistema di appropriazione e circolazione dei beni incorporali, l'idea di una privativa atipica sulla riproduzione dei beni culturali possieda elementi di coerenza o si connoti invece per una certa distonia con l'impianto ordinamentale generale.

2. È indispensabile premettere che nel settore dei beni immateriali si ritiene vigente, nel nostro come in altri ordinamenti di *civil law*, un principio analogo a quello esistente nel campo delle cose corporali, alla stregua del quale l'ordinamento non riconosce diritti opponibili *erga omnes* al di fuori dei tipi espressamente previsti dalla legge<sup>3</sup>. Sul terreno dei diritti reali su cose tangibili questo principio, iscritto nelle regole del terzo libro del codice civile, è stato associato a diverse ragioni sostanziali, da quella di consentire uno sfruttamento ordinato di risorse rivali nel consumo a quella di creare un sistema efficiente di trasmissione dei diritti agevolando la standardizzazione (e dunque la riconoscibilità) del contenuto dei titoli acquisiti dai terzi<sup>4</sup>. Sul piano storico è indubitabile l'intento di impedire lo smembramento della proprietà e la ricostituzione dei privilegi feudali aboliti con la rivoluzione<sup>5</sup>. Anche nel campo delle *res incorporales* l'ordinamento limita la possibilità di creare al di fuori del processo normativo private atipiche (dunque diritti esclusivi primari opponibili *erga omnes*), ma lo fa per una diversa ragione<sup>6</sup>. Il punto di partenza fenomenologico è qui ben diverso, atteso che qualsiasi segmento di informazione (ciò di cui consistono *in nuce* i beni immateriali) si connota come un bene economicamente non rivale nel consumo. Ciò significa, nel linguaggio degli economisti, che esso può essere contestualmente goduto da più di un consociato senza che ciò determini un aggravio nell'altrui fruizione o una consunzione del bene medesimo. In quanto tale, l'informazione è naturalmente soggetta ad un regime di libertà (della produzione, della fruizione, della riproduzione, della trasmissione) e questo non può essere alterato se non al fine di conseguire un risultato socialmente desiderabile – ad esempio l'incentivazione di attività artistiche e

l'invenzione suscettibile di sviluppo industriale<sup>7</sup> – e altrimenti non attingibile. Detto altrimenti, il regime connotato dalla naturale libertà di produrre, fruire e trasmettere informazioni si sposa con una serie di libertà ritenute fondamentali nell'assiologia costituzionale, come la libertà di pensiero, di ricerca scientifica, di produzione artistica e di iniziativa economica privata, sicché la loro restrizione per il tramite di diritti dominicali (quali sono i diritti di privativa) richiede una specifica causa di giustificazione e presuppone una previa ponderazione degli interessi confliggenti<sup>8</sup>. Qui sta la *ratio* primaria del principio del numero chiuso dei diritti su beni incorporali: poiché la creazione di un nuovo diritto esclusivo implica necessariamente la compressione di tutte le libertà antagonistiche altrimenti protette da un regime di libero accesso all'informazione, è indispensabile una previa deliberazione di un organo democratico, che soppesi in maniera informata costi e benefici connessi al riconoscimento di un titolo dominicale<sup>9</sup>. Tale fondamentale bilanciamento tra “sfere di libertà” e “sfere di proprietà” è stato riservato al Parlamento quale unico organo legittimato e in grado di assumere tutte le informazioni ‘di sistema’ necessarie per una decisione oculata, escludendosi che i privati, la pubblica amministrazione o la giurisprudenza possano autonomamente creare nuovi diritti esclusivi opponibili *erga omnes*.

3. Se si accolgono queste premesse, è legittimo formulare qualche perplessità circa la coerenza con il sistema di talune prassi amministrative, opinioni dottrinali e persino orientamenti giurisprudenziali che si registrano nel campo dell'immagine dei beni culturali. Parlerò qui specificamente di beni culturali *non più* protetti o *giammai* protetti da diritti d'autore.

Anni fa mi occorre di commentare criticamente una sentenza della Corte di Cassazione, che aveva accordato tutela inibitoria e risarcitoria contro la riproduzione non consentita di una barca a vela da regata in un calendario prodotto per fini pubblicitari<sup>10</sup>. Non convinceva soprattutto la motivazione proposta al fine di giustificare la concessione dei rimedi in oggetto, la quale faceva perno sul diritto all'immagine ex art 10 cc, sovrapponendo l'immagine di una cosa (oggetto della riproduzione) con l'immagine della persona giuridica titolare dei diritti su questa cosa. Nelle pieghe del ragionamento emergeva la reale preoccupazione dei giudici, consistente nel creare certezza circa la spettanza dei diritti di sfruttamento, al fine di non deprimere il mercato della pubblicità e della sponsorizzazione, oggettivamente molto rilevante per il settore sportivo in questione. Ma su tale considerazione di politica del diritto non si innestava un valido argomento in grado di giustificare tecnicamente l'esistenza di un nuovo diritto esclusivo, essendo il riferimento ai diritti della personalità palesemente inidoneo allo scopo.

Questo stilema argomentativo mi pare riemergere più o meno apertamente in alcuni recenti provvedimenti giurisprudenziali, e

segnatamente in quelli che hanno accolto in sede cautelare le richieste del Ministero della cultura di inibire la riproduzione dell'immagine David di Michelangelo nell'ambito di alcune pubblicità commerciali<sup>11</sup> o come immagine rappresentativa dei servizi offerti da società attive nel campo della scultura<sup>12</sup>.

Allora, come oggi, l'argomento della lesione dell'identità sembra essere in molti casi un mero artificio retorico, atteso che uno sfruttamento commerciale non autorizzato non pare idoneo, se non in casi eccezionali, ad arrecare una lesione circostanziata all'identità personale dell'ente che ha in custodia l'opera (interesse comunque tutelabile sulla base delle norme del codice civile), né la consistenza identitaria del bene medesimo, ma al più un determinato valore simbolico occasionalmente associato all'opera, come tale fisiologicamente cangiante (come ci ricorda lo splendido libro di Esteban Buch sulla ricezione della Nona Sinfonia di Beethoven)<sup>13</sup> e certamente non proteggibile attraverso un diritto di privativa. Appare infatti tautologico affermare, come fa il Tribunale di Firenze, che "l'utilizzo dell'immagine del David nel sito di una impresa commerciale [...] sia idoneo a svilire l'immagine del bene culturale facendolo scadere ad elemento distintivo delle qualità della impresa che attraverso il suo uso promuove la propria immagine, con uso indiscutibilmente commerciale, che potrebbe indurre terzi a ritenere siffatto libero utilizzo lecito o tollerato". Anche ammettendo – in via del tutto teorica, visto che la storia della pubblicità commerciale è costellata da usi sempre ritenuti legittimi di immagini del patrimonio culturale nazionale - che un uso commerciale possa ritenersi lesivo dell'identità perché induce a ritenere l'esistenza di un'autorizzazione preventiva in realtà mancante, rimane ancora da dimostrare che una tale autorizzazione sia giuridicamente necessaria al fine di utilizzare l'immagine o meglio ancora copie dell'immagine del bene culturale nell'ambito di operazioni commerciali prive di un'attitudine lesiva qualificata (come potrebbe invece ravvisarsi nell'uso dell'immagine per la pubblicità di armi o per veicolare messaggi politici profondamente divisivi, come la famigerata "Z" putiniana artificialmente apposta sul bene).

Quello che a me pare è che, sottesa a questa prassi interpretativa, vi sia in realtà una scelta molto netta a favore del riconoscimento di un vero e proprio monopolio di sfruttamento delle utilità economiche ritraibili dall'immagine bene. Essa, sia ben chiaro, è perfettamente legittima come soggettiva proposta di politica del diritto, ma richiede come tale di essere discussa e valutata apertamente, perché se ne apprezzino la desiderabilità sociale e la conformità al quadro delle norme e dei principi di fondo dell'ordinamento, e non coperta da argomenti fuorvianti come quello della lesione dell'identità. Perché si possa apprezzare meglio la fondatezza delle pretese pubblicistiche circa il controllo sulla riproduzione dell'immagine del bene culturale, appare utile distinguere due diverse situazioni: quella del bene culturale sito in uno spazio ad accesso controllato; e quella del bene culturale esposto alla pubblica vista<sup>14</sup>.

4. La prima situazione è quella storicamente alla base della disciplina delineata dagli artt. 107-108 del Codice dei beni culturali. Da queste norme una parte della giurisprudenza di merito ha tratto il principio per cui ogni utilizzo per scopi lucrativi non previamente autorizzato dall'autorità pubblica costituisce un illecito e si espone ai rimedi cautelari e inibitori<sup>15</sup>. Formalmente siamo nel perimetro della disciplina legislativa vigente, atteso che soltanto gli usi "per finalità di studio, ricerca, libera manifestazione del pensiero o espressione creativa" sono sottratti alla necessità dell'autorizzazione preventiva.

Sussiste inoltre un parallelo evidente con una serie di altre ipotesi, sia attinenti al campo dei beni culturali (si pensi alle controversie sulla riproduzione dell'immagine delle Catacombe o sulle tele di Caravaggio conservate nella Chiesa di San Luigi dei Francesi<sup>16</sup>) sia esulanti da questo (riproduzione di interni di appartamento in riviste di architettura<sup>17</sup>), nelle quali si è riconosciuto che il titolare di uno spazio materialmente e giuridicamente 'chiuso' ha una legittima prerogativa di controllo sulla riproduzione delle immagini di tutte le cose che siano situate all'interno di tale perimetro. Si tratta in entrambi i casi, al fondo, di un'applicazione di ciò che i tedeschi chiamano *Hausrecht*, ossia diritto di domicilio, e su cui si è fondato *ab initio* lo stesso riconoscimento giurisprudenziale dei diritti televisivi sulle manifestazioni sportive<sup>18</sup>. Tuttavia, ciò che desta perplessità è l'automatismo con il quale si tende ormai a desumere l'illiceità dell'utilizzo dalla mancanza di autorizzazione, nonché la lettura particolarmente estensiva dei requisiti a cui è subordinata la protezione.

Giova ricordare a tal riguardo che le norme del Codice traggono la propria origine dalla legge Ronchey (d.l. n. 433/1992, convertito con l. 4/1993), che si applicava a musei, biblioteche ed archivi statali e disciplinava la riproduzione dell'immagine nell'ambito dei servizi aggiuntivi<sup>19</sup>. In sostanza, il controllo sulla riproduzione, stante la tipologia di mezzi tecnologici all'epoca disponibili e la particolare fisionomia dei luoghi coinvolti, era dettato in larga parte dall'esigenza di regolare gli usi rivali degli spazi fisici.

Ora però la tecnologia è profondamente mutata e tanto la captazione quanto la successiva circolazione dell'immagine in ambiente digitale – si pensi al caso più banale degli *smartphone* – non implicano più alcun problema in termini di rivalità nel consumo. Se la logica di fondo è quella del controllo sulla circolazione dell'immagine quale ideale proiezione giuridica dell'*Hausrecht*, allora le prerogative dominicali possono esplicarsi unicamente in relazione alle singole immagini carpite all'interno del luogo di conservazione del bene in spregio a divieto espressamente o tacitamente apposto dal *dominus*, (saremmo quindi in presenza di un modello di tutela a carattere prettamente obbligatorio)<sup>20</sup>. Esse non potrebbero invece estendersi a tutte le altre immagini del medesimo bene che fossero già immesse nella

circolazione giuridica, siano decontestualizzate, rappresentino mere imitazioni dell'originale o rielaborazioni creative di questo (anche per scopi pubblicitari).

A ritenere altrimenti, si ricadrebbe all'interno di una logica di tutela reale, sì da rendere l'immagine di una cosa oggetto di un vero e proprio diritto esclusivo opponibile *erga omnes*, al pari di qualsiasi altro diritto d'autore o di brevetto<sup>21</sup>. Ebbene, a ben analizzare le fattispecie concrete portate all'attenzione della giurisprudenza, si deve prendere atto di come alcune corti stiano effettivamente abbracciando la prospettiva criticata. Esse, infatti, riconoscono tutela inibitoria non soltanto nei confronti di immagini già ampiamente circolanti e ormai costitutivamente inserite nell'immaginario collettivo, ma anche di quelle che non siano tratte dall'originale, bensì da mere riproduzioni imitative del bene medesimo.

Paradigmatico, a tal riguardo, è il caso portato di recente all'attenzione del Tribunale di Firenze, dove si lamentava l'uso non autorizzato dell'immagine del David di Michelangelo, non già relativa all'esatta fisionomia della statua conservata nella Galleria dell'Accademia di Firenze, bensì ad una copia scultorea autonomamente effettuata dal resistente e sostanzialmente difforme dall'originale (tanto che lo sguardo della statua vi compariva orientato a destra invece che a sinistra, con diverso orientamento della fionda)<sup>22</sup>. Il Tribunale non ha esitato nel riconoscere tutela cautelare al Ministero della Cultura rispetto all'uso commerciale di tali immagini.

Si può legittimamente dubitare che un siffatto risultato sia effettivamente coerente con il programma legislativo. È bene ricordare, a tal riguardo, che l'art. 2 del Codice dei beni culturali definisce espressamente come beni culturali le "cose" immobili e mobili che presentano interesse artistico, storico, etc. La protezione si appunta dunque primariamente sul *corpus mechanicum*, anche se, com'è ovvio, il bene è destinatario di protezione anche per il valore simbolico e immateriale ad esso intrinsecamente correlato<sup>23</sup>. Spingendosi sino al punto di riconoscere tutela alle riproduzioni di *mere imitazioni* dell'originale, si finisce per ascrivere una protezione esclusiva al *corpus mysticum*. Di ciò il Tribunale di Firenze appare consapevole, tanto che in motivazione del provvedimento citato – argomentando in ordine al profilo del *fumus boni iuris* – si legge che il regime autorizzativo di cui all'art. 107 del Codice dà vita ad un "pieno ed effettivo" diritto all'immagine del bene culturale<sup>24</sup>.

A me pare che in tal modo si sovrappongano in maniera confusoria due diversi piani dell'intervento normativo: quello di carattere strettamente pubblicistico, che prevede un regime autorizzatorio rispetto alla riproduzione delle immagini delle singole *cose* temporaneamente rimesse alla custodia dell'amministrazione; e quello di stampo privatistico insito nel riconoscimento di un nuovo diritto di esclusiva sulla riproduzione, anche

per imitazione, di qualsivoglia *immagine* del bene culturale. L'art. 107 integra senz'altro il primo livello di disciplina; quanto al secondo, invece, è lecito formulare alcune perplessità, visto che non v'è nulla nella norma che permetta di definire in maniera sufficientemente precisa oggetto, contenuto e durata della protezione, come invece avviene di consueto (per le ragioni illustrate in apertura) quando si introducono nuovi diritti di proprietà intellettuale<sup>25</sup>.

A ritenere altrimenti, si finirebbe per legittimare un esito alquanto paradossale, atteso che la prerogativa pubblicistica di controllo della riproduzione dell'immagine del bene culturale si proietta su un arco temporale ben più esteso rispetto a quanto accade al diritto dell'autore dell'opera dell'ingegno, destinato a estinguersi trascorsi 70 anni dalla morte di costui. Sicché mentre – per ipotesi – l'immagine di una scultura di Rodin in mano privata è oggi liberamente riproducibile (salvi i limiti derivanti dall'accesso a un luogo precluso alla pubblica vista), essendo decorsi i 70 anni dalla morte dell'autore, l'immagine di una scultura di Canova conservata nella Galleria Borghese diviene oggetto di una sorta di monopolio di sfruttamento potenzialmente eterno, in ontologico contrasto con lo stesso paradigma della libera fruizione da parte del pubblico, che pure si ritiene astrattamente denotativo del concetto di bene culturale<sup>26</sup>. Considerando quanta parte del patrimonio culturale italiano trascende il perimetro di tutela del diritto d'autore, ci si rende immediatamente conto dei rischi che conseguono, sul piano del *public domain*, al riconoscimento di una privativa atipica e potenzialmente eterna<sup>27</sup>.

E proseguendo nel parallelo: mentre il diritto d'autore riconosciuto all'artista persegue la finalità di incentivare e consentire l'attività artistica tramite promessa di un profitto monopolistico (almeno secondo il modello teorico proposto dall'analisi economica del diritto), quale sarebbe l'interesse sociale che giustifica una così pesante compressione delle libertà antagoniste<sup>28</sup>, dalla libertà di informazione a quella di iniziativa economica privata? Il bene già esiste e non deve essere creato. Quanto alle spese di conservazione, di queste si fa carico – deve farsi carico – la fiscalità generale. Quanto al controllo delle modalità dello sfruttamento, in particolare rispetto ai casi di usi commerciali che esulino dalla normale tollerabilità, questo è assicurato da *liability rules* e non già da *property rules*.

In conclusione, né la struttura formale della norma, né considerazioni di ordine sostanziale militano nel senso dell'esistenza – a diritto vigente – di un vero e proprio diritto all'immagine dei beni culturali, protetto *erga omnes* anche nelle sue proiezioni patrimoniali.

5. Obiezioni ancora più sostanziali possono essere sollevate in relazione alla proposta di estendere interpretativamente il raggio di applicazione dell'art. 107 alla categoria dei beni esposti alla pubblica vista.

Sul piano delle regole di fonte legislativa la situazione non è delle più chiare e lineari.

Da un lato, la l. 633/1941 non contempla espressamente una causa di libera utilizzazione delle opere dell'ingegno protette dal diritto d'autore – e tra queste primariamente le opere dell'architettura – stabilmente collocate sulla pubblica via. Ciò contrasta con la situazione esistente a livello europeo, dove la c.d. libertà di panorama riceve forme più o meno estese di protezione<sup>29</sup>. Paradigmatica, a tal proposito, è la normativa tedesca, il cui § 59 *UrhG* consente di “riprodurre, diffondere e rendere pubblicamente fruibili, con mezzi pittorico-grafici, tramite fotografie o filmati, opere che si trovano permanentemente esposte in vie, strade o piazze pubbliche. Nel caso degli edifici tali autorizzazioni riguardano solo l'aspetto esterno”<sup>30</sup>.

Dall'altro lato, il Codice dei beni culturali include espressamente nella nozione di bene culturale anche le cose situate sulla pubblica via e dotate di interesse artistico, storico, etc., come giardini, piazze, parchi e ovviamente tutti i beni mobili e immobili che su questa insistono (dai reperti archeologici, agli edifici, alle sculture) (art. 10, c. 4). Inoltre, come già si è ricordato, l'art. 107, sottopone ad autorizzazione la riproduzione dei beni che la pubblica amministrazione abbia “in consegna”. Poiché non è espressamente prevista una deroga per i beni liberamente visibili, come il Colosseo o l'Arco di Costantino, ci si è interrogati circa la possibilità di assoggettare anche l'immagine di tali beni al regime di riserva d'anzì evocato<sup>31</sup>.

Non sono mancate proposte dottrinarie volte a estendere il divieto di utilizzo per scopi di lucro ai beni liberamente visibili; del pari, nella giurisprudenza straniera si rinvengono talora talune decisioni, che pur non direttamente riferibili alla questione in oggetto, testimoniano il favore di cui godono i modelli più protezionistici. Tra queste, basterà richiamare la sentenza della Corte Suprema della Svezia che ha escluso che la libertà di panorama garantita dall'art. 24, c. 1., della legge svedese sul diritto d'autore legittimi l'uso dell'immagine di alcune sculture situate sulla via pubblica da parte di Wikimedia, in quanto la nozione di “riproduzione” di cui all'art. 24 non si estende all'atto di comunicazione al pubblico tramite la rete Internet<sup>32</sup>. Ciononostante, ritengo che a tale quesito debba darsi una risposta negativa, per una nutrita serie di considerazioni.

Innanzitutto si è già ricordato come l'art. 107 tragga origine storicamente dall'esigenza di controllare la riproduzione di beni conservati in spazi ad accesso regolamentato, quali musei, gallerie e archivi, anche per risolvere la questione della rivalità nel consumo degli spazi fisici. Questa giustificazione cade automaticamente nell'ipotesi di beni liberamente visibili dall'esterno. Con essa viene meno anche la possibilità di fondare civilisticamente la tutela sulla premessa del possesso dei luoghi (*Hausrecht*).

In secondo luogo, per soddisfare i legittimi interessi di controllo e valorizzazione, il legislatore ha espressamente previsto nel Codice della proprietà industriale (art. 19, c. 3) la possibilità di registrare come marchio gli elementi grafici distintivi tratti dal patrimonio culturale artistico, architettonico, del relativo territorio<sup>33</sup>. Tra questi ben possono rientrare elementi tratti da immagini caratteristiche, sicché esiste una specifica modalità di tutela del valore immateriale presidiata però dalle specifiche salvaguardie (in primis la durata) per bilanciare questo interesse con le libertà antagonistiche.

In terzo luogo, emerge un palese problema di effettività della regolamentazione: sarebbe irragionevole affermare la sussistenza di norme prive di qualsiasi possibilità di *enforcement*, visto che le pratiche sociali sono consolidate nel senso di ascrivere all'immagine dei beni culturali liberamente visibili e ormai entrati nell'immaginario collettivo lo *status* di beni comuni.

In quarto luogo, l'esperienza di ordinamenti vicini al nostro, come quello francese, insegna che il legislatore potrebbe puntualmente intervenire al fine di introdurre un regime di esclusiva, risolvendo però espressamente il problema del bilanciamento con le libertà antagoniste. Ove però non lo faccia, sarebbe precluso un tentativo di creazione in via meramente interpretativa di una nuova forma di esclusiva atta a comprimere pesantemente le altrui libertà di informazione, di creazione artistica e di iniziativa economica.

Appare paradigmatica, da questo punto di vista, la decisione del Consiglio di Stato francese del 13 aprile 2018<sup>34</sup>. Il collegio era chiamato a pronunciarsi su un'ipotesi di sfruttamento pubblicitario da parte della Brasserie Kronenburg dell'immagine del celebre Chateau de Chambord, senza aver richiesto una previa autorizzazione. Ebbene, la suprema giurisdizione amministrativa francese ha fatto giustizia di ciò che in precedenza si è definita la sovrapposizione confusoria tra il piano della regolamentazione amministrativa degli spazi fisici e quello della costituzione di un diritto patrimoniale di sfruttamento delle immagini. Il Consiglio di Stato ha infatti espressamente negato che l'immagine di un bene culturale in consegna alla pubblica amministrazione e situato sulla pubblica via configuri di per sé un bene demaniale, il cui utilizzo sia in quanto tale soggetto a concessione.

Bene demaniale, in altri termini è il *bene immobile*, nella sua materialitàpregna di valori simbolici. Non lo è invece l'*immagine*, sicché la sua riproduzione anche per fini commerciali deve ritenersi libera, a meno che non sussista un “pregiudizio anormale” come quello richiesto dalla giurisdizione civile per l'ipotesi della riproduzione dell'immagine di cose in proprietà privata.

Si deve notare che qualche tempo prima della decisione, il legislatore aveva

approvato, dopo lunga discussione, la legge sulla libertà della creazione, dell'architettura e del patrimonio<sup>35</sup>. Questa assoggetta ad autorizzazione e al pagamento di un canone concessorio la riproduzione per scopi commerciali dell'immagine di una lista ristretta – stabilita per decreto – di beni immobili, qualificati *domaines nationaux*<sup>36</sup>. Questi sono definiti come beni che possiedono un “nesso eccezionale con la storia della Nazione e dei quali lo Stato è proprietario”<sup>37</sup>. Tra questi beni rientra specificamente lo *Chateau de Chambord*. Tuttavia, la nuova disciplina non era temporalmente applicabile alla controversia in oggetto.

Si deve notare, inoltre, che la legge del 2016 è stata impugnata da Wikimedia France e da altre associazioni di fronte al *Conseil Constitutionnel* per violazione della libertà di iniziativa economica privata<sup>38</sup>. La Corte ha rigettato le censure, affermando che l'obiettivo perseguito dal legislatore era meritevole di tutela e che la normativa non esulava dai canoni di ragionevolezza, in quanto: a) erano mantenute libere le riproduzioni per finalità di natura culturale, pedagogica, artistica, d'insegnamento, di ricerca, di informazione, di illustrazione dell'attualità; b) ad autorizzazione era sottoposta la riproduzione non di qualsiasi immagine di beni appartenenti al patrimonio culturale francese, bensì soltanto di quei beni particolarmente significativi per l'identità della Francia ed espressamente inseriti nella lista stabilita per decreto; c) l'autorizzazione non avrebbe potuto comunque essere negata, se non in presenza di un pericolo di pregiudizio per lo stesso valore simbolico del bene visto nel suo legame eccezionale con la storia della Nazione.

Da questa vicenda giurisprudenziale, peraltro desunta dall'ordinamento che rappresenta la culla del diritto amministrativo europeo, possono trarsi alcuni insegnamenti non irrilevanti per lo stesso sviluppo del diritto italiano:

- 1) in assenza di una specifica norma costitutiva di un diritto di sfruttamento, l'immagine di un bene culturale in consegna alla pubblica amministrazione non può essere essa stessa considerata un “bene pubblico” in senso tecnico;
- 2) il legislatore può sempre intervenire per riservare allo Stato il controllo sullo sfruttamento commerciale, ma a condizione che tale intervento sia il frutto di un ragionevole bilanciamento degli interessi coinvolti;
- 3) tra i fattori da considerare al fine del giudizio di ragionevolezza vi sono l'ampiezza del parco dei beni coinvolti – una cosa è una delimitazione specifica di beni particolarmente rilevanti per l'identità storica e culturale di una nazione, altra cosa è una normativa orizzontale, quale quella del Codice dei beni culturali, che copre l'intero patrimonio culturale italiano in mano pubblica – e l'estensione delle forme di fruizione ritenute libere – in relazione in particolare all'interesse artistico, scientifico ed informativo.

6. In conclusione, ritengo che sia quanto mai opportuno ribadire che nel campo dei beni immateriali la libertà di accesso e fruizione sia la regola e la sua limitazione l'eccezione. Ciò riflette scelte apicali del sistema, che devono guidare l'interpretazione anche nel settore più specifico dei beni culturali secondo un canone di proporzionalità e ragionevolezza.

Nel campo dei beni ad accesso regolamentato, l'implicazione più diretta è la necessità di una interpretazione restrittiva dell'art. 107, la quale muova dal presupposto che la definizione legislativa dei beni culturali insiste ancora sulle “cose” e il valore simbolico protetto non può trascendere in una piena equiparazione con il c.d. immateriale economico, ossia le utilità ritraibili dallo sfruttamento commerciale del bene. Di riflesso l'illiceità della riproduzione priva di autorizzazione deve essere negata almeno per le ipotesi in cui l'ente coinvolto non possa provare che l'immagine in oggetto è stata carpita accedendo fisicamente ai luoghi di conservazione, è perfettamente rispondente all'originale, oppure che sia tale da arrecare un pregiudizio qualificato di natura morale (non essendo sufficiente a tal scopo la semplice prova di un utilizzo commerciale).

Nel campo dei beni liberamente visibili da un luogo pubblico, deve escludersi la sussistenza di un qualsivoglia monopolio di sfruttamento di cui siano titolari gli enti pubblici. Il criterio della libera visibilità, come stabilito espressamente dalla legge tedesca in relazione alle opere dell'ingegno site sulla pubblica via, deve implicare necessariamente anche quello della libera riproducibilità. Perché a tale regime di naturale libertà di fruizione possano apportarsi specifiche limitazioni, volte a perseguire anche legittimi interessi collettivi, è indispensabile richiedere un espresso intervento normativo, più puntuale di quello costituito dal Codice dei beni culturali, il quale si basi su un accorto bilanciamento degli interessi coinvolti e assicuri adeguati presidi per le libertà antagoniste, dalla libertà d'informazione a quella d'iniziativa economica, destinatarie di un esplicito riconoscimento costituzionale.

## Note

- <sup>1</sup> Lessig 2001, p. 3.
- <sup>2</sup> *Ibid.* mia traduzione.
- <sup>3</sup> Zeno-Zencovich 1989, pp. 438 ss., 460. Affermazioni analoghe sono espresse anche da parte di autorevoli cultori del diritto industriale: si vedano Auteri 2003, pp. 183 ss., 190; Ghidini 2008, pp. 20-21.
- <sup>4</sup> L'indagine più recente ed approfondita in materia è quella di Mezzanotte 2015, pp. 6 ss.; Morello 2008, pp. 67-212; Gambaro 1998, p. 223; in prospettiva comparatistica Fusaro 2000, p. 439.
- <sup>5</sup> In tema si vedano Guarneri 2008, pp. 29 ss.; Morello 2008, p. 69.
- <sup>6</sup> In tema *amplius*, Resta 2011, pp. 3, 20 ss.
- <sup>7</sup> Emblematica a tal proposito è l'intitolazione della prima legge moderna sul copyright, lo Statute of Anne del 1710: *An Act for the Encouragement of Learning, by Vesting the Copies of Printed Books in the Authors or Purchasers of Copies, during the Times therein mentioned*; o l'art. 1 sect 8 della Costituzione USA: "to promote the Progress of Science and useful Arts, by securing for limited Times to Authors and Inventors the exclusive Right to their respective Writings and Discoveries".
- <sup>8</sup> Peukert 2008a, pp. 730 ss.; Peukert 2008b, pp. 47 ss.
- <sup>9</sup> *Ibid.*
- <sup>10</sup> Cass., 11 agosto 2009, n. 18218, «Danno e responsabilità», 2010, p. 471, con nota di G. Resta, *L'immagine dei beni in Cassazione, ovvero: l'insostenibile leggerezza della logica proprietaria*.
- <sup>11</sup> Trib. Firenze, ord. 26 ottobre 2017, «Foroplus», con nota di G. Casaburi.
- <sup>12</sup> Trib. Firenze, ord. 11 aprile 2022, «Dir. inf.», 1/2023, con nota di M.L. Scognamiglio.
- <sup>13</sup> Buch 2003.
- <sup>14</sup> Per questa impostazione si veda Resta 2009, pp. 567 e 581.
- <sup>15</sup> Trib. Firenze, ord. 26 ottobre 2017, cit.; Trib. Firenze, ord. 11 aprile 2022, cit.
- <sup>16</sup> Rispettivamente Cass., 16 marzo 2012, n. 4213, con nota di G. Resta, *Le fotografie delle Catacombe e la proprietà intellettuale*; Pret. Roma, 23 giugno 1980, in «Dir. aut.», 1980, 470; Trib. Roma, 27 maggio 1987, inedita.
- <sup>17</sup> *Rawls v. Conde Nast Publications, Inc.*, 446 F.2d 313 (5th Cir. 1971).
- <sup>18</sup> Sul punto ampiamente Resta 2009, p. 582; BGH, 17 dicembre 2010, *Sanssouci*, «JZ», 2011, p. 371.
- <sup>19</sup> In tema si veda Scognamiglio 1999, pp. 67 ss.; Manfredi 2016, pp. 121 ss.
- <sup>20</sup> Così Dreier 2011, p. 152.
- <sup>21</sup> Per chiarimenti su una prospettiva di tipo compiutamente proprietario, si veda Galli 2016, pp. 131 ss.; Sbarbaro 2016, p. 63.
- <sup>22</sup> Trib. Firenze, ord. 11 aprile 2022, cit.
- <sup>23</sup> Sul punto Cammelli 2016, pp. 91 ss.
- <sup>24</sup> Trib. Firenze, ord. 11 aprile 2022, cit.
- <sup>25</sup> Si veda in generale Zeno-Zencovich, voce *Cosa*, cit., p. 460.
- <sup>26</sup> Cornu 2005.
- <sup>27</sup> Sull'importanza del dominio pubblico immateriale nel settore delle arti e della cultura, si veda il bel libro di Bruncevic 2018; nonché le pagine sempre illuminanti di Boyle 2008 e 2003, p. 33.
- <sup>28</sup> Uso l'espressione nel senso fatto palese da Ricolfi 2019, p. 203.
- <sup>29</sup> Per un quadro comparatistico aggiornato si veda Shtefan 2019.
- <sup>30</sup> In tema si veda Ernst 1998, p. 475; Resta 2009, p. 578.
- <sup>31</sup> Resta 2009; Tomicelli 2014.
- <sup>32</sup> Swedish Supreme Court, 4 aprile 2016, Ö 849-15; per una discussione e una critica di tale decisione si veda Bruncevic 2018, 88 ss.

<sup>33</sup> Swedish Supreme Court, 4 aprile 2016, Ö 849-15; per una discussione e una critica di tale decisione si veda Bruncevic 2018, 88 ss.

<sup>34</sup> CE, ass., 13 apr. 2018, n° 397047, *Éts publ. du domaine nat. de Chambord*; Erstein 2018, p. 485; sulla vicenda e le decisioni di merito che la hanno preceduta, si veda Resta 2014, pp. 281 e 290.

<sup>35</sup> Loi n° 2016-925, du 7 juillet 2016, su cui si veda Cornu 2017.

<sup>36</sup> C. patr., art. L. 621-42 : «*L'utilisation à des fins commerciales de l'image des immeubles qui constituent les domaines nationaux, sur tout support, est soumise à l'autorisation préalable du gestionnaire de la partie concernée du domaine national. Cette autorisation peut prendre la forme d'un acte unilatéral ou d'un contrat, assorti ou non de conditions financières. La redevance tient compte des avantages de toute nature procurés au titulaire de l'autorisation. L'autorisation mentionnée au premier alinéa n'est pas requise lorsque l'image est utilisée dans le cadre de l'exercice de missions de service public ou à des fins culturelles, artistiques, pédagogiques, d'enseignement, de recherche, d'information et d'illustration de l'actualité. Un décret en Conseil d'Etat définit les modalités d'application du présent article*».

<sup>37</sup> C. patr., art. L. 621-34 : «*Les domaines nationaux sont des ensembles immobiliers présentant un lien exceptionnel avec l'histoire de la Nation et dont l'Etat est, au moins pour partie, propriétaire*».

<sup>38</sup> Cons. const., 2 févr. 2018, n° 2017-687 ; si veda Boul 2018.

## Abbreviazioni bibliografiche

- Auteri 2003:** P. Auteri, *Diritti esclusivi sulle manifestazioni sportive e libertà di informazione*, «AIDA», 2003, pp. 183 ss.
- Bruncevic 2018:** M. Bruncevic, *Law, Art, and the Commons*, Abingdon–New York 2018.
- Boul 2018:** M. Boul, *L'image des domaines nationaux reflète au Conseil constitutionnel*, «La Semaine Juridique Administrations et Collectivités territoriales», 6, 12 Février 2018, act. 134.
- Boyle 2003:** J. Boyle, *The Second Enclosure Movement and the Construction of the Public Domain*, «66 Law & Cont. Prob's», 2003, pp. 33-75.
- Boyle 2008:** J. Boyle, *Public Domain. Enclosing the Commons of the Mind*, New Haven 2008.
- Buch 2003:** E. Buch, *Beethoven's Ninth. A Political History*, Chicago-London, 2003.
- Cammelli 2016:** M. Cammelli, *Immateriale economico e profilo pubblico del bene culturale*, in G. Morbidelli, A. Bartolini (a cura di), *L'immateriale economico nei beni culturali*, Torino 2016, pp. 91 ss.
- Cornu 2005:** M. Cornu, *L'image des biens publics*, Association Henri Capitant, «L'image», Paris 2005, pp. 77-92.
- Cornu 2017:** M. Cornu, *Le législateur culturel et les chantiers de la création, de l'architecture et du patrimoine*, «Comm. Comm. Electr.», n. 3, Mars 2017, ét. 5.
- Dreier 2011:** T. Dreier, *Germany: Creating New Property Rights on the Basis of General Legal Concepts - Without Limits?*, «JIPITEC» 2V, 2011, 152, para. 1.
- Ernst 1998:** S. Ernst, *Zur Panoramafreiheit des Urheberrechts*, «ZUM», 1998, pp.
- Erstein 2018:** L. Erstein, *L'image des biens publics n'est pas un bien*, «Sém. Jur.», ed. gén.», 17, 2018, pp.
- Fusaro 2000:** A. Fusaro, *Il numero chiuso dei diritti reali*, «Rivista critica del diritto privato», 18, 3, 2000, pp. 439-450.
- Galli 2016:** C. Galli, *L'immateriale economico dei beni culturali come oggetto della proprietà industriale*, in G. Morbidelli, A. Bartolini (a cura di), *L'immateriale economico nei beni culturali*, Torino 2016, pp. 131 ss.
- Gambaro 1998:** A. Gambaro, *Note sul principio di tipicità dei diritti reali*, in L. Cabella Pisu, L. Nanni (a cura di), *Clausole e principi generali nell'argomentazione giurisprudenziale degli anni novanta*, Padova 1998.
- Ghidini 2008:** G. Ghidini, *Profili evolutivi del diritto industriale*, II ed., Milano 2008.
- Guarneri 2008:** A. Guarneri, *Diritti reali e diritti di credito*, in A. Gambaro, U. Morello (a cura di), *Trattato dei diritti reali*, I, *Proprietà e possesso*, Milano 2008, pp. 29 ss.
- Lessing 2001:** L. Lessig, *The Future of Ideas. The Fate of the Commons in a Connected World*, New York 2001.
- Manfredi 2016:** G. Manfredi, *La tutela proprietaria dell'immateriale economico dei beni culturali*, in G. Morbidelli, A. Bartolini (a cura di), *L'immateriale economico*

*nei beni culturali*, Torino 2016, pp. 121 ss.

**Mezzanotte 2015:** F. Mezzanotte, *La conformazione negoziale delle situazioni di appartenenza*, Napoli 2015.

**Morello 2008:** U. Morello, *Tipicità e numerus clausus dei diritti reali*, in A. Gambaro, U. Morello (a cura di), *Trattato dei diritti reali*, I, *Proprietà e possesso*, Milano 2008, pp. 67-212.

**Peukert 2008a:** A. Peukert, *Güterzuordnung als Rechtsprinzip*, Tübingen 2008.

**Peukert 2008b:** A. Peukert, *Güterzuordnung und Freiheitsschutz*, in R.M. Hilty, T. Jaeger, V. Kitz (a cura di), *Geistiges Eigentum. Herausforderung Durchsetzung*, Berlin-Heidelberg 2008, pp. 47 ss.

**Resta 2001:** G. Resta, *Nuovi beni immateriali e numerus clausus dei diritti esclusivi*, in G. Resta (a cura di), *Diritti esclusivi e nuovi beni immateriali*, Torino 2011, pp. 3-33.

**Resta 2009:** G. Resta, *Chi è proprietario delle Piramidi? L'immagine dei beni tra property e commons*, «Politica del diritto», 4, 2009, pp. 567-604.

**Resta 2014:** G. Resta, *La question du statut juridique de l'image des choses et des biens culturels architecturaux*, in P. Signorile (a cura di), *Droit et architecture*, Marseille 2014, pp. 281-294.

**Ricolfi 2019:** M. Ricolfi, *La proprietà intellettuale e le libertà antagoniste*, in F. Caggia, G. Resta (a cura di), *I diritti fondamentali in Europa e il diritto privato*, Roma 2019, pp. 203-212.

**Sbarbato 2016:** E. Sbarbato, *Codice dei beni culturali e diritto d'autore: recenti evoluzioni nella valorizzazione e nella fruizione del patrimonio culturale*, «Dir. ind.», 2016, I, pp. 63 ss.

**Scognamiglio 1999:** C. Scognamiglio, *Proprietà museale ed usi non autorizzati di terzi*, «AIDA», 1999, pp. 67 ss.

**Shtefan 2019:** A. Shtefan, *Freedom of Panorama: the EU experience*, «European journal of legal studies», 11, 2019, n. 2, pp. 13-27.

**Tumicelli 2014:** A. Tumicelli, *L'immagine del bene culturale*, «Aedon», 1, 2014, <http://www.aedon.mulino.it/archivio/2014/1/tumicelli.htm>.

**Zeno-Zencovich 1989:** V. Zeno-Zencovich, voce *Cosa*, «Dig. disc. priv. sez. civ.», IV, Torino 1989, pp. 438 ss.

## **Le immagini del patrimonio culturale: il punto di vista dell'Università**

**Grazia Semeraro**

Docente di Archeologia classica, Università del Salento  
grazia.semeraro@unisalento.it

L'introduzione di Daniele Manacorda ha indicato dettagliatamente gli argomenti a favore della liberalizzazione<sup>1</sup>. Sono tanti e tutti condivisibili. Non ne aggiungerò altri ma svilupperò qualche riflessione volta a rafforzare le argomentazioni a favore della liberalizzazione, partendo dal punto di vista che conosco meglio, quello della ricerca nell'ambito universitario.

Per questo vorrei prendere le mosse dall'iniziativa legata al Piano nazionale di digitalizzazione del patrimonio culturale (PND) e annessa consultazione popolare, meritoriamente promosso dall'Istituto centrale per la digitalizzazione del patrimonio culturale (Digital Library) del Ministero della cultura<sup>2</sup>.

Con il piano di digitalizzazione si propone la piena liberalizzazione delle immagini per editoria e ricerca, senza più il vincolo delle 2000 copie e 77 euro di costo. L'iniziativa è stata accolta in modo molto positivo dalla Giunta della Federazione delle Consulte per l'Archeologia, di cui faccio parte. La Giunta è composta dai rappresentanti delle 6 Consulte universitarie che aderiscono alla Federazione (Preistoria e protostoria; Archeologia del mondo



classico; Archeologie Postclassiche; Numismatica; Studi sull'Asia e sull'Africa; Antropologia) a cui fra poco si aggiungerà quella dell'Archeologia dell'Italia preromana. È pertanto rappresentativa di un numero piuttosto ampio di docenti universitari. Le motivazioni alla base della valutazione positiva sono state esposte in un documento che ritengo utile sintetizzare in questa sede, anche perché probabilmente non tutti coloro che partecipano a questa riunione lo conoscono. Innanzitutto la Federazione *“apprezza molto l'iniziativa assunta dall'Istituto centrale per la digitalizzazione del patrimonio culturale (Digital Library) del Ministero della Cultura nel promuovere una consultazione pubblica sulla bozza del Piano nazionale di digitalizzazione del patrimonio culturale (PND). Si tratta di un'importante prima volta: si auspica che anche in futuro il Ministero voglia sviluppare consultazioni pubbliche di così ampio respiro su temi importanti. La digitalizzazione del patrimonio culturale è un obiettivo strategico di straordinaria rilevanza e pertanto la FCdA si augura che grazie alle risorse del PNRR si possa davvero sviluppare una reale trasformazione digitale di musei, archivi, biblioteche e, in generale, luoghi della cultura, a tutto vantaggio della formazione, della ricerca, della tutela e della valorizzazione del patrimonio archeologico e, più in generale, culturale del Paese. La FCdA giudica molto positivamente alcune novità contenute nelle “Linee guida per l'acquisizione, la circolazione e il riuso delle riproduzioni dei beni culturali in ambiente digitale”, quali la prescrizione relativa al grado di risoluzione delle immagini online (compresa tra 2500 e 3500 pixel) e l'invito a non utilizzare filigrane invasive che di fatto ostacolano - quando non impediscono - l'uso dell'immagine nell'attività di studio e nelle pubblicazioni e azioni di divulgazione delle immagini per fini culturali ammesse dal Codice dei beni culturali e del paesaggio”*<sup>3</sup>.

Vorrei soffermarmi sull'importanza di questo passaggio concernente la risoluzione dell'immagine (si sconsiglia infatti l'uso di immagini degradate che ostacolano la fruizione del bene culturale), perché stabilisce un legame diretto tra riproduzioni e soggetto riprodotto, riconoscendo l'importanza della diffusione di immagini di qualità come contributo alla 'corretta conoscenza', funzionali anche alla 'protezione' del bene culturale, al contrario delle immagini spazzatura. Si tratta di un aspetto rilevante anche perché richiama un concetto condiviso nella comunità internazionale<sup>4</sup>.

Tornando alle linee guida: uno spazio molto rilevante viene riservato agli usi editoriali, rendendo molto più ampia la possibilità di accesso a riproduzioni gratuite delle immagini per le pubblicazioni. Questo aspetto in particolare viene valutato positivamente dalla FdCA. Tuttavia è da notare che il limite dei 70 euro a pubblicazione non viene totalmente abolito, ma rappresenta la soglia oltre la quale applicare eventuali deroghe. Questo aspetto viene ritenuto a ragione fonte di preoccupazione, perché lascia aperto uno spazio alla discrezionalità dei responsabili di struttura<sup>5</sup>. Si tratta comunque al momento di proposte che non sappiamo quanto saranno fatte proprie dai vertici del Ministero.

Resta inoltre il limite degli usi commerciali o a scopo di lucro. Vorrei aggiungere su questo qualche considerazione a titolo personale come esponente di un mondo, quello universitario, che non fa solo ricerca, ma è anche impegnato nella formazione di quanti trovano nella erogazione di servizi di valorizzazione del patrimonio culturale un loro spazio lavorativo. Mi riferisco a quanti lavorano all'interno di cooperative o società di servizi, spesso *spin off* universitari. Quando si parla di attività commerciali legate alla valorizzazione del patrimonio ed interessate alle riproduzioni, bisogna tener conto del fatto che le imprese 'culturali' in Italia sono essenzialmente costituite da un reticolo diffuso di piccole società, non certo dai giganti del web.

Nelle linee guida, in ottemperanza al Codice dei beni culturali<sup>6</sup>, si continua a mantenere la distinzione relativa agli usi non commerciali, facendo riferimento a finalità da attuarsi senza scopo di lucro. Di positivo c'è lo sforzo di ampliare il perimetro delle attività che non comportano lucro, inserendovi tutte le attività editoriali in qualche modo legate alla diffusione dei risultati delle ricerche. Resta tuttavia la riserva del Ministero sullo 'sfruttamento economico' del diritto di riproduzione, che viene riscosso per le attività di commercializzazione delle immagini.

Vien fatto di chiedersi perché lo sfruttamento commerciale debba ritenersi legittimo per le attività svolte dal Ministero stesso e non possa esserlo per tutti, a partire dalle imprese coinvolte nei servizi e nella promozione del patrimonio, che proprio dall'uso libero delle riproduzioni del patrimonio possono ricavare qualche beneficio economico (ad esempio per gadget, materiale a stampa, poster etc.). Se lo Stato spende per la conservazione e la tutela del patrimonio che ha in consegna, è pur vero che spende soldi pubblici versati dai contribuenti.

A mio avviso qui ritorna in primo piano una visione 'proprietaria' del patrimonio culturale che ha radici profonde negli orientamenti di matrice 'statalista', diffusa in tanta parte delle posizioni culturali del Novecento, perlomeno in Italia. Una matrice che informa in modo più ampio il nostro Codice e che stenta a coesistere con le visioni che hanno innovato profondamente il modo di concepire la valorizzazione del patrimonio culturale nel nuovo millennio, delle quali la Convenzione di Faro resta l'esempio più illuminante<sup>7</sup>.

Da docente universitaria che opera sul campo anche per formare gli archeologi di domani, tutto questo richiama alla mente un tema che interessa un numero minore di utenti, rispetto al problema della riproduzione delle immagini, ma che per certi versi è parallelo, vale a dire quello dei limiti posti dal Codice alla ricerca archeologica sul campo effettuata da soggetti esterni all'amministrazione MiC, quali sono – tra gli altri - i docenti universitari. Mi riferisco all'art. 88 del Codice, che stabilisce che la “ricerca archeologica e le opere finalizzate al ritrovamento delle cose (sic)... sono riservate al Ministero”. Da questo articolo discende l'istituto ottocentesco della concessione di scavo,

condizione necessaria per poter effettuare ricerche da parte delle Università: un articolo che – soprattutto - è lesivo della libertà di ricerca e di insegnamento sancita dalla Costituzione, ed anche esso ispirato da una concezione 'proprietaria' e statalista. Un articolo che è necessario modificare, come abbiamo chiesto più volte, cercando anche di sensibilizzare il Ministro.

Il Codice sembra anche rappresentare l'ostacolo all'attuazione di una politica pienamente ispirata ai principi dell'Open access, come è chiaramente spiegato nelle linee guida<sup>8</sup>. L'accesso aperto, che non ha barriere a livello internazionale secondo la normativa opportunamente richiamata nelle stesse linee guida<sup>9</sup>, viene sostanzialmente bloccato dalla asserita necessità (?) di 'armonizzare' le direttive europee con il nostro Codice<sup>10</sup>.

Il blocco è ancora una volta costituito da tutto quello che ruota intorno agli scopi commerciali. Allora bisogna nuovamente chiedersi perché l'uso commerciale di un bene pubblico viene considerato in termini così negativi. È anche questo un tema che Manacorda ha evocato nella sua introduzione e che fa parte del groviglio inestricabile che, alla fine, blocca l'esercizio della libertà dei singoli di usare e riusare le riproduzioni dei beni culturali.

È vero che, insieme alla visione 'statalista', sugli scopi commerciali grava un'altra ombra, quella della paura, più o meno inconscia, che la commercializzazione, lo scopo di lucro offuschi la 'purezza' del bene culturale, ne comprometta la dignità attraverso usi non commendevoli. Ma stiamo parlando di riproduzioni, non del patrimonio in sé. Qui il groviglio si complica ulteriormente con l'argomento 'decoro', ed anche qui non posso che richiamare un dibattito bello e colto, che è stato animato, richiamando gli usi e riusi che nel tempo hanno avuto al centro riproduzioni di capolavori del passato di pubblico dominio (Duchamp e i baffi alla Gioconda) e ricordando che da questa posizione teoricamente ispirata da nobili principi si passa facilmente ad atteggiamenti censori e sostanzialmente liberticidi. Il problema principale però ruota intorno al Codice ed alla visione che lo informa.

Leggendo le pagine delle linee guida ho avuto l'impressione di un continuo tentativo di mediare tra le istanze più innovative, ben presenti a chi lavora nella sfera del digitale e del mondo completamente nuovo di cui è espressione, e la necessità di rispettare il dettato normativo (ovvero il Codice vigente). E la domanda che mi faccio è: ma perché non si modifica il Codice? Se rispecchia una visione superata, perché non modificarlo, lì dove il peso di un retaggio arcaico si avverte di più? È il caso degli articoli 107 e 108, ma anche del già richiamato art. 88. Spero che dibattiti come questo possano contribuire ad affrontare in modo più adeguato alla complessa realtà odierna i problemi che ruotano intorno alla libera fruizione del patrimonio culturale, che, ricordiamolo, esiste in quanto esistono le comunità che se ne prendono cura: in altre parole le persone che lo tutelano ed hanno diritto a goderne, come ancora una volta ci ricorda la Convenzione di Faro, ormai entrata a pieno titolo nei nostri ordinamenti.

## Note

<sup>1</sup> Si veda l'intervento di Daniele Manacorda in questo volume.

<sup>2</sup> Si veda l'intervento di Laura Moro in questo volume. Per l'indagine Digital library: <https://digitallibrary.cultura.gov.it/notizie/pnd-on-line-la-consultazione-pubblica/>.

<sup>3</sup> **Indicare dove è pubblicato il documento.**

<sup>4</sup> De Robbio 2014, con riferimento alle esperienze del Rijksmuseum di Amsterdam e del Metropolitan Museum di New York.

<sup>5</sup> "Soprattutto la FCdA apprezza enormemente la previsione della gratuità per la pubblicazione delle immagini in qualunque sede editoriale (oltre quindi i confini dell'editoria scientifica e didattica), indipendentemente dalla tiratura del volume e/o dal prezzo di copertina, abolendo l'anacronistico limite di 70 euro e 2000 copie, reso ora ancor più incomprensibile in una fase in cui l'editoria si orienta sempre di più verso l'Open Access. Preoccupa, però, la previsione di "possibili eccezioni" alla gratuità che rischiano di contraddire gli obiettivi della liberalizzazione a seconda delle scelte personali e discrezionali dei singoli direttori di musei, archivi, biblioteche" (**fare rinvio alla fonte**).

<sup>6</sup> Il Codice dei beni culturali (art. 108) stabilisce il principio della gratuità per le riproduzioni richieste o eseguite da privati per uso personale o per motivi di studio (compresa la pubblicazione sui blog e profili social personali), e le attività di ricerca (come tesi di diploma, laurea e dottorato) e di studio per l'espletamento di pratiche professionali di avvocati, architetti, archeologi e ingegneri a favore di terzi), ovvero da soggetti pubblici o privati per finalità di valorizzazione, purché attuate senza scopo di lucro; in particolare, l'art. 108, comma 3-bis liberalizza le riproduzioni dei beni culturali introducendo il principio della libera diffusione di immagini di beni culturali pubblici per finalità di studio, ricerca, libera manifestazione del pensiero o espressione creativa, promozione della conoscenza del patrimonio culturale (pubblicazioni su siti web e pagine social da parte di privati, compresi designer, artisti e blogger di professione) purché svolta senza scopo di lucro.

<sup>7</sup> Feliciati 2016.

<sup>8</sup> PND Linee guida 2022, p. 45: "Relativamente alla compatibilità dei principi dell'Open Access con il quadro normativo nazionale occorre chiarire in primo luogo che nella ricezione in ambito nazionale della citata direttiva comunitaria 2019/1024 (PSI) sono state esplicitamente richiamate le disposizioni dell'art. 107 e 108 del Codice dei beni culturali; pertanto mentre i principi dell'Open Access si applicano integralmente alla pubblicazione di dati e metadati, la libera circolazione delle riproduzioni dei beni culturali rimane invece consentita per tutti gli usi eccetto quelli commerciali, per i quali, come è noto, è richiesto un corrispettivo di riproduzione".

<sup>9</sup> PND Linee guida 2022, p. 42: "Il riuso del patrimonio informativo pubblico trova il suo fondamento nel principio dell'accesso aperto alla cultura. Per Open Access o "accesso aperto" si intende l'accesso libero e senza barriere al sapere scientifico, come dichiara nel 2002 la Budapest Open Access Initiative, i cui principi sono stati in seguito riaffermati dalla Berlin Declaration on open access to knowledge in the Sciences and Humanities".

<sup>10</sup> Il recente recepimento della Direttiva europea sul diritto d'autore ha annacquato l'indicazione liberalizzatrice presente nell'art. 14 associando ad essa il rinvio alle norme tuttora vigenti del Codice Urbani, che la smentiscono manifestamente. Si veda l'intervento di Andrea Brugnoli in questo volume.

<sup>11</sup> Si veda Manacorda 2021.

## Abbreviazioni bibliografiche

**De Robbio 2014:** A. De Robbio, *Fotografie di opere d'arte: tra titolarità, pubblico dominio, diritti di riproduzione, privacy*, «DigItalia», 9(1), pp. 11–44.

**Feliciati 2016:** P.L. Feliciati (a cura di), *La valorizzazione dell'eredità culturale in Italia*, Atti del convegno di studi in occasione del 5° anno della rivista (Macerata, 5-6 novembre 2015), «Il Capitale culturale-Studies on the Value of Cultural Heritage», Suppl. 5, 2016.

**Gualdani 2020:** A. Gualdani, *L'Italia ratifica la convenzione di Faro: quale incidenza nel diritto del patrimonio culturale italiano?*, «Aedon», 3, 2020, <http://www.aedon.mulino.it/archivio/2020/3/gualdani.htm>.

**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/index121.htm>.

**PND Linee guida 2022:** Istituto centrale per la digitalizzazione del patrimonio culturale – Digital Library, *Piano nazionale di digitalizzazione del patrimonio culturale 2022-2023, Linee guida per l'acquisizione, la circolazione e il riuso delle riproduzioni dei beni culturali – versione in consultazione [2022]*.

**Leone 2018:** A. Leone, *La riproduzione dei beni culturali nella pubblicità*, Bird&Bird 2018, <https://www.twobirds.com/it/insights/2018/italy/beni-culturali>.

## **Le immagini del patrimonio culturale: il punto di vista dell'economia**

**Massimo Fantini**

Docente di economia della produzione audiovisiva, Università di Bologna  
massimo.fantini4@unibo.it

### **Il focus sulla norma vigente e sulla attualità**

Ad oggi è il Codice dei beni culturali a prevedere, all'art. 108, la non gratuità nella utilizzazione delle immagini dei beni culturali, in mano pubblica, per ogni sfruttamento dell'immagine dei beni culturali stessi che avvenga in ambito non commerciale e non a fine di lucro. La previsione in esame appare del tutto superata dall'evoluzione tecnologica e dalle modalità di diffusione dei media digitali: il web è saturo di immagini di beni culturali, specie i più celebri. Ogni giorno vengono caricati in rete miliardi di immagini, una parte delle quali sono immagini di beni culturali, per esigenze di richiamo, di precisa veicolazione del messaggio, di prestigio, di accostamento alla cultura in senso astratto e generale. Benché i "giganti del web", come si usa indicare abitualmente le società più importanti nel settore, abbiano un indubbio scopo di lucro, e svolgano attività pienamente commerciale – almeno nell'accezione del nostro codice civile – non pagano, non hanno mai pagato e, con ogni probabilità, non pagheranno alcun "canone di concessione" o "corrispettivo connesso alla riproduzione dei beni culturali"

come oggi prevede, sterilmente da questo punto di vista, il sopracitato art. 108. Il perseguire queste violazioni sistematiche, perpetrate ogni minuto su scala planetaria, appare inverosimile, velleitario ed inutilmente costoso. Si pensi soltanto alle più diverse giurisdizioni presenti nel pianeta, ognuna delle quali ha regole sue proprie, anche in materia di beni culturali – quando esse siano previste. E si pensi al fatto che le aziende più importanti del web sono anche tra le aziende più importanti ed influenti in assoluto, sovente con sedi in Stati *off shore* con giurisdizioni particolarmente tolleranti per gli investitori locali, perciò assai difficili da aggredire legalmente dall'Italia con successo, con costi da sostenere per gli studi legali internazionali che facilmente supererebbero i canoni o i corrispettivi previsti dall'art. 108. E quindi che fare?

### La necessità di una riforma normativa dell'art. 108 e l'esperienza della Creative Common Zero License

La necessità di una “apertura” negli sfruttamenti delle immagini del patrimonio culturale, anche in ambito commerciale, appare perciò come adeguamento del nostro impianto normativo ad una situazione che, nei fatti, si è già creata, si presume irreversibilmente, e della quale è necessario prendere atto, non fosse che per semplice realismo. Non potendo, come si è detto, fare alcunché di concreto ed incisivo per cambiarne i fondamenti.

Si riportano qui le esperienze di enti, italiani ed esteri, che gestiscono e amministrano musei di primissimo piano, i quali hanno scelto, da alcuni anni, la via della “Creative Common Zero License”, che ha la peculiarità di essere una licenza “senza costi” per l'utilizzatore-licenziatario dell'immagine del bene culturale.

Questa tipologia di licenza, non sinallagmatica, è stata sviluppata nell'ambito di un progetto molto ampio dalla Creative Commons Organization, e quest'ultima si così definisce, nella home page del proprio sito istituzionale:

*“CC is an international nonprofit organization that empowers people to grow and sustain the thriving commons of shared knowledge and culture we need to address the world's most pressing challenges and create a brighter future for all. Together with our global community and multiple partners, we build capacity and infrastructure, we develop practical solutions, and we advocate for better sharing: sharing that is contextual, inclusive, just, equitable, reciprocal, and sustainable”* (fonte: <https://creativecommons.org/share-your-work/public-domain/cc0/>).

Questa organizzazione ha sviluppato vari tipi di contratto di licenza non sinallagmatica, che si differenziano essenzialmente per la graduazione dei vincoli posti al licenziatario, ma che in nessun caso prevedono obbligazioni a carico di quest'ultimo.

Il tipo di licenza adottato dai musei internazionali che andremo ad approfondire è la Creative Common Zero, che così viene definita dagli ideatori:

*“The Creative Commons Public Domain Dedication CCo (aka CC Zero) is a public dedication tool, which allows creators to give up their copyright and put their works into the worldwide public domain. CCo allows reusers to distribute, remix, adapt, and build upon the material in any medium or format, with no conditions”* (fonte: <https://creativecommons.org/share-your-work/public-domain/cc0/>) sostanzialmente, si prevedono vincoli ma non oneri per i licenziatari.

È importante sottolineare come questa scelta non sia da interpretare come una forma di rassegnata rinuncia, di abbandono di una legittima pretesa. Al contrario, si tratta di un tentativo di comprensione dei cambiamenti portati dalla comunicazione prevalentemente digitale, di adeguarsi ad essa con una regolamentazione che non comprometta la fluida divulgazione delle immagini dei beni culturali stessi, priva di poco realistiche pretese economiche dirette ma consapevole dell'importanza cruciale della conoscenza e diffusione dell'informazione e della visione dei beni culturali stessi, in grado di contribuire significativamente alla loro popolarità, al loro valore simbolico, alla loro capacità di attrazione.

Proprio in questa direzione è stata sviluppata la CCo: *“CC licenses are operative only when applied to material in which a copyright exists, and even then only when a particular use would otherwise not be permitted by copyright. Note that the latest version of CC licenses also applies to rights similar to copyright, such as neighboring rights and sui generis database rights. Learn more about the scope of the licenses. This means that CC license terms and conditions are not triggered by uses permitted under any applicable exceptions and limitations to copyright, nor do license terms and conditions apply to elements of a licensed work that are in the public domain. This also means that CC licenses do not contractually impose restrictions on uses of a work where there is no underlying copyright. This feature (and others) distinguish CC licenses from some other open licenses like the OD-L and ODC-BY, both of which are intended to impose contractual conditions and restrictions on the reuse of databases in jurisdictions where there is no underlying copyright or sui generis database right. All CC licenses are non-exclusive: creators and owners can enter into additional, different licensing arrangements for the same material at any time (often referred to as “dual-licensing” or “multi-licensing”). However, CC licenses are not revocable once granted unless there has been a breach, and even then, the license is terminated only for the breaching licensee.*

*Please note that CCo is not a license; it is a public domain dedication. When CCo is applied to a work, copyright no longer applies to the work in most jurisdictions around the world. Therefore, references to dual licensing arrangements like the one above are inapplicable to CCo”* (fonte: <https://creativecommons.org/faq/#how-do-cc-licenses-operate>).

Ed è degno di nota lo specificare che, come descritto, proprio a causa dell'assenza di un sinallagma contrattuale, impropriamente si scrive di licenza, ma tale concetto è più propriamente definibile quale un *copyright*

di pubblico dominio, una riserva di titolarità sul bene culturale – sempre di proprietà dell'ente licenziante – e sulle immagini da questo derivate, liberamente utilizzabili dal “pubblico” (*public domain*) purché ne osservi i vincoli previsti nella disciplina della CCO, nelle sue diverse varianti.

#### Gli Enti museali che hanno scelto la licenza Creative Common Zero

La scelta di questo tipo di licenza, non sinallagmatica, che non consente a questi enti di beneficiare di ricavi derivanti dallo sfruttamento delle immagini dei beni culturali posseduti, non sembra abbia avuto effetti di squilibrio economico e finanziario, come vedremo tra breve, sui bilanci dei soggetti che hanno operato questa scelta.

#### Pinacoteca di Brera

Si comincia la disamina da un ente italiano, la Pinacoteca di Brera<sup>1</sup>, il cui direttore dr. J.M. Braburne ha manifestato l'intenzione di avvalersi della Creative Common License, senza corrispettivo nella modalità BY-NC-ND (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).

Dall'ultimo bilancio approvato, si evince che, su un totale dei ricavi di € 11.430.912 per l'anno 2020 e di € 16.352.437 per l'anno 2021, i proventi per “vendita di foto, riprese cinematografiche e canone immagini” è di ammontare del tutto marginale, quantitativamente irrilevante:

1.3.1.060 Diritti di riproduzione	Ricavi dell'esercizio 2020	Previsione per competenza per l'esercizio 2021	Previsione per competenza per l'esercizio 2022
Importi in euro	4.578,73	5.000,00	9.578,73

previsione stimata in relazione agli introiti del 2020 derivanti da vendita di foto, riprese cinematografiche e canone immagini<sup>2</sup>

#### Museo Egizio di Torino

Il Museo Egizio di Torino adotta la CCo, ed è stata la prima istituzione italiana a farlo<sup>3</sup>, nella sua variante CC- BY (<https://creativecommons.org/about/>). Dall'esame del bilancio dell'esercizio 2021, infatti, tra i proventi non figurano quelli di cui all'art. 108 del Codice dei beni culturali:

	Anno 2021	Anno 2020	Variazione
Corrispettivi di biglietteria	3.075.578	1.541.936	1.533.642
Corrispettivi bookshop	80.166	105.242	(25.076)
Corrispettivi carte/ abbonamenti	198.086	174.892	23.195
Corrispettivi didattica	104.939	69.226	35.713
Corrispettivi di biglietteria con fattura PA	246.329	76.345	169.984
Supporti multimediali		- 7.170	(7.170)
Corrispettivi biglietteria con fattura	566	3.000	(2.434)
<b>Totale euro</b>	<b>3.705.664</b>	<b>1.977.811</b>	<b>1.727.853</b>

e, nonostante, questo la situazione economica appare in perfetto equilibrio, con un perfetto pareggio di Conto Economico, negli esercizi 2020 e 2021.

#### Cleveland Museum of Art

Il Direttore del Museo dr. William Griswold è stato tra i pionieri nell'adottare la licenza CCo negli Stati Uniti<sup>4</sup>. Questo l'ultimo Conto Economico approvato, per l'esercizio terminato al 30 giugno 2021:

Revenues and support	in USD
Endowment and trust income	23.854
Contributions and membership	7.029
Gifts, grants, and other revenue for special exhibitions	1.407
Program revenues and other support	9.959
Stores, café, parking, and products	1.720
Net assets released from restrictions used for operations	0
<b>Total revenues and support</b>	<b>43.969</b>

Expenses	in USD
Curatorial, conservation, and registrar	
Special exhibitions	11.088
Education, library, and community programs	2.956
Marketing and communications	2.974
Development and membership services	1.177
General and administrative	4.542
Building, facilities, and security	6.402
Stores, café, parking, and products	8.245
Depreciation	1.391
<b>Total expenses</b>	<b>40.895</b>
Excess of revenues and support over expenses before other	2.120

l'attività caratteristica operativa, consistente nella gestione del museo e della valorizzazione e conservazione di beni culturali, è conseguita con un margine operativo leggermente positivo, nonostante la scelta di aderire ad un modello di licenza senza corrispettivo quale il CCo.

### Conclusioni

La scelta dei tre musei sopra indicati non è stata casuale: si tratta di enti i cui Direttori hanno pubblicamente dichiarato di essere tra i primi sostenitori di questa *licensing policy*. Ma questo non deve far pensare a valori determinati ad hoc: per questo lavoro sono stati esaminati altri conti economici di enti italiani ed esteri, e l'unico, tra quelli esaminati, che evidenzia un importo apprezzabile ex art. 108 è la Galleria degli Uffizi di Firenze. Quest'ultimo, tuttavia ha dei numeri complessivi notevolmente maggiori e difficilmente comparabili con altri musei italiani, anche importanti. Va anche aggiunto che gli Uffizi hanno una politica di *licensing* delle immagini dei beni culturali molto strutturata, i cui costi di struttura difficilmente sarebbero sopportabili da realtà con equilibri quantitativi più ridotti.

Si può concludere questa breve analisi con l'auspicio di poter iniziare una riforma del Codice dei beni culturali nel senso di una completa gratuità nello sfruttamento e nell'utilizzo delle immagini degli stessi, come già avviene nella maggior parte degli utilizzi nel mondo e nel web, alleggerendo gli enti e le istituzioni museali da un compito avente un contenuto soltanto legale ma non economico.

### Note

<sup>1</sup> Si veda <https://medium.com/open-glam/the-image-policy-of-the-pinacoteca-di-brera-b1c45b479d9f>.

<sup>2</sup> Estratto dal documento <https://pinacotecabrera.org/wp-content/uploads/2020/01/Bilancio-di-previsione-2021.pdf>.

<sup>3</sup> Si veda <https://creativecommons.it/chapterIT/index.php/1107/>.

<sup>4</sup> Si veda <https://creativecommons.org/2019/01/23/cleveland-museum/>.

## **Le immagini del patrimonio culturale: il punto di vista dell'associazionismo**

**Andrea Brugnoli**

Fotografie Libere per i Beni culturali  
andrea.brugnoli@univr.it

Il mio intervento, in veste di coordinatore del movimento Fotografie Libere per i Beni culturali, riguarderà anche la collaborazione col Capitolo italiano Creative Commons, di cui sono entrato a far parte proprio in relazione all'attività di Foto Libere, in particolare per i punti relativi alle proposte – perlopiù purtroppo disattese – che assieme avevamo formulato in merito alla ricezione della direttiva europea sul copyright. Oltre a questo, cercherò di nominare almeno una parte significativa di quelle associazioni con cui, come Foto Libere, siamo venuti in contatto in questi anni.

L'intento del mio intervento viaggia infatti su due binari: da un lato presentare l'attività di un'associazione che si è battuta per la liberalizzazione delle riproduzioni di beni culturali e sta lavorando ancora in questa direzione; dall'altro illustrare quali possano essere le aspettative di un associazionismo culturale diffuso e impegnato nella ricerca in campo storico (e in generale attorno al patrimonio culturale), di cui faccio parte, senza per questo pretendere ovviamente di rappresentarlo: si tratta di un'esperienza per me



quasi quarantennale, anche se circoscritta, e che ha sicuramente segnato il mio modo di studiare e di intendere il rapporto con i beni culturali.

La realtà multiforme di queste associazioni locali, che esiste (direi r-esiste) e opera sul territorio, penso abbia contribuito significativamente allo studio, valorizzazione e divulgazione di quel patrimonio che potremmo definire “di prossimità” e che, come ci dice la convenzione di Faro, appartiene prima di tutto alle comunità a cui è connesso. Tutto questo non solo nella dimensione delle immagini: ma a queste ovviamente limiteremo il campo. Vorrei però si tenesse presente come proprio le immagini possano rappresentare uno specchio del rapporto esistente tra istituzioni, beni culturali e cittadini: quando parliamo di foto di beni culturali stiamo parlando proprio di questo.

Questa riflessione mi pare che si ponga in un momento cruciale per questi temi: il mio riferimento, ovviamente, è alla lodevole iniziativa promossa dall'Istituto centrale per la digitalizzazione del patrimonio culturale, diretto da Laura Moro, che ha inteso sottoporre le bozze delle linee guida per il piano di digitalizzazione nazionale a una consultazione pubblica, dunque chiamando anche il mondo dell'associazionismo a esprimersi. Non è cosa da poco, e spero che questo mio contributo serva per illustrare un punto di vista meno istituzionale, ma forse proprio per questo ricco di sfaccettature e sfumature che possono aiutarci a dare corpo e sostanza concreta al dibattito.

L'attività del movimento Fotografie Libere per i Beni culturali, penso sia utile per capire quale possa essere il ruolo dell'associazionismo culturale e quali possano essere le aspettative che lo muovono. Il nostro movimento, dunque, è nato da un piccolo gruppo di persone che, precedentemente al decreto Art bonus, aveva elaborato alcune proposte per una modifica degli articoli 106-108 del Codice dei beni culturali. Di formazione perlopiù storica, il tema ci interessava in particolare sul versante degli archivi e delle biblioteche: nostro intento era creare le condizioni che permettessero agli studiosi di riprodurre liberamente, per ragioni di studio, gli oggetti delle loro ricerche, e che di queste riproduzioni fosse resa più facile la pubblicazione: sostanzialmente quanto si è poi riusciti a ottenere tra il 2015 e il 2017 (decreto Art bonus e decreto Concorrenza). Di qui siamo poi partiti per allargare i nostri obiettivi verso i temi del riuso in generale delle immagini del patrimonio culturale<sup>1</sup>.

La nostra richiesta iniziale nasceva sicuramente dallo sviluppo di quelle tecnologie digitali che in particolare tra il 2000 e il 2005 avevano messo a disposizione strumenti facilmente utilizzabili e che cominciavano ad essere anche economicamente abbordabili. Il loro utilizzo, dopo una breve parentesi di entusiasmo dato dal libero uso che la normativa non limitava, era stato prontamente circoscritto da decreti e circolari (DM 20 aprile 2005 e Circolare 21 del 17 giugno 2005: a proposito della lentezza della pubblica

amministrazione a fronte dell'innovazione tecnologica)<sup>2</sup>, con l'aggiunta dell'imposizione di tariffe calcolate sulle unità riprodotte, storicamente previste solo come rimborso spese per i materiali di consumo utilizzati dai servizi di fotocopertura di archivi e biblioteche. A questo si aggiungeva la possibilità per gli enti conservatori di stipulare contratti di affidamento dei servizi di riproduzione in outsourcing, con clausole di esclusività, pensate originariamente appunto per escludere l'intervento di fotografi esterni alle dipendenze del ricercatore, ma che, a questo punto, impedivano anche qualsiasi intervento diretto e autonomo da parte dello studioso.

Sul versante poi della pubblicazione di riproduzioni, la procedura prevista (domanda di concessione con marca da bollo ed emanazione di un successivo decreto di concessione, pur esso con marca da bollo: 18+18 euro, tanto per intendersi) aveva tempi e costi tali (anche per l'ente concedente, che riservava personale a queste dispendiose pratiche) che spesso la conclusione per lo studioso era di non pubblicare riproduzioni di beni culturali, se non era strettamente necessario: come curatore di alcune collane e di iniziative editoriali promosse dall'associazionismo culturale territoriale, vi assicuro che l'asta per decidere se pubblicare una di queste immagini era necessariamente posta molto in alto, a discapito della valorizzazione e della divulgazione, ovvero contro le stesse ragioni per cui conserviamo e tuteliamo i beni culturali.

Tutto questo faceva sì che allo studente privo di risorse o ai tanti studiosi che per semplice passione continuano a frequentare le sale studio degli archivi e biblioteche – e vi assicuro che sono tanti, e continuano a rappresentare una parte davvero significativa della ricerca sul territorio e dunque della costruzione del legame tra bene culturale e cittadini –, venissero richieste anche diverse centinaia di euro per ottenere riproduzioni di documenti e manoscritti, che avrebbero benissimo potuto realizzare autonomamente a costi praticamente nulli e, ribadiamolo senza remore, con grande vantaggio per la tutela dello stesso bene, in questo modo non più soggetto a ripetute manipolazioni per una lettura diretta. Per non parlare delle difficoltà, in termini di tempo, per effettuare ricerche nei vincoli orari e di frequenza delle sale studio, con cui ogni studioso ha sempre dovuto misurarsi – soprattutto se non strutturato in enti di ricerca – e che le riproduzioni digitali aiutavano a superare.

Quindi il tema, in realtà, era stato solo evidenziato dall'avvento delle tecnologie digitali, che avevano diffuso una prassi (quella di fotografare documenti, manoscritti od oggetti) fino a quel momento effettivamente riservata all'uso di attrezzature professionali e dunque limitata a precisi e circoscritti scopi, perché di fondo mi pare che il problema fosse – ed è ancora – soprattutto culturale, di approccio ai beni culturali e alla loro valorizzazione<sup>3</sup> e, ancora più in generale, all'applicazione del dettato costituzionale (i beni

culturali come patrimonio della Repubblica, non dello Stato o tantomeno di un ministero).

In ogni caso, già oggi gran parte di tutto questo sembra preistoria, per fortuna. E non parlo dello sviluppo delle tecnologie digitali, quanto appunto delle prassi e norme sulle riproduzioni di beni culturali. Quando ho recentemente accennato ai vincoli precedenti al decreto Art bonus agli studenti del mio corso di Informatica umanistica all'Università di Verona, ragazzi nati agli inizi del millennio, questi mi hanno guardato con aria meravigliata e perplessa all'idea che potesse non essere permesso riprendere con il loro smartphone un documento. Così come, ma è bene ricordarlo ad *futuram rei memoriam*, sembrano tanto lontane nel tempo le motivazioni avverse che venivano addotte a qualsiasi proposta di apertura in questa direzione (a partire dalla necessità di contribuire al mantenimento dei servizi, ma soprattutto per presupposti e mai dimostrati problemi di tutela e conservazione).

Ma, tornando al piccolo nucleo da cui poi si sarebbe costituito il movimento Fotografie Libere per i Beni Culturali, questo era nato anche grazie a contatti su piattaforme social, attraverso le quali si è ben presto costituita una rete non solo a livello nazionale, che ha contribuito a diffondere i termini del dibattito. Dapprima l'oggetto, come dicevo, era circoscritto soprattutto alla riproduzione di documenti di archivi e biblioteche: ricordo a questo proposito l'intervento pionieristico a firma di Stefano Gardini, oggi associato di archivistica all'Università di Genova, e mia, su «Archivi e Computer» del 2013<sup>4</sup>, le cui conclusioni furono poi sintetizzate in un appello al Ministro per i Beni Culturali, Massimo Bray, pubblicato sul sito di Claudio Giunta<sup>5</sup> – che ci avrebbe poi seguiti con alcuni interventi sul Sole 24 ore<sup>6</sup> – e su ROARS<sup>7</sup> e poi sostanzialmente ripreso in un appello pubblicato da Reti Medievali, sottoscritto dalle principali società italiane di storici e fatto proprio anche dal Consiglio Universitario Nazionale<sup>8</sup>.

Ben presto il tema è stato così allargato a tutti i beni culturali, per i quali, in particolare nel settore museale, erano a quel punto gli stessi organismi di conservazione che iniziavano a mostrare un certo grado di sofferenza, non essendo in grado di far fronte alle norme che imponevano loro un controllo sulle riproduzioni a fronte della diffusione delle tecnologie digitali.

Il confronto che si era attivato aveva nel frattempo portato a suscitare interesse e a trovare solide sponde anche all'interno di organismi istituzionali: è bene ricordare Giuliano Volpe<sup>9</sup>, allora consigliere e poi presidente del Consiglio Superiore per i Beni Culturali, Roberto Delle Donne, coordinatore del gruppo di lavoro sull'Open Access della CRUI e all'interno di diverse associazioni, e l'appoggio di autorevoli opinionisti e giornalisti. Tutto questo permise di far giungere la nostra altrimenti fiavole voce al ministro

Dario Franceschini, che aveva attivato l'ufficio legislativo del ministero, nella persona di Lorenzo Casini, per cercare una soluzione condivisa.

Soluzione che, è cosa ben nota, è arrivata nella prima versione del cosiddetto decreto Art bonus del 31 maggio 2014 (DL 83/2014). Un'illusione durata però lo spazio della sua conversione in legge, dove la coraggiosa innovazione venne inopinatamente mutilata, alla Camera dei Deputati, proprio in direzione dei beni archivistici e librari, da cui eravamo partiti e che era al centro dei nostri interessi, esclusi da questa liberalizzazione. Proprio questa vittoria mutilata<sup>10</sup> ha portato quel nostro piccolo nucleo originario, collegato in maniera informale, in particolare grazie all'attivismo e alle energie profuse da dall'allora un giovane dottorando Mirco Modolo, alla costituzione del movimento Fotografie Libere per i Beni culturali, per tornare ad allargare quanto a quel punto sarebbe stato permesso solo per i beni storico-artistici<sup>11</sup>.

Attraverso la costituzione di una rete di contatti resa, ancora una volta, possibile anche attraverso un uso accorto dei social e la sensibilizzazione di associazioni di settore (quelle più rappresentative per l'ambito archivistico e storico: l'Associazione Nazionale Archivistica Italiana (ANAI), Archivisti in Movimento (Archim), la rivista Reti Medievali, e da questa le principali associazioni di storici italiane, la Società dei Filologi della Letteratura Italiana (SFLI), Wikimedia Italia, l'Associazione Italiana dei Conservatori e Restauratori degli Archivi e Biblioteche (AICRAB) ed altre) e la chiamata a raccolta del mondo degli studiosi, si era giunti ad avere più di 4.000 adesioni al movimento e alla sua proposta di liberalizzazione delle riproduzioni dei beni archivistici e bibliotecari<sup>12</sup>. Il peso di questa mobilitazione ha portato ad alcuni incontri con rappresentanti del Ministero e, in parallelo, alla formulazione di alcune proposte di legge e al sostegno nelle aule e nelle Commissioni parlamentari, dove si sono spesi in particolare gli onorevoli Manuela Ghizzoni e Gianluca Vacca e i senatori Andrea Marcucci e Walter Tocci<sup>13</sup>, e il pronunciamento, nella direzione da noi auspicata, del Consiglio Superiore dei Beni Culturali, allora presieduto da Giuliano Volpe<sup>14</sup>.

A riguardare oggi a tutta questa vicenda, penso che complessivamente sia stato un caso assai significativo di come un movimento "dal basso" (perché nessuno di noi rivestiva alcun ruolo istituzionale o pubblico o di alcun minimo "potere"; eravamo – e in parte restiamo: il sottoscritto di sicuro – anzi degli irregolari se non dei marginali alla stessa ricerca) potesse giungere a ottenere non solo un ascolto delle proprie ragioni, ma altresì dei significativi risultati concreti, basandosi sulla solidità delle argomentazioni e sullo sforzo di dividerle e di sottoporle a un pubblico dibattito.

La conclusione è l'attuale formulazione dell'articolo 108 del Codice dei beni culturali così come riformulato dal Decreto Concorrenza del 15 agosto 2017, che ha esteso ai beni archivistici e librari, non soggetti a diritto

d'autore o limiti di consultabilità, la libertà di riproduzione e diffusione per finalità di studio e ricerca, eliminando anche l'eccezione, che era stata introdotta nella modifica precedente, dei limiti alla diffusione in presenza di un lucro indiretto.

Vittoria raggiunta e lavoro concluso, dunque? Fino al traguardo del 2017 come movimento ci eravamo battuti soprattutto per la libertà di scatto (primo aspetto) e per le esigenze di ricerca (secondo aspetto). A questo punto le domande sono diventate altre: ci eravamo accorti infatti che i benefici avevano finito per interessare solo una quota infinitesimale della società, quella cioè degli studiosi, escludendo tutte le altre categorie di utenti potenzialmente interessati alle immagini di beni culturali. Il confronto, inoltre, con le policy di riproduzione di grandi istituti internazionali, che avevano liberalizzato negli stessi anni il riuso delle immagini anche per fini commerciali, ci faceva comprendere come in realtà il tema andasse ben oltre l'aspetto meramente economico e toccava nel profondo quello che era il rapporto tra società e istituti di tutela. In altre parole, la nostra attenzione si spostava sempre più dallo scatto puro e semplice alle possibilità di riuso dell'immagine, indipendentemente dalla sua acquisizione. Insomma, cominciammo a ragionare sulle possibilità di un riutilizzo allargato dell'immagine, per qualsiasi finalità, anche commerciale, nella convinzione che questo fosse, in fin dei conti, il modo migliore per affermare che la riproduzione del bene culturale – e quindi il bene culturale – appartenesse a tutti. Anzi, come la sua appartenenza pubblica passasse anzitutto per la libertà del suo riutilizzo a favore di tutta la cittadinanza, che avrebbe così potuto costruire un rapporto nuovo con il bene culturale. I vantaggi non potevano e non possono rimanere perciò circoscritti alla cosiddetta schiera degli addetti ai lavori ma dovevano essere allargati – a nostro modo di vedere – anche ai creativi, ai grafici, agli editori, agli imprenditori e a tutte le categorie di riutilizzatori che possono giovare del libero riuso delle immagini.

Su questa strada, il movimento Fotografie Libere per i Beni culturali ha incontrato nel suo cammino un gran numero di associazioni che condividono questa visione, Wikimedia, Creative Commons Italia, AIB, ANAI e ICOM, per citare le maggiori. Con loro si è instaurato un dialogo costruttivo, reso concreto soprattutto a partire dalla formulazione di alcune proposte attorno alla ricezione in Italia della direttiva europea sul Copyright, la 2019/790.

Con il Capitolo italiano di Creative Commons, in particolare, di cui Mirco Modolo ed io eravamo nel frattempo divenuti parte, si è cominciato a discutere delle opportunità offerte dalla direttiva, e in particolare dall'art. 14, di cui volevamo proporre un'esplicita estensione ai beni culturali<sup>15</sup>. La direttiva europea richiedeva infatti di rimuovere i vincoli che si frappongono al riutilizzo delle immagini di opere in pubblico dominio, con l'obiettivo di

facilitarne il riutilizzo e lo scambio transfrontaliero. Ma se i musei europei hanno sempre fatto leva sui diritti sulle immagini, l'Italia è l'unico paese che ha invece fondato la loro gestione sul Codice dei beni culturali e quindi sui diritti di proprietà dello Stato e degli enti locali per i beni culturali pubblici. E poiché il principio sancito dalla direttiva europea era quello di rendere libero il riutilizzo tra i paesi europei, la nostra richiesta era che il Codice dei beni culturali italiano fosse modificato per assicurarne la piena ricezione.

Cosa chiedevamo? Innanzitutto, che fosse riconosciuta la facoltà ai direttori di musei, archivi e biblioteche di adottare licenze libere per il rilascio di immagini. Inoltre, che si modificasse l'articolo 108 del Codice dei beni culturali per rendere libero il riuso delle immagini di beni culturali pubblici di pubblico dominio ripresi dalla pubblica via, quindi per dare a chiunque la libertà di riutilizzare per qualunque scopo i propri scatti.

Pur a fronte di una risoluzione in questa direzione della Commissione cultura della Camera (promossa dall'onorevole Gianluca Vacca<sup>16</sup>) e di autorevoli pareri espressi in audizioni nella stessa commissione<sup>17</sup> e in quella del Senato<sup>18</sup>, il decreto di ricezione, come ben sappiamo, è andato in direzione contraria, escludendo appunto esplicitamente dall'applicazione della direttiva quanto oggetto degli articoli 106-108 del Codice dei beni culturali.

Vorrei però a questo proposito sottolineare come queste richieste non dipendessero solo dalle aspettative degli studiosi – che possono essere considerate più o meno legittime, più o meno conformi alle ragioni per cui conserviamo il nostro patrimonio culturale, più o meno utili alla società – per poter svolgere il proprio, individuale lavoro di ricerca. Perché il problema non può essere più solo quello di studiare; la sfida futura (anzi, ormai presente) è quella di come i vincoli alla diffusione delle immagini di beni culturali possano diventare un ostacolo alla diffusione degli studi e della ricerca nel suo complesso, così come della promozione e divulgazione del patrimonio culturale e altresì di qualsiasi altro utilizzo creativo.

Per rimanere nel campo della ricerca più avanzata – e ormai anche per precise richieste da parte delle istituzioni europee e delle normative a sostegno della ricerca pubblica – vorrei sottolineare come siano qui ritenute imprescindibili le modalità di pubblicazione in Open Access. Ma questo comporta – se abbiamo ben inteso cosa è l'Open Access a partire dalla Dichiarazione di Berlino e non lo intendiamo, errando, come semplice possibilità di accedere a un PDF on line – l'impiego di licenze che siano aperte anche al riuso commerciale. Sono condizioni che non sono di certo dettate da imposizioni per favorire uno sfruttamento commerciale (senza tirare in ballo inesistenti problemi di grandi società o organizzazioni monopolistiche, che semmai sarebbero limitate proprio dalla libera disponibilità delle immagini), ma dalla necessità di garantire interoperabilità, ricercabilità e dunque diffusione della ricerca. Il futuro – meglio, come ho già detto, il presente

– ci chiama a predisporre strumenti in questa direzione. Anche, appunto, nell'utilizzo delle riproduzioni di beni culturali. Voglio sottolineare come i principi dell'Open Access non siano esclusivi di una ricerca di carattere accademico, ma possano e debbano essere patrimonio anche di quella ricerca diffusa, partecipata, promossa dalle tante associazioni esistenti a carattere territoriale. A questo proposito posso citare un'iniziativa messa in piedi con alcuni amici appassionati di studi sul territorio: Studi Veronesi, una collana appunto Open Access, strutturata secondo i più aggiornati strumenti editoriali e di distribuzione on line che hanno permesso, pur partendo da una posizione marginale, di essere indicizzati da DOAJ e dunque di portare una ricerca storica territorialmente circoscritta e condotta al di fuori, ma in collegamento, con istituzioni accademiche, a una dimensione potenzialmente globale<sup>19</sup>. Ma quanto ci può ancora limitare l'attuale normativa sulle riproduzioni di beni culturali? Le linee guida in discussione in questi giorni vanno giustamente nella direzione di togliere molti vincoli all'utilizzo editoriale; ma rischiano di non essere sufficienti, se non si ammette l'utilizzo delle licenze dell'Open Access, ovvero aperte al riuso commerciale.

Proprio per questo, così come per qualsiasi altra iniziativa soprattutto se nata “dal basso”, da quelle comunità di cittadini che dovrebbero essere intese come le prime depositarie del patrimonio culturale, chi intenda porsi su questo piano deve poter disporre anche di strumenti legislativi, normativi e di regolamenti che non pongano vincoli alla realizzazione e diffusione, anche per riuso commerciale, delle riproduzioni dei beni culturali. Ogni posizione che ponga limiti a questo, nella gestione appunto delle riproduzioni di beni culturali, rischia di metterci in una posizione di pericolosa retroguardia, condannandoci alla marginalizzazione. E questa sì sarebbe una posizione, anche e proprio dal punto di vista del ritorno economico – mettiamo pure da parte quello culturale, che pure dovrebbe rimanere la nostra stella polare – insostenibile. Agire diversamente vuol dire, in questo orizzonte, solo porre dei limiti alla diffusione e allo scambio dei risultati della ricerca (e questo è congruente con le ragioni per cui conserviamo il patrimonio culturale? è legittimo? ma soprattutto: possiamo permettercelo?) e bloccare sul nascere tutte quelle opportunità in termini di promozione (e dunque anche di ritorno economico) che il libero riutilizzo, non solo per ragioni di studio, ma anche per usi creativi e legati ad iniziative economiche, di cui il nostro paese non può che giovarsi.

Aggiungo un'ultima considerazione, a questo proposito: non dobbiamo dimenticare che l'utilizzo delle immagini digitali non è mai concorrente rispetto ad altri e dunque non può in ogni caso essere visto (e gestito) come un limite all'agire altrui. Considerare la riproduzione di beni culturali al pari dell'utilizzo del bene culturale stesso è dunque un'indebita estensione di quanto dice la legge. E questo vale anche per la compatibilità

della destinazione d'uso con il carattere storico-artistico del bene stesso, come ricorda efficacemente Daniele Manacorda. Perché, appunto, si tratta di norme che riguardano la destinazione del bene stesso e non certo quella di una sua riproduzione. Pretendere che ci sia un potere di controllo del detentore del bene sull'utilizzo della sua immagine può essere accettato solo se ammettessimo di vivere in uno stato etico, che pretende di controllare la libera espressione dei suoi cittadini. Ma voglio sperare che quel Ventennio – che tanto ha segnato anche il rapporto tra Stato, cittadini e beni culturali, con la preminenza del primo su tutto – sia finalmente superato e si possa dare piena attuazione a quanto dice la Costituzione, che definisce ben diversamente il rapporto tra i beni culturali e la Repubblica, ovvero in primo luogo i cittadini.

## Note

<sup>1</sup> Movimento Foto Libere per i Beni Culturali, <https://fotoliberebbcc.wordpress.com/>.

<sup>2</sup> Una rassegna della normativa in <https://fotoliberebbcc.wordpress.com/category/storia-della-normativa/>.

<sup>3</sup> Si veda l'introduzione di Daniele Manacorda in questo stesso volume.

<sup>4</sup> Brugnoli, Gardini 2013a.

<sup>5</sup> Brugnoli, Gardini 2013b.

<sup>6</sup> Giunta 2015.

<sup>7</sup> Brugnoli, Gardini 2013c.

<sup>8</sup> *Appello delle Società Scientifiche*, 2013.

<sup>9</sup> Volpe 2014.

<sup>10</sup> Modolo 2014; Brugnoli 2014; Tomicelli 2014; Gallo 2014.

<sup>11</sup> In questa fase, oltre agli interventi indicati precedentemente, è doveroso ricordare, per il peso che hanno avuto, quelli di Giannantonio Stella (2014; 2015a, 2015b); una rassegna stampa in ordine cronologico è disponibile sul sito di Fotografie Libere: <https://fotoliberebbcc.wordpress.com/category/rassegna-stampa/>.

<sup>12</sup> <https://fotoliberebbcc.wordpress.com/category/adesioni-e-contatti/>.

<sup>13</sup> Disegno di legge *Modifiche al codice dei beni culturali e del paesaggio, di cui al decreto legislativo 22 gennaio 2004, n. 42, in materia di riproduzione dei beni bibliografici e archivistici*, atto Senato n. 2058, XVII legislatura, primo firmatario sen. Walter Tocci, <https://www.senato.it/leg/17/BGT/Schede/Ddliter/45997.htm>.

<sup>14</sup> In appendice a Volpe 2017.

<sup>15</sup> *Osservazioni di CC Italia* 2021.

<sup>16</sup> Risoluzione 7-00423 in Commissione Cultura della Camera dei Deputati, seduta n. 312 del 26 febbraio 2020, <https://aic.camera.it/aic/scheda.html?numero=7-00423&ramo=C&leg=18>.

<sup>17</sup> Discussione congiunta delle risoluzioni su beni culturali e tecnologia digitale, 10 novembre 2020, <https://webtv.camera.it/evento/17065>.

<sup>18</sup> Audizione Commissione politiche dell'Unione Europea del 14 maggio 2020, [https://webtv.senato.it/4621?video\\_evento=80701](https://webtv.senato.it/4621?video_evento=80701); Audizione Commissioni riunite 2° e 8°, 12 ottobre 2021, [https://webtv.senato.it/webtv\\_comm?video\\_evento=238701](https://webtv.senato.it/webtv_comm?video_evento=238701).

<sup>19</sup> *Studi Veronesi. Miscellanea di studi sul territorio veronese*, online ISSN 2532-0173; print ISSN 2531-9949, <http://www.veronastoria.it/ojs/index.php/StVer/>.

## Abbreviazioni bibliografiche

**Appello delle Società Scientifiche 2013:** *Appello delle Società Scientifiche al Ministro Bray per la fotografia digitale*, «Reti Medievali», 11 settembre 2013, <http://www.rm.unina.it/index.php?action=viewnews&news=1379082134>.

**Brugnoli 2014:** A. Brugnoli, *Ancora sulla riproduzione dei beni culturali*, «Roars. Return on Academic Research», 5 ottobre 2014, <http://www.roars.it/online/ancora-sulla-riproduzione-dei-beni-culturali/>.

**Brugnoli, Gardini 2013a:** A. Brugnoli, S. Gardini, *Fotografia digitale, beni archivistici e utenti: l'impiego e la diffusione di una nuova tecnologia nella normativa e nelle iniziative dell'amministrazione archivistica*, «Archivi & Computer», XXIII (2013), 1, pp. 213-256.

**Brugnoli, Gardini 2013b:** *Accesso aperto anche per il materiale fotografico!*, «claudiogiunta.it», 9 luglio 2013, <http://claudiogiunta.it/2013/07/accesso-aperto-anche-per-il-materiale-fotografico/>.

**Brugnoli, Gardini 2013c:** A. Brugnoli, S. Gardini, *Riproduzione di beni culturali: appello al ministro Bray*, «Roars. Return on Academic Research», 25 settembre 2013, <https://www.roars.it/online/riproduzione-di-beni-culturali-appello-al-ministro-bray/>.

**Gallo 2014:** G. Gallo, *Il decreto Art Bonus e la riproducibilità dei beni culturali*, «Aedon», 3 (2014), <http://www.aedon.mulino.it/archivio/2014/3/gallo.htm>.

**Giunta 2015:** C. Giunta, *Viva l'epoca della riproducibilità tecnica!*, «Domenicale del Sole 24 ore», 4 gennaio 2015, <http://www.claudiogiunta.it/2015/01/viva-lepoca-della-riproducibilita-tecnica/>.

**Modolo 2014:** M. Modolo, *Il sogno infranto delle libere riproduzioni*, «Il Giornale dell'Arte», settembre 2014, p. 10, <http://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/2014/9/120926.html>.

**Osservazioni di CC Italia 2021:** *Osservazioni di CC Italia e Wikimedia Italia sullo schema di decreto legislativo in attuazione della Direttiva copyright*, 23 settembre 2021, <https://creativecommons.it/chapterIT/index.php/1361/>

**Stella 2014:** G. Stella, *La gabella (da abolire) che pesa sugli studiosi*, «Corriere della Sera», 5 novembre 2014, p. 45.

**Stella 2015a:** G. Stella, *Le costose riproduzioni dei nostri libri antichi*, «Corriere della Sera», 4 marzo 2015, p. 45.

**Stella 2015b:** G. Stella, *Biblioteche, scene da una catastrofe*, «Corriere della Sera», 12 settembre 2015.

**Tumicelli 2014:** A. Tumicelli, *La questione giuridica della riproduzione dei beni bibliografici e archivistici*, «Diritto.it», 5 dicembre 2014, <http://www.diritto.it/docs/36721-la-questione-giuridica-della-riproduzione-deibenibibliografici-e-archivistici>.

**Volpe 2014:** G. Volpe, *L'immagine negata*, «Il Manifesto», 30 gennaio 2014, [http://www.giulianovolpe.it/it/14/L%E2%80%99immagine\\_negata/317/](http://www.giulianovolpe.it/it/14/L%E2%80%99immagine_negata/317/).

**Volpe 2017:** G. Volpe, *Un'eredità da riconquistare. Libero accesso e riforme dei beni culturali*, in *La democrazia della conoscenza. Patrimoni culturali, sistemi informativi e open data: accesso libero ai beni comuni?*, a cura di R. Auriemma, atti del convegno (Trieste 28-29 gennaio 2016), Udine 2017, pp. 13-22, [http://www.rmoa.unina.it/4686/1/Atti%20Trieste\\_Open%20Access\\_Volpe.pdf](http://www.rmoa.unina.it/4686/1/Atti%20Trieste_Open%20Access_Volpe.pdf).

## **Le immagini del patrimonio culturale: il punto di vista del Ministero della cultura**

**Laura Moro**

Direttore dell'Istituto centrale per la digitalizzazione del patrimonio culturale – Digital Library  
laura.moro-01@cultura.gov.it

Il Piano nazionale di digitalizzazione del patrimonio culturale (PND), che tutti hanno potuto valutare già dalla versione in consultazione pubblica<sup>1</sup>, tra i molti aspetti che tratta, dedica ovviamente largo spazio al tema della riproduzione, circolazione, uso e riuso delle riproduzioni dei beni culturali. Il PND è prima di tutto un documento strategico che inquadra la visione con la quale il Ministero della cultura, d'intesa con le Regioni, intende promuovere e organizzare il processo di trasformazione digitale nei diversi settori dell'ecosistema culturale. Si rivolge in prima istanza ai musei, agli archivi, alle biblioteche, alle soprintendenze, agli istituti e ai luoghi della cultura pubblici che conservano, tutelano, gestiscono e valorizzano beni culturali, ma può costituire un utile riferimento metodologico e operativo per tutte le istituzioni e per i professionisti che, in ambito sia pubblico che privato, si riconoscono nei valori ivi enunciati.

Per inquadrare correttamente il punto di vista del Ministero sul tema della condivisione delle “immagini”<sup>2</sup> del patrimonio culturale, ritengo utile partire dai principi che hanno animato la scrittura del PND. Occorre anzitutto

riconoscere che il digitale amplia la possibilità di relazione delle persone, a qualsiasi contesto culturale appartenenti, con il patrimonio culturale e questo ampliamento avviene attraverso forme, linguaggi, modalità nuove o non ancora del tutto esplorate; la prima sfida riguarda, dunque, prefigurare uno scenario non ancora definito che guarda al futuro. L'insieme di queste relazioni, che si formano nell'interagire attraverso nuove modalità, genera altro patrimonio, appunto digitale, che diviene culturale per la qualità e quantità del pensiero che esprime, anche se non è in sé qualificabile come "bene culturale"; nessun dubbio, infatti, che una riproduzione, un dataset, una elaborazione digitale non siano beni culturali a norma del Codice dei beni culturali, e quindi non sono sottoposti a tutela come le "cose" che riproducono. Tutte le relazioni create tra beni culturali, e tra i beni costituenti il patrimonio culturale e le persone che con essi interagiscono, nell'ambiente digitale diventano informazioni e contenuti registrabili, selezionabili, conservabili e condivisibili; non sfuggirà che questo è, né più né meno, un processo di patrimonializzazione analogo a quelli attraverso cui sono giunti a noi i beni culturali conservati nei musei, negli archivi e nelle biblioteche. Proprio perché anche il patrimonio culturale digitale è frutto di processi volontari e intenzionali di selezione, conservazione e trasmissione al futuro, esso è un capitale cognitivo che può stimolare la crescita culturale degli individui ed essere un fattore socialmente attivo.

Lo statuto del patrimonio culturale digitale (ammesso che siamo tutti d'accordo nel considerarlo tale) deve ancora essere definito: sarà il percorso teorico che faremo nel periodo a venire, e potrebbe non essere un percorso lineare. Certamente il patrimonio culturale digitale esiste solo nell'accesso e nella condivisione, e questo è il pensiero cardine che sottende tutto il Piano.

Definiti i principi fondativi, che qui ho riassunto in modo estremamente sintetico, nel PND questi assunti sono stati calati nel contesto normativo esistente; né sarebbe potuto essere diversamente dal momento che una Linea guida non può certo modificare una norma primaria. Ma in questo lavoro di contestualizzazione normativa si è cercato di fare ordine. In primo luogo va considerato che un contesto normativo di per sé non può essere separato dal contesto istituzionale. Il Ministero della Cultura, come lo vediamo oggi, è frutto di un lungo percorso istituzionale che ha più di un secolo (le Soprintendenze nascono nel 1907) ed è un sistema basato sulla tutela dei beni culturali, materiali e immateriali, intesi come "discretizzazione materiale" del patrimonio culturale. Nell'evoluzione di tale sistema, avvenuta negli ultimi vent'anni, la valorizzazione e la promozione del patrimonio culturale sono comunque considerate come funzioni necessarie per creare una consapevolezza sociale che supporti le azioni di tutela. Ciò non significa che non esistano altre istanze estranee a questo contesto istituzionale che possano e debbano essere tenute in considerazione; tuttavia, se si vogliono

conquistare spazi di azione in ambito ministeriale, non si può metterne radicalmente in discussione l'impianto né, tantomeno, applicare tout court ad esso principi maturati in ambienti differenti da quello istituzionale.

Il passo successivo nella redazione del PND è stato quello di declinare i principi normativi, maturati evidentemente in un contesto pre-rivoluzione digitale, sulle istanze di accesso e condivisione che sono costitutive del patrimonio culturale digitale, come definito all'inizio di questo contributo. Nel calare tali principi nel quadro normativo attuale, la prima difficoltà che abbiamo incontrato, e non solo da ora, è che il Codice dei beni culturali è obiettivamente scritto per un mondo analogico che considera il digitale al massimo come uno strumento per efficientare processi, che rimangono analogici; di questo aspetto nel Ministero c'è ampia consapevolezza, anche se si fa ancora fatica ad abbandonare l'idea che il digitale sia uno strumento per risolvere i problemi (ad esempio, raggiungere il pubblico durante la pandemia) e non la condizione per operare una trasformazione profonda del modo in cui l'istituzione si rapporta con le persone. La nascita dell'Istituto centrale per la digitalizzazione del patrimonio culturale segna inequivocabilmente la consapevolezza di un passaggio non più procrastinabile, ben oltre la necessità di mettere a sistema le varie banche dati.

Tuttavia tale cambiamento non si attua da un giorno all'altro, né si può realizzare per norma di legge; tutti i processi di trasformazione non sono indolori e richiedono tempo, e noi abbiamo appena iniziato in modo sistematico. Per altro, l'idea stessa dell'esistenza di un "patrimonio culturale digitale" non è pacifica, né si risolve con una definizione; ne stiamo discutendo, ne discuteremo, la riflessione va portata avanti su più piani. Però se la trasformazione deve essere permanente, come noi vogliamo che sia, questo percorso va fatto e va fatto parlando con tutti, con tutti quelli che portano istanze, sia quelle vicine alla missione istituzionale del Ministero, sia quelle provenienti da contesti, come quello europeo, che spingono il patrimonio culturale all'interno dei processi sociali, e quindi per loro natura, trasformativi. Per non creare confusione di piani e ingenerare pericolose ambiguità, bisogna considerare che la pubblica amministrazione deve raccogliere e mediare le istanze di tutti; in questo senso, posso assicurare che il punto di vista espresso in questo Convegno, seppur condiviso da molti, non rappresenta quello dell'intero Paese. Pertanto, la strada dell'ascolto e della comprensione reciproca continua ad essere l'unica praticabile.

Il passo successivo nella redazione del PND, e in particolare delle *Linee guida per l'acquisizione, la circolazione e il riuso delle riproduzioni dei beni culturali in ambiente digitale*, è stato quello di dare una rappresentazione unitaria e ordinata delle diverse normative che riguardano il tema; normative lette nel loro complesso, dalla genesi alla loro evoluzione, e non selezionando singoli articoli per suffragare o contrastare una tesi precostituita. Ne è scaturita

una Linea guida corposa, per specialisti, dal momento che il nostro obiettivo era prima di tutto quello di fare chiarezza per gli operatori, cercando di affrontare tutti i nodi, anche quelli più controversi come quello sulle licenze d'uso, in modo da rendere limpidi e comprensibili i termini della questione. Del resto, dibattito e consultazione pubblica hanno come fine proprio quello di far emergere tutti i punti di vista per essere più qualificati e analitici sulle questioni, evitando quanto più possibile zone grigie o, peggio, mistificazioni. Nel Convegno di oggi si sono dette molte cose precise, come non sempre era accaduto in passato. Il PND serve anche a questo, a focalizzare i nodi ed avere una base di confronto priva di ambiguità. È come se noi avessimo passato un setaccio per classificare e suddividere le questioni aperte; e questo è un contributo credo utile per tutti, anche per chi non si riconosce nelle previsioni normative del Codice dei beni culturali.

Nella stesura del PND ci siamo confrontati molto per capire quale fosse lo spazio di azione consentito dall'attuale quadro normativo, così da lavorare su qualcosa di concretamente applicabile. Circa i vari temi sollevati oggi, mi sembra che per le immagini del patrimonio culturale l'*open by default*, ossia l'accesso aperto obbligatorio *ope legis*, non sia nell'agenda del legislatore, almeno in una prospettiva di breve termine. Per altro, la stessa Commissione europea, che stabilisce l'*open access* come regola anche per i dati che riguardano il patrimonio di archivi, musei e biblioteche, riconosce per le istituzioni culturali importanti eccezioni, prima tra tutte la possibilità di applicare una tariffazione per i riusi. Che l'*open access* generalizzato non sia la regola per le istituzioni culturali viene confermato anche dalla survey eseguita periodicamente dalla Open Glam Foundation, dalla quale si deduce che l'adozione dell'*open access* è un processo in corso, pieno di situazioni ibride; non tutte le istituzioni di un Paese adottano le stesse politiche e anche le istituzioni che utilizzano l'*open access* non lo fanno per tutte le collezioni. Ogni ente compie quindi il suo percorso, in modo critico e circostanziato, scegliendo cosa rilasciare in pubblico dominio e cosa invece mantenere regolamentato. Ciò a dimostrare che non è *on/off*, tutto aperto o tutto protetto; il patrimonio è così ampio, variegato, le istituzioni sono così diverse che bisogna creare percorsi che abbiano un significato e una collocazione nei diversi contesti. Allo stesso tempo, però, si può affermare senza ombra di dubbio che la circolazione di dati e riproduzioni digitali del patrimonio culturale sia una necessità. Il Codice dei beni culturali, infatti, ha liberalizzato praticamente tutti gli usi non lucrativi delle riproduzioni del patrimonio; quindi è del tutto errato dire che il Codice impedisce la ricerca scientifica o la libera creatività dei cittadini. Gli articoli di legge, così come le Linee guida del PND, sono estremamente chiari in proposito: solo gli usi commerciali sono regolamentati, e comunque mai impediti. Se ci sono dei problemi o degli ostacoli, questi semmai vengono da prassi appartenenti

al passato che ancora sopravvivono, più per inerzia o consuetudine che per consapevole spirito censorio. Questo significa che ci sono ancora doverosi margini di crescita affinché le risorse digitali pubblicate online siano effettivamente riutilizzabili. Rendere disponibili riproduzioni di qualità, correttamente metadate, facilmente accessibili e leggibili anche dalle macchine, ordinate e ricercabili è una pre-condizione rispetto alla scelta della licenza da adottare, e non viceversa. Dal mio punto di vista, è molto più costruttivo aiutare gli istituti della cultura a produrre e pubblicare risorse digitali effettivamente riutilizzabili che discutere se le disposizioni degli articoli 107 e 108 del Codice dei beni culturali siano o no conformi ai principi della Costituzione, anche perché, ovviamente, lo sono. Così come ritengo che compito dello Stato non sia quello di predisporre assetti normativi che facilitino chi le cose le fa già molto bene, ma sia piuttosto quello di creare le condizioni affinché si possa realizzare una crescita diffusa, a vantaggio di tutti.

Un altro nodo che oggi è emerso più volte è il concetto di autorizzazione al riuso per i fini commerciali. È proprio sul concetto di autorizzazione che c'è la maggior distanza tra la normativa italiana e quella europea, dal momento che la direttiva Public Sector Information prevede di poter applicare delle tariffe per il riuso, ma non contempla l'istituto giuridico dell'autorizzazione. La previsione dell'autorizzazione crea dunque una frizione giuridica, e in un certo senso anche culturale, e una complessità operativa. Sul piano giuridico questa frizione è stata risolta nel decreto di recepimento della direttiva europea facendo salve le autorizzazioni previste dal Codice dei beni culturali; soluzione questa, a mio avviso piuttosto brutale, ma comunque coerente con l'impianto giuridico esistente. Sul piano culturale il dibattito è aperto; direi però che esso non può essere banalizzato rappresentando uno Stato ottuso e prevaricatore mentre vessa la società civile per impedirne lo sviluppo. Le autorizzazioni sono sempre difficili da accettare di buon grado, perché sono l'espressione della limitazione dell'interesse soggettivo nei confronti di un interesse collettivo. Tuttavia tutto l'apparato normativo italiano, a cominciare dalla Costituzione, si basa su un bilanciamento degli interessi coinvolti, come ha spiegato benissimo il prof. Resta nella sua relazione.

È un tema questo indubbiamente complesso, che va affrontato con intelligenza prima di tutto sul piano operativo. Lo sforzo che sta facendo tutta la pubblica amministrazione è quello di gestire in modo efficace ed efficiente tutti i processi autorizzatori, affinché il potere autoritativo esercitato non si trasformi in un onere per i cittadini e un ostacolo per lo sviluppo. Questo è un piano operativo che va costruito a legislazione vigente, per migliorare la vita delle persone che vogliono utilizzare le immagini dei beni culturali nelle modalità consentite dal Codice; esse giustamente pretendono modalità semplici e quanto più possibile automatizzate. Questo si può e si deve fare, indipendentemente dall'esito del dibattito sulla liberalizzazione delle



immagini per fini commerciali. Né è accettabile utilizzare la CCo o il Public Domain Mark solo perché più facili da gestire nei sistemi informativi delle grandi piattaforme, così come non è più tollerabile vedere riproduzioni di beni culturali rilasciate con il *Copyright – Tutti i diritti riservati*, perché anche quello facile da gestire informaticamente. Le energie vanno spese per sviluppare piattaforme che sappiano riconoscere anche diritti complessi, gestire autorizzazioni diversificate e politiche di riuso differenziate. Il Ministero ha per molto tempo non ha affrontato questi aspetti, nascondendosi dietro al Codice dei beni culturali; il lavoro attuale va invece nella direzione di far crescere i servizi digitali sui dati, per rendere più ampio e semplice l'accesso ai dati della cultura per avvicinarci ai bisogni ed alle esigenze del cittadino e delle imprese, guardando al futuro piuttosto che al passato.

Un'altra questione di cui si dibatte molto, sia dentro che fuori il Ministero, è quello dei corrispettivi di riproduzione per i riusi commerciali, se sia legittimo applicarli anche alle riproduzioni eseguite da terzi, se sia o no possibile azzerarli. Le ultime indicazioni arrivate dall'Ufficio legislativo del Ministero ribadiscono che non è compatibile con il quadro legislativo vigente la possibilità di azzerare i canoni per gli utilizzi commerciali sulla base di criteri discrezionali. Questo rimane comunque un tema preciso e circoscritto sul quale si possono per il momento solo raccogliere punti di vista differenti.

Altro tema sensibile è quello della libertà di panorama. Mi sembrava interessante la tesi sostenuta dal prof. Resta in base alla quale la privativa potrebbe essere considerata un'eccezione e non la regola. Per altro questa interpretazione è già agli atti parlamentari come una proposta normativa; credo, quindi, che non manchi molto per vederla risolta e attuata. Di fatto è la stessa impostazione che nel PND abbiamo dato per gli usi editoriali, di regola liberi salvo eccezioni motivate. Mi sembrerebbe un modo corretto per bilanciare la quantità di interessi, talvolta anche contrapposti, che si cela dietro a tematiche importanti, declinabili secondo tante sfaccettature.

L'altro aspetto che il PND affronta è la condivisione delle riproduzioni affinché possano effettivamente circolare e generare così valore. Dal mio osservatorio, inevitabilmente limitato ma sufficientemente largo da poter entrare in contatto con realtà diverse, posso affermare che se il patrimonio culturale digitale non riesce ad esprimere tutto il suo potenziale per la società, ciò non dipende dal fatto che i riusi commerciali sono soggetti ad autorizzazione ministeriale, quanto piuttosto dalla qualità delle risorse digitali, spesso non pubblicate correttamente, di scarsa qualità o difficili da ricercare e interrogare, infine quasi mai relazionate e relazionabili tra loro. Ci sono delle istituzioni culturali in Italia che hanno utilizzato la licenza open access, ma, guardando nel dettaglio, al di là delle dichiarazioni di principio, si scopre che molti oggetti digitali non sono realmente open access, perché non descritti secondo modelli dati standard, non accessibili dalle macchine, senza

metadati corretti, e così via. Dal mio punto di vista, dunque, la priorità rimane quella di dare agli istituti culturali gli strumenti per poter effettivamente pubblicare le risorse digitali in modo corretto; solo così si potranno creare quei servizi digitali ad alto valore aggiunto che tutti auspicano e che sono il vero motore di sviluppo. È evidente che il Ministero non può porre al centro delle proprie policy la riscossione dei canoni di riproduzione: sarebbe davvero una politica miope e improduttiva. Ciò a cui puntiamo è invece l'abilitazione e lo sviluppo di una rete di servizi per cittadini e imprese; per fare questo bisogna crescere prima di tutto nella qualità dei dati e delle modalità di pubblicazione, diversamente non si attiveranno quei processi virtuosi di produzione di nuovi contenuti culturali che tutti auspichiamo. Il PND vuole costituire la cornice valoriale e metodologica per spingere proprio in questa direzione.

## Note

<sup>1</sup> Il Piano nazionale di digitalizzazione del patrimonio culturale, approvato il 30 giugno 2022, è consultabile nella versione definitiva nella sezione dedicata del sito Docs Italia <https://docs.italia.it/italia/icdp/>. Il report finale sulla fase di consultazione è invece disponibile sul portale ParticiPa <https://partecipa.gov.it/processes/piano-nazionale-digitalizzazione-patrimonio-culturale/f/144/>.

<sup>2</sup> Parlare solo di immagini potrebbe essere riduttivo, perché l'immagine, per diventare risorsa digitale, deve portare con sé il corredo di metadati descrittivi; quindi sarebbe più appropriato utilizzare il termine più generico "riproduzioni".

assaggiar. ...non è peccato



**HAVERNO**  
liquore semisecco

MAESTROSCOPPIA

Parte seconda  
Le esperienze: tra pubblico e privato

## **Le immagini del patrimonio culturale come ausilio alla ricerca storico-archeologica**

### **Daniele Malfitana**

Docente di Archeologia, Università di Catania  
daniele.malfitana@unict.it

### **Antonino Mazzaglia**

Ricercatore, Istituto di Scienze del patrimonio culturale, CNR, Catania  
nino.mazzaglia@cnr.it

### **Ricerca scientifica, società e la sfida per la democratizzazione della conoscenza**

È ormai diventata prassi invocare la libertà della ricerca scientifica, ogni qual volta essa sfiori questioni che hanno implicazioni morali, religiose, culturali; e lo si fa ricordando il suo essere al di là del bene e del male, la necessità che essa persegua la verità astraendo dalle implicazioni che i suoi risultati possano comportare all'interno della società e del mondo contemporaneo.

Tale considerazione, senza addentrarci in delicate questioni di etica, se può essere predicata in generale per qualsiasi ambito in cui la scienza è chiamata ad operare, trova nei singoli casi concreti molteplici distinguo, che ne modificano, talvolta nella sostanza, il carattere e lo spirito generale. È questo il caso, fra gli altri, della ricerca scientifica svolta primariamente presso i nostri atenei e gli istituti di ricerca applicata allo studio del patrimonio culturale, termine generico e onnicomprensivo con il quale indichiamo tutte le testimonianze materiali e immateriali prodotte dall'uomo nel corso della

sua evoluzione storica ed aventi “valore di civiltà”. L'interesse collettivo che accomuna le varie manifestazioni in cui il patrimonio culturale si manifesta pongono di fatto in una prospettiva differente, rispetto al quadro generale appena richiamato, i risultati delle indagini prodotti dalla ricerca scientifica.

Pur condividendo con le differenti specializzazioni in cui la scienza oggi si articola il rigore metodologico nelle procedure, l'oggettività della verifica dei risultati raggiunti, l'onestà intellettuale del ricercatore, le discipline umanistiche<sup>1</sup> - siano esse, filosofico-letterarie, storico-artistiche o archeologiche - instaurano con la società un rapporto estremamente peculiare, giocando così un ruolo decisivo nello studio, analisi e comprensione dei valori storici del patrimonio culturale fornendo un contributo alla società contemporanea e a quella futura.

È dunque grazie a tale “missione” sociale che scienze umane<sup>2</sup> come l'archeologia o la storia, per citare solo due esempi a noi vicini, hanno già da tempo posto estrema attenzione al rapporto con il pubblico maturando, sebbene con tempi e modalità differenti nelle singole realtà nazionali, attraverso la riflessione teorica e il concreto operare sul campo, metodologie di indagine ormai consolidate e che stanno alla base della *public archaeology*<sup>3</sup> o della *public history*<sup>4</sup>. Non si tratta, è bene sottolinearlo da subito anche per una agevole comprensione delle questioni che verranno affrontate nel presente contributo, di porre attenzione affinché la comunicazione o la disseminazione dei risultati della ricerca siano appannaggio reale dell'intera collettività, ma occorre, molto più semplicemente, che il pubblico sia messo nelle condizioni di “partecipare” offrendo il proprio contributo concreto alla ricostruzione dei processi storici<sup>5</sup>.

Il silenzioso cambiamento di prospettiva che sta dietro il modello di ricerca “pubblica e partecipata” propugnata da tali discipline mina alla base quell'atteggiamento di distacco dello scienziato dalla società, vista ora come oggetto di studio, ora come soggetto da educare colmando attraverso la comunicazione dei risultati raggiunti un deficit culturale. Abbandonando il timore della perdita di oggettività e di rigore, la ricerca scientifica che opera in contesti culturali - per non tradire il proprio ruolo sociale già prima richiamato - non può più limitarsi alla tradizionale condivisione di risultati e di interpretazioni storiche, ma deve porre il pubblico in condizione di rileggere e reinterpretare secondo il proprio specifico *background* culturale i risultati prodotti.

Perché questo accada e perché si dia avvio, slancio e consistenza ad una delle sei sfide globali del ventunesimo secolo cui le Nazioni Unite<sup>6</sup> ci hanno messo in guardia con la stesura dei “*Sustainable Development Goals*”, ovvero quella della “democrazia” declinata, nel nostro caso, come avvio di un processo di democratizzazione della conoscenza<sup>7</sup>, occorre che siano resi disponibili e accessibili non solo i risultati raggiunti dalla ricerca, ma anche i dati acquisiti sul

campo e non, ossia tutti quei dati “grezzi” generati dalla ricerca su cui lo scienziato, il docente, il ricercatore, costruiscono e alimentano le proprie interpretazioni.

È un passaggio non banale quest'ultimo, anzi direi, un vero e proprio punto di svolta se davvero vogliamo sostenere una siffatta sfida. L'Università, la ricerca, le istituzioni che operano per la conoscenza sono al servizio della società ed ognuna delle sfide che deve affrontare la collettività richiede principalmente conoscenza che deve essere messa a disposizione in maniera continuativa e sistematica, senza tentennamenti. È in questo contesto, dunque, che nel ruolo di strumento “democratico” di conoscenza giocano un ruolo non indifferente le immagini, il loro uso, la loro abilitazione ad essere liberamente utilizzate e fruite da tutti.

Le immagini, dunque, sia tradizionali che digitali, rappresentano una delle forme in cui si concretizza il dato della scienza. Una forma peculiare, la cui importanza e il cui rapporto con l'oggetto della ricerca non è né banale, né scontato, come si cercherà di dimostrare nelle prossime pagine, ma che è stato fino ad anni recenti e in alcuni casi lo è ancora affetto da gravi limitazioni nel suo libero utilizzo da parte di chi detiene i diritti di proprietà dell'oggetto o delle informazioni rappresentati dalle immagini<sup>8</sup>. Tali limiti hanno colpito non solo il ricercatore nello svolgimento delle proprie indagini, impedendone in vario modo o subordinandone l'utilizzo e la pubblicazione dei risultati ad un complesso e spesso scoraggiante *iter* autorizzativo, ma ha interessato l'intera collettività che si è vista spesso negare il diritto alla riproduzione con mezzi propri e all'utilizzo personale - resta ancora esclusa qualsiasi apertura verso l'uso economico e commerciale- di immagini ritraenti beni culturali (un monumento storico-archeologico, un documento d'archivio o un'opera d'arte).

È giunto forse il momento di abbandonare vecchi modelli gestionali del passato, che adottano un approccio “difensivo” in nome della conservazione e della protezione del bene preferendo proteggerli e lasciando tutto immobile nei cassetti, per sforzarsi di trovare “vie di fuga” utili al sistema, alla collettività, alla produzione di innovazione. Il tentativo fatto qualche anno fa dalla direzione del MarTa, con una chiara missiva inviata alla Direzione generale Archeologia, a quella Musei e al Comitato tecnico scientifico per l'archeologia del Ministero della cultura presieduto da chi scrive e in cui si chiedeva l'assunzione di una posizione chiara del CTS in termini di politica di liberalizzazione delle immagini, ha ottenuto un risultato a metà: una prima metà con il Comitato TS per l'Archeologia che ha condiviso *in toto* la linea d'azione passando le riflessioni fatte alla *governance* ministeriale; una seconda metà, quella “politica” e “decisiva” della struttura ministeriale che avrebbe potuto usare quelle riflessioni come grimaldello per innovare profondamente e che, invece, ha preferito lasciare tutto nei cassetti, evitando di dare seguito e di attuare quell'auspicato punto di svolta richiesto a gran voce dalla comunità scientifica e non.

Responsabilizzare e liberalizzare: queste sono le due azioni su cui bisogna oggi necessariamente puntare. La recente esperienza del Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza adottato dal governo italiano con la miriade di iniziative promosse dal Ministero dell'università e della ricerca (Missione 4) stanno agendo proprio in questa direzione, provando a dare corso a progetti di filiera dove la conoscenza da produrre si intreccia con un metodo ed un sistema ad incastro (*Hub & Spoke*) tra università, centri di ricerca, strutture ministeriali ed imprese sinora mai concretamente attuato e che non consentirà facilmente di venire meno ad alcune azioni e dove, quindi, temi come quelli oggetto di questo dibattito non potranno più essere né elusi, ignorati o accantonati.

### Immagini del patrimonio culturale come dato della ricerca scientifica

La ricerca scientifica, qualunque sia il campo d'indagine nel quale è chiamata ad operare, può essere racchiusa fra gli opposti estremi della raccolta dei dati e della proposizione di teorie elaborate a seguito di un processo di analisi e di interpretazione fondato sui dati di partenza. Ponendosi in tale prospettiva, la proposizione di una ricostruzione storica o l'elaborazione di una teoria, che descriva il comportamento di un fenomeno fisico, hanno in ugual modo alla base dati, sulla cui raccolta agiscono sia specifiche motivazioni e interessi di ricerca dello studioso, sia questioni tecniche e metodologiche. Al di là di spinose questioni, che occorre in questa sede tralasciare<sup>9</sup>, relative all'oggettività e alla rappresentatività dei dati in relazione al fenomeno osservato, il dato raccolto può essere considerato un dato "grezzo" nella misura in cui non è stato sottoposto ad un processo interpretativo da parte dello studioso<sup>10</sup>.

Riflettere sull'importanza delle immagini in relazione alla ricerca scientifica sul patrimonio culturale e all'opportunità di un loro libero utilizzo richiede preliminarmente di definire il modo peculiare in cui le immagini possano costituire un "dato grezzo" utile a supporto della ricerca scientifica.

La semiotica si è interrogata fin dagli anni Sessanta del secolo scorso sul valore delle immagini come canale di trasmissione di informazioni e in un tentativo di liberare il campo dall'imperante modello interpretativo della linguistica strutturalista Charles Peirce fece ricorso al concetto di "iconicità", da intendere come il grado di similarità che intercorre fra l'immagine e l'oggetto rappresentato, per spiegarne le caratteristiche<sup>11</sup>. Tale criterio, divenuto successivamente oggetto di un accurato processo di articolazione<sup>12</sup>, può fornire un'importante chiave di lettura per comprendere il ruolo dell'immagine come "dato" disponibile alla ricerca scientifica.

Limitando il campo d'indagine al solo patrimonio culturale e considerando la peculiare natura dell'immagine prodotta a seguito della diffusione del digitale, ciò di cui in questa sede si ragiona comprende

immagini digitali o digitalizzate a seguito di un processo di scansione, rappresentanti di volta in volta evidenze, monumenti, siti o contesti storici e archeologici, opere d'arte, disegni, libri e documenti d'archivio. Si tratta di un complesso eterogeneo e variegato, non solo dal punto di vista dell'oggetto in sé rappresentato dall'immagine, ma per il differente grado di iconicità che lega l'uno all'altra e che dipende dalla natura bidimensionale dell'immagine.

Così, astruendo da questioni squisitamente tecniche legate al livello di qualità e all'affidabilità della resa cromatica, un'immagine che rappresenta un dipinto avrà un grado di iconicità maggiore rispetto a quella che ritrae una scultura o un monumento, mentre un'immagine che riproduce un manoscritto o un documento d'archivio, sotto lo stretto punto di vista del contenuto grafico o testuale, presenterà un grado di iconicità estremamente elevato.

Sebbene oggi la diffusione delle tecniche di *Structure From Motion*, che partendo da collezioni di immagini consentono di ottenere modelli tridimensionali accurati sia nella resa delle superfici, sia nel dato dimensionale, sta consentendo di aumentare il livello di iconicità se non dell'immagine in sé sicuramente dei prodotti da essa derivati, gli esempi sopra richiamati, assolutamente parziali e non esaustivi della complessa casistica possibile, dimostrano come il rapporto fra immagine e realtà rappresentata sia estremamente variegato, includendo differenti livelli di iconicità in relazione tanto alla natura dell'oggetto, quanto a quella dei contenuti da esso veicolati.

Entro i limiti sopra evidenziati e in stretta relazione con lo specifico oggetto di ricerca un'immagine può costituire, proprio in virtù del suo grado di somiglianza con l'oggetto rappresentato, un'insostituibile base di dati, documentando contesti o monumenti, ritraendone lo stato di conservazione in uno specifico momento, riproducendo opere d'arte o disegni nei loro caratteri grafici e cromatici e, in caso di oggetti digitali 3D, anche morfologici, trasmettendo, infine, messaggi testuali.

In questa peculiare prospettiva un'immagine può essere a tutti gli effetti considerata alla stregua di un qualsiasi altro dato "grezzo" disponibile alla ricerca e suscettibile di molteplici processi di analisi e interpretazione, la cui quantità dipende unicamente dalle questioni scientifiche alle quali può fornire un contributo.

Si comprende bene come limitare l'utilizzo di un'immagine possa costituire un ostacolo non irrilevante ai fini di un'attività di ricerca che possa essere interessata all'analisi del dato da essa veicolato. Una limitazione che oltre a ostacolare e danneggiare la ricerca, risulta a ben vedere incomprensibile e ingiustificabile nella natura delle motivazioni che talvolta vengono addotte.

Sebbene le recenti disposizioni legislative abbiano eliminato il canone di concessione per la riproduzione di beni culturali per uso personale e per finalità di ricerca, tale obbligo continua a sussistere per l'eventuale pubblicazione di un'immagine all'interno di un prodotto editoriale, che rappresenta a ben vedere non solo l'esito naturale di un'attività di ricerca, ma

un vero e proprio dovere professionale. Anche in questo caso, come per i limiti che colpiscono l'utilizzo delle immagini per finalità lucro, la cui trattazione esula dall'ambito di riflessione del presente contributo, i criteri sottoposti a verifica, prendendo in considerazione non solo la qualità del prodotto editoriale, ma anche, ad esempio, la tiratura e il prezzo di copertina, mostrano senza ombra di dubbio come la norma abbia inteso adottare un principio di proporzionalità diretta fra costi di concessione e ipotetici ricavi, trascurando in tal modo di considerare come la ricerca scientifica applicata al patrimonio culturale non avvenga per scopo di lucro e il guadagno economico per un autore è nullo o quasi nullo, mentre resta da verificare quanto la pubblicazione di alcune immagini possa incidere sui guadagni di un editore e in che misura gli introiti da concessioni possano rimpinguare le casse dello Stato.

Non bisogna, infine, tacere come a dispetto e in violazione della norma permangano, talvolta, ulteriori limitazioni e ostacoli all'accesso e al libero utilizzo delle immagini che fanno appello alla natura "inedita" del dato oppure alla sussistenza di motivi d'interesse e di studio<sup>13</sup>. Motivazioni che tradiscono il più delle volte, da parte di chi dovrebbe non solo garantire la conservazione di un bene pubblico, ma anche lo studio e la valorizzazione, un atteggiamento quasi privatistico esercitato nei confronti non solo del bene culturale in sé, ma anche sui risultati di attività di ricerca che su di esso vengono condotte e che spesso si sostengono anche grazie a sovvenzioni pubbliche.

Pur nella necessità di distinguere caso per caso, risulta evidente che tali limitazioni, interessando un'immagine che in questa sede si propone di considerare alla stregua di un dato "grezzo", astraggano dall'eventuale sussistenza di diritti d'autore o di paternità intellettuale. Anche se, a tal riguardo, occorre sottolineare come tali diritti tutelino l'eventuale autore di un'immagine (qualora questo sia differente dallo studioso), estendendosi ai risultati delle analisi o all'interpretazione dei dati veicolati dalle immagini, ma non può interessare in linea di principio i contenuti riprodotti (tralasciando eventuali dati sensibili, personali e quelli oggetto di copyright) che nel caso specifico di cui si discute in questa sede riproducono elementi del nostro patrimonio culturale, la cui conoscenza e la cui fruizione è pubblica.

### OpenCity: immagini per una ricostruzione storica partecipata delle città

Le città a lunga continuità di vita, ovvero quelle città in cui la presenza umana non si è mai interrotta<sup>14</sup>, con le dinamiche di utilizzo e riutilizzo degli spazi che questa comporta richiedono una difficile opera di mediazione fra conservazione delle testimonianze del passato e cambiamento determinato dalle logiche di sviluppo e di ammodernamento. L'archeologia urbana per la complessità dell'oggetto d'indagine, per la pluralità dei soggetti coinvolti e interessati ai risultati della ricerca, per i molteplici ambiti (dalla tutela alla valorizzazione, dalla pianificazione all'economia del territorio) coinvolti nel

suo operare, rappresenta un campo d'indagine privilegiato all'interno del quale valutare attraverso un esempio concreto le potenzialità dell'utilizzo delle immagini sia come dato "grezzo" per la ricerca, sia come veicolo di trasmissione di sapere e conoscenze.

Quasi un decennio addietro, stimolati dai limiti delle conoscenze sullo sviluppo storico della città di Catania e dal progresso tecnologico che metteva a disposizione strumenti di raccolta, gestione, analisi e condivisione di dati geospaziali, concepimmo in seno all'allora Istituto per i Beni Archeologici e Monumentali del Consiglio Nazionale delle Ricerche (CNR-IBAM)<sup>15</sup>, un progetto ambizioso, che ci piacque programmaticamente chiamare "OpenCity"<sup>16</sup>. Ciò che, guidati dalla lungimiranza e dalle larghezze di vedute di Daniele Malfitana, volevamo rendere "aperta" era la conoscenza del passato storico della città di Catania, creando un WebGIS fruibile *online* attraverso il quale interrogare un'apposita banca dati capace di restituire non solo informazioni, e quindi ricostruzioni storiche desunte da un progetto sistematico di raccolta di dati sui contesti archeologici presenti all'interno del centro storico, ma che restituisse all'intera collettività gli stessi dati "grezzi", rendendo di fatto possibile l'apertura ad ulteriori analisi e revisioni di quanto proposto. Il progetto, che nel corso degli anni ha progressivamente esteso il campo d'indagine da tematiche squisitamente archeologiche alla ricostruzione della fisionomia del paesaggio urbano fino all'età contemporanea<sup>17</sup>, si è avvalso della raccolta sistematica di molteplici tipologie di dati, la maggioranza dei quali acquisiti sotto forma di immagini e utilizzati all'interno del gruppo di lavoro coinvolto nel progetto (fig. 1).

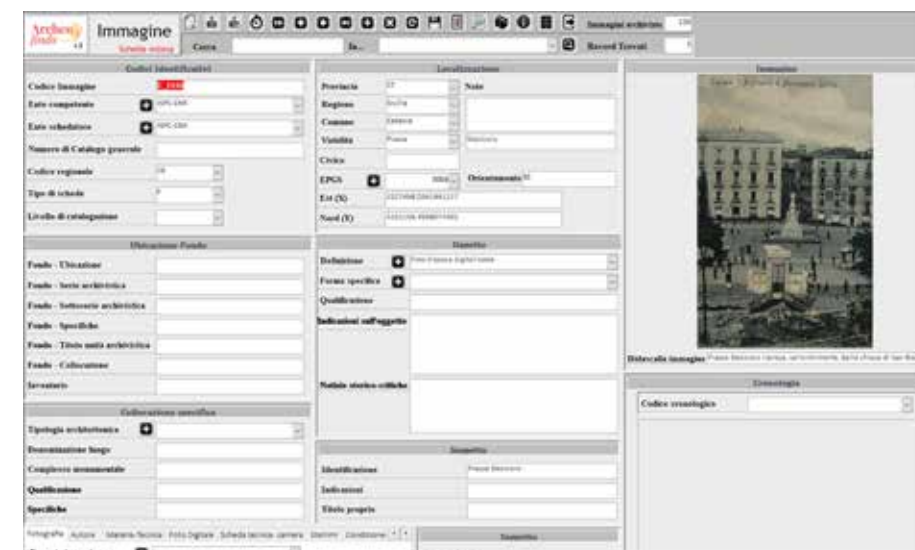


Fig. 1 - Archeofinds. Interfaccia di catalogazione e gestione delle immagini.



Fig. 2 - Archeofinds. Catania, Piazza Stesicoro. Gestione, su base geospaziale delle immagini raccolte nell'ambito dei progetti OpenCity e TeCHNIC, con ricostruzione del punto e della direzione di ripresa.

All'interno del materiale raccolto un posto di assoluto rilievo occupa la digitalizzazione di documenti d'archivio, di atti amministrativi, di relazioni e rilievi di scavo archeologico, di fotografie storiche, di carte tematiche, di disegni di progetto, di fogli catastali, conservati negli archivi del Comune di Catania, delle Soprintendenze di Catania e di Siracusa<sup>18</sup>, dell'Archivio di Stato, dell'Istituto di Archeologia di Catania (fig. 2). Le immagini acquisite rappresentano una piccola porzione del materiale conservato negli archivi di pertinenza, sulla cui selezione hanno influito sia logiche legate ai percorsi di ricerca intrapresi, sia alla reale accessibilità della documentazione. Si tratta pur sempre, nonostante la parzialità che la caratterizza, di una raccolta cospicua di dati, per buona parte inediti che, integrati all'interno della piattaforma nata con OpenCity ed estesa nel corso degli anni seguendo ampliarsi della ricerca<sup>19</sup>, sono stati analizzati contestualmente, consentendo di accrescere la nostra conoscenza dell'evoluzione storica della città, legando insieme storie di lunga durata alla dimensione del quotidiano, come accade quando, ad esempio, gettando uno sguardo sugli esiti, in termini di distruzione e processi di ricostruzione, determinati nel tessuto urbano dalle terribili calamità naturali che colpirono Catania nel corso del XVII secolo l'attenzione si sposta dalla conservazione del complesso archeologico all'edificazione del palazzo storico, per trapassare lentamente alla ricostruzione delle vicende umane e familiari di chi lo ha progettato, costruito, abitato e rifunzionalizzato rendendolo parte della città attuale (fig. 3).

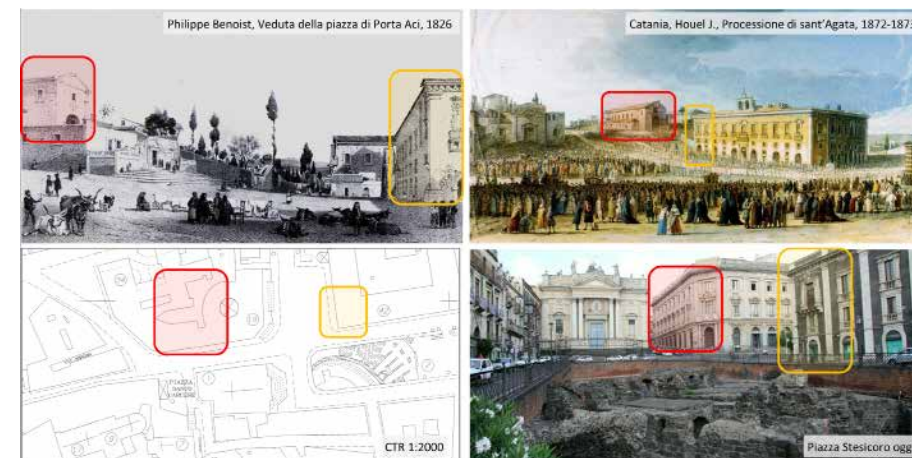


Fig. 3 - Catania, Piazza Stesicoro. Raccolta e gestione di immagini per una ricostruzione dell'evoluzione storica del paesaggio urbano.

Allo stato attuale, solo ai ricercatori coinvolti nel progetto risulta possibile integrare le ipotesi di ricostruzione storica con la consultazione dei dati, mentre al resto della collettività questi ultimi, pur meticolosamente e accuratamente archiviati, rimangono inaccessibili per la sussistenza di molteplici limiti che chi ne ha in carico la custodia pone al loro utilizzo e condivisione. La liberalizzazione dell'uso delle immagini e la condivisione dei dati che da questa potrebbe derivare costituirebbe un'occasione unica, mettendo l'intera collettività nelle condizioni non solo di poter comprendere le motivazioni che stanno alla base delle ricostruzioni proposte, ma di poter contribuire attivamente ai processi di comprensione del passato e di valorizzazione del patrimonio culturale, anche attraverso forme innovative di riutilizzo, anche economico, di quei dati fino ad ora così gelosamente e strenuamente custoditi.

## Note

<sup>1</sup> Giunta 2017.

<sup>2</sup> Bod 2019.

<sup>3</sup> Per un quadro aggiornato dell'archeologia pubblica in Italia anche in relazione al panorama internazionale si veda, da ultimo, Volpe 2020.

<sup>4</sup> Per un quadro dell'evoluzione della *public history*, nata negli anni Settanta negli Stati Uniti e diffusasi precocemente in ambito anglosassone, si veda Giuliani 2017. Si rimanda, inoltre, alle riviste *The Public Historian*, *Public History News*, *Public History weekly* per un quadro completo della sua evoluzione. L'attenzione in Italia alla *public history* è estremamente recente, non solo in ambito accademico, dove cominciano a diffondersi corsi di specializzazione e master post laurea, ma anche fra il pubblico dei non specialisti. Il primo congresso nazionale di *public history*, organizzato dall'Associazione Italiana di Public History (AIPH) si è svolto a Ravenna nel 2017 e l'anno successivo ha portato alla redazione del Manifesto di *public history* italiano, <https://aiph.hypotheses.org/3193>.

<sup>5</sup> Cavazzoni 2018.

<sup>6</sup> Agenda ONU 2030. Trasformare il nostro mondo: l'Agenda 2030 per lo Sviluppo Sostenibile, adottata dall'Assemblea generale il 25 settembre 2015.

<sup>7</sup> Sul tema si veda Auriemma 2017.

<sup>8</sup> Il tema della riproduzione dei Beni culturali è stato affrontato numerose volte dalla normativa nazionale, fin dalle prime norme post-unitarie. Rimandando una puntuale ricostruzione dell'intero iter normativo al sito del Movimento "Fotografie libere per i Beni culturali" <https://fotoliberebicc.wordpress.com/category/storia-della-normativa/>, si ricorda in questa sede come gli articoli di legge 107-109 del D. Lgs 42/2004, che regolamentano le modalità di riproduzione e l'imposizione di un canone di concessione, siano stati oggetto di una revisione in occasione della legge n. 29 luglio 2014, c.d. decreto *Art bonus*, che fra iniziali aperture e successivi ripensamenti ha liberalizzato l'utilizzo delle riproduzioni per scopi personali e senza fini di lucro, escludendo tuttavia i beni archivistici e librari (Circolare Mibact n. 22 del 05/08/2014). A seguito della reazione dell'opinione pubblica e grazie all'impegno profuso dal Movimento sopra ricordato, che ha riscosso il sostegno di una parte consistente del mondo accademico e della ricerca, con la recente legge n. 124 del 29 agosto 2017, la liberalizzazione delle riproduzioni per uso personale e senza fini di lucro è stata estesa anche ai beni archivistici e librari. Per una disamina dei limiti attuali della recente normativa e dei vantaggi che potrebbero derivare da una maggiore liberalizzazione dell'utilizzo delle immagini anche per fini di lucro o per uso commerciale, si veda Modolo 2017.

<sup>9</sup> Per una disamina della questione, con particolare riferimento alla ricerca archeologica, si veda Richards, Ryan 1985; Shanks, Hodder 1995.

<sup>10</sup> Sul rapporto fra dati "grezzi", testi e immagini ai fini della ricostruzione storica dell'evoluzione di un contesto urbano pluristratificato, si veda Mazzaglia, Cannata 2016, in particolare pp. 135-138.

<sup>11</sup> Peirce 1960.

<sup>12</sup> Fra le proposte di classificazione dell'iconicità avanzate a seguito dei lavori di Charles Peirce occorre ricordare Charles Morris (Morris 1988), che fece ricorso al principio di comunanza di proprietà per precisare il concetto di iconicità e Abraham Moles (Moles 1972; Moles 1981), che propose una scala di similarità basata su dodici livelli, in cima alla quale, al massimo grado di iconicità, collocò l'oggetto in sé, al gradino inferiore, la parola scritta, che ne rappresenta, pertanto, il massimo livello di astrazione. Per una riflessione sulla semiologia dell'immagine anche in relazione al contenuto informativo di oggetti digitali a supporto della ricerca storico-archeologica, si veda Mazzaglia 2019, pp. 96 e ss.

<sup>13</sup> Ricorrendo ancora una volta all'esempio dell'indagine archeologica, ma con un'alta rappresentatività nei confronti di altri ambiti della ricerca, occorre sottolineare come le ragioni che stanno al fondo di tali limitazioni derivino nella maggior parte dei casi da una presunta "riserva di pubblicazione" che lega, con un nesso la cui durata è capace di resistere al tempo,

l'autore di uno scavo alle evidenze o ai contesti archeologici indagati. Per la questione si veda Fabiani 2012, in particolare pp. 28-30. Sulla "riserva di pubblicazione" si veda Trabucco 2009.

<sup>14</sup> Gelichi 2002.

<sup>15</sup> L'Istituto, diretto fra il 2011 e il 2018 da Daniele Malfitana, è oggi divenuto parte dell'Istituto di Scienze per il Patrimonio Culturale (CNR-ISPC).

<sup>16</sup> Malfitana, Cacciaguerra, Mazzaglia 2016.

<sup>17</sup> Dal progetto OpenCity, il cui obiettivo principale era la realizzazione di un sistema di raccolta, gestione e analisi di dati archeologici a supporto della ricerca storico-archeologica e della condivisione con la collettività, è derivato il progetto TeCHNIC "*Tools for Cultural Heritage maNagement In urban Contexts*", finanziato dall'allora MIUR all'ISPC-CNR, sede secondaria di Catania, nell'ambito dell'avviso D.D. n. 467 del 2 marzo 2018 per la presentazione di progetti di "Proof of Concept". Estendendo l'ambito di ricerca dalle età più remote fino all'epoca contemporanea con TeCHNIC si è inteso fornire alla collettività un insieme coerente di strumenti e contenuti utili sia per scopi di utilità pubblica, sia per la libera creatività e l'imprenditorialità privata in tutti quei settori in cui le conoscenze relative al patrimonio culturale siano capaci, sotto varie forme, di produrre vantaggi non solo in termini di ritorno economico diretto, ma anche in termini di maggiore efficienza gestionale e amministrativa tanto negli interventi di tutela e pianificazione, quanto in quelli di valorizzazione. Sul progetto TeCHNIC, vedi [www.technicresearchproject.it](http://www.technicresearchproject.it) e Malfitana, Mazzaglia 2022, in c.d.s.

<sup>18</sup> La responsabilità della gestione e della tutela del patrimonio culturale della città di Catania ricadde fino al 1987 sotto la competenza della Soprintendenza per la Sicilia orientale con sede a Siracusa e successivamente a quella data sotto la responsabilità della Soprintendenza ai BB. CC. AA. di Catania.

<sup>19</sup> L'attuale piattaforma di archiviazione e gestione dei dati, denominata *Archeofinds*, è basata sul geodatabase open source PostgreSQL con estensione PostGis ed è stata progettata per una gestione e analisi integrata di molteplici tipologie di dati utili alla ricostruzione dei processi storici in siti pluristratificati. Su *Archeofinds* si veda Malfitana, Mazzaglia 2021.



**Abbreviazioni bibliografiche**

- Auriemma 2017:** R. Auriemma (a cura di), *La democrazia della conoscenza. Patrimoni culturali, sistemi informativi e open data: accesso libero ai beni comuni?*, Udine 2017.
- Bod 2019:** R. Bod, *Le scienze dimenticate. Come le discipline umanistiche hanno cambiato il mondo*, Roma 2019.
- Cavazzoni 2018:** Cavazzoni, *Pubblico. Ha sempre ragione? Presente e futuro delle politiche culturali*, Torino 2018.
- Fabiani 2012:** F. Fabiani, *L'acquisizione della documentazione archeologica*, in F. Anichini, N. Dubbini, F. Fabiani, G. Gattiglia, M.L. Gualandi (a cura di), *Mappa Metodologie Applicate alla Predittività del Potenziale archeologico*, Roma 2012, pp. 23-30.
- Gelichi 2002:** S. Gelichi, *Città pluristratificate: la conoscenza e la conservazione dei bacini archeologici*, in A. Ricci (a cura di), *Archeologia e urbanistica*, International School in Archaeology (Siena 2001), Firenze 2002, pp. 61-76.
- Giuliani 2017:** B. Giuliani, *Dalla public history alla applied history*, «Diacronie», 32, 4, 2017, document 1, <https://doi.org/10.4000/diacronie.6473>.
- Giunta 2017:** C. Giunta, *E se non fosse la buona battaglia? Sul futuro dell'istruzione umanistica*, Milano, 2017.
- Malfitana, Cacciaguerra, Mazzaglia 2016:** D. Malfitana, G. Cacciaguerra, A. Mazzaglia, *Catania. Archeologia e città. Il progetto OpenCiTy. Banca dati, GIS e WebGIS*, Catania 2016.
- Malfitana, Mazzaglia 2021:** D. Malfitana, A. Mazzaglia, *Archeofinds. A Geodatabase for the Archiving, Management, and Analysis of Ancient World Artifacts*, «Environmental Sciences Proceedings», 10, 15, 2021, pp. 1-10.
- Malfitana, Mazzaglia c.d.s.:** D. Malfitana, A. Mazzaglia, *TeCHNIC. La città antica e quella del futuro. Per una gestione del patrimonio archeologico urbano*, Catania, in corso di stampa.
- Mazzaglia 2019:** A. Mazzaglia, *La Necropoli di Porta Nocera a Pompei e il Sistema informativo del Pompeii Sustainable Preservation Project (PSPP). Soluzioni informatiche per la conoscenza, l'analisi e la gestione del dato archeologico*, Catania 2019.
- Mazzaglia, Cannata 2016:** A. Mazzaglia, A. Cannata, *Dall'edito all'inedito. Testi e immagini per la ricostruzione storica della città*, in D. Malfitana, G. Cacciaguerra, A. Mazzaglia (a cura di), *Catania archeologia e città. Il progetto OpenCiTy. Banca dati, GIS e WebGIS.*, Catania 2016.
- Modolo 2017:** M. Modolo, *Verso una democrazia della cultura: libero accesso e libera condivisione dei dati*, «Archeologia e Calcolatori», 9, 2017, pp. 111-134.
- Moles 1972:** A. Moles, *Teoria informazionale dello schema*, «Versus», 2, 1972, pp. 29-37.
- Moles 1981:** A. Moles, *L'image: communication fonctionnelle*, Bruxelles 1981.
- Morris 1988:** C.W. Morris, *Segni e valori. Significazione e significatività e altri scritti di semiotica, etica ed estetica*, Bari 1988.

**Peirce 1960:** C.S. Peirce, *Collected papers*, Cambridge 1960.

**Richards, Ryan 1985:** D.J. Richards, N.S. Ryan, *Data processing in Archaeology*, Cambridge 1985.

**Shanks, Hodder 1995:** M. Shanks, I. Hodder, *Processual, postprocessual and Interpretative archaeologies*, in I. Hodder, M. Shanks, A. Alexandri, V. Buchli, J. Carman, J. Last, G. Lucas (a cura di), *Interpreting Archaeology. Finding meaning in the past*, London 1995, pp. 3-29.

**Trabucco 2009:** M. Trabucco, *Pubblico ma non pubblico: prospettive normative sulla proprietà intellettuale dei dati archeologici*, in «Archeologia e Calcolatori», Supplemento 2, 2009, pp. 65-5

**Volpe 2020:** G. Volpe, *Archeologia pubblica: metodi, tecniche, esperienze*, Roma 2020.

## **Il Museo Egizio di Torino, storia di un'esperienza**

### **Beppe Moiso**

Fondazione Museo Egizio di Torino  
beppe.moiso@museoegizio.it

### **Tommaso Montonati**

Fondazione Museo Egizio di Torino  
tommaso.montonati@museoegizio.it

### **Storia e consistenza dell'Archivio Fotografico del Museo Egizio**

Con l'avvento della fotografia prende gradualmente vita al Museo Egizio di Torino, fondato nel 1824, una raccolta di materiali fotografici che, soltanto più tardi, si configurerà come archivio. I materiali che nel tempo sono stati occasionalmente riuniti sono rappresentati da negativi su vetro e celluloide, stampe cartacee singole o raccolte in album e infine diapositive in b/n e a colori. I primi documenti risalgono al 1885, quando era direttore del museo Ariodante Fabretti e riguardano riprese riconducibili a scavi archeologici condotti in Piemonte<sup>1</sup>. L'interesse specifico per le antichità egiziane è invece riconducibile all'attività scientifica svolta da Ridolfo Vittorio Lanzone (1834-1907), durante il suo incarico come ispettore al Museo Egizio: di lui si conserva un pregevole album di fotografie legato alla sua permanenza in Egitto nella metà del secolo, con immagini dei principali monumenti. Più tardi, con l'arrivo di Ernesto Schiaparelli alla direzione del museo (1894-1928) e del suo successore Giulio Farina (1928-1947), l'impiego della fotografia diverrà sistematico e oltre 25000 lastre su vetro e poi celluloide documentano le

attività del museo<sup>2</sup>. Particolare interesse rivestono le oltre duemila lastre riguardanti l'attività archeologica del museo svolta in Egitto tra il 1903 e il 1937, con la documentazione dei siti scavati e le scoperte. Attraverso queste immagini è possibile ricostruire i contesti di provenienza degli oggetti e la loro trasformazione negli anni, oltre allo stato di conservazione delle antichità scoperte. Migliaia di immagini riguardano poi i singoli oggetti, ripresi singolarmente, a scopo di studio o a corredo degli inventari. Altre lastre illustrano gli allestimenti museali attraverso gli anni, con il sovraffollamento di reperti nelle vetrine, come un tempo si usava, oppure le tristi vicende legate alla Seconda Guerra Mondiale con il trasferimento delle antichità nei sotterranei del Castello di Agliè e la protezione sul posto di quelle non trasportabili, come le grandi statue. Per quanto riguarda le stampe su carta, a cui già si è fatto cenno, sono circa 4500 e molte di esse sono tratte dalle lastre al fine di renderne più agevole lo studio. A queste si aggiungono altre preziose stampe ottocentesche e novecentesche, singole o riunite in album, riguardanti monumenti e paesaggi egiziani, scattate da illustri fotografi del tempo, tra cui A. Beato, F. Bonfils, G. Lekegian, i fratelli Zangaki e H. Bécharde. L'ultimo arricchimento, a partire dal 1960, è dovuto alle oltre 15000 diapositive, principalmente a colori e di formato 24x36 mm, frutto di campagne fotografiche di studio dei reperti e dei restauri, a cui si aggiungono migliaia di immagini scattate in Egitto da studiosi e poi donate al museo. Si giunge così ad un archivio di circa 45 mila immagini.

Questo importante Archivio è stato conservato fino al 2009 presso i locali del Museo Egizio, mantenendo separati, per motivi pratici, i diversi materiali, poi interamente trasferiti, nel 2009, presso l'Archivio Fotografico della Soprintendenza per i Beni Archeologici del Piemonte e del Museo Antichità Egizie. Più tardi, nel 2016, l'Archivio venne conferito alla Fondazione Museo Egizio e nel 2018 ritornò fisicamente nella sua sede originaria. Per l'occasione nel museo è stato approntato un ambiente opportunamente climatizzato, dove custodire ordinatamente tutti i materiali. Nello specifico si è provveduto alla sostituzione delle normali buste, che singolarmente contenevano le lastre in vetro e celluloide, con altre in carta antiacido come richiesto dalle normative, sulle quali è stato riportato a matita il numero progressivo della lastra e il numero di inventario della Soprintendenza. Grossi classificatori metallici a cassette, rivestiti con carta antiacido, contengono le lastre suddivise per formato: 6x9, 9x12, 13x18, 18x24, 24x30. Appositi contenitori singoli in cartone, foderati con carta antiacido, contengono poi le stampe su carta e gli album, mentre un apposito armadio custodisce le diapositive, inserite in rastrelliere scorrevoli retro illuminate (figg. 1 e 2).



Fig. 1 - Fotografia ottocentesca rappresentante la piana di Giza, con la veduta delle piramidi costruite durante la IV dinastia (2600-2500 a.C.). La fotografia è stata scattata da F. Bonfils, come si legge dalla firma dell'autore sulla stampa stessa. Archivio Museo Egizio, Inv27\_002.



Fig. 2 - Veduta della Fototeca all'interno del Museo Egizio di Torino.

### Fruizione del materiale museale

La digitalizzazione è un processo tecnologico nato nella seconda metà del XX secolo, un'innovazione che permette di usufruire di materiale digitale anche in assenza di oggetti fisici, per i più svariati utilizzi. Negli ultimi anni, soprattutto in seguito al D.Lgs. 42/2004, il mondo intellettuale e culturale italiano si è costantemente interrogato sulla questione dell'utilizzo e, soprattutto, del riuso della riproduzione fotografica digitale nei suoi svariati ambiti, incluso quello commerciale. L'universo multimediale legato ai beni culturali ha nel tempo subito un'importante accelerazione tecnologica, ancora in essere, che ha legato sempre più la realtà museale, il bene culturale, con il mondo esterno, ha avvicinato sempre più la cultura al cittadino, specie dopo i diversi mesi pandemici dove il digitale era l'unica occasione per avere contatti con il mondo esterno. Il dibattito non accenna a trovare un soluzione univoca e accettata da tutti (soprattutto dal Legislatore italiano), nonostante timidi segnali di apertura verso la liberalizzazione delle riproduzioni (L. 106/2014)<sup>3</sup>.

Già con l'avvento della fotografia, dai primi dagherrotipi a partire dal 1839<sup>4</sup>, la strumentazione tecnologica è stata un punto d'appoggio fondamentale per far conoscere e usare l'arte nei confronti della collettività, la quale, almeno in parte, non avrebbe mai visto di persona l'originale. La conoscenza di un oggetto, di una collezione, aumenta di pari passo anche con la diffusione che si ha di esso, e ciò è dovuto anche al modo di valorizzarla. Un museo archeologico, custode di collezioni, deve curare, mantenere, preservare e valorizzare ciò che è presente nelle proprie sale, nei propri magazzini e nei propri archivi, un patrimonio che per definizione è della collettività e, potremmo dire, dell'umanità in generale.

La valorizzazione di ciò che è custodito all'interno di un museo archeologico si riflette anche con un'ottica di complementarità con il multimedia, cosa che consente oggi, in modo digitale, all'oggetto, al documento, a qualsiasi supporto materiale, di "uscire" dal Museo ed essere conosciuto, goduto e valorizzato. La Fondazione Museo Egizio ha avviato da tempo una riflessione su quale sia il modo migliore per condividere e valorizzare con la collettività il patrimonio culturale custodito e affidatogli, in virtù anche dell'articolo 108 del D.Lgs. 42/2004, che permette all'autorità che ha in consegna i beni di determinare le modalità di condivisione del materiale riprodotto, oltre che dell'articolo 10 dell'atto costitutivo della Fondazione stessa, che arropa a sé i diritti di riproduzione degli oggetti, decidendo quindi in autonomia se chiedere o meno un pagamento, se liberalizzare o chiudersi.

Dal 2004, anno della sua istituzione, la Fondazione Museo Egizio si è fatta portavoce di una serie di interventi per valorizzare la collezione. Né è da meno, soprattutto a partire dal 2015, l'incremento del comparto digitale attraverso nuovi impulsi alla fotografia e alle tecnologie applicabili sui beni

culturali, che hanno permesso, ad oggi, di avere ben tre siti e cataloghi online (Collezione, rivisto nel 2017 e aggiornato nel 2020 e nel 2022, Collezione Papiri nel 2019<sup>5</sup> e Archivio Fotografico Storico nel 2021, con aggiornamento nel 2022) di una parte specifica del patrimonio, oltre che diversi progetti in corso in tal senso, tra cui una digitalizzazione degli archivi<sup>6</sup>. Il Museo Egizio crede fortemente che il mondo digitale possa contribuire alla conoscenza e ad una facile e rapida fruizione e diffusione di un tal oggetto o documento al di fuori del museo, ritenendo altresì che l'utilizzo di materiale digitale sia un uso "non rivale"<sup>7</sup>. Questo ha sfociato in un'ulteriore riflessione ontologica, comune a molti altri enti museali internazionali, circa il ruolo che la riproduzione digitale debba avere in relazione all'oggetto, su quale sia la natura di un museo archeologico (custode di oggetti d'arte su cui il diritto d'autore è – ovviamente – scaduto) in rapporto alle tecnologie e che relazione debba avere con il pubblico e i fruitori, e su come questi ultimi possano poi servirsene. Tutte tematiche alle quali si sta riflettendo, come del resto avviene in gran parte della comunità museale internazionale.

Per quanto riguarda la condivisione multimediale di riproduzioni fotografiche, esistono diverse forme, anche legate al copyright e quindi legate a ristrettezze, con cui poter mettere a disposizione della collettività tale materiale, anche per il commerciale. Nel tema del riutilizzo delle immagini, grande spazio, nel dibattito attuale, sta avendo l'attribuzione di pubblico dominio. In Italia, nei musei statali, per un qualsiasi uso commerciale, un cittadino o società privata, in genere deve chiedere l'autorizzazione con l'aggiunta di una quota da versare, anche in base alla tiratura delle copie o al costo dell'opera, in campo editoriale. Simili atteggiamenti sono osservabili nel resto d'Europa, ad eccezione – attualmente – di una manciata di musei, soprattutto olandesi (tra cui spiccano il Rijksmuseum di Amsterdam e il Rijksmuseum von Oudheden di Leida). Diversa è invece la percezione e la percentuale oltreoceano, dove sono assai più numerosi quei musei che non chiedono alcun pagamento per il commerciale, dove la riproduzione fotografica di opere d'arte conservate nei musei è considerata di pubblico dominio, e alla quale non viene applicata alcuna restrizione. Sul sito web del Walter Art Museum di Baltimora (USA) si legge: "*The Walters Art Museum believes that digital images of its collection extend the reach of the museum. To facilitate access and usability, we choose to make digital images of artworks believed to be in the public domain available for use without limitation, rights- and royalty- free*"<sup>8</sup>. Ognuno, dal privato cittadino alla società quotata, può liberamente scaricare dal sito l'immagine desiderata e farne ciò che vuole. Con quest'ottica si intende liberare l'Ente da un controllo ormai impossibile da esercitare sul mercato e sul web, essendo ormai la vita digitale parte del nostro quotidiano.

Il tentativo di tenere sotto controllo l'utilizzo delle riproduzioni fotografiche è ormai diventato, anche in Italia<sup>9</sup>, impossibile da gestire.

In termini economici, inoltre, si ottimizza il ruolo dei dipendenti, dislocati in lavori diversi rispetto al controllo e/o conclusione-evasione delle pratiche di richiesta di esecuzione e anche permesso di usare una fotografia per questo o quel motivo. Inoltre, come è stato ampiamente dimostrato, il rapporto entrate/costi ha un risultato ampiamente al di sotto delle aspettative<sup>10</sup>. Queste ragioni, che potremmo definire pratiche e realiste, si aggiungono alla considerazione secondo cui si è deciso di non porre alcuna restrizione in virtù di un'importante operazione di libertà e nello stesso tempo valorizzazione dell'oggetto rappresentato, se non una vera e propria scelta di marketing<sup>11</sup>. Liberando le immagini dai freni del copyright, le immagini girano senza violare leggi o regolamenti, e con più naturalità arrivano all'utente finale, spingendolo potenzialmente a interrogarsi su cosa stia osservando, a cercare dove si trovi e, un domani, a comprare un biglietto per vedere dal vivo l'originale. Come dice Daniele Manacorda, «*il libero riuso è uno dei cardini di quella "democrazia della cultura", che può dare linfa nuova alle forme più varie di creatività presenti nella imprenditoria culturale e non solo, alla promozione del turismo di qualità e in definitiva alle manifestazioni più varie di valorizzazione del nostro patrimonio culturale*»<sup>12</sup>, intendendo che il sapere e l'utilizzo di un bene non sono e non devono essere elitari, così come un museo ha il dovere morale di condividere il sapere, attraverso le sue forme anche digitali, con tutti, esperti e non, in un'ottica di valorizzazione del proprio patrimonio.

È con queste convinzioni che anche la Fondazione Museo Egizio ha deciso di aderire alla libera condivisione delle immagini senza applicare alcuna restrizione, rinunciando a ogni tipo di limitazione. L'attribuzione di pubblico dominio, attraverso l'adozione del Creative Commons o (CCO), permette infatti qualsiasi tipo di utilizzo, da quello scientifico al didattico, dall'uso personale al commerciale, senza alcuna restrizione e in piena adesione a quella "democrazia della cultura" che sta alla base, crediamo, di ogni *vision* museale. In termini di completezza e integrità delle informazioni, pur non essendo obbligatorio, si chiede soltanto di mantenere un riferimento che citi il luogo esatto di conservazione dell'oggetto fisico, che sia un oggetto della collezione o una lastra dell'archivio fotografico, come del resto avviene anche in altri musei<sup>13</sup>. Tutto ciò è ritenuto un passaggio fondamentale e fondante per la valorizzazione dell'oggetto e delle collezioni, che il Museo Egizio ha l'onore e l'onere di custodire e curare, ampliando la diffusione e, così, la potenziale platea di fruitori.

### L'esperienza del Museo Egizio

È con questo animo che nel Museo Egizio, contestualmente all'approntamento del locale idoneo per la conservazione dei materiali, è stata affrontata l'esigenza di favorire la consultazione e lo studio senza pericolo, specie per le delicatissime lastre su vetro. Si è pertanto deciso di procedere

alla totale digitalizzazione di tutti gli elementi, negativi e positivi, mediante scansioni in alta definizione, seguendo e mantenendo l'ordinamento e la numerazione ufficiale esistente. Terminata questa prima lunga fase, che ha interessato circa 45.000 soggetti, si è proceduto all'ordinamento digitale degli stessi al fine di riunire in gruppi le immagini riferite al medesimo soggetto, favorendone la successiva consultazione. Questa seconda operazione di riordino si è rivelata lunga e complessa, in particolare per i negativi su vetro e celluloidi che sono privi di elementi utili al riconoscimento del soggetto rappresentato. La presenza di una serie di registri inventariali risalenti agli anni 50 attesta un primo tentativo di riordino, ma la completa mancanza di dati di partenza e la scarsa conoscenza, specialmente delle località e dei monumenti rappresentati, hanno dimostrato la loro scarsa utilità rivelandosi spesso fuorvianti a causa delle errate attribuzioni. Una parte, forse la più preziosa dell'archivio, è rappresentata da oltre 1500 immagini irripetibili che riprendono momenti di scavo durante le 15 campagne condotte in Egitto da Ernesto Schiaparelli e da Giulio Farina, tra il 1903 e il 1937 (fig. 3).



Fig. 3 - Fotografia scattata il 15 febbraio 1906 presso il sito di Deir el-Medina, nella camera funeraria della tomba intatta di Kha e Merit (TT8) al momento della scoperta, da parte della Missione Archeologica Italiana. Archivio Museo Egizio, CO2070.

La classificazione e lo studio di queste ultime hanno consentito il recupero di preziose informazioni utili al riconoscimento dei contesti di provenienza delle antichità, spesso supportate dai dati desunti dalle carte dell'archivio cartaceo del museo, validando ulteriormente l'utilità dello studio integrato degli archivi per scopi scientifici. Per il riconoscimento delle immagini riferite a monumenti o contesti paesaggistici, anche a seguito delle mutazioni avvenute nel tempo, si è proceduto alla comparazione con immagini attuali, individuando eventuali punti di riferimento ancora esistenti. Questa metodologia applicata sistematicamente ha consentito di mappare intere aree scavate oltre cento anni orsono, ed ora irrimediabilmente o totalmente inghiottite dalle coltivazioni. Per quanto riguarda le riprese riferite ai singoli oggetti, nella maggior parte riconosciuti tra quelli conservati in museo, in molti casi si è scoperto l'esatto punto del ritrovamento, mentre in altri casi la loro assenza nelle collezioni del Museo dimostra che sono stati tratti dal Governo egiziano, come regolarmente accadeva per reperti di particolare interesse o ritenuti tali.

Alla luce dei risultati ottenuti, anche con la comparazione dei dati desunti dagli archivi cartacei del museo, ora conservati all'Archivio di Stato di Torino, emerge chiaramente la validità dello studio e della ricerca incrociata tra i materiali conservati in archivi diversi, specie quando disgregati nel tempo, ma appartenenti al medesimo argomento. Terminato il riconoscimento e la classificazione dei materiali, si è proceduto alla seconda fase, rappresentata dalla possibilità di renderli pubblici inserendoli nel sito del Museo, suddivisi per località e per singola area o monumento<sup>14</sup>. Questa azione risulta in linea con la completa liberalizzazione, sopra espressa, alla quale il Museo Egizio crede fortemente. Questo secondo aspetto ha richiesto la creazione di singole didascalie in accompagnamento delle immagini, al fine di renderle comprensibili anche al vasto pubblico. Le didascalie sono composte essenzialmente da due parti, la prima illustra l'immagine, la seconda riporta i dati tecnici e il luogo di conservazione (fig. 4).

#### Collaborare per valorizzare

Un ulteriore passaggio fondamentale per lo studio e valorizzazione degli archivi (e della storia) del museo è tuttora in corso. Questo passaggio consiste nella ricerca, fuori dal museo, di altri archivi, i quali custodiscono parte della documentazione, in questo caso fotografica, prodotta dal museo durante gli scavi archeologici in Egitto. Ciò si spiega soprattutto per l'opera dei membri della Missione, alcuni dei quali produssero fotografie in proprio o per conto del museo durante gli scavi, e portarono a casa propria o al proprio istituto di appartenenza una parte del materiale fotografico.

Attualmente sono stati individuati almeno tre altri enti che conservano fotografie storiche scattate dai membri della Missione



Fig. 4 - Homepage del sito internet Archivio Fotografico Museo Egizio.

Archeologica Italiana in Egitto. Il primo è il Centro di Egiptologia Francesco Ballerini (CEFB) di Como, che conserva diverso materiale fotografico prodotto in Egitto da Francesco Ballerini, originario di Como. Anni dopo la sua morte, avvenuta prematuramente nel 1910, gli eredi donarono ciò che rimaneva della documentazione cartacea e fotografica degli scavi in Egitto al neonato istituto. Il secondo è il Museo (universitario) di Antropologia ed Etnografia di Torino, che ospita un fondo archivistico e fotografico lasciato in eredità da Giovanni Marro, fondatore dell'istituto e antropologo al servizio della Missione Archeologica Italiana in Egitto nel 1913, 1914, 1930 e 1935. Infine vi è l'Archivio di Stato di Torino, che a partire dal 2008 conserva l'intero archivio storico cartaceo del museo, incluso anche il materiale di scavo con diverse fotografie dei lavori. Queste ultime, mischiate con il resto della documentazione, sono state lasciate nei faldoni, e non fatte confluire nell'archivio fotografico, al momento del conferimento del fondo Museo Egizio all'Archivio di Stato.

Le immagini conservate presso questi archivi integrano e sono complementari con quelle dell'Archivio Fotografico del Museo Egizio, divenendo materiale fondamentale per comprendere il più possibile l'irripetibile stagione degli scavi del museo in Egitto, e perciò necessarie affinché il fruitore delle immagini possa vedere, godere e anche studiare tutto il materiale fotografico di un dato sito archeologico. Con il progetto di riunificarli digitalmente, questi enti hanno concesso l'inserimento di materiale digitale sul sito web Archivio Fotografico Museo Egizio. Tuttavia, alcuni di essi sono legati a restrizioni. Ne è esempio l'Archivio di Stato di Torino, che, in quanto soggetto statale, rispecchia la policy che gli enti statali hanno verso l'utilizzo delle immagini, e che naturalmente bisogna

rispettare. Le loro immagini saranno pertanto visualizzabili insieme al resto ma non scaricabili, quindi non usufruibili liberamente. Ciò rispetta l'attuale dettato normativo istituzionale, ma costringerà il fruitore a stare attento di quali immagini egli si voglia servire. L'auspicio è che anche lo Stato italiano, perlomeno su quel materiale digitalizzato su cui ormai il diritto d'autore non è più esercitabile, possa in futuro permettere il libero utilizzo e la libera fruizione senza restrizioni, per una migliore valorizzazione e circolazione del materiale, che è patrimonio della collettività.

## Note

<sup>1</sup> Moiso, Montonati 2021, p. 88. In quel periodo il Museo di Antichità e il Museo Egizio erano una cosa sola (Regio Museo di Antichità ed Egizio), e il direttore del Museo era anche responsabile della tutela e gestione delle antichità e degli scavi nel territorio del nord-ovest italiano (Piemonte, Liguria, Valle d'Aosta). Questo ruolo sarà formalizzato nel 1907 con la formazione delle Soprintendenze archeologiche.

<sup>2</sup> Moiso, Lovera 2017, pp. 149-174.

<sup>3</sup> Modolo 2021, pp. 1-8.

<sup>4</sup> Zevi 1984, pp. 11-13; Gernsheim e Gernsheim 1969, pp. 68-73.

<sup>5</sup> Per chi ha contribuito al contenuto scientifico, il sito era usufruibile già dall'anno precedente, il 2018. Il sito internet è in costante aggiornamento, di pari passo con lo studio dei papiri.

<sup>6</sup> L'archivio storico, oggi conservato presso l'Archivio di Stato di Torino, attraverso una convenzione tra i due enti è stato digitalizzato tra il 2016 e il 2019, con circa 80 mila pagine/ fogli scansionati. Altri archivi, contenenti materiale utile alla storia del museo, sono tuttora in studio.

<sup>7</sup> Modolo 2021, pp. 1-8.

<sup>8</sup> Image Rights - The Walters Art Museum.

<sup>9</sup> Zecchi 2022, p. 147.

<sup>10</sup> Manacorda 2021, pp. 1-8.

<sup>11</sup> Modolo 2021, p. 3.

<sup>12</sup> Manacorda 2021, pp. 1-8.

<sup>13</sup> Scrive a tal riguardo, ad esempio, la National Gallery di Washington DC: "As a courtesy to the National Gallery and to enable others to identify and locate information about its collections, we encourage users to include the following credit with any use of one of its open access images: Courtesy National Gallery of Art, Washington", [Open Access Policy \(nga.gov\)](https://www.nga.gov/open-access-policy).

<sup>14</sup> Lori et al. 2022, pp. 65-74.

## Abbreviazioni bibliografiche

**Lori et alii 2022:** F.L. Lori, D. Mezzino, B. Moiso, T. Montonati, *The Digitization of the Photographic Archive of Museo Egizio: Strategies of Interpretation and Communication*, «Disegno», 10, 2022, pp. 65-74.

**Gernsheim, Gernsheim 1969:** Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *The History of Photography: From the Camera Obscura to the Beginning of the Modern Era*, Oxford 1969 (II ed.).

**Moiso, Lovera 2017:** B. Moiso, G. Lovera, *La Missione Archeologica Italiana*, in AA.VV., *Missione Egitto 1903-1920, L'avventura archeologica M.A.I. raccontata*, Catalogo della mostra, Modena 2017, pp. 149-174.

**Moiso, Montonati 2021:** B. Moiso, T. Montonati, *L'archivio fotografico del Museo Egizio di Torino*, «RIME» 5, 2021, pp. 87-104.

**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/index121.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, pp. 1-8.

**Zecchi 2022:** A. Zecchi, *I limiti alla fruizione individuale dei Beni Culturali: una testimonianza di civiltà nella democrazia della cultura*, «La nuova giuridica», 1, 2022, pp. 145-159.

**Zevi 1984:** F. Zevi, *Fotografi in Egitto nel XIX secolo*, in F. Zevi, S. Bosticco (a cura di), *Photographers and Egypt in the XIXth Century*, Firenze 1984, pp. 11-13.

## **Le immagini del patrimonio Alinari. Un'eredità condivisa**

**Claudia Baroncini**

Direttrice della Fondazione Alinari  
claudia.baroncini@alinari.it

Il titolo di questo intervento riprende, o meglio è una parafrasi, di quello scelto da Fondazione Aglaia per trattare il tema delle immagini del patrimonio culturale. Volutamente è stato eliminato il punto interrogativo: le immagini del patrimonio Alinari sono infatti, senza alcun dubbio, un'eredità condivisa. Lo sono diventate nel 2019 quando la Regione Toscana ha acquisito l'intero patrimonio fotografico della F.lli Alinari IDEA spa, quello che è considerato l'archivio fotografico più antico del mondo.

La Fondazione Alinari per la Fotografia è stata creata nel luglio 2020 dalla stessa Regione con obiettivi precisi: conservare, gestire, valorizzare, comunicare e promuovere il patrimonio Alinari<sup>1</sup>.

Per entrare nell'argomento, bisogna fare una premessa su ciò che si intende per patrimonio Alinari e sul significato del suo passaggio dall'essere di natura privata a pubblica, una straordinaria esperienza di transizione e, per descriverla, non c'è immagine più efficace della "grande traversata nel deserto" utilizzata da Laura Moro nel suo intervento<sup>2</sup>.



La consistenza e la qualità del patrimonio Alinari, composto da beni materiali e immateriali, sono definite dalla legge regionale 65/2019. La Regione ha infatti acquisito con lungimiranza sia il patrimonio fisico sia l'archivio digitale, con le banche dati, i sistemi di gestione e di stoccaggio, i marchi e i diritti d'uso delle immagini in qualsiasi formato riprodotte. Sono oltre 5.000.000 i beni tutelati e valorizzati ai sensi del Codice dei beni culturali, essendo il patrimonio Alinari anche stato dichiarato nella sua interezza di interesse storico particolarmente importante dalla Soprintendenza Archivistica e Bibliografica della Toscana. Si tratta soprattutto di beni fotografici databili dal 1841 circa ad oggi - positivi, stampe e album, negativi sia su lastra di vetro che su pellicola, *unicum* -, ma vi sono anche documenti, una ricchissima biblioteca specializzata, beni scientifici e tecnologici, un vero e proprio MAB.

Attualmente il materiale, dopo il trasferimento dalla sede storica di Largo Alinari, è immagazzinato nel deposito di Art Defender a Calenzano e, anche se in una situazione protetta e sicura, la sua gestione e consultazione risulta alquanto complicata. Nonostante ciò, in attesa di disporre della sede dell'archivio a Villa Fabbricotti, la cui progettazione è in carico alla Direzione Opere Pubbliche della Regione Toscana, a Calenzano svolgiamo anche attività di conservazione e nuove digitalizzazioni. A inizio 2022 abbiamo avviato un'attività che riteniamo strategica per la conoscenza e la valorizzazione dell'archivio: il censimento e la descrizione di I livello degli Archivi Alinari, che ci sta restituendo una dimensione molto più ampia e articolata di questo giacimento fotografico e permettendo, attraverso lo studio della documentazione amministrativa relativa alle centinaia di fondi che lo costituiscono e la collaborazione del Dipartimento di Giurisprudenza dell'Università di Siena<sup>3</sup>, di approfondire il regime giuridico relativo alla riproduzione e utilizzo delle fotografie dell'archivio; e qui entriamo nell'argomento della giornata.

Come già anticipato, il patrimonio è composto anche da una rilevante parte immateriale acquisita e conferita in uso, come quella fisica, alla Fondazione dalla Regione Toscana. È costituita principalmente dall'archivio di oltre 250.000 immagini digitali, acquisizioni da opere dei diversi fondi e collezioni, per lo più positivi, fatte dalla F.lli Alinari, con scelte guidate da finalità commerciali, fruibili attraverso il sito [alinari.it](http://alinari.it). L'acquisizione regionale anche dei diritti comportava che chi avesse gestito le immagini, quindi la Fondazione, avrebbe in qualche modo ereditato la fitta rete commerciale internazionale messa in piedi dall'azienda. La precedente proprietà gestiva infatti il *licensing* sia delle proprie immagini sia di altre appartenenti ad archivi terzi, per citare esempi italiani, quelle di LUCE e Touring, spesso anche attraverso rapporti di reciprocità. Si poneva quindi il quesito su quale politica di *licensing* applicare per la gestione di un patrimonio divenuto pubblico.

Luigi Tomassini, presidente del Comitato Scientifico della Fondazione, è stato anche membro del Comitato scientifico regionale che ha elaborato l'aggiornamento del Piano strategico di sviluppo culturale, documento di indirizzo per la Fondazione, approvato dalla Giunta regionale nel 2020. Il Comitato ha dovuto quindi anche affrontare la questione relativa alla gestione dei diritti e dello sfruttamento commerciale delle immagini in pubblico dominio, argomento di rilevanza nazionale, come questa giornata dimostra, che nel 2020 si inseriva anche nel dibattito sul recepimento della direttiva europea. A seguito di audizioni, di cui è stato protagonista anche Mirco Modolo, il Comitato, in considerazione della natura pubblica del patrimonio e della missione della Fondazione, non ha scelto la strada dell'open access e sulla gestione del *licensing* si è così espresso:

- “attuare una politica di *licensing* culturalmente ed economicamente sostenibile;
- avviare un percorso che, in linea con un progressivo ampliamento dell'accesso libero da diritti alle immagini, ricerchi soluzioni per un utilizzo delle stesse a scopi commerciali, non limitandone l'accessibilità e la disseminazione per scopi educativi e di ricerca, cercando un equilibrio tra attività istituzionale e commerciale;
- essere motore di una riflessione sulle modalità di accesso all'utilizzo delle immagini e dare un contributo fondamentale a un tema di grande portata in Italia”.

Discontinuità quindi rispetto alle scelte della precedente proprietà, soprattutto per quanto riguarda l'utilizzo delle immagini Alinari a scopi culturali, di studio e ricerca, ma proseguimento del loro sfruttamento a fini commerciali, seppure in maniera residuale e strumentale al sostegno delle attività istituzionali.

Per questo è stato anche chiesto alla Fondazione di rinegoziare i numerosi contratti commerciali in essere con agenti e archivi terzi, disdettati da Alinari IDEA spa a far data dal 15 dicembre 2020. Una delle prime attività svolte dalla Fondazione, personalmente dal presidente Giorgio van Straten, è stato firmare una cinquantina di contratti in tutto il mondo e far sì che la Fondazione potesse essere pronta, già il successivo 16 dicembre, a gestire circa 500.000 immagini, le 250.000 immagini Alinari e le altrettante dei partners.

Proprio la gestione di questo patrimonio digitale e la complessa traduzione in pratica degli indirizzi regionali è stata ed è tuttora un nostro impegno quotidiano. Strumento di lavoro è il sito [alinari.it](http://alinari.it), *custom* realizzato su misura dalla F.lli Alinari e anch'esso di proprietà regionale, di cui la Fondazione ha avviato un processo di trasformazione da piattaforma

commerciale a piattaforma culturale. Non si tratta solo di un *restyling* grafico dell'immagine, ma un cambiamento sostanziale di contenuti e scopi. Prima di tutto è stato scelto di rendere visibili più dati della scheda di catalogo: la F.lli Alinari pubblicava solo il titolo, il credito fotografico obbligatorio, i dati tecnici dell'immagine digitale, come se non esistesse un oggetto fotografico "fisico" da cui era stata tratta. Sono poi state create nuove pagine per la divulgazione dei contenuti culturali e la disseminazione di dati scientifici sul patrimonio.

Per comprendere come è stata messa in pratica la discontinuità nella pubblicazione e accessibilità alle immagini basta consultare il nostro sito. Se si naviga il catalogo nella pagina "Immagini" la maggior parte delle fotografie pubblicate sono quelle digitalizzate dalla F.lli Alinari, anche molti anni fa. Sebbene alcune siano state negli anni sostituite e si tratti nel suo complesso di un patrimonio notevole, le modalità di acquisizione per mezzi tecnici utilizzati, procedure, controlli di qualità e metadati, non sono conformi a standard riconosciuti ed affidabili. Quasi sempre sono ritagliate, alcune ritoccate, e incomplete; e qui mi riallaccio a quanto detto da Laura Moro sulla necessità di concentrare piuttosto l'attenzione sulla qualità del dato che rendiamo accessibile<sup>5</sup>.

La decisione, presa dalla Fondazione di continuare a pubblicare anche le immagini in pubblico dominio a bassa risoluzione e con il vecchio *watermark* Alinari, è una scelta che si lega soprattutto a una necessità di tutela. Apro una parentesi su un tema che meriterebbe un altro convegno: il patrimonio culturale che gestisce la Fondazione Alinari, come già detto, è composto da fotografie, immagini che spesso riprendono un bene culturale in pubblico dominio - con tutto quello che significa ai sensi dell'art. 108 del Codice dei Beni Culturali, ma sono esse stesse un bene culturale. Bisogna ancora riflettere sulla fotografia come bene culturale e comprenderne la sua natura intrinseca, capire cosa significa tutelare questo bene culturale che nasce riproducibile e, con le nuove tecnologie, sempre più facilmente. Non credo sia appropriato paragonare la libera riproduzione di un monumento, di un'architettura o di un dipinto con quella di un'opera fotografica.

L'intenzione della Fondazione, si è detto, è disseminare immagini e dati di qualità. Per questo le nuove digitalizzazioni che sono state fatte a partire dal 2020 dimostrano un'evidente discontinuità sia nelle scelte tecniche di acquisizione e nella loro catalogazione sia nelle modalità di pubblicazione. Se si consulta la nuova pagina del sito "Patrimonio" e, in particolare il primo fondo acquisito con le nuove prassi, quello degli oggetti unici<sup>6</sup>, le opere, ormai tutte libere dal diritto d'autore, sono riprese in maniera completa, *recto* e *verso*, sono pubblicate a 3000 pixel e uno zoom le rende molto accessibili, non hanno *watermark* e possono essere utilizzate a scopi di studio e ricerca. La disseminazione e la condivisione delle nostre immagini a scopo culturale e

divulgativo inoltre sono attività che svolgiamo quotidianamente: nelle nostre pagine social FB e Instagram, ad esempio, pubblichiamo a media risoluzione immagini senza marchio corredate di dati verificati, forniamo immagini gratuitamente per restauri, scopi educativi, etc. Il patrimonio digitale è poi messo a disposizione per progetti culturali in collaborazione con altri enti. Abbiamo firmato la convenzione con la Regione Toscana per il progetto "Ecosistema digitale per la cultura della Regione Toscana" e abbiamo in essere un accordo con il Museo Galileo per una messa in comune di competenze, risorse e strumenti, per pubblicare interamente l'archivio Giorgio Roster sul sito Alinari e nella biblioteca digitale del Museo Galileo, contribuendo alla ricostruzione dell'intero *corpus* dello scienziato fiorentino.

L'esperienza di questi quasi due anni di vita della Fondazione conferma la giustezza degli indirizzi regionali. Lo sfruttamento a scopi commerciali delle immagini è stata una scelta di responsabilità nei confronti di un patrimonio, come quello Alinari, che ha richiesto e richiede un notevole impegno economico e finanziario di risorse pubbliche per la sua conservazione e valorizzazione. Nel 2021, primo anno completo di attività per la Fondazione, la fornitura di immagini e il *licensing* ha portato entrate per oltre € 200.000, risorse preziose per il sostegno delle attività istituzionali e per l'implementazione del patrimonio digitale. Immagini e dati di qualità hanno infatti un costo di produzione, di gestione e di stoccaggio, sia che si utilizzino *server* fisici che in *cloud*. L'accesso libero non cancella poi le spese di personale: un patrimonio digitale come quello Alinari ha bisogno di un conservatore digitale, catalogatori, informatici, risorse umane estremamente specializzate e, in mancanza di sedi, quale un museo e spazi espositivi, e di altre attività commerciali, ad esempio un bookshop, l'unica possibilità di avere entrate è data dalla vendita di immagini.

Nel sito del George Eastman Museum di Rochester NY si legge: "when you collaborate with us, you support our ongoing efforts to care for and broaden access to our collection".

Non rendere scaricabili i file liberamente e applicare una tariffa, certamente non alta e calibrata sui diversi utilizzi, alla fornitura di immagini ad alta risoluzione in pubblico dominio - non intendo concessione o licenza, ma servizio - credo sia una scelta necessaria per la vita, l'accessibilità e l'incremento del patrimonio digitale Alinari che tutti possiamo condividere.

## Note

<sup>1</sup> [https://www.alinari.it/files/faf\\_toscana\\_statuto.pdf](https://www.alinari.it/files/faf_toscana_statuto.pdf)

<sup>2</sup> Si veda l'intervento di Laura Moro in questo volume.

<sup>3</sup> Progetto "Alta formazione di giovani studiosi sulla complessiva disciplina giuridica degli archivi fotografici - DAF (Diritto degli Archivi Fotografici)" - Bando assegni di ricerca della Regione Toscana 2021.

<sup>4</sup> Delibera n. 1231 del 15-09-2020 <http://www301.regione.toscana.it/bancadati/atti/Detail-AttiG.xml?codprat=2020DG0000001450>

<sup>5</sup> Si veda l'intervento di Laura Moro in questo volume.

<sup>6</sup> <https://www.alinari.it/it/esplora-oggetti-unic>

<sup>7</sup> <https://www.eastman.org/image-rights-reproductions>

## **Circolazione delle immagini tra pubblico e privato**

### **Martina Bagnoli**

Direttrice delle Gallerie Estensi, Ministero della cultura  
martina.bagnoli@cultura.gov.it

Le immagini circolano. Lo fanno da sempre ed è una buona cosa. Nel campo delle arti visive la circolazione delle immagini è parte dell'evoluzione delle forme, tanto che la migrazione di modelli rappresenta un campo di studio importante della Storia dell'Arte. Pensiamo al gruppo scultoreo di Laocoonte ora conservato ai Musei Vaticani. Da bronzo a marmo, da statua a disegno, da disegno a pittura: quante volte il gruppo scultoreo greco, copiato a Roma, è servito a facilitare la creazione di artisti in epoche successive? Le immagini dunque devono poter vagabondare.

Oggi non sono solo gli artisti a cibarsi di immagini, ma la società civile tutta. Le nuove tecnologie consentono la riproduzione e la diffusione di immagini con estrema facilità. Questa comodità ci ha abituati ad esprimerci per immagini: “postiamo” foto e selfie, commentiamo con emoji, gif e meme. L'immediatezza di questo tipo di comunicazione ci ha da un lato reso schiavi delle immagini (impossibile farne a meno) e dall'altro abituato alla rapidità di utilizzo.

Quando scarichiamo una foto o una gif dalla rete, lo facciamo con scioltezza, immemori della fatica che un tempo serviva per trasmettere una fotografia. Senza andare troppo indietro nel tempo, alcuni di noi ricorderanno che per riprodurre un'immagine bisognava in primo luogo sapere quale archivio custodisse i negativi fotografici di quell'opera, poi bisognava fare la richiesta scritta, aspettare la risposta con il preventivo, poi pagare, poi aspettare l'invio della stampa o del fotocolor. Era un percorso che cominciava in un archivio e finiva in una cassetta postale. Oggi si comincia con una ricerca su Google e nel giro di pochi secondi l'immagine arriva a destinazione.

Tutti usiamo immagini per comunicare e, bene è ricordarlo, tutti usiamo immagini di tutti. Dinanzi a questo consumo massiccio, è sacrosanto proteggere il diritto d'autore, chiedendo un canone per tutelare gli artisti che hanno creato le opere rappresentate nelle immagini. Ma come fare quando l'autore è deceduto da tempo e le sue opere sono di pubblico dominio? Come regolare la circolazione di queste immagini? Da qualche anno, istituzioni, giuristi e studiosi si sono interrogati sulla questione. Spesso le risposte a questi quesiti sono divergenti come diverse sono le modalità adottate per regolare le politiche di circolazione delle immagini di opere di pubblico dominio. Senza entrare nel merito della questione giuridica, affrontata da altri in questo volume, nella mia breve relazione vorrei esaminare il tema al contrario e cioè provare a capire cosa succede se le immagini non circolano liberamente.

Facciamo un passo indietro. Non molto tempo fa era opinione corrente che i musei che presentassero le loro collezioni online, inevitabilmente avrebbero visto calare il numero di visitatori. Si pensava cioè che se l'utente avesse avuto la possibilità di visitare il museo virtualmente non si sarebbe scomodato a venire di persona. Oggi sono pochi coloro che continuano a sostenere questa tesi. Si è invece convinti del contrario: maggiore la presenza in rete, maggiore la visibilità e quindi la riconoscibilità di un'istituzione, con una ricaduta benefica sulla capacità di attrarre visitatori, siano turisti o studiosi.

Per questo motivo, i musei, le biblioteche e gli archivi diffondono le proprie collezioni con tutti i mezzi possibili, spesso incoraggiando gli utenti stessi a condividerne le immagini. Invitare al riuso è diventato uno degli obiettivi principali di molte istituzioni culturali. Sono numerosi gli studi secondo cui il riuso delle collezioni digitali del patrimonio culturale aiuta la ricerca, facilita la crescita delle industrie creative, facilita l'innovazione, ha una ricaduta importante sulla partecipazione culturale della popolazione e sulla crescita di identità condivise sia a livello nazionale che internazionale<sup>1</sup>. Da qualche anno quindi, molte istituzioni culturali promuovono attivamente la circolazione delle proprie collezioni digitali in formato aperto nella

speranza di incoraggiarne il riuso e incrementarne così la rilevanza tra il pubblico generale<sup>2</sup>. Per tutti questi motivi, condividere immagini fa parte delle strategie di crescita e di marketing di una grande numero di istituzioni culturali del pianeta.

Ma se da un lato si incoraggia al riuso - lasciando cioè che il pubblico si appropri delle collezioni digitali del patrimonio culturale - dall'altro diventa sempre più urgente promuovere massicciamente la conoscenza delle collezioni attraverso i propri canali. Può sembrare un paradosso, ma presentare le proprie collezioni online in maniera accurata, diventa imprescindibile se non vogliamo lasciare il campo solo ad informazioni di terzi che possono essere poco precise, parziali o addirittura non veritiere. Le biblioteche digitali, le *Digital Libraries*, dove le opere sono presentate con immagini chiare e leggibili, corredate di apparati scientifici espressi in metadati in formato aperto, servono proprio a questo. Difatti quando le collezioni digitali sono pubblicate online in maniera accurata, il nesso tra l'opera e la sua immagine rimane integro così da preservarne l'intrinseca complessità di significati. Inoltre, le *Digital Libraries*, presentando i dati in formati che seguono gli standard internazionali, possono confluire nelle grandi piattaforme di condivisione come ad esempio la piattaforma IIF (International Interoperability Image Framework). Nell'ambiente IIF le immagini dei singoli istituti possono essere consultate, annotate e condivise insieme a quelle di molte altre istituzioni<sup>3</sup>. Anche i grandi aggregatori sovranazionali aiutano a diffondere il proprio patrimonio. Questo è il caso di Europeana, che promuove il patrimonio culturale europeo attraverso la pubblicazione in un'unica piattaforma delle collezioni digitali di tutti gli stati membri<sup>4</sup>. Queste piattaforme di condivisione sono importanti per raggiungere il grande pubblico e facilitare la ricerca degli studiosi, che oggi, come quasi ogni attività, si svolge più online che in presenza ovvero nelle sale di una biblioteca.

Quando l'istituzione culturale non si fa carico di creare le collezioni digitali adatte a raggiungere questi grandi aggregatori, le immagini circolano in rete in maniera disordinata come mere figurine, spesso senza legame di senso o di nesso con l'opera che riproducono o con le istituzioni che le conserva. Infatti, qualsiasi ricerca di immagini attraverso i più comuni motori di ricerca del web, spesso dà esiti positivi anche quando l'istituzione che conserva le opere non le pubblica. Spesso però le immagini che troviamo sono pubblicate in maniera caotica da fonti non sempre attendibili e quindi capaci di diffondere false informazioni. Di nuovo: le immagini circolano sempre, spesso però non come vogliamo. La miglior arma per controllarne i significati è farle circolare noi stessi.

Si dirà che il tema della qualità e accuratezza delle fonti online non è un problema delle istituzioni museali, ma piuttosto un problema legato

all'utilizzo delle risorse digitali e dunque di responsabilità degli utenti. Purtroppo però non è più questione solo di capacità umana, ma anche e sempre di più di meccanismi di intelligenza artificiale, e che si formano su tutte le fonti e i dati rintracciabili in rete in base ai quali creano nuovi contenuti.

Il recente rilascio di ChatGPT da parte della società OpenAI ha fatto scalpore per la precisione e l'intelligenza con cui risponde a qualsiasi informazione richiesta. ChatGPT genera risposte in base alle informazioni che ha "appreso" a partire da dati disponibili. Questo vuol dire che alle domande dell'utente il computer presenta materiali nuovi, generati per l'occasione e non più il risultato di una ricerca, come ad esempio fanno i principali motori di ricerca. Tuttavia, se la domanda è su un tema poco trattato, la risposta della chat non sarà molto affidabile. Ad esempio, alla richiesta di elencare le opere più importanti del pittore Cosme Tura specificandone la provenienza, la risposta di ChatGPT è stata largamente errata e per motivi potenzialmente diversi. ChatGPT si basa su modelli di apprendimento della lingua e allo stato attuale del suo sviluppo è possibile che non abbia ben identificato il nome Cosme Tura o ben capito il significato di provenienza in questo specifico contesto. È anche però possibile che ChatGPT abbia trovato poche informazioni sul pittore e forse alcune errate. Ne consegue che se immaginiamo un futuro in cui strumenti come ChatGPT saranno sempre più presenti nelle nostre vite (che ci piaccia o no), allora è compito delle istituzioni culturali impegnarsi a diffondere informazioni e immagini più precise e dettagliate possibile, così che i sistemi di intelligenza artificiale siano "informati" al meglio e possano a loro volta informare al meglio. Da questo punto di vista è auspicabile che i grandi musei si dotino di *digital libraries* in formato di dati aperti e machine readable, piuttosto che lasciare ad altri il compito di diffondere il proprio patrimonio<sup>5</sup>.

È ovvio che al contrario dei metadati non è necessario che anche le immagini siano pubblicate con licenze aperte per essere parte di questo grande scambio di informazioni e apprendimento tra macchine e umani. Ma è altresì ovvio che qualsiasi forma di restrizione alla libera circolazione diventa un freno. Se dobbiamo scrivere un saggio, preparare una lezione o anche postare un blog, vogliamo avere subito a disposizione le immagini in questione. Un tempo, come si è già detto, prima di pubblicare l'immagine di un'opera se ne faceva richiesta scritta all'istituzione che la deteneva. Oggi cerchiamo sul sito del museo e se non troviamo una versione scaricabile, andiamo a cercare altrove sulla rete. Molto spesso sul web si trova tutto subito, ma se proprio non troviamo quello che cerchiamo, dobbiamo decidere se rivolgerci al museo oppure pubblicare qualche altra immagine. Molto spesso optiamo per la seconda ipotesi. Se oltre alle lungaggini burocratiche è anche necessario pagare un canone, allora la decisione è scontata.

Questo tipo di approccio caratterizza sempre più l'editoria. Non sole le case editrici non hanno più personale che si occupa delle ricerche iconografiche, ma molte non hanno neanche più il budget per rimborsare agli autori il canone per i diritti di pubblicazione delle immagini delle opere da loro citate e quindi, di fatto, li invitano a far uso di immagini in libera circolazione. La quantità sempre maggiore di immagini di grandi collezioni pubbliche disponibili con licenze aperte e scaricabili direttamente sul proprio computer rende questa modalità sempre più frequente. Pertanto è facile prevedere che vedremo pubblicate sempre più spesso quelle opere le cui immagini sono reperibili gratuitamente in rete e che di sovente sono tra le più note e celebrate. Ciò comporta che la poca visibilità che deriva dalla mancata pubblicazione in rete, interessa soprattutto gli autori meno noti. Per fare un esempio dalle Gallerie Estensi, la possibilità di utilizzare liberamente le immagini delle opere di Guido Mazzoni potrebbe aumentare la riconoscibilità e la valorizzazione di questo altissimo interprete della scultura rinascimentale che ad oggi rimane spesso escluso dai maggiori manuali di storia dell'arte soprattutto all'estero.

Inoltre, è utile ricordare che le piattaforme in cui le collezioni digitali anche non in libera circolazione appaiono legittimamente, come quelle già citate sopra (il sito del museo, Europeana, ecc.) non hanno la capacità di raggiungere il grande pubblico che invece frequenta quotidianamente le piattaforme del mondo *creative commons* e wiki. Wikipedia, ad esempio, è senza dubbio l'enciclopedia più consultata del mondo, ma pubblica solo immagini libere da diritti. Al momento quindi non avere licenze aperte rende più lenta la circolazione delle immagini. Possiamo dire che questo rappresenta un problema di comunicazione che interessa maggiormente le realtà meno note e che più avrebbero bisogno di essere conosciute e studiate<sup>6</sup>.

Pubblicare le immagini che non sono in libera circolazione ha dunque un costo di visibilità e conoscenza. Tuttavia, si sente dire che questi svantaggi verrebbero a essere più che compensati dalla redditività delle licenze. Ma questo argomento è vero solo in parte: nella maggioranza dei casi infatti, e ad esclusione delle opere d'arte che partecipano allo "star-system" del patrimonio culturale come ad esempio la Gioconda di Leonardo, la Venere di Botticelli o il Davide di Michelangelo, la maggior parte delle concessioni riguarda riproduzioni di opere meno note, spesso richieste a fini editoriali per libri a bassa tiratura, il cui canone rimane basso per favorire la ricerca scientifica. Nel calcolo di questi ricavi si dovrebbe a giusto titolo considerare il costo del personale per l'amministrazione delle concessioni, poiché le pratiche burocratiche creano non poco lavoro. In un'istituzione come le Gallerie Estensi, la durata media di una richiesta di riproduzione è di circa una settimana, mentre la durata media di una richiesta di autorizzazione è di circa due settimane. Ci sono vari fattori che spiegano questi tempi lunghi:

dalle mancate o tardive risposte a richieste di integrazioni, alla corretta individuazione del richiedente, alla corretta individuazione dell'oggetto della richiesta, al sistema di pagamento del canone. Per fare un esempio concreto, nel periodo da gennaio ad aprile 2022, la Biblioteca Estense Universitaria ha espletato 79 richieste di autorizzazione per un totale di circa € 3.500, ma di questi ordini circa € 1.500 non hanno avuto seguito perché il richiedente ha rinunciato. Come si evince da questa casistica, non sempre gli introiti per le concessioni giustificano il tempo speso per seguire le pratiche.

Per concludere, è importante che le immagini del patrimonio culturale circolino in maniera corretta e accurata seguendo standard internazionali per la metadattazione e la risoluzione. La decisione se far circolare o meno le immagini con licenze aperte dipende da una varietà di fattori che riguardano il ruolo che l'istituzione culturale (attraverso le sue collezioni digitali) vuole avere sulla partecipazione del pubblico e sulla produzione di cultura, la crescita delle industrie creative e non da ultimo l'impatto che l'evoluzione dei sistemi di intelligenza artificiale avrà nella creazione di contenuti.

## Abbreviazioni bibliografiche

**Janus et alii 2021:** A. Janus, A. Tarkowski, J. Strycharz, M. Drabczyk, *Deliverable 3.1: Policy analysis of value chains for CHIs in the Digital Single Market*, «Zenodo», 2021, <https://doi.org/10.5281/zenodo.5140001>.

**Verweyden et alii 2011:** H. Verwayen, M. Arnoldus, P.B. Kaufman, *The Problem of the Yellow Milkmaid. A Business Model Perspective on Open Metadata*, «Europeana Whitepaper», 2, 2011.

## Note

<sup>1</sup> Per una discussione sul tema del riuso del patrimonio culturale e il rapporto con le industrie creative si veda: Janus *et al.* 2021. Anche il parlamento europeo si è espresso al riguardo. In particolare la legge UE 19 1024,<sup>16</sup> il testo è disponibile <https://eur-lex.europa.eu/eli/dir/2019/1024/oj>. Dell'importanza del riuso si parla anche nel Piano nazionale di digitalizzazione del patrimonio culturale redatto dall'Istituto Centrale per la Digitalizzazione del Ministero, il cui testo integrale è disponibile online a <https://digitallibrary.cultura.gov.it/il-piano/>.

<sup>2</sup> Sul reale utilizzo delle collezioni digitali del patrimonio culturale si vedano gli studi promossi dal progetto europeo INDICES: <https://indices-culture.eu/>. Sulle questioni poste dalla produzione e la partecipazione al patrimonio culturale online si veda anche l'intervento di Pier Luigi Sacco durante la conferenza annuale di Europeana 2021: <https://pro.europeana.eu/event/cultural-participation-digital-technologies-and-transformational-social-change>.

<sup>3</sup> Per saperne di più si veda <https://iiif.io/>.

<sup>4</sup> Per saperne di più si veda <https://www.europeana.eu/it>.

<sup>5</sup> I sistemi di AI come GPT si “nutrono” di tutto quello che trovano in rete che sia in formato aperto o no e non sembra seguano una gerarchia di fonti. Questo potenzialmente crea difficoltà alle istituzioni culturali. Al momento non è facile prevedere il loro impatto.

<sup>6</sup> Sui benefici dell'open source per la circolazione del patrimonio digitale in formato open si veda Verweyden *et al.* 2011 disponibile su [https://pro.europeana.eu/files/Europeana\\_Professional/Publications/Whitepaper\\_2-The\\_Yellow\\_Milkmaid.pdf](https://pro.europeana.eu/files/Europeana_Professional/Publications/Whitepaper_2-The_Yellow_Milkmaid.pdf).

## Wiki Loves Monuments

**Iolanda Pensa**

Presidente di Wikimedia Italia

[iolanda@pensa.it](mailto:iolanda@pensa.it)

*Permetteteci di contribuire. Autorizzazioni e canone per l'uso commerciale delle immagini in pubblico dominio sono un ostacolo al contributo dei volontari e alla valorizzazione del patrimonio culturale su Wikipedia.*

L'autorizzazione all'uso commerciale delle immagini del patrimonio culturale è centrale per facilitare il lavoro di milioni di volontari che costruiscono i contenuti e l'infrastruttura dei progetti collaborativi open e online, e per permettere ai miliardi di utenti di questi progetti di beneficiarne pienamente.

I siti collaborativi open e online più noti al mondo sono Wikipedia, Wikidata, Wikimedia Commons e OpenStreetMap. Si tratta di siti Internet accessibili gratuitamente, senza pubblicità e basati su software libero, animati da volontari nel loro mantenimento e sviluppo e che raccolgono, producono e danno grandissima visibilità a contenuti rilasciati con licenze e strumenti liberi.

Le licenze e gli strumenti liberi sono autorizzazioni che permettono anche l'uso commerciale e la modifica dei contenuti.



Le immagini del patrimonio culturale arricchiscono i siti collaborativi open e online, sono raccolte o prodotte da volontari e sono una risorsa messa a disposizione di tutti per nuovi usi, pubblicazioni, app, progetti e creazione di prodotti e servizi.

Per documentare il patrimonio culturale e arricchire queste risorse è nato il concorso fotografico Wiki Loves Monuments, che in Italia dal 2012 al 2022 ha prodotto oltre 180mila immagini, coinvolgendo un patrimonio di 22mila beni e ricevendo il sostegno di quasi 2000 enti. Wiki Loves Monuments è una risorsa al servizio di tutti, anche dallo stesso Ministero della cultura, che riutilizza immagini, dati e contenuti di Wikipedia, Wikimedia Commons e Wikidata.

### Il concorso fotografico Wiki Loves Monuments

Wiki Loves Monuments è un concorso internazionale creato nel 2010 nei Paesi Bassi e diventato in poco tempo il più grande concorso fotografico esistente al mondo (Guinness dei primati già nel 2011). Il concorso è un invito rivolto a tutti a documentare il patrimonio culturale nazionale. Per partecipare, le immagini devono essere caricate su Wikimedia Commons e devono avere una licenza libera, ovvero con un'autorizzazione che rende queste immagini disponibili per tutti gli usi, dalla creazione di opere derivate, come un fotomontaggio o un calendario, a tutti i riusi anche commerciali come pubblicazioni, brochure di alberghi o app a pagamento.

Nel corso della storia di Wiki Loves Monuments tra il 2010 e il 2022 sono state prodotte il numero impressionante di quasi 3milioni di fotografie, da oltre 80mila contributori in più di 90 nazioni, e sono stati resi accessibili su Wikidata dati strutturati e aperti – *linked open data* - di tutti i beni culturali oggetto del concorso<sup>1</sup>.

### Le restrizioni al patrimonio culturale italiano in pubblico dominio

In Italia il patrimonio culturale – anche quello in pubblico dominio, cioè non più protetto dal diritto d'autore – non è liberamente accessibile. L'uso commerciale del patrimonio – compresa la realizzazione di fotografie caricate su Wikimedia Commons con licenze e strumenti liberi – è limitato dal Codice dei beni culturali e del paesaggio, una norma amministrativa che restringe gli usi commerciali anche sul patrimonio in pubblico dominio.

### Il concorso fotografico Wiki Loves Monuments in Italia

In questo contesto, l'associazione Wikimedia Italia dal 2012 organizza il concorso in Italia a settembre di ogni anno proprio per portare all'attenzione nazionale e internazionale il problema italiano delle restrizioni commerciali sul pubblico dominio.

Il concorso è una straordinaria opportunità per produrre immagini di luoghi poco documentati, per rendere disponibili foto del nostro patrimonio per tutti gli usi e i riusi, e per arricchire le voci di Wikipedia che con i suoi cinquanta miliardi di visite al mese è una fonte di informazione estremamente visitata e inevitabilmente un efficace strumento di valorizzazione territoriale e di promozione turistica.

### Il sostegno al canone zero sul patrimonio culturale

A partire dal 2012 Wikimedia Italia ha chiesto a pubbliche amministrazioni, istituzioni culturali, associazioni e privati di aderire al concorso firmando un'autorizzazione per produrre a canone zero fotografie del patrimonio da loro gestito e rilasciarle con la licenza libera CC BY-SA (Creative Commons attribuzione condividi allo stesso modo), la licenza di Wikipedia che autorizza tutti gli usi, anche quello commerciale.

Le richieste di autorizzazione di Wikimedia Italia hanno avuto un sostegno amplissimo. Come prima ricordato, quasi 2000 amministrazioni, istituzioni culturali, associazioni e privati hanno riconosciuto con la loro adesione l'importanza di aprire il proprio patrimonio permettendo alle comunità di volontari di documentarlo sui progetti Wikimedia con licenze libere e hanno riconosciuto il valore di questo contributo che è superiore al canone previsto dalla norma. Hanno inoltre patrocinato il concorso enti come il Ministero della cultura, l'ANCI Associazione Nazionale Comuni Italiani, ICOM-Italia Comitato Nazionale Italiano dell'International Council of Museums, Europa Nostra e l'Istituto Italiano Castelli che nel 2022 ha co-organizzato il concorso insieme a Wikimedia Italia focalizzato proprio su castelli e fortificazioni<sup>2</sup>.

### Canone per l'uso commerciale delle immagini del patrimonio culturale

La richiesta di pagare un canone sull'uso commerciale delle immagini del patrimonio culturale in pubblico dominio è in conflitto con il principio che ciò che è in pubblico dominio debba realmente essere in pubblico dominio e quindi liberamente utilizzabile da tutti. È una richiesta insostenibile, antidemocratica e oltretutto poco redditizia.

Richiedere autorizzazioni rende ingestibili progetti di ampie dimensioni con una vocazione nazionale come Wiki Loves Monuments, che vuole documentare tutto il patrimonio italiano e in particolare il patrimonio diffuso e meno noto. È proprio questo patrimonio diffuso e meno noto ad essere quello più svantaggiato da un processo di autorizzazione: i piccoli comuni che non hanno una vocazione turistica si sono dimostrati quelli meno capaci di cogliere le opportunità di un concorso come Wiki Loves Monuments perché hanno più difficoltà ad aderire considerato il poco personale e la mancanza di una strategia turistica che renda più evidenti i suoi vantaggi o semplicemente che renda il personale del Comune più pronto a rispondere.

Il patrimonio diffuso e meno noto è inoltre quello che difficilmente otterrà un canone per l'uso commerciale delle sue immagini, mentre dovrebbe essere quello che più beneficia dell'attenzione delle comunità di volontari proprio come emerge dalla Convenzione di Faro.

In realtà se guardiamo ai vantaggi economici del canone non vi è una bibliografia che ne dimostri l'efficacia economica. Persino la Fondazione Paul Getty ha smesso di vendere immagini perché questo business è anacronistico. Gli Uffici hanno una vendita di immagini che produce annualmente entrate non sufficienti a giustificare una norma amministrativa nazionale che produce benefici per così pochi e per così poco<sup>3</sup>.

Il rapporto costi e benefici va seriamente considerato, analizzando anche il profitto che potrebbe essere generato facilitando il riuso commerciale delle immagini per produrre nuovi prodotti e servizi in linea con le direttive europee sugli open data, che dimostrano l'importanza e il valore del riuso dei dati aperti per sostenere l'economia.

Il sistema di controllo – che in realtà si nasconde sotto il sistema di autorizzazione e canone – è un altro elemento da considerare. Richiedendo un'autorizzazione per gli usi commerciali, gli enti che gestiscono i beni culturali mantengono il controllo su una serie di riusi del patrimonio. Nell'era di internet però questo controllo è irrealistico: vi è un numero immenso di riusi senza autorizzazione mentre coloro che vogliono fare un riuso chiaramente legittimo e senza restrizioni, come i siti collaborativi open e online, sono limitati dall'impossibilità pratica di raccogliere in tempi sensati autorizzazioni sui beni culturali degli oltre 7000 comuni italiani.

Non si impediscono gli usi illeciti, ma si ostacolano gli usi virtuosi.

### Conclusioni. L'approccio open del mondo

L'approccio open di Wikipedia, dei progetti Wikimedia e di OpenStreetMap è la direzione in cui sta già andando il mondo. Il software libero ne è il precursore, ma oggi sono tantissime le iniziative e le politiche che spingono verso l'apertura e il riuso dei contenuti, facilitando pratiche collaborative e il sostegno alla creazione di nuovi prodotti e servizi a partire da testi, immagini, dati resi aperti e disponibili.

Con il principio che quello che è finanziato dal pubblico deve essere pubblico, l'open access è stato avviato nell'ambito accademico per garantire che gli articoli scientifici fossero accessibili a tutti, gratuitamente; nel tempo è poi evoluto nell'open science, l'idea che il mondo della ricerca debba produrre e rendere accessibili pubblicazioni, risorse didattiche, dati, processi e software in modo che tutti - cittadini compresi - possano riusarli e creare nuova ricerca ma anche nuove iniziative a partire da quelle risorse. Questo principio di apertura dà visibilità ai contenuti prodotti, vuole stimolare nuovi modelli di business ma è anche un prezioso alleato della qualità e della trasparenza.

I dati aperti delle pubbliche amministrazioni e degli enti pubblici rendono visibile il lavoro di queste istituzioni e sostengono la cittadinanza attiva. Le riproduzioni digitali del patrimonio culturale in pubblico dominio – come quadri, sculture, edifici, libri, manoscritti e documenti – sono risorse che nutrono la creatività, mostrano a tutti la grande ricchezza culturale delle nazioni e - senza consumare o arrecare danni ai beni fotografati - possono essere riutilizzate per creare nuovi oggetti di moda e design, contribuire allo sviluppo sostenibile e alla qualità della vita.

In questa direzione di apertura e di servizio si colloca il lavoro di tutte le comunità Wikimedia e di OpenStreetMap e il concorso Wiki Loves Monuments: contributi di volontari che partecipano a progetti collaborativi ormai di riconosciuta utilità, con la produzione di testi, immagini, dati, mappe, documentazione turistica, scansioni di pubblicazioni e documenti... Una partecipazione attiva che, come sancito dalla Convenzione di Faro del 2011 - ratificata dall'Italia nel 2020 - è una responsabilità individuale e collettiva verso il patrimonio (art. 1) ma è anche un diritto a beneficiare di questo patrimonio e contribuire al suo arricchimento (art.4).

Il Codice dei beni culturali e del paesaggio con le sue restrizioni al riuso commerciale delle immagini del patrimonio e le limitazioni alla libertà di panorama in Italia pone condizioni che non limitano solo il contributo delle comunità di volontari ma di fatto limitano i diritti dei cittadini e ostacolano la valorizzazione e il pieno godimento del nostro patrimonio culturale.

### Note

<sup>1</sup> Un riassunto delle statistiche internazionali del concorso fotografico Wiki Loves Monuments si trovano sulla voce di Wikipedia relativa [https://it.wikipedia.org/wiki/Wiki\\_Loves\\_Monuments](https://it.wikipedia.org/wiki/Wiki_Loves_Monuments) e su <https://wikiloves.toolforge.org/monuments>.

<sup>2</sup> Le visualizzazioni dei dati relativi al patrimonio culturale italiano sui progetti Wikimedia sono accessibili su <https://data.wikilovesmonuments.it>, un progetto di data visualization di DensityDesign del Politecnico di Milano e Wikimedia Italia. Una selezione di dati di Wiki Loves Monuments Italia è pubblicata su [https://it.wikipedia.org/wiki/Progetto:Wiki\\_Loves\\_Monuments\\_Italia/Storia\\_e\\_statistiche](https://it.wikipedia.org/wiki/Progetto:Wiki_Loves_Monuments_Italia/Storia_e_statistiche). Wiki Loves Monuments Italia è inoltre stato oggetto dell'analisi del 2021: *L'esperienza di Wiki Loves Monuments. Le sfide per il libero accesso e riuso della conoscenza sul patrimonio culturale italiano* di Enrico Bertacchini e Chiara Filia in collaborazione con Synapta.

<sup>3</sup> Gli introiti dei musei derivati dalla vendita di immagini sono stati oggetto di un articolo del Sole24Ore del 21 giugno 2021 di Giuditta Giardini <https://www.ilssole24ore.com/art/libero-riuso-immagini-quanto-ci-costi-AE3TOdR>, in cui le vendite dei diritti di immagini per usi commerciali documentate di alcuni musei italiani si aggirano sui 10.000 – 28.000 euro, mentre gli Uffici – unici nel panorama delle istituzioni – raggiungono 250.000 – 450.000 euro.

## **Il punto di vista del grafico editoriale (cambiare**

**Riccardo Falcinelli**

FALCINELLI & Co

riccardofalcinelli@gmail.com

Ho uno studio di grafica editoriale che progetta libri, riviste, giornali e impaginati, e dunque svolge quotidianamente attività di ricerca iconografica e trattativa di diritti per la pubblicazione di immagini. Per noi è piuttosto facile trattare riproduzioni di beni culturali se si considera che ci troviamo a dialogare spesso con colossi come Walt Disney, Nike, Ikea oppure le grandi multinazionali di videogiochi. Realtà decisamente più “difficili” rispetto all’ambito del patrimonio culturale. I nostri clienti sono le maggiori case editrici a livello nazionale e internazionale, come Einaudi, Laterza, Carocci, Zanichelli, Harper Collins, e progettiamo oggetti editoriali di natura molto eterogenea tra loro, destinati in alcuni casi all’intrattenimento, in altri all’informazione e in altri ancora alla formazione primaria o all’accademia. Ogni prodotto editoriale ha quindi finalità, costi e problemi diversi.

Ciò premesso, vorrei chiarire un presupposto che ritengo importante: se inserisco la fotografia di un dipinto all’interno di un saggio di storia dell’arte, questa immagine “non muove” - come si dice in gergo - una copia in libreria. Ciò significa che se nel mio saggio c’è o non c’è la

Madonna della Seggiola, per fare un esempio, è per noi indifferente. Se però la stessa immagine finisce sulla copertina del volume, ecco allora che la situazione cambia completamente: per gli editori se un'immagine è in copertina è *"packaging"*, se la stessa immagine si trova invece all'interno di un libro diventa una "citazione" dell'opera d'arte originale. Ho notato che i regolamenti di riproduzione attuali e i relativi tariffari non rendono sempre conto di questa distinzione, che invece è fondamentale. Va detto poi che la citazione di un'opera letteraria a livello normativo non equivale alla citazione di un'opera d'arte: se pubblico infatti un saggio di italianista e inserisco una terzina di Dante non avrò da pagare nulla a nessuno, mentre se dovrò fare uscire un saggio su Raffaello dovrò prevedere dei costi anche nel caso in cui io inserisca quel Raffaello come semplice "citazione" in un saggio critico. E mi riferisco qui soprattutto ai saggi critici e non ai volumi di storia dell'arte sul modello *coffee-table* con centinaia di pagine illustrate da fotografie nei quali l'immagine prevale sul testo. La conseguenza è allora che per un editore come Einaudi - andate a verificarlo nei listini - un libro di italianistica ha mediamente un prezzo di anche quindici o venti euro inferiore rispetto a quello di storia dell'arte. Su questo aspetto, a mio avviso, occorre riflettere.

Alcuni istituti culturali pretendono, giustamente, che vengano riconosciuti loro dei costi per le immagini, ma ciò inevitabilmente fa sì che, dal punto di vista editoriale, emergano discipline di "serie A" e di "serie B", perché se in libreria un libro comincia a costare troppo non venderà abbastanza e, con le logiche attuali, dopo sei settimane tornerà indietro. Vi inviterei a dare un'occhiata, ad esempio, ai prezzi dell'editoria scolastica: un manuale di storia dell'arte costa in genere una decina di euro in più rispetto a un manuale di storia della letteratura. Quando si fa riferimento alla finalità di lucro, occorre anzitutto chiedersi a quale settore facciamo riferimento. L'editoria culturale non è infatti Mc Donald's o Coca Cola, ma è rappresentata da editori che hanno innegabilmente contribuito allo sviluppo culturale di questo Paese almeno negli ultimi cinquant'anni. Ebbene se uno di questi editori decide di dare alle stampe un volume che comporta dei costi per l'acquisizione e il riutilizzo delle riproduzioni di beni culturali, accade che questi oneri vengano semplicemente scaricati sul prezzo di copertina. Quanto costa produrre il libro? 10 euro. Ci sono anche immagini? Allora il prezzo sale a 12 euro.

Nel parlare di immagini nell'editoria è importante provare a cogliere la complessità del problema per comprendere le sfumature. Nel caso del *photoservice* svolto da Alinari è chiaro che siamo di fronte a un servizio a tutti gli effetti, e come tale si paga. E questo non rappresenta necessariamente un problema, anzi. Il fatto di poter acquisire celermente immagini dalla rete e poterle utilizzare rapidamente per un prodotto editoriale è di per sé un vantaggio: mi risolve infatti molti problemi lavorare con Scala, Bridgeman

o Getty Images perché queste società riescono ad erogarmi un servizio efficiente di cui io posso beneficiare.

Al tempo stesso mi rendo conto che ci siano problemi di natura filosofica o morale nel fatto che io debba pagare una sorta di "meta-diritto d'autore" su Botticelli, ma non su Dante. Dal punto di vista teorico questa constatazione è quella che mi mette più in difficoltà. In altri termini penso sia importante operare una distinzione fondamentale: un conto è infatti il servizio di *photoservice*, un altro è invece riconoscere un pagamento in base a un diritto proprietario riconosciuto dallo Stato su beni di sua proprietà. Devo ammettere che non ho una risposta pronta su questo fronte. E ricordiamoci poi che nella situazione attuale è spesso piuttosto difficile individuare un'attività che non sia a fine di lucro: anche la ricerca universitaria può portare qualche tipo di lucro, pensare che lucro siano solo i soldi penso sia limitante, anche il prestigio sotto certi aspetti può essere assimilato al "lucro", anche se non abbiamo il coraggio di ammetterlo. Nel fare riferimento all'attività editoriale occorre anche chiedersi quale uso abbiamo intenzione di fare delle immagini e a cosa sono destinate perché, abbiamo visto, un'immagine usata come citazione non può equivalere a un'immagine esterna con finalità di *packaging*.

Sulla questione del "decoro" mi pare invece che la partita sia persa in partenza. Su internet infatti è facilissimo trovare meme con un Botticelli o un Michelangelo in posizioni pornografiche e non possiamo fare nulla per arginare questo fenomeno. E allora perché il rischio di svilimento del patrimonio - che giustifica parte delle limitazioni attuali - deve danneggiare oggi proprio chi si occupa di editoria culturale? Dobbiamo renderci conto che il mondo cambia e sta quindi a noi capire come possiamo stare oggi "dentro le cose".

Questa considerazione ne stimola un'altra, forse un po' inquietante. Sempre più spesso gli editori, quando si tratta di operare delle scelte (ammesso che siano liberi di poterle fare), si chiedono: questo Antonello Da Messina esiste in open *access* in qualche altro sito museo? Se sì, è chiaro che non esiteranno a rivolgersi a quello. Noi non viviamo isolati, stiamo in un mondo in cui si stanno sviluppando fenomeni globali di cui non possiamo non tenere conto, come nel caso del movimento dell'*open access* che si sta progressivamente diffondendo in tutto il mondo da qualche anno a questa parte. Certo, mi rendo anche conto che il Metropolitan Museum di New York sia un edificio circoscritto attorno al quale c'è un territorio senza null'altro, mentre altra cosa è l'Italia, la cui peculiarità è proprio quella di avere un patrimonio diffuso ovunque da gestire, tutelare e valorizzare, con tutti i problemi che ne derivano.

Detto questo credo che sarà inevitabile arrivare a una politica "open" anche se non so quanto tempo occorra attendere affinché questo accada, se tra dieci o vent'anni. Questo è il futuro e, francamente, mi sembra illogico pensare il contrario. Penso allo stesso tempo però che la qualità particolare

del bene culturale - che sia una statua o un dipinto – presuppone che ci sia qualche ente che si occupi della sua conservazione e questa attività ha dei costi che vengono sostenuti dalla collettività, e quindi chi li conserva per l'avvenire deve continuare a poter disporre di risorse sufficienti per continuare a digitalizzare questi beni con tecnologie sempre più sofisticate. Non è finita certo con il jpeg la storia della digitalizzazione del patrimonio culturale: ieri esisteva infatti l'immagine analogica, oggi l'immagine digitale che domani potrà essere rimpiazzata dalla scansione 3d o da qualche altro sistema legato allo sviluppo della realtà virtuale. Ebbene, chi metterà a disposizione finanziamenti per provvedere a questo tipo di attività? Chi pagherà l'enorme quantità di riproduzioni che saranno eseguite? Si pone perciò un problema enorme, anche se onestamente non credo che i necessari finanziamenti possano derivare dalla vendita delle immagini perché - mi pare di capire - anche la situazione più florida degli Uffizi o della National Gallery non sia in grado di coprire in questo modo i costi della digitalizzazione. Anche per questo non credo sia questa la strada da percorrere né la più interessante culturalmente.

## **Le sfide dell'immagine (e immaginari) nel XXI secolo**

**Fabio Viola**

Game Designer e Curatore Reggia di Venaria

f.viola@mobileidea.it

Negli ultimi vent'anni sono stati prodotti e consumati più contenuti che nell'intera storia dell'umanità: dati, testi ma soprattutto immagini nelle forme e piattaforme più varie. Mai era successo prima, l'immagine ha egemonizzato il vivere umano nella vita personale, pubblica, lavorativa e nel tempo libero alterando la percezione del sé e del mondo circostante.

In questo caleidoscopio di nuove superfici attraverso cui transitano le immagini, può essere utile pensare ad una tassonomia che superi le classificazioni per generi o piattaforme. Di seguito si propone una lettura dell'immagine nella sua forma statica, dinamica ed interattiva.

Larga parte della storia dell'umanità, dalle prime pitture rupestri fino alle immagini condivise via Instagram, è basata sull'"immagine statica". Una singola immagine o composizione delimitata dal perimetro del supporto tecnologico all'interno del quale si trova a vivere. Su rullino, tela, pareti di una grotta, blocco di marmo, pergamena l'immagine non è in grado di travalicare i propri confini geografici ed insiste, prevalentemente, in una forma bi-dimensionale.

A questa caratteristica intrinseca, in passato fortemente influenzata dalle tecnologie disponibili, è possibile far afferire forme d'arte istituzionalizzate come la pittura, architettura, scultura, fotografia, letteratura/poesia e fumetto.

Questi manufatti “statici” hanno spesso avuto la tendenza a sedimentarsi ed a generare matrici pesanti e “chiuse”. Immagini che scaricano a terra, simbolicamente e non, il loro peso. Questa capacità di radicarsi nel terreno ha creato sovente i presupposti per l'insorgenza di opere destinate a lasciar traccia del loro passaggio per secoli, se non per millenni. La specializzazione e la professionalizzazione si materializzano nella forma delle Piramidi egizie, del Colosseo romano, della Cappella Sistina rinascimentale o nel profilo contemporaneo della skyline di Dubai. Radici sì, ma senza ali.

Per una società in perenne movimento, quale è stata quella umana per i primi milioni di anni e tornerà ad esserlo per i prossimi secoli, la preconditione per gli spostamenti è stata la leggerezza del bagaglio, culturale e non.

Specializzazione, verticalizzazione, propensione all'eternità si associano a immutabilità, aura sacrale, autorialità. Tanto più le espressioni materiali ed immateriali di un popolo acquisiscono autorialità, tanto meno sarà lo spazio del loro movimento spontaneo e, soprattutto, della loro rielaborazione dal basso.

Le grandi sinfonie di Mozart, ad esempio, sono strutturate per cristallizzarsi nel tempo secondo la volontà di un singolo autore. Non è impossibile la riproduzione, in taluni periodi storici diventa oggetto stesso dei grandi conglomerati mediatici, ma i nuovi esecutori dovranno attenersi scrupolosamente alla *voluntas* del creatore e, in anni a noi più vicini, pagando i diritti ai depositari del brano.

La staticizzazione dell'opera rischia spesso di dar vita a materia inerte e archetipale se paragonata alle litanie della Tarantola Pugliese, alla musica popolare napoletana o quella dei lavoratori afro-americani delle piantagioni di cotone del Mississippi di inizio '900. La potenzialità delle matrici culturali leggere risiede nel suo innovarsi perché non è stereotipata in canoni. Non esiste il copyright nella canzone popolare perché molto spesso è impossibile risalire al primo attivatore del processo.

Proprio l'idea di attivatore rappresenta un perno centrale del passaggio da immagine statica, passando per la “dinamica” (video, cinema, musica), fino a giungere a quella “interattiva” del XXI secolo (videogiochi, arte generativa, installazioni interattive alla Teamlab)<sup>1</sup>. È un superamento dell'idea di attrattore da intendersi come un bene, materiale o immateriale, che avoca una centralità verso cui i pubblici dovranno convergere nei tempi e negli spazi indicati. È così per un museo, che tende a voler diventare un attrattore generando processi di gentrificazione culturale. L'attivatore invece trasporta il proprio contenuto nei tempi e nei luoghi dei pubblici e si avvale,

necessariamente, di differenti linguaggi e della creazione e co-creazione dei pubblici che diventano soggetti attivi della circuitazione.

Le politiche tradizionali di tutela dell'immagine rientrano nell'idea di attrattore quasi in antitesi con istanze di accesso, rimodulazione e libero riutilizzo, anche commerciale, portate avanti spontaneamente nella rete o da istituzioni come il Rijksmuseum<sup>2</sup> di Amsterdam che sono incasellabili nell'attivazione.

Quello che a prima vista potrebbe apparire come un depauperamento dell'opera in realtà conferisce una maggiore aura ed eternità. La riappropriazione creativa e popolare della matassa culturale di partenza ha consentito ai poemi omerici, alla Bibbia, alla Divina Commedia, alla fotografia Tank Man di Widener o ancora a Peter Pan di sopravvivere nei millenni o secoli. Cosa sarebbe accaduto se la Divina Commedia fosse stata congelata dal diritto d'autore? Avremmo perso la recitazione intorno al focolare dei contadini toscani, non sarebbero nate opere d'arte figurative come la Porta dell'Inferno di Rodin, Dorè non avrebbe potuto creare le iconiche incisioni e non sarebbero nati videogiochi come Dante's Inferno. Questa continua ripresa ha contribuito a rendere ancora più classica l'opera e progressivamente attualizzarla in contesti cronologici successivi. Oggi la ripetizione dell'esposizione, la velocità con la quale circola e la facilità con la quale può essere rielaborata, forma il perimetro di un'immagine. Tanto più è libera di viaggiare, anche a costo di essere interpretata in modo diametralmente opposto rispetto al pensiero dell'attivatore (Peter Pan che diventa addirittura una sindrome trattata in psicologia) maggiore sarà l'insorgenza di processi di spettatorialità.

Una pre-condizione dell'immagine interattiva è la sua ripresa, mix, alterazione, condivisione e riappropriazione. Lo spettatore diventa “spettaTtore” attraverso un protagonismo a diversi gradienti che, pur mantenendo spesso chiara la matrice originaria del contenuto, consente al suo interno forme di protagonismo e partecipazione.

Al ruolo dello “spettaTtore”, negli anni recenti, sta subentrando lo “spettAUtore”. Da intendersi come coloro i quali non si limitano ad agire all'interno di una cornice di movimento più o meno rigida ma creano e co-creano nuovi contenuti. Talvolta generati ex novo, in altri casi partendo da un contenuto/linguaggio preesistente, questa nuova generazione di creatori rompe definitivamente gli schemi del passato contribuendo ad un radicale passaggio dal focus sul “prodotto” finale a quello sul “processo”. Sintetizzando e semplificando si potrebbe affermare che il processo ha un'attivazione iniziale e mai una fine, l'opera è in costante divenire e chi la maneggerà come spettatore la vivrà sempre in uno stadio intermedio. L'immagine interattiva come segno espressivo della società del XXI secolo, un modello collettivo e connettivo di generazione dei contenuti con tutte le sue contraddizioni dettate dall'istantaneità, velocità, precarietà, desiderio di protagonismo e partecipazione.

## Abbreviazioni bibliografiche

Curto, Viola 2022: G. Curto e F. Viola (a cura di), *Play. Videogames, arte e oltre*, Catalogo della mostra, Sagep, Genova 2022.

## Note

<sup>1</sup> Curto, Viola 2022.

<sup>2</sup> Progetto Rjiks Studio, lanciato nel 2012.



