Il Mulino - Rivisteweb

Federica Minio

Riflessioni in tema di tutela giuridica dell'appropriation art in ambito figurativo

(doi: 10.7390/96139)

Aedon (ISSN 1127-1345)
Fascicolo 3, settembre-dicembre 2019

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

Questo articolo è reso disponibile con licenza CC BY NC ND. Per altre informazioni si veda https://www.rivisteweb.it/

Aedon

Rivista di arti e diritto *on line*

quadrimestrale diretto da Marco Cammelli

numero 3, 2019, issn 1127-1345

Arte contemporanea

Riflessioni in tema di tutela giuridica dell'*appropriation art* in ambito figurativo

di *Federica Minio*

Sommario: 1. Introduzione. - 2. La dottrina statunitense del *fair use*. - 3. La giurisprudenza italiana in tema di *appropriation art*. - 4. Le opere appropriative trasformative e quelle che non modificano l'opera originaria. - 5. L'appropriazione di opere protette dal Codice dei Beni Culturali.

Reflections on legal protection of "appropriation art" in the context of figurative art
The aim of the article is to establish whether and to what extent it is possible to protect the so-called works of appropriation art, which is the art form in which the artist uses all pre-existing objects, images or works of art within his own work, transforming and modifying them in a more or less meaningful way or reproducing them *tout court*. After the examination of the main US cases on the subject, it is carried out an analysis related to the (few) cases involving Italian judges. A distinction is therefore made between appropriative works that transform the original work both from a material and conceptual point of view and works that do not modify the original work.

Keywords: Appropriation Art; Fair Use; Parodia; Giacometti Variation.

1. Introduzione

Si dice che Hegel, già due secoli fa, parlasse di fine o morte dell'arte, concetto con cui, secondo l'opinione comune, il filosofo tedesco avrebbe voluto sostanzialmente affermare che l'arte non ha più nulla da dire. Tuttavia "l'idea della morte dell'arte ... è stata equivocata in infiniti modi. Hegel, in realtà, non parla mai propriamente di fine dell'arte, ma dell'ingresso in un'epoca in cui la rappresentazione artistica si fa così pregna di elementi concettuali da perdere ogni immediatezza, che era propria della tradizionale idea del bello, idea che invece si complica. L'interesse per la rappresentazione artistica è carico di elementi intellettuali e l'arte così intellettualizzata perde il suo valore cultuale (di culto), diventando un fatto privato, legato alla soggettività dell'artista. La fine dell'arte deve essere intesa pertanto solo come la fine della rappresentazione artistica tradizionale e della nascita di una nuova rappresentazione artistica, nella quale il primato è assunto dal concetto" [1].

Se questa è l'interpretazione corretta del pensiero di Hegel, allora il più importante rappresentante dell'idealismo tedesco ci aveva davvero visto lungo: è un dato di fatto che la gran parte dell'arte contemporanea, a partire dalle avanguardie storiche, è in effetti preminentemente arte concettuale, in cui i concetti e le idee espressi dall'artista sono più importanti rispetto al risultato estetico e percettivo dell'opera stessa.

Una delle manifestazioni dell'arte concettuale può essere considerata l'*appropriation art*, forma d'arte in cui l'artista utilizza all'interno della propria opera oggetti, immagini o opere d'arte preesistenti, trasformandoli e modificandoli in modo più o meno pregnante o riproducendoli *tout court* [2].

Si può dire (a grandi linee) che questo tipo di arte ha avuto inizio nel 1917 quando Marcel Duchamp ha trasformato un oggetto comune, un orinatoio, in un'opera d'arte (*Fountaine*, 1917), dando vita al c.d. *ready-made*. Due anni dopo, l'artista francese fece qualcosa di ancora diverso: una riproduzione fotografica della Monna Lisa di Leonardo da Vinci, sulla quale dipinse baffi e pizzetto (*L.H.O.O.Q.*, 1919).

Questo tipo di espressione artistica è stata utilizzata dalla maggior parte delle avanguardie storiche, dal dadaismo al surrealismo, è proseguita nella ricerca di artisti come Robert Rauschenberg, è esplosa negli anni sessanta del secolo scorso con la *pop art*, ed è tuttora molto amata dagli artisti contemporanei.

L'opera che ha vinto il Leone d'Oro alla 58° Biennale di Venezia (2019) appartiene proprio a questa tipologia. Il premio è stato infatti assegnato dalla giuria internazionale a *The White Album* di Arthur Jafa (Padiglione Centrale, Giardini), un'opera di videoarte in cui la riflessione sul c.d. suprematismo bianco [3] avviene attraverso l'unione di *videoclip*, video musicali e *home video* amatoriali creati da soggetti terzi, che Jafa ha per lo più scaricato da Internet [4].

L'*appropriation art* (come tutte le forme di arte concettuale), in particolare quando si tratta di riproduzione di opere d'arte protette dal diritto d'autore [5], pone al giurista una buona serie di problematiche [6] che, per quanto intellettualmente stimolanti, non sono di agevole soluzione.

Ai sensi della legge sul diritto d'autore (legge 22 aprile 1941, n. 633 e successive modifiche; di seguito "Legge Autore"), il diritto di riproduzione dell'opera spetta infatti al suo autore (art. 13), così come quello di elaborarla (art. 18, che richiama l'art. 4 relativo alle elaborazioni di carattere creativo). Stando quindi a una prima lettura della legge, l'*appropriation art* non potrebbe trovare tutela giuridica e dovrebbe sempre considerarsi contraffazione dell'opera riprodotta, quanto meno nel nostro ordinamento e più in generale negli ordinamenti di *civil law*. E in effetti la dottrina non ha mancato di evidenziare come l'appropriazionismo ha contribuito a porre in dubbio i classici criteri e valori di autenticità, originalità e autoralità sui quali si è da sempre fondato e strutturato il diritto d'autore [7].

Tuttavia, il mondo evolve, si trasforma, cambia da sé le regole, e compito del giurista è quello di adattare le norme in modo da adeguarle alle trasformazioni che la realtà via via subisce. E questo vale anche nell'ambito dell'arte.

Vediamo quindi come e se è possibile tutelare la forma d'arte nota con il nome di *appropriation art* e stabilire quando essa sia lecita o costituisca invece contraffazione dei diritti preesistenti sull'opera di cui l'artista si è appropriato, dando un piccolo assaggio delle questioni più controverse e delle casistiche più significative emerse negli anni [8] [9].

2. La dottrina statunitense del *fair use*

Se in Italia i casi giurisprudenziali si contano sulle dita di una mano e sono tutti molto recenti (ne parleremo oltre), più copiosa è la giurisprudenza statunitense, che ha avuto varie volte modo di esprimersi in merito.

Per stabilire la liceità di un lavoro di *appropriation art*, le corti americane fanno riferimento alla norma sul c.d. *fair use*, codificata dall'art. 107 del Copyright Act del 1976 [10], che regolamenta, sotto alcune condizioni, la facoltà di utilizzare materiale altrui protetto da *copyright* per scopi d'informazione, critica o insegnamento [11]. Come è stato sottolineato in un importante saggio dei primi anni novanta del secolo scorso [12], "*the doctrine of fair use limits the scope of the copyright monopoly in furtherance of its utilitarian objective*" [13], dal momento che, "*notwithstanding the need for monopoly protection of intellectual creators to stimulate creativity and authorship, excessively broad protection would stifle, rather than advance, the objective*".

I criteri (considerati dalla giurisprudenza meramente esemplificativi) al concorrere dei quali la ripresa di un'opera d'arte altrui all'interno di un'altra opera può essere considerata lecita, attuando il *fair use*, sono quattro: 1) lo scopo e il carattere dell'uso fatto dell'opera altrui, inclusa la valutazione se si tratti di un uso commerciale ovvero di un uso fatto a scopo educativo o per finalità *no profit*; 2) la natura del lavoro coperto da *copyright*, con riferimento al tipo di opera d'arte che si è inteso riprendere; 3) la qualità e l'estensione della porzione utilizzata dell'opera protetta; 4) l'effetto realizzato tramite l'uso dell'opera originale da parte dell'artista successivo, con riferimento al potenziale valore di mercato o all'attuale valore di mercato dell'opera originale.

Non è questa la sede per esaminare compiutamente ciascuno di questi criteri [14]. Fondamentale è però evidenziare come il primo, quello volto ad analizzare lo scopo e il carattere del secondo uso, è da anni interpretato nel senso che quest'ultimo deve essere trasformativo: l'opera appropriativa può infatti dirsi lecita quando in essa l'opera originaria venga trasformata e diventi idonea a trasmettere un significato e un messaggio diverso da quello dell'opera da cui è tratta. Questa tesi, sostenuta per la prima volta nel 1990 da Pierre Leval, giudice del distretto della Corte di New York, in un articolo apparso sulla rivista *Harvard Law Review* [15], ha influenzato tutta la giurisprudenza successiva, a partire dal caso *Campbell v. Acuff-Rose Music, Inc.* (1994) [16]. Questa decisione ha stabilito il principio secondo cui, perché possa applicarsi la disciplina del *fair use* a un'opera d'arte appropriativa, bisogna in primo luogo chiedersi se l'uso fatto dal secondo autore sia trasformativo, vale a dire "*adds something new, with a further purpose or different character, altering the first with new expression, meaning, or message*". Come è stato sottolineato dalla dottrina americana, con questa pronuncia la Suprema Corte degli Stati Uniti "*elevated the first factor of the test and effectively distilled the fair use inquiry into a single question: whether the work is 'transformative'*" [17].

Facciamo ora una breve analisi delle decisioni statunitensi che si sono occupate di queste tematiche, analizzando sono alcuni degli innumerevoli casi sottoposti alle corti americani. Tra gli artisti più citati in giudizio ci sono senz'altro Richard Prince e Jeff Koons, che hanno fatto dell'arte appropriativa una delle loro principali cifre stilistiche: le decisioni più emblematiche, almeno per quanto riguarda le arti figurative, riguardano infatti proprio questi due autori.

Un caso risalente, in cui non appare ancora il concetto di trasformazione, ma certamente da ricordare e spesso richiamato dalla giurisprudenza successiva, riguarda proprio Jeff Koons, probabilmente uno degli artisti in assoluto più citati in giudizio per violazione di diritto d'autore. Nel caso *Rogers v. Koons* (1992), quest'ultimo, nella sua opera *String of puppies* (1988), esposta quello stesso anno alla galleria Sonnabend nella mostra *Banality Show*, aveva ripreso una fotografia di Arthur Rogers intitolata *Puppies* (1985) in cui appaiono due signori seduti su una panchina con in braccio quattro cuccioli di cane, e la aveva utilizzata come modello per una scultura pressoché identica all'opera originale. Con la sentenza del 2 aprile 1992 la Corte d'Appello americana [18], confermando la sentenza di primo grado, ha stabilito che il *fair use* non potesse applicarsi e l'opera di Koons costituiva violazione dei diritti di Arthur Rogers. La Corte, infatti, da un lato, ha sottolineato la perfetta identità con cui l'idea di rappresentare due signori seduti su una panchina con dei cuccioli di cane in braccio fosse stata espressa da Koons rispetto alla foto di Rogers (facendo riferimento a "*composition, poses, and expression incorporeted into the sculpture*"); dall'altro, ha affermato che *String of puppies* non poteva essere considerata una parodia dell'opera di Rogers, dal momento che questa fattispecie si verifica solo quando un'opera si pone in relazione con un'altra [19], imitandone lo stile per creare un effetto comico o per criticarla, mentre la scultura di Koons, secondo quanto affermato dall'artista stesso, si poneva invece come satira della società in generale.

Un altro importante caso, che ha coinvolto nuovamente Koons ma si è questa volta concluso a suo favore, è *Blanch v. Koons* (2006). La questione riguardava questa volta la riproduzione all'interno dell'opera (si trattava di un *collage*) dell'artista americano intitolata *Niagara* (2001) di una fotografia di Andrea Blanch (*Silk Sandals by Gucci*), realizzata per una pubblicità di sandali di Gucci e raffigurante le gambe e i piedi incrociati di una donna che calzano un paio di sandali della *maison* italiana (pubblicità apparsa nel 2000 sulla rivista *Allure*). La Corte d'Appello [20] ha ritenuto in questo caso

applicabile la disciplina del *fair use* ritenendo trasformativo "*the use of a fashion photograph created for publication in a glossy American 'lifestyles' magazine - with changes of its colors, the background against which it is portrayed, the medium, the size of the objects pictured, the objects' details and, crucially, their entirely different purpose and meaning - as part of a massive painting commissioned for exhibition in a German art-gallery space*". I giudici hanno posto l'accento non solo sulle differenze materiali tra le due opere, ma anche su quelle concettuali tra le stesse, la prima una foto di moda, la seconda, come affermato da Koons, un commento relativo alle trasformazioni sociali ed estetiche prodotte dalla società dei *mass media*. Se in *Rogers v. Koons* il fatto che l'opera si ponesse come critica nei confronti della società e non dell'opera originaria era stato un motivo per cui la Corte aveva escluso il *fair use*, in questo caso la Corte non ha ritenuto necessario che l'opera appropriativa si ponesse in relazione critica con quella originaria: ciò che diventa addirittura "*cruciale*" è invece la differenza di scopo e significato tra le due opere.

Ancora, uno dei casi più importanti degli ultimi dieci anni è quello *Cariou v. Prince* (2013), che ha visto l'artista americano citato in giudizio dal fotografo francese Patrick Cariou, autore della serie di fotografie *Yes Rasta* (2000). Nella serie intitolata *Canal Zone* (2007) Richard Prince aveva infatti utilizzato ben 41 delle opere fotografiche di Cariou che rappresentano una serie di Rastafarian jamaicani, prendendone alcune integralmente e altre in frammenti e rielaborandole con interventi pittorici e di *collage*. La corte distrettuale di New York nel 2011 aveva in primo grado condannato Prince, in base al principio secondo il quale il *fair use* può applicarsi solo quando l'opera, oltre a essere una satira della società, è anche una parodia, un commento, una reinterpretazione dell'opera originale [21]. Nel 2013 la Corte di Appello [22] ha ribaltato completamente la decisione e affermato che le opere della serie *Canal Zone* di Prince sono lecite. I giudici hanno infatti abbandonato il principio che era stato applicato in primo grado e posto l'attenzione esclusivamente sul carattere trasformativo che deve avere l'opera successiva rispetto alla precedente e sul nuovo significato della seconda opera, ponendo quindi l'accento - ancora una volta - sulla trasformazione sia materiale che concettuale dell'opera. Quanto al primo aspetto, la Corte ha infatti rilevato che "*Prince has created collages on canvas that incorporate color, feature distorted human and other forms and settings, and measure between ten and nearly a hundred times the size of the photographs. Prince's composition, presentation, scale, color palette, and media are fundamentally different*". Quanto al secondo, ha affermato che "*where Cariou's serene and deliberately composed portraits and landscape photographs depict the natural beauty of Rastafarians and their surrounding environs, Prince's crude and jarring works, on the other hand, are hectic and provocative*"; che dunque l'opera di Prince "*manifest an entirely different aesthetics from Cariou's photographs*". La Corte ha infine espresso un altro e nuovo principio: quello secondo cui chi deve valutare il carattere trasformativo dell'opera è il fruitore della stessa, il "*reasonable observer*" [23].

Finendo questa panoramica, è importante richiamare il caso *Graham v. Prince* (2017) [24], che ha riguardato ancora Richard Prince e una delle opere esposte nella mostra *New Portraits* tenutasi da Gagosian a New York nel 2014. Si trattava di una serie di 38 stampe di *screenshot* ingranditi di scatti che l'artista aveva trovato su Instagram, una delle quali [*Untitled (Portrait)*] riproduceva l'opera *Rastafarian Smoking a Joint* (1996) del fotografo *Donald Graham*, con al di sotto i commenti degli utenti del *social network* e dello stesso Prince. Nel caso *Graham v. Prince*, la Corte distrettuale di New York, attingendo a piene mani dalla sentenza *Cariou v. Prince*, ha ritenuto non applicabile la disciplina del *fair use*. L'opera di Prince infatti non apportava secondo la Corte nessuna materiale alterazione relativamente a "*composition, presentation, scale, color palette, and media"*, come invece era accaduto nel *caso Cariou v. Prince*, riproducendo "*the entirety of Graham's photograph*", con la mera aggiunta dei commenti lasciati da Prince su Instagram, insufficienti di per sé a creare una trasformazione dell'opera [25].

Senonché, negli ultimi anni, la dottrina americana ha iniziato a criticare il principio applicato dalle corti secondo cui la seconda opera per essere lecita deve essere trasformativa. Alcuni autori sostengono infatti che esso, se nato proprio con lo scopo di limitare il monopolio del *copyright*, ha finito in realtà per diventare un ostacolo alla creatività. In un'epoca, come quella attuale, in cui l'arte rifiuta infatti il concetto di novità e usa la copia come un elemento fondamentale della creatività, e in cui è spesso difficile anche per il mondo dell'arte stabilire il significato di un'opera, il principio in questione finisce per mortificare il processo creativo e, dunque, "*it is time to abandon the transformative test in fair use law and to rethink the relationship between copyright and art*" [26]. Ciò che viene suggerito è di smettere di pensare all'arte in termini di valore espressivo, di messaggio e di significato, e di considerarla semplicemente come una merce [27]. Secondo l'autrice, il criterio trasformativo andrebbe dunque abbandonato e posta invece l'attenzione sul quarto criterio stabilito dall'art. 107 del Copyright Act, che, come abbiamo accennato, fa riferimento al valore di mercato delle opere prese in considerazione, e all'eventuale valore usurpativo della quota di mercato da parte della seconda opera. Secondo questa teoria, in questo modo l'arte appropriativa andrebbe non solo protetta ma anche favorita, dal momento che un'opera di *appropriation art* non usurpa mai la quota di mercato dell'opera originaria.

3. La giurisprudenza italiana in tema di *appropriation art*

Fatto questo breve *excursus* di quanto avviene oltre oceano, passiamo quindi all'analisi della giurisprudenza italiana in tema di arte appropriativa che, come abbiamo già premesso, è molto scarsa in materia. Il numero esiguo della decisioni è probabilmente direttamente proporzionale al numero di artisti italiani che utilizzano questa forma espressiva e, d'altronde, le pronunce che andremo a esaminare riguardano casi in cui sono sempre artisti stranieri (uno statunitense, John Baldessari, e l'altro malawi, Samson Kambalu) ad appropriarsi di opere altrui.

Iniziamo dal caso più risalente ma più importante, vera e propria pietra miliare in materia di diritto d'autore e del c.d. diritto dell'arte. Si tratta dell'ordinanza del 14 luglio 2011 del Tribunale di Milano [28] relativa al caso che ha visto contrapposti la Fondazione Giacometti da un lato e John Baldessarri e la Fondazione Prada dall'altro. Era accaduto che l'artista statunitense aveva esposto presso la Fondazione Prada di Milano l'installazione dal titolo *The Giacometti Variation*, che riproduceva l'opera *Grande Femme II* dell'artista svizzero, ingigantendo e allungando la figura e vestendola con abiti. Il Tribunale di Milano ha rigettato le domande della Fondazione Giacometti e ritenuto che l'opera di Baldessarri è un'opera nuova, che non costituisce contraffazione della *Grande Femme II.* Il principio espresso dalla corte è quello secondo cui "le opere che rivisitano un'opera altrui ... sono tali nella misura in cui mutano il senso dell'opera parodiata, in modo tale da assurgere al ruolo di opera d'arte autonoma, come tale degna di autonoma tutela". Il

Tribunale ha affermato poi che "per tratti, dimensioni, materiali, forme delle sculture di Baldessarri rispetto a quelle di Giacometti, l'intervento dell'artista statunitense appare consistente, mentre anche l'utilizzo dell'immagine della donna di Giacometti appare drammaticamente trasformato, dalla magrezza e dall'espressione tragica del dopo guerra, all'espressione estatica della donna magra, non per le privazioni del conflitto bellico, ma per le esigenze severe della moda". Prosegue statuendo che "la trasformazione pertanto sussiste, sia in senso materiale che concettuale, e il risultato è un'opera creativa, dotata di un proprio autonomo valore artistico".

Per giungere a questa conclusione, il Tribunale, oltre a richiamare la dottrina americana sul *fair use*, ha fatto riferimento, seppure sommariamente (si era in fase cautelare e il relatore espressamente rimandava ogni approfondimento all'eventuale giudizio di merito, che poi non vi è stato), alla dottrina e alla giurisprudenza nostrane che distinguono tra casi di "rivisitazione" di un'opera di un artista al fine di rendere omaggio alla sua arte o di farne una "rielaborazione" a fini di critica, di parodia e simili, e casi di "plagio" (usato dalla corte come sinonimo di "contraffazione" [29]), affermando che se la "contraffazione" consiste "nella sostanziale riproduzione dell'opera originale, con differenze di mero dettaglio che sono frutto non di un apporto creativo, ma del mascheramento della contraffazione", l'"elaborazione creativa" si caratterizza invece "per una rivisitazione, una variazione, una trasformazione dell'opera originale mediante un riconoscibile apporto creativo". In realtà il Giudice omette dalla sua analisi un'altra categoria di opere, cui poi fa in realtà rientrare il lavoro di Baldessarri.

Il Tribunale meneghino non fa esplicito riferimento all'art. 4 Legge Autore, norma che tutela l'"elaborazione di carattere creativo" dell'opera protetta. La dottrina e la giurisprudenza distinguono a questo proposito tra 1) elaborazioni creative protette ai sensi di questa norma, per le quali vi è comunque bisogno del consenso dell'autore dell'opera originaria [30], e 2) elaborazioni. che si pongono invece al fuori dell'ambito di applicazione dell'art. 4 legge Autore per essere talmente creative da esprimere una differente "funzione estetica" e costituire, a loro volta, opere originarie, nuove e originali, in cui l'opera precedente è servita semplicemente da spunto e per le quali non accorre la preventiva autorizzazione dell'autore dell'opera originaria [31]. Il Tribunale, quando parla di opere che "mutano il senso dell'opera parodiata" in modo da diventare "opera d'arte autonoma ... degna di autonoma tutela", mi pare voglia in realtà fare proprio riferimento a questa seconda tipologia di opere elaborative.

Il secondo caso di *appropriation art* deciso da una corte italiana (ancora una volta solo in fase cautelare) ha visto coinvolto l'artista malawi Samson Kambalu che nella sua installazione *Sanguinetti Breakout Area*, esposta alla 56° Biennale di Venezia, aveva utilizzato circa tremila fotografie ritraenti documenti, scritti, disegni e foto dell'artista Gianfranco Sanguinetti provenienti dall'archivio Beinecke Rare Book & Manuscript Library, che a sua volta aveva acquistato all'asta l'archivio situazionista di Sanguinetti. Anche in questo caso, il Tribunale [32] ha considerato lecita la condotta di Kambalu e della Fondazione La Biennale di Venezia (pure citata in giudizio per aver esposto l'installazione) affermando il principio secondo cui "L'opera d'arte appropriazionista che facendo uso del détournement, dello scandalo e della beffa, trasmetta un messaggio creativo, originale e autonomo chiaramente percepibile non può ridursi a una mera contraffazione dell'opera appropriata, ma deve ritenersi lecita in virtù dell'esimente della parodia, secondo quanto argomentato dalla sentenza della Corte di Giustizia Europea n. 201 del 3 settembre 2014 (C-201/2013), essendo la parodia medesima riconosciuta come diritto costituzionalmente garantito nell'ordinamento interno dagli artt. 21 e 33 della Costituzione".

Anche il Tribunale di Venezia fa riferimento al concetto di "elaborazione", affermando che l'installazione di Kambalu consiste in una "elaborazione originale e autonoma, quale può certamente essere anche la rivisitazione o variazione o trasformazione dell'opera originale, mediante un riconoscibile apporto creativo manifestato nel mondo esteriore" e che l'opera "si fa veicolo di un messaggio creativo, originale e autonomo chiaramente percepibile".

Per capire pienamente il senso della decisione è necessario da un lato conoscere, anche se in via approssimativa, il terreno artistico sul quale si muovono i due autori in gioco e, dall'altro, fare una breve descrizione dell'opera contestata. Gianfranco Sanguinetti è un artista italiano, che a cavallo tra gli anni sessanta e settanta del novecento ha aderito all'Internazionale Situazionista, movimento filosofico, sociologico e artistico i cui membri propugnavano tra l'altro il superamento dell'arte intesa come mercificazione [33]. I Situazionisti proponevano nuove forme d'arte, al di fuori dello spazio ritenuto elitario della creazione artistica, quali il gioco, la pittura industriale, l'urbanistica unitaria e il cinema, e praticavano la manipolazione dell'arte attraverso la riappropriazione dei testi tolti dal loro contesto e ricostruiti con significati diversi e stranianti. Nell'ottobre del 2013 gli archivi situazionisti di Sanguinetti erano stati venduti all'asta da Christie's alla *Beinecke Rare Book & Manuscript Library* presente presso l'università di Yale per 650.000 Euro (senza tuttavia che venissero ceduti i diritti di proprietà intellettuale sugli stessi, e in particolare quello di riproduzione).

Come abbiamo accennato, l'installazione contestata comprende riproduzioni fotografiche di scritti, disegni, foto e opere di Sanguinetti che appaiono riprese nelle immagini dell'artista Samson Kambalu che, come spiega bene l'ordinanza, "pare riappropriarsene fisicamente per rimetterle a disposizione della libera fruizione dei visitatori della mostra d'arte, in sarcastica sintonia con l'ideale situazionista del ricorrente".

Queste le premesse, secondo il Tribunale l'opera appropriazionistica esposta alla Biennale si faceva dunque portatrice di un "messaggio di critica sarcastica" (e non costituiva dunque contraffazione delle opere appropriate) in quanto "utilizzando il linguaggio del movimento situazionista in ragione dell'uso del dètournement, dello scandalo e della beffa, ha evidenziato la contraddizione tra la teorizzata lotta alla mercificazione dell'opera dell'intelletto propria dello stesso ricorrente [Sanguinetti] e la messa in vendita delle opere da parte di Sanguinetti" (che come abbiamo detto le aveva vendute all'asta per una lauta somma di denaro).

Ancora una volta, come nel caso delle "*Giacometti Variations*", si affacciano i concetti di "messaggio" e di "trasformazione", quest'ultima però qui di tipo squisitamente concettuale, posto che l'installazione "*Sanguinetti Breakout Area*" riproduce gli scritti, i disegni, le fotografie e le opere di Sanguinetti *telle quelle*. Anche in questo caso inoltre, il concetto di elaborazione creativa di cui parla il Tribunale si riferisce a quel tipo di modifica dell'opera originaria atta a produrre un'opera *ab origine* nuova rispetto a quella con la quale dialoga.

Entrambe le decisioni (in modo più marcato quella veneziana) fanno poi riferimento al concetto di parodia - con ciò intendendosi "l'opera che, pur utilizzando gli elementi estrinseci e la forma esteriore dell'opera parodiata, ne stravolge i contenuti concettuali per finalità comiche o satiriche" [34] - che sebbene non espressamente richiamata dalla Legge Autore italiana [35] (a differenza, ad esempio, di quella francese), viene comunemente ritenuta un "confine al diritto d'autore" dalla dottrina e dalla giurisprudenza. Mentre per alcuni, la liceità della parodia discenderebbe dagli artt. 21 e 33 della Costituzione [36], che rispettivamente tutelano il diritto di manifestare liberamente il proprio pensiero e propugnano la libertà dell'arte, per altri [37] essa discenderebbe dall'art. 70 Legge Autore, norma che liberalizza la riproduzione parziale di un'opera effettuata con finalità di critica e che, come abbiamo già accennato [38], ha qualcosa in comune con la norma americana sul fair use. Per altri ancora, infine, la liceità della parodia sarebbe da rinvenirsi nella norma di cui all'art. 2, n. 2, Legge Autore, che tutela le "variazioni musicali costituenti di per sé opera originale", e da cui si evincerebbe un principio di carattere generale "estendibile ad ogni altro genere di opera in cui ... l'eventuale riconoscibilità d'opere o d'immagini altrui risulti 'annegata' in un contesto compositivo più ampio, con diverso ed assai più complesso risultato estetico, a sua volta tutelabile in via autonoma" [39].

4. Le opere appropriative trasformative e quelle che non modificano l'opera originaria

Cercherò ora di trarre qualche conclusione da quanto sopra esposto e di riordinare i criteri atti a determinare, secondo la giurisprudenza, se e quando un'opera d'arte appropriativa possa considerarsi lecita.

Come prima cosa, mi pare opportuno fare una divisione preliminare e distinguere tra opere appropriative che in modo più o meno marcato trasformano l'opera originaria, da quelle che riprendono l'opera semplicemente così come è, senza apporre nessun tipo di modifica materiale.

Quanto alle prime, valgono in via generale i principi che abbiamo visti applicati dal Tribunale di Milano e da quello di Venezia nelle due sentenze esaminate relative alle opere *The Giacometti Variation* e *Sanguinetti Breakout Area* (anche se in quest'ultima le opere non vengono trasformate), assai simili ad alcuni dei principi elaborati dalla dottrina americana in tema di *fair use*: è possibile per un artista "appropriarsi" e "incorporare" in un suo lavoro un'opera altrui senza ottenere il preventivo consenso del primo autore, quando quest'ultima abbia subito una trasformazione sia in senso materiale sia in senso concettuale che dia vita a un'opera d'arte autonoma, che possegga una sua originalità e novità originarie.

Stabilire quando questa elaborazione vi sia stata e se sia sufficiente a dar vita a una nuova opera non è certo un compito semplice, soprattutto quando si tratti di individuare una trasformazione concettuale. Il giudizio è infatti estremamente soggettivo e comunque richiede al giudice il possesso di cognizioni non giuridiche. Forse il ricorso a una Consulenza Tecnica d'Ufficio potrebbe essere utile, purché si tenga presente che si tratta sempre di un giudizio altamente discrezionale, non facile neppure per il critico d'arte.

Per quanto riguarda le opere appropriazionistiche trasformative che realizzano una nuova funzione estetica, non sembra necessario e forse, in alcuni casi, neppure del tutto corretto, richiamare il concetto di parodia (se non riferendosi a un concetto allargato di parodia come ha fatto il Tribunale di Milano nel caso *The Giacometti Variation,* affermando che non è essenziale che "ispirino ironia o inducano al riso, ben potendo suggerire messaggi diversi, anche tragici, critici o drammatici"), almeno così come intesa dalla giurisprudenza della Corte di Giustizia CE, secondo cui "la parodia ha come caratteristiche essenziali, da un lato, quella di evocare un'opera esistente, pur presentando percettibili differenze rispetto a quest'ultima, e, dall'altro, quella di costituire un atto umoristico o canzonatorio" [40]. Nell'opera d'arte appropriazionistica rielaborativa, infatti, lo scopo dell'artista non è infatti quasi mai quello di destare ilarità o canzonare l'opera originaria, che serve solo come pretesto per trasmettere un determinato messaggio. Così, come abbiamo visto, nell'opera di Baldessarri il messaggio era lanciato nei confronti del mondo della moda, dove la donna diventa una sorta di manichino, e la magrezza della donna giacomettiana era servita esclusivamente come spunto.

Per la seconda tipologia di opere, quelle che riprendono *telle quelle* l'opera originaria, il discorso è, se possibile, ancora più sfumato e incerto. In punto di stretto diritto, esse andrebbero probabilmente considerate illecite: non sembra infatti esistere nella Legge Autore una norma che preveda la possibilità di riprodurre così come è un'opera dell'arte figurativa all'interno di un'altra. Esiste è vero l'art. 70 (norma che, come abbiamo visto, ha qualcosa in comune con quella americana sul *fair use*), ma la norma ammette la riproduzione di "*parti*" di opera per fini di critica o discussione, mentre, come si è detto, il più delle volte l'opera appropriazionistica non intende affatto "sottoporre a esame critico" l'opera originaria, che serve solo da spunto, e per di più la riproduce per intero.

Per questo tipo di opere, sempre che esse si pongano però in relazione dialettica con l'opera appropriata, magari per criticarla, può applicarsi il concetto di parodia, così come ha fatto il Tribunale di Venezia nel caso Sanguinetti, e ritenerle lecite al ricorrere dei requisiti individuati da dottrina e giurisprudenza.

Si potrebbe poi pensare di applicare anche a queste opere la teoria trasformativa e dire che si ha opera nuova se di quella originaria è stato completamente stravolto il (solo) significato, anche se è immutata dal punto di vista della forma esterna. A questo proposito, vale la pena ricordare la giurisprudenza della Suprema Corte relativa allo "scarto semantico" là dove ha affermato che "un frammento poetico-letterario di una canzone riprodotto (quasi) integralmente in un'altra non costituisce di per sé plagio, occorrendo accertare se il detto frammento inserito nel nuovo testo conservi o meno un'identità di significato poetico-letterario oppure se evidenzi, al contrario, in modo chiaro ed evidente, uno scarto semantico rispetto a quello avuto nell'opera anteriore" [41]. Il principio affermato della Corte suscita una grande affascinazione, forse perché rispecchia quello che accade nel processo creativo e nell'arte, dove mai nulla è davvero nuovo, ma lo è in quanto l'autore, attingendo magari anche inconsciamente dal proprio bagaglio di conoscenze, ne trasformi appunto il significato, inserendolo in un nuovo contesto creativo. Esso ha tuttavia notevoli limiti applicativi, che vanno dalla grande soggettività di giudizio al fatto che la sentenza parla comunque di un "frammento", così come l'art. 70 Legge Autore parla di "parte", quando la maggior parte delle volte l'opera originaria figurativa viene appropriata per intero.

La dottrina ha già messo in evidenza come, dunque, "ove non vi sia critica o parodia, il semplice cambiamento dell'approccio concettuale [senza che vi sia una trasformazione materiale: n.d.r.] nell'utilizzo di un'opera altrui non può supplire alla assenza di una alterazione fisica, di una trasformazione" [42], e l'opera costituirebbe quindi violazione dei diritti d'autore sull'opera originaria.

Eppure, dal punto di vista della giustizia per così dire sostanziale, bisogna chiedersi se sia corretto negare a priori tutela a questa forma d'arte, per almeno due motivi. In primo luogo, perché verrebbe negata tutela a opere considerate pietre miliari della storia dell'arte, come la serie di fotografie *After Walker Evans* (1981) di Sherrie Levine, in cui l'artista americana rifotografa le foto di Walker Evans che ritraggono i contadini americani durante la Grande Depressione degli anni trenta, sebbene queste serie venga considerata appunto un "*landmark of postmodernism*" [43]. In secondo luogo, perché questa forma d'arte è comunemente accettata in ambito artistico. I casi che finiscono nelle corti sono infatti una parte infinitamente più piccola dei casi in cui l'artista che vede appropriata la sua opera ne accetta l'utilizzo da parte di altri senza scomporsi. Così, tanto per fare un esempio, non mi risulta (ma potrei anche sbagliare) che Jeff Koons o Damien Hirst abbiano protestato quando hanno visto rispettivamente il *Ballon Dog* (l'opera in metallo a forma di barboncino colorato) e *The Physical Impossibility Of Death In the Mind Of Someone Living* (il noto squalo in formaldeide) campeggiare nell'opera *Seismic Shift* (2012) di David LaChapelle, opera in cui l'artista statunitense ha rappresentato una scena in cui le opere più iconiche dell'arte contemporanea [44] appaiono semidistrutte dopo una fortissima scossa di terremoto.

5. L'appropriazione di opere protette dal Codice dei Beni Culturali

Un'ultima considerazione. Le casistiche esaminate sopra riguardano tutti casi di potenziale violazione di diritti d'autore, cioè la ripresa di opere sulle quali insistono ancora i diritti autorali. Che cosa dire invece nel caso di ripresa in un'opera contemporanea di un'opera protetta ai sensi del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio [45]? In base all'art. 108, comma *3-bis*, n. 1, d.lg. 22 gennaio 2004, n. 42 [46], la riproduzione è libera, se svolta senza scopo di lucro, per finalità di studio, ricerca, libera manifestazione del pensiero o espressione creativa, promozione del patrimonio culturale, e se "attuata nel rispetto delle disposizioni che tutelano il diritto d'autore" [47]. Pare dunque di poter dire che la riproduzione di un bene, sotto il profilo della disciplina del diritto d'autore, presenta gli stessi profili problematici visti nei paragrafi precedenti.

Note

[1] M. Cacciari, lezione *La fine dell'arte*, Festival della Filosofia di Modena del 2017.

[2] Tra le altre, una definizione di *appropriation art* si può trovare in Simon Wilson - Jessica Lack, 2008, *The Tate Guide to Modern Art Terms*, London Tate Publishing Ltd., pagg. 20-21.

[3] Movimento ideologico, basato sull'idea generale che gli uomini bianchi siano superiori agli altri gruppi razziali (cfr. https://it.wikipedia.org/wiki/Potere_bianco).

[4] La giuria ha assegnato il Leone d'oro con la seguente motivazione: "è in egual misura un saggio, una poesia e un ritratto. Jafa utilizza materiale originale e d'appropriazione per riflettere sul tema razziale. Oltre ad affrontare in modo critico un momento carico di violenza, nel ritrarre con tenerezza gli amici e i familiari dell'artista il film fa anche appello alla nostra capacità di amare" (https://www.labiennale.org/it/news/biennale-arte-2019-i-premi-ufficiali).

[5] Sul diverso problema della riproduzione di oggetti di proprietà altrui cfr. M. Fusi, *Sulla riproduzione non autorizzata di cose altrui in pubblicità*, in *Riv. Dir. Ind.*, 2006, 3, pag. 89.

[6] Si pensi ad esempio alla tematica della contraffazione. Sul punto mi permetto di richiamare un mio breve articolo apparso su *Collezione da Tiffany* il 4 aprile 2019 dal titolo *Le idee e il diritto d'autore. Ibrahim Mahama vs. Christo*. Si veda anche l'interessante pronuncia (Trib. Milano, 15 giugno 2017) relativa al caso che ha visto contrapposti l'artista Emilio Isgrò da un lato e l'ex leader dei Pink Floyd, il cantante Roger Waters dall'altro, per avere quest'ultimo riprodotto nel materiale grafico (involucro, copertina, libretto illustrativo ed etichette) relativo all'album *Is this the life we really want?* una *Cancellatura* di Isgrò.

[7] A. Donati, *Quando l'artista si appropria dell'opera altrui*, in *Riv. Dir. ind.*, 2018, II, pag. 86.

[8] Per una più approfondita disamina della casistica giurisprudenziale, cfr. Silvia Stabile, *L'Appropriation art alla prova del diritto d'autore: l'orientamento della giurisprudenza internazionale e italiana. Intervista all'avvocato Silvia Stabile*, su *Il Sole24Ore*, 8 settembre 2015.

[9] Per quanto riguarda l'opera appropriazionistica *The white album*, a quanto ne sappiamo, Jafa ha chiesto, quando possibile (cioè quando ha potuto individuare l'autore), l'autorizzazione all'utilizzo dei video realizzati da altri, sicché non si pongono problemi a riguardo.

[10] Sect. 107 of Copyright Act 1976, as amended. Limitations on exclusive rights: fair use: "*Notwithstanding the provisions of sections 106 and 106A [17 USCS Sects. 106, 106A], the fair use of a copyrighted work, including such use by reproduction in copies or phonorecords or by any other means specified by that section, for purposes such as criticism, comment, news reporting, teaching (including multiple copies for classroom use), scholarship, or research, is not an infringement of copyright. In determining whether the use made of a work in any particular case is a fair use the factors to be considered shall include: (1) the purpose and character of the use, including whether such use is of a commercial nature or is for nonprofit educational purposes; (2) the nature of the copyrighted work; (3) the amount and substantiality of the portion used in relation to the copyrighted work as a whole; and (4) the effect of the use upon the potential market for or value of the copyrighted work*".

[11] Qualcosa di simile è previsto in Italia dall'art. 70, comma 1, della Legge Autore, secondo cui "Il riassunto, la citazione o la riproduzione di brani o di parti di opera e la loro comunicazione al pubblico sono liberi se effettuati per uso di critica odi discussione, nei limiti giustificati da tali fini e purché non costituiscano concorrenza all'utilizzazione economica dell'opera; se

effettuati a fini di insegnamento o di ricerca scientifica l'utilizzo deve inoltre avvenire per finalità illustrative e per fini non commerciali".

[12] Pierre N. Leval, *Toward a fair use standard*, in *Harvard Law Review*, Vol. 103, 1990, pag. 1105 ss.

[13] Questa affermazione ricorda lontanamente quanto affermato in materia di contraffazione di marchio dall'Avvocato Generale della Corte di Giustizia UE nel caso "Arsenal" (cfr. Conclusioni del 13 giugno 2002). L'Avvocato, parlando della liceità o meno dell'uso di un segno distintivo, ha affermato che "Un'interpretazione estremista della portata dei diritti del titolare del marchio avrebbe potuto privare l'arte contemporanea di dipinti tanto espressivi, eccezionale esempio della 'pop art'", ricordando la riproduzione da parte di Andy Warhol del marchio delle zuppe Campbell in numerose delle sue tele.

[14] Per un approfondimento in merito, cfr. tra gli altri Mathilde Halle, *R. Prince's New Portraits - The Art of Fair Use*, in *Chicago-Kent Journal of Intellectual Property*, March 19, 2018, Vol. 12, Issue 2, pag. 322; Niels Schaumann, *Fair Use and Appropriation Art*, in *Mitchell Hamline School of Law*, Cybaris®: Vol. 6, Issue 1, 2005, pag. 112.

[15] Cfr. Pierre N. Leval, *Toward a fair use standard*, cit., secondo cui l'uso deve essere appunto trasformativo, vale a dire "*the use must be productive and must employ the quoted matter in a different purpose from the origina*l".

[16] *Campbell v. Acuff-Rose Music, Inc.*, 510 U.S. 569, (1994). Con questa sentenza, la Suprema Corte degli Stati Uniti ha ritenuto lecita la canzone *Pretty Woman* del 1989 del gruppo 2 Live Crew che riprendeva parti della canzone *Oh, Pretty Woman*, ballata rock del 1964, in quanto considerata una parodia della prima ai sensi della disciplina sul *fair use*.

[17] Amy Adler, *Fair Use and the Future of Art,* New York University School of Law, Public Law & Legal Theory Research Paper Series, No. 16-29.

[18] *Rogers v. Koons*, 960 F.2d 301 (2d Cir. 1992).

[19] La Corte afferma che "*parody or satire, as we understand it, is when one artist, for comic effect or social commentary, closely imitates the style of another artist and in so doing creates a new art work that makes ridiculous the style and expression of the original*".

[20] *Blanch v. Koons*, 467 F.3d 244 (2d Cir. 2006).

[21] Principio che abbiamo visto applicato nel caso *Rogers v. Koons* e che sembrava però essere stato superato nel caso *Blanch v. Koons.*

[22] *Cariou v. Prince*,714 F.3d 694, 705 (2d Cir. 2013).

[23] Si legge infatti nella pronuncia che "*It is not surprising that, when transformative use is at issue, the alleged infringer would go to great lengths to explain and defend his use as transformative. Prince did not do so here. However, the fact that Prince did not provide those sorts of explanations in his deposition - which might have lent strong support to his defense - is not dispositive. What is critical is how the work in question appears to the reasonable observer, not simply what an artist might say about a particular piece or body of work. Prince's work could be transformative even without commenting on Cariou's work or on culture, and even without Prince's stated intention to do so. Rather than confining our inquiry to Prince's explanations of his artworks, we instead examine how the artworks may 'reasonably be perceived' in order to assess their transformative nature*".

[24] *Graham v. Prince,* 265 F. Supp. 3d 366 (S.D.N.Y. 2017).

[25] Parte della dottrina si è schierata apertamente a favore della protezione delle opere di Richard Prince *New Portraits*, affermando che a esse sarebbe in realtà applicabile la disciplina della parodia. Sul punto cfr. Mathilde Halle, *R. Prince's New Portraits - The Art of Fair Use*, cit., secondo cui i *New Portraits* potrebbero essere considerati ad esempio una satira dei *social media* (ricordiamo però come secondo la giurisprudenza la parodia è lecita quando riguarda l'opera originale e non in generale la società o i suoi aspetti). Secondo l'autrice possono inoltre essere considerati parodistici anche i commenti dell'autore che appaiono sugli *screenshot* che costituiscono le opere di Prince.

[26] Così Amy Adler, *Fair Use and the Future of Art, cit.* Critico nei confronti del criterio della trasformazione è anche, tra gli altri, John Carl Zwisler, in *(Mis)appropriation Art: Transformation and Attribution in the Fair Use Docrtine*, in *Chicago-Kent Journal of Intellectual Property*, Vol. 15, Issue 1, pag. 163 ss.

[27] Per un'analisi del mercato dell'arte contemporanea cfr. *Donald Thompson*, *Lo squalo da 12 milioni di dollari. La bizzarra e sorprendente economia dell'arte contemporanea*, Mondadori, 2017. Cfr anche M. Meneguzzo, *Il capitale ignorante, ovvero come l'ignoranza sta cambiando l'arte*, Johan & Levi, 2019.

[28] Pubblicata in *Riv. Dir. Ind.*, 2011, Parte II, p. 347, con nota di L. Briceno Moraia; in *Il Dir. Ind.*, 2012, 3, pag. 219, con nota di F. Boscariol De Roberto; in *Giur. Comm.*, 2013, 1, pag. 118, con nota di G. Spedicato.

[29] In realtà sarebbe corretto parlare di "contraffazione" quando la violazione consiste nello sfruttamento illecito di uno dei diritti patrimoniali d'autore, e di "plagio" per indicare la violazione del diritto morale di paternità dell'opera (il plagiario si fa cioè passare come autore di questa).

[30] La norma stabilisce infatti che queste elaborazioni sono protette "senza pregiudizio dei diritti esistenti sull'opera originaria".

[31] Sul punto cfr. A. Musso, *Diritto di autore sulle opere dell'ingegno letterarie e artistiche, Commentario del Codice Civile Scialoja-Branca*, (a cura di) F. Galgano, artt. 2575-2583, Zanichelli, 2008, pagg. 266-267, secondo cui vanno considerate "opere originali e originarie, opere posteriori nelle quali la creazione anteriore, pure 'riconoscibile' in senso oggettivo, sia stata completamente '(ri)elaborata' o, rectius, '(ri)creata' in una differente funzione estetica, costituendo in concreto un'ipotesi di ispirazione più che di riproduzione o di elaborazione".

[32] Trib. Venezia, 7 novembre 2015, in *Riv. Dir. Ind.*, 2018, II, pag. 81, con nota di A. Donati.

[33] L'idea teorica del "Superamento dell'Arte" è stata espressa da Guy Debord, uno dei teorici del movimento, nel suo celebre *pamphlet La société du spectacle* (1967).

[34] Così De Sanctis, *Il Diritto d'Autore, Del diritto d'autore sulle opere dell'ingegno letterarie e artistiche*, in Commentario Schlesinger al Codice Civile, artt. 2573-2583, Giuffrè, Milano, 2012.

[35] L'Italia infatti non ha recepito l'art. 5, par. 3, lett. *k*) della Direttiva 2001/29/CE del 22 maggio 2001 sull'armonizzazione di

taluni aspetti del diritto d'autore e dei diritti connessi nella società dell'informazione, che riconosce agli Stati membri la facoltà di prevedere eccezioni o limitazioni quando l'uso avvenga "a scopo di caricatura, parodia o pastiche".

[36] Come ad esempio per il Tribunale di Venezia nel caso Sanguinetti.

[37] Così ad esempio Trib. Roma, 29 settembre 2008, in *AIDA*, 2010, (1341), pag. 760, con nota di P. Testa.

[38] Cfr. nota 10.

[39] Così A. Musso, *Diritto di autore sulle opere dell'ingegno letterarie e artistiche,* cit., pagg. 267-268; nello stesso senso A. Musso, *Plagio contraffazione parziale e la rielaborazione creativa di singoli brani in altrui opere successive: un approccio giuridico in termini di funzionalità estetica*, in *Revista Lex mercatoria*, 2015, 1, pag. 57 ss. e G. Spedicato, *op. cit*.

[40] Corte di Giustizia CE, 3 settembre 2014, causa C-201/2013, che afferma che "L'articolo 5, paragrafo 3, lettera *k*), della direttiva 2001/29 dev'essere interpretato nel senso che la parodia ha come caratteristiche essenziali, da un lato, quella di evocare un'opera esistente, pur presentando percettibili differenze rispetto a quest'ultima, e, dall'altro, quella di costituire un atto umoristico o canzonatorio. La nozione di 'parodia', ai sensi di detta disposizione, non è soggetta a condizioni in base alle quali la parodia dovrebbe mostrare un proprio carattere originale, diverso dalla presenza di percettibili differenze rispetto all'opera originale parodiata, dovrebbe poter essere ragionevolmente attribuita ad una persona diversa dall'autore stesso dell'opera originale, dovrebbe essere incentrata proprio sull'opera originale o dovrebbe indicare la fonte dell'opera parodiata".

[41] Cass., 19 febbraio 2015, n. 3340, in *Riv. Dir. Ind.*, 2015, 4-5, e in *Foro It.*, C-2036, con nota di G. Casaburi. Nel caso di specie, la Edizioni Musicali Ritmi e Canzoni S.r.l. e la MI.MO Edizioni Musicali S.r.l., quali titolari dei diritti di utilizzazione economica sulla canzone "Zingara", cantata da Iva Zanicchi, nonché Luigi Albertelli ed Enrico Franchi, autori della stessa, avevano promosso un giudizio nei confronti di Francesco De Gregori e della Sony Entertaintment S.p.A., lamentando che i primi due versi della canzone di "Prendi questa mano zingara" (di cui De Grergori era autore e che era stata registrata su CD dalla Sony) riproducevano i primi due versi di "Zingara" della Zanicchi ("*Prendi questa mano zingara, dimmi pure che destino avrò*"). Dopo un lungo *iter* giudiziario iniziato nel 1997 con un procedimento cautelare, la Corte di Cassazione, con la predetta sentenza, ha definitivamente chiuso la vicenda pronunciando il principio di cui alla massima e stabilendo la liceità della condotta del cantautore romano.

[42] A. Donati, *Quando l'artista si appropria dell'opera altrui,* cit.

[43] https://www.metmuseum.org/art/collection/search/267214.

[44] Oltre alle opere di Jeff Koons o Damien Hirst, compaiono opere di Barbara Kruger, Takaschi Murakami, Andreas Gursky e Andy Warhol.

[45] Come è noto, la nozione di "bene culturale" la si ricava dagli artt. 2, comma 2, 10 e 11 del Codice dei Beni Culturali. In base alla prima norma "Sono beni culturali le cose immobili e mobili che, ai sensi degli articoli 10 e11, presentano interesse artistico, storico, archeologico, etnoantropologico, archivistico e bibliografico e le altre cose individuate dalla legge o in base alla legge quali testimonianze aventi valore di civiltà". Gli articoli 10 e 11 forniscono poi un elenco lungo e dettagliato delle varie tipologie di beni culturali. Ai sensi dell'art. 5, comma 5, non sono assoggettati alla tutela codicistica le opere di autore vivente o la cui esecuzione non risalga a oltre settanta anni.

[46] Così come modificato dal c.d. d.l. 31 maggio 2014, n. 83 recante *Disposizioni urgenti per la tutela del patrimonio culturale, lo sviluppo della cultura e il rilancio del turismo* (c.d. Art Bonus) e dalla legge 4 agosto 2017, n. 124, *Legge Annuale per la Concorrenza e il Mercato*.

[47] Sul tema della riproduzione dei beni culturali, cfr. M.L. Franceschelli, *La riproduzione dei beni culturali a scopo di lucro*, in *Riv. Dir. ind.*, 2018, II, pag. 286.

copyright 2019 by Società editrice il Mulino
Licenza d'uso

inizio pagina