

Carla Barbati

# Il droit de suite come strumento di politica culturale

(doi: 10.7390/23423)

Aedon (ISSN 1127-1345)

Fascicolo 3, dicembre 2006

**Ente di afferenza:**

()

Copyright © by Società editrice il Mulino, Bologna. Tutti i diritti sono riservati.  
Per altre informazioni si veda <https://www.rivisteweb.it>

## **Licenza d'uso**

L'articolo è messo a disposizione dell'utente in licenza per uso esclusivamente privato e personale, senza scopo di lucro e senza fini direttamente o indirettamente commerciali. Salvo quanto espressamente previsto dalla licenza d'uso Rivisteweb, è fatto divieto di riprodurre, trasmettere, distribuire o altrimenti utilizzare l'articolo, per qualsiasi scopo o fine. Tutti i diritti sono riservati.

### Il *droit de suite* come strumento di politica culturale [[\\*](#)]

di [Carla Barbatì](#)

---

**Sommario:** [1. Costi e benefici di una "nuova regola"](#). [2. Il necessario confronto con gli "altri" strumenti di politica culturale](#). [3. Il diritto di seguito ed il "buon funzionamento" del mercato](#). [4. Il diritto di seguito e la tutela del "processo creativo"](#). [5. Un'"occasione" anche per il contesto](#).

---

#### 1. Costi e benefici di una "nuova regola"

Il "diritto di seguito", o *droit de suite* secondo la denominazione del legislatore francese, cui se ne dovette la prima introduzione, negli anni Venti del secolo scorso, è già stato ed è oggetto, nelle pagine di questa *Rivista* [[1](#)], di contributi con i quali si è analizzato il "nuovo" riconoscimento che, quale istituto di tutela della proprietà intellettuale, ha ottenuto tramite il [decreto legislativo 13 febbraio 2006, n. 118](#), adottato, sulla base della delega conferita con gli [artt. 1 e 2 della legge 18 aprile 2005, n. 62](#), in "attuazione della direttiva 2001/84/CE, relativa al diritto dell'autore di un'opera d'arte sulle successive vendite dell'originale" [[2](#)].

Il diritto di seguito, peraltro, come tutte le misure volte a tutelare le c.d. "opere dell'ingegno di carattere creativo", è anche strumento di politica culturale, tramite il quale il legislatore interviene indirettamente in un mercato: con la sua previsione, per opera della [direttiva CE 27 settembre 2001, n. 84](#), si è, infatti, assistito all'ingresso di un'ulteriore e nuova "regola" in un ambito identificato, qual è quello del rapporto fra l'autore di opere d'arte figurativa e l'operatore del mercato, ad esse correlato [[3](#)].

Come ogni "regola", il diritto di seguito porta con sé "costi" e "benefici", in parte correlati alla sua struttura, in parte dipendenti dalle politiche di contesto che un ordinamento si dà.

Di conseguenza, è proprio quando lo si consideri nel suo porsi quale strumento di politica culturale che l'introduzione del diritto di seguito può ben leggersi quale "occasione" per ripensare, o quantomeno, come ci si propone in queste pagine, riflettere sulle "altre" scelte pubbliche che definiscono l'atteggiamento di un ordinamento nei confronti delle opere e degli autori che ne sono interessati, ossia quelli dell'arte (contemporanea) figurativa.

Un'occasione, dunque, che consente di andare oltre la possibilità di correggere o di integrare, negli spazi consentiti dalla direttiva europea, la disciplina che ne ha dettato il decreto legislativo ricordato, entrato in vigore il 9 aprile 2006 e suscettibile di modifiche nei diciotto mesi decorrenti da tale data.

Un lasso di tempo, in tutta probabilità, inadeguato ad una sua (eventuale) riforma che tenga conto dell'impatto reale esercitato dal "solo" diritto di seguito, ma che, invece, appare idoneo a favorire l'avvio di una diversa riflessione "di contesto" e "per il contesto", utile ad intervenire, almeno a certi effetti, anche sulla configurazione interna, ossia nazionale, di questo "nuovo" diritto.

#### 2. Il necessario confronto con gli "altri" strumenti di politica culturale

Il contesto al quale guardare, a questi fini, è, soprattutto, quello che risulta dall'insieme degli strumenti capaci di agire sui medesimi fronti sui quali agisce il diritto di seguito, meglio ancora, capaci di interferire con il conseguimento delle medesime finalità per le quali esso è stato pensato e ne è stata voluta l'attivazione, in tutti gli Stati membri dell'Unione. Strumenti che appaiono, perciò stesso, idonei ad incidere sui suoi "costi" e sui suoi "benefici", minimizzandoli o massimizzandoli, ovverosia definendone la misura effettiva.

Un confronto che è sollecitato, ma deve anche essere guidato, dalla consapevolezza di quella che potrebbe definirsi la "dimensione effettuale" del diritto di seguito.

Come vogliono le condizioni alle quali ne è subordinato il riconoscimento [4], il *droit de suite* è, infatti, misura che non interessa tutti gli artisti viventi e, dunque, l'arte contemporanea in sé; né interessa l'intero mercato dell'arte contemporanea, ma solo una sua sezione.

Esso riguarda le vendite effettuate da operatori professionali e, comunque, il solo mercato c.d. secondario (delle vendite successive alla prima) nonché, in questo ambito, i soli originali delle opere d'arte che siano venduti ad un prezzo minimo, fissato, dal nostro legislatore, nella soglia massima comunitaria dei 3.000 euro ([art. 8, comma 1, d.lg. 118/2006](#)).

Ad ulteriore delimitazione della sua operatività, il diritto di seguito, sempre per scelta del legislatore interno, che si è avvalso della corrispondente possibilità riconosciuta dalla direttiva comunitaria, non agisce nel caso di vendite successive dell'originale che abbiano ad oggetto opere acquistate direttamente dall'autore meno di tre anni prima e per un prezzo di vendita non superiore ai 10.000 euro (cfr. art. 1, comma 3, d.lg. 118/2006).

In sostanza, questa misura si applica solo ad una frazione del mercato, che, nei fatti, appare ancor più circoscritta, almeno stando ai dati forniti dalle aste d'asta, i quali indicano quanto contenute siano le ipotesi di vendite successive di un'opera d'arte di artista vivente e marginali i casi di alienazioni per un prezzo pari o superiore ai 3.000 euro.

Entro questi limiti, l'introduzione del *droit de suite* intende perseguire più finalità, alcune proprie della misura, in sé considerata, altre ad essa assegnate, soprattutto, dalla sede comunitaria.

Le finalità proprie sono essenzialmente quelle correlate al suo porsi come istituto volto a tutelare gli autori di opere d'arte figurativa, equiparandoli a quelli di altre "opere dell'ingegno di carattere creativo" [5]. Tramite il diritto di seguito, si riconosce, infatti, agli autori il "diritto ad un compenso sul prezzo di ogni vendita successiva alla prima cessione delle opere stesse", fissato in percentuali decrescenti (dal 4% allo 0,25%) con l'aumentare del prezzo di vendita, calcolato al netto delle imposte (sul punto, cfr. artt. 2, 8 e 9 del d.lg. 118/2006).

In sostanza, grazie alla sua introduzione, anche agli autori di creazioni artistiche, figurative, è consentito godere non solo del "diritto morale" o alla nominalità dell'opera, ma anche partecipare alle utilità economiche che derivano dalla circolazione delle loro opere.

La non riproducibilità dell'idea, posta a base di questo processo creativo, ossia la necessità che essa si incorpori in un supporto unico, il c.d. "originale", si tradurrebbe, infatti, come è avvenuto ed avviene nei paesi che non riconoscono il *droit de suite*, nella difficoltà, se non nell'impossibilità, stante le regole che disciplinano il diritto d'autore, nei sistemi di *civil law*, o il *copyright*, nei paesi di *common law*, di tutelare economicamente l'idea (bene immateriale), indipendentemente dalle vicende, anche proprietarie, del *medium* (bene materiale), tramite il quale essa è fruibile [6].

A questi effetti, il diritto di seguito si qualifica come misura volta anche a promuovere quello che può definirsi il "processo creativo", e per suo tramite la stessa arte contemporanea, in quanto contribuisce a creare le condizioni perché l'autore di queste opere dell'ingegno possa trovare, nella sua attività, il sostegno economico necessario per proseguire in essa.

Ma, il *droit de suite* sembra perseguire, ormai, anche un'altra finalità, ad esso assegnata dalla direttiva comunitaria: si propone, cioè, come misura di regolazione proconcorrenziale, atta ad assicurare il "buon funzionamento" del mercato interno (europeo) dell'arte contemporanea.

La [direttiva 2001/84](#), infatti, muove dall'assunto che "l'applicazione o la non applicazione di tale diritto incida in misura significativa sulle condizioni di concorrenza del mercato interno [...] ", al punto che il suo riconoscimento o meno, nei paesi dell'Unione, può annoverarsi tra i "fattori che contribuiscono a falsare la concorrenza e a creare fenomeni di delocalizzazione delle vendite successive all'interno della Comunità" (§ 9 dir. CE).

Ne deriva che, "l'armonizzazione delle normative degli Stati membri sul diritto sulle successive vendite di opere d'arte contribuisce alla realizzazione" degli obiettivi della Comunità (§ 11 dir. CE), evitando quelle disparità sul piano dell'esistenza e dell'applicazione del diritto che hanno effetti negativi sul "buon funzionamento" del mercato interno delle opere d'arte, previsto dall'art. 14 del Trattato (§ 10 dir. CE).

Se queste, dunque, possono considerarsi le finalità principali e, perciò stesso, i benefici correlati alla sua introduzione, è quando il *droit de suite* sia posto a raffronto con il contesto, ossia con gli altri strumenti che, nei singoli ordinamenti nazionali, sono capaci di agire sulle sue stesse finalità che se ne definisce il reale impatto e, di conseguenza, se ne può misurare l'effettiva idoneità a perseguire i fini per i quali è pensato.

### 3. Il diritto di seguito ed il "buon funzionamento" del mercato

Circa la capacità del *droit de suite* di intervenire sul mercato dell'arte contemporanea, nei termini e per le finalità volute dalla direttiva comunitaria, è di immediata evidenza quanto i benefici da esso introdotti siano più potenziali che reali, specie quando non sia assistito da altre politiche "di contesto", idonee a rafforzarne gli effetti.

Basti pensare all'incidenza che, sull'andamento del mercato ed anche sul suo "buon funzionamento", ai fini delle condizioni di concorrenza interna allo spazio giuridico ed economico europeo, possiedono altre misure indirette, come sono le politiche fiscali, segnatamente quelle che si traducono nelle aliquote Vat, applicate alle transazioni di opere d'arte, ed in relazione alle quali si registrano differenze anche di notevole rilievo fra i diversi paesi dell'Unione.

Così, ad un'aliquota Iva del 20%, in Italia, si contrappone quella del 5,5% in Francia; del 7% in Germania, del 6% in Olanda, con pochi altri paesi attestati su aliquote vicine a quella italiana, come avviene nel caso dell'Inghilterra, con il suo 17,5%, comunque compensato da altre misure di favore (v. *infra*), o superiori, come nel caso della Danimarca, dove l'aliquota si attesta intorno ad 25% che si vuole, anche qui, giustificata dalle politiche di esteso *welfare* praticate in quell'ordinamento [7].

Aliquote la cui differenza si traduce in una riconosciuta alterazione delle condizioni di circolazione di questi beni all'interno dello stesso mercato europeo, ad impedire la quale "ben poco può" il diritto di seguito, tanto che vi sarebbe da interrogarsi sulle ragioni che hanno indotto il legislatore comunitario ad individuare proprio nel *droit de suite* una misura capace di evitare esiti che, comunque, si producono, dipendendo da altre scelte che quello stesso legislatore lascia nella disponibilità dei singoli Stati, membri dell'Unione.

Scelte che, quando si risolvano nella fissazione di aliquote Vat elevate, rispetto a quelle di altri paesi, comportano anche e, comunque, una forte penalizzazione dell'arte contemporanea per ciò che concerne sia la circolazione delle opere sia la loro produzione.

Dati, questi, noti ed acquisiti alla consapevolezza delle nostre sedi istituzionali, tanto che, proprio per superare questa situazione, nel corso della passata legislatura, fu presentata, il 3 febbraio 2004, alla Camera dei deputati, la proposta di legge Carra, recante "Misure a sostegno del mercato dell'arte contemporanea" (AC n. 4643), incentrata sugli aspetti fiscali del trattamento relativo alla produzione, commercio e circolazione delle opere d'arte.

Procedendo dall'assunto che "gli artisti italiani sono fuori dal mercato e quindi dal circuito dei musei internazionali perché manca un concreto sostegno, da parte delle istituzioni e dei privati, alla nostra arte contemporanea", quel provvedimento riconosceva come l'aspetto maggiormente penalizzante per il settore fosse, appunto, quello relativo agli aspetti fiscali.

Di qui, la proposta di superare l'attuale equiparazione degli artisti agli altri professionisti, operata dalla nostra legislazione, prevedendo riduzioni delle aliquote Iva, agevolazioni fiscali per chi acquistasse oggetti d'arte, altre misure di favore nei confronti delle donazioni di opere d'arte, da parte di privati, a musei, gallerie, istituzioni pubbliche nonché nei confronti dell'acquisto di opere d'arte, effettuato nell'ambito di un'attività di impresa che non avesse a proprio oggetto queste transazioni.

Proposta che non è stata trasformata in legge, sebbene contemplasse interventi sicuramente capaci di incentivare un settore ed un mercato il cui andamento dipende, comunque, da molteplici fattori, non tutti riconducibili ai "costi" delle opere d'arte, indotti dall'aliquota Iva o dalla previsione o meno del diritto di seguito, ma dipendenti semmai da situazioni di contesto che il sistema delle politiche culturali può favorire o deprimere.

Lo sviluppo del mercato dell'arte contemporanea, per come risulta dai comportamenti degli operatori e dagli orientamenti dei consumatori-acquirenti che, insieme, determinano il riconoscimento, come tale, di un'opera d'arte e ne definiscono il valore culturale e, di conseguenza, economico, risente, infatti, e molto di più, dell'accreditamento che le opere d'arte figurativa ricevono dall'essere vendute da soggetti (quali sono, soprattutto, le grandi case d'asta), di per sé, in grado di certificare il valore culturale, e perciò anche economico, di una determinata opera. Altrettanto incidente è la generale situazione economica di un paese in un determinato momento e dunque la sua capacità di immaginare un investimento in arte, unitamente alla diffusione di una sensibilità verso le espressioni artistiche, a sua volta dipendente da "altre" politiche capaci di tutelare e promuovere i "processi creativi" [8].

### 4. Il diritto di seguito e la tutela del "processo creativo"

Le logiche e le regole che determinano l'andamento del mercato dell'arte contemporanea diventano, pertanto, anche le premesse capaci di introdurre all'altra ragione di "debolezza" del diritto di seguito, quella che ne riduce la capacità di realizzare una tutela dell'artista che sia tutela del "processo creativo" e promozione dell'arte

contemporanea (figurativa).

Anche a questi effetti, peraltro, è quando dalla considerazione della sua idoneità astratta a perseguire tali finalità, sulla base dei principi ai quali si informa, si passa a considerarne i reali effetti, che emergono i limiti intrinseci del diritto di seguito, ossia quelli che possono massimizzarne i costi o quantomeno impedire che i benefici, da esso potenzialmente introdotti, giungano a compensare i primi, ove non intervengano altri strumenti di supporto all'arte contemporanea.

Alcuni di questi limiti attengono alla stessa sua conformazione. Il diritto di seguito, infatti, quale strumento sollecitato da una situazione di *market failure*, data dall'incapacità del mercato di remunerare adeguatamente il lavoro dell'artista, sembra supporre un rapporto di "alternatività", quasi di contrapposizione, tra le ragioni dell'autore e le ragioni degli operatori del mercato.

Se si considerano, però, le dinamiche che definiscono il rapporto fra l'artista e gli operatori del mercato, questo sembra declinarsi, più spesso, in termini di complementarità, se non, in determinate ipotesi, di interdipendenza, reagendo sugli stessi effetti del diritto di seguito, ossia sulla misura dei suoi "costi" e dei suoi "benefici".

Basti pensare al ruolo che, proprio ai fini della selezione-promozione dell'artista, possono esplicare gli operatori professionali, segnatamente le gallerie d'arte, almeno quelle che operino ancora secondo il modello di Paul Durand-Ruel, il mercante d'arte dell'impressionismo, facendosi esse stesse promotrici delle opere di un artista, del quale acquisiscono il monopolio della produzione, investendo sul suo successo.

A ciò si aggiungano gli altri "limiti" propri di esso, come di tutti gli istituti di tutela della proprietà intellettuale, assumano le forme del diritto d'autore o quelle del *copyright*.

I benefici che introducono, quanto a tutela dei processi creativi, si rivelano, infatti, "deboli", specie se comparati ai costi connessi e gravanti sui "consumatori", almeno per il periodo durante il quale è previsto il riconoscimento dei diritti all'utilizzazione economica. Un tempo, che si estende per tutta la vita dell'autore e sino a settant'anni dalla sua morte, traducendosi in un possibile disincentivo al consumo e, dunque, alla circolazione di questi beni.

Soprattutto, si tratta di benefici che, come avviene per tutti gli istituti preposti alla tutela della proprietà intellettuale, interessano il processo creativo quando già si è compiuto ovvero operano nei confronti dei soli artisti che abbiano accesso ad un mercato.

Un'azione di tutela, pertanto, "debole" che ancor più appare tale quando non sia accompagnata da altre misure di contesto, capaci di favorire lo stesso processo che, poi, questi istituti andranno a garantire, sia quanto ai diritti morali, sia quanto ai diritti all'utilizzazione economica delle opere, riconosciuti ai loro autori.

Anche a questi fini, emerge la rilevanza che possiedono le politiche fiscali di sostegno, segnatamente quelle capaci di avviare fenomeni di mecenatismo e/o di sponsorizzazione. Politiche, rispetto alle quali il nostro sistema si mostra ancora fragile, attendendo di uscire dalla fase di prima applicazione-sperimentazione che ne contraddistingue le soluzioni normative rispetto a quelle, da tempo, accolte in altri paesi, anche e solo europei.

Nel nostro ordinamento, infatti, il mecenatismo "possibile" si basa sulla sola misura prevista nell'[art. 38 della legge 21 novembre 2000, n. 342](#), con cui si è riconosciuta, ma a favore del solo reddito d'impresa, la "totale deducibilità delle erogazioni liberali in denaro a favore dei soggetti istituzionali o degli enti o istituzioni pubbliche, fondazioni e associazioni legalmente riconosciute, per lo svolgimento dei loro compiti istituzionali e per la realizzazione di programmi culturali nei settori dei beni culturali e dello spettacolo".

Misura che, pensata per favorire interventi di tipo essenzialmente conservativo nei confronti dei beni culturali, ha conosciuto una sua espansione soprattutto grazie al [d.m. 3 ottobre 2002](#), il quale ha compreso nella sfera dei beneficiari anche i privati che comunque svolgano attività "dirette a formare e diffondere espressioni della cultura e dell'arte", così come definite dall'[art. 148 del decreto legislativo 31 marzo 1998, n. 112](#). Il che è valso ad includervi, fra le altre, "le nuove espressioni culturali ed artistiche e di quelle meno note, anche in relazione all'impiego di tecnologie in evoluzione" (art. 153 d.lg. 112/1998).

Un sistema normativo, dunque, dal quale resta escluso il c.d. mecenatismo diffuso, ossia quello derivante dalle azioni ed iniziative di individui singoli (ai quali è consentito dedurre solo il 19% delle erogazioni liberali a soggetti pubblici o associativi, che abbiano ricevuto un riconoscimento legale ed operino, nel campo delle attività culturali, senza fine di lucro), che è anche il mecenatismo più idoneo a favorire i giovani artisti o, comunque, le espressioni meno conosciute e riconosciute dell'arte contemporanea: quelle che, forse, faticano ad entrare in un mercato al quale, solo, non può essere consegnata la promozione ed ancor prima la selezione degli artisti [\[9\]](#).

Questo, di là dal ruolo che, anche nella nostra esperienza, già esplicano i soggetti *non profit*, prime fra tutti, le fondazioni di origine bancaria, chiamate a destinare una parte dei propri profitti alle attività in campo culturale

[10].

Accanto, emerge la rilevanza che possiedono altri strumenti di intervento, quelli tipici del c.d. intervento diretto. Benché sia noto quanto ormai gli ordinamenti tendano a privilegiare forme di intervento indiretto, facendosi regolatori, anziché erogatori o gestori, la tutela, intesa anche come promozione, dei processi creativi e, per essi, dell'arte contemporanea, funzionale e prodromica allo stesso sviluppo del corrispondente mercato, richiede misure di intervento anche diretto.

L'azione pubblica, in sostanza, conserva una sua centralità che non ne consente la piena sostituzione da parte di azioni private, anche quando incentivate da politiche favorevoli al mecenatismo, trattandosi comunque di azioni e di interventi dei quali non è prevedibile né l'ammontare né l'effettiva estensione.

Basti pensare alle politiche del Regno Unito, dove misure di favore verso le erogazioni liberali nei confronti dell'arte si accompagnano ad una presenza istituzionale, altrettanto forte, come è quella assicurata dall'[Arts Council of England](#), quale Agenzia di quello che è il corrispondente del nostro ministero di settore, chiamata a destinare i fondi governativi e quelli dalla lotteria anche alle arti contemporanee figurative.

Nella nostra esperienza, l'attenzione assorbente e, a certi effetti, necessitata, a favore della tutela e della valorizzazione dei beni culturali, ha, forse, contribuito ad ostacolare l'impegno diretto per l'arte contemporanea. Solo in tempi recenti si è, infatti, assistito alla prima definizione di alcuni strumenti organizzativi e procedurali.

Così, è del 1999 la [legge 12 luglio, n. 237](#), con la quale si è disposta l'istituzione del "Centro per la documentazione e la valorizzazione delle arti contemporanee", mentre è del 2001 la [legge 23 febbraio, n. 29, "Nuove disposizioni in materia di interventi a favore delle attività culturali"](#), con il cui art. 3 si è prevista la predisposizione da parte del ministero del "Piano per l'arte contemporanea". Sempre del 2001 è l'istituzione della [Darc](#), ossia della direzione generale del Mbac per la promozione, il sostegno e la valorizzazione dell'arte contemporanea, cui è stata affidata la gestione di questo Piano che si pone, ad oggi, come lo strumento di intervento pubblico maggiormente rilevante.

Il Piano, che ha riguardo alle opere di artisti viventi, o la cui esecuzione risalga a meno di 50 anni, poggia su strumenti differenti; principalmente, sull'acquisizione di opere ma anche sulla loro committenza, oltre che nell'organizzazione di premi per giovani artisti.

Alla Darc compete anche la vigilanza sulla realizzazione di opere d'arte negli edifici pubblici: una misura risalente di sostegno e promozione all'arte contemporanea, ancora fondata sulla legge 29 luglio 1949, n. 717, "Norme per l'arte negli edifici pubblici", il cui art. 1, come modificato nel 1960, stabilisce che i soggetti istituzionali ed in genere gli enti pubblici, che provvedano all'esecuzione di nuove costruzioni di edifici pubblici ed alla ricostruzione degli edifici pubblici, distrutti per cause di guerra, devono destinare all'abbellimento di essi mediante opere d'arte una quota non inferiore al due per cento della spesa totale prevista per il progetto. Misura, peraltro, discussa, anche sul piano del merito, nella sua capacità di operare per la promozione dell'arte contemporanea.

Debole, peraltro, è anche il nostro sistema di formazione, fondato, essenzialmente, sugli istituti derivati dalle accademie di belle arti, i quali, pur oggetto di una normativa di riforma recente che ha inteso riconoscerne l'autonomia, non usufruiscono ancora di meccanismi valutativi che consentano di qualificarle e di qualificarne gli studenti, dando avvio ad un processo di individuazione-selezione degli artisti che non sia rimesso solo al mercato [\[11\]](#).

In sostanza, è quando si guarda anche al complesso degli strumenti, sia diretti sia indiretti, per il cui tramite l'ordinamento interviene a tutela dell'arte (contemporanea) e per la promozione del corrispondente mercato, che l'impatto del diritto di seguito si rivela "ben poca cosa", sino a palesarsi come istituto i cui costi non sembrano compensati dai benefici che è capace di produrre, specie ove sia "lasciato solo", ossia non assistito da altre politiche "di sistema".

## 5. Un'"occasione" anche per il contesto

In questo senso, l'introduzione, ma soprattutto l'attivazione, del diritto di seguito diventa occasione per una riflessione "di contesto" e "per il contesto", dalla quale possono emergere anche indicazioni per intervenire, negli spazi lasciati liberi dalla normativa comunitaria, su alcuni degli aspetti che concorrono a definire la configurazione di questa misura e le condizioni della sua operatività, agendo sui "costi" e sui "benefici" più direttamente correlati ad essa.

Un altro percorso, dunque, che si affianca ai dibattiti ed alle valutazioni che abbiano riguardo esclusivo al diritto di seguito e dei quali, pur non intendendo disconoscere la rilevanza, vi è da sospettare l'insufficienza, stante la sostanziale debolezza del suo reale impatto sulle finalità alle quali è, comunque, diretta.

Ed è, appunto, seguendo il percorso che viene aperto, soprattutto, dalla considerazione del contesto, con il quale essa si confronta, che l'inidoneità della misura ad assicurare, *ex se*, un'effettiva tutela del processo creativo che sia anche promozione dell'arte contemporanea, e la carenza di altri strumenti utili a questi fini, appare suscettibile di essere, in parte, compensata da una disciplina nazionale del diritto di seguito che lo "volga" alle necessità del contesto.

Il riferimento è, fra le altre, alla circostanza che il *droit de suite*, stante le condizioni alle quali ne è subordinato il riconoscimento, venga, in prevalenza, a favorire non tanto gli artisti viventi, quanto i loro eredi o comunque coloro che ne sono beneficiari, nei 70 anni dalla sua morte.

Un profilo, questo della ereditarietà del diritto, discusso non solo per il *droit de suite*, ma, più in generale, per tutti gli istituti di tutela della proprietà intellettuale, ed in relazione al quale i legislatori nazionali, proprio con riferimento al diritto di seguito, dispongono di uno spazio per intervenire, in quanto aspetto che la direttiva comunitaria lascia alle scelte dei singoli ordinamenti, attenendo al loro diritto successorio.

E' avvalendosi di questo spazio che, ad esempio, il legislatore inglese ha espressamente previsto, nel "[The Artist's Resale Right Regulations 2006](#)", la possibilità che il suo titolare diretto, l'autore, ne disponga in via testamentaria, prevedendone la devoluzione, oltre che a persone fisiche (eredi), a soggetti *non profit* identificati, ma operanti nel settore della cultura, quali sono le *charities* indicate dalla norma stessa e capaci di devolvere queste somme a favore del settore, così "volgendo" il *droit de suite* alle necessità dell'arte e dei processi creativi [12].

Una previsione, dunque, distante da quella accolta dal nostro legislatore, il quale si è limitato a stabilire che il diritto di seguito "spetta dopo la morte dell'autore agli eredi, secondo le norme del codice civile" e solo "in difetto di successori entro il sesto grado [...] è devoluto all'Ente nazionale di previdenza e assistenza per i pittori e scultori, musicisti, scrittori ed autori drammatici (Enap) per i propri fini istituzionali" ([art. 7, d.lg. 118/2006](#)).

A questi, si aggiungono gli spazi dei quali possono avvalersi i legislatori interni, nel momento in cui sono chiamati a definire il modello attuativo-applicativo del diritto di seguito, altrettanto capace di agire sui "costi" amministrativi degli adempimenti e delle complicazioni procedurali connesse alla sua attivazione nonché gestione.

Un profilo, non a caso, ampiamente dibattuto in tutti gli ordinamenti che si sono confrontati e che, soprattutto a seguito della direttiva comunitaria, si stanno confrontando con il riconoscimento del diritto di seguito, conducendoli ad accogliere quel modello di *best practice*, suggerito dalla stessa sede comunitaria, che prevede ne sia assegnata la gestione ad una società collettiva. Opzione, accolta anche dall'Italia che ne ha affidato l'implementazione alla Siae, la quale già ha avviato i [primi accordi con le organizzazioni rappresentative](#) degli operatori del mercato dell'arte contemporanea.

Una soluzione, questa, del nostro ordinamento, di per sé conforme alle indicazioni comunitarie ed alle scelte di altri ordinamenti, ma che, comunque, lascia aperte, o forse ripropone, più ampie questioni, concernenti la riforma di questo ente e delle sue funzioni, rispetto alle quali l'introduzione del diritto di seguito potrebbe, appunto, giocare, ancora una volta, il proprio ruolo di "occasione" per un ripensamento o, comunque, per un suo adeguamento a necessità, da tempo riconosciute, ma ancora in attesa di risposte.

## Note

[\*] Relazione tenuta al seminario su *Il diritto di seguito*, svoltosi a Bologna, il 16 settembre 2006, nell'ambito delle giornate di *Artelibro*.

[1] Si rinvia qui, in particolare, all'analisi di [L. Nivarra, Il diritto di seguito tra esclusiva ed equo compenso](#), in questo numero. Si ricorda, inoltre, la prima lettura del provvedimento in [L. Savini, Il diritto di seguito dopo il d.lg. 118/2006](#), in *Aedon*, 2/2006.

[2] Considerato come parte integrante del diritto d'autore, la disciplina che del *droit de suite* detta il d.lg. 118/2006 si pone come riscrittura della legge 22 aprile 1941, n. 633, sulla protezione del diritto d'autore, nelle disposizioni (artt. 144-155, e 172 nonché 182-bis) in cui già il legislatore del 1941 aveva introdotto, sia pure in termini e su basi differenti dalle attuali, questo diritto, la cui previsione era, all'epoca, espressione di scelte di diritto interno, rimaste, comunque, prive di attuazione nell'esperienza italiana.

[3] Il diritto di seguito, provvisto di un riconoscimento anche internazionale, tramite la "[Convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie ed artistiche](#)", nella revisione che, di questo testo, firmato il 9 settembre 1886, e più volte rivisto, venne effettuata a Bruxelles il 26 giugno 1948, quando lo si menzionò nell'art. 14-ter, quale "diritto inalienabile alla cointeressenza in qualsiasi operazione di vendita di cui l'opera sia stata oggetto dopo la prima cessione effettuata dall'autore", era configurato come opzionale: la sua previsione risultava rimessa alle scelte di ciascun legislatore nazionale, cui spettava determinarne anche le modalità di riscossione e l'ammontare. Esso venne, pertanto, introdotto in

molti Stati dell'Unione, anche prima della direttiva europea, ed in alcuni di essi ricevette attuazione. Oltre alla Francia ed al Belgio, che lo introdusse subito dopo la sua previsione, ad opera del legislatore francese, si possono ricordare le esperienze che ne sono state fatte in Danimarca, Finlandia, Germania, Svezia, sia pure sulla base di discipline interne che differivano in termini anche significativi, fra loro, quanto a condizioni e procedure. Altri paesi europei, quali l'Austria, l'Olanda, l'Irlanda e, soprattutto, l'Inghilterra, sede del più importante mercato d'arte contemporanea in Europa, non ne operavano alcun riconoscimento, intervenuto, quanto all'Inghilterra, e sulla scorta della normativa europea, solo con il recente *statutory instrument*, "The Artist's Resale Right Regulations 2006" (su cui v. anche *infra*). Ancora oggi, esso è privo di riconoscimenti in alcuni ordinamenti extra-europei, in primo luogo negli Stati Uniti, se si esclude l'introduzione, rimasta peraltro essenzialmente sulla carta, che ne ha disposto lo Stato della California. Per una rappresentazione degli effetti prodotti da questa misura, come documentati dalle esperienze che ne hanno fatto gli ordinamenti in cui lo si è previsto, anche prima della direttiva comunitaria, ci si può utilmente riferire all'indagine promossa dall'*Arts Council of England*, [C. Mc Andrew - L. Dallas-Conte, \*Implementing Droit de Suite \(artist's resale right\) in England\*, 2001.](#)

[4] Sul punto, si rinvia a [L. Nivarra](#), cit.

[5] In questo senso, anche la direttiva CE 2001/84 precisa che "detto diritto tende a ristabilire l'equilibrio tra la situazione economica degli autori d'opere d'arte figurativa e quella degli altri creatori che traggono profitto dalle successive utilizzazioni delle loro opere" (§ 3 dir. CE)

[6] Una difficoltà a tutelare l'idea, indipendentemente dal suo supporto, che è, in realtà, risalente, dovuta anche ad altre ragioni, di ordine prettamente sociale e culturale, le quali hanno contrassegnato, storicamente, le sorti delle creazioni artistiche figurative, segnatamente, della pittura e della scultura. A questo proposito, si può qui solo ricordare, in via di sintesi, che, nelle epoche passate, l'assenza di un rapporto fra l'autore e l'opera d'arte figurativa, che si estendesse oltre il momento in cui veniva ceduto il supporto in cui essa si incorporava, appunto l'"originale", dipendeva dalla difficoltà a passare dal riconoscimento dell'opera a quella del suo autore. Senza voler qui ripercorrere quella che fu l'assenza di considerazione per l'autore di opere d'arte figurative, propria dell'antichità classica, ci si può limitare a rammentare che ancora Seneca manteneva questa distinzione tra opere d'arte e loro esecutori. Solo grazie a Plotino (III sec. d.c.), si scoprì il "genio artistico", benché occorra attendere il Rinascimento perché l'opera d'arte venga riconosciuta come espressione della personalità. Una delle conseguenze del concetto di "genio" che si affermò, in questa epoca, fu appunto l'idea della "proprietà intellettuale" che portò con sé il passaggio dal riconoscimento dell'opera a quella dell'artista. Fenomeno speculare a quello che segnò il superamento dell'attenzione per il contenuto (ancora tipica del Medioevo, quando non si riconosceva alcun valore all'originalità, sollecitando semmai l'emulazione dei maestri) a favore di quella prestata alla forma. Su questi temi, qui solo e necessariamente accennati, si rinvia, fra tutti, alle analisi di A. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, Torino, Einaudi, VIII ed., 1975, spec. 146 ss.; 354 ss.

[7] Per una rappresentazione dettagliata delle misure fiscali nei confronti dell'arte, cfr. *Il Giornale dell'Arte*, settembre 2006, Rapporto speciale 2006-2007.

[8] Per un'analisi delle dinamiche che condizionano l'andamento del mercato dell'arte, segnatamente contemporanea, anche nel raffronto con l'incidenza da riconoscere al *droit de suite*, cfr. G. Pfenning, *Practical aspects of the exercise of the droit de suite, and its effects on developments in the international art market and on the improvement of the protection of the visual arts*, in *Approaching intellectual property as a human right*, Copyright Bulletin, Unesco, vol. XXXV, n. 3, 2001; V. Ginsburg, *Una tassa davvero a favore degli artisti?* In "Il giornale dell'arte", 2005, n. 242, p. 49, D. Throsby, *Economia e cultura*, Bologna, Il Mulino, 2005. Da ultimo, cfr. anche A. Dal Lago - S. Giordano, *Mercanti d'aura. Logiche dell'arte contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2006.

[9] Su questi temi, cfr. [L. Zanetti, \*Gli strumenti di sostegno alla cultura tra pubblico e privato: il nuovo assetto delle agevolazioni fiscali al mecenatismo culturale\*](#), in *Aedon*, 2/2001, e [Id., \*Gli sviluppi della disciplina sugli incentivi al mecenatismo\*](#), in *Aedon*, 3/2002. Per una rappresentazione delle misure fiscali, cfr. anche M. C. Fregni, *Il regime fiscale*, in C. Barbati - M. Cammelli - G. Sciuolo (a cura di), *Il diritto dei beni culturali*, Bologna, Il Mulino, 2006, 227 ss.

[10] Sul punto, cfr., fra gli altri, [G. Endici, \*Le fondazioni di origine bancaria a sostegno di arte e cultura. Modelli e strumenti operativi\*](#), in *Aedon*, 1/2001.

[11] Sul punto, cfr. [G. Franchi Scarselli, \*Prende avvio la riforma dell'istruzione artistica: le accademie di belle arti e i conservatori diventano enti autonomi\*](#), in *Aedon*, 3/2003 e [Id., \*Sul nuovo ordinamento didattico delle Istituzioni di Alta formazione artistica e musicale\*](#), in *Aedon*, 1/2006.

[12] Allo stesso modo, vi sono state anche altre soluzioni, come quelle accolte dalla Germania, in base alla normativa che questa si era data, nel 1972, già prima che la direttiva europea intervenisse, ed in cui si prevedeva che una quota degli introiti, da esso derivanti, fosse suscettibile di deduzioni, da parte del soggetto che si incaricava di riscuoterla, destinati ad aiuti ad artisti anziani o privi di supporto o comunque allo stesso sostegno all'arte contemporanea. Deduzioni che si applicavano in modo differente, a seconda l'artista fosse o meno vivente, fosse o meno uno straniero, nel qual caso non si applicavano deduzioni destinate al settore dell'arte, interno al paese. Sul punto, cfr. C. Mc Andrei - L. Dallas-Conte, *Implementing Droit de Suite (artist's resale right) in England*, cit., 27 ss.



[inizio pagina](#)