



TESI DI LAUREA MAGISTRALE A CICLO UNICO

DIPARTIMENTO DI GIURISPRUDENZA

CATTEDRA DI DIRITTO AMMINISTRATIVO

LA DIGITALIZZAZIONE DEL PATRIMONIO CULTURALE  
IN RELAZIONE AI PROFILI DI TUTELA E  
VALORIZZAZIONE

Chiar.mo Prof. Aldo Sandulli

RELATORE

Chiar.mo Prof. Bernardo Giorgio Mattarella

CORRELATORE

Giulio Libero Mangieri

CANDIDATO

ANNO ACCADEMICO 2023/2024



*Alla mia famiglia  
e alle persone che mi vogliono bene*

# INDICE

<i>Introduzione</i>	8
---------------------	---

## CAPITOLO I

### TUTELA E VALORIZZAZIONE DEI BENI CULTURALI

1. Nozione di bene e patrimonio culturale	13
2. La tutela dei beni culturali	26
2.1 Definizione	26
2.2 Misure di protezione e conservazione	29
2.3 Circolazione	34
3. La valorizzazione dei beni culturali	46
3.1 Definizione	46
3.2 Funzione e attività di valorizzazione	49

## CAPITOLO II

### RIPRODUZIONE DEI BENI CULTURALI

1. Rapporto tra riproduzione e digitalizzazione e differenti usi e mezzi della riproduzione	56
2. Evoluzione e funzioni della disciplina della riproduzione	70
3. I nodi problematici	89
3.1 Uso e destinazione delle riproduzioni	89
3.2 Tutela e valorizzazione dell'immateriale	95
3.3 Dimensione territoriale dell'uso del bene	106
4. Uso delle immagini a fronte dei diritti sulla proprietà intellettuale e altri regimi giuridici	112

# CAPITOLO III

## DIGITALIZZAZIONE DEL PATRIMONIO CULTURALE

1. Il processo di digitalizzazione dei beni culturali ed i diversi approcci in merito all'accesso al patrimonio culturale digitalizzato	122
2. Misure ed attuazione del PNRR per la transizione digitale nell'ambito del patrimonio culturale	136
3. Digitalizzazione in rapporto alla tutela dei beni culturali: conservazione e catalogazione	142
4. Digitalizzazione in rapporto alla valorizzazione dei beni culturali	159
4.1 App, ricostruzioni virtuali e mostre immersive	160
4.2 Sponsorizzazione dei beni culturali	168
<i>Conclusioni finali</i>	178
Bibliografia	189
Giurisprudenza	200
Sitografia	201



## *Introduzione*

Come in tanti ambiti, la digitalizzazione ha rivoluzionato anche il mondo del patrimonio culturale. Una repentina accelerazione del fenomeno si è avuta negli ultimissimi anni a seguito dell'avvento della pandemia, che ha indotto a cercare di mantenere inalterata la possibilità di fruizione attraverso gli strumenti multimediali, senza costringere i cittadini a rinunciare all'esercizio del loro diritto alla cultura. Le nuove tecnologie hanno, però, fatto emergere problematiche numerose e complesse, che inducono a trattare e ad approfondire un argomento, quale è quello dei beni culturali, già di per sé straordinariamente affascinante.

L'Italia è conosciuta e apprezzata in tutto il mondo per la ricchezza del suo patrimonio culturale, frutto di bellezze artistiche e storiche, delle proprie radici e della propria identità culturale, nonché della meraviglia dei pittoreschi paesaggi di cui gode. Prima nella lista dell'UNESCO quale nazione detentrica del maggior numero di beni dichiarati patrimonio dell'umanità, per l'Italia quello della cultura rimane un settore fondamentale, anche dal punto di vista della sua crescita economica. La posizione in cui si trova questo Paese ha portato i Padri Costituenti, ormai quasi ottant'anni fa, a dare loro protezione all'interno dell'art. 9 della Costituzione, ossia nello spazio dedicato ai principi fondamentali, facendone un primario compito della Repubblica. Regolazioni disuniformi e settoriali, in verità, si erano già avute periodicamente in passato, mentre, solo pochi anni prima rispetto all'entrata in vigore della Carta costituzionale, vi era stata l'emanazione, sotto il regime fascista, delle due leggi fondamentali, che avevano, invece, dato una prima impostazione matura ed organica al tema; tuttavia, è l'art. 9 a dare il via ad un approccio pubblicistico di tipo programmatico, che verrà poi ripreso nel contesto internazionale, come nelle Convenzioni UNESCO o di Faro, in un'ottica non solo di tutela dei beni culturali, ma anche di promozione della cultura.

Questa materia è governata dalle funzioni di tutela e valorizzazione, che spingono in due direzioni diverse. La prima è tesa a salvaguardare il più possibile il patrimonio culturale, seguendo una direttrice di limitazione o addirittura di esclusione dell'accesso a questa risorsa, in modo da evitare problemi di protezione, conservazione e sicurezza; la seconda, dal canto suo, è volta ad incrementare le condizioni di fruizione e quindi di

accessibilità, allo scopo di promuovere la conoscenza. Come si vedrà, se è atteggiamento diffuso quello di notare un rapporto di conflittualità fra queste due attività, meno frequente è quello di mettere in luce l'esistenza di un rapporto anche di continuità tra le due, che possono ben integrarsi per offrire, allo stesso tempo, interventi di cura del patrimonio, senza però rinunciare all'opportunità di goderne e di crescita sia culturale che economica della nazione.

Con l'avvento del digitale, non soltanto le funzioni di tutela e valorizzazione hanno subito l'impatto dei nuovi cambiamenti, ma è mutato il nodo centrale del problema in materia. Gli studi giuridici hanno, infatti, spostato progressivamente l'attenzione dalla tradizionale questione di come fare a tutelare i beni culturali nella loro materialità a quella di come fare a tutelare e, al contempo, valorizzare i beni culturali con riferimento al loro valore culturale immateriale. Si è compreso, man mano, come il valore del bene culturale non sia legato, come invece potrebbe pensarsi, alla *res* in quanto tale, di per sé tecnicamente riproducibile anche ad un livello tale da lambire la perfezione (si pensi alle attuali scansioni su dipinti, il cui risultato è poi materializzabile in copie tramite stampa 3D). Anche nella replica più riuscita, nondimeno, mancano l'essenza, il vissuto, l'unicità dell'originale, ciò che Benjamin, illustre pensatore tedesco del Novecento, definirà "aura" e che fa della riproduzione qualcosa che non potrà mai essere uguale in tutto e per tutto al suo oggetto.

Ed è proprio questo aspetto, quello immateriale, in cui rientra l'immagine dei beni culturali, che ha acquisito una assoluta centralità a seguito dello sviluppo e della diffusione capillare delle tecnologie digitali. Un fronte, questo, sicuramente recente, ma non nuovo, si dirà; eppure, resta il fatto che la disciplina vigente in proposito rimane quella generale e alla relazione fra tecnologie e riproduzione dei beni culturali, oggi rapporto praticamente inscindibile, il legislatore finora non vi ha ancora messo mano. Le tecnologie si sono evolute, il modo di eseguire riproduzioni è cambiato e lo stesso vale per la diffusione dell'immagine dei beni culturali; ciò nonostante, la tutela giuridica non è mutata, faticando a stare al passo con i tempi. E, allora, sono tanti i dubbi che sorgono e che questo elaborato si propone di indagare e, spesso, di dirimere, suggerendo soluzioni che, seppur talvolta personali, intendono gettare una luce sulle varie questioni. Si proverà qui ad illustrarne sinteticamente qualcuna.

La riproduzione riveste importanza centrale nella presente tesi, poiché è legata alla digitalizzazione dapprima perché quest'ultima è, di per sé, una riproduzione che si serve di una peculiare forma, che non è analogica; inoltre, la riproduzione dell'immagine di un bene culturale di solito, ormai, è in questo formato, che è in grado di offrire elevatissime risoluzioni e che permette una rapida diffusione e una pubblicazione presso ogni mezzo di comunicazione.

La riproduzione, però, pone un rischio di detrimento dell'originale e lo fa sotto due punti di vista. Da un lato, essa, applicandosi al bene, incide sull'espressione materiale dello stesso: ciò comporta che il prodotto della riproduzione annulla l'autenticità presente nella fonte e, in più, mette in pericolo l'integrità del bene durante lo svolgimento delle operazioni tecniche. Dall'altro, ad uscirne svilito può essere perfino lo stesso valore immateriale del bene culturale originale: una volta acquisita l'immagine, le modalità di utilizzo della stessa, a causa delle tecnologie digitali, possono essere sconfinite se non vi si pongono limiti.

Il Codice dei beni culturali e del paesaggio applica un regime vincolistico alle riproduzioni a scopo lucrativo. Ma, allora, riguardo a quest'ultimo aspetto, si potrebbe obiettare quale preoccupazione possa mai sorgere da una maggiore liberalizzazione, e quindi conoscibilità, di prodotti culturali. E poi, si è così sicuri che la distinzione tra uso lucrativo e non lucrativo, nella pratica, sia così ben definita? Come qualificare una riproduzione fotografica di un bene culturale su un manuale scolastico o sulla copertina di una rivista scientifica?

Nei termini di una maggiore liberalizzazione o del permanere del vigente controllo pubblicistico si colloca anche il giudizio sul decoro dell'uso della riproduzione. Se, da una parte, l'uso e la condivisione delle immagini, oggi, sono illimitate e quindi, nelle ipotesi di lucro, può essere cosa di buon senso vagliare la compatibilità della destinazione di questi usi con il carattere culturale del bene, dall'altra si rischierebbe di condizionare il giudizio a criteri moralistici e soggettivi, riducendo la libertà di espressione.

Il patrimonio culturale è, poi, parte dell'identità di una nazione; eppure, contestualmente, non può negarsi che questo abbia un valore che va al di là dei confini del singolo Stato e che la sua stessa fruizione sia destinata ad una comunità globale. Si dibatte, dunque, sulla sua dimensione territoriale o universale: tuttavia, in quest'ultima

ipotesi, la sublimazione a valore universale contrasterebbe con la sussistenza di varie legislazioni nazionali vigenti in materia. Pertanto, occorrerà dare un inquadramento alla nozione di patrimonio culturale e allo stesso concetto di cultura, per poi provare, se del caso, ad avanzare una soluzione di regolamentazione in merito.

Altro problema, che deriva dalla sconfinata diffusione delle riproduzioni di beni culturali di cui si diceva, è quello che attiene al luogo dell'instaurazione di eventuali controversie giurisdizionali che possono scaturire. Un uso illecito di queste riproduzioni, anche digitali, che si verifichi in più Paesi, può dar luogo a confusioni applicative e procedurali che sfociano in contrasti fra giurisdizioni nazionali. Anche qui, fra le reciproche dichiarazioni di mancanza di giurisdizione dell'altro Stato, non è semplice capire come intervenire.

Passando al bene culturale digitalizzato, pure in questo caso si pone sin da subito un dilemma da dover sciogliere. Qual è la natura cui esso appartiene? È una semplice esternalizzazione, proiezione del valore immateriale del bene su un altro supporto oppure è un bene culturale distinto e autonomo?

Quello che è certo è che con il processo di digitalizzazione si offrono nuove opportunità in questo settore. I nuovi strumenti digitali sono in grado di immortalare sempre con maggiore cura i beni e sono capaci di poterli immagazzinare e catalogare in banche dati sempre più capienti. Le offerte culturali si ampliano e alla visita tradizionale si accompagna gradualmente la mostra virtuale, che consente di incrementare la percezione sensoriale dei fruitori, aggiungendo al godimento dei beni esposti virtualmente una esperienza più completa e coinvolgente, fatta di un connubio di immagini, luci e musica. Tutto questo purché non vada a discapito del bene in sé, che deve rimanere il protagonista della scena.

Per quanto riguarda il contratto di sponsorizzazione, invece, la sua qualificazione giuridica, ancorché non tipizzata, è pacifica dal punto di vista del diritto privato e, ormai, acquisita dal Codice dei beni culturali e del paesaggio. Ciò che ancora non è individuato né è stato trattato in dottrina è come questo istituto possa rapportarsi alla digitalizzazione. Due paiono, personalmente, i profili che possono prospettarsi, che attengono tanto al bene culturale quanto all'attività di sponsorizzazione, e di cui si dirà più avanti.

Infine, andrà considerato un ultimo tema, che è quello del rapporto fra cultura ed economia, quasi mai esaminato in passato, dal momento che, per l'appunto, l'oggetto

precipuo dell'indagine era rappresentato dalla cosa, per di più dall'angolazione della sua tutela. Con l'introduzione della valorizzazione a livello legislativo, la stessa è stata delineata in due accezioni, l'una culturale e l'altra economica e questo ha fatto emergere detto rapporto, declinato in un modo o nell'altro in base, spesso, alla concezione ideologica di fondo che ispira chi tratta l'argomento.

C'è chi vede nella cura del patrimonio culturale una prerogativa rigorosamente pubblicistica, in quanto soltanto la Pubblica Amministrazione sarebbe capace di gestirlo, scadendosi altrimenti inesorabilmente in un'attività di mercificazione, dove i cittadini diventano clienti. Poi, ci sono coloro che, in un'ottica spiccatamente capitalistica, vorrebbero vedervi una radicale riduzione della gestione pubblica in favore, soprattutto, di occasioni di profitto, in cui i privati divengono, per lo più, loro i proprietari dei beni – premurandosi più di come specularvi sopra tramite una compravendita piuttosto che come tutelarli e valorizzarli – o in cui hanno la facoltà di servirsi incondizionatamente di immobili storici o chiese per ambientarvi un evento o il festeggiamento del compleanno. Di una adeguata gestione del patrimonio culturale si tenterà di rendere conto più avanti.

L'elaborato si svilupperà partendo dalla disciplina generale codicistica, in modo da comprendere il quadro giuridico in cui si è immersi e da cui si intende muoversi: dopo una prima definizione di bene culturale, saranno trattate le funzioni di tutela e valorizzazione, insieme al delicato regime normativo di circolazione dei beni. Dopodiché si passerà ad analizzare la riproduzione nelle sue tecniche e nei suoi utilizzi, soffermandosi sugli aspetti problematici che questa comporta, in particolare in relazione al valore immateriale dei beni culturali, per poi collegarsi anche a dinamiche materiali che aiuteranno a capire meglio la complessità della materia. Per ultimo, sarà illustrato il fenomeno della digitalizzazione, cuore della tesi insieme alla riproduzione, che mostrerà l'attualità del tema e l'impatto che ha avuto e che ha in relazione al patrimonio culturale, con riferimento alle funzioni di tutela e valorizzazione. Tutto ciò, ovviamente, insieme all'approfondimento di tutte le questioni accennate.

# CAPITOLO I

## TUTELA E VALORIZZAZIONE DEI BENI CULTURALI

SOMMARIO: 1. Nozioni di bene e patrimonio culturale. – 2. La tutela dei beni culturali; – 2.1 Definizione; – 2.2 Misure di protezione e conservazione; – 2.3 Circolazione. – 3. La valorizzazione dei beni culturali; – 3.1 Definizione; – 3.2 Funzione e attività di valorizzazione.

### 1. Nozioni di bene e patrimonio culturale

Il panorama giuridico del patrimonio culturale è costituito dall'insieme di principi e regole aventi ad oggetto beni di particolare pregio e interesse ed è disciplinato oggi, a livello di fonte primaria, all'interno del d. lgs. 22 gennaio 2004, n. 42, che costituisce quel codice di settore denominato "Codice dei beni culturali e del paesaggio". È proprio questo a definire in modo asciutto e limpido, all'art. 2, il patrimonio culturale: «Il patrimonio culturale è costituito dai beni culturali e dai beni paesaggistici».

Le fondamenta dell'attuale ordinamento poggiano sui corpi normativi adottati tra l'età giolittiana e il periodo alla vigilia della Seconda guerra mondiale. Già, però, a partire dal XV secolo e poi più intensamente a seguito dell'Unità d'Italia, una maggiore sensibilità per l'antichità sfocia nell'attenzione alla protezione delle "cose d'arte", dettata tradizionalmente da esigenze di contrasto alla spoliatura del ricchissimo patrimonio artistico italiano e, più tardi, da esigenze di costruzione di una identità nazionale<sup>1</sup>. Con l'avvento dell'unificazione, vengono istituite nelle maggiori città italiane apposite commissioni di belle arti; questi beni vengono ritenuti di tale importanza da decidere addirittura di porre in secondo piano lo statuto della proprietà privata, valore indiscusso ed illimitato nella società di stampo liberale dell'epoca. Le stesse bellezze e opere d'arte italiane hanno grande risonanza internazionale, grazie al successo del romanzo *Viaggio*

---

<sup>1</sup> M. Cammelli, *L'ordinamento dei beni culturali tra continuità e innovazione*, in *Aedon*, 2017, n. 3.

*in Italia* di Johann Wolfgang von Goethe, che permette di far riscoprire le radici culturali italiane<sup>2</sup>.

L'espressione «bene culturale» è alquanto recente nell'ordinamento italiano e ha avuto diverse formulazioni che si sono susseguite negli scorsi decenni. Fino alla metà del XX secolo, la legge del '39<sup>3</sup> trattava di «antichità e belle arti» oppure «cose d'arte», locuzioni o troppo astratte per la loro prospettiva estetizzante o esclusivamente legate alla materialità del bene fisico, non tenendo in considerazione così le attività culturali<sup>4</sup>. A seguito della spinta del diritto internazionale convenzionale<sup>5</sup> e con l'intervento della Commissione Franceschini, istituita nel 1964 per la tutela e la valorizzazione di cose d'interesse storico, archeologico, artistico e del paesaggio, l'attuale nomenclatura diviene finalmente di ufficiale utilizzo. Già, però, dal 1948 la Costituzione italiana, seppur non menzionando esplicitamente i beni culturali, fa della tutela del patrimonio storico e artistico della nazione e del paesaggio primario compito della Repubblica, insieme alla promozione della cultura e alla libertà di arte, scienza e del loro insegnamento, cui si è aggiunta oggi anche la salvaguardia dell'ambiente<sup>6</sup>.

Tuttavia, è con il d.lgs. 112/1998 e con l'attuale Codice del 2004 che essi entrano definitivamente a far parte della legislazione italiana – oltre che, ormai, del linguaggio comune. L'art. 2, comma 2 del Codice dei beni culturali prevede che «Sono beni culturali le cose immobili e mobili che, ai sensi degli articoli 10 e 11, presentano interesse artistico, storico, archeologico, etnoantropologico, archivistico e bibliografico e le altre cose

---

<sup>2</sup> G. Melis, *Dal Risorgimento a Bottai e a Spadolini. La lunga strada dei beni culturali nella storia dell'Italia unita*, in *Aedon*, 2016, n. 3.

<sup>3</sup> Ci si riferisce ad una delle due fondamentali leggi Bottai del 1939, la l. 1089/1939 sui beni di interesse storico e artistico.

<sup>4</sup> M. P. Chiti, *La nuova nozione di "beni culturali" nel d.lg. 112/98*, in *Aedon*, 1998, n. 1. Va tenuto, tuttavia, in considerazione che le leggi Bottai introdussero notevoli novità, come un sistema basato sulla centralità di un'amministrazione dedicata – dapprima, nel 1861, la direzione generale Antichità e Belle Arti e poi un apposito ministero di riferimento –, un qualificato corpo professionale ed un preminente apparato pubblico, specchio, a sua volta, della stessa centralità dello Stato fascista.

<sup>5</sup> Fra le varie fonti compaiono la Convenzione per la protezione dei beni culturali in caso di conflitto (UNESCO, L'Aia, 1954), la Convenzione concernente le misure da adottare per interdire e impedire l'illecita importazione, esportazione e trasferimento di proprietà dei beni culturali (UNESCO, Parigi, 1970) e la Convenzione sulla protezione del patrimonio mondiale, culturale e naturale (UNESCO, Parigi, 1972).

<sup>6</sup> È l'art. 9, e dunque un principio fondamentale della Carta costituzionale, ad affermare: «La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica. Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione. Tutela l'ambiente, la biodiversità e gli ecosistemi, anche nell'interesse delle future generazioni. La legge dello Stato disciplina i modi e le forme di tutela degli animali», mentre prevede l'art. 33 che «L'arte e la scienza sono libere e libero ne è l'insegnamento».

individuare dalla legge o in base alla legge quali testimonianze aventi valore di civiltà»<sup>7</sup>. La cesura maggiore rispetto al passato riguarda, da un lato, l'abbandono dell'ancoraggio del bene culturale ad un valore materiale mediante la formula «testimonianze aventi valore di civiltà» – testimonianze non più soltanto e necessariamente materiali<sup>8</sup>; dall'altro, l'introduzione dell'inciso «e le altre cose individuate dalla legge», con il quale si permette che anche la legge possa individuare quali cose costituiscono beni culturali<sup>9</sup> – cui si aggiungono i già citati artt. 10 e 11<sup>10</sup>.

Dalle disposizioni del Codice dei beni culturali e del paesaggio si evince che i tratti caratterizzanti della nozione di bene culturale sono la tipicità, la pluralità e la materialità. Tipicità perché è il legislatore a dettare i parametri affinché una cosa possa rientrare astrattamente nella fattispecie di bene culturale. Per l'ipotesi generale, ossia quella dell'art. 10<sup>11</sup>, è poi l'amministrazione a valutare e a qualificare, nel singolo caso concreto, la cosa come bene avente interesse culturale, mentre, negli altri casi, è definita tale da una disposizione normativa a monte, in modo esplicito (come per l'art. 11) o da ricavarsi in via ermeneutica («le altre cose individuate dalla legge o in base alla legge quali testimonianze aventi valore di civiltà»). Il bene culturale è, pertanto, definito dal legislatore, poiché non risulta sufficiente che una cosa sia meramente e di per sé testimonianza di cultura.

Altro tratto distintivo è la pluralità, poiché tale tipizzazione non configura una nozione generale, ma investe specifici tipi e categorie di beni culturali. Questa mancanza di unitarietà della nozione si riscontra nel fatto che uno stesso bene può assumere diversi profili a seconda di come lo si considera: ad esempio, un libro può essere visto come bene materiale (una specifica edizione della Divina Commedia), come opera letteraria (Divina

---

<sup>7</sup> Analogamente, il d.lgs. 112/1998 affermava all'art. 148, lett. a) (ora abrogato), che sono beni culturali «quelli che compongono il patrimonio storico, artistico, monumentale, demotnoantropologico, archeologico, archivistico e librario e gli altri che costituiscono testimonianza avente valore di civiltà così individuati in base alla legge».

<sup>8</sup> La Commissione Franceschini, infatti, definiva il bene culturale quale «testimonianza *materiale* avente valore di civiltà» (si veda, a proposito, G. Pitruzzella, *La nozione di bene culturale*, in *Aedon*, 2000, n. 1).

<sup>9</sup> Tuttavia, si dibatte sul fatto se le cose siano individuate dalla legge quali testimonianze aventi valore di civiltà o se possano anche non esserlo, purché determinate dalla legge. Se si accoglie la prima impostazione, bisogna tenere in considerazione che ci si andrebbe a scontrare con l'art. 149, comma 3, lett. a) del d.lgs. 112/1998, il quale riserva allo Stato il potere di individuazione di beni culturali (tramite apposizione di vincolo, diretto e indiretto, di interesse storico o artistico). Cfr. *ibidem*.

<sup>10</sup> Non si può, infatti, ritenere che gli artt. 10 e 11 esauriscano la disciplina normativa in materia, non avendosi, pertanto, una elencazione di tipo tassativo (R. Tamiozzo, *La legislazione dei beni culturali e paesaggistici*, Milano, Giuffrè, 2009, p. 16).

<sup>11</sup> Di cui, tuttavia, si esclude l'ipotesi del comma 2, per il quale la qualificazione è già operata dal legislatore.

Commedia come prodotto intellettuale di Dante Alighieri), come sua rappresentazione grafica (una illustrazione, una incisione, un dipinto che raffigura un episodio della Divina Commedia).

Infine, tali beni sono entità *quae tangi possunt*<sup>12</sup>, trattandosi di cose mobili o immobili, e pertanto materiali<sup>13</sup>.

Le caratteristiche summenzionate appartengono ai beni culturali “in senso proprio”, che sono quelli disciplinati dal Codice dei beni culturali; a questi si aggiungono beni culturali “extra Codice”, i quali possono essere immateriali – giacché, a differenza degli altri, possono non essere rappresentati da una *res*<sup>14</sup> – oppure essere entità materiali aventi sì un interesse culturale ma non a tal punto rilevante da essere considerati beni culturali in senso stretto. Il riconoscimento dei primi è dato, in particolare, dalla ratifica delle Convenzioni UNESCO per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale e per la protezione e la promozione delle diversità culturali del 2003 e del 2005, ma anche dalla Convenzione quadro del Consiglio d’Europa sul valore del patrimonio culturale per la società (cd. Convenzione di Faro); nella seconda tipologia, invece, possono ricomprendersi le attività culturali, ossia tutte quelle attività rivolte ad elaborare e a diffondere la cultura e l’arte<sup>15</sup> – tra cui le attività cinematografiche, teatrali, musicali e di danza<sup>16</sup> –, che non sono riconducibili al regime codicistico dei beni culturali, non essendo cose ereditate dal passato (“testimonianze”), ma qualcosa di dinamico che intende proiettarsi verso il futuro.

---

<sup>12</sup> E la materialità, si badi, è richiesta sempre, anche per il patrimonio culturale immateriale, seppure qui in via indiretta. Infatti, per Massimo Severo Giannini, i beni culturali hanno una duplice anima: da una parte, vi è la cosa, quale oggetto materiale di diritti reali e di obbligazioni, mentre, dall’altra, vi è il valore immateriale in essa contenuto (M.S. Giannini, *I beni culturali*, in *Rivista trimestrale di diritto pubblico*, 1976, pp. 24, 25, richiamato da A. Bartolini, *L’immaterialità dei beni culturali*, in *Aedon*, 2014, n. 1). Tanto che finanche per le espressioni di identità culturale collettiva, regolamentate dalle Convenzioni UNESCO per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale e per la protezione e la promozione delle diversità culturali, aventi natura immateriale, per essere assoggettate alla disciplina del Codice dei beni culturali, deve esserci alla base una testimonianza materiale (art 7-bis Cod.).

<sup>13</sup> Corte costituzionale, sent. n. 118/1990. C’è poi chi parla di visione “cosistica” dell’ordinamento italiano con riferimento ai beni culturali, «dal momento che il termine stesso di “bene” richiama il concetto civilistico di “cosa”» (R. Borio di Tigliole, *La legislazione italiana dei beni culturali*, Milano, Giuffrè, 2018, p. 59).

<sup>14</sup> Tra questi si riportano, a titolo esemplificativo, prassi, conoscenze, espressioni che una comunità riconosce in quanto facente parte del proprio patrimonio culturale, ma anche, più concretamente, la dieta mediterranea, posta oggi nella lista rappresentativa del patrimonio culturale dell’umanità.

<sup>15</sup> Come è precisato dalla stessa Corte costituzionale (sent. n. 285/2005 e sent. n. 255/2004).

<sup>16</sup> A differenza della Corte costituzionale (*ibidem*), che le annovera nelle attività culturali, di diverso parere è Sciullo, che le include nello Spettacolo (G. Sciullo in C. Barbati, M. Cammelli, L. Casini, G. Piperata, G. Sciullo, *Diritto del patrimonio culturale*, Bologna, Il Mulino, 2017, p. 43).

Le categorie (o tipi) dei beni culturali sono definite dagli artt. 10 e 11 del Codice dei beni culturali e del paesaggio: l'art. 10 si riferisce alle categorie generali, ovvero le cose indicate sono beni culturali ai fini di tutte le disposizioni del Codice sulla tutela (Parte II, Titolo I), essendo oggetto di tutela generale, mentre l'art. 11 riguarda quelle speciali, per cui le cose sono da considerarsi beni culturali solo ai fini delle disposizioni specificamente richiamate, oggetto, pertanto, di tutela speciale.

L'art. 10 distingue fra beni culturali di appartenenza pubblica (commi 1 e 2) e beni di appartenenza privata (comma 3) e tale suddivisione, che si fonda su uno schema di tipo soggettivo, si riflette sul loro regime giuridico. A differenza dei beni pubblici, dove l'individuazione avviene o tramite la sola legge (beni di cui al comma 2) o mediante anche il provvedimento di verifica dell'interesse culturale (quelli di cui al comma 1), per i beni privati (comma 3) ciò avviene per via di un provvedimento di dichiarazione dell'interesse culturale.

L'art. 10, comma 1 prevede che le cose mobili e immobili che presentano interesse artistico, storico, archeologico o etnoantropologico sono beni culturali quando appartengono allo Stato, alle Regioni, agli altri enti territoriali, nonché ad ogni altro ente ed istituto pubblico e a persone giuridiche private senza fine di lucro, ivi compresi gli enti ecclesiastici civilmente riconosciuti<sup>17</sup>.

Come emerge dal presente comma, la distinzione per ragioni soggettive non è netta e precisa: al primo comma, infatti, i beni non sono di esclusiva proprietà pubblica. Si aggiungono, a parità di disciplina, le persone giuridiche private senza scopo di lucro, che includono, grazie alle recenti novelle, anche gli enti ecclesiastici civilmente riconosciuti. Peraltro, le cose indicate dal comma 1 saranno esenti dall'applicazione di questa disposizione se sono opera di autore vivente o se l'esecuzione non risale ad oltre settant'anni fa, non essendo più suscettibili di diventare beni culturali. Se non ricorrono queste ultime condizioni per l'esenzione previste dal comma 5 dell'art. 10, vi è una loro "presunzione di culturalità"<sup>18</sup>; e questo lo si può ricavare leggendo in combinato disposto quest'ultima norma con l'art. 12, comma 1. Infatti, questo stabilisce che le cose indicate

---

<sup>17</sup> La definizione riprende quella della l. 1089/1939, salvo la sostituzione dell'aggettivo «etnografico» con «etnoantropologico», mentre l'aggettivo del T.U. del 1999 era «demoetnoantropologico», ma tale diversità terminologica non incide sulla sostanza (G. Morbidelli, *Art. 10*, in M. A. Sandulli (a cura di), *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, Milano, Giuffrè, 2012, p. 128).

<sup>18</sup> Presunzione *iuris tantum* che opera a tempo determinato e che è destinata a cadere a fronte della "prova contraria" della conclusione del procedimento di verifica.

dall'art. 10, comma 1, cui non si applichino le condizioni del relativo comma 5, sono sottoposte comunque alla tutela del Codice dei beni culturali, anche se provvisoriamente, fino a che non interverrà la procedura di conferma *ad hoc* di verifica dell'interesse culturale<sup>19</sup>. In questo modo, tali cose consolideranno definitivamente la loro qualità di beni culturali se, a seguito della procedura, l'esito è positivo, mentre, se negativo, essa opererà da condizione risolutiva – essendosi precedentemente già applicata la disciplina<sup>20</sup>.

Una seconda categoria di beni culturali è esposta nel comma 2 dell'art. 10, come beni *ex lege*: alla lett. a) figurano le raccolte di musei, pinacoteche, gallerie e altri luoghi espositivi, alla lett. b) gli archivi e i singoli documenti e alla lett. c) le raccolte librerie delle biblioteche<sup>21</sup>. Anche qui ricorre un criterio soggettivo, che è dato dalla loro appartenenza allo Stato, alle Regioni, agli altri enti pubblici territoriali, nonché ad ogni altro ente e istituto pubblico. Per questi beni è sufficiente l'individuazione *ope legis*, per cui non occorrerà alcun accertamento, a differenza di quelli dei commi 1 e 3: pertanto, anche esposizioni ridotte e di scarso valore avranno la qualifica di beni culturali.

La terza categoria (art. 10, comma 3) richiede, per il riconoscimento di bene culturale, la dichiarazione amministrativa ai sensi dell'art. 13 e riprende gran parte dell'elencazione riportata nei primi due commi, ma con delle parziali differenze<sup>22</sup>.

Alla lett. a) compaiono le cose immobili e mobili che presentano interesse artistico, storico, archeologico o etnoantropologico, ma qui appartenenti a soggetti diversi da enti pubblici o da persone giuridiche private senza fine di lucro. Alle lett. b) e c) sono presenti gli archivi e i singoli documenti e le raccolte librerie che appartengono ai privati<sup>23</sup>, ma va tenuto presente che sarà necessario, in questo caso, un particolare interesse (rispettivamente un interesse storico particolarmente importante e un eccezionale interesse culturale). Infine, per le cose (e collezioni) di cui alle lett. d), *d-bis*) ed e) non rileverà la qualità del proprietario, potendo queste cose appartenere a chiunque<sup>24</sup>; per

---

<sup>19</sup> Viene così abbandonato il precedente sistema dell'obbligo di redazione, da parte degli enti competenti, di elenchi, a carattere meramente dichiarativo, di cose aventi interesse culturale.

<sup>20</sup> Si veda sempre G. Morbidelli, *Art. 10*, in M. A. Sandulli (a cura di), *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, Milano, Giuffrè, 2012, p. 129.

<sup>21</sup> Per queste ultime vi è l'eccezione delle biblioteche popolari, delle biblioteche del contadino nelle zone di riforma e dei centri bibliotecari di educazione permanente.

<sup>22</sup> Infatti, la lett. a) si riferisce agli stessi beni dell'art. 10, comma 1, ma con soggetti diversi e le lett. b) e c) ai beni del comma 2, ma questa volta in rapporto ai privati.

<sup>23</sup> In questo caso, vi rientrano anche le persone giuridiche private senza scopo di lucro.

<sup>24</sup> Dal dato letterale si ricava, pertanto, che sono inclusi qui anche gli enti pubblici.

alcune cose della sola lett. d) l'oggetto di tutela risiederà non nel valore intrinseco del bene, ma nel suo essere testimonianza di fatti storici o identitari<sup>25</sup>. L'art. 10, comma 3 comprende alle relative lettere citate: «d) le cose immobili e mobili, a chiunque appartenenti, che rivestono un interesse particolarmente importante a causa del loro riferimento con la storia politica, militare, della letteratura, dell'arte, della scienza, della tecnica, dell'industria e della cultura in genere, ovvero quali testimonianze dell'identità e della storia delle istituzioni pubbliche, collettive o religiose. Se le cose rivestono altresì un valore testimoniale o esprimono un collegamento identitario o civico di significato distintivo eccezionale, il provvedimento di cui all'articolo 13 può comprendere, anche su istanza di uno o più comuni o della regione, la dichiarazione di monumento nazionale; d-bis) le cose, a chiunque appartenenti, che presentano un interesse artistico, storico, archeologico o etnoantropologico eccezionale per l'integrità e la completezza del patrimonio culturale della Nazione; e) le collezioni o serie di oggetti, a chiunque appartenenti, che non siano ricomprese fra quelle indicate al comma 2 e che, per tradizione, fama e particolari caratteristiche ambientali, ovvero per rilevanza artistica, storica, archeologica, numismatica o etnoantropologica, rivestano come complesso un eccezionale interesse».

Dunque, dal quadro generale emerge che nella categoria dei beni culturali appartenenti ai privati – anche se tale definizione è impropria, come visto – occorre un *quid pluris* rispetto a quelli pubblici. Se per questi bastava l'individuazione *ex lege* ed eventualmente un procedimento di verifica *ad hoc* di un interesse culturale semplice, per quelli occorre un interesse di grado decisamente più elevato (“interesse particolarmente importante”, “eccezionale interesse”); interesse qualificato che, per quanto dispensatore di incertezze applicative per la sua astrattezza, andrà poi accertato tramite apposita dichiarazione dell'autorità competente<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> G. Morbidelli, *Art. 10*, in M. A. Sandulli (a cura di), *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, Milano, Giuffrè, 2012, p. 131.

<sup>26</sup> Su tali considerazioni si veda G. Pastori, *I beni culturali (art. 10)*, in *Aedon*, 2004, n. 1, dove si pone in evidenza la notevole differenza di intensità di tutela a seconda dell'appartenenza del bene, risultando uno scenario di difficile unitarietà della nozione di bene culturale.

L'art. 11 del Codice Urbani<sup>27</sup>, invece, elenca, come categorie speciali, una serie di beni materiali, che sono oggetto di specifiche disposizioni di tutela<sup>28</sup> – poiché sono culturali solo ai fini di dette disposizioni di volta in volta richiamate<sup>29</sup>. Per tali beni va ricordato che «resta ferma l'applicabilità delle disposizioni di cui agli articoli 12 e 13, qualora sussistano i presupposti e le condizioni stabiliti dall'articolo 10»; dunque, viene fatta salva la possibilità che tali beni rientrino anche nella categoria generale, applicandosi, così, entrambe le discipline.

Si può, dunque, concludere sui beni culturali che questi sono sì soggetti ad una disciplina pubblicistica contenuta in gran parte nel Codice dei beni culturali e del paesaggio, ma che ciò non comporta una loro avocazione alla proprietà pubblica. Tali cose aggiungono alla disciplina privatistica quella pubblicistica, però mantengono l'appartenenza pubblica o privata preesistente: in breve, bene culturale non significa necessariamente bene pubblico.

Passando ora all'analisi dei procedimenti per il riconoscimento di una cosa come bene culturale, come è stato già detto, salvo i beni dell'art. 10, comma 2 – per i quali è sufficiente la sola individuazione per legge –, gli altri necessitano di un procedimento formale, che è di verifica (per quelli di cui al comma 1) o di dichiarazione (per quelli di cui al comma 3) dell'interesse culturale.

---

<sup>27</sup> È stato modificato dal d.lgs. n. 156/2006 e dal d.lgs. n. 62/2008, che hanno ampliato l'elenco rispetto a quello previsto dal T.U. del '99.

<sup>28</sup> Secondo tale norma, sono assoggettate alle disposizioni espressamente richiamate le seguenti tipologie di cose:

a) gli affreschi, gli stemmi, i graffiti, le lapidi, le iscrizioni, i tabernacoli ed altri elementi decorativi di edifici, esposti o non alla pubblica vista, di cui all'articolo 50, comma 1;

b) gli studi d'artista, di cui all'articolo 51;

c) le aree pubbliche di cui all'articolo 52;

d) le opere di pittura, di scultura, di grafica e qualsiasi oggetto d'arte di autore vivente o la cui esecuzione non risalga ad oltre settanta anni, a termini degli articoli 64 e 65, comma 4;

e) le opere dell'architettura contemporanea di particolare valore artistico, a termini dell'articolo 37;

f) le fotografie, con relativi negativi e matrici, gli esemplari di opere cinematografiche, audiovisive o di sequenze di immagini in movimento, le documentazioni di manifestazioni, sonore o verbali, comunque realizzate, la cui produzione risalga ad oltre venticinque anni, a termini dell'articolo 65, comma 3, lettera c);

g) i mezzi di trasporto aventi più di settantacinque anni, a termini degli articoli 65, comma 3, lettera c), e 67, comma 2;

h) i beni e gli strumenti di interesse per la storia della scienza e della tecnica aventi più di cinquanta anni, a termini dell'articolo 65, comma 3, lettera c);

i) le vestigia individuate dalla vigente normativa in materia di tutela del patrimonio storico della Prima guerra mondiale, di cui all'articolo 50, comma 2.

<sup>29</sup> Questi beni vengono ritenuti, da una parte minoritaria della dottrina, come beni culturali minori. Si veda S. Foà, *La legittimità costituzionale della l. r. Lazio sulla tutela e valorizzazione dei centri storici*, in *Giornale di diritto amministrativo*, 2003, p. 907.

Cominciando dal primo, la verifica dell'interesse culturale è stata definita come «una tra le principali novità introdotte dal legislatore del 2004»<sup>30</sup>. Sotto la vigenza del T.U. del 1999, che riprendeva quanto disposto dalla l. 1089/1939, gli enti pubblici diversi dallo Stato e le persone giuridiche private senza scopo di lucro erano tenuti a redigere e a presentare al Ministero l'elenco descrittivo delle cose di loro appartenenza che presentavano interesse culturale, con eventuali integrazioni<sup>31</sup>. Quindi, era in questo modo che in precedenza avveniva l'identificazione dei beni culturali, per giunta con semplice valore dichiarativo, così che la cosa non inclusa nell'elenco non era necessariamente esclusa dall'applicazione della tutela. Tuttavia, questo sistema non prevedeva di porre in elenchi le cose mobili e immobili dello Stato e in ogni caso nella prassi era frequente l'inosservanza dell'obbligo di elencazione<sup>32</sup>.

Con l'art. 12 del Codice dei beni culturali viene modificata la regolamentazione in merito, prevedendosi che le cose indicate all'articolo 10, comma 1 – ossia appartenenti a enti pubblici o a persone giuridiche private senza scopo di lucro – che siano opera di autore non più vivente e che risalgano ad oltre settanta anni fa, sono sottoposte ad un procedimento di verifica da parte del Ministero della Cultura (MiC)<sup>33</sup>, che sarà volto ad accertare la sussistenza dell'interesse artistico, storico, archeologico o etnoantropologico (ossia l'interesse culturale). In attesa della verifica, quelle cose sono regolate provvisoriamente ed in via cautelare dalla stessa disciplina dei beni culturali, oltre a risultare, tra le altre cose, inalienabili<sup>34</sup>. Disciplina che sarà confermata definitivamente se vi sarà esito positivo, ma che invece verrà meno, con effetto retroattivo, nel caso opposto, con la conseguente libera alienabilità e sdemanializzazione, nel caso di bene demaniale, sempre che non vi ostino altre ragioni di pubblico interesse.

---

<sup>30</sup> G. Clemente di San Luca, R. Savoia, *Manuale di diritto dei beni culturali*, Napoli, Jovene, 2008, pp. 203 ss.

<sup>31</sup> L'omissione comportava una assegnazione di un termine perentorio per l'adempimento, trascorso invano il quale era onere del Ministero esercitare il suo potere sostitutivo.

<sup>32</sup> G. Sciallo, *La verifica dell'interesse culturale*, in *Aedon*, 2004, n. 1.

<sup>33</sup> Denominazione attuale del tradizionale Ministero per i beni e le attività culturali (e del turismo).

<sup>34</sup> Tale condizione di inalienabilità è assoluta e non vede eccezioni nemmeno in caso di eventuali autorizzazioni ministeriali. C'è, però, chi ritiene che, proprio per gli importanti vincoli cui si sottopongono le cose di cui all'art. 10, comma 1, debba sussistere, in aggiunta, un *fumus* di culturalità (G. Sciallo in C. Barbati, M. Cammelli, L. Casini, G. Piperata, G. Sciallo, *Diritto del patrimonio culturale*, Bologna, Il Mulino, 2017, p. 54).

Tale procedimento *ad hoc* potrà essere predisposto d'ufficio dal Ministero o su richiesta. Il mancato rispetto del termine costituirà silenzio-inadempimento<sup>35</sup> e sarà suscettibile di ricorso presso il giudice amministrativo, che potrà pronunciarsi sull'eventuale inerzia della pubblica amministrazione; ove essa venisse accertata e dunque venisse accolto il ricorso, questi concederà all'amministrazione un termine congruo per provvedere, decorso inutilmente il quale nominerà un commissario *ad acta*. Naturalmente, permane la possibilità di proporre il ricorso amministrativo, evitando così una tutela di natura giurisdizionale, anche se resta un'ipotesi di tipo residuale.

La verifica positiva è equiparata alla dichiarazione dell'interesse culturale prevista per i beni privati<sup>36</sup>; tuttavia, notevole differenza tra le due è da riscontrarsi nel fatto che la verifica concerne solo interessi semplici ("senza aggettivazioni"), dunque non qualificati. Inoltre, il soggetto privato può trovare interesse a richiedere la verifica per sottrarre il bene ai vincoli della tutela: infatti, mentre l'art. 54 del Codice dei beni culturali vieta in modo assoluto l'alienazione dei beni *de quibus* non sottoposti ancora a verifica, in seguito a quest'ultima, anche nel caso di esito positivo, è possibile l'alienazione, purché vi sia autorizzazione apposita<sup>37</sup>.

Trattando ora della dichiarazione dell'interesse culturale, l'art. 13 del Codice Urbani prevede che la «La dichiarazione accerta la sussistenza, nella cosa che ne forma oggetto, dell'interesse richiesto dall'articolo 10, comma 3». Questa consiste in un atto amministrativo di dichiarazione, da parte dell'autorità competente, della sussistenza di un interesse qualificato di una cosa appartenente di solito (ma non sempre, come già constatato) a dei soggetti privati. A differenza dei primi due commi dell'articolo 10, dove la cosa è ritenuta bene culturale per legge – anche nel caso in cui la verifica, ove fosse richiesta, non fosse ancora intervenuta –, questo comma richiede la dichiarazione come vera e propria condizione. Dichiarazione che non si pone su un bene qualunque, ma su quello che deve contenere almeno un germe di un interesse, da lì constatando se si tratta

---

<sup>35</sup> Viene, così, superato il precedente meccanismo del silenzio-assenso, modificato recentemente nel 2023, che seguiva alla mancata comunicazione dell'esito della verifica. Ciò si adegua al dettato dell'art. 20, comma 4 l. 241/1990, che dispone che le disposizioni sul silenzio-assenso, tra l'altro, «non si applicano agli atti e procedimenti riguardanti il patrimonio culturale e paesaggistico [...]».

<sup>36</sup> Il relativo provvedimento è trascritto nei registri immobiliari.

<sup>37</sup> Va considerato, infine, che l'obbligatorietà della verifica dell'interesse del bene appartenente a soggetti pubblici si è dimostrata un mezzo efficace anche per questi ultimi: essa ha indotto questa categoria di soggetti a sottoporre il proprio patrimonio immobiliare al procedimento *de quo* qualora volesse addivenire alla dismissione dei propri beni per motivi legati alla volontà di risanamento dei bilanci pubblici (A. Ferretti, *Verifica dell'interesse culturale*, in *Aedon*, 2007, n. 1).

di un interesse semplice, e quindi in questo caso insufficiente, o di uno qualificato<sup>38</sup>. Si tratta di un atto di accertamento di carattere, per alcuni, dichiarativo, per altri costitutivo<sup>39</sup>, cui si accompagna altrettanta incertezza sulla qualificazione della discrezionalità impiegata<sup>40</sup>.

L'art 13, al secondo comma, afferma che i beni di cui al comma 2 dell'art. 10 «rimangono sottoposti a tutela anche qualora i soggetti cui essi appartengono mutino in qualunque modo la loro natura giuridica». Tale dettato ricorda la formulazione del comma 9 dell'art. 12, ma l'analogia è solo apparente: infatti, mentre quest'ultima norma fa salvo il procedimento (di verifica) in caso di mutamento della natura del soggetto, l'art. 13 lo esclude *ab imis* (quello per la dichiarazione), per il semplice fatto che quei beni erano ritenuti *ex lege* culturali prima che vi fosse tale mutamento<sup>41</sup>.

Per quel che concerne il procedimento, è il sovrintendente competente in materia ad avviarlo d'ufficio o su richiesta di un ente territoriale, dandone poi comunicazione al proprietario, possessore o detentore della cosa. In pendenza del procedimento, si producono effetti cautelari sulla cosa, che cesseranno al termine dello stesso. L'atto di dichiarazione è assunto dal Ministero<sup>42</sup>. Anche in questo caso vi è la possibilità di proporre ricorso amministrativo per motivi di legittimità e merito, anche se non è preclusa la via giurisdizionale. Il suo accoglimento farà conseguire l'annullamento o la riforma dell'atto impugnato.

---

<sup>38</sup> Le ipotesi di interesse qualificato che comportano la dichiarazione di una cosa quale bene culturale sono: l'interesse culturale particolarmente importante di cose non appartenenti ad enti pubblici o privati senza scopo di lucro, quello storico particolarmente importante di archivi e documenti di privati, quello eccezionale di raccolte librerie di privati, quello particolarmente importante di cose che hanno un riferimento alla storia o sono testimonianze di identità e, infine, quello eccezionale per il patrimonio culturale della Nazione.

<sup>39</sup> Così, tra gli altri, Sciullo, Sandulli e Zucchelli, ma di opposto parere Tamiozzo, che lo considera dichiarativo; non è da trascurare, poi, la posizione intermedia di Carletti e Veccia, che esclude sia la natura costitutiva che quella dichiarativa. Per Zucchelli «La dichiarazione, quindi, non riconosce nel bene una qualità intrinseca posseduta *ab origine*, ma solo che le qualità possedute *ab origine* costituiscono, al momento del giudizio, elementi validi a far ritenere il bene, in quel momento, come culturale e quindi a tutelarlo» (C. Zucchelli, *Art. 13*, in M. A. Sandulli (a cura di), *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, Milano, Giuffrè, 2012, p. 182).

<sup>40</sup> Per parte della dottrina, si tratta di una discrezionalità tecnica della amministrazione (C. Zucchelli in M. A. Sandulli (a cura di), *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, Milano, Giuffrè, 2012), la quale non implica ponderazione di interessi, ma cognizioni tecniche specialistiche; per parte della giurisprudenza e della dottrina, invece, possono configurarsi momenti di discrezionalità amministrativa.

<sup>41</sup> «L'interesse culturale è *ex se* ritenuto sussistente dalla legge, onde la non necessità di una previsione di rinvio a una fase di individuazione che accerti la sussistenza di tale presupposto» (Relazione illustrativa al Codice dei beni culturali e del paesaggio).

<sup>42</sup> Salvo che per quelli di interesse eccezionale per l'integrità del patrimonio della Nazione, di cui si occuperà l'organo competente centrale del Ministero.

Infine, un breve accenno ai beni paesaggistici o ambientali, i quali, insieme ai beni culturali, completano il patrimonio culturale. Presi inizialmente in considerazione da una delle leggi Bottai (l. 1497/1939 per la tutela delle bellezze paesistiche), che abbandonava la precedente visione estetico-romantica ottocentesca per una di tipo estetico-culturale<sup>43</sup>, negli anni Sessanta la Commissione Franceschini li incluse fra i beni culturali come “beni culturali ambientali”, dividendoli tra quelli paesaggistici e quelli urbanistici. La legge Galasso del 1985 sottopose a vincolo paesistico aree del territorio nazionale individuate per tipi generali per il loro notevole interesse ambientale. Tale elenco sulle aree tutelate è stato ripreso, con poche variazioni, anche dal vigente Codice all’art. 142<sup>44</sup>, che si fonda sulla eterogeneità e sui caratteri intrinseci presentati dai tipi, di natura geomorfologica, biofisica o antropica<sup>45</sup>.

Il paesaggio è il territorio identitario del Paese, con la sua forma e struttura, forgiato dall’azione di fattori naturali, umani e dalle loro interrelazioni. Esso viene posto nel Codice in riferimento alla funzione di tutela e a quella di valorizzazione: nella prima fattispecie è identificato come «rappresentazione materiale e visibile dell’identità nazionale» (art. 131, comma 2), nella seconda come territorio comprensivo di nuovi valori paesaggistici coerenti ed integrati (art. 131, comma 5). Nello specifico, sono beni paesaggistici, ai sensi dell’art. 2, comma 3, «gli immobili e le aree indicati all’articolo

---

<sup>43</sup> G. Sciullo, *I vincoli paesaggistici ex lege*, in *Aedon*, 2012, nn. 1-2.

<sup>44</sup> Il quale, al comma 1, afferma che: «Sono comunque di interesse paesaggistico e sono sottoposti alle disposizioni di questo Titolo:

a) i territori costieri compresi in una fascia della profondità di 300 metri dalla linea di battigia, anche per i terreni elevati sul mare;

b) i territori contermini ai laghi compresi in una fascia della profondità di 300 metri dalla linea di battigia, anche per i territori elevati sui laghi;

c) i fiumi, i torrenti, i corsi d’acqua iscritti negli elenchi previsti dal testo unico delle disposizioni di legge sulle acque ed impianti elettrici, approvato con regio decreto 11 dicembre 1933, n. 1775, e le relative sponde o piedi degli argini per una fascia di 150 metri ciascuna;

d) le montagne per la parte eccedente 1.600 metri sul livello del mare per la catena alpina e 1.200 metri sul livello del mare per la catena appenninica e per le isole;

e) i ghiacciai e i circhi glaciali;

f) i parchi e le riserve nazionali o regionali, nonché i territori di protezione esterna dei parchi;

g) i territori coperti da foreste e da boschi, ancorché percorsi o danneggiati dal fuoco, e quelli sottoposti a vincolo di rimboscimento, come definiti dall’articolo 2, commi 2 e 6, del decreto legislativo 18 maggio 2001, n. 227 (norma abrogata, ora il riferimento è agli articoli 3 e 4 del decreto legislativo n. 34 del 2018);

h) le aree assegnate alle università agrarie e le zone gravate da usi civici;

i) le zone umide incluse nell’elenco previsto dal d.P.R. 13 marzo 1976, n. 448;

l) i vulcani;

m) le zone di interesse archeologico».

<sup>45</sup> Si veda sempre G. Sciullo, *I vincoli paesaggistici ex lege*, in *Aedon*, 2012, nn. 1-2.

134, costituenti espressione dei valori storici, culturali, naturali, morfologici ed estetici del territorio, e gli altri beni individuati dalla legge o in base alla legge<sup>46</sup>».

Si supera definitivamente, così, una individuazione del paesaggio basata esclusivamente sull'idea di bellezza, l'unica che potesse precedentemente legittimarne la tutela, e si opera una distinzione con i beni culturali<sup>47</sup>, insieme ai quali, al contempo, si dà un'unica nozione di patrimonio culturale. Il paesaggio diventa territorio espressivo di valore estetico ma soprattutto di identità della nazione, contenitore di fenomeni naturali ed umani, a cui si affiancano i beni paesaggistici, apparentemente sovrapponibili, eppure distinti dal paesaggio in quanto non costituenti un concetto astratto, ma identificati puntualmente dalla legge (art. 134): si configura così un rapporto di genere a specie.

In conclusione, il settore della cultura è centrale per un Paese che ne fa una delle principali fonti di guadagno e di investimento, essendo tornata l'Italia dal 2021 ad avere il primato nella lista del patrimonio mondiale dell'UNESCO<sup>48</sup>. Crescente attrazione nei confronti del pubblico desta la dimensione culturale e la diffusione dei relativi contenuti, grazie alla globalizzazione, reti capillari e ad un primato delle immagini consentito da una comunicazione di tipo digitale, che garantisce una diffusione fino a solo poco tempo fa inimmaginabile<sup>49</sup>. Nonostante la nozione di patrimonio culturale sia analitica e per categorie nell'ordinamento giuridico italiano, si avverte sempre più l'esigenza di una sua nozione unitaria e di un passaggio da un diritto del patrimonio culturale ad un diritto al patrimonio culturale quale diritto soggettivo, alla luce della ratifica della Convenzione di Faro del 2005 (ratificata dall'Italia solo il 1° ottobre 2020)<sup>50</sup>. Nozione unitaria di

---

<sup>46</sup> Si stima che la superficie del territorio paesaggistico da tutelare sia addirittura il 50% di quella del territorio nazionale (cfr. P. Carpentieri, *Art. 142*, in G. Trotta, G. Caia, N. Aicardi (a cura di), *Commentario del Codice dei beni culturali e del paesaggio*, Padova, CEDAM, 2005).

<sup>47</sup> Già grazie alle due distinte fonti del 1939, delle quali una si occupava di bellezze naturali (la legge n. 1479) e l'altra di cose di interesse artistico e storico (la n. 1089).

<sup>48</sup> Al 2024 l'Italia ne conta addirittura 60 (da [whc.unesco.org](http://whc.unesco.org)).

<sup>49</sup> M. Cammelli e G. Piperata, *Patrimoni culturali: innovazioni da completare; tensioni da evitare*, in *Aedon*, 2022, n. 1.

<sup>50</sup> Questa definisce il patrimonio culturale «un insieme di risorse ereditate dal passato che alcune persone considerano, a prescindere dal regime di proprietà dei beni, come un riflesso e un'espressione dei loro valori, credenze, conoscenze e tradizioni in continua evoluzione. Esso comprende tutti gli aspetti dell'ambiente derivati dall'interazione nel tempo fra le persone e i luoghi». La Convenzione di Faro fa proprio, così, il recente concetto di carattere generale di *cultural heritage*, concetto che, tuttavia, secondo qualcuno, andava interpretato con l'espressione «eredità culturale» e non «patrimonio culturale», che potrebbe creare confusioni logico-giuridiche con la nozione vigente nell'ordinamento interno (V. Di Capua, *La Convenzione di Faro. Verso la valorizzazione del patrimonio culturale come bene comune?*, in *Aedon*, 2021, n. 3).

patrimonio culturale, ma con la sua doppia dimensione, materiale ed immateriale<sup>51</sup>, e dove la materialità sta lasciando spazio alla immaterialità, la quale assume oggi sempre maggiore attenzione<sup>52</sup>. Inoltre, nel Codice, l'ambito di applicazione si amplia, interessando dapprima il paesaggio e poi le espressioni di identità culturale collettiva, fino a ricomprendere ora i prodotti di quelle attività economiche definite "industrie creative". Il diritto del patrimonio culturale, dunque, finisce, da un lato, per acquisire nuovi contesti patrimoniali da disciplinare, mentre, dall'altro, la sua regolazione non si limita più all'ordinamento domestico, ma è attraversata da processi di trasformazione rispetto al passato, dovendosi interfacciare, ormai, anche con quelli internazionali e sovranazionali<sup>53</sup>.

## 2. La tutela dei beni culturali

### 2.1 Definizione

La tutela costituisce una delle funzioni delle pubbliche amministrazioni esercitata in ordine ai beni culturali. Già secoli fa, si sentì l'esigenza di garantirla tramite l'intervento di alcune bolle papali del secolo XV, che erano indirizzate ad impedire il danneggiamento o lo spoglio di edifici o luoghi sacri; più tardi, nel 1820, venne emanato l'editto del cardinale Pacca, modello per la legislazione preunitaria e primo provvedimento organico in materia, volto ad adottare misure di conservazione e restauro delle cose d'arte. Chiusa

---

<sup>51</sup> Su tale esigenza di una nozione unitaria, L. M. Guzzo, *Il patrimonio culturale*, in *Aedon*, 2022, n. 1.

<sup>52</sup> Il suo rilievo fu compreso già da tempo da Massimo Severo Giannini, che sosteneva che la cosa può essere elemento materiale di interessi di natura patrimoniale o elemento materiale di interessi di natura immateriale, quali sono gli interessi culturali: i beni culturali, infatti, sono testimonianze aventi valore di civiltà giuridica, ossia entità immateriali, che ineriscono ad entità materiali, le quali costituiscono il loro supporto fisico. Quindi, il bene culturale ha a supporto una cosa, ma non si identifica in essa, bensì nel valore culturale inerente a questa, che può essere separabile o meno dal bene patrimoniale (M.S. Giannini, *I beni culturali*, in *Rivista trimestrale di diritto pubblico*, 1976, I, pp. 25 ss.). Ciò spiega come non sia il tratto estetico-materiale a rilevare, ma quello culturale-immateriale (l'interesse archeologico, artistico, storico,...), facendo sì che anche un bene "antiestetico", come una arma da fuoco o una ghigliottina, possa essere bene culturale.

<sup>53</sup> Sempre M. Cammelli e G. Piperata, *Patrimoni culturali*, in *Aedon*, 2022, n. 1.

la parentesi ottocentesca, in cui si escludeva, nell'ottica liberale, un regime differenziato per i beni culturali, è, tuttavia, nel XX secolo che la disciplina si perfeziona e vengono dettati principi e disposizioni tuttora vigenti, quali il divieto di modificazione e restauro senza autorizzazione, l'inalienabilità di determinate cose d'arte appartenenti ad enti pubblici o la soggezione al regime vincolistico di beni che presentano un interesse culturale<sup>54</sup>; con la legge Bottai, poi, si comprende l'opportunità di una intromissione pubblica relativa alla conservazione del patrimonio culturale, che cessa di rimanere prerogativa privata, mentre, una decina di anni più tardi, con la Costituzione, si introduce l'innovativo concetto di tutela del patrimonio storico e artistico<sup>55</sup>.

Arrivando all'età contemporanea, all'art. 3, il Codice dei beni culturali e del paesaggio definisce la tutela, per la quale prevede che la «tutela consiste nell'esercizio delle funzioni e nella disciplina delle attività dirette, sulla base di un'adeguata attività conoscitiva, ad individuare i beni costituenti il patrimonio culturale ed a garantirne la protezione e la conservazione per fini di pubblica fruizione», anche attraverso provvedimenti volti a conformare e regolare diritti e comportamenti inerenti al patrimonio culturale. Non a caso le relative norme sono definite a carattere restrittivo o conformativo. Vi è, così, la necessità di salvaguardare la conservazione dei beni nella loro valenza di testimonianze aventi valore di civiltà, che trascendono la dimensione locale per rivestire una portata non solo nazionale, ma addirittura universale, da preservare e trasmettere nel tempo<sup>56</sup>.

La tutela, come la valorizzazione, è appunto una funzione: diverse sono state le definizioni che sono state date, ma si può dire che quest'ultima consista in un insieme di attività giuridicamente rilevanti, svolte dalle pubbliche amministrazioni, verso il fine determinato di soddisfare concretamente bisogni particolari corrispondenti ad interessi

---

<sup>54</sup> Tra le varie normative spicca la legge Rosadi (l. 364/1909), che è stata poi l'archetipo della l. 1089/1939, insieme a quelle, numerose, di diritto pattizio e comunitario, come il regolamento CEE del 1992 sull'esportazione al di fuori dell'Unione europea, la direttiva CEE del 1993 relativa alla restituzione di beni culturali usciti illegalmente dal territorio di uno Stato membro oppure le Convenzioni UNESCO sulla protezione del patrimonio culturale e materiale mondiale (1972) o per la salvaguardia del patrimonio immateriale (2003).

<sup>55</sup> M. C. Cavallaro, *I beni culturali: tra tutela e valorizzazione economica*, in *Aedon*, 2018, n. 3. E, già nei lavori preparatori all'art. 9, si rimette alla "tutela dello Stato" l'eccezionale patrimonio artistico e storico italiano, in quanto espressione del "tesoro nazionale".

<sup>56</sup> G. Pastori, *Tutela e valorizzazione dei beni culturali in Italia*, in *Aedon*, 2004, n. 3.

Per altro verso, vi è il bisogno di promuovere la potenzialità di tali beni, assicurandone conoscenza e messa a disposizione, come risorsa culturale, sociale, ma anche economica: è il caso della valorizzazione, che è funzione complementare ed interdipendente alla tutela.

generali<sup>57</sup>. Tre sono le finalità riconoscibili in questa funzione: è presente l'individuazione, cioè la qualificazione di una cosa come bene culturale, e poi la protezione e la conservazione, ovvero la garanzia dell'integrità del bene fisico attraverso divieti o interventi. Per giunta, mentre il d.lgs. 112/1998 si rifaceva ad ogni attività riconducibile alle dette finalità, con l'art. 3 del Codice ci si riferisce solo all'esercizio delle funzioni e alla disciplina delle attività: secondo la dottrina, ci sarebbe una tipizzazione di tale funzione, per cui, fra le attività volte a riconoscere, conservare e proteggere, comporrebbero la tutela solo quelle specificamente disciplinate dal legislatore<sup>58</sup>.

La tutela richiede una regolamentazione unitaria a livello nazionale o anche sovranazionale, con un contributo di corpi tecnico-professionali che si esimono da politiche contingenti, compiendo attività di individuazione concreta dei beni, di prevenzione dal deterioramento e di manutenzione e ripristino.

La tutela è affidata, *ex art.* 117, comma 2, lett. s) Cost.<sup>59</sup>, alla competenza legislativa esclusiva dello Stato. La competenza amministrativa, invece, è attribuita al Ministero competente, che la può esercitare direttamente oppure affidare alle Regioni tramite forme di intesa e coordinamento, come previsto dall'art 4 del Codice dei beni culturali e del paesaggio.

Fra le legislazioni statali in materia, un posto di rilievo occupa la l. 22/2022, contenente disposizioni in ambito penale sul patrimonio culturale, che ha inciso sul codice penale, facendo inserire un nuovo titolo appositamente dedicato ai reati contro il patrimonio culturale<sup>60</sup>.

Tuttavia, va detto che è dalla riforma del Titolo V della Costituzione che la legislazione sui beni culturali non ha mai trovato concretamente una netta perimetrazione tra i legislatori statale e regionale, con il primo che ha sempre cercato di inglobarla nella sua sfera ed il secondo che ha provato a lasciarsi uno spazio residuale per sé<sup>61</sup>. Inoltre, l'art.

---

<sup>57</sup> M. R. Spasiano, *Funzione amministrativa e legalità di risultato*, Torino, Giappichelli, 2003, pp. 8 ss.

<sup>58</sup> G. Sciullo in C. Barbati, M. Cammelli, L. Casini, G. Piperata, G. Sciullo, *Diritto del patrimonio culturale*, Bologna, Il Mulino, 2017, p. 148.

<sup>59</sup> Il quale contempla che «Lo Stato ha legislazione esclusiva nelle seguenti materie: [...] s) tutela dell'ambiente, dell'ecosistema e dei beni culturali».

<sup>60</sup> Si tratta del Titolo VIII-bis (*Dei delitti contro il patrimonio culturale*), il quale comprende, tra l'altro, il furto, l'appropriazione indebita, la ricettazione, il riciclaggio, importazione ed esportazione illecita e la distruzione.

<sup>61</sup> G. Piperata, *La tutela dei beni culturali: consolidamenti ed estensioni*, in *Aedon*, 2023, n. 1.

116 della Costituzione richiama «ulteriori forme e condizioni particolari di autonomia» per la tutela dei beni culturali da parte delle Regioni e questo non fa che alimentare il problema appena esposto.

## 2.2 Misure di protezione e conservazione

All'ambito di tutela vanno ascritti le misure di protezione e conservazione<sup>62</sup> e gli istituti della vigilanza e dell'ispezione, funzionali, oltre che alle attività conservative, alla protezione del patrimonio culturale.

La vigilanza sui beni culturali è attribuita al Ministero competente e concerne le cose di autore non più vivente ed ultrasettantenni, di proprietà di soggetti pubblici o di persone giuridiche private senza scopo di lucro, non sottoposte ancora a verifica<sup>63</sup>.

Il potere di ispezione, invece, è attribuito ai sovrintendenti, che possono procedere ad accertare l'esistenza e lo stato di conservazione o di custodia di (tutti i) beni culturali, anche adottando le disposizioni e le misure necessarie: vengono verificati, così, la conservazione materiale con eventuale ripristino del bene in caso di danneggiamento, l'uso che ne viene fatto da chi lo possiede e tutto ciò che occorre per garantire la tutela del bene.

Le misure di salvaguardia, presenti al Capo III, costituiscono un tratto saliente della disciplina del patrimonio culturale e si prefissano l'obiettivo di evitare, per mezzo di divieti o autorizzazioni, che vi siano interventi che contrastino con la salvaguardia dei beni o che diminuiscano o precludano la funzione culturale dei beni.

Gli interventi vietati, ai sensi dell'art. 20, sono la distruzione, il deterioramento, il danneggiamento o la destinazione ad usi non compatibili con il carattere storico o artistico

---

<sup>62</sup> Più precisamente, sono gli istituti del Capo III, Titolo I, Parte II del Codice dei beni culturali e del paesaggio.

<sup>63</sup> Sono le cose di cui all'art. 10, comma 1. Relativamente ai beni appartenenti ad enti territoriali, la competenza rimane la stessa, ma si può procedere anche con forme di intesa e di coordinamento con le Regioni. In dottrina si è sottolineato che, nell'ipotesi di mancato raggiungimento dell'intesa, la funzione di vigilanza sarà esercitata dal Ministero in via esclusiva (V. Caputi Jambrenghi in A. Angiuli e V. Caputi Jambrenghi (a cura di), *Commentario al Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio*, Torino, Giappichelli, 2005, 93 ss.).

dei beni oppure tali da recare pregiudizio alla loro conservazione<sup>64</sup>. Dunque si intende vietare, nei confronti di chiunque, sia l'alterazione, totale o parziale, del bene sia una sua destinazione diversa da quella propria. Nel caso di distruzione, vi è una dispersione totale della cosa, mentre, se vi è danneggiamento, essa permane, ma con forma o funzionalità inficiata, non rilevando esimenti per scarsa offensività. Inoltre, è posto divieto dalla norma anche di attuare condotte omissive quando vi è un obbligo di *facere* o di praticare usi che siano incompatibili con il valore culturale o che siano nocivi alla sua conservazione<sup>65</sup>.

L'art. 21, per altro verso, individua gli interventi manipolativi di beni culturali, questi legittimi se assoggettati ad autorizzazione del Ministero, il quale prende in considerazione la loro rimozione, demolizione (anche se seguita da ricostituzione), il loro spostamento (nel caso di beni mobili), lo smembramento di collezioni e raccolte, lo scarto di documenti e l'esecuzione di opere e lavori di qualunque natura su beni culturali. L'autorizzazione è ritenuta "atto di consenso", ossia un atto con cui l'amministrazione consente l'utilizzo del bene asservito che non contrasti con l'interesse alla sicurezza e all'integrità del bene stesso<sup>66</sup>; non occorrerà l'autorizzazione nel caso di assoluta urgenza di effettuare interventi provvisori indispensabili per evitare danni al bene tutelato<sup>67</sup>. L'interposizione dell'amministrazione, tramite provvedimento di autorizzazione, ha la funzione di verificare, in via preventiva, l'impatto delle azioni manipolative e se da queste possano derivare danni all'integrità del bene culturale. Dunque, il difetto del provvedimento causa una preclusione nei confronti del privato: senza un controllo amministrativo con giudizio di segno positivo circa la compatibilità fra la proposta dell'intervento e la salvaguardia del bene, i lavori non potranno essere intrapresi.

L'autorizzazione in relazione all'esecuzione di opere e lavori di qualunque natura su beni culturali va resa dal sovrintendente su un progetto o, qualora sufficiente, su descrizione tecnica dell'intervento, presentati dal richiedente, e può contenere prescrizioni.

---

<sup>64</sup> Nel caso di archivi su cui è intervenuta dichiarazione dell'interesse culturale, vi è il divieto di smembramento.

<sup>65</sup> E. Boscolo, *Art. 20*, in M. A. Sandulli (a cura di), *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, Milano, Giuffrè, 2012, pp. 242, 243. Le valutazioni vanno operate in concreto, in base alle caratteristiche del singolo bene e al contesto.

<sup>66</sup> F. Benvenuti, *Disegno dell'amministrazione italiana*, Padova, Cedam, 1996, p. 272.

<sup>67</sup> Dovrà essere data immediata comunicazione alla sovrintendenza, cui andranno inviati i progetti degli interventi definitivi, questi invece bisognevoli di autorizzazione. Inoltre, all'art. 27 sembra configurarsi una mera facoltà, mentre, a rigore, così come è obbligatoria la tutela, tale dovrebbe essere l'intervento in caso di assoluta urgenza.

Il sovrintendente può ordinare la sospensione o l'inibizione degli interventi (cd. fermo dei lavori), che può avere natura di autotutela, se volta a proteggere il bene applicando la disciplina in tema di beni culturali, o cautelare, se rivolta ad evitare un mutamento della situazione di fatto della cosa in vista di un'eventuale qualificazione successiva come bene culturale. Da un lato, l'autotutela può operare quando vi siano stati interventi vietati dalla legge oppure intrapresi senza autorizzazione o in difformità a questa; si suppone che la sospensione abbia valore fino al momento del rilascio dell'autorizzazione o della revoca della misura sospensiva da parte del sovrintendente che accerti la sopravvenuta conformità degli interventi all'autorizzazione. Dall'altro, la funzione cautelare è attinente alle cose di cui all'art. 10 che sono suscettibili di verifica o dichiarazione dell'interesse culturale<sup>68</sup>.

La distinzione fra demolizione e distruzione – la prima sottoposta ad autorizzazione, la seconda vietata – si riscontra nel fatto che la demolizione<sup>69</sup> dovrebbe essere tale da permettere la ricostituzione della cosa, mentre la distruzione dovrebbe essere definitiva<sup>70</sup>; lo spostamento concerne una differente collocazione fisica, mentre la rimozione un distacco fisico del bene dall'immobile.

Mentre si potrebbe dire che le misure di protezione, fin qui esposte, sono connotate dalla finalità di impedimento di interventi pregiudizievoli dell'uomo, imponendo obblighi negativi, quindi di non fare, le misure di conservazione sono caratterizzate da uno scopo di salvaguardia del bene da fattori naturali e pongono obblighi positivi da parte del detentore.

La conservazione è assicurata, ai sensi dell'art. 27 del Codice Urbani<sup>71</sup>, mediante una coerente, coordinata e programmata attività di studio, prevenzione, manutenzione e

---

<sup>68</sup> Per queste ultime, infatti, non è ancora intervenuto un atto formale che accerti l'individuazione della cosa come bene culturale; poiché, nondimeno, essa va preservata se presenta un *fumus* di culturalità, l'art. 28 permette di agire in via cautelare con una sospensione o inibizione dell'avvio dell'intervento potenzialmente nocivo.

<sup>69</sup> È fattispecie derogatoria al dovere di conservazione dei beni culturali e si esige, nella motivazione del provvedimento, una puntualizzazione di insussistenza di alternative. Può portarsi ad esempio la demolizione, totale o parziale, di immobile pericolante che metterebbe in pericolo l'incolumità pubblica (E. Boscolo, *Art. 21*, in M. A. Sandulli (a cura di), *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, Milano, Giuffrè, 2012, p. 246).

<sup>70</sup> G. Sciullo in C. Barbati, M. Cammelli, L. Casini, G. Piperata, G. Sciullo, *Diritto del patrimonio culturale*, Bologna, Il Mulino, 2017, p. 153.

<sup>71</sup> In modo impreciso, tale disposizione riferisce la conservazione all'intero patrimonio culturale, ma le relative misure sono da attribuirsi ai soli beni culturali, come emerge anche dai successivi commi, risultando il loro ambito di applicazione più ristretto di quello che emerge dalla lettera dell'art. 29. In modo

restauro, intendendosi così evitare le situazioni di rischio, preservare l'integrità e l'efficienza funzionale del bene e, eventualmente, effettuare un suo recupero in caso di danneggiamento. L'obbligo di conservazione, che deve adempiere il proprietario, possessore o detentore del bene, è disciplinato con regole particolari, presenti soprattutto nel Codice, che hanno l'intento di opporsi ad una loro discrezionalità al riguardo; specifiche sanzioni sono, infatti, previste nei confronti di chi non dovesse attuare le misure prescritte<sup>72</sup>. Tale obbligo è stabilito sia quando i beni appartengano a soggetti pubblici (Stato, Regioni, altri enti pubblici territoriali e non territoriali) sia per i proprietari privati.

Gli interventi di conservazione sono sottoposti alla stessa autorizzazione prevista per quelli di protezione (cd. Interventi volontari); in mancanza di iniziativa del proprietario, possessore o detentore, può attivarsi la stessa pubblica amministrazione per il tramite di interventi cd. imposti: questi potranno essere realizzati sia da parte della stessa amministrazione sia, su sua disposizione, a carico del privato<sup>73</sup>. Si ritiene che gli atti autorizzativi di conservazione – come quelli di protezione – siano adottati con discrezionalità tecnica, piuttosto che con quella amministrativa, per mezzo di un giudizio tecnico sugli interventi proposti che esclude una ponderazione degli interessi contrapposti in gioco<sup>74</sup>.

I relativi oneri, tuttavia, sono di norma a carico del privato, con possibilità di concorrervi da parte del Ministero, poiché l'incremento del valore economico rimarrà in capo al primo, ma, qualora si dovesse trattare di opere di particolare rilevanza o i beni siano in godimento pubblico, lo Stato può decidere di addossarsi parzialmente o integralmente la spesa.

Il termine “conservazione” ha un carattere generale, visto che include ogni categoria di bene culturale, e racchiude quell'insieme di operazioni tecniche da realizzarsi con

---

incompleto, poi, lascia fuori dalle varie definizioni quella dell'attività di studio (S. Villamena, *Art. 29*, in M. A. Sandulli (a cura di), *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, Milano, Giuffrè, 2012, pp. 323- 324).

<sup>72</sup> Inoltre, è affidato al Ministero la facoltà di custodire da sé temporaneamente beni culturali mobili al fine di assicurarne la conservazione (custodia coattiva).

<sup>73</sup> Nel caso di detti interventi, il sovrintendente redige una relazione tecnica, dichiarando la necessità degli interventi da eseguire, e la invia al proprietario, possessore o detentore del bene, che può far pervenire sue osservazioni. A quel punto, il sovrintendente decide per l'esecuzione diretta o indiretta dell'intervento.

<sup>74</sup> Questo è l'indirizzo generale che è stato dato dalla direttiva ministeriale del Ministro per i Beni e le attività culturali del 2005 (A. Roccella, *Conservazione e restauro della disciplina italiana*, in *Aedon*, 2011, n. 3).

interventi diretti sulla cosa, procedendo per gradualità dalla prevenzione fino alla *extrema ratio* del restauro<sup>75</sup>.

E proprio sulla nozione di restauro va posta un'ultima attenzione. Essa si compone di quella strutturale e di quella finalistica<sup>76</sup>: con la prima si sottolinea l'intervento materiale di ripristino diretto sulla cosa, attraverso operazioni tecniche specialistiche che impattano sulla natura fisica e chimica del bene, mentre la seconda si identifica nel recupero del bene medesimo per la trasmissione del valore culturale insito in questo<sup>77</sup>.

I lavori di restauro – e, in generale, i lavori sui beni culturali –, ad opera dei soggetti pubblici, sono disciplinati dal Codice dei contratti pubblici<sup>78</sup>, il quale detta una peculiare regolamentazione, volta a far prevalere i parametri qualitativi su quelli economici, che va così a riflettersi sulla selezione degli operatori e sui criteri richiesti nelle gare pubbliche. Il restauro è collocato nell'area della tutela dalla Consulta<sup>79</sup> per il suo aspetto legato alla conservazione del bene nelle appropriate condizioni, differenziandosi dalla prevenzione per le azioni prive di natura precauzionale verso i potenziali rischi cui soggiace il bene e dalla manutenzione per la assenza di periodicità ed ordinarietà<sup>80</sup>.

In conclusione, seguendo la linea del Codice dei beni culturali<sup>81</sup> e di parte della dottrina<sup>82</sup>, forse sarebbe opportuno andare nella più sofisticata direzione della conservazione programmata, giacché, con il peggioramento delle condizioni ambientali che hanno diminuito la durabilità delle opere, una evoluzione delle tecniche conservative

---

<sup>75</sup> M. Guccione, *La conservazione*, in *Aedon*, 2004, n. 1.

<sup>76</sup> Lo storico dell'arte Cesare Brandi definirà il restauro come «il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte, nella sua consistenza fisica e nella sua duplice polarità estetica e storica, in vista della sua trasmissione al futuro» (C. Brandi, *Teoria del restauro*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1963, p. 34).

<sup>77</sup> Al riguardo, l'art. 29 si occupa dei profili di competenza dei restauratori, cui è riservato il restauro su beni culturali mobili e superfici decorate di beni architettonici, salvo quanto disposto nei confronti di chi esercita professioni regolamentate (come ingegneri o architetti); si occupa, inoltre, della formazione della figura del restauratore, rinviando ai criteri e livelli di qualità ai quali si deve adeguare l'insegnamento del restauro, impartito da scuole di alta formazione di studio.

<sup>78</sup> Si tratta del d.lgs. 50/2016.

<sup>79</sup> Corte cost. sentt. n. 9/2004 e n. 277/1993. In verità, fu anche la stessa volontà, inascoltata inizialmente, di Giovanni Urbani, direttore dell'Istituto centrale del restauro, quella di legare il restauro alla tutela dei beni culturali (A. Roccella, *Conservazione e restauro della disciplina italiana*, in *Aedon*, 2011, n. 3).

<sup>80</sup> Proprio per la natura manipolativa del restauro, si sta consolidando in dottrina il pensiero sull'importanza di effettuare interventi programmati che prevengano situazioni che vadano a ledere l'integrità di beni culturali, riducendo così la necessità di interventi invasivi ed evitando di intaccare la genuinità dell'opera (G. Sciullo in C. Barbati, M. Cammelli, L. Casini, G. Piperata, G. Sciullo, *Diritto del patrimonio culturale*, Bologna, Il Mulino, 2017, p. 157).

<sup>81</sup> È l'art. 29 a rendere centrale, nella conservazione, la qualificazione dell'attività come «coerente, coordinata e programmata».

<sup>82</sup> S. Della Torre, *La conservazione programmata*, in *Aedon*, 2023, n. 3.

che ha elevato i costi e un'insufficienza di risorse pubbliche, si rivela ormai difficilmente sostenibile ricorrere direttamente al restauro. Ecco, allora, uno spostarsi delle riflessioni più sulla prevenzione e manutenzione e sulla loro programmazione, in modo da eseguire un monitoraggio costante e limitare così azioni *ex post*, con la conseguente preservazione dell'autenticità che ne deriva.

### 2.3 Circolazione

La circolazione deve essere analizzata sia sul piano nazionale che su quello internazionale: quella che ha luogo in ambito nazionale concerne la circolazione dei diritti relativi ai beni culturali, mentre quella che avviene in ambito internazionale si occupa dei beni culturali in sé, che escono o entrano nel territorio nazionale<sup>83</sup>.

Il Codice dei beni culturali introduce la nozione di “demanio culturale”, che è organizzato in beni culturali appartenenti allo Stato, alle Regioni e agli altri enti pubblici territoriali che rientrano nelle tipologie indicate dall'art. 822 c.c., e cioè quelle che fanno parte del cd. demanio accidentale. Dunque, non ogni bene culturale ricompreso negli artt. 10 e 11 del Codice dei beni culturali.

Le tipologie dell'art. 822 del codice civile, difatti, includono «gli immobili riconosciuti d'interesse storico, archeologico e artistico a norma delle leggi in materia, le raccolte di musei, delle pinacoteche, degli archivi, delle biblioteche» e «gli altri beni che sono dalla legge assoggettati al regime proprio del demanio pubblico»: tutto ciò, oggi, non è più frammentato, ma è riunito in modo unitario all'interno del demanio culturale. Se, però, l'art. 823 c.c.<sup>84</sup> prescrive la loro inalienabilità ed impossibilità di costituire diritti a favore di terzi, nell'ultima parte della norma si lascia spazio alla deroga stabilita dalle leggi

---

<sup>83</sup> I due aspetti vanno distinti: può, pertanto, ricorrere circolazione del diritto senza circolazione del bene e, viceversa, circolazione del bene senza circolazione del diritto.

<sup>84</sup> Il comma 1 recita: «I beni che fanno parte del demanio pubblico sono inalienabili e non possono formare oggetto di diritti a favore di terzi, se non nei modi e nei limiti stabiliti dalle leggi che li riguardano»; questo contenuto viene ripreso dal comma 2 dell'art. 53 del Codice dei beni culturali e del paesaggio, il quale, in luogo delle generiche leggi speciali, pone come deroga quanto stabilito da esso stesso.

speciali; deroga che viene accolta proprio dal Codice dei beni culturali e del paesaggio per regolare liberamente la circolazione dei beni culturali demaniali.

Cominciando dalla circolazione in ambito nazionale, la disciplina varia a seconda della natura giuridica del bene – o meglio, della natura del soggetto che possiede il bene. Per i beni culturali pubblici, il legislatore ha modificato più volte il suo orientamento nel corso del tempo: partendo dall'idea, ancora attuale, che avere un proprietario pubblico sia il miglior modo per l'arricchimento culturale della collettività e per il godimento e la conservazione del patrimonio, la stessa alienabilità di questi beni è stata messa in discussione<sup>85</sup>. Con il Codice, si è data una svolta e i beni vengono distinti in beni alienabili e inalienabili<sup>86</sup>, collocati in un regime normativo composto da più livelli: inalienabilità, alienabilità controllata e libera alienabilità.

Sono inalienabili: gli immobili e le aree di interesse archeologico; gli immobili dichiarati monumenti nazionali; le raccolte di musei, pinacoteche, gallerie e biblioteche; gli archivi di enti pubblici (territoriali e non territoriali); gli immobili dichiarati di interesse particolarmente importante ai sensi dell'articolo 10, comma 3, lettera d); le cose mobili che siano opera di autore vivente o la cui esecuzione non risalga ad oltre settanta anni se incluse in raccolte appartenenti ad enti territoriali; le cose appartenenti ai soggetti indicati all'articolo 10, comma 1, che siano opera di autore non più vivente e la cui esecuzione risalga ad oltre settanta anni, fino alla conclusione del procedimento di verifica<sup>87</sup>; i singoli documenti di enti pubblici.

Tutti gli altri beni culturali appartenenti agli enti pubblici sono suscettibili di alienazione, totalmente o parzialmente, previa autorizzazione ministeriale. Tra questi, vanno separati quelli alienabili previa autorizzazione subordinata alla sussistenza di stringenti garanzie<sup>88</sup> e quelli alienabili previa autorizzazione subordinata alla sussistenza di garanzie meno

---

<sup>85</sup> La l. 1089/1939 la ammetteva solo in presenza di certe condizioni e solo con autorizzazione ministeriale e analogamente il T.U. del 1999.

<sup>86</sup> L'alienazione va intesa in senso civilistico, ossia come trasferimento del diritto di proprietà o costituzione o trasferimento di altro diritto reale (di godimento o di garanzia).

<sup>87</sup> Vi è un'inalienabilità cautelare o provvisoria, poiché, finché non si chiude il procedimento di verifica dell'interesse culturale, si vuole evitare che venga alienata (e magari danneggiata) una cosa suscettibile di essere qualificata come bene culturale. A rigore, tale inalienabilità, pertanto, non vincola beni culturali in senso stretto, ma cose che li potrebbero diventare.

Inoltre, l'esito positivo della verifica provoca la definitiva sottoposizione della cosa alla disciplina di tutela del patrimonio culturale (alienabile ai sensi degli artt. 55 e 56), quello negativo la sua fuoriuscita, e quindi la sua libera alienabilità.

<sup>88</sup> Si tratta dei beni immobili demaniali, con esclusione di quelli inalienabili presenti all'art. 54, la cui natura impone maggiori oneri formali.

stringenti<sup>89</sup>, che richiedono presupposti e condizioni meno onerosi di quelli stabiliti per i primi.

Vi sono, poi, i beni culturali appartenenti a persone giuridiche private senza fine di lucro, per i quali vale lo stesso regime giuridico dei beni alienabili previa autorizzazione ministeriale subordinata alla sussistenza di garanzie meno stringenti. Per le relative cose ultrasettantennali e di autore non più vivente, trova applicazione anche qui l'inalienabilità cautelare, in attesa della verifica dell'interesse culturale.

Infine, l'ultima categoria è composta dagli altri beni culturali privati<sup>90</sup>: per loro vale, a differenza di tutti gli altri casi, il principio della libera disponibilità.

L'alienazione di beni culturali inalienabili per legge o l'alienazione che viola quanto previsto in tema di autorizzazione ministeriale è da considerarsi nulla.

Emerge, pertanto, un quadro in cui i beni culturali pubblici sono sottoposti ad un regime di inalienabilità o di commerciabilità controllata, mentre i beni culturali privati sono regolati da un regime di commerciabilità controllata o di piena commerciabilità – dove per gli uni il regime di commerciabilità limitata, se non regola, è circostanza frequente, per gli altri eccezione.

L'inalienabilità non è più tratto caratterizzante dei beni demaniali, come invece avveniva in precedenza, quando dipendeva dal soggetto cui apparteneva il bene, ma diventa mera conseguenza di una scelta politica compiuta dal legislatore. Fatta eccezione per i beni di cui all'art. 54, la regola, anzi, è quella che i beni culturali di enti pubblici (territoriali e non territoriali) ed enti privati senza scopo di lucro potranno essere alienati previa specifica autorizzazione<sup>91</sup>.

Atto di rilievo nella circolazione dei diritti è la denuncia: l'art. 59 stabilisce che «Gli atti che trasferiscono, in tutto o in parte, a qualsiasi titolo, la proprietà o, limitatamente ai beni mobili, la detenzione di beni culturali sono denunciati al Ministero»<sup>92</sup>. Essa deve

---

<sup>89</sup> Si tratta degli altri beni pubblici, ossia quelli mobili degli enti territoriali e quelli mobili ed immobili degli enti non territoriali, sempre con esclusione di quelli inalienabili.

<sup>90</sup> Tra questi rientrano, quindi, quelli facenti capo alle persone fisiche e a quelle giuridiche con finalità di lucro.

<sup>91</sup> A. Fantin, *La circolazione dei beni culturali immobili di proprietà pubblica*, in *Aedon*, 2024, n. 1.

<sup>92</sup> Vengono menzionati solo gli atti che trasferiscono la proprietà e la detenzione; tuttavia, è da ritenersi che ci si possa riferire anche al possesso, rilevando gli atti che costituiscono o trasferiscono diritti reali che comportano trasferimento del possesso (T. Alibrandi e P. Ferri, *I beni culturali e ambientali*, Milano, Giuffrè, 2001, p. 478).

contenere, tra l'altro, informazioni sul bene che viene alienato e sulle parti<sup>93</sup>, assolvendo la funzione di dare certezza giuridica sulle vicende circolatorie del bene e di permettere all'amministrazione di essere edotta della appartenenza giuridica del bene culturale e della disponibilità materiale, in modo così da poter eventualmente promuovere le iniziative di tutela previste dalla legge. La denuncia va presentata al competente sovrintendente del luogo ove i beni si trovano da parte dell'alienante o del cedente, da parte dell'acquirente se vi è un procedimento di vendita forzata o una sentenza di esecuzione specifica dell'obbligo a concludere un contratto oppure da parte dell'erede o legatario se vi è successione *mortis causa*. In riferimento ai destinatari, la l. 1089/1939 faceva ricadere l'obbligo di denuncia sostanzialmente sui soggetti privati; oggi si tende a ricomprendere anche soggetti pubblici ed enti privati senza scopo di lucro, ovviamente purché compiano gli atti per cui è richiesta la denuncia<sup>94</sup>.

Qualora vi dovesse essere omessa denuncia, essendovi una violazione riguardante un atto distinto da quello relativo al negozio traslativo, si fa strada la tesi che sia sufficiente una meno rigorosa ipotesi di inefficacia<sup>95</sup>.

Nel 2008 sono state apportate delle modifiche al capo del Codice dei beni culturali riguardante la circolazione internazionale, che ricopre l'area, come già visto, della circolazione dei beni<sup>96</sup>. Cambiamenti radicali non ve ne sono stati, ma ne è derivato, da un lato, un miglior adeguamento del Codice al diritto internazionale e comunitario, in conformità così degli impegni presi con tali ordinamenti; dall'altro, le disposizioni circa l'uscita dei beni dal territorio nazionale sono, al contrario, meno influenzate da quelli rispetto al passato, anche se mantenendo il legislatore, al contempo, sempre un occhio rivolto alla loro compatibilità<sup>97</sup>.

---

<sup>93</sup> Al comma 4 la denuncia contiene:

- a) i dati identificativi delle parti e la sottoscrizione delle medesime o dei loro rappresentanti legali;
- b) i dati identificativi dei beni;
- c) l'indicazione del luogo ove si trovano i beni;
- d) l'indicazione della natura e delle condizioni dell'atto di trasferimento;
- e) l'indicazione del domicilio in Italia delle parti ai fini delle eventuali comunicazioni previste dal presente Titolo.

<sup>94</sup> P. G. Ferri e M. Pacini, *La nuova tutela dei beni culturali e ambientali*, Milano, Il Sole 24 Ore, 2001, pp. 107 ss.

<sup>95</sup> T. Alibrandi e P. Ferri, *I beni culturali e ambientali*, Milano, Giuffrè, 2001, p. 491.

<sup>96</sup> D.lgs. 62/2008, *Ulteriori disposizioni integrative e correttive del decreto legislativo 22 gennaio 2004, n. 42*.

<sup>97</sup> F. Lafarge, *La circolazione internazionale dei beni culturali*, in *Aedon*, 2009, n. 1.

Cinque sono le sezioni facenti parte di questo capo: *Principi in materia di circolazione internazionale, Uscita dal territorio nazionale e ingresso nel territorio nazionale, Esportazione dal territorio dell'Unione europea, Disciplina in materia di restituzione, nell'ambito dell'Unione europea, di beni culturali illecitamente usciti dal territorio di uno Stato membro e Disciplina in materia di interdizione della illecita circolazione internazionale dei beni culturali.*

Per poter inquadrare meglio la disciplina nazionale, va fatto prima un rapido cenno alla normativa europea. Questa contiene, come è noto, il principio della libera circolazione delle merci tra i suoi vari principi fondamentali, con il conseguente divieto di restrizioni quantitative all'importazione e all'esportazione; tuttavia, l'art. 36 del Trattato sul funzionamento dell'Unione europea dispone che si debbano lasciare impregiudicate quelle restrizioni che siano giustificate, fra l'altro, da motivi dettati dalla protezione del patrimonio culturale nazionale. Viene, così, posta una deroga al principio cardine della libera circolazione, nei confronti degli Stati membri, a fronte di interessi meritevoli di tutela, sia pure nel rispetto di altri criteri generali, quale un uso non arbitrariamente discriminatorio di tale deroga.

I principi ispiratori in ambito di circolazione internazionale dei beni culturali sono costituiti da un singolo articolo che li racchiude, l'art. 64-*bis*, che sembra fungere da introduzione al Capo V, nonché alle norme di diritto comunitario ed internazionale riprese da questo capo. La portata del contenuto dell'articolo appare limitata, fin troppo per porsi da criterio interpretativo delle fonti extra-nazionali<sup>98</sup>. Questi principi sono: il controllo finalizzato a preservare il patrimonio culturale in tutte le sue componenti, il detto controllo esercitato in osservanza dei vincoli discendenti dall'ordinamento comunitario e dal diritto internazionale convenzionale e, per ultimo, l'impossibilità di assimilabilità di tali beni a merci<sup>99</sup>.

Passando all'ipotesi di uscita dal territorio dello Stato, è regolamentato, qui, il procedimento decisionale nazionale delle autorità in merito alla decisione sull'uscita o

---

<sup>98</sup> *Ibidem*.

<sup>99</sup> È evidente la considerazione che detta disciplina deriva dal peculiare interesse che permea questi beni: se questo non dovesse sussistere, allora queste cose potrebbero identificarsi come merci, seguendo, a quel punto, il principio di libera circolazione delle merci e non giustificandosi più la deroga. Ma, secondo Lafarge, «Questa affermazione [...] è contraria al diritto comunitario e al diritto internazionale vigenti per i quali i beni culturali sono merci alle quale è però riconosciuto un regime particolare», valendo per questi, di regola, lo stesso divieto alle restrizioni della circolazione prevista per le altre cose (*Ibidem*).

meno dei beni culturali o delle cose di interesse culturale. Sono raggruppabili in tre i regimi previsti in questo caso: uscita vietata, uscita soggetta ad autorizzazione e uscita previa comunicazione.

Il divieto di uscita definitiva di beni culturali insiste sui beni culturali mobili indicati all'art. 10 commi 1, 2 e 3. Il divieto, definitivo o temporaneo, sulle cose di interesse culturale, invece, riguarda: le cose mobili appartenenti agli enti pubblici, territoriali e non, e a quelli privati senza scopo di lucro, che siano opera di autore non più vivente e la cui esecuzione risalga ad oltre settanta anni, fino a quando non sia stata effettuata la verifica dell'interesse culturale; beni, a chiunque appartenenti, che rientrino nelle categorie indicate all'articolo 10 comma 3, e che il Ministero, per periodi temporali definiti, abbia escluso dall'uscita, perché dannosa per il patrimonio culturale.

Seguono i casi di autorizzazione all'uscita definitiva di altre cose di interesse culturale<sup>100</sup> e all'uscita temporanea di beni culturali e cose di interesse culturale<sup>101</sup>, insieme a quello di uscita, definitiva o temporanea, di cose di interesse culturale sottoposta a comunicazione<sup>102</sup>.

Nel caso di uscita definitiva dal territorio della Repubblica, l'interessato richiede l'attestato di libera circolazione, l'autorizzazione appunto, dopo aver denunciato e

---

<sup>100</sup> «Fuori dei casi previsti dai commi 1 e 2, è soggetta ad autorizzazione [...] l'uscita definitiva dal territorio della Repubblica:

- a) delle cose, a chiunque appartenenti, che presentino interesse culturale, siano opera di autore non più vivente e la cui esecuzione risalga ad oltre settanta anni, il cui valore [...] sia superiore ad euro 13.500;
- b) degli archivi e dei singoli documenti, appartenenti a privati, che presentino interesse culturale;
- c) delle cose rientranti nelle categorie di cui all'articolo 11, comma 1, lettere f), g) ed h), a chiunque appartengano».

<sup>101</sup> Vi rientrano tutti i beni culturali e le cose di interesse culturale oggetto di divieto di uscita definitiva (fuorché quelli che rientrano nelle categorie indicate all'articolo 10, comma 3 e che il Ministero, per periodi temporali definiti, abbia escluso dall'uscita, perché dannosa per il patrimonio culturale) e di uscita definitiva sottoposta ad autorizzazione. L'uscita temporanea è consentita a condizione che avvenga per manifestazioni, mostre o esposizioni d'arte di alto interesse culturale, sempre che ne siano garantite l'integrità e la sicurezza.

Altre ipotesi sono quelle in cui:

- a) costituiscano mobilio privato dei cittadini italiani che ricoprono, presso sedi diplomatiche o consolari, istituzioni comunitarie o organizzazioni internazionali, cariche che comportano il trasferimento all'estero degli interessati, per un periodo non superiore alla durata del loro mandato;
- b) costituiscano l'arredamento delle sedi diplomatiche e consolari all'estero;
- c) debbano essere sottoposti ad analisi, indagini o interventi di conservazione da eseguire necessariamente all'estero;
- d) la loro uscita sia richiesta in attuazione di accordi culturali con istituzioni museali straniere, in regime di reciprocità e per la durata stabilita negli accordi medesimi, che non può essere superiore a quattro anni, rinnovabili una sola volta.

<sup>102</sup> Rientrano nell'uscita libera le cose di cui all'articolo 11, comma 1, lettera d) e le cose che presentino interesse culturale, siano opera di autore non più vivente e la cui esecuzione risalga ad oltre settanta anni, il cui valore sia inferiore ad euro 13.500, eccezion fatta per i reperti archeologici.

presentato le cose presso l'ufficio competente, indicandone il valore venale<sup>103</sup>. Analogamente, per l'uscita temporanea bisognerà richiedere l'attestato di circolazione temporanea, che fisserà il termine per il rientro.

Va segnalato che, con l'intervento legislativo del 2017, è stata operata un'attenuazione del regime vincolistico in materia, allungando, da una parte, da cinquanta a settant'anni il termine minimo della "longevità" del bene per la sua applicabilità, e, dall'altra, esentando dall'emanazione dell'autorizzazione l'uscita dal territorio italiano di quelle cose con soglia di valore ridotto (ossia inferiore a 13.500 euro)<sup>104</sup>.

Per l'ingresso nel territorio della Repubblica, invece, si prevede, per le stesse cose e gli stessi beni per i quali occorre l'autorizzazione nel caso di uscita definitiva, il rilascio, su richiesta, del certificato di avvenuta spedizione o avvenuta importazione, rispettivamente per beni provenienti da un Paese membro dell'Unione europea e per quelli provenienti da Stati terzi<sup>105</sup>. Il certificato attesta, così, il loro lecito ingresso nel territorio nazionale, in quanto documento ufficiale, ponendo fine a dubbi e dispute di ogni genere sulla regolarità della provenienza.

Nel caso di esportazione dal territorio dell'Unione europea, la *ratio* della disciplina è quella di evitare che vengano sottratti illegalmente beni ad uno Stato membro, attraversando altro Stato membro dalla legislazione più lasca, per poi uscire dal territorio dell'Unione. A tal fine, è stata introdotta la licenza di esportazione: questa deve essere rilasciata dallo Stato competente<sup>106</sup> per i beni indicati nell'apposito allegato e, se lo Stato italiano risulta anche Paese d'origine, va accompagnata contestualmente dall'attestato di libera circolazione, dovendo quella cosa uscire definitivamente dal territorio nazionale. Se l'esportazione dovesse avere ad oggetto i beni su cui è posto divieto di uscita, lo Stato italiano ha la facoltà di rifiutare di emettere la licenza di esportazione<sup>107</sup>.

---

<sup>103</sup> L'ufficio decide motivatamente se emettere o negare l'attestato, in relazione alla presenza o meno dell'interesse culturale della cosa. Il diniego potrà essere contestato con ricorso al Ministero.

<sup>104</sup> G. Avanzini, *La circolazione intracomunitaria dei beni culturali privati tra tutela del patrimonio artistico nazionale e identità culturale europea*, in *Rivista italiana di diritto pubblico comunitario*, 2018, pp. 689 ss.

<sup>105</sup> Ovviamente dovrà essere presentata idonea documentazione che identifichi e dimostri la provenienza del bene spedito o importato.

<sup>106</sup> Autorità competenti al rilascio della licenza sono gli uffici di esportazione del Ministero, anche solo per uscite dall'Unione europea di natura temporanea.

<sup>107</sup> F. Lafarge, *Art. 74* in M. Cammelli (a cura di), *Il Codice dei beni culturali e del paesaggio*, Bologna, Il Mulino, 2007, pp. 328 ss.

Infine, vi sono le restituzioni, nell'ambito dell'Unione europea ed in ambito internazionale, di beni culturali illecitamente usciti dal territorio di uno Stato. La sottrazione del patrimonio culturale dai Paesi d'origine è un fenomeno risalente nel tempo: spesso tale pratica veniva adoperata a seguito di conflitti armati, al termine dei quali l'esercito vincitore poteva godere del proprio bottino di guerra ed imporre al popolo sottomesso spoliazioni anche cospicue, furti e scavi clandestini; nondimeno, poteva accadere che il traffico di opere d'arte fosse oggetto di trattative fra privati. Ciò non ha prodotto che un notevole impoverimento dei patrimoni nazionali – anche, ovviamente, a causa di tutte quelle distruzioni di opere, monumenti e luoghi di particolare interesse che solitamente accompagnavano le invasioni dei popoli stranieri – e ha contrapposto gli “Stati importatori”, che beneficiavano illegittimamente della situazione e sostenevano un'intervenuta acquisizione al loro patrimonio, a quelli “esportatori”, che invece rivendicavano le proprie opere sottratte<sup>108</sup>.

A questo problema si è cercato di far fronte con diverse convenzioni adottate dalla comunità internazionale nel corso del secolo scorso<sup>109</sup>; anche sul piano comunitario, come visto, ci si è mossi sulla questione, conferendo possibilità di deroga al principio di libera circolazione delle merci per il patrimonio artistico, storico e archeologico<sup>110</sup>.

È proprio in quest'ultimo campo che viene recepito a livello nazionale, mediante il Codice dei beni culturali e del paesaggio, il contenuto della direttiva europea 1993/7/CEE, relativa alla restituzione dei beni culturali usciti illecitamente dal territorio di un Paese membro. La definizione di bene culturale qui è diversa e più ampia di quella interna, poiché si rinuncia ad una predeterminata classificazione e a soglie valoriali, mentre viene accertamente fatta propria la qualificazione data dalla legislazione del singolo Stato membro da cui è uscito illecitamente il bene, in quanto rientrante nel suo patrimonio culturale nazionale<sup>111</sup>. Dunque, sarà reputata come illecita quella fuoriuscita di beni che

---

<sup>108</sup> Cfr. R. Buonomo, *La restituzione dei beni culturali usciti illecitamente dal territorio di uno Stato Membro alla luce della direttiva 2014/60/UE*, in *Aedon*, 2014, n. 3.

<sup>109</sup> Ci sono convenzioni volte ad ottenere la restituzione di quelli rubati o illecitamente esportati (Convenzione Unidroit del 1995), ma anche ad impedire il loro illecito trasferimento (Convenzione UNESCO di Parigi del 1970), a proteggere i beni culturali in caso di conflitto armato (Convenzione UNESCO dell'Aja del 1954) ed infine a garantire la tutela del patrimonio archeologico da sfruttamenti illeciti (Convenzione UNESCO di Parigi del 2001 e Convenzione del Consiglio d'Europa di Londra del 1969).

<sup>110</sup> Ai sensi dell'art. 36 TFUE, infatti, le norme sulla libera circolazione delle merci lasciano impregiudicati i divieti di restrizioni all'importazione e all'esportazione giustificati, fra l'altro, da motivi di protezione del patrimonio artistico, storico e archeologico.

<sup>111</sup> *Ibidem*.

abbia avuto luogo in violazione della legislazione dello Stato di appartenenza (ma anche quella che non abbia osservato il termine massimo stabilito dall'autorizzazione per l'uscita temporanea).

In presenza di detto presupposto, lo Stato membro richiedente, cioè quello da cui la cosa è uscita illecitamente, potrà esercitare l'azione di restituzione di fronte all'autorità giudiziaria ordinaria italiana competente (cioè il tribunale del luogo dove si trova il bene) nei confronti del possessore<sup>112</sup>. Se quest'ultimo dimostra di essere in buona fede, lo Stato interessato avrà diritto solo a vedere riconosciuto un equo indennizzo da parte dello Stato richiedente. Da ultimo, qualora fosse lo Stato italiano quello richiedente, l'azione è promossa dal Ministero competente, d'intesa con il Ministero degli Affari esteri<sup>113</sup>.

Infine, sul piano internazionale, vengono richiamate le disposizioni della Convenzione Unidroit (1995) sulla restituzione internazionale dei beni culturali rubati o illecitamente esportati e quelle della Convenzione UNESCO sulla illecita importazione, esportazione e trasferimento di beni culturali (1970). Il Codice dei beni culturali e del paesaggio ha, così, una funzione da fare da ponte alle due convenzioni, che prevedono come prevenire e come porre rimedio a tale circolazione illecita<sup>114</sup>. La Convenzione Unidroit ha significative analogie con la direttiva europea 1993/7/CEE, ma il suo ambito di applicazione non è sovrapponibile per il fatto che essa non produce i suoi effetti nei confronti di Stati membri dell'Unione europea, ma nei confronti di tutti quelli restanti; questo meccanismo di "deconnessione" avviene per ragioni di primato del diritto comunitario rispetto alle altre fonti<sup>115</sup>. La citata convenzione riprende lo stesso oggetto della Convenzione UNESCO, identificando come beni culturali, tuttavia, i beni che, a titolo profano o religioso, sono rilevanti per la letteratura, l'arte, la storia, preistoria, l'archeologia o la scienza e che, diversamente da quanto previsto a livello unionale, sono enumerati nelle specifiche categorie indicate.

---

<sup>112</sup> Va notato, quindi, che la legittimazione ad agire non spetta all'effettivo titolare del diritto di proprietà del bene, ma solo allo Stato da cui esso è uscito.

<sup>113</sup> Se non appartenente allo Stato italiano, il Ministero competente provvede alla custodia del bene restituito fino alla consegna dell'avente diritto; tuttavia, decorsi cinque anni, il bene viene acquisito dal demanio.

<sup>114</sup> F. Lafarge, *La circolazione internazionale dei beni culturali*, in *Aedon*, 2009, n. 1. Tuttavia, l'autore ritiene criticabile questo aspetto del Codice, giacché esso «rende più conto degli aspetti preventivi che degli aspetti repressivi (ossia della restituzione) delle convenzioni». Sempre a sua detta, non persuaderebbe il fatto che, nonostante la sezione del Codice riguardi l'illecita circolazione internazionale dei beni, nel suo titolo si parli di "interdizione": l'illecito dovrebbe comportare, infatti, direttamente un divieto.

<sup>115</sup> *Ibidem*.

Al di là della disciplina vincolistica in materia, è importante comprendere il fenomeno della circolazione internazionale delle opere d'arte di proprietà privata<sup>116</sup>. Le ragioni che giustificano un controllo di tale circolazione attengono, per lo più, all'interesse nazionale di mantenere beni di valore artistico, storico, archeologico, archivistico, bibliografico o etnoantropologico all'interno del territorio statale, impedendone una sottrazione a beneficio di altri Paesi<sup>117</sup>. Questo interesse è, dunque, pubblico e sussiste indipendentemente dalla titolarità dell'opera. Il divieto della circolazione all'estero rappresenta la realizzazione del legame fra il bene avente interesse culturale ed il territorio presso cui si trova, con l'evenienza che lo Stato possa, poi, acquistarlo con l'intento di preservare la memoria nazionale e di promuovere lo sviluppo culturale<sup>118</sup>.

In un noto caso in materia di esportazione di opere d'arte<sup>119</sup> viene posto il problema dell'esportabilità delle cose di pregio di fattura straniera non dichiarate beni culturali, eppure ritenute rilevanti al fine di «preservare la memoria della comunità nazionale», come la *commode* in stile Luigi XV. La *commode* viene, dapprima, considerata di rilevante interesse storico-artistico e quindi assoggettata a vincolo di tutela; in seguito, il vincolo viene revocato, ma, a dispetto di ciò, viene dato diniego di rilascio dell'attestato di circolazione dall'Ufficio esportazione. A questo punto, il proprietario del mobile presenta ricorso al Tribunale amministrativo, che, premettendo che una pronuncia di divieto di esportazione non farebbe discendere un acquisto da parte dello Stato<sup>120</sup>, con un giudizio scevro dalla tipica rivalità provinciale tra le due nazioni in causa afferma che bisognerebbe ritenere prevalente all'interesse a tenere un “bell'oggetto” nel territorio nazionale, presente ivi per caso, l'interesse all'identità culturale nazionale di un altro Stato, al quale appartiene il bene e per il quale esso rappresenta un forte valore identitario. La Francia non solo sarebbe il contesto naturale dell'oggetto, ma offrirebbe la possibilità di renderlo fruibile pubblicamente a qualunque visitatore del museo in cui verrebbe

---

<sup>116</sup> Al riguardo, si veda l'opera di A. Pirri Valentini, *Il controllo della circolazione internazionale delle opere d'arte*, Milano, Giuffrè, 2023.

<sup>117</sup> È da precisare che il rapporto opera d'arte-Stato ricorre in un momento in cui non si applica la disciplina della tutela, per cui la cosa non è ancora da classificare come propriamente bene culturale, motivo per cui è più corretto parlare di opera d'arte.

<sup>118</sup> Così anche TAR Lazio, sent. n. 2659/2011, dove si sottolinea il fatto che il trattenimento dell'opera non rilevi tanto per garantirne l'integrità, ma per la possibilità di renderla in futuro fruibile nel caso di acquisto da parte dello Stato – giacché la destinazione alla collettività dei beni, come si desume dal Codice, richiede, di norma, la proprietà pubblica.

<sup>119</sup> Si tratta del fatto ad oggetto della sentenza del TAR sopra citata.

<sup>120</sup> Al contrario, nel Regno Unito non è possibile negare l'autorizzazione all'esportazione al privato se non grazie ad una adeguata offerta di acquisto da parte dello Stato.

certamente collocato, anziché lasciarlo, come avverrebbe in Italia, esclusivamente nelle mani del suo proprietario. La relazione che si andrebbe ad instaurare interfaccerebbe, quindi, l'opera d'arte con il soggetto proprietario, lo Stato e, eventualmente, lo Stato di provenienza del bene. Emerge, così, il tema della territorialità nella sfera del controllo della circolazione internazionale dei beni: l'interesse culturale che ha un bene in un determinato territorio può non valere in un altro, che magari è anche suo Paese d'origine, ma che lo possiede non per ragioni storiche o identitarie, ma per motivi del tutto casuali<sup>121</sup>. I vincoli pubblicistici sulle esportazioni sono stati, in realtà, uno dei primi mezzi di tutela del patrimonio culturale che sono stati mai adottati e, a testimonianza di ciò, vi sono bolle papali ed editti cardinalizi, essendo stata la Chiesa, in passato, il maggior detentore di beni artistici. Oltre a questi, si aggiungevano le legislazioni dei singoli Stati preunitari, che avevano messo in atto norme volte ad impedire la fuoriuscita di cose d'arte che adornavano palazzi, chiese e città in cui si trovavano<sup>122</sup>. In verità, proprio la copiosità di oggetti di interesse culturale e di collezioni artistiche, presenti negli Stati regionali, spinse a predisporre modalità e procedure appropriate per assicurarne tutela e per impedire che venissero sottratti al loro patrimonio<sup>123</sup>. Con l'unificazione del Regno d'Italia, la legislazione in materia non ha subito una cesura da un punto di vista normativo, mantenendo una certa centralità nel dibattito parlamentare. Di qualunque epoca si tratti, questo regime giuridico è stato utilizzato per preservare i beni con interesse storico-artistico che hanno la funzione di creare un'identità per una nazione, dove lo Stato si erge ad unico garante degli interessi pubblici di tutela e dei contrapposti interessi dei privati, tramite le sue autorizzazioni. Il Codice del 2004 ha, poi, garantito organicità e apportato delle innovazioni rispetto alle normative precedenti, adoperando quella suddivisione, già vista, che è suscumbibile in tre livelli: uno attinente al divieto di uscita al di fuori dei confini

---

<sup>121</sup> Ragionamento differente è fatto in caso di restituzione di beni illecitamente sottratti, che sono riportati, invece, direttamente nel luogo d'origine.

<sup>122</sup> Cfr. A. Emiliani, *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani. 1571-1860*, Polistampa, Firenze, 2015.

<sup>123</sup> Ad esempio, nel Granducato di Toscana, culla del Rinascimento italiano, un ordine del 1602 prevedeva che i funzionari doganali non potessero far fuoriuscire dipinti se non fossero stati accompagnati da regolare autorizzazione rilasciata dal Luogotenente dell'Accademia del Disegno della città di Firenze. Inoltre, i dipinti erano suddivisi, all'interno di una lista, in appartenenti ad artisti viventi, di norma liberamente esportabili, e in quelli appartenenti ad artisti non più in vita, tra cui spiccavano Leonardo da Vinci, Raffaello, Michelangelo, Andrea del Sarto e il Parmigianino, per i quali vigeva, di regola, un divieto generale di esportazione (A. Pirri Valentini, *Il controllo della circolazione internazionale delle opere d'arte*, Milano, Giuffrè, 2023, pp. 42 ss.).

nazionali, un secondo riguardante un sistema di controllo preventivo all'esportazione e un ultimo concernente la libera fuoriuscita dal territorio nazionale.

La disciplina sul controllo dell'esportazione delle opere d'arte trova, come sua *ratio*, la volontà statale di custodire all'interno dei propri confini tutti quegli oggetti in grado di comporre lo spirito della nazione<sup>124</sup>, in cui si rispecchia un popolo, ed è questo che giustifica un restrittivo controllo pubblicistico. La stessa dimensione di eccezionalità, riservata dall'ordinamento nazionale ai beni culturali e che motiva questo regime vincolistico, viene mantenuta anche a livello eurocomunitario, per cui ragioni di protezione di detti beni legittimano restrizioni all'importazione ed all'esportazione, generalmente vietate<sup>125</sup>.

In conclusione, la circolazione di beni culturali si è consolidata nei secoli come prassi diffusa, al netto di ogni disciplina giuridica, a volte quale commercio privato di oggetti pregevoli o dalla forte vocazione sacra, a volte sotto forma di deprezzazioni. Oggi, purtroppo, la circolazione illecita di beni culturali interessa un vasto mercato di traffico illegale, secondo solo a quelli delle armi e della droga. E una notevole differenziazione di disciplina interna si rileva tra i vari Paesi, a seconda del fatto se siano "fonte" di numerosi beni culturali (come Italia e Grecia) o, detenendone in misura esigua, siano "mercato" di questi beni (come gli Stati Uniti): così, i primi tendono ad avere normative più restrittive, i secondi più lassiste<sup>126</sup>.

Alle lacune che hanno contraddistinto le passate legislazioni, con il tempo si è sentita l'esigenza di regolamentare, come ogni fenomeno rilevante, anche quello del patrimonio culturale e lo si è fatto non solo in ambito nazionale, ma anche in quello sovranazionale ed internazionale. In origine, la mentalità spiccatamente liberale di fine Ottocento era propensa ad una equiparazione del regime dei beni culturali a quello comune della proprietà privata, persino in riferimento alla circolazione dei beni, senza dunque alcuna misura di tutela aggiuntiva, ma con valore assimilato a quello di mercato<sup>127</sup>. La prima tappa di una disciplina specifica e maggiormente protettiva viene fuori con la l. 1089/1939, con cui si vuole, anche se in chiave quasi autoritaria, preservare la ricchezza

---

<sup>124</sup> È, in effetti, lo stesso concetto che si ritrova nelle opere di Hegel sotto il nome *Volksgeist*, ossia lo spirito della nazione o del popolo.

<sup>125</sup> È quanto stabilito, come già visto in precedenza, dall'art. 36 TFUE.

<sup>126</sup> G. Sciuillo in C. Barbati, M. Cammelli, L. Casini, G. Piperata, G. Sciuillo, *Diritto del patrimonio culturale*, Bologna, Il Mulino, 2017, p. 178.

<sup>127</sup> M. C. Cavallaro, *I beni culturali: tra tutela e valorizzazione economica*, in *Aedon*, 2018, n. 3.

del ragguardevole patrimonio culturale: lo si fa, tuttavia, con poteri essenzialmente interdittivi, limitando o vietando la circolazione<sup>128</sup>, affidati alla totalizzante mano pubblica dello Stato<sup>129</sup>. E così, dopo diversi interventi normativi, si giunge a quanto visto finora, con le previsioni del Codice dei beni culturali e del paesaggio che si pongono come equilibrato compromesso tra una normativa sostanzialmente privatistica, che non teneva conto del particolare interesse e della cura con cui vanno trattati tali beni, ed una pubblicistica, esageratamente pervasiva.

### 3. La valorizzazione dei beni culturali

#### 3.1 Definizione

La valorizzazione è da sempre uno dei temi centrali e più dibattuti nel settore dei beni culturali. Non è semplice, dunque, fornire una definizione univoca, universale e, anzi, non lo è mai stato, per un'ambiguità di fondo che l'ha sempre contraddistinta. Questa dilatazione della nozione ha portato la valorizzazione ad essere un concetto flessibile, il cui scarso nitore ha compromesso non solo la coerenza interna di tale funzione, ma anche i suoi rapporti con quella di tutela dei beni culturali<sup>130</sup>.

L'attenzione del legislatore del passato si era unicamente concentrata sulla conservazione del patrimonio nazionale, mentre aveva mostrato il suo disinteresse per renderlo disponibile alla collettività e darle il modo di arricchirsi spiritualmente. La Costituzione, con una norma programmatica, introduce un forte elemento di novità con l'art. 9, il cui primo comma afferma che «La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica». La lungimiranza dei Costituenti immette nel sistema il principio della promozione della cultura come componente utile per la crescita e l'acculturamento

---

<sup>128</sup> Infatti, per la titolarità pubblica si applicava il regime speciale dei beni demaniali dell'art. 823 o del patrimonio indisponibile, che prevedeva di regola l'inalienabilità, mentre per titolarità privata vi erano provvedimenti, tra cui quelli limitativi delle facoltà del proprietario, che andavano ad incidere anche sulla circolazione (M. Cammelli, introduzione in C. Barbati, M. Cammelli, L. Casini, G. Piperata, G. Sciullo, *Diritto del patrimonio culturale*, Bologna, Il Mulino, 2017, p. 19).

<sup>129</sup> M. Cammelli, *L'ordinamento dei beni culturali tra continuità e innovazione*, in *Aedon*, 2017, n. 3.

<sup>130</sup> F. Caporale, *La valorizzazione dei beni culturali*, Napoli, Editoriale scientifica, 2024, pp. 10 e 19.

della società: la cultura diventa un bene che crea ricchezza e che rafforza l'identità ed i valori umani<sup>131</sup>. Oggi si riconosce un rapporto di mezzo a fine tra il comma 2 ed il comma 1 di detto articolo, per cui la tutela del patrimonio culturale risulta funzionale alla promozione dello sviluppo della cultura, ottenendosi una conseguente visione dinamica<sup>132</sup>.

Al pari della tutela, essa è una funzione<sup>133</sup>, ma una problematica che è sorta sulla questione è se questa sia dotata di una propria autonomia oppure sia un complesso di attività meramente strumentali rispetto alla tutela stessa. Si può dire che vada risolta nel primo senso, essendo stata sì una nozione, per lungo tempo, assorbita nella tutela, ma che ormai ha acquisito una sua sfera autonoma<sup>134</sup>.

Nonostante sia una funzione, in senso proprio, di origine recente, il suo lemma si attesta per la prima volta in Francia all'inizio del secolo scorso, per mano del grande scrittore Marcel Proust, che la definisce "arte di valorizzare", per poi essere ripreso e diffuso in Italia, con riferimento ai beni culturali, come attività che intendeva distinguersi dalla mera conservazione e che veniva fatta coincidere con la "messa in valore" dei beni<sup>135</sup>. Fino agli anni Ottanta rimane una nozione ambigua e sostanzialmente priva di consistenza, mentre è soltanto con la legge Ronchey<sup>136</sup> che si giunge ad un primo tentativo di individuazione delle attività di valorizzazione in chiave economica, ma qui con riguardo al patrimonio museale, attraverso l'introduzione dei servizi aggiuntivi.

Nel suo significato generale, valorizzare significa porre in rilievo il valore di qualcosa; tuttavia, ciò non va inteso nel senso di valore intrinseco dei beni culturali, ma quale utilità dei beni per l'accrescimento della conoscenza. A questa attenzione rivolta all'aspetto culturale, oggetto di godimento pubblico, si fa strada gradatamente un'accezione più

---

<sup>131</sup> M. C. Cavallaro, *I beni culturali: tra tutela e valorizzazione economica*, in *Aedon*, 2018, n. 3.

<sup>132</sup> G. Mari, *Concessione di valorizzazione e finanza di progetto: il difficile equilibrio tra conservazione, valorizzazione culturale e valorizzazione economica*, in *Aedon*, 2019, n. 2.

E questa connessione dinamica delle funzioni è corroborata dallo stesso Codice dei beni culturali e del paesaggio, che, all'art. 1, afferma che sia la tutela che la valorizzazione del patrimonio culturale concorrono a preservare la memoria della comunità nazionale e del suo territorio e a promuovere lo sviluppo della cultura.

<sup>133</sup> Si veda, in merito, la precedente definizione di funzione data in rapporto alla tutela.

<sup>134</sup> F. Caporale, *La valorizzazione dei beni culturali*, Napoli, Editoriale scientifica, 2024, p. 19.

<sup>135</sup> L. Casini in C. Barbati, M. Cammelli, L. Casini, G. Piperata, G. Sciullo, *Diritto del patrimonio culturale*, Bologna, Il Mulino, 2017, pp. 205 ss.

<sup>136</sup> Si tratta della l. 4/1993, già d.l. 433/1992.

economica, intenta all'ingresso di maggiori entrate finanziarie. La valorizzazione assume un'anima ambivalente<sup>137</sup>.

Per tutto l'arco del Novecento questo concetto rimane in bilico fra un contenuto culturale ed uno economico. Negli ultimi decenni<sup>138</sup> inizia a delinearsi meglio la nozione di valorizzazione, ma l'inquadramento resta comunque difficile da dare: per la letteratura giuridica questo fenomeno concerneva maggiormente l'aspetto economico, mentre quello culturale era presente solo in via indiretta. Si era compreso appieno quanto il panorama dei beni culturali fosse cruciale per la crescita del Paese e, quindi, alle attività di conservazione e di protezione occorreva affiancare una gestione imprenditoriale tesa ad accrescere lo sfruttamento economico dei beni; così facendo, si sarebbe curato anche l'aspetto culturale, pure se solo in via indiretta, dal momento che i risparmi di spesa e l'accumulo di utili sarebbero stati impiegati per una migliore tutela e fruizione degli stessi beni. Questa visione che si era data, tuttavia, rischiava di rendere ancora più generica tale funzione, nonché di snaturarla: teoricamente, qualunque attività economica vi sarebbe potuta rientrare, purché produttiva di reddito, oltre al fatto che si sarebbe perduto il tipico contenuto culturale che avrebbe dovuto caratterizzare la valorizzazione di, appunto, beni culturali. Non si poteva relegarla ad una pratica quasi esclusivamente "manageriale".

Nel 2001, con legge costituzionale di riforma del Titolo V della Costituzione, la valorizzazione viene accostata alla tutela, acquisendo, finalmente, piena dignità giuridica. Una diversa ricostruzione rispetto al secolo precedente viene tracciata a partire dal 2004. Il Codice dei beni culturali e del paesaggio accenna, purtroppo, solamente in via generale a ciò in cui la valorizzazione si sostanzia, ma viene data un'impronta chiara in favore del significato culturale. La definizione, resa dall'art. 6, afferma che la valorizzazione consiste nella disciplina e nell'esercizio delle funzioni atte a promuovere la conoscenza del patrimonio culturale e ad assicurarne le migliori condizioni di fruizione e di utilizzazione da parte della collettività al fine di promuovere lo sviluppo della cultura<sup>139</sup>. Il riferimento alle migliori condizioni di utilizzazione e fruizione del patrimonio culturale va, però, parzialmente in direzione contraria, poiché, per realizzare questi scopi, si dovrebbero garantire entrate e reinvestire quelle risorse per migliorare l'offerta e, quindi,

---

<sup>137</sup> G. Mari, *Concessione di valorizzazione e finanza di progetto: il difficile equilibrio tra conservazione, valorizzazione culturale e valorizzazione economica*, in *Aedon*, 2019, n. 2.

<sup>138</sup> Avviene grazie prima al d.lgs. 112/1998 e poi al d.lgs. 490/1999.

<sup>139</sup> E a questa lettura, come visto, dà sostegno anche la Costituzione.

consentire un apprezzamento migliore ed un più ampio accesso ai luoghi ed istituti di cultura<sup>140</sup>. Il risultato è una predisposizione ad un incremento dell'attrattività e del numero di visitatori, ad una crescita delle attività commerciali, allocate presso il sito culturale, strumentali ad esso e, nel complesso, ad un miglioramento della godibilità dei beni e della relativa esperienza. La valorizzazione, pertanto, declina il suo fine in due accezioni: l'uno culturale, diretto all'accesso ed alla promozione della cultura, l'altro economico, che sottende una massimizzazione della redditività da reimpiegare nel settore culturale. Un'oscillazione che ancora oggi continua a far discutere.

### 3.2 Funzione di valorizzazione

La valorizzazione ha lo scopo di diffondere e rendere accessibili i valori di cui il patrimonio culturale è portatore. Dal secondo dopoguerra la Repubblica ha smesso di concepire i beni culturali in maniera elitaria e ha cominciato a scovarvi una risorsa utile allo sviluppo culturale dell'intera società.

Va notato che il Codice dà una definizione chiara delle finalità che perseguono la tutela e la valorizzazione, ma rimane vago nel delimitarne il contenuto.

La funzione di valorizzazione ha, da tempo, un rapporto complesso con quella di tutela. Un modo comune di approcciarsi a questa delicata tematica è quello di vedervi una relazione di conflittualità e, già più di rado, di continuità<sup>141</sup>. Infatti, spesso troppo schematicamente, si tende a contrapporre il fine di riconoscere i beni culturali e di adottare misure adeguate a proteggere il loro contenuto culturale, tipico della tutela, a quello di assicurarne una migliore fruizione; un'antitesi che troverebbe il suo cardine nell'accessibilità dei beni, che la prima si preoccupa di regolamentare e limitare e la seconda di estendere. Da una parte, ad esempio, aumentare il numero di visitatori,

---

<sup>140</sup> Sono indicati all'art. 101 del Codice. A. Perini, *Artt. 101-102*, in M. A. Sandulli (a cura di), *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, Milano, Giuffrè, 2012, pp. 799 ss., opera una distinzione e classifica, tra gli istituti di cultura, i musei, le biblioteche e gli archivi, che solitamente contengono beni artistici, storici, preistorici, librari, ..., mentre le aree ed i parchi archeologici tra i luoghi di cultura, solitamente beni culturali in sé. La fruizione degli istituti e dei luoghi di cultura è assicurata dallo Stato e dagli altri enti territoriali.

<sup>141</sup> F. Caporale, *La valorizzazione dei beni culturali*, Napoli, Editoriale scientifica, 2024, pp. 35 ss.

promuovere esposizioni di opere d'arte di un artista in pinacoteche diverse da quella in cui è collocata stabilmente, dall'altra adoperarsi per l'integrità, la vigilanza e la sicurezza del bene culturale che si vuole far ammirare<sup>142</sup>. Se dovessero valere le sole esigenze di tutela, la soluzione ottimale sarebbe quella di non permettere alcuna mostra o accesso, ma l'infruttuosità di "chiudere sottochiave" questi beni, così in perfette condizioni, ma così anche perfettamente inutili, giustifica la necessità della valorizzazione.

Il rapporto di continuità si desume, invece, guardando come le azioni di tutela confluiscono naturalmente nelle attività di valorizzazione (sempre esemplificando, restaurare un bene alterato potrà, in seguito, essere destinato ad essere visto dal pubblico e, di conseguenza, potrà derivarne un ritorno economico). Da una parte, la conservazione del patrimonio culturale sostanzialmente non trova una sua ragione senza che questo possa essere goduto, mentre, dall'altra, la tutela è presupposto logico e materiale dell'esistenza della valorizzazione, dato che la mancanza (del buono stato) del bene non accorderebbe la possibilità di beneficiare del suo interesse culturale da parte delle generazioni future.

Dunque, tutela e valorizzazione andrebbero svolte in modo complementare con politiche organiche. Per un verso, la tutela, comprende, da un punto di vista più ampio, anche un'attività positiva, fatta di interventi di manutenzione e ripristino in buono stato, che si riassumono in una conservazione programmata esercitata sul territorio; per l'altro, la valorizzazione non può prescindere dalla protezione del valore degli stessi beni e dal concorrere alla conservazione programmata per permetterne la fruizione<sup>143</sup>. Ciò nonostante, tra le due funzioni vi è una chiara gerarchia che è dettata dallo stesso Codice del 2004: le attività di valorizzazione sono svolte in conformità alla normativa di tutela, in maniera da non pregiudicarne le esigenze<sup>144</sup>, sicché la tutela funge da parametro ed

---

<sup>142</sup> *Ibidem*.

<sup>143</sup> G. Pastori, *Tutela e valorizzazione dei beni culturali in Italia*, in *Aedon*, 2004, n. 3.

<sup>144</sup> Al riguardo si esprimono l'art. 1, comma 6 e l'art. 6, comma 2, che dispongono, rispettivamente, che «Le attività concernenti [...] la valorizzazione del patrimonio culturale [...] sono svolte in conformità alla normativa di tutela» e che «La valorizzazione è attuata in forme compatibili con la tutela e tali da non pregiudicarne le esigenze».

Chiarificatore è l'esempio che riporta Piperata in merito: «Ovviamente, l'iniziativa di valorizzazione di un bene culturale non può essere realizzata se le modalità attraverso le quali essa deve concretizzarsi rischiano di danneggiare o distruggere il bene. Non è pensabile, ad esempio, che la Cappella degli Scrovegni affrescata da Giotto venga resa disponibile a pagamento per la celebrazione di eventi di moda, poiché è evidente che un simile uso esporrebbe i dipinti presenti all'interno ad elementi che li danneggerebbero di sicuro» (G. Piperata, *La valorizzazione economica dei beni culturali: il caso dei musei e delle collezioni*, in *Aedon*, 2016).

insieme suo limite, cui si dovrebbero conformare gli interventi di valorizzazione<sup>145</sup>. Dunque, queste funzioni sono distinte, ma intrecciate; sono imprescindibili l'una dall'altra, eppure poste all'interno di una gerarchia<sup>146</sup>.

Questo rapporto ha ricadute sul riparto di competenze. Una materia così consistente, come quella in questione, rende impossibile affidare ad un unico ente territoriale pubblico l'intera competenza legislativa ed amministrativa. Di questo se ne accorsero da subito gli stessi padri costituenti, che nell'art. 9 della Costituzione decisero di inserire il termine "Repubblica", così da fare riferimento allo Stato ordinamento ai suoi vari livelli<sup>147</sup>.

La potestà legislativa, se è riservata allo Stato per la tutela dei beni culturali, risulta essere concorrente fra Stato e Regioni nel caso della valorizzazione<sup>148</sup>. Si lascia, così, alla protezione e conservazione una disciplina uniforme sul piano ordinamentale, non essendo ragionevoli previsioni diversificate per la salvaguardia del patrimonio culturale, mentre trova causa una di tipo regionalistico per la valorizzazione.

Per quanto riguarda, invece, la competenza amministrativa, vale il criterio della disponibilità del bene: secondo quest'ultimo, è lo Stato o altro ente territoriale che detiene il bene ad essere incaricato di assicurarne la valorizzazione, oltre che la fruizione, in quanto si ritiene che sia proprio l'ente "più vicino" a poter svolgere adeguatamente la sua funzione per rendere più godibile e per meglio mettere a frutto i beni che gli appartengono. Al contrario della tutela, infatti, la valorizzazione è funzione da svolgere soprattutto a livello territoriale, in sede regionale e locale<sup>149</sup>.

Questa funzione, infine, dimostra di essere aperta, in quanto non sono poste limitazioni nell'accogliere in sé qualunque iniziativa che riesca ad incrementare la fruizione dei beni, e dinamica, perché non si cristallizza in una determinata forma, ma sta al passo con i più

---

<sup>145</sup> C. Barbati, *La valorizzazione del patrimonio culturale*, in *Aedon*, 2004, n. 1.

<sup>146</sup> Cfr. F. Caporale, *La valorizzazione dei beni culturali*, Napoli, Editoriale scientifica, 2024, p. 40.

<sup>147</sup> Ciò può considerarsi come futura base per quella vocazione federale che sarà posta dalla riforma costituzionale del Titolo V, la quale cerca di creare un sistema di integrazione tra Governo ed amministrazioni periferiche. Questo tentativo è visibile, ad esempio, per mezzo dell'art. 116, comma 3 Cost., che conferisce la facoltà, d'intesa tra Stato e Regione e con legge, di attribuire ulteriori forme e condizioni particolari di autonomia alla Regione interessata sulla tutela dei beni culturali; ulteriore dimostrazione ne è l'art. 118, che implica che, per l'assetto di funzioni amministrative, debba valere il principio di sussidiarietà. In proposito, cfr. G. Pastori, *Tutela e valorizzazione dei beni culturali in Italia*, in *Aedon*, 2004, n. 3.

<sup>148</sup> L'art. 117, comma 3 prevede che «Sono materie di legislazione concorrente quelle relative a [...] valorizzazione dei beni culturali e ambientali e promozione e organizzazione di attività culturali». Va ricordato che, nelle materie di legislazione concorrente, la potestà legislativa spetta alle Regioni, ma i principi direttivi sono determinati dallo Stato.

<sup>149</sup> G. Pastori, *Tutela e valorizzazione dei beni culturali in Italia*, in *Aedon*, 2004, n. 3.

moderni procedimenti per far emergere il più possibile gli interessi di cui questi beni sono portatori<sup>150</sup>.

Se, in precedenza, la valorizzazione era considerata attività oggettivamente pubblica<sup>151</sup>, oggi l'apporto dei privati è divenuto determinante per rinvenire le risorse finanziarie (le erogazioni liberali ne fanno parte, ad esempio). Ciò non solo è diventata pratica comune, ma è stato anche codificato all'art. 6 del Codice dei beni culturali e del paesaggio, che prevede che «La Repubblica favorisce e sostiene la partecipazione dei soggetti privati, singoli o associati, alla valorizzazione del patrimonio culturale», in questo modo mettendo in atto il principio costituzionale di sussidiarietà orizzontale<sup>152</sup>.

Le attività di valorizzazione<sup>153</sup> possono essere ad iniziativa pubblica o privata, purché vi sia il consenso del proprietario del bene. La prima incanala la valorizzazione nel quadro dei servizi pubblici e, pertanto, segue i principi tipici che sono alla base della sua disciplina, come quello di economicità, di trasparenza e di continuità di esercizio, mentre la seconda, essendo privata, non è soggetta a detti principi – anche se può, eventualmente, beneficiare del sostegno pubblico –, ma è attività socialmente utile con finalità di solidarietà. Come già accennato, il Codice dei beni culturali e del paesaggio non ha regolato con puntualità le attività di cui si compone la valorizzazione; ne ha, invece, regolato gli strumenti<sup>154</sup>, fra cui spiccano quelli che presuppongono l'apporto dei privati. Ed è proprio quando si è trattato di circoscrivere quest'ultimo che la valorizzazione ha finito per cessare di essere una “appendice” della tutela e ha assunto definitivo rilievo. Se prima si dava spazio esclusivamente all'amministrazione pubblica per un settore diretto all'arricchimento culturale della società, con l'ondata politica delle privatizzazioni degli

---

<sup>150</sup> Si pensi, ad esempio, alle autorizzazioni o le concessioni richieste o ai contratti posti in essere, ma anche ad un istituto recente quale la sponsorizzazione.

<sup>151</sup> M. S. Giannini, *Diritto amministrativo*, Milano, Giuffrè, 1993.

<sup>152</sup> Esso è contenuto all'art. 118, comma 4, della Costituzione, per cui gli enti territoriali favoriscono l'autonoma iniziativa dei cittadini nel caso di attività di interesse generale. Si supera, così, la tendenza di affidare attività di rilevanza per la collettività alla prerogativa esclusiva dell'azione pubblica, facendo prevalere il senso di solidarietà che è alla base della convivenza sociale.

Inoltre, «[...] il coinvolgimento della collettività nella costruzione del concetto di cultura (e, quindi, di identità) nazionale, attraverso la gestione del patrimonio culturale, è fondamentale per evitare che la cultura divenga uno strumento di propaganda e di controllo delle masse» (F. Caporale, *La valorizzazione dei beni culturali*, Napoli, Editoriale scientifica, 2024, pp. 54-55).

<sup>153</sup> Una loro definizione, seppur ampia, si ricava dall'art. 111 del Codice, che stabilisce che «Le attività di valorizzazione dei beni culturali consistono nella costituzione ed organizzazione stabile di risorse, strutture o reti, ovvero nella messa a disposizione di competenze tecniche o risorse finanziarie o strumentali, finalizzate all'esercizio delle funzioni ed al perseguimento delle finalità indicate all'articolo 6».

<sup>154</sup> Questi si dividono in strumenti di programmazione, che programmano le iniziative di valorizzazione, messe in pratica dai partenariati, e in strumenti di attuazione, che si occupano di attuarle.

anni Novanta si sviluppa una dicotomia pubblico-privata, in parte per non aggravare la già consistente spesa pubblica nazionale, in parte per migliorare le prestazioni della gestione pubblica con maggiori competenze tecniche e professionali. I privati non sono più solo soggetti che subiscono i provvedimenti delle pubbliche amministrazioni, ma acquistano una posizione attiva, di compartecipazione allo sviluppo del settore dei beni culturali<sup>155</sup>. L'attenzione crescente per la valorizzazione ha fatto in modo di consolidare la collaborazione tra pubblico e privato: l'ingresso dei privati avrebbe, così, innalzato lo standard qualitativo nell'offerta dei servizi pubblici e innestato un processo virtuoso di efficienza nel settore pubblico<sup>156</sup>.

La gestione dei privati si pone come alternativa a quella svolta dalle amministrazioni: la gestione diretta è effettuata tramite strutture interne all'amministrazione, dotate di adeguata autonomia e con relativo personale tecnico, quella indiretta tramite concessione a privati o con l'affidamento di appalti pubblici di servizi; la scelta tra queste due forme avverrà mediante valutazione comparativa, in termini di sostenibilità economica e di efficacia<sup>157</sup>. Atteso che l'esternalizzazione ai privati deve essere giustificata con la dimostrazione di assicurare maggiori livelli di valorizzazione grazie alla loro gestione, si deduce, pertanto, che, a parità di livello di valorizzazione, in via astratta dovrebbe preferirsi la gestione pubblica<sup>158</sup>.

Va, per ultimo, analizzato il rapporto che vi è invece fra la valorizzazione e la fruizione. Se per alcuni queste due attività sono funzioni distinte, per altri la seconda sarebbe da ricondurre nell'alveo della prima. Innanzitutto, attraverso un'interpretazione letterale dell'art. 6 del Codice dei beni culturali e del paesaggio, si potrebbe affermare che la fruizione costituisce parte della valorizzazione<sup>159</sup>. Tuttavia, non si può negare un

---

<sup>155</sup> Tra le varie attività compaiono il finanziamento, la gestione e l'erogazione di attività e servizi culturali. Un soggetto che si potrebbe denominare "ibrido" di notevole rilevanza è Ales S.p.a., società *in house* del Ministero della Cultura, che è formalmente privato ma sostanzialmente pubblico.

<sup>156</sup> A. Moliterni, *Pubblico e privato nella disciplina del patrimonio culturale: l'assetto del sistema, i problemi, le sfide*, in A. Moliterni (a cura di), *Patrimonio culturale e soggetti privati. Criticità e prospettive del rapporto pubblico-privato*, Napoli, Editoriale scientifica, 2019, p. 32.

<sup>157</sup> Cfr. art. 115 del Codice dei beni culturali e del paesaggio.

<sup>158</sup> A. Moliterni, *Pubblico e privato nella disciplina del patrimonio culturale: l'assetto del sistema, i problemi, le sfide*, in A. Moliterni (a cura di), *Patrimonio culturale e soggetti privati. Criticità e prospettive del rapporto pubblico-privato*, Napoli, Editoriale scientifica, 2019, pp. 28, 29.

<sup>159</sup> Per l'art. 6, infatti, la valorizzazione consiste anche nell'assicurare migliori condizioni di fruizione dei beni culturali.

Va precisato che la fruizione si scompone in fruizione di luoghi ed istituti di cultura (art. 102) e in fruizione di beni culturali di proprietà privata (art. 104).

loro contenuto autonomo, indicato dai diversi capi del Codice, uno dedicato alla fruizione e l'altro alla valorizzazione dei beni culturali<sup>160</sup>, anche se, purtroppo, una esplicita definizione (e distinzione) fra le due non è data dal Codice<sup>161</sup>.

Una prima problematica nel discernerele è che entrambe hanno le stesse modalità di riparto delle competenze, sia legislative che amministrative<sup>162</sup>. Un'altra, ad esempio, è quella per cui, all'art. 117, nel capo riguardante la valorizzazione, vi è un elenco di servizi pubblici strettamente strumentali alla stessa fruizione del bene<sup>163</sup>. Le criticità che originano da questa problematica, in realtà, sono da riscontrarsi in una persistente indefinitezza della recente nozione di valorizzazione, che è reputata funzione pubblica da garantire doverosamente da parte dell'amministrazione ed attività da gestire direttamente o indirettamente, perseguendo livelli minimi di qualità<sup>164</sup>.

In conclusione, l'approccio odierno ai beni culturali vuole assicurarne la protezione e la conservazione e, al contempo, promuovere la cultura diffondendo i loro valori in cerchie sempre più ampie di cittadini<sup>165</sup>. Vi è ancora un vivace dibattito che è incline a polarizzarsi su due antitetiche posizioni: vi sono i sostenitori di un approccio aziendale nell'amministrazione del patrimonio culturale e chi, più nostalgicamente, vorrebbe tornare ad una sua esclusiva gestione pubblica, in un'ottica rigorosamente culturale e priva di sfruttamento economico<sup>166</sup>. Resistenze, queste, riscontrabili anche in altri Paesi. Tuttavia, oggi va detto che la propensione, in Italia, è quella di potenziare la valorizzazione economica dei beni culturali, tenendo conto dell'indissolubile legame tra beni culturali ed economia. E questo soprattutto per la banale motivazione che l'immenso

---

<sup>160</sup> Si tratta, rispettivamente, dei Capi I e II del Titolo II della Parte II del Codice dei beni culturali e del paesaggio.

<sup>161</sup> Qualcuno della dottrina ritiene che la fruizione andrebbe inquadrata come servizio pubblico in senso stretto che va erogato agli utenti, applicandosi le disposizioni generali in tema di servizio pubblico, e la valorizzazione come attività di gestione dei beni culturali, rientrando anche questa, in ogni caso, nella classificazione dei servizi pubblici in senso proprio (M. Dugato, *Fruizione e valorizzazione dei beni culturali come servizio pubblico e servizio privato di utilità pubblica*, in *Aedon*, 2007, n. 2).

<sup>162</sup> L. Casini in C. Barbati, M. Cammelli, L. Casini, G. Piperata, G. Sciullo, *Diritto del patrimonio culturale*, Bologna, Il Mulino, 2017, p. 218.

<sup>163</sup> A. Moliterni, *Pubblico e privato nella disciplina del patrimonio culturale: l'assetto del sistema, i problemi, le sfide*, A. Moliterni (a cura di), *Patrimonio culturale e soggetti privati. Criticità e prospettive del rapporto pubblico-privato*, Napoli, Editoriale scientifica, 2019, pp. 36 ss.

<sup>164</sup> *Ibidem*.

<sup>165</sup> G. Mari, *Concessione di valorizzazione e finanza di progetto: il difficile equilibrio tra conservazione, valorizzazione culturale e valorizzazione economica*, in *Aedon*, 2019, n. 2.

<sup>166</sup> Cfr. T. Montanari, *Privati del patrimonio*, Torino, Einaudi, 2015, dove si mette in luce la perdita di posizione delle amministrazioni in favore di privati che, talvolta, acquisiscono troppo potere decisionale, creando il rischio del sorgere di sistemi clientelari locali davanti ad istituzioni pubbliche sempre più indebolite.

patrimonio culturale italiano non è tutelabile e gestibile in modo appropriato in questi tempi di forte crisi economica nazionale. Ecco che, allora, si rivela sempre più utile un contributo esterno, che può coinvolgere, oltretutto, i cittadini nell'importante ruolo di crescita culturale del Paese (e di supervisione nei confronti delle scelte gestionali pubblicistiche). Peraltro, non andrebbe dimenticata la natura particolare di tali beni e della loro vocazione "eterea": se portate alle estreme conseguenze, le iniziative economiche potrebbero condurre a vedervi soltanto la materialità e la commerciabilità di questi beni, la cui unica cosa che conta sarebbe quella di ricavarne denaro trasformando i cittadini in clienti<sup>167</sup>, e ad applicare politiche di dismissione del patrimonio culturale, privatizzandolo<sup>168</sup>.

Occorrerebbe trovare il giusto equilibrio tra le istanze di chi ritiene necessario mettere a frutto le potenzialità economiche del patrimonio culturale con quelle di chi teme che la sua eccessiva mercificazione possa far venire meno quella vocazione educativa che la contraddistingue<sup>169</sup>.

---

<sup>167</sup> T. Montanari, *Le pietre e il popolo. Restituire ai cittadini l'arte e la storia delle città italiane*, Roma, Minimum fax, 2013, p. 18.

<sup>168</sup> G. Piperata, *La valorizzazione economica dei beni culturali: il caso dei musei e delle collezioni*, in *Aedon*, 2016.

<sup>169</sup> M. C. Cavallaro, *I beni culturali: tra tutela e valorizzazione economica*, in *Aedon*, 2018, n. 3.

## CAPITOLO II

# RIPRODUZIONE DEI BENI CULTURALI

SOMMARIO: 1. Rapporto tra riproduzione e digitalizzazione e differenti usi della digitalizzazione. – 2. Evoluzione e funzioni della disciplina della riproduzione. – 3. I nodi problematici; – 3.1 Uso e destinazione delle riproduzioni; – 3.2 Tutela e valorizzazione dell'immateriale; – 3.3 Dimensione territoriale dell'uso del bene. – 4. Uso delle immagini a fronte dei diritti sulla proprietà intellettuale e altri regimi giuridici.

### 1. Rapporto tra riproduzione e digitalizzazione e differenti usi e mezzi della riproduzione

La nuova era digitale, che ha avuto il sopravvento negli ultimi decenni e che ha assunto sempre più rilevanza, non ha potuto non impattare anche sul mondo del patrimonio culturale. Le applicazioni digitali si sono dimostrate un ottimo strumento di avvicinamento del grande pubblico all'arte. La sua stessa valorizzazione si è accresciuta grazie ai nuovi mezzi digitali, mettendo a disposizione nuove potenzialità visive ed esperienziali: per riportare solo qualche esempio, si è consentito, così, ai visitatori di poter ammirare con maggior attenzione le opere d'arte nel loro contesto oppure di ricostruire virtualmente oggetti o realtà ormai deteriorati o scomparsi<sup>170</sup>, mentre ai professionisti del settore di effettuare analisi o restauri, altrimenti impossibili<sup>171</sup>.

Tuttavia, i problemi che si sono posti con il tempo sono numerosi, ma quello che, tra questi, risulta più evidente ed immediato è certamente la domanda sulla natura del bene

---

<sup>170</sup> Si pensi, a titolo illustrativo, alle Terme di Caracalla, primo grande sito archeologico italiano interamente fruibile in 3D, fornito dalla Sovrintendenza Speciale di Roma, oppure alla Domus Aurea di Nerone, che permettono di fare un viaggio entusiasmante nel tempo tra presente e passato (C. Giraud, *Le Terme di Caracalla in 3D. A Roma il primo sito archeologico italiano in realtà virtuale*, in *Artribune* (online), 2017).

<sup>171</sup> R. De Meo, *La riproduzione digitale delle opere museali fra valorizzazione culturale ed economica*, in *Il Diritto dell'Informazione e dell'Informatica*, Giuffrè, 2019, n. 3, pp. 669 ss.

Va precisato che la digitalizzazione si occupa di trasformare grandezze analogiche, ossia quelle che possono assumere infiniti valori diversi, come un'immagine, un suono, un testo, in una sequenza di numeri espressi in formato binario, cioè composta da combinazioni di zero e uno, leggibile da computer ([https://www.treccani.it/enciclopedia/digitalizzazione\\_\(Enciclopedia-dei-ragazzi\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/digitalizzazione_(Enciclopedia-dei-ragazzi)/)).

culturale digitalizzato: è questo una mera riproduzione di altro, quello originale, ovvero può costituire un bene autonomo?

Per la dottrina maggioritaria, non vi è dubbio che digitalizzare un bene culturale consista di per sé in un atto di riproduzione del medesimo<sup>172</sup>: questo processo consiste, infatti, nell'incorporare il materiale del bene, in modo stabile o temporaneo, su un supporto fisso idoneo a permetterne la fruizione con l'ausilio di appositi strumenti<sup>173</sup>. La digitalizzazione, ossia la riproduzione digitale, di un bene culturale non forma, pertanto, un bene a sé stante distinto dal valore immateriale, ma rimane una mera copia digitale di quell'unica *res corporalis* avente interesse culturale; ci sarebbe solo un nuovo modo di godere del bene culturale, che si affiancherebbe alle modalità classiche di fruizione<sup>174</sup>. Ove non fosse così, si dovrebbe avallare una operazione di illusoria duplicazione dello stesso oggetto reale, con il risultato di un ingannevole gioco di specchi. Inoltre, il fatto che la copia digitale sia oggetto di autonomi diritti e di una propria circolazione giuridica non implicherebbe l'ulteriore passaggio logico di ottenere un nuovo bene culturale separato da quello da cui si origina.

Dunque, se digitalizzare un bene culturale significa crearne una riproduzione in un numero potenzialmente infinito di copie, tale strumento pone inevitabilmente seri problemi sul controllo dell'immagine del bene, anche eventualmente in materia di diritto d'autore<sup>175</sup>. Va tenuto presente che, nell'ipotesi in cui il prodotto digitalizzato apporti un contributo intellettuale di elaborazione creativa del materiale originario, non potrà più configurarsi una mera riproduzione, ma l'opera che ne scaturirà sarà una "opera derivata", oggetto di una propria tutela autoriale<sup>176</sup>. In tal caso, la rielaborazione dell'opera dovrà

---

<sup>172</sup> Sul punto, si veda P. Magnani, *Profili di tutela del diritto d'autore nella creazione di cataloghi digitali del patrimonio culturale: la protezione della banca dati e la protezione dei contenuti*, in *Aedon*, 2020, n. 3, ma anche G. Guglielmetti, *Riproduzione e riproduzione temporanea*, in *Annali italiani del diritto d'autore, della cultura e dello spettacolo (AIDA)*, Giuffrè, 2002, Anno XI, p. 17, il quale reputa che il prodotto della digitalizzazione sia atto riproduttivo almeno quando non comporti alcuna forma di elaborazione, rendendo fruibile i materiali nella loro forma originaria.

<sup>173</sup> G. Guglielmetti, *Riproduzione e riproduzione temporanea*, in *Annali italiani del diritto d'autore, della cultura e dello spettacolo (AIDA)*, Giuffrè, 2002, Anno XI, p. 17. Tra gli strumenti che possono utilizzarsi vi sono computer, lettori di file o di compact disc, MP3, ecc.

<sup>174</sup> P. Carpentieri, *Digitalizzazione, banche dati digitali e valorizzazione dei beni culturali*, in *Aedon*, 2020, n. 3.

<sup>175</sup> P. Samuelson, *Digital media and the law*, in *Communications of the ACM*, 1991, pp. 23 ss.

<sup>176</sup> È l'art. 4 della Legge sul diritto d'autore a prevedere che «Senza pregiudizio dei diritti esistenti sull'opera originaria, sono altresì protette le elaborazioni di carattere creativo dell'opera stessa, quali le traduzioni in altra lingua, le trasformazioni da una in altra forma letteraria od artistica, le modificazioni ed aggiunte che costituiscono un rifacimento sostanziale dell'opera originaria, gli adattamenti, le riduzioni, i compendi, le variazioni non costituenti opera originale».

essere approvata su consenso dell'autore dell'opera originaria, ossia colui che gode dei diritti patrimoniali riconosciutigli dalla legge<sup>177</sup>.

Per comprendere la digitalizzazione di un bene culturale, dunque, va prima considerato l'atto che ne presuppone l'esistenza. La legge sul diritto d'autore<sup>178</sup> dà una mano da questo punto di vista e, all'art. 13, definisce la riproduzione come la «moltiplicazione in copie diretta o indiretta, temporanea o permanente, in tutto o in parte dell'opera, in qualunque modo o forma, come la copiatura a mano, la stampa, la litografia, l'incisione, la fotografia, la fonografia, la cinematografia ed ogni altro procedimento di riproduzione». Se questa può essere una definizione più tecnica di riproduzione, è importante inquadrare questa attività all'interno della realtà del patrimonio culturale, sia in una logica pubblica di tutela e valorizzazione sia in una logica strettamente privata.

In una dimensione pubblica, la riproduzione impone una riflessione sul legame fra tutela e valorizzazione. La riproduzione di un bene culturale può essere funzionale alla sua tutela in un'ottica di conservazione, in modo da assicurare una attività di studio, prevenzione, manutenzione e restauro. Una fedele ed accurata riproduzione, infatti, consente di analizzare con attenzione il bene, di cogliere dettagli fino ad allora sconosciuti, di effettuare delle rilevazioni, di comprendere in che modo operare per mantenere l'integrità materiale o per recuperare il bene e tutto questo senza intervenire direttamente sull'originale, rischiando di danneggiarlo.

In relazione, invece, alla valorizzazione, la riproduzione è in grado di diffondere esponenzialmente l'immagine dei beni, in modo che la collettività possa fruirne. Non occorre più recarsi sul posto per conoscere quel famoso dipinto o quella nota scultura, ma si può goderne anche altrove, ammirandola semplicemente su un libro o su internet dal proprio dispositivo elettronico. È sì vero che godere dell'originale rappresenta un'esperienza per certi aspetti unica, ma non può negarsi che con la riproduzione si attua un essenziale processo di promozione della conoscenza del patrimonio culturale e della cultura in generale: si immagini, ad esempio, quanto la mancanza di foto dei beni culturali frustrerebbe altrimenti le esigenze di istruzione e formazione culturale dell'individuo.

---

<sup>177</sup> A tal proposito, l'art. 18 della medesima legge stabilisce che «Il diritto esclusivo di elaborare comprende tutte le forme di modificazione, di elaborazione e di trasformazione dell'opera previste nell'art. 4».

<sup>178</sup> Legge 22 aprile 1941, n. 633.

Viceversa, in una dimensione privata bisogna tenere conto dell'uso lucrativo o non lucrativo che della riproduzione voglia farsi. Tracciare una netta linea di demarcazione tra i due tipi di usi, tuttavia, si dimostra essere spesso operazione complessa nella prassi. Nel caso delle riproduzioni artistiche, è controverso quale sia il carattere dell'uso di fotografie di beni culturali presenti in una guida turistica, in un manuale di storia dell'arte oppure su una copertina di una rivista scientifica. In questi scritti, infatti, non riesce a vedersi un intento puramente lucrativo, ma questo è accompagnato da fini divulgativi o didascalici.

Altra distinzione problematica è quella di foto o, più in generale, contenuti di beni culturali pubblicati sui social media ed il loro utilizzo. Quando l'utente si iscrive ad un social e sottoscrive un contratto, egli accetta, più o meno consapevolmente, il fatto che le normative di queste piattaforme prevedono, nei loro termini di servizio, diritti che gli utenti trasferiscono ai gestori: si danno, così, delle licenze d'uso a piattaforme, come Facebook, Instagram e X (e precedentemente Twitter), su contenuti protetti sì da diritto di proprietà intellettuale dell'utente, ma verso cui i social hanno diritto di copia, di conservazione, di modifica, di distribuzione e di creazione di opere derivate<sup>179</sup>. Dunque, questo processo risulta essere, alla fine, un tipo di digitalizzazione a scopo lucrativo, visto che, anche se non di immediata evidenza per l'utente (e, anzi, solitamente a sua insaputa), le piattaforme ricevono autorizzazione ad ottenere dati e a praticarne uno sfruttamento economico.

Peraltro, mentre in linea teorica la distinzione può risultare chiara, la prassi è farraginoso e non si rivela sempre facile comprendere che uso venga fatto dell'inserimento

---

<sup>179</sup> Con qualche differenza, simili termini di servizio condividono Facebook, Instagram e X. Si riporta, qui, un punto delle condizioni d'uso di Instagram (Autorizzazioni concesse dall'utente):

«Non rivendichiamo la proprietà dei contenuti dell'utente, ma lo stesso ci concede la licenza di usarli. I diritti dell'utente relativi ai suoi contenuti non subiscono alcuna modifica. Non rivendichiamo la proprietà dei contenuti pubblicati dall'utente sul Servizio o tramite lo stesso e l'utente è libero di condividere i propri contenuti con chiunque, in qualsiasi momento. Tuttavia, l'utente deve concedere determinate autorizzazioni (note come "licenza") per consentirci di fornire il Servizio. Quando l'utente condivide, pubblica o carica un contenuto coperto da diritti di proprietà intellettuale (ad es. foto o video) in relazione o in connessione con il nostro Servizio, ci concede una licenza non esclusiva, non soggetta a *royalty*, trasferibile, conferibile in sublicenza e globale per la conservazione, l'uso, la distribuzione, la modifica, l'esecuzione, la copia, la pubblica esecuzione o la visualizzazione, la traduzione e la creazione di opere derivate dei propri contenuti (nel rispetto delle impostazioni di app e privacy). La presente licenza cesserà di esistere una volta eliminati i contenuti dell'utente dai nostri sistemi. L'utente può eliminare i contenuti singolarmente o complessivamente attraverso l'eliminazione del proprio account» ([https://help.instagram.com/581066165581870/?helpref=hc\\_fnav](https://help.instagram.com/581066165581870/?helpref=hc_fnav), ma si vedano anche, per Facebook e X, <https://www.facebook.com/legal/terms> e <https://x.com/it/tos>).

dell'immagine di un bene culturale in un programma televisivo o di una stampa su una maglietta a fine di sponsorizzazione o nel profilo social di un *influencer*. Per questa ultima ipotesi, è ancora controverso che finalità debba darsi al pubblicare foto di beni culturali su social media, come Instagram, i cui titolari dell'account possiedono un numero elevato di *followers*. Molti dubitano che queste foto siano dirette ad un semplice uso privato personale, visto che quegli utenti monetizzano sia per i seguaci di cui dispongono sia per le visualizzazioni che i loro "post" e le loro "storie" ottengono, tanto che, quella dell'*influencer*, nei casi di maggior rilievo, diventa una sorta di professione con profitti anche molto redditizi.

Probabilmente, come avviene spesso quando va data una soluzione nelle questioni giuridiche più dibattute, sarebbe opportuno dare un giudizio caso per caso, che valuti con ponderazione il fine cui è diretto quell'uso. E tale questione non assume, come potrebbe pensarsi, soltanto un rilievo speculativo, ma ha un impatto a livello giuridico, poiché a seconda dello scopo dell'uso della riproduzione dipende come sarà applicata la disciplina dei beni culturali.

La l. 340/1965 richiedeva l'autorizzazione della pubblica amministrazione per qualunque riproduzione di beni culturali, ma il canone da pagare era imposto solo per l'uso lucrativo, a differenza dell'uso artistico e culturale; tuttavia, le vicende parlamentari dell'epoca condussero alla scelta di applicare il potere inibitorio dell'autorizzazione anche alle foto amatoriali, per il timore che un loro uso eccessivo avrebbe potuto avere ripercussioni negative sul turismo dei luoghi ove gli oggetti ritratti si trovavano. Con il Codice dei beni culturali e del paesaggio si assiste, in una prima formulazione, ad una regolamentazione normativa che va nello stesso solco di quella degli anni Sessanta, continuando ad occorrere una autorizzazione per la riproduzione di beni culturali, indipendentemente dalla finalità della stessa; la fotografia veniva assimilata, di fatto, ad una concessione d'uso del bene culturale. Infine, grazie alla legge del 2014, soprannominata "Art Bonus", viene finalmente introdotta, tramite il comma 3-*bis*, la liberalizzazione delle riproduzioni svolte senza finalità di lucro, il quale afferma un principio di notevole importanza: sono non solo gratuite, ma libere da autorizzazione quelle riproduzioni senza scopo di lucro «per finalità di studio, ricerca, libera manifestazione del pensiero o espressione creativa,

promozione della conoscenza del patrimonio culturale»<sup>180</sup>. Si distingue, così, la *res* dalla sua riproduzione fotografica, quest'ultima non più sacrificata come prima perché vista come forma di noleggio del bene culturale materiale. Inoltre, l'innovazione va considerata anche per il fatto che detta libertà non è più limitata allo scatto, ma anche alla divulgazione in qualsiasi forma, purché effettuata senza scopo di lucro<sup>181</sup>. Fu, così, tolta la frequente targa che recava il divieto di scattare fotografie affissa in musei, palazzi storici e monumenti, in nome anche di principi costituzionali, quali la promozione della ricerca, l'inviolabilità della libertà personale e la libera espressione del pensiero (artt. 9, 13 e 21 Cost.).

È stato, da ultimo, introdotto il regime della libera riproducibilità finanche nei confronti dei beni archivistici e librari, su cui si era mantenuta la preclusione fino alla legge sull'Art Bonus: gli studiosi possono, così, realizzare ricerche senza ulteriori aggravii economici, mentre si ammette che la fotografia da parte di utenti di biblioteche ed archivi, magari realizzata con il proprio cellulare, se effettuata a distanza, non comporterebbe rischi conservativi aggiuntivi. Dunque, la legislazione nazionale ha fatto in modo da promuovere la ricerca e la fruizione delle fonti documentarie, ponendosi all'avanguardia nel panorama giuridico internazionale e rendendo diritto positivo ciò che, in molti Paesi, è al più una prassi virtuosa<sup>182</sup>.

La riproduzione, tuttavia, non è sempre stata come appare oggi con il digitale e prima numerosi erano i mezzi e le tecniche adoperate per replicare un bene culturale. La riproduzione è, invero, una pratica che risale all'antichità. In tutte le età si sono eseguite

---

<sup>180</sup> La pubblica amministrazione, al privato che intenda compiere delle riproduzioni per dette finalità, potrà, al più, chiedere il rimborso dei costi marginali della stessa sostenuti in via diretta per averla messa a disposizione (M. Croce, *La digitalizzazione delle collezioni museali. Stato dell'arte e prospettive*, in *Aedon*, 2023, n. 2). Una critica che viene mossa dall'autrice è che, con tale scelta del legislatore, si espone l'interprete all'arduo compito di dover tracciare una linea fra attività non lucrative e quelle lucrative, in una realtà in cui non è sempre facile separare l'attività privata dall'attività di interesse generale.

Con l'introduzione di questo comma si supera finalmente l'autorizzazione per riproduzioni volte alla sola diffusione della cultura, affiancandosi al comma 3, il quale prevede, invece, una assenza del solo canone per riproduzioni senza scopo di lucro per uso personale o per motivi di studio («Nessun canone è dovuto per le riproduzioni richieste o eseguite da privati per uso personale o per motivi di studio, ovvero da soggetti pubblici o privati per finalità di valorizzazione, purché attuate senza scopo di lucro. I richiedenti sono comunque tenuti al rimborso delle spese sostenute dall'amministrazione concedente»).

<sup>181</sup> Si veda sempre M. Modolo, *Promozione del pubblico dominio e riuso dell'immagine del bene culturale*, in *Archeologia e calcolatori*, 2018, pp. 76 ss.

Per comprendere meglio l'applicazione pratica di quanto detto, si può fare riferimento al seguente caso: gli organizzatori del Gay Pride del 2016 hanno potuto distribuire volantini su cui era posta l'immagine del Colosseo Quadrato, sede di Fendi ma anche bene culturale statale, nonostante la casa di moda, che aveva una licenza esclusiva sull'immagine, avesse presentato diffida per la mancanza di autorizzazione.

<sup>182</sup> *Ibidem*.

copie di opere considerate così eccellenti da essere ritenute dei capolavori dell'arte, degne di essere riprodotte. Nell'età classica le copie avevano anche una funzione di sostituzione, poiché una grande quantità di originali andava perduta o rubata. Le copie erano testimonianza del gusto, della concezione formale dell'epoca in cui erano state eseguite e del livello artistico raggiunto. Gli artisti meno abili realizzavano dei rifacimenti in modo pedissequo, i più bravi adoperavano un perfezionamento cosciente, che mostra il progresso della rappresentazione.

A differenza della prima età romana, nell'età imperiale si passa dal maggior apprezzamento per le copie pittoriche a quello per le copie scultoree<sup>183</sup>. I Romani, estasiati dalla civiltà e dall'arte greca, fino a diventare appassionati collezionisti delle loro opere, cominciarono ad imitare le loro sculture<sup>184</sup>, servendosi della tecnica del calco in gesso o del riporto dei punti.

La prima consisteva nell'utilizzare il gesso allo stato liquido, dopo aver rivestito l'originale con una sostanza protettiva, facendolo colare in una cassaforma: da qui, una volta induritosi il gesso, si otteneva il negativo. A quel punto, si procedeva con una successiva colatura di gesso ancora fresco, che andava a riempire, passo a passo, il negativo, dando vita, alla fine, alla formazione della copia. Questa andava, così, a formare il modello per la successiva scultura da realizzare. Per la sua natura fragile e pesante, tuttavia, oggi il gesso è sostituito con il più resistente silicone, che si adatta e viene rimosso con estrema facilità dall'originale<sup>185</sup>.

Metodo alternativo è quello del riporto dei punti: in questo caso si crea un sistema di riferimento spaziale sulla statua da copiare, prendendo come coordinate alcuni punti (di solito, quelli più sporgenti), spesso con l'ausilio di fili a piombo, e li si riporta sulla materia su cui si vuole effettuare la copia. Era questa una procedura assai utilizzata dai Romani – d'altra parte, il gesso è un materiale di per sé effimero, il che rende

---

<sup>183</sup> Per la copia di un dipinto, la procedura è intuitiva: si prende a modello il dipinto originale, lo si tiene accanto e si cerca di imitare nel miglior modo possibile il tratto pittorico, lo schema compositivo, la luce, le forme e così via.

Si pensi alle innumerevoli copie che sono realizzate anche oggi, purtroppo, anche per fini illeciti di contraffazione e riciclaggio (due delle accuse contestate, di recente, dalla procura al noto storico dell'arte Vittorio Sgarbi).

<sup>184</sup> Esempio classico è quello che appartiene al Discobolo, di cui si conosce solo la copia romana in marmo (di cui la più raffinata è probabilmente la versione Lancillotti), riproduzione di quella originaria greca in bronzo.

<sup>185</sup> E. Pulvirenti, *Come si duplica una scultura?*, in *Didatticarte* (online), 6 novembre 2014.

comprensibile un ritrovamento così raro degli antichi calchi<sup>186</sup> – e questo spiega le non poco significative varianti che si possono notare con l'originale<sup>187</sup>.

Anche l'opera d'arte è praticamente da sempre riproducibile<sup>188</sup>. Le repliche venivano realizzate dagli stessi maestri per diffondere i propri lavori, dagli allievi per esercitarsi e migliorarsi e da terzi che volevano trarne guadagno.

La stampa è una delle principali e più risalenti tecniche di riproduzioni di opere d'arte. Essa si serve di una superficie, detta matrice<sup>189</sup>. Diversi sono i tipi di stampa che si sono sviluppati nelle epoche che si sono succedute, ma quelle più rilevanti sono l'acquaforte, l'incisione a bulino, la xilografia e la litografia.

L'acquaforte è una tecnica di incisione che consiste nell'incidere il disegno con una punta d'acciaio su una lastra di metallo, la quale viene sottoposta all'azione corrosiva dell'acido (*aqua fortis*, in latino, designava l'acido nitrico), che intacca il metallo proprio nelle parti segnate dalla punta. Viene, poi, posto dell'inchiostro sull'intera lastra, che, ripulita, lo conserverà solo nella parte incisa; la procedura si completa con l'apposizione di un foglio sopra la lastra e la sua torchiatura, in modo che si possa ottenere il disegno finale. Qualora non si usasse l'acido, ma ci si servisse della sola incisione praticata direttamente sul metallo per mezzo di un bulino, la tecnica sarà chiamata incisione a bulino<sup>190</sup>.

La xilografia, nota già in Cina, si diffuse in Europa nel corso del Basso Medioevo ed è una delle prime forme di riproduzione meccanica, anticipando persino quella per la scrittura a stampa (la cd. stampa a caratteri mobili). Questa tecnica consiste nel fare un disegno su un foglio con sotto la tavoletta di legno o direttamente sul legno, il quale verrà poi intagliato ed inchiostrato<sup>191</sup>; ripulitola, sulla matrice sono apposti i fogli e, tramite il torchio, si procede alla stampa.

Solo nel XIX secolo si giunse alla litografia, che permise una diffusione ancora maggiore su larga scala, grazie alla facilità con cui replicare immagini grafiche attraverso processi anche chimici. Essa si fonda sul principio che alcune pietre, le cd. pietre litografiche,

---

<sup>186</sup> Si confronti la voce “*Calco*” in Treccani (*online*), Enciclopedia dell'Arte Antica ([https://www.treccani.it/enciclopedia/calco\\_\(Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/calco_(Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica)/)).

<sup>187</sup> Si veda sempre E. Pulvirenti, *Come si duplica una scultura?*, in *Didatticarte* (*online*), 6 novembre 2014.

<sup>188</sup> W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Milano, Feltrinelli, 2022.

<sup>189</sup> Quelle più comuni sono le placche di metallo per l'incisione e l'acquaforte, i blocchi di legno nella xilografia, la pietra nella litografia ed i vari tessuti per la serigrafia.

<sup>190</sup> Memorabili sono, per esempio, le incisioni ottocentesche di Gustave Doré, che hanno illustrato opere come la *Divina Commedia* dantesca o il *Paradiso perduto* di Milton.

<sup>191</sup> L'incisione può essere compiuta dallo stesso autore del disegno oppure, come avviene più di frequente, da un individuo con apposite abilità di incisore.

assorbono l'acqua con grande facilità. Quando vi si applica una spugna imbevuta d'acqua, questa viene assorbita dalla pietra, che non prenderà l'inchiostro passatoci sopra; se, invece, vi si pratica una incisione con sostanze idrofobe grasse e resinose e poi si passa la spugna umida e si inchiostra, sulla pietra l'inchiostro attaccherà solo sulla parte non bagnata, ossia sull'area disegnata<sup>192</sup>.

Tutto questo fu, però, velocemente superato dall'avvento della fotografia, che mise da parte, per la prima volta, la tecnica artistica, cui si accompagnava la riproduzione fino a quel momento<sup>193</sup>.

Oggi, forme diffuse di riproduzione sono le fotografie, i video, le registrazioni e le riproduzioni tridimensionali.

Se ci si sofferma, in particolare, sulla fotografia, prendendo in prestito il pensiero di Benjamin, si può notare che questa nuova arte esalta il valore espositivo, facendo «arretrare il valore culturale su tutta la linea». In un primo momento, tuttavia, un'aura di culto, quella pertinente all'espressione fugace sul volto umano, rimase, per il fatto che le foto restavano incentrate su dei ritratti, spesso di propri cari in terre lontane o di defunti. Solo con l'emancipazione dell'oggetto della fotografia dalla persona il valore espositivo comincia davvero a farsi strada e prevale su quello culturale.

Comunque, fuori luogo risulterebbe oggi la disputa sul valore artistico della fotografia in comparazione a quello della pittura: questo perché, con la fotografia, quella che fino alla sua invenzione si definiva arte si trasforma nel suo complesso, perdendo definitivamente quella parvenza di autonomia dal valore culturale<sup>194</sup>. Del cinema, invece, Benjamin ha sempre sostenuto la sua autonomia dalle altre arti in virtù della sua intrinseca riproducibilità: a differenza della riproducibilità tecnica dei dipinti, quella delle opere cinematografiche non si manifesta in una condizione di origine esterna della diffusione. La riproducibilità dei film, invece, si fonda immediatamente sulla stessa tecnica di produzione<sup>195</sup>: il cinema è, comunque e sempre, una riproduzione<sup>196</sup>.

---

<sup>192</sup> Per le diverse tecniche di stampa, si vadano a vedere le voci “*Acquaforte*”, “*Incisione*”, “*Xilografia*” e “*Litografia*” in Enciclopedia Treccani (*online*):

[https://www.treccani.it/enciclopedia/acquaforte\\_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/acquaforte_(Enciclopedia-Italiana)/);

[https://www.treccani.it/enciclopedia/incisione\\_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/incisione_(Enciclopedia-Italiana)/);

<https://www.treccani.it/enciclopedia/xilografia/?search=xilografia%2F>;

[https://www.treccani.it/enciclopedia/litografia\\_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/litografia_(Enciclopedia-Italiana)/).

<sup>193</sup> W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Milano, Feltrinelli, 2022.

<sup>194</sup> *Ibidem*.

<sup>195</sup> *Ibidem*.

<sup>196</sup> C. Brandi, *Dialoghi di Elicona: Carmine o della pittura*, Roma, Scialoja, 1945, p. 199.

Con la fotografia il concetto di riproduzione viene rivoluzionato: la realtà viene catturata così com'è e non più rappresentata in modo filtrato dall'artista, con una possibilità di copie potenzialmente infinite. La fotografia è, infatti, quel processo, chimico-fisico o digitale, che si avvale di una macchina fotografica per ottenere l'immagine di ciò che la circonda, fissandola su un supporto. Viene, così, riprodotto, grazie all'ausilio della luce, quello che vede l'occhio umano, senza l'intervento di un operato manuale o della immaginazione della mente.

La macchina fotografica è tradizionalmente lo strumento in grado di scattare le fotografie. Il supporto, di cui si serve per conservare le immagini, era composto dalla pellicola (in inglese, *film*, da cui ha preso il nome il prodotto della cinematografia), un nastro fotosensibile di cellulosa o polietilene, ricoperto da uno o più strati di emulsione sensibile alla luce; emulsione che attua il processo chimico-fisico che genera l'immagine, la quale andrà poi sviluppata. L'apparecchio è dotato di un obiettivo, ossia uno strumento ottico dal quale filtra la luce, costituito da lenti e specchi, che permette un certo ingrandimento dell'immagine; dietro all'obiettivo si trova il diaframma, un sistema di lamelle che provoca la dimensione del foro da cui passa la luce, accoppiato all'otturatore, che determina il tempo dell'esposizione alla luce del materiale sensibile. La singola immagine viene fissata, così, sulla pellicola, che avanza dopo ogni fotogramma generato, riavvolgendosi il rullino quando essa arriva al termine<sup>197</sup>.

Con l'avvento del digitale agli inizi degli anni Ottanta, la fotografia e la ripresa cambiano radicalmente, affermandosi rapidamente questa nuova tecnologia sul mercato, che soppianta la vecchia pellicola, fino ad essere utilizzata ampiamente anche oggi – anche se con delle riserve da parte dei fotografi professionisti, che hanno continuato, in gran parte dei casi, a preferire gli strumenti tradizionali e hanno relegato il digitale alla funzione di manipolazione delle foto realizzate. Il supporto sembra non più avere un originale di riferimento e può, anzi, duplicarsi all'infinito senza alcuna diminuzione di qualità. In pratica, si sostituiscono alla pellicola dei fotosensori che codificano in informazioni binarie quelle luminose che fanno ingresso dall'obiettivo. Con lo scatto queste vengono memorizzate e tradotte in *file* di tipi diversi, a seconda della loro qualità, che corrispondono a delle immagini virtuali subito pronte. Dalla capacità di memoria

---

<sup>197</sup> Si vedano, sul punto, le voci “Macchina fotografica” e “Pellicola”:  
<https://www.treccani.it/enciclopedia/macchina-fotografica/>  
<https://www.treccani.it/enciclopedia/pellicola/>.

della macchina, che adesso viene ad assumere un ruolo centrale, dipendono la dimensione su schermo, la nitidezza e la durata di filmati e foto ed è in queste speciali memorie compatte che vengono raccolti i *file*. Di solito, questi apparecchi sono equipaggiati con schermi a cristalli liquidi<sup>198</sup>, con cui si vede, in tempo reale, ciò che è inquadrato dall'obiettivo, oltre ad altri dati e valori che riguardano l'immagine che appare. Questo sistema più avanzato ha reso possibile constatare immediatamente il risultato dello scatto, in modo da decidere se conservarlo o eliminarlo; inoltre, si è dato un deciso taglio ai costi e tempi di raccolta, sviluppo e stampa dei vecchi rullini fotografici, che ha determinato una radicale svolta nelle abitudini della società in questo campo.

Dal cristallizzare la realtà dal solo punto di vista visivo dell'immagine si è passati a sentire l'esigenza, ma anche la possibilità, di ritrarla *tout court*, con immagini stavolta in movimento (dal greco κίνημα, ossia "movimento", da cui "cinema") e, più tardi, abbinata al sonoro. Anche qui il supporto originale era quello della pellicola, che però, già a partire dagli anni Cinquanta, fu progressivamente sostituita dal nastro magnetico, una tecnologia ampiamente impiegata per la televisione, come anche nelle videocassette. L'ingresso sul mercato della videocamera (o *camcorder*), grazie alla sua coniugazione della funzione di telecamera con quella di videoregistrazione – potendo così riprodurre immediatamente la registrazione collegandola al televisore –, porta alla definitiva scomparsa della cinepresa amatoriale.

Forma di fruizione del patrimonio culturale sempre più diffusa è la fotografia dei beni culturali, sia a fini di studio, di ricerca e di promozione della cultura sia a scopo personale (considerando l'uso massivo dei moderni cellulari, che, come in ogni ambito della vita, sono impiegati sempre più spesso all'interno di musei e pinacoteche per scattare foto e condividerle con gli altri sui social media)<sup>199</sup>. E questa pratica si diffuse sin da subito: dalla seconda metà dell'Ottocento, si affiancò alle tecniche tradizionali di riproduzione dell'antico, quali il disegno, la stampa e la pittura, la fotografia. Le clamorose scoperte del secolo precedente di Ercolano e Pompei avevano portato alla nascita del cd. *Grand Tour*, quella iniziativa – da cui è nato il turismo come inteso oggi – dell'aristocrazia colta

---

<sup>198</sup> Noti anche con la denominazione *liquid crystal display* (LCD), hanno sostituito, in molti casi, il mirino ottico analogico, costituito semplicemente da una o più lenti su cui si posa l'occhio, utilizzando esclusivamente il display come strumento elettronico attraverso cui vedere ciò che viene inquadrato dalla macchina in diretta (*live view*).

<sup>199</sup> A ben vedere, la fotografia di una riproduzione di una opera d'arte è una riproduzione di una riproduzione.

europea di intraprendere un lungo viaggio in Europa alla scoperta dell'arte e della cultura per imparare a conoscere il mondo anche al di fuori dei propri confini nazionali<sup>200</sup>. Gli scavi avevano destato ancor più curiosità a viaggiare in Italia, già la meta più ambita del continente, e questo interesse portò a campagne fotografiche a tappeto sui reperti e per la produzione di cataloghi sulle *domus* e *insulae* pompeiane. Con l'avanzare degli anni, inoltre, si accresce il numero di studi fotografici, spesso non autorizzati, che stampa cartoline aventi ad oggetto le testimonianze archeologiche del posto, talvolta vendute anche allo stesso Real Museo Borbonico, quello che poi, con l'Unità d'Italia, diventerà il Museo Archeologico Nazionale di Napoli (MAAN). Risalenti sempre a quel periodo sono anche i primi calchi dei corpi delle vittime investite dalla colata piroclastica dell'eruzione del Vesuvio del 79 d.C., che sono una sorta di prima riproduzione seriale 3D della Storia<sup>201</sup>.

Oggi giorno, la raccolta delle fotografie di beni culturali, a seguito della digitalizzazione, può costituire una banca dati o un'opera multimediale, entrambe sottoposte ad una peculiare tutela accordata dal diritto d'autore. L'opera multimediale è data dalla combinazione di diversi contenuti, che possono essere, appunto, le foto, ma anche testi, video, musica, illustrazioni, ecc., collegati tra loro secondo uno schema logico ben preciso, ideato dall'autore. La banca dati, seguendo la definizione che dà il diritto d'autore<sup>202</sup>, è una raccolta di dati, individualmente accessibili, disposti in modo sistematico o metodico, quali appunto una serie di foto digitali di beni culturali. Essa può contenere in sé anche l'opera multimediale. In questo caso, i beni da tutelare che possono individuarsi sono almeno tre: l'opera multimediale nel suo complesso, con la sua struttura ed organizzazione interna; le componenti al suo interno, che sono da prendere in considerazione come opere o parti di opere; il *software*, strumentale alla fruizione dell'opera multimediale. Mentre per questi ultimi due, si applica, di diritto, la disciplina autoriale, per l'opera multimediale, considerata integralmente, detta disciplina si

---

<sup>200</sup> Tra gli intellettuali in visita in Italia si annoverano Goethe, Stendhal e Dickens.

<sup>201</sup> P. Giulierini, *Fotografia e Musei: una storia di quasi due secoli*, in A. L. Tarasco e R. Miccù (a cura di) *Il patrimonio culturale e le sue immagini. Diritto, gestione e nuove tecnologie*, Napoli, Editoriale scientifica, 2022, pp. 13 ss.

Il metodo di realizzazione dei calchi impiegato (e che poi venne ripreso anche nel secolo seguente) fu quello del più grande archeologo che operò presso gli scavi di Pompei, Giuseppe Fiorelli.

<sup>202</sup> L'art. 2, comma 1, n. 9 della Legge sul diritto d'autore definisce le banche dati come «raccolte di opere, dati o altri elementi indipendenti sistematicamente o metodicamente disposti ed individualmente accessibili mediante mezzi elettronici o in altro modo».

applicherà solo se dovesse essere soddisfatto il requisito del carattere creativo dell'opera; in caso contrario, la tutela è fornita dal riconoscimento del diritto *sui generis* del costituente di vietare operazioni di estrazione e di reimpiego della totalità o di una parte sostanziale della banca dati<sup>203</sup>. Questo non esclude, ovviamente, che la fotografia sia tutelabile di per sé tramite il diritto d'autore, di cui si tratterà più in avanti.

Passati in rassegna i vari mezzi di riproduzione che si sono susseguiti nel tempo, la riproduzione, oggi, ha assunto una modalità diversa da quelle dei secoli precedenti, identificandosi prevalentemente in quella digitale. Tanta è la rilevanza che ha assunto che la riproduzione di tipo digitale è stata ricavata addirittura dall'interpretazione di fonti giuridiche che ormai sentono il peso degli anni, quale la stessa legge sul diritto d'autore. Tornando all'art. 13 della legge sul diritto d'autore, il riferimento alla libertà della forma e del tipo di procedimento fa discendere un'essenziale conseguenza: nella riproduzione vi rientra di diritto anche la copia in formato digitale. Proprio quest'ultima possiede il vantaggio di essere mutevole, di potersi trasformare e di essere reimpiegata in nuovi prodotti dell'ingegno. Essa crea nuove modalità di fruizione del bene, che si differenziano da quelle tradizionali dell'equivalente in forma analogica: viene meno la caratteristica della rivalità nell'uso del bene, ossia l'impraticabilità di più usi contestuali da parte di terzi<sup>204</sup>. L'uso digitalizzato, infatti, è un uso squisitamente non rivale, dal momento che offre un uso contemporaneo del bene ad un numero indefinito di utenti.

Si creano, così, copie perfette che soppiantano la peculiare individualità della copia su supporto cartaceo e che consentono, grazie alle nuove tecnologie, di ricavare un'opera anche dalle tre dimensioni<sup>205</sup>. D'altra parte, la legge sul diritto d'autore, come visto, menziona, nell'ambito della riproduzione, anche le copie di tipo temporaneo: difatti,

---

<sup>203</sup> Ciò è prescritto dall'art. 102-*bis* della legge sul diritto d'autore, che offre una tutela dalla durata di quindici anni, che sorge con la costituzione della banca dati. L'esistenza di questo diritto fa, comunque, salvo il diritto d'autore sulla banca dati se risulta configurabile, come quello sulle opere che ne fanno parte e sul *software* utilizzato per il funzionamento della banca dati.

Sull'opera multimediale, cfr. G. Finocchiaro, *La valorizzazione delle opere d'arte on-line*, in *Aedon*, 2009, n. 2.

<sup>204</sup> M. Modolo, *La riproduzione del bene culturale pubblico tra norme di tutela, diritto d'autore e diritto al patrimonio*, in *Aedon*, 2021, n.1.

Ed è, per l'autore, l'esclusività dell'uso tradizionale del bene che legittima un canone come corrispettivo alla collettività che se ne vede privata.

<sup>205</sup> Y. Gendreau, *The reproduction right and the internet*, in *Revue Internationale du Droit d'Auteur*, 1998, pp. 197 ss. Secondo Gendreau, le copie, originariamente, avevano due caratteristiche: il fatto che esse fossero in grado di mostrare l'opera riprodotta e che fossero su supporto durevole; quest'ultimo aspetto si è andato a perdere progressivamente con lo sviluppo delle tecnologie.

molte delle riproduzioni digitali non hanno una stabilità nel tempo pari a quella delle copie tradizionali. Qualsiasi attività di sfruttamento in formato digitale, spesso, richiede tecnicamente copie che sono soltanto provvisorie. Esse si servono di internet e degli hardware<sup>206</sup>, i quali, tramite la memoria RAM, di natura volatile, memorizzano provvisoriamente – e quindi con una attività di riproduzione a monte – dati in copie digitali. Le riproduzioni temporanee vengono, pertanto, realizzate con procedimenti tecnici che sono diretti alla diretta fruizione dell’opera da parte del pubblico o ad altra forma di sfruttamento, per poi essere successivamente cancellate quando lo stesso procedimento si esaurisce; inoltre, proprio tale qualità non consente circolazione separata sul mercato di queste copie, con una conseguente mancanza di distribuzione<sup>207</sup>.

Ci si è anche chiesti se le riproduzioni temporanee, cui, come detto, spesso appartengono quelle digitali, possano essere definite “copie” in senso proprio, in modo da rientrare nell’accezione giuridica della riproduzione. Per esservi copia, sembra logico sostenere che debba sussistere un dato supporto materiale stabile in cui viene fissata un’opera e che sia in grado di concedere una fruizione in via diretta; il che porterebbe ad escludere la riproduzione temporanea dalla nozione in questione, visto che essa può essere individuata come atto intermedio di carattere tecnico e provvisorio, che utilizza una forma di trasmissione con funzione servente rispetto alla fruizione. Ad ogni modo, la linea di tendenza è quella di attuare una interpretazione estensiva del concetto di “fissazione”, facendo in modo da applicarvi anche copie materiali funzionali esclusivamente alla realizzazione di ulteriori copie, come uno stampo, nonché, appunto, le stesse copie temporanee intermedie<sup>208</sup>. E così la riproduzione, seppur provvisoria, di un’opera come atto presupponente spiega quell’inscindibile relazione con la digitalizzazione, di cui si

---

<sup>206</sup> La temporaneità della riproduzione non era contemplata da parte della Convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie e artistiche né dallo *US Copyright Act*, richiedendosi un supporto durevole in cui fissare la copia. Tale provvisorietà è stata, tuttavia, fatta rientrare in quanto prevista dalla Convenzione di Berna, poiché si ritiene che la copia temporanea è idonea a realizzare ulteriori copie, perpetuando così l’opera e superando la non durevolezza del mezzo (P. Marzano, *Diritto d’autore e digital technologies*, Milano, Giuffrè, 2005, pp. 40 ss.).

<sup>207</sup> G. Guglielmetti, *Riproduzione e riproduzione temporanea*, in *Annali italiani del diritto d’autore, della cultura e dello spettacolo (AIDA)*, Giuffrè, 2002, Anno XI, pp. 18 ss. Questo tipo di riproduzione, oltre che essere creata nella RAM, può anche risultare dalle visualizzazioni di testi o immagini sul computer, da altre forme di riproduzione che hanno luogo in occasione dello sfruttamento telematico o dal *caching*, che consta di una molteplicità di atti di memorizzazione provvisoria di informazioni per dare agli utenti un migliore accesso a queste.

<sup>208</sup> *Ibidem*.

dovrà tenere conto per poter comprendere appieno quest'ultima nella sua applicazione al patrimonio culturale.

Infine, il digitale è, dunque, una modalità di riproduzione di per sé, ma esso ha anche cambiato il modo in cui si fruisce la riproduzione di un bene culturale, nonché l'oggetto di tutela della relativa disciplina.

La riproduzione non avviene più solo tramite dei mezzi fisici impiegati per replicare quel dato bene (una copia pittorica, un calco, ecc.), ma può servirsi di sistemi digitali, come la fotografia digitale o gli scanner, capaci di ottenere immagini virtuali del bene ad altissima risoluzione, con effetti enormemente positivi sulla valorizzazione. In questo modo, infatti, si incrementa esponenzialmente la fruibilità del patrimonio culturale da parte della società: con queste nuove tecnologie è migliorato il godimento che ne si può trarre, potendosi ammirare con tutta comodità e con grande attenzione il bene e riuscendo ad osservare anche dettagli che prima non era possibile notare; per di più, grazie alla rete internet, si apre a chiunque l'opportunità di accesso alla fruizione, promuovendosi un'ottica di democratizzazione della cultura.

Inoltre, il digitale sposta la questione dalla tutela del materiale dei beni culturali, che veniva posta in passato, alla tutela dell'immagine del bene quale suo valore immateriale. Quest'ultima pone problemi di originalità, dal momento che l'infinita quantità di copie digitali potrebbe svilire il valore in sé del bene a causa del rischio di difficile identificazione di quale sia l'originale e quale una mera copia; allo stesso modo, si pongono problemi di dignità e di uso decoroso dell'immagine del bene. È per questo motivo che il Codice dei beni culturali e del paesaggio prevede una regolazione più stringente in base al tipo di uso che si fa della riproduzione. Su questi e altri problemi ci si soffermerà più in avanti.

## 2. Evoluzione e funzione della disciplina della riproduzione

Se osservare un bene culturale, come un quadro, una statua o un teatro, non fa sorgere al comune ammiratore alcun dubbio sulla libera possibilità di farlo, qualche perplessità in più, di solito, sovviene nell'utilizzare e diffondere la sua immagine. Allo strumento di

valorizzazione dei beni culturali, quale è la riproduzione, il progresso tecnologico ha fatto oggi assumere un ruolo di primo piano, sia grazie a tali innovativi strumenti, che hanno fatto scoprire un nuovo lato di questo fenomeno, sia perché esso stesso presupposto della digitalizzazione.

A rigore, un bene culturale, in quanto tale, è irriproducibile, perché è un *unicum*, formato inscindibilmente da una componente materiale e da un valore immateriale<sup>209</sup>. In una riproduzione, la prima vuole essere quanto più possibile rassomigliante al supporto dell'opera originale, però non può essere mai la medesima, costituendo altrimenti l'originale stesso; il secondo, invece, è ciò che si vuole trasmettere e motivo per il quale si vuole realizzare una riproduzione.

Nella riproduzione vive l'aspetto dell'immaterialità del bene culturale, che trova forma nella copia, prodotto fisico del valore ideale insito nel bene originario. In questo modo, il bene si dematerializza, con conseguenti effetti sulla circolazione e sulla diffusione. Essa, tuttavia, esclude ogni attività di natura intellettuale che sia diretta ad un lavoro originale e creativo. In ogni caso, riprodurre significa moltiplicare l'esistenza di un oggetto, non necessariamente ripetendo pedissequamente l'originale, ma anche in configurazioni che differiscono per qualche aspetto e che, però, mantengono e rendono trasmissibili le sue qualità principali (essendo la riproduzione una «moltiplicazione in copie diretta o indiretta, temporanea o permanente, in tutto o in parte dell'opera, in qualunque modo o forma»<sup>210</sup>)<sup>211</sup>.

Permanente tratto della disciplina sulle riproduzioni è stato quello del predominio della materialità, prima delle cose d'arte e poi dei beni culturali. Il regio decreto del 1913<sup>212</sup> stabiliva che era vietato trarre calchi dagli originali di statue o di altri rilievi, mentre era ammesso farlo da gessi o matrici detenuti dagli istituti designati. Dieci anni più tardi, con riguardo alla riproduzione fotografica di cose d'arte, si stabilì che tale attività sarebbe dovuta essere consentita soltanto da parte di specifiche figure della

---

<sup>209</sup> L. Casini, *Riprodurre il patrimonio culturale? I "pieni" e i vuoti normativi*, in *Aedon*, 2018, n. 3.

<sup>210</sup> Come statuito dall'art. 13 della legge sul diritto d'autore.

<sup>211</sup> In proposito, A. Tomicelli, *L'immagine del bene culturale*, in *Aedon*, 2014, n. 1.

<sup>212</sup> Si tratta del r. d. 30 gennaio 1913, n. 363, che, all'art. 7, asseriva che «È in massima proibito di trarre calchi dagli originali di sculture e opere di rilievo in genere, siano in marmo o in bronzo o in terracotta o in legno o in qualsiasi altra materia. Normalmente i calchi si ritrarranno da gessi già esistenti negli Istituti artistici governativi o ricavando getti dalle matrici di cui gl'Istituti stessi sieno provvisti».

pubblica amministrazione<sup>213</sup>. Analoga a quella del 1913 fu la previsione della l. 1089/1939, con l'aggiunta della facoltà, da parte del Ministero della pubblica istruzione di autorizzare l'esecuzione di calchi qualora le condizioni dell'originale lo consentissero<sup>214</sup>.

Nel 1993 viene emanata la cd. Legge Ronchey, nella quale viene stabilito che la riproduzione dei beni culturali rientra nei servizi aggiuntivi, ossia servizi a pagamento, presso musei, biblioteche e archivi di Stato, che possono essere dati in concessione a privati: in pratica, venivano messe a disposizione le riproduzioni come fossero una forma di concessione d'uso del bene stesso e si richiedeva, pertanto, un apposito canone, secondo quanto definito da un tariffario minimo<sup>215</sup>. Da qui è nata l'idea che la riproduzione possa essere una fonte di reddito per l'erario<sup>216</sup>.

Un ulteriore passaggio è segnato dal riordino della materia del Testo unico del 1999<sup>217</sup>, che rielaborò le norme sulla riproduzione, prevedendo che chi è preposto all'istituto può concedere la riproduzione di beni in consegna al Ministero e determinare i relativi canoni e corrispettivi secondo una serie di parametri. Per di più, la disciplina delle riproduzioni non è più accostata a quella dei servizi aggiuntivi, ma viene inserita nella sezione sull'uso individuale, venendo dettata, così, una nuova e diversa strategia politica del legislatore<sup>218</sup>.

---

<sup>213</sup> L'art. 1 del regio decreto 29 marzo 1923, n. 798 disponeva che chi voleva riprodurre, tramite fotografia, cose mobili o immobili di interesse artistico, storico, archeologico o paleontologico avrebbe dovuto promuovere una istanza al Sovrintendente dei Monumenti, o a quello delle Gallerie o dei Musei o al Direttore degli Istituti.

<sup>214</sup> Ciò è quanto prescritto dall'art. 51 della l. 1089/1939. Per l'autorizzazione, il Ministero doveva sentire previamente il Consiglio superiore delle antichità e delle belle arti o quelle delle accademie e biblioteche.

<sup>215</sup> Si veda, per tale quadro storico, K. Kurcani, *La riproduzione dei beni culturali: la tutela del bene alla prova della liberalizzazione della sua immagine*, in *Aedon*, 2023, n. 2.

L'art. 4 della Legge Ronchey, n. 4/1993, ai commi 1 e 3, affermava che: «Presso i musei, biblioteche e archivi di Stato sono istituiti alcuni servizi aggiuntivi, offerti al pubblico a pagamento, tra cui il servizio editoriale e di vendita riguardante le riproduzioni di beni culturali e la realizzazione di cataloghi ed altro materiale informativo» e «La gestione dei servizi è affidata in concessione, con divieto di subappalto, dal soprintendente o dal capo di istituto competente tre offerte valide, a soggetti privati o ad enti pubblici economici, anche costituenti società o cooperativa [...]».

Sulla convenienza di un regime di privativa a pagamento si discute ancora: in Italia, con questo metodo, si riesce a dare un piccolo contributo aggiuntivo al bilancio di musei o pinacoteche, come il 2% per la Galleria degli Uffizi, mentre altri istituti culturali stranieri, come il Rijksmuseum di Amsterdam o lo Statens Museum for Kunst di Copenaghen, hanno preferito una riproduzione gratuita, sostenendo che vi sarebbe un maggior ricavo per la più ampia circolazione dell'immagine, in termini di marketing, rispetto a quello derivante dai canoni e corrispettivi percepiti per la riproduzione (in proposito, M. C. Pangallozzi, *La fruizione del patrimonio culturale nell'era digitale: quale evoluzione per il "museo immaginario"?*, in *Aedon*, 2020, n. 2).

<sup>216</sup> L. Casini, *Riprodurre il patrimonio culturale? I "pieni" e i vuoti normativi*, in *Aedon*, 2018, n. 3.

<sup>217</sup> D.lgs. 29 ottobre 1999, n. 490, *Testo unico delle disposizioni legislative in materia di beni culturali e ambientali*.

<sup>218</sup> A. Tumicelli, *L'immagine del bene culturale*, in *Aedon*, 2014, n. 1.

Il Codice porta, in parte, i segni del tempo e questo lo si può vedere, ad esempio, sempre in relazione alla regolamentazione dei calchi, che rimane pressoché la stessa<sup>219</sup> o ad una tendenza alla resistenza ai tentativi di modifica – riprendendosi ampiamente il contenuto del Testo unico –, avvenuti in maniera importante solo nel 2014. D'altronde, bisogna anche osservare che, comunque, il baricentro si sposta dalla tutela materiale del bene maggiormente verso altri aspetti, che hanno preso più spazio oggi, come quello delle varie utilizzazioni delle riproduzioni.

La disciplina attuale è concentrata negli artt. 106, 107 e 108 del Codice: il primo, in realtà, riguarda la concessione d'uso – che il Codice, in via sistematica, accosta alla riproduzione – dove l'utilizzo individuale comporta, di regola, un'esclusione nei confronti degli altri soggetti (uso esclusivo ed escludente); con la riproduzione del bene culturale e della sua immagine, invece, si amplia la funzione pubblica. Questi due istituti riguardano entrambi un uso dei beni culturali, tanto che prima si considerava la riproduzione una specie di concessione in uso. Oggi essi sono distinti, ma può risultare utile una comparazione.

Partendo dall'istituto della concessione, l'art. 106 delinea sempre una regolazione dell'uso dell'immagine e prevede la possibilità per lo Stato, le Regioni ed altri enti pubblici territoriali di concedere l'uso dei beni culturali che hanno in consegna ai richiedenti, sempre che vi sia compatibilità della finalità che si vuole dare a detto uso con la destinazione culturale del bene<sup>220</sup>. Dunque, si affida ad un privato un uso individuale del bene culturale, per un periodo di tempo determinato, che sia conforme alla conservazione del bene e lo si fa a fronte del pagamento del canone. Se questi beni sono in consegna al Ministero, è quest'ultimo a determinarne il canone con relativo provvedimento; se sono gli altri soggetti a possederli, questa estensione soggettiva è accompagnata da più cautele: occorre la preventiva autorizzazione del Ministero, che sarà condizionata ad un conferimento che garantisca la conservazione e fruizione pubblica del

---

<sup>219</sup> Infatti, l'art. 107, comma 2, dispone che «È di regola vietata la riproduzione di beni culturali che consista nel trarre calchi, per contatto, dagli originali di sculture e di opere a rilievo in genere, di qualunque materiale tali beni siano fatti. Tale riproduzione è consentita solo in via eccezionale e nel rispetto delle modalità stabilite con apposito decreto ministeriale. Sono invece consentiti, previa autorizzazione del soprintendente, i calchi da copie degli originali già esistenti nonché quelli ottenuti con tecniche che escludano il contatto diretto con l'originale».

<sup>220</sup> Per uso incompatibile del bene deve intendersi, come chiarito dalla giurisprudenza di legittimità, quell'uso che ne impedisce o limita la fruizione, oppure ne modifica l'immagine, o che comunque si pone in contrasto rispetto ai valori culturali espressi dallo stesso o comporta una diminuzione del godimento estetico, realizzato con opere incompatibili rispetto alla struttura esistente (Cass. pen., 14 febbraio 1996, n. 2708 e G. Mari, *Art. 170*, in M. A. Sandulli (a cura di), *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, Milano, Giuffrè, 2012, p. 1255).

bene, oltre alla compatibilità della destinazione con il carattere storico-artistico del bene<sup>221</sup>. Dei beni culturali di proprietà privata non si fa menzione, ma si pensa che debbano essere inclusi in questa ultima fattispecie<sup>222</sup>.

La concessione in uso, tuttavia, rappresenta uno strumento di valorizzazione economica del bene, dove la valorizzazione culturale si presenta come una variabile del tutto eventuale: questo perché il concessionario, proprio per l'uso individuale tipico di questo istituto, sfrutta il bene per un interesse egoistico, impedendone o limitandone, temporaneamente o parzialmente, l'accesso, e quindi sottraendolo alla fruizione pubblica<sup>223</sup>. Dunque, è solo una evenienza la situazione in cui il concessionario decida di indirizzare il proprio utilizzo ad una attività culturale.

Nella concessione in uso si fanno rientrare due ipotesi diverse. La prima riguarda la concessione in uso dei beni culturali con finalità compatibili con la loro destinazione culturale (art. 106 del Codice), che disciplina rapporti stabili e di lunga durata, ma che non sono volti alla valorizzazione culturale; la seconda concerne la concessione in uso strumentale e precario dei beni culturali (art. 107, comma 1 del Codice), che, invece, regola rapporti di breve durata, caratterizzati dalla particolarità dell'evento e da un utilizzo eccezionale del bene culturale<sup>224</sup>. Quest'ultima è connotata da una ampia

---

<sup>221</sup> Inoltre, il Ministero può porre, nella autorizzazione, delle prescrizioni vincolanti per la migliore conservazione del bene.

La concessione è uno atto costitutivo di una situazione giuridica nuova, in capo all'amministrato, che amplia la sua sfera giuridica, il quale ha il godimento del bene pubblico, senza esserne titolare. Una lettura sistematica permette di desumere che l'art. 106 regola rapporti concessori di più lunga durata rispetto a quelli più brevi dell'art. 107. Il silenzio del dato normativo sull'estensione temporale potrebbe, tuttavia, causare distorsioni del mercato. Cfr. G. Calculli, *Il d.m. 21 marzo 2024, n. 108 del ministero della Cultura: un passo avanti, un passo indietro*, in *Aedon*, 2024, n. 2.

<sup>222</sup> Così, K. Kurcani, *La riproduzione dei beni culturali: la tutela del bene alla prova della liberalizzazione della sua immagine*, in *Aedon*, 2023, n. 2, secondo la quale non andrebbe operata una sottrazione di questi beni alla disciplina dell'art. 106, posta a prescindere dal loro regime dominicale.

<sup>223</sup> Su questa analisi della concessione, F. Caporale, *La valorizzazione dei beni culturali*, Napoli, Editoriale scientifica, 2024, pp. 241 ss.

Un esempio pratico può essere la concessione di una sala di un museo chiusa ai visitatori per l'organizzazione di un evento privato.

Inoltre, l'autore distingue tra uso individuale, che è quello preso in esame e che è oggetto dell'art. 106, da quello collettivo. A differenza di parte della dottrina (T. Alibrandi e P. G. Ferri, *I beni culturali e ambientali*, Milano, Giuffrè, 2001, p. 422), che sostiene che la distinzione risiederebbe nella fruizione della cosa nei valori ideali che essa esprime, per Caporale l'uso individuale è connotato da un interesse puramente egoistico del concessionario, in cui la fruizione dei valori ideali del bene resta un fatto privato, mentre sarà un fatto pubblico quando l'uso è collettivo, dove la somma dei godimenti individuali concorre a realizzare l'interesse pubblico.

<sup>224</sup> Esempio del primo tipo è la concessione di un immobile di natura culturale ad una associazione come sua sede; uno del secondo tipo è la concessione di una sala di un immobile di natura culturale per un convegno oppure dell'interno di un palazzo, dichiarato bene culturale, per tenervi un concerto o ambientarvi alcune scene di un film.

discrezionalità della amministrazione nel consentire tale forma d'uso, avendo come limite la verifica che il bene culturale non subisca un pregiudizio da tale situazione giuridica<sup>225</sup>. Riguardo all'“uso strumentale e precario”, la dottrina si è interrogata sul significato da attribuire a tale espressione. Un primo indirizzo interpretativo sostiene che questo uso sarebbe da considerarsi una *species* del *genus* uso individuale ex art. 106 del Codice, così avendo in sé implicitamente un contenuto conforme alla destinazione culturale del bene; in senso opposto, altri sottolineano proprio che questa mancata menzione della cd. clausola di compatibilità legittimerebbe a reperire, nella volontà del legislatore, un uso eccezionale del bene culturale, attesa l'inerenza ad esso non solo dell'utilità culturale, ma anche economica. Tuttavia, è da preferire un'opinione più in linea con lo spirito del sistema codicistico, secondo la quale, in armonia innanzitutto con una idea di fondo di conservazione e protezione del patrimonio culturale, non si può credere che possa essere concesso un uso che, per quanto strumentale e precario, sia inconciliabile con la destinazione immanente al bene stesso<sup>226</sup>. Analizzando, in particolare, quello che vogliono significare le aggettivazioni “precario” e “strumentale”, non può configurarsi una strumentalità dell'uso rispetto ad una specifica attività, perché vi sarebbe una sovrapposizione con l'uso individuale dell'art. 106; convincente è invece qualificare questa strumentalità in relazione ad usi affini a quelli conformi con quelli della destinazione primaria del bene, con una amministrazione che ha il compito di verificare previamente l'attitudine potenziale della strumentalità dell'uso del bene alla compatibilità con la sua funzione culturale e sociale. Ed in quest'ottica potrebbe essere letta anche la precarietà, che fungerebbe da limite espresso alla stessa strumentalità.

---

<sup>225</sup> Così, A. Fantin, *La concessione in uso dei beni culturali nel Codice dei beni culturali e del paesaggio*, in *Aedon*, 2010, n. 2. Caporale (F. Caporale, *La valorizzazione dei beni culturali*, Napoli, Editoriale scientifica, 2024, p. 245), invece, non esclude che l'amministrazione debba procedere, anche per questo tipo di concessione, ad un apprezzamento della proporzionalità dell'interesse all'operazione rispetto all'interruzione della fruizione pubblica e alla sua convenienza economica – pur ammettendo il bisogno di una valutazione meno stringente di quella ai sensi dell'art. 106. A conferma della importanza di queste ulteriori valutazioni, si veda il caso della concessione del Circo Massimo in occasione di eventi, esposto *supra*.

<sup>226</sup> Caterina Ventimiglia, *Art. 107*, in M. A. Sandulli (a cura di), *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, Milano, Giuffrè, 2012, pp. 827 ss.

Tale asserzione trova anche un conforto normativo nell'art. 20 circa gli interventi vietati, dove è espressamente vietato un uso non conforme al carattere storico-artistico dei beni, né sono ammessi usi, magari patrimoniali, tali da recare pregiudizio alla loro conservazione; a questo si aggiunge l'art. 518-*duodecies* del codice penale, che sanziona chi «destina beni culturali a un uso incompatibile con il loro carattere storico o artistico ovvero pregiudizievole per la loro conservazione o integrità».

La concessione in uso di beni immobili pubblici di interesse culturale necessita di essere trascritta nei registri immobiliari (art. 57-bis del Codice), a differenza di quella in uso strumentale e precario, e ciò sembra rafforzare la tesi del sorgere di un diritto reale di godimento in capo al concessionario *ex art.* 106 del Codice<sup>227</sup>. La concessione disciplinata dall'art. 107, invece, sembra configurare un diritto personale in capo al concessionario, strettamente legato all'uso che quello ne farà, alle sue caratteristiche personali e al tempo che gli occorrerà per utilizzarlo<sup>228</sup>.

Comunque, la concessione in uso richiede dei costi per l'amministrazione: costi sociali, che possono essere dovuti all'interruzione della fruizione pubblica del bene, e costi economici, connessi alle attività strumentali alla concessione o all'uso privato. L'amministrazione deve, pertanto, dimostrare, prima di emettere il provvedimento concessorio, che i benefici, in termini culturali ed economici, sono superiori ai costi, allegando ciò nella motivazione sia in ordine alla compressione della pubblica fruizione sia in ordine ai benefici economici che ne derivano.

Di qui, problemi legati alla componente economica: non è stabilito, infatti, se le attività strumentali alla concessione (come i servizi di pulizia o di vigilanza sulle opere) vadano svolte dalla parte pubblica o privata; essendovi, però, un evidente legame con la funzione di tutela, la preferenza andrebbe data all'amministrazione, che poi trasferirebbe i costi sul concessionario, garantendo redditività e quindi conferendo un'utilità all'operazione. Questo onere dell'amministrazione farebbe discendere una decisione discrezionale e complessa che potrebbe rivelarsi motivo di responsabilità erariale e che potrebbe indurla, pertanto, ad adottare comportamenti difensivi per evitare contestazioni sul non aver fatto pagare abbastanza al concessionario<sup>229</sup>.

---

<sup>227</sup> Si superano, così, le obiezioni dottrinarie che negavano la trascrivibilità di un provvedimento concessorio della P.A.: cfr. F. Gazzoni, *La trascrizione immobiliare*, in P. Schlesinger (a cura di), *Codice Civile Commentato*, Milano, Giuffrè, 1991, pp. 672 ss., per cui il contrasto tra più concessionari non troverebbe soluzione in base alle regole privatistiche sulla priorità della trascrizione, ma secondo la possibilità di revoca del provvedimento amministrativo, a seguito di un interesse pubblico sopravvenuto.

<sup>228</sup> Con questa tesi, sempre A. Fantin, *La concessione in uso dei beni culturali nel Codice dei beni culturali e del paesaggio*, in *Aedon*, 2010, n. 2.

<sup>229</sup> Sull'atteggiamento di ritrosia nell'agire dei funzionari amministrativi, che vanno a formare quel fenomeno denominato "burocrazia difensiva", si vada a vedere M. Cafagno, *Contratti pubblici, responsabilità amministrativa e "burocrazia difensiva"*, in *Il diritto dell'economia*, Stem Mucchi Editore, 2018, n. 3, pp. 625 ss., che si sofferma, in particolare, sul settore dei contratti pubblici, dove il timore della responsabilità erariale, di cui risponde personalmente il soggetto agente, porta conseguenze sulla contrazione delle commesse pubbliche e degli investimenti pubblici e, quindi, sull'economia nazionale; una

L'aspetto più interessante, tuttavia, riguarda le difficoltà che derivano dalla componente culturale. L'amministrazione deve effettuare una stima sulla compressione della fruizione pubblica che conseguirebbe dalla concessione, che dovrà essere proporzionata allo stretto necessario, assicurando, ove possibile, anche una fruizione parziale del bene<sup>230</sup>. Questa attività non consiste soltanto di individuare quando il richiedente, con la sua attività, può arrecare un pregiudizio alla conservazione fisica del bene, ma anche se quell'uso privato possa essere in contrasto con il valore immateriale del bene culturale<sup>231</sup>.

L'art. 107 attiene, invece, specificamente alla riproduzione, regolando questa e l'uso strumentale e precario dei beni culturali che il Ministero, le Regioni e gli altri enti pubblici territoriali abbiano in consegna, fatte salve le disposizioni in materia di diritto d'autore. Mettendo da parte la concessione in uso strumentale e precario, il decreto ministeriale 20 aprile 2005 approfondisce il tema della riproduzione, fissandone i principi generali, ma anche le norme più tecniche. Si stabilisce che la riproduzione debba essere autorizzata dal responsabile dell'istituto che ha in consegna i beni culturali, che ne determina previamente i corrispettivi e che fonda la sua valutazione sulla finalità della riproduzione e sulla sua compatibilità alla dignità storico-artistica, sulle copie da realizzare e sulla verifica di tollerabilità della metodica delle copie da riprodurre. Inoltre, la richiesta di riproduzione deve contenere espressamente l'indicazione degli scopi, dei tipi di utilizzazione che ne si vuole fare, delle destinazioni delle copie e delle quantità che si vogliono ottenere ed immettere sul mercato tramite servizi aggiuntivi o altre forme di distribuzione; poi vanno individuati il soggetto incaricato della riproduzione, oltre che i relativi mezzi e le modalità e, infine, l'assunzione dell'obbligo di versare i correlati

---

delle cause attribuibili a questo atteggiamento è proprio una ipertrofia delle regole, che arreca confusione ed incertezza del diritto.

Un minor numero di disposizioni in materia, che rendano più chiara ed immediata la disciplina, ed una parziale ripartizione del rischio anche sull'amministrazione potrebbero dar vita ad una amministrazione più attiva, con beneficio sulla gestione pubblica, in modo da rendere la prospettiva della responsabilità stimolo e non disincentivo.

<sup>230</sup> Sul principio di proporzionalità, G. Severini, *Tutela del patrimonio culturale, discrezionalità tecnica e principio di proporzionalità*, in *Aedon*, 2016, n. 1, dove si analizza il fatto che questo settore – arte, storia, architettura, scienze paesaggistiche, ecc. – appartiene alle “non scienze esatte”, dette *soft sciences*, perché non vi sono dati sperimentali oggettivamente quantificabili, controllabili e ripetibili – come avviene invece nelle scienze esatte, *hard sciences*, come la fisica e la chimica – e pertanto il grado di discrezionalità della valutazione tecnica è fisiologico. La giurisprudenza, così, esercita il suo sindacato, per superare i margini di opinabilità delle basi tecniche su cui si fonda un determinato potere, attraverso il parametro di proporzionalità, oltre che di congruenza e di ragionevolezza.

<sup>231</sup> F. Caporale, *La valorizzazione dei beni culturali*, Napoli, Editoriale scientifica, 2024, pp. 241 ss.

corrispettivi e di apporre determinate diciture<sup>232</sup>. Va, conclusivamente, fatto notare che, se da una parte si snellisce e si semplifica la procedura, assegnando un ruolo centrale all'istituto che ha in consegna il bene, il quale ha il potere di provvedere tramite autorizzazione, dall'altra viene sollevato qualche dubbio sulla sua capacità di effettuare correttamente valutazioni tecniche sulle richieste avanzate<sup>233</sup>.

Per ultimo, l'art. 108 dispone che i canoni di concessione ed i corrispettivi connessi alle riproduzioni sono determinati dall'autorità che ha in consegna i beni, la quale valuta la compatibilità fra la modalità di riproduzione e la tutela fisica del bene e fra l'uso dell'immagine ed il valore culturale immateriale della stessa. L'amministrazione dovrà tenere anche conto: del carattere delle attività cui si riferiscono le concessioni d'uso; dei mezzi e delle modalità di esecuzione delle riproduzioni; del tipo e del tempo di utilizzazione degli spazi e dei beni; dell'uso e della destinazione delle riproduzioni, nonché dei benefici economici che ne derivano al richiedente. I canoni e i corrispettivi corrispondono, simmetricamente, alle somme che il privato deve in virtù dell'uso che deriva dal provvedimento concessorio e le somme da corrispondere per la riproduzione che viene realizzata<sup>234</sup>. Questo canone sarà dovuto solo per le riproduzioni con finalità economico-commerciali, nel qual caso dovrà essere accompagnato da una apposita autorizzazione rilasciata dall'autorità custode del bene, che sarà chiamata a dare una concessione d'uso nell'ipotesi di conformità dell'uso richiesto.

---

<sup>232</sup> Per queste si intendono le specifiche dell'opera originale, la sua ubicazione, nonché la tecnica e i materiali adoperati. A ciò si aggiunge la menzione che la riproduzione è avvenuta tramite autorizzazione dell'amministrazione che ha in consegna il bene e quella che è fatto divieto di ulteriore riproduzione e duplicazione con qualsiasi mezzo.

In caso di richiesta per uso strettamente personale o per motivi di studio, c'è anche l'assunzione dell'obbligo di non divulgare, diffondere e cedere al pubblico le copie ottenute. Così stabilisce l'art. 4 di questo d. m.

<sup>233</sup> Caterina Ventimiglia, *Art. 107*, in M. A. Sandulli (a cura di), *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, Milano, Giuffrè, 2012, pp. 827 ss.

<sup>234</sup> Caterina Ventimiglia, *Art. 108*, in M. A. Sandulli (a cura di), *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, Milano, Giuffrè, 2012, p. 833.

Di regola, tali somme vanno corrisposte in via anticipata, ma, proprio per la formulazione adottata dalla disposizione, si desume che, se l'amministrazione è consenziente sul punto, il pagamento può essere anche contestuale.

Nell'ipotesi in cui vi sia pericolo di un pregiudizio ai beni culturali, che possa derivare dall'attività di concessione, ovvero si rientri in quella di esenzione di pagamento, l'autorità che ha in consegna i beni determina una cauzione, che sarà restituita a seguito dell'accertamento di assenza di danno o del rimborso delle spese sostenute.

D'altra parte, il canone non è previsto – ma resta l'esigenza di una concessione d'uso amministrativa<sup>235</sup> – per le riproduzioni senza scopo di lucro, ossia quelle eseguite da privati per motivi personali o di studio, mentre da soggetti privati e pubblici per finalità di valorizzazione, sempre che attuate senza scopo di profitto (art. 108, comma 3).

Attività completamente libere, e cioè quelle che non richiedono un corrispettivo né una concessione d'uso, sono, invece, le riproduzioni di beni culturali, senza scopo di lucro, per fini di studio, di ricerca, di libera manifestazione del pensiero e di promozione della conoscenza del patrimonio culturale (art. 108, comma 3-bis)<sup>236</sup>. Queste attività possono essere considerate una *species* del più ampio comma 3, visto che la sovrapposizione tra i due commi è parziale e alcune attività del comma 3-bis non possono essere fatte rientrare nel comma 3<sup>237</sup>.

Si è, così, riconosciuto al cittadino, in quanto tale, un diritto soggettivo ad utilizzare l'immagine anche non per motivi culturali, purché senza scopo di lucro. Qui la verifica di compatibilità non sarà svolta prima dell'emissione del provvedimento di concessione in uso, ma seguirà al concreto utilizzo della riproduzione. In questo caso, vi è una vera e propria liberalizzazione dell'immagine del bene, che non risponde solo ai bisogni di studiosi di beni culturali, ma anche a quelli di altri soggetti, come possono essere gli editori, i designer e gli imprenditori culturali. Questo meccanismo ha favorito la diffusione di licenze aperte, abbandonando le *policy* tradizionali, in cui si vantavano diritti, facendo in modo di consentire la pubblicazione di immagini in rete ed il loro riutilizzo. Tale

---

<sup>235</sup> Sul punto, E. Sbarbaro, *Codice dei beni culturali e diritto d'autore: recenti evoluzioni*, in *Rivista di diritto industriale*, 2016, p. 75, dove si specifica che l'autorizzazione deve essere richiesta anche quando si rientri nelle fattispecie di esenzione dal pagamento del corrispettivo.

<sup>236</sup> Più puntualmente, «Sono in ogni caso libere le seguenti attività, svolte senza scopo di lucro, per finalità di studio, ricerca, libera manifestazione del pensiero o espressione creativa, promozione della conoscenza del patrimonio culturale:

1) la riproduzione di beni culturali diversi dai beni archivistici sottoposti a restrizioni di consultabilità [...], attuata nel rispetto delle disposizioni che tutelano il diritto di autore e con modalità che non comportino alcun contatto fisico con il bene, né l'esposizione dello stesso a sorgenti luminose né, all'interno degli istituti della cultura, né l'uso di stativi o treppiedi;

2) la divulgazione con qualsiasi mezzo delle immagini di beni culturali, legittimamente acquisite, in modo da non poter essere ulteriormente riprodotte a scopo di lucro».

Ciò significa che sono libere gratuite anche le riproduzioni delle pubblicazioni scientifiche, anche se non *open access*, e o di materiali appartenenti ad associazioni prive di scopo di lucro, anche se a pagamento. Va, poi, aggiunto che, prima dell'introduzione del suddetto comma, occorre, comunque, per tale tipologia di riproduzione una preventiva autorizzazione dall'ente che aveva in consegna il bene.

<sup>237</sup> C. Videtta, *Le immagini dei beni culturali. Riflessioni a margine del dibattito*, in *Aedon*, 2024, n. 2.

condivisione è diventata una componente di grande importanza per potenziare la funzione di servizio pubblico dei musei, che, al contempo, evita di causare deficit sul bilancio<sup>238</sup>. È statuito che gli importi minimi dei canoni e dei corrispettivi sono fissati con provvedimento dell'amministrazione concedente<sup>239</sup>: questa ha una certa discrezionalità sulla valutazione economica dell'uso consentito (sebbene abbia dei parametri da tenere in considerazione), avendo il potere di compiere scelte valoriali divisive, caso per caso, circa quanto dovuto dal concessionario; per tale ragione, il sindacato giurisdizionale può operare solo superficialmente<sup>240</sup>. Si è, così, attuato un decentramento delle competenze che porta il centro decisionale vicino ai cittadini, presso cui il provvedimento spiegherà i suoi effetti, anche se non senza conseguenze negative: da questa situazione è derivata una carenza di coordinamento tra le amministrazioni, che ha portato ad una imposizione degli importi, talvolta, disomogenea o, più spesso, del tutto assente<sup>241</sup>.

Per rimediare ai problemi precedentemente menzionati, di recente sono state approvate le “Linee guida per la determinazione degli importi minimi dei canoni e dei corrispettivi per la concessione d'uso dei beni in consegna agli istituti di cultura e luoghi della cultura statali”, con d.m. 161/2023, che definiscono gli importi minimi di canoni e corrispettivi delle concessioni, dovuti dai singoli richiedenti per la concessione dell'uso degli spazi e per la riproduzione limitatamente ai beni in consegna agli istituti e luoghi della cultura statali, nell'ipotesi in cui le amministrazioni interessate non abbiano provveduto loro stesse a farlo. Le amministrazioni sono, pertanto, sottoposte ad un sistema di responsabilizzazione, essendo chiamate non solo a esplicitare gli importi, ma anche a gestire le dinamiche di riproduzione delle immagini e di concessione degli spazi in chiave

---

<sup>238</sup> Sull'*open access* e su questa “cultura del riuso”, si veda M. Modolo, *La riproduzione del bene culturale pubblico tra norme di tutela, diritto d'autore e diritto al patrimonio*, in *Aedon*, 2021, n. 1.

<sup>239</sup> A prevederlo è il comma sesto dell'art. 108 del Codice.

<sup>240</sup> Deve ritenersi che le controversie che abbiano ad oggetto canoni e corrispettivi, in quanto correlati alla concessione in godimento di beni pubblici a privati, siano da devolvere alla giurisdizione del giudice ordinario. Così, Cass. civ., Sezioni Unite, 24 marzo 2005, n. 6330, che, esaminando il riparto di giurisdizione in ordine alle prestazioni di pubblici servizi, esclude la giurisdizione esclusiva del giudice amministrativo quando le controversie sulle concessioni abbiano ad oggetto indennità, canoni o corrispettivi, come nel caso *de quo*.

<sup>241</sup> Anche per le concessioni d'uso degli spazi l'assenza di un tariffario ha creato non pochi problemi. Di rilievo è, ad esempio, la vicenda che ha riguardato Roma Capitale per la concessione dell'area del Circo Massimo per il concerto dei Rolling Stones: mentre per l'evento si stimavano entrate per un totale di 25 milioni di euro, il canone concessorio era così esiguo (meno di ottomila euro) che la procura contabile aveva contestato una responsabilità erariale da parte del Comune. Tuttavia, nonostante la Corte dei conti ha affermato che, anche se, in fatto, non poteva negarsi una gestione del tutto diseconomica, l'amministrazione non aveva fissato, alla data dei fatti, alcun importo minimo per la tariffazione di eventi nell'area in esame. La Corte ha dovuto, pertanto, rigettare il ricorso (Corte dei conti, sent. n. 117/2017).

di valorizzazione economica e di vigilanza sull'uso dei beni<sup>242</sup>. Il Ministero della Cultura rende effettiva, così, l'attuazione del comma 6 dell'art. 108, dando una precisa direzione strategica e operativa per «realizzare una adeguata valorizzazione del patrimonio culturale statale» nei confronti di quelli che possono essere alcuni usi strumentali dei beni culturali dello Stato<sup>243</sup>. Il d.m. 161/2023 stabilisce che ciascun istituto o luogo di cultura statale è tenuto a definire propri canoni e corrispettivi con elenchi che sono adottati in conformità dell'allegato, che è vincolante nel fissare gli importi minimi; elenchi che, in base alla peculiarità del bene in consegna, possono derogarvi prevedendo canoni e corrispettivi superiori a quelli dell'allegato<sup>244</sup>. Gli elenchi, poi, sono resi attuabili tramite dei tariffari, la cui mancanza da parte di detti enti determina la diretta applicabilità degli importi previsti nell'allegato, che si presta ad una funzione etero-integrativa. Le linee guida contemplavano una impostazione dualistica, che si ripartiva nella regolamentazione del bene-immagine, per le riproduzioni, e del bene-spazio, per le concessioni d'uso; inoltre, l'importo era modulato in ordine alla finalità della riproduzione, se lucrativa o meno, ed alla durata della concessione.

Di recente, è stato emanato il nuovo decreto ministeriale n. 108/2024, che intende semplificare (senza abrogare) quello precedente con la sostituzione dell'allegato al decreto, dettando linee guida di più immediata fruizione e cercando di bilanciare meglio gli strumenti di produzione della redditività con una maggiore liberalizzazione delle immagini del patrimonio culturale nazionale. Il nuovo allegato ripropone la struttura bipartita della riproduzione dei beni e la concessione d'uso – confermando una autonomia concettuale che il Codice, invece, sembra non riconoscere, assorbendo la prima nella seconda<sup>245</sup>–, accompagnata dalla sola aggiunta di particolari ipotesi per la riduzione o l'azzeramento del canone o corrispettivo, per cui è richiesto il parere dell'organo

---

<sup>242</sup> G. Piperata, *I beni del patrimonio culturale tra canoni e corrispettivi*, in *Aedon*, 2023, n. 2.

<sup>243</sup> Come recita il preambolo del decreto ministeriale in questione. Questo perché i “diritti culturali” sono diritti che costano e devono essere subordinati, quindi, al pareggio di bilancio e al riequilibrio della pubblica finanza (M. Fiorillo, *Fra Stato e mercato: spunti in tema di costituzione economica, costituzione culturale e cittadinanza*, in *Rivista dell'Associazione Italiana dei Costituzionalisti*, 2018, n. 2, p. 10).

<sup>244</sup> In proposito, G. Sciullo, *Il d.m. 161 del 2023: un'analisi giuridica*, in *Aedon*, 2023, n. 2.

Questa deroga non può, quindi, essere *in peius*, per cui non si potrà fissare un importo inferiore a quello minimo dell'allegato.

<sup>245</sup> G. Calculli, *Il d.m. 21 marzo 2024, n. 108 del ministero della Cultura: un passo avanti, un passo indietro*, in *Aedon*, 2024, n. 2.

amministrativo di vertice del Ministero<sup>246</sup>. La suddivisione in ambito di riproduzioni non si fonda più sul *discrimen* del lucro, ma sul fatto che siano eseguite da privati in autonomia o siano richieste all'amministrazione. Nel primo caso, se queste rientrano nelle attività libere, gli si applicherà, di conseguenza, l'art. 108, comma 3-*bis*, altrimenti sarà necessaria l'autorizzazione dell'istituto che ha in consegna il bene; nel secondo caso, si applica il principio di gratuità per il riuso dei dati in possesso di pubbliche amministrazioni, con la possibilità di prevedere il pagamento di una tariffa circoscritta al recupero dei soli costi marginali sostenuti dall'amministrazione. Tra le riproduzioni a titolo gratuito vi rientrano, inoltre, anche quelle collocate in pubblicazioni di carattere scientifico e accademico, oltre che quelle effettuate senza scopo di lucro e non destinate alla vendita: questa maggiore liberalizzazione ha segnato un importante cambiamento rispetto al decreto precedente, di fronte al quale si erano sollevate aspre critiche, da parte degli operatori del settore, per l'onerosità di riproduzioni appartenenti al settore dell'editoria culturale, aspetto assente in altre realtà nazionali e che rischiava di svantaggiarli<sup>247</sup>. Per i canoni per le concessioni d'uso dei beni in propria consegna, l'istituto di cultura statale è l'unica autorità competente. La disciplina circa l'uso degli spazi è suddivisa in uso per finalità istituzionali, uso individuale e quello per eventi musicali e di spettacolo. Per il primo, occorre che l'evento sia incluso in finalità istituzionali del ministero<sup>248</sup> o se vi è un progetto è definito unitamente ad uno o più organi del ministero; per l'uso individuale sono, poi, previsti criteri, anche se solo indicativi, cui l'ente concedente deve ancorare la tariffa; infine, l'uso per eventi musicali e di spettacolo è uno dei motivi principali per cui si richiede uno spazio di cultura – tra l'altro consentendo lo svolgimento di un'arte all'interno di altra arte – : con la nuova disciplina, non è più, in ogni caso, dovuto un canone, ma l'autorità che ha in consegna il bene può

---

<sup>246</sup> La struttura del decreto si articola, infatti, in tre sezioni: “Sezione A - Riproduzione dei beni culturali”, “Sezione B - Uso degli spazi” e “Sezione C - Ipotesi particolari”.

Resta ancora dubbia l'identificazione dell'“organo amministrativo di vertice” (che, tra l'altro, potrà adottare direttive specifiche di maggior dettaglio), formulazione ambigua che ha ricevuto critiche in dottrina (P. Liverani, *Riproduzioni dei beni culturali statali: il nuovo Decreto Ministeriale 108/2024*, in *JLIS.it (online)*, 13 aprile 2024), la quale non esclude che ci si possa tornare su una terza volta.

<sup>247</sup> Seppure il d.m. del 2023 cercasse di limitare un'eccessiva casistica di gratuità, si rischiava di ledere altri interessi comunque rilevanti, come il diritto di cronaca per la riproduzione sui quotidiani o su riviste scientifiche (*ibidem*).

<sup>248</sup> Dall'emanazione di tale decreto ci si riferisce, tuttavia, anche a quelle estranee a detta finalità ma con la presenza di organizzazioni in *partnership* con il Ministero o con un ente da esso vigilato.

decidere di ridurre o eliminare il canone, previo attento esame della natura dell'evento<sup>249</sup>. Non può, per ultimo, non sottolinearsi che, proprio nella sezione finale, dedicata alle ipotesi particolari, emerge, nell'*incipit*, una affermazione che può ergersi a regola generale: la determinazione del canone graverà sempre sull'autorità concedente, cui spetterà il ruolo di valutare, caso per caso, l'uso, alla quale è destinata la richiesta, in relazione alla sottrazione alla pubblica fruizione, al rischio per la sua conservazione e alla promozione culturale del bene<sup>250</sup>.

Tradizionalmente, questo tema ruotava attorno a due questioni centrali: la tutela fisica del bene e l'autenticità dell'opera d'arte. Infatti, da una parte, si temeva che l'atto della riproduzione potesse deteriorare la conservazione materiale del bene (ad esempio, con il flash di una macchina fotografica oppure attraverso il calco di un rilievo), dall'altra ci si preoccupava che si generassero copie non solo fedeli, ma indistinguibili dall'originale, minando così la riconoscibilità dell'autenticità delle cose d'arte. Per dette ragioni, la normativa era così stringente e a ciò si aggiungeva il potere autorizzatorio delle amministrazioni per ogni riproduzione di bene culturale che si volesse fare<sup>251</sup>.

Questa tematica porta con sé un ineluttabile dualismo: la riproduzione rappresenta tanto una possibilità di maggior fruizione e valorizzazione del patrimonio culturale, quanto un momento di pericolo di sua lesione; è questo che l'autorizzazione della pubblica amministrazione mira ad evitare, cercando di proteggere il decoro all'immagine da un uso commerciale che potrebbe recare un danno anche immateriale<sup>252</sup>. Dunque, la riproduzione impatta non solo sulla tutela materiale del bene, ossia relativamente all'impatto dell'atto della riproduzione sulla conservazione fisica del bene, ma anche su

---

<sup>249</sup> In questo modo, oggi, è possibile anche per i cittadini comuni o associazioni organizzare eventi in luoghi ed istituti di cultura, cosa che prima risultava troppo onerosa.

<sup>250</sup> Con questa regola, che non compariva in via esplicita nel decreto del 2023, si evidenzia in modo univoco la definizione periferica del canone, con responsabilizzazione dell'amministrazione, che non può più essere aiutata dalla precostituzione di un vincolo quantitativo minimo (che era direttamente applicabile prima, in caso di silenzio, o comunque derogabile solo *in melius*).

La giurisprudenza ritiene, tuttavia, che, in caso di predisposizione delle tariffe, la parte, che non ha allegato i criteri per determinare i danni da mancato versamento del canone o del corrispettivo, possa comunque vedersi riconosciuta la somma, tenendo conto degli importi stabiliti dal decreto (e, analogicamente, su questi può basarsi la quantificazione della responsabilità erariale del funzionario in dolo o colpa grave): così, Trib. Palermo, ord. n. 4901/2017.

<sup>251</sup> F. Caporale, *La valorizzazione dei beni culturali*, Napoli, Editoriale scientifica, 2024, pp. 269, 270.

<sup>252</sup> Così anche la giurisprudenza, che afferma che per una legittima riproduzione non basta il mero pagamento di corrispettivi, ma elemento imprescindibile è il consenso della amministrazione, reso all'esito di una valutazione di compatibilità dell'uso richiesto con la destinazione culturale ed il carattere storico-artistico del bene (Trib. Firenze, ord. n. 1910/2022).

quella immateriale, in rapporto alla correttezza dell'uso dell'immagine del bene: si pone, così, il problema della unicità e autenticità dell'opera, e quindi della tutela dell'originale dalla sua moltiplicazione fisica, e di quello della integrità, e cioè quello della tutela del valore spirituale originale del bene dalle manipolazioni (anche digitali).

Su questo punto, risulta illuminante il pensiero di Walter Benjamin, importante filosofo e pensatore eclettico tedesco del Novecento<sup>253</sup>. Per lui, l'opera d'arte ha un valore culturale ed un valore espositivo. Originariamente, le radici dell'arte risiedevano nel rituale, quindi in quelle attività che, prima, consistevano nella magia e nella propiziazione per l'arte preistorica, più tardi nella religione, ma anche nello stesso culto profano della bellezza<sup>254</sup>. Questo forte significato intrinseco dell'arte si è, poi, sempre più ridotto con l'avvento dei diversi metodi di riproduzione tecnica, che hanno fatto crescere l'"esponibilità" delle opere d'arte in misura esponenziale. Ciò si è andato rafforzando con l'invenzione della fotografia, che ha fatto arretrare il valore culturale a beneficio di quello espositivo. Secondo Benjamin, pure nella riproduzione più riuscita, viene a mancare l'*hic et nunc*, il "qui ed ora" dell'opera d'arte, e quindi la sua esistenza unica che si viene a formare in un determinato momento e in un determinato luogo. L'*hic et nunc* dell'originale è alla base del concetto della sua autenticità. È l'opera autentica che può subire delle trasformazioni fisiche nel corso del tempo, fenomeno, questo, estraneo ad una semplice copia<sup>255</sup>. L'autenticità è tutto ciò che viene posto in essa dal suo autore e che è tramandabile fin dalla sua origine, dalla durata materiale fino al fatto di essere testimonianza materiale. Con la riproduzione si passa dall'apparizione unica dell'opera ad una massiva, attualizzando il prodotto. L'autenticità, così, si sottrae alla riproduzione. La riproduzione tecnica ha il potere di affrancare l'opera d'arte dal suo legame persistente con il rituale: è essenziale che essa non si liberi mai di questo aspetto di fondo, perché, altrimenti, verrebbe a perdersi la sua funzione sociale caratterizzante. Da una copia derivano altre copie e il problema della copia autentica non ha ragione di essere. Fallendo il criterio dell'autenticità, l'arte si ritrova, per l'autore, a venire privata della sua natura più propria e ad assumere una funzione politica.

---

<sup>253</sup> W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Milano, Feltrinelli, 2022.

<sup>254</sup> Si pensi, ad esempio, ad una statua di una divinità classica che era collocata all'interno di un tempio. Questo oggetto aveva un forte valore culturale, ma, di certo, un valore espositivo pressoché nullo, visto che il ναός, ossia la cella del tempio, era accessibile solo al sacerdote, l'unico che aveva diritto di entrare in quella che era considerata simbolicamente la casa del dio stesso.

<sup>255</sup> Tracce di queste modificazioni possono rinvenirsi con analisi di tipo chimico-fisico.

Per quanto attiene all'integrità, invece, l'autorizzazione per la riproduzione dell'immagine del bene per scopo di lucro dovrebbe essere funzionale proprio ad evitare che possa farsene un uso non corretto, lasciando tale onere all'istituzione, come quella museale, che ha in consegna in bene. È come se si presumesse che questa sia fornita dell'adeguata competenza per formulare una giusta valutazione, anche in virtù del rapporto di prossimità che ha col bene. La normativa in materia cerca, in questo modo, di contrastare una diffusione incontrollata di dati ed immagini in rete, evitando che queste siano di incerta identificazione o siano manipolate.

Oggi, sul tema dell'uso delle immagini dei beni culturali si gioca una partita importante per le politiche di tutela e valorizzazione del patrimonio culturale italiano ed è questo che fa di questa materia una questione particolarmente delicata ed oggetto di diversi interventi legislativi. E in questo quadro convivono, come visto, interessi contrapposti. La tutela deve convivere con l'aspetto della redditività dei beni culturali, che, a sua volta, corrisponde ad un interesse generale, quello di reimpiegare quelle risorse per la conservazione di quel patrimonio.

Su questo punto, pesa la diversa visione che si può avere dell'uso dell'immagine. Un'ottica più pubblicistica vede il riuso non come qualcosa da promuovere, ma come fonte di rischio derivante da usi commerciali non autorizzati, che potrebbero ledere l'immagine del bene culturale; si cerca di prevenire tutto questo tramite la distribuzione di immagini a bassa risoluzione, non scaricabili o che sono bollate da contrassegni posti sopra virtualmente per impedire possibili riusi lucrativi. Le motivazioni che giustificano questo orientamento sono dettate dalla volontà di tutelare rigorosamente il bene culturale in ogni suo aspetto, evitando che possa derivarne un danno, anche erariale per chi ha la responsabilità di salvaguardarlo; a questa si aggiunge la convinzione di poter trarre notevole guadagno dalla vendita dei diritti sul bene<sup>256</sup>.

Completamente diversa è l'ottica che si basa su profili liberali particolarmente marcati, secondo cui si ritiene che non dovrebbe essere apposta alcuna forma di controllo statale e che l'autorizzazione sarebbe un vincolo innanzitutto moralistico, attinente alla tutela del decoro, che ha una funzione di censura della libertà di espressione; inoltre, non avrebbero

---

<sup>256</sup> Si veda G. Crupi, *Considerazioni preliminari sul riuso delle risorse digitali*, in *DigItalia* (online), 2023, n. 2.

senso i canoni ed i corrispettivi apposti alle riproduzioni, dal momento che una liberalizzazione dell'immagine garantirebbe profili di gran lunga maggiori<sup>257</sup>.

In sintesi, può dirsi che la disciplina ruota su tre perni: la concessione presuppone che la riproduzione dei beni culturali sia compatibile con il loro carattere storico e artistico; è compito dell'autorità che ha in consegna il bene determinare il canone per la concessione in uso e il corrispettivo per l'esecuzione della riproduzione, potendo stabilire l'importo minimo con proprio provvedimento; lo scopo lucrativo determina uno spartiacque tra uso con pagamento di canone e corrispettivo e quello che non ne necessita – eventualmente non occorrendo nemmeno l'autorizzazione –, e quindi tra uso libero o vincolato dell'immagine<sup>258</sup>. Se gli usi privi dello scopo di lucro possono trovare una compressione solo nella libertà di manifestazione del pensiero e nella libertà delle arti e delle scienze (artt. 21 e 33 Cost.), quello che ha finalità di lucro anche nella libertà di iniziativa economica, di cui all'art. 41 Cost.

Da una parte, vi è, dunque, un effetto favorevole per la pubblica amministrazione, che si vede aumentata la propria redditività e, di conseguenza, il proprio bilancio con l'acquisizione di canoni e corrispettivi, mentre, dall'altra, uno meno favorevole per chi vuole fare un utilizzo del bene tramite riproduzione, che si vede, invece, ridotto lo spazio della liberalizzazione e gratuità nel caso di finalità lucrative, anche quando queste si sovrappongono a quelle di valorizzazione del bene (art. 108, comma 3)<sup>259</sup>.

---

<sup>257</sup> Di questa opinione, M. Modolo (M. Modolo, *La riproduzione del bene culturale pubblico tra norme di tutela, diritto d'autore e diritto al patrimonio*, in *Aedon*, 2021, n.1.), che esprime un giudizio severo su una visione maggiormente pubblicistica, che sarebbe «retaggio di una concezione proprietaria e pedagogica». Per l'autore, una tale restrizione in favore del decoro non avrebbe senso perché dovrebbe, di conseguenza, essere messa in discussione la legge sull'«Art bonus», che ha stabilito una liberalizzazione delle riproduzioni anche allo scopo di affermare la libertà di pensiero; allo stesso modo, le caricature e le riproduzioni di opere d'arte poste su ogni più disparato oggetto di *merchandising*.

Sulla mancanza di evidenze empiriche sull'ultimo assunto, si vedano F. Caporale, *La valorizzazione dei beni culturali*, Napoli, Editoriale scientifica, 2024, p. 282 e M. C. Pangallozzi, *La fruizione del patrimonio culturale nell'era digitale: quale evoluzione per il “museo immaginario”?*, in *Aedon*, 2020, n. 2.

Critico di una “privatizzazione” del patrimonio culturale, sempre meno tutelato e la cui funzione sociale è oscurata da una sempre maggiore attenzione agli utili, T. Montanari, *Privati del patrimonio*, Torino, Einaudi, 2015, ma anche Calculli ritiene non improbabile che una esasperata valorizzazione economica possa degenerare in un danno alla promozione della conoscenza dei beni culturali, che subirebbero un limite alla loro accessibilità (G. Calculli, *Il d.m. 21 marzo 2024, n. 108 del ministero della Cultura: un passo avanti, un passo indietro*, in *Aedon*, 2024, n. 2).

<sup>258</sup> Va, comunque, segnalato che non vi è una netta linea di demarcazione fra comma 3 e comma 3-bis, ossia tra attività subordinate al rilascio della concessione, ma gratuite e quelle del tutto libere, potendo anche esserci una sovrapposizione, come nel caso di riproduzione per motivi personali e di studio.

<sup>259</sup> G. Piperata, *I beni del patrimonio culturale tra canoni e corrispettivi*, in *Aedon*, 2023, n. 2.

A seguito della pandemia del 2019, è stata data una forte spinta al progresso tecnologico, che si stava già gradualmente affermando, il quale ha fatto sì che venisse migliorata la tutela materiale dei beni e che fossero potenziate le modalità di fruizione del patrimonio culturale attraverso quella a distanza, tanto in termini di integrazione della missione culturale degli enti che in termini economici, oltre a rendere possibile una molteplicità di utilizzazioni delle relative immagini. E non va sottovalutato nemmeno il fatto che il raggiungimento dell'attuale livello tecnologico consenta l'ulteriore beneficio di far coesistere la proprietà privata di un bene con la sua funzione pubblica culturale<sup>260</sup>. In ogni caso, un improvviso incremento della diffusione di immagini e la loro cessione per uso commerciale – tanto da creare una sorta di “mercato culturale” – e l'impiego di strumenti digitali, come avvenuto per gli archivi, di cui si comprendeva finalmente la grande utilità, hanno fatto diventare la disciplina della riproduzione un importante crocevia sia nella prospettiva della tutela che della valorizzazione dei beni culturali. Nel primo tipo di prospettiva, vi rientrano le banche dati di numerosissime immagini digitali, ma anche cataloghi, archivi ed altre applicazioni digitali che evitano un pregiudizio alla conservazione ed alla protezione dei beni, anche grazie ad una diminuzione dell'impatto fisico dei visitatori; a ciò si aggiunge che le riproduzioni digitali possono essere funzionali anche a migliorare le tecniche di restauro. Nel secondo tipo di prospettiva, si può fare riferimento, innanzitutto, alla dimensione economica, attraverso l'incremento di entrate delle amministrazioni: è il caso della cd. mostra immersiva, nuova e promettente industria culturale che consiste nel proiettare, su imponenti schermi digitali ed eventualmente con sottofondo musicale di accompagnamento, famose opere d'arte, che sono messe a disposizione per mezzo di molteplici usi percettivi della tecnologia. Le riproduzioni, poi, possono anche contribuire a svolgere una missione istituzionale dell'amministrazione, attraverso, ad esempio, i musei virtuali, che permettono il compimento di una funzione culturale grazie alla possibilità per la collettività di godere delle opere, superando ostacoli geografici ed economici<sup>261</sup>.

Poiché il valore di un bene culturale deriva dal suo elemento ideale e dal significato immateriale della sua immagine, anche il valore economico che si ricava con la

---

<sup>260</sup> Si pensi, ad esempio, all'acquisizione, in archivio, della copia di un bene irripetibile: la riproduzione giova alla collettività, che ne potrà così godere, ma, contestualmente, quella testimonianza rimarrà in mano al privato (N. Greco, *Stato di cultura e gestione dei beni culturali*, Bologna, Il Mulino, 1981, p. 201).

<sup>261</sup> F. Caporale, *La valorizzazione dei beni culturali*, Napoli, Editoriale scientifica, 2024, pp. 269 ss.

riproduzione non deriva dall'aspetto esteriore del bene riprodotto, ma dal valore culturale immateriale che rende il bene una testimonianza di civiltà. Tale è la ragione per cui non è facile operazione attribuire un determinato valore venale ad un concetto immateriale, di per sé non passibile di una valutazione economica, mentre questo usa parametri che si rivolgono ad elementi connessi alla dimensione materiale, come il valore di mercato ed il costo storico per l'acquisto di un bene.

Inoltre, la disciplina delle riproduzioni ha una impostazione orizzontale, il che significa che è la stessa per tutti i beni culturali, dai dipinti ai monumenti ai documenti d'archivio, che si spiega con il fatto che prima si dava rilevanza soprattutto alla tutela (materiale) dell'autenticità dell'opera. Tutto ciò, oggi, non trova in gran parte ragione di essere, poiché una uniforme compatibilità della regolamentazione si scontra con le specificità delle attuali tecniche di riproduzione dei diversi beni e con le loro differenti utilizzazioni. Questa diversificazione mostra come ci siano altri regimi normativi, che salvaguardano peculiari interessi, con cui si intreccia quello della riproduzione, quali il diritto d'autore per particolari libri, la riservatezza per gli archivi e la libertà di panorama per i monumenti.

La disciplina normativa, che emerge dal quadro raffigurato, mostra una apertura verso una valorizzazione culturale e, al tempo stesso, una valorizzazione economica: da una parte, si cerca il più possibile di promuovere la cultura e di tramettere il valore culturale del bene, mediante la previsione di un uso libero e gratuito per riproduzioni "*non profit*" che hanno finalità di arricchimento spirituale individuale e collettivo, dall'altra, qualora vi siano interessi di speculazione commerciale dei privati, si ritiene ragionevole che derivi un ritorno economico anche per la amministrazione, che potrà così impiegare il ricavato per assicurare una idonea tutela materiale ed immateriale del bene. L'amministrazione, tuttavia, non sovrintende alle riproduzioni per una posizione proprietaria sui beni, ma in conseguenza di un potere di regolare l'accesso su beni di pubblica fruizione: ecco perché il potere di concedere riproduzioni non è attribuito alla amministrazione proprietaria del bene, ma a quella che ha in consegna il bene<sup>262</sup>.

In ogni caso, plurimi sono gli interessi che entrano in gioco: se, infatti, l'interesse pubblico è diretto a tutelare, ma, al contempo, a valorizzare la materialità e l'immaterialità del bene culturale, l'interesse privato è volto alla sua fruizione e, conseguentemente, al

---

<sup>262</sup> *Ibidem*.

suo utilizzo. Importante è, pertanto, un corretto bilanciamento tra queste funzioni, in modo tale che, seppure applicando una adeguata tutela al bene oggetto di riproduzione, questa non vada ad imporre eccessive limitazioni sulla valorizzazione e fruizione<sup>263</sup>. La tutela è posta allo scopo di impedire la lesione, a causa della riproduzione, del valore materiale ed immateriale dell'opera. Un danno all'integrità del bene lo si può percepire nitidamente nel caso del "David armato", dove si è contestato l'uso che si è fatto dell'immagine della famosa scultura di Michelangelo, munita di fucile mitragliatore a fini pubblicitari; altro caso è quello in cui la riproduzione a scopo di lucro non viene preceduta dal rilascio dell'autorizzazione e dal pagamento del corrispettivo. Ebbene, se dall'ordinamento traspare che l'esigenza di tutela si limiterebbe ad uno scorretto sfruttamento economico-commerciale, cui è stata votata l'immagine del bene, non può essere ignorato il fatto che essa potrebbe subire una lesione anche in assenza di una intenzione speculativa: la tutela andrebbe slegata, pertanto, dal concetto di lucro, potendo l'integrità essere minacciata anche senza l'assenza di questo<sup>264</sup>.

### 3. Nodi problematici

#### 3.1 Uso e destinazione delle riproduzioni

La valorizzazione ha dato al sistema del Codice dei beni culturali e del paesaggio una nuova dimensione, non più confinata in una tutela composta da poteri e provvedimenti rigidamente predeterminati. Emerge una attitudine dinamica e flessibile, che intende

---

<sup>263</sup> K. Kurcani, *La riproduzione dei beni culturali: la tutela del bene alla prova della liberalizzazione della sua immagine*, in *Aedon*, 2023, n. 2.

<sup>264</sup> *Ibidem*. L'autrice lamenta una funzione di tutela troppo stringente, prevista dall'ordinamento vigente, auspicando, *de iure condendo*, la necessità di una, probabilmente eccessiva, liberalizzazione dell'immagine dei beni culturali, sostituendo al potere concessorio dell'autorità una tipizzazione, a monte, degli usi economico-commerciali leciti. Tutto questo in favore di una maggiore fruizione e valorizzazione, che allontanino logiche proprietarie dell'attuale disciplina, frutto di un retaggio del passato.

migliorare e andare oltre la mera conservazione del bene, trascendendo verso il contenuto immateriale del bene, che forma il nuovo oggetto della valorizzazione.

Il valore immateriale, che rende il bene testimonianza di civiltà, deve essere protetto insieme al bene: la tutela non può significare semplicemente salvaguardare l'integrità fisica del bene, perché quest'ultima è necessaria anche per la tutela del valore immateriale del bene. Questo non vuol dire che il valore immateriale non abbia una natura autonoma, per cui esso può essere leso autonomamente e, in tal caso, godere di un apposito risarcimento<sup>265</sup>.

Tuttavia, la novità dell'attuale quadro del diritto del patrimonio culturale risiede nel riconoscere non l'immaterialità insita nei beni culturali, già ben individuata da Giannini qualche decennio fa, che distingueva la *res* dal suo valore ideale<sup>266</sup>, ma la dematerializzazione, di cui partecipa la riproduzione. Questa, attraverso gli strumenti di riproduzione oggi disponibili e la circolazione che ne deriva, svincola il bene dalla sua materialità, con la doppia conseguenza che non è più necessario passare dalla "coseità" per intaccare il bene immateriale e che questo assume un proprio valore autonomo e concreto, con una diretta tutela e una propria valorizzazione economica, oltre che culturale<sup>267</sup>.

Nella riproduzione vive un'ulteriore condizione di immaterialità del bene culturale, che si trova, così, ad essere dematerializzato sotto forma di copie, in cui è racchiuso il valore ideale del bene originario. La riproduzione consente, pertanto, di accrescere le capacità di diffusione e circolazione del bene, ampliandone la fruizione pubblica<sup>268</sup>. Come visto, la riproduzione può essere utilizzata per finalità lucrative, e quindi nell'uso commerciale, o per finalità non lucrative, dunque per scopi di studio, di ricerca, di uso personale o di promozione culturale di quel bene riprodotto. Tuttavia, la scelta del legislatore, benché comprensibile, rischia di mettere in difficoltà l'interprete, che è sottoposto al compito di dover tracciare una linea di demarcazione tra attività lucrative e

---

<sup>265</sup> In proposito, la già menzionata sentenza del Trib. Firenze, n. 1207/2023, che ordina il risarcimento per danno all'immagine di un bene culturale come lesione di interessi non patrimoniali (nel caso di specie, l'immagine del David di Michelangelo a scopi pubblicitari, su cartotecnica lenticolare e confusa con l'immagine di un modello).

<sup>266</sup> Si veda M.S. Giannini, *I beni culturali*, in *Rivista trimestrale di diritto pubblico*, 1976, I.

<sup>267</sup> M. Cammelli, *L'ordinamento dei beni culturali tra continuità e innovazione*, in *Aedon*, 2017, n. 3.

<sup>268</sup> G. Calculli, *Il d.m. 21 marzo 2024, n. 108 del ministero della Cultura: un passo avanti, un passo indietro*, in *Aedon*, 2024, n. 2.

non in un contesto socio-economico in cui sono sempre più spesso inestricabili i profili commerciali da quelli meramente culturali di una medesima attività<sup>269</sup>.

Nel corso degli ultimi anni, grazie alla legge sull'Art bonus e alla legge annuale per il mercato e la concorrenza<sup>270</sup>, è stato liberalizzato l'uso non lucrativo delle riproduzioni nel quadro della esclusione di una autorizzazione preventiva e della gratuità. Si è, così, data piena libertà a fare foto e video di beni culturali, ad utilizzare privatamente le riproduzioni ottenute dalle amministrazioni e a divulgarle. Ciò che conta è che l'uso didattico, scolastico, scientifico, di studio e di ricerca – e che quindi il comune scopo illustrativo, di critica e di discussione – restino puri, senza contaminarsi con finalità lucrative. Più in particolare, il Ministero della Cultura ha voluto, con d.m. 108/2024, cercare di fare chiarezza sulla mancanza di lucro esemplificando una serie di tipologie di riproduzioni, fra cui compaiono le riproduzioni di beni culturali e il loro riuso per i volumi a cui viene riconosciuto dall'ente concedente un carattere scientifico e accademico o anche per le riviste con un contenuto divulgativo e didattico; le riproduzioni di beni culturali e il loro riuso per i cataloghi d'arte, di mostre e manifestazioni culturali con tiratura fino a 4000 copie; le riproduzioni di beni culturali e il loro riuso per le riviste scientifiche e di classe A di cui agli elenchi dell'Agenzia nazionale di valutazione del sistema universitario e della ricerca (Anvur)<sup>271</sup>. Se questa specifica è stata accolta con favore, è stato anche fatto notare che il tenore linguistico dell'elencazione del decreto fa assumere un amaro sapore di elenco tassativo, delimitando le ipotesi di gratuità di riproduzione e ascrivendo indirettamente i casi che non vi rientrano a quelle onerose<sup>272</sup>. Nelle riproduzioni per attività lucrative vi è, invece, un regime di privativa pubblica, costituita dall'ottenimento di un'autorizzazione e dal pagamento di un corrispettivo,

---

<sup>269</sup> Sull'analisi di questo uso della riproduzione, si veda M. Croce, *La digitalizzazione delle collezioni museali. Stato dell'arte e prospettive*, in *Aedon*, 2023, n. 2.

Come può essere l'attività editoriale, ad esempio, ove, con una tiratura di oltre trecento copie ed un prezzo di copertina superiore a 50 euro, va pagato un corrispettivo, in aggiunta al solo rimborso delle spese per la pubblicazione. Una impostazione criticata, che si è tentato di attenuare operando una distinzione tra editoria scientifica (per la quale il rimborso dei costi va moltiplicato per un coefficiente di 1 e non scientifica (per la quale il coefficiente è pari a 7).

<sup>270</sup> Rispettivamente, il d.l. 31 maggio 2014, n. 83 (*Disposizioni urgenti per la tutela del patrimonio culturale, lo sviluppo della cultura e il rilancio del turismo*), convertito in legge 29 luglio 2014, n. 106, e la l. 4 agosto 2017, n. 124.

<sup>271</sup> Risulta poco comprensibile quest'ultimo richiamo se lo si raffronta alla categoria delle riproduzioni pubblicate su volumi riconosciuti aventi carattere scientifico (C. Videtta, *Le immagini dei beni culturali. Riflessioni a margine del dibattito*, in *Aedon*, 2024, n. 2).

<sup>272</sup> *Ibidem*.

stabilito dall'amministrazione che ha in consegna i beni. Un profilo critico che va sottolineato è che questo regime riguarda, formalmente, la sola realizzazione di riproduzioni, mentre non viene fatto accenno all'uso, riuso e divulgazione delle stesse. Ciò nonostante, il decreto ministeriale 20 aprile 2005 fa riferimento, tra le prescrizioni sul contenuto della richiesta di riproduzione, ai tipi di utilizzazione e le destinazioni delle copie: tale ausilio interpretativo orienta, perciò, nel senso ricondurre anche quelle attività nell'alveo dell'art. 107 del Codice.

La disciplina codicistica sull'uso lucrativo delle riproduzioni ha delle ricadute necessariamente politiche, che costringono il giurista a chiedersi quali siano il disegno e le opzioni ideologiche sottesi, dal momento che si combina una regolazione pubblicistica con un uso squisitamente privato<sup>273</sup>. Innanzitutto, si tenta di legittimare il regime di privativa pubblica collegandolo ad una implicita visione dominicale a cui sarebbe informato il Codice: le amministrazioni, pur non essendo le autrici di questi beni che hanno in consegna, vi vanterebbero un illimitato diritto di proprietà, anche sulle riproduzioni, che giustificherebbe, tra l'altro, la concessione dei beni o il loro potere di emettere o meno un atto autorizzatorio per le riproduzioni con scopo di lucro. Eppure, già illustre dottrina ha da tempo riconosciuto che lo statuto pubblicistico non è dettato dal fatto che i beni appartengono solo a soggetti pubblici, potendo appartenere (e molti di questi appartengono) anche a quelli privati, ma dal fatto che i beni culturali sono intrinsecamente pubblici perché "beni di fruizione", destinati ad essere goduti dalla collettività<sup>274</sup>. In seconda battuta, il controllo amministrativo sulle riproduzioni e sulla loro circolazione è ritenuto essere legittimamente stabilito perché volto ad attuare la funzione di tutela; anche qui, pertanto, le limitazioni pubblicistiche non possono giustificarsi con l'attribuzione alle amministrazioni di un presunto diritto di proprietà, ma in virtù della necessità dell'ordinamento di salvaguardare l'integrità e l'autenticità del patrimonio culturale, dando certezza pubblica quando ciò non dovesse ricorrere (perché oggetto di riproduzione).

---

<sup>273</sup> Qui si può rammentare quello è stato detto in precedenza, e cioè che già Walter Benjamin avvertiva sul fatto che, con la riproducibilità tecnica, la produzione artistica smarrisce il metro di autenticità e la funzione sociale dell'arte non si fonda più sul rituale, ma inevitabilmente viene a radicarsi sulla politica (W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Milano, Feltrinelli, 2022).

<sup>274</sup> M.S. Giannini, *I beni culturali*, in *Rivista trimestrale di diritto pubblico*, 1976, I, p. 32.

Inoltre, la valutazione di compatibilità dell'uso della riproduzione del bene con la destinazione del bene culturale – valutazione di opportunità di tipo etico-valoriale e altamente discrezionale – potrebbe abbracciare un giudizio sul decoro, la cui fondatezza è motivo di dibattito. Per parte della dottrina, la tutela del decoro darebbe luogo ad una impostazione paternalistica del demanio, che rinvigorirebbe il paradigma dominicale, innestando il controllo dell'uso delle riproduzioni sul neo-riconosciuto diritto all'immagine dei beni culturali<sup>275</sup>; dietro alla diffidenza verso il libero uso si nasconderebbe la volontà di controllare il corretto utilizzo delle immagini, apprezzamento che sarebbe appannaggio dell'unico garante di una visione esatta del passato, l'istituzione museale<sup>276</sup>. A queste si aggiunge l'argomentazione secondo la quale i tentativi di rendita monopolistica, costituiti dalle privative pubbliche sull'uso delle riproduzioni, sono nocivi per le dinamiche di mercato, poiché privilegiano la rendita patrimoniale pubblica rispetto all'investimento produttivo; inoltre, la visibilità e l'attrattività che deriverebbe dal libero riuso delle riproduzioni produrrebbe un volume di ricavi di gran lunga maggiore di quello attuale, compensandosi così la privatizzazione dei profitti<sup>277</sup>.

Quello del decoro resta, comunque, un problema di non facile soluzione. Il prevenire usi poco decorosi, infatti, rischia di far applicare un controllo morale, di decidere cosa è giusto e cosa non lo è, servendosi di clausole generali come il buon costume, l'ordine pubblico o il senso del pudore; il che condizionerebbe la valutazione a giudizi soggettivi e legati al momento storico in cui vengono formulati, potendo quindi mutare nel corso del tempo (ed è risaputo quanto i giudizi etici cambino repentinamente). D'altronde, come è stato già detto, l'amministrazione si ritrova a dover dare degli apprezzamenti soggettivi sulla congruità dell'uso che vuole essere fatto del bene rispetto al suo valore culturale immateriale.

Insomma, quello che si rischia è che sopravviva quel retaggio di controllo della morale pubblica, detto altrimenti un potere di censura, che ha dominato il settore cinematografico

---

<sup>275</sup> M. Croce, *La digitalizzazione delle collezioni museali. Stato dell'arte e prospettive*, in *Aedon*, 2023, n. 2.

<sup>276</sup> M. Modolo, *Verso una democrazia della cultura: libero accesso e libera condivisione dei dati*, in *Archeologia e Calcolatori*, 2017, supplemento n. 9, p. 124. L'autore fa notare anche come una tale posizione sul rischio di potenziale danno al decoro potrebbe coinvolgere anche le comuni fotografie modificate e diffuse attraverso canali non commerciali (come quelle ormai facilmente inviabili sui *social*).

<sup>277</sup> Sul punto, G. Resta, *Chi è proprietario delle Piramidi? L'immagine dei beni tra property e commons*, in *Politica del diritto*, 2009, n. 4, pp. 575 e 594. e D. Manacorda, *L'immagine del bene culturale pubblico tra lucro e decoro: una questione di libertà*, in *Aedon*, 2021, n. 1.

nel secolo scorso – e che è stato definitivamente abrogata solo pochi anni fa nel 2017<sup>278</sup> – : speciali commissioni pubbliche avevano il compito di vagliare preventivamente ed intervenire su proiezioni giudicate indecenti, oscene, blasfeme o contrarie al prestigio delle istituzioni<sup>279</sup>. Nondimeno, è vero anche che il cinema non può essere perfettamente sovrapposto al mondo dei beni culturali<sup>280</sup>, perché è nella sua essenza una riproduzione e non dipende dall'originarietà del supporto<sup>281</sup>. Il cinema è frutto di idee, creatività, inventiva che deve essere espressa liberamente, come l'arte in generale, mentre il discorso sul decoro, di cui si sta trattando e che è continuo oggetto di dibattito, riguarda l'uso che si fa della riproduzione dell'immagine – o, più in generale, di un bene culturale –, immagine che è (e deve essere) il prodotto di una già esercitata libertà di manifestazione del pensiero.

Allora, su questo aspetto mediato dell'uso del valore immateriale del bene, escludendo comparazioni con interventi di tipo censorio appartenenti al passato, sembra non irragionevole l'apposizione, per quanto necessaria e proporzionata, di misure che intendano tutelarlo non fondandosi su giudizi morali, ma tenendo come punto di riferimento la compatibilità con il suo «carattere storico-artistico» – e quindi con la sua destinazione culturale – di cui all'art. 20 del Codice. Peraltro, questo potere da parte delle amministrazioni è prescritto dalla legge nell'ottica di tutelare e valorizzare beni di fruizione pubblica, dunque a prescindere da una (paventata) concezione proprietaria del demanio.

---

<sup>278</sup> Si tratta del d.lgs. 203/2017, come ricorda Manacorda (D. Manacorda, *L'immagine del bene culturale pubblico tra lucro e decoro: una questione di libertà*, in *Aedon*, 2021, n. 1). Il decreto introduce il principio di responsabilizzazione degli operatori cinematografici, per cui sono loro stessi ad essere chiamati ad individuare la corretta classificazione per fasce d'età per la visione dell'opera, avendo poi l'onere di sottoporla ad una commissione apposita (Commissione per la classificazione delle opere cinematografiche).

<sup>279</sup> La prima legge in materia risale al 1913, seguita da un regio decreto del 1920, che fu poi confermato dal regime fascista, il quale affidò un ancor più severo controllo censorio al Ministero della cultura popolare. Questo clima di intolleranza continuò anche negli anni successivi, in particolare negli anni '60 e '70, in pellicole che hanno poi segnato la Storia del cinema, come *Rocco e i suoi fratelli* di Luchino Visconti o gran parte dei film di Pasolini, quali *La ricotta* (per cui ricevette la condanna per vilipendio alla religione di Stato) e quelli costituenti la *Trilogia della vita* (per cui, invece, essendo mutati i tempi, fu prosciolto).

<sup>280</sup> Anche se Untolini e Borioni equiparano le pellicole fotografiche ai beni culturali sull'assunto dell'art. 10, comma 4, lett. e), dove si fa riferimento a «le fotografie, con relativi negativi e matrici, le pellicole cinematografiche ed i supporti audiovisivi in genere, aventi carattere di rarità e di pregio», che non siano opera di autore vivente e che siano state eseguite da almeno cinquant'anni (A. Untolini e R. Borioni, *La tutela dell'opera cinematografica: bene culturale materiale o immateriale?*, in *Aedon*, 2007, n. 3), non ogni opera cinematografica ha queste caratteristiche e, pertanto, non può stabilirsi un perfetto rapporto di genere a specie tra beni culturali e cinema.

<sup>281</sup> *Ibidem*.

Viene, così, in questione la tutela dell'immagine del bene culturale riguardo alla sua immissione e diffusione di fronte ad un web in continua espansione, davanti a cui ci si rende conto della delicatezza della funzione di certificazione pubblica in ordine ad una verifica di originalità e autenticità. Sarebbe opportuno, allora, lasciare alla valutazione di compatibilità canoni di ragionevolezza e criteri tecnici pur discrezionali, senza che questa si estenda necessariamente ad una qualifica così soggettiva come il decoro. Un orientamento equilibrato parrebbe quello secondo cui il decoro sarebbe un criterio adeguato solo nell'ipotesi dell'uso lucrativo delle immagini e delle riproduzioni, mentre in quello non lucrativo non avrebbe ragione di sussistere, facendo nascere un pericolo censorio nei confronti della libera espressione dell'arte<sup>282</sup>. E così, l'immagine del David di Michelangelo, che imbraccia un mitra su una copertina di una rivista che pubblicizza armi, andrebbe sottoposta al vaglio del parametro del decoro avendo finalità commerciali, cosa che non merita il L.H.O.O.Q. di Duchamp, detto anche "Gioconda coi baffi" – che adopera una mera riproduzione della tela di Leonardo come base pittorica e che è in sé un'opera con proprie implicazioni estetiche, storiche ed ideologiche, in modo da creare un'opera diversa e originale. E, allo stesso modo, le migliaia di immagini digitalizzate di beni culturali spiritose, inutili e magari volgari che girano non sono per questo in grado di attentare al valore immateriale dell'originale e non possono di certo subire un giudizio dell'amministrazione. Agendo diversamente, la valutazione sul decoro sarebbe del tutto inopportuna, incomprensibile ma anche molto difficile da applicare in termini pratici.

### 3.2 Tutela e valorizzazione dell'immateriale

Il Codice dei beni culturali e del paesaggio ha fatto propria una concezione materiale dei beni culturali, atteso che, come si ricava dall'art. 2, questi vengono identificati come beni mobili ed immobili individuati dalla legge o in base alla legge quali testimonianze di civiltà. Dunque, a rigore, nell'ordinamento nazionale, i beni culturali sono materiali. Per tale motivo, si parla di materialità dei beni culturali.

---

<sup>282</sup> Di questo parere anche P. Forte, *Il bene culturale pubblico digitalizzato. Note per uno studio giuridico*, in *P.A. Persona e Amministrazione*, 2019, n. 2, pp. 292 ss.

Tuttavia, lo scenario internazionale ha visto, di recente, il riconoscimento dei beni culturali immateriali; il legislatore ha, così, deciso di accoglierli anche a livello interno, ma stabilendo che possano essere individuati come tali solo qualora abbiano – quasi in modo ossimorico – una base materiale. Le Convenzioni UNESCO per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale e per la protezione e la promozione delle diversità culturali<sup>283</sup> contemplano, infatti, le espressioni di identità culturale collettiva: se queste dovessero essere rappresentate da testimonianze materiali e dovessero sussistere i presupposti dell'art. 10 – ribadendo, in tal modo, la necessità di una *res* –, allora detti beni immateriali saranno assoggettabili alla stessa disciplina codicistica di quelli materiali<sup>284</sup>. E così, fiabe, canti e credenze popolari, musiche folkloristiche, giochi, feste patronali, usi e costumi dei secoli passati non sono cose, ma testimonianze di attività pratiche. Nondimeno, la norma del Codice richiede il permanere di una testimonianza materiale a cui si ricolleghino queste<sup>285</sup>.

I beni culturali immateriali si prestano a forme di valorizzazione e di promozione, ma non a quelle di controllo, dato l'incessante mutamento che li investe<sup>286</sup>. Si ritiene che, per questi beni che hanno una tale peculiare natura, non siano proponibili alcune misure “classiche” della tutela, come la limitazione delle circolazioni, mentre essi andrebbero dotati di forme di riconoscimento, per essere così tramandati ai posteri, visti i valori e la memoria che portano con sé, e di misure di sostegno, finanziarie ed organizzative. Essi sono in continua e naturale evoluzione e non possono essere oggetto di diritti di utilizzazione economica, poiché, di norma, non vi sono soggetti titolari degli stessi<sup>287</sup>.

---

<sup>283</sup> Sono state adottate a Parigi, rispettivamente, nel 2003 e nel 2005.

<sup>284</sup> Ciò è contenuto nell'art. 7-*bis* del Codice, che stabilisce: «Le espressioni di identità culturale collettiva contemplate dalle Convenzioni UNESCO per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale e per la protezione e la promozione delle diversità culturali, adottate a Parigi, rispettivamente, il 3 novembre 2003 ed il 20 ottobre 2005, sono assoggettabili alle disposizioni del presente codice qualora siano rappresentate da testimonianze materiali e sussistano i presupposti e le condizioni per l'applicabilità dell'articolo 10». Si pensi, ad esempio, ai Ceri di Gubbio o al Palio di Siena, che, con una testimonianza materiale, rappresentano l'identità regionale umbra o quella della città toscana (A. Bartolini, *L'immaterialità dei beni culturali*, in *Aedon*, 2014, n. 1).

<sup>285</sup> È stato evidenziato, poi, come il fatto che il Codice non dà rilievo ai beni immateriali, se non con supporto fisico, non significa che gli si vuole negare l'esistenza *tout court* (*ibidem*).

All'art. 7-*bis* si può affiancare una altra norma codicistica che attiene sempre a profili di immaterialità: l'art. 52, comma 1-*bis* stabilisce che i Comuni, sentito il sovrintendente, individuano i locali in cui si svolgono attività di artigianato o altre attività commerciali tradizionali che sono espressione dell'identità culturale collettiva ai sensi delle Convenzioni UNESCO di cui all'art. 7-*bis* del Codice, in modo da assicurarne la salvaguardia e la promozione.

<sup>286</sup> C. Lambertini, *Ma esistono i beni culturali immateriali?*, in *Aedon*, 2014, n. 1.

<sup>287</sup> G. Morbidelli, *Il valore immateriale dei beni culturali*, in *Aedon*, 2014, n. 1.

Si deve comunque precisare che un discorso è analizzare i beni culturali materiali ed i beni culturali immateriali, altro è cogliere del medesimo bene la sua essenza materiale ed il valore immateriale a quello legato.

La dottrina autorevole e ormai diffusa, che risale a Massimo Severo Giannini<sup>288</sup>, non trova una puntuale identificazione tra il bene culturale e la cosa che lo rappresenta<sup>289</sup>. In altre parole, la qualità di bene culturale non è data dalla cosa materiale in sé (*corpus mechanicum*), come comunemente si pensa, ma da una connotazione immateriale (*corpus mysticum*) che è riconosciuta dal diritto e che, di solito, rispecchia un apprezzamento della società, producendo, così, effetti *erga omnes*<sup>290</sup>. Infatti, oltre che dal riconoscimento di una cosa quale bene culturale per legge o atto amministrativo, vi sono situazioni in cui, nonostante ciò non sia ancora avvenuto, la cosa resta comunque tutelata: è il caso di misure di prevenzione come l'inalienabilità cautelare, dove il *fumus* di culturalità, rilevato dall'apprezzamento sociale – degli enti territoriali o delle persone giuridiche private senza scopo di lucro –, fa sì che si eviti di alienare una (fino a quel momento) cosa prima della verifica *ex art. 12* del Codice dei beni culturali e del paesaggio.

La cosa, invece, è il supporto materiale dell'interesse culturale, *quae tangi potest*. L'unicità di uno specifico bene riflette l'irripetibilità del valore ideale che è presente in esso, poiché fra la cosa e l'immateriale vi è una corrispondenza univoca, per cui, qualora dovesse perire la prima, la qualità contenuta in essa non potrebbe trasmigrare altrove. Questo perché l'irripetibilità è un attributo che caratterizza quel singolo bene culturale, per cui il suo valore immateriale non potrebbe essere applicato ad altra cosa, seppur analoga<sup>291</sup>.

L'immaterialità è il valore ideale che origina dai beni culturali del mondo esterno, è intangibile ed invisibile ed è strumento di diffusione e circolazione dell'immagine del

---

Può essere compresa meglio quest'ultima affermazione se si pensa ai proverbi, alle sagre, alle tradizioni orali.

<sup>288</sup> M.S. Giannini, *I beni culturali*, in *Rivista trimestrale di diritto pubblico*, 1976, I, 24 ss.

<sup>289</sup> Si veda, in primis, il pensiero dell'antesignano Massimo Severo Giannini sulla questione dell'immaterialità del valore dei beni culturali, ma anche studiosi più recenti, come, tra gli altri, Giuseppe Severini (rispettivamente, M.S. Giannini, *I beni culturali*, in *Rivista trimestrale di diritto pubblico*, 1976 e G. Severini in G. Morbidelli e A. Bartolini (a cura di), *L'immateriale economico nei beni culturali*, Torino, Giappichelli, 2016, pp. 9 ss.).

<sup>290</sup> Tuttavia, per i beni immateriali il *corpus mechanicum* è estrinsecazione di un prodotto intellettuale, che viene poi acclarato come fonte di una testimonianza di civiltà (*corpus mysticum*). Di questa idea, riprendendo la distinzione gianniniana, G. Morbidelli, *Il valore immateriale dei beni culturali*, in *Aedon*, 2014, n. 1.

<sup>291</sup> G. Severini, *L'immateriale economico nei beni culturali*, in *Aedon*, 2015, n. 3.

bene<sup>292</sup>. Una medesima cosa può incorporare più valori o utilità giuridicamente tutelati e, quindi, risultare elemento materiale di più interessi, uno di natura materiale, l'altro avente carattere immateriale<sup>293</sup>. Riguardo al primo aspetto, un soggetto sarà destinatario di diritti reali e obbligatori, a cui si applicheranno norme privatistiche se la cosa è di proprietà privata e norme di diritto amministrativo se la cosa è di appartenenza pubblica. A proposito, invece, dell'altro aspetto, negli interessi che non hanno ad oggetto la materialità della cosa vi rientrano quelli culturali, che conferiscono funzione pubblica alla cosa interessata: questa caratteristica consente di applicare uno statuto che non sia quello privatistico che concerne i beni comuni, ma uno peculiare di tipo pubblicistico. Tuttavia, anche questi possono avere dei risvolti patrimoniali: l'interesse culturale non è, beninteso, di per sé patrimoniale, essendo anzi pubblico, ma, per l'individuo cui appartiene il bene, spesso scaturiscono delle ripercussioni a livello economico.

Se si presuppone che ciò che identifica un bene culturale è il suo essere testimonianza avente valore di civiltà<sup>294</sup>, si comprende, secondo Giannini, che esso è un'entità immateriale, che inerisce al supporto materiale, ma dal quale è giuridicamente distinto<sup>295</sup>. Questa evidenza come beni che sono culturali in un Paese non è detto che siano ritenuti tali anche in un ordinamento giuridico di un altro Paese. Il valore culturale non è associato a quello commerciale: ciò significa che non necessariamente un maggior pregio comporta una stima di mercato superiore, essendo determinata quest'ultima anche da fattori esterni e, a volte, imprevedibili. Il valore culturale ha, dunque, una valutazione a sé stante, che viene effettuata dagli esperti in materia in via indipendente, ed è proprio questo valore, che discende dall'esservi una testimonianza di civiltà, a rilevare con riferimento alla categoria dei beni culturali; e ciò nonostante l'espressione "bene culturale" contenga nel

---

<sup>292</sup> C. Lamberti, *Ma esistono i beni culturali immateriali?*, in *Aedon*, 2014, n. 1.

<sup>293</sup> La dissociazione tra elemento materiale e quello immateriale è particolarmente visibile nel contesto dei beni ambientali. Qui non vi si possono identificare gli edifici o le vie di un complesso caratteristico oppure gli alberi ed i corsi d'acqua di un'area protetta: i singoli componenti potrebbero pure venire meno, ma ciò che conta è che l'immateriale, che va a costituire il valore culturale, rimanga, in un quadro d'insieme, identico.

<sup>294</sup> Sul cui dibattito circa il fatto se tale attributo costituisca l'essenza o meno di ogni bene culturale nell'interpretazione del Codice, ci si è già soffermati nella nota n. 9.

Va ricordato che questa definizione venne elaborata dalla Commissione Franceschini, la quale finalmente scisse il concetto di beni culturali dalla concezione meramente estetica.

<sup>295</sup> Infatti, già Giannini diceva che il bene culturale «non è bene materiale, ma immateriale: l'essere testimonianza avente valore di civiltà è entità immateriale, che inerisce ad una o più entità materiali, ma giuridicamente è da questa distinta, nel senso che esse sono supporto fisico, ma non bene giuridico» (M. S. Giannini, *I beni culturali*, in *Rivista trimestrale di diritto pubblico*, 1976, I, p. 26).

suo nucleo il bene, che di norma ha un'accezione di utilità anche di tipo economico. Qui, però, si riduce decisamente tale utilità per essere sostituita principalmente da una di tipo culturale, e quindi meta-individuale<sup>296</sup>.

Altro orientamento, ormai dominante, è invece quello secondo cui l'aspetto materiale di una cosa che ha interesse culturale è prevalente rispetto alla sua immaterialità e questi due profili sarebbero inscindibili tra di loro: il valore ideale sarebbe incorporato nel suo substrato fisico a tal punto da compenetrarsi e questa immedesimazione nella materia farebbe in modo da giustificare una tutela giuridica unitaria<sup>297</sup>. Se, infatti, si sostiene, il valore culturale del bene fosse rappresentato dal solo essere testimonianza di civiltà, allora si dovrebbe concludere per una superfluità del supporto fisico: dunque il bene culturale sarebbe costituito, in concreto, dal nulla, equivalendo ad un bene immateriale<sup>298</sup>. Al di là della discussione se l'espressione "testimonianza avente valore di civiltà" costituisca di per sé sola il bene culturale, questa esprime comunque il valore immateriale della cosa. E prova ne è una lunga tradizione che ha cercato di salvaguardare la memoria dei fatti umani e delle vicende: ad esempio, già nel periodo tardo-rinascimentale, nel Granducato di Toscana venne emanata una legge che mirava a reprimere coloro che intendessero rimuovere le "memorie esistenti" apposte sulla facciata degli edifici<sup>299</sup>; memorie che rappresentavano quelle testimonianze di cui parla il Codice oggi e che sono, ad ogni modo, una parte fondamentale dei beni culturali<sup>300</sup>.

Dunque, i beni culturali hanno un valore (immateriale) universale: essi sono destinati alla pubblica fruizione, godibili dall'universo dei fruitori, ossia gruppi disgregati di persone fisiche indeterminate ed indeterminabili (e non dallo Stato-amministrazione) ma che sono circoscrivibili in un dato momento; un patrimonio, quindi, indirizzato all'umanità,

---

<sup>296</sup> Come fa notare Giannini, non solo i due valori, commerciale e culturale, sono indipendenti, ma il secondo dimostra di avere un effetto depressivo del primo, considerato che i beni mobili sono sottoposti, come visto, a limiti nella circolazione (M.S. Giannini, *I beni culturali*, in *Rivista trimestrale di diritto pubblico*, 1976, I, p. 28).

<sup>297</sup> T. Alibrandi, P.G. Ferri, *I beni culturali e ambientali*, Milano, Giuffrè, 2001, p. 47, ma anche C. Lamberti, *Ma esistono i beni culturali immateriali?*, in *Aedon*, 2014, n. 1 e A. Gualdani, *I beni culturali immateriali: ancora senza ali?*, in *Aedon*, 2014, n. 1.

<sup>298</sup> Si veda, sul punto, A. Gualdani, *I beni culturali immateriali: ancora senza ali?*, in *Aedon*, 2014, n. 1. Inoltre, è pacifico che il Codice dei beni culturali e del paesaggio accoglie una impostazione "cosistica" e materialistica, predisponendo negli artt. 10 e 11 una elencazione tipologica di beni che altresì vi rientrano e riconoscendo i beni immateriali alla condizione che vi siano elementi materiali che li rappresentino.

<sup>299</sup> "Legge contro chi rimuovesse o violasse Armi, Inscrizioni, o Memorie esistenti apparentemente negli edifizii così pubblici come privati" del 1570.

<sup>300</sup> A. Bartolini, *L'immaterialità dei beni culturali*, in *Aedon*, 2014, n. 1.

fruibile universalmente. Da qua la conclusione che i beni culturali non possiedono un proprietario in senso stretto, essendo beni di fruizione che godono di pubblicità<sup>301</sup>.

A questo punto, dell'immateriale va considerato una sua accezione insopprimibile, ossia quella economica<sup>302</sup>, che è un elemento connaturato al valore immateriale dei beni culturali. La connotazione pubblicistica che permea questa materia ha, per lungo tempo, offuscato la sua insopprimibile caratterizzazione economica.

Nella precedente ottica più statalista e meno liberale che ha segnato il secolo scorso, quest'ultimo aspetto è andato in gran parte a perdersi, venendo relegato alla sola oppositiva dimensione proprietaria. L'ordinamento, in quel momento, attribuiva ai beni tendenzialmente un valore extraeconomico, mentre l'importanza dell'immateriale economico era stata minimizzata ed era stata posta in una "prospettiva dell'indifferente giuridico"<sup>303</sup>. Non si teneva conto né del coinvolgimento dei soggetti e delle risorse in questo settore né dell'utilità degli investimenti e degli introiti. Paradossalmente, tale corrente giuridica ha portato ad un affievolimento, piuttosto che ad una più attenta salvaguardia del patrimonio culturale: e questo perché il "mercato delle cose d'arte" si è sviluppato, così, senza regole che lo regolamentassero, con il rischio del sorgere di distorsioni degli assetti economici da parte degli operatori. Poco dopo la metà del secolo scorso, la Commissione Franceschini, elaborando la nozione di bene culturale, ha mutato il paradigma, facendo venire fuori il concetto di "testimonianza avente valore di civiltà": finalmente si abbandonava come nucleo di tali beni il solo pregio estetico e si cominciavano a porre le basi per dare conto anche del valore immateriale del bene culturale<sup>304</sup>.

La dimensione economica dovrebbe essere osservata non solo dal punto di vista proprietario, come avveniva fino a poco fa, ma anche da quello pubblico. Quando la titolarità è pubblica, infatti, non si configura per ciò solo una cessazione di detto profilo: gli interessi economici privati o quelli proprietari possono essere, oltre che divergenti, convergenti con la cura pubblica. Il privato è, spesso, proprio colui che si occupa di

---

<sup>301</sup> M. S. Giannini, *I beni culturali*, in *Rivista trimestrale di diritto pubblico*, 1976, I, p. 31.

<sup>302</sup> G. Morbidelli e A. Bartolini (a cura di), *L'immateriale economico nei beni culturali*, Torino, Giappichelli, 2016, pp. 9 ss.

<sup>303</sup> Così e in proposito, G. Severini sempre in G. Morbidelli e A. Bartolini (a cura di), *L'immateriale economico nei beni culturali*, Torino, Giappichelli, 2016, pp. 15 ss.

<sup>304</sup> Infatti, a rigore, la commissione parlava di "testimonianza materiale"; tuttavia, il tratto caratteristico della testimonianza è stato quello che ha poi permesso lo sviluppo della parte immateriale dei beni culturali.

commissionare l'opera d'arte e che quindi permette che venga in essere, conservandola ed anche valorizzandola, una volta avuta, per l'utilità pure generale<sup>305</sup>.

D'altra parte, non è sufficiente una demanializzazione dei beni culturali per eliminare del tutto l'uso economico che di questi si fa. Il profilo economico riguarda, infatti, indifferentemente i beni culturali di appartenenza privata e quelli di appartenenza pubblica. Questo perché è l'interesse culturale in sé a creare ricchezza. I beni culturali, a prescindere da chi ne sia il proprietario, il possessore o il detentore, sono beni di fruizione pubblica ed universale e, in quanto tali, hanno una loro espressione economica, anche se, come visto, non sono considerabili come merce. Essi hanno un'utilità generale, poiché garantiscono il soddisfacimento della conoscenza e dell'informazione e offrono delle testimonianze: risultano, così, fattori di reddito, ma pur sempre variabili, dipendendo dai comportamenti economici adottati, che non sono catalogabili tassativamente. Dunque, un utile economico non più pertinente alla proprietà, ma attinente alla pubblica fruizione. L'immateriale economico va, dunque, riferito sia all'aspetto privatistico, come solitamente si fa, sia a quello pubblicistico del bene culturale.

Nell'immateriale economico è possibile farvi rientrare più accezioni diverse<sup>306</sup>. Una prima accezione intende l'immaterialità come valore intrinseco di una *res* che la qualifica come bene culturale, con una compenetrazione tra i due elementi. Altro significato è quello che la vede come valore estrinseco: qui l'interesse immateriale è utilizzato per valorizzare la cosa da cui viene proiettato. Pertanto, se, da una parte, rimane una relazione di immedesimazione tra bene materiale e valore immateriale, dall'altra, come evidenziano bene i sistemi virtuali, sembra che la cosa in sé tenda ad assumere sempre meno rilievo, rendendosi anche non necessaria.

Anche la valorizzazione e, di conseguenza, la tutela assumono un nuovo contenuto, che è il valore immateriale del bene culturale: queste due funzioni non si esauriscono più nell'integrità materiale del bene, che diventa necessaria ma non sufficiente.

La valorizzazione economica è generata dalla valorizzazione culturale. Una distinzione che viene fatta in dottrina<sup>307</sup> è questa: mentre quest'ultima si occupa di potenziare il valore

---

<sup>305</sup> Questo assunto è confermato dallo stesso art. 111 del Codice, che inquadra la valorizzazione da parte di privati come attività socialmente utile e ne riconosce la finalità di solidarietà sociale.

<sup>306</sup> Sul punto, M. Cammelli in G. Morbidelli e A. Bartolini (a cura di), *L'immateriale economico nei beni culturali*, Torino, Giappichelli, 2016, pp. 91 ss.

<sup>307</sup> G. Severini in G. Morbidelli e A. Bartolini (a cura di), *L'immateriale economico nei beni culturali*, Torino, Giappichelli, 2016, pp. 26 ss.

del bene culturale attraverso il suo valore d'uso, ossia quello consistente nel fornire delle utilità alla collettività, la valorizzazione economica potenzia il valore del bene sia nel senso appena detto sia attraverso il valore di scambio, cioè quello commerciale. La valorizzazione economica, inoltre, non concerne il bene culturale in sé, ma l'organizzazione che lo gestisce: infatti, il capitale economico immateriale è sì insito nel bene culturale, ma si esplica tramite l'organizzazione della sua fruizione, generando così un utile economico. Viene utilizzato il bene come strumento attrattore e vengono calamitati i capitali, che ingenerano un indotto irradiato nel territorio. Dunque, un incremento della fruizione permette maggiori entrate e queste, a loro volta, riescono a garantire una migliore offerta (e quindi godimento) dei beni culturali, creandosi così un circolo virtuoso<sup>308</sup>.

Seppure la valorizzazione culturale sia di rilevanza preminente rispetto a quella economica, la loro convergenza può far conseguire utilità su entrambi i fronti. Un'eccessiva ingerenza dell'immateriale economico, invece, può far scaturire una deviazione rispetto all'elemento principale di fruizione pubblica dei beni, antepoendovi la necessità di lucro. Ciò è visibile, in particolare, nelle gestioni indirette che i privati con scopo di lucro eseguono sui beni culturali, mirando principalmente alla valorizzazione economica; altro discorso vale per gli enti privati *non profit*, che intendono realizzarla altruisticamente in quanto attività socialmente utile.

Quanto alla valorizzazione dei beni culturali digitalizzati, l'immissione in rete di contenuti culturali fa sì che questi divengano virtuali, perdendo il collegamento con il substrato materiale: la loro fruizione, così, si svincola da qualunque dimensione spaziale e temporale. Da ciò discende una smaterializzazione dei beni culturali interessati, ma pone anche un problema di regolazione della posizione dei titolari dei diritti sui contenuti culturali (siano questi gli autori o i soggetti che li detengono) a fronte dell'interessi alla fruizione di una platea di consumatori.

La tutela immateriale dei beni culturali ha un unico momento propriamente tecnico, che è quello dell'individuazione del valore culturale immateriale – anche se contraddistinto da notevole discrezionalità –, mentre, per il resto, l'amministrazione è designata a realizzare valutazioni di opportunità sul rapporto di compatibilità tra il valore

---

<sup>308</sup> S. Cassese, *I beni culturali: dalla tutela alla valorizzazione*, in *Giornale di diritto amministrativo*, 1998, p. 673.

immateriale e l'uso che se ne vuole fare. E l'amministrazione è chiamata a compiere valutazioni nell'ambito della tutela immateriale quando il privato incide sul valore culturale del bene alterando l'immagine del bene, svolgendo una attività incompatibile con il suo carattere storico-artistico, esponendolo in un contesto inadeguato o accostandovi, esplicitamente o implicitamente, la propria attività imprenditoriale per fini di sponsorizzazione. A parte l'individuazione del valore culturale immateriale del bene, le altre valutazioni dell'amministrazione sulla tutela immateriale sono contrassegnate da profonda soggettività, avendo ad oggetto la adeguatezza dell'utilizzo che il privato vuole fare del bene rispetto al suo valore culturale immateriale, che escludono, così, un giudizio propriamente tecnico<sup>309</sup>. Inoltre, una così ampia opinabilità delle deliberazioni dell'amministrazione comporta un cambiamento del sindacato giurisdizionale, che tenderà a restare sommario, su una posizione di controllo esterno di ragionevolezza e logicità, senza poter entrare nel merito, attesa la discrezionalità pura dell'amministrazione<sup>310</sup>.

Negli ultimi anni diversi sono gli esempi di un uso controverso dell'immagine e dei diritti di riproducibilità dei beni culturali, questione cui si collega la tutela da assicurare al loro valore immateriale.

All'inizio del 2014 fu diffusa una campagna pubblicitaria dell'azienda statunitense produttrice di armi, ArmaLite, con l'immagine del David di Michelangelo che stringeva in mano, in luogo della fionda, un fucile e con sotto la scritta che definiva l'arma "un'opera d'arte". In breve tempo, si sollevarono forti proteste nel mondo dell'arte ma anche della politica, in cui l'allora Ministro dei beni culturali Franceschini disse di ritirare immediatamente la pubblicità, mentre la sovrintendente del Polo museale di Firenze annunciò diffida contro la società, puntualizzando che occorre il rilascio di una apposita autorizzazione. La società ArmaLite aveva, infatti, usato l'immagine in violazione della disciplina sulle riproduzioni dei beni culturali, non richiedendo l'autorizzazione per uso a scopo lucrativo dell'immagine e non pagando alcun canone. Anche se ciò è stato realizzato in formato digitale, quindi senza ledere materialmente l'originale, il problema

---

<sup>309</sup> Ove vi fosse natura artistica della riproduzione, la valutazione di incompatibilità è più limitata, dovendo anche tenere in considerazione l'esercizio della libertà di espressione dell'artista; analogamente, negli usi commerciali privi di carattere artistico, va fatto un bilanciamento più attento, che tenga conto anche della libertà di iniziativa economica che incide sul valore culturale immateriale (F. Caporale, *La valorizzazione dei beni culturali*, Napoli, Editoriale scientifica, 2024, p. 333).

<sup>310</sup> F. Caporale, *La valorizzazione dei beni culturali*, Napoli, Editoriale scientifica, 2024, pp. 326 ss.

è stato l'uso illecito dell'immagine, oltre che il suo accostamento ad un significato poco nobile; tra l'altro, veniva snaturato lo stesso simbolo che il David incarna, ossia la vittoria di un giovane inerme, dotato di straordinaria intelligenza e coraggio, contro la forza bruta. A seguito di tutte quelle polemiche, una settimana dopo ArmaLite ritirò la campagna pubblicitaria in questione, confessando il cattivo gusto della pubblicità e dichiarando di impegnarsi per eliminarne i residui<sup>311</sup>.

Altra vicenda in cui il danno alla statua riguardava il profilo immateriale del suo valore culturale e non il supporto fisico è stata quella dei Bronzi di Riace, che Gerald Bruneau, allievo di Andy Warhol, vestì con velo da sposa, boa fucsia e tanga leopardato. Sempre nel 2014, infatti, era stato organizzato un raduno di fotografi internazionali per promuovere i Bronzi all'estero: tra questi c'era Bruneau, che aveva già una volta scattato delle foto alla statua di Paolina Borghese di Canova avvolgendola con un drappo rosso. Al vedere quelle foto, la sovrintendente, avendole apprezzate, approvò informalmente la proposta del noto fotografo di adornare analogamente anche i Bronzi; tuttavia, questi andò oltre l'intento iniziale, scattando volgari foto stereotipate, che furono presto pubblicate sul sito Dagospia<sup>312</sup>. Parte della dottrina ha ritenuto che, nonostante questo *épater le bourgeois* sia quanto meno di dubbio gusto artistico, non va dimenticato che l'alterazione di una immagine può realizzare una nuova opera artistica, dovendosi reputare espressione della libertà dell'arte, garantita dall'art. 33 Cost.; ciò che, invece, andrebbe preso in considerazione per risolvere la questione sarebbe, ad ordinamento invariato, il fondamentale art. 832 c.c. sul diritto di proprietà, che potrebbe contenere in sé, all'interno dell'ambito del potere di disporre della cosa in modo pieno ed esclusivo, anche quello di utilizzarla economicamente. Così, dall'impossibilità, per gli altri soggetti, di disporre

---

<sup>311</sup> Sulla vicenda:

L. Casini, "Noli me tangere": i beni culturali tra materialità e immaterialità, in *Aedon*, 2014, n. 1.

<https://www.ilpost.it/2014/03/08/david-armato-pubblicita/>;

[https://firenze.repubblica.it/cronaca/2014/03/07/news/il\\_david\\_testimonial\\_di\\_un\\_fucile\\_fotomontaggio\\_scatena\\_la\\_polemica-80475411/](https://firenze.repubblica.it/cronaca/2014/03/07/news/il_david_testimonial_di_un_fucile_fotomontaggio_scatena_la_polemica-80475411/);

<https://www.firenzetoday.it/cronaca/david-michelangelo-fucile-pubblicita-ritirata.html>;

<https://www.dandi.media/il-david-di-michelangelo-testimonial-non-pagato-di-un-fucile/>.

<sup>312</sup> Sulla vicenda:

[https://www.ansa.it/calabria/notizie/2014/08/02/tanga-e-velo-da-sposa-in-scatti-gerald-bruneau-\\_3ecca7cd-5d60-4a8d-8337-3da59e5b6086.html](https://www.ansa.it/calabria/notizie/2014/08/02/tanga-e-velo-da-sposa-in-scatti-gerald-bruneau-_3ecca7cd-5d60-4a8d-8337-3da59e5b6086.html);

P. Forte, *Il bene culturale pubblico digitalizzato. Note per uno studio giuridico*, in *P.A. Persona e Amministrazione*, n. 2, 2019, pp. 294 e 295;

<https://www.famedisud.it/caso-bruneau-bronzi-di-riace-non-convincono-le-spiegazioni-della-soprintendente-bonomi/>.

economicamente del bene – e quindi di riprodurre l’immagine –, discenderebbe che un impiego non consentito sarebbe fonte di responsabilità a titolo extracontrattuale *ex art.* 2043 c.c., commisurandone l’entità a quanto avrebbe potuto ricavare il proprietario dalla riproduzione dell’immagine del suo bene<sup>313</sup>.

Infine, un ultimo caso rilevante, di più recente avvenimento, è stato quello che ha riguardato sempre l’immagine del David di Michelangelo, pubblicato stavolta sulla copertina della nota rivista GQ Italia di luglio 2020, realizzata con carta lenticolare che alternava l’immagine della scultura a quella del modello italiano Pietro Boselli. Questa riproduzione era avvenuta senza che fosse richiesta né rilasciata autorizzazione dall’amministrazione competente e senza che fosse stato pagato alcun canone, malgrado l’evidente finalità commerciale dell’utilizzo<sup>314</sup>. Questa volta il caso è finito nelle aule di giustizia: qui, il Tribunale di Firenze ha introdotto una importante novità nel panorama giurisprudenziale, destinata a fare da precedente, ossia quella di aver rinvenuto nell’ordinamento un autonomo diritto all’immagine in relazione ai beni culturali, al pari di quello previsto per la persona dall’art. 10 c.c.<sup>315</sup>. Questo diritto trova, ora, fondamento normativo negli artt. 107 e 108 del Codice, che costituiscono norme di diretta attuazione dell’art. 9 Cost.: infatti, se è vero che sussiste un diritto all’identità individuale a non vedere pregiudicato il proprio patrimonio intellettuale, politico, sociale, religioso, ideologico e professionale (art. 2 Cost.), non può non essere esperibile un rimedio risarcitorio anche nell’ipotesi di una lesione di interessi culturali non patrimoniali presidiati dall’art. 9 della Costituzione, che riconosce, per altro verso, un diritto all’identità collettiva dei cittadini che sentono di appartenere alla stessa Nazione, anche in virtù del patrimonio culturale che li unisce. Il tribunale, dopo aver accertato la mancata

---

<sup>313</sup> G. Manfredi, *La tutela proprietaria dell’immaterialità economico nei beni culturali*, in G. Morbidelli e A. Bartolini (a cura di), *L’immaterialità economico nei beni culturali*, Torino, Giappichelli, pp. 124 ss.

Pertanto, quest’ordine di idee è confermato da Cass. civ., 19 marzo 2012, n. 4213, che ha ritenuto che la Pontificia Commissione di Archeologia Sacra abbia la disponibilità esclusiva delle catacombe ubicate nella città di Roma, avendo la potestà di regolare gli accessi, richiederne i corrispettivi, consentire di ritrarre foto e far pagare il corrispettivo per le copie; la mancata autorizzazione per la pubblicazione delle foto delle catacombe da parte di una casa editrice è stata, pertanto, motivo di attribuzione di responsabilità risarcitoria.

<sup>314</sup> L’intento era proprio quello di promuovere il trimestrale, che sui *social media* stava per conquistare il primo milione di *followers*, adottando una tecnica editoriale che si discostasse dalla routine del *magazine print* e che esaltasse l’estetica maschile del “nuovo Rinascimento” (<https://brand-news.it/media/editoria/gq-italia-in-edicola-con-una-cover-in-carta-lenticolare/>).

<sup>315</sup> Così, Trib. Firenze, sent. n. 1207/2023.

In proposito, R. Caso, *Il David, l’Uomo vitruviano e il diritto all’immagine del bene culturale: verso un’evaporazione del pubblico dominio?*, in *Foro italiano*, 2023.

richiesta di autorizzazione, il mancato pagamento del corrispettivo e la mancata osservazione del divieto, da parte della Galleria dell'Accademia di Firenze<sup>316</sup>, di usare l'effetto lenticolare, ha condannato la nota casa editrice Condé Nast alla somma di 20.000 euro a titolo di danno patrimoniale, nonché alla somma di 30.000 a titolo di danno non patrimoniale<sup>317</sup>.

Con questa decisione, il Tribunale di Firenze ha posto le radici per una tutela giurisprudenziale evoluta, che rilegge, con una nuova luce, disposizioni ormai ventennali. La tutela giurisdizionale può, così, adottare provvedimenti inibitori per l'uso commerciale illegittimo dell'immagine del bene culturale, con potere di rimozione della stessa, nonché ordinare la condanna al risarcimento danni che ha subito l'amministrazione<sup>318</sup>. E, mentre fino a pochi anni fa non erano presenti pronunce del genere, oggi, davanti all'incessante avanzare dell'uso delle tecnologie e ad un crescente interesse per nuovi profili dei beni culturali, si comprende quanto il controllo dell'attività amministrativa e il sindacato giurisdizionale possano essere un'importante occasione per la tutela ed il "riscatto dell'immateriale"<sup>319</sup>.

### 3.3 Dimensione territoriale dell'uso del bene

Tradizionalmente, la cultura è da sempre legata ad una determinata nazione ed è, anzi, elemento costitutivo dell'identità di un popolo. Eppure, oggi, la tendenza che si osserva

---

<sup>316</sup> La gravità dell'atto della casa editrice risiede, infatti, anche nell'aver dolosamente omesso di osservare quanto la direttrice della Galleria aveva precisato nella mail, avvertendo preventivamente di non impiegare la tecnica lenticolare in copertina.

<sup>317</sup> Per la quantificazione del danno patrimoniale, il tribunale si è basato sulle tariffe minime stabilite dalla Galleria dell'Accademia per l'utilizzo delle immagini a scopo pubblicitario, con riferimento alla riproduzione di immagini di opere particolarmente rappresentative, fissate per un anno: ha, quindi, applicato ciò che è previsto dal comma 6 dell'art. 108 del Codice dei beni culturali e del paesaggio.

<sup>318</sup> G. Calculli, *Il d.m. 21 marzo 2024, n. 108 del ministero della Cultura: un passo avanti, un passo indietro*, in *Aedon*, 2024, n. 2.

In dottrina c'è chi è dell'opinione che vi sia una potestà dell'amministrazione sull'immagine del bene, che consisterebbe in una situazione ad esercizio doveroso: in pratica, essa avrebbe il dovere di vigilare sull'uso dell'immagine da parte di terzi, in modo da impedirne un abusivo sfruttamento, coniugando il principio del buon andamento (art. 97 Cost.) con quello dello sviluppo della persona umana per mezzo della cultura (art. 9 Cost.). Cfr. A. Mondini, *Il giusto risarcimento del danno spettante al Ministero della Cultura per l'uso illecito dell'immagine del David di Michelangelo. Notazioni, in parte critiche, a Tribunale di Firenze 20 aprile 2023*, in *Giustizia Insieme (online)*, 2023.

<sup>319</sup> Sempre G. Calculli, *Il d.m. 21 marzo 2024, n. 108 del ministero della Cultura: un passo avanti, un passo indietro*, in *Aedon*, 2024, n. 2.

è il passaggio da una concezione nazionalistica della cultura a quella universale, senza che essa sia più circoscritta a dei confini. Ne è dimostrazione il fatto che autorevoli studi sul tema si sono indirizzati verso un approccio più globale, in una prospettiva tesa a rintracciare gli elementi in comune tra la moltitudine di culture nazionali e a far emergere le fallacie di un atteggiamento, anche storiografico e linguistico, che non guarda oltre il proprio *limes*<sup>320</sup>. Questa visione, fatta calare nell'ambito del patrimonio culturale, comporta che ogni bene va concepito come qualcosa che rappresenta un pezzo della cultura mondiale e che, pertanto, deve essere aperto alla fruizione universale<sup>321</sup>. Ciò è decisamente favorito da politiche di interconnessione della cultura, che guardano al bene in quanto elemento facente parte di un più ampio quadro di sviluppo della comunità intera, e dall'impiego di tecnologie digitali, in grado di connettere i vari Stati e di rendere accessibili agli abitanti del mondo le manifestazioni culturali di tutti i popoli<sup>322</sup>.

A questa concezione "cosmopolita" aderisce l'UNESCO, agenzia delle Nazioni Unite che ha, come primario scopo, quello di promuovere la cultura a livello mondiale<sup>323</sup>. Ben nota è la lista del patrimonio mondiale (o *world heritage list*) della Convenzione sul patrimonio dell'umanità, adottata dall'UNESCO, che identifica quei beni e siti dotati di una eccezionale importanza da un punto di vista culturale o anche naturale<sup>324</sup>. Inoltre, l'organizzazione delle Nazioni Unite considera la possibilità di riconoscere anche patrimoni transfrontalieri, ossia quelli che attraversano i confini di più Stati<sup>325</sup>. Dall'idea

---

<sup>320</sup> Si pensi ai due saggi *Storia mondiale della Francia e Storia mondiale dell'Italia*, dal cui titolo potrebbe sembrare, in un primo momento, esservi un ossimoro, mentre vuole esplicitarsi un angolo visuale storiografico di un Paese in relazione alla Storia del mondo (P. Boucheron (a cura di), *Histoire mondiale de la France*, Parigi, Seuil, 2017 e A. Giardina, *Storia mondiale dell'Italia*, Bari, Laterza, 2017).

<sup>321</sup> Continuando a ragionare in questa direzione, lo *ius culturae*, come possibile regime giuridico sull'acquisizione della cittadinanza italiana, non sarebbe una denominazione propria, giacché si condizionerebbe tale diritto all'apprendimento della cultura italiana; parrebbe, allora, più corretto parlare di *ius scholae*,

<sup>322</sup> Cfr. S. Cassese, *L'evoluzione degli istituti della cultura*, in *Cultura come diritto: radici costituzionali, politiche e servizi*, 2019.

<sup>323</sup> È l'acronimo di *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization* e il suo atto di costituzione risale al 1946, a seguito della fine della Seconda guerra mondiale. Più nel dettaglio, è un'agenzia specializzata delle Nazioni Unite, fondata con lo scopo di promuovere la pace fra le nazioni con la cultura, l'istruzione e la scienza per assicurare la tutela dei diritti umani e delle libertà fondamentali, quali sono definiti dalla Dichiarazione universale dei diritti umani (<https://www.treccani.it/enciclopedia/organizzazione-delle-nazioni-unite-per-l-educazione-la-scienza-e-la-cultura/>).

<sup>324</sup> Al 2024, l'Italia è il Paese con più siti UNESCO al mondo, aggiudicandosene ben sessanta. Seguono Cina, Germania e Francia.

<sup>325</sup> Ne è un esempio l'arco geodetico di Struve, che, per misurare le dimensioni della Terra, si serviva di una catena che va ancora oggi dalla Norvegia al Mar Nero.

di un patrimonio dell'umanità si evince, dunque, la dimostrazione plastica di una visione senza barriere di un patrimonio culturale che appartiene a tutti.

Ciò nonostante, assumendo il principio di territorialità del diritto penale *ex art. 6 c.p.* come principio generale dell'ordinamento giuridico, la legge italiana si applica soltanto in Italia. Di conseguenza, la disciplina nazionale del patrimonio culturale produce effetti nei confronti di coloro e si applica ai beni culturali che si trovano in Italia; e questo lo si può notare perfino nei passaggi del Codice più attenti ai profili giuridici che attengono ai rapporti con i Paesi stranieri, e cioè nella circolazione dei beni culturali in ambito internazionale, dove, ad esempio, l'uscita di beni o cose di interesse culturale è normata in quanto questi ultimi si trovano ancora all'interno dello Stato italiano, anche se si apprestano a lasciarlo, mentre, al contrario, l'ingresso è normato perché i beni, anche se provenienti dall'estero, giungono sul territorio italiano. Alla luce delle considerazioni svolte prima, però, la regolamentazione di un patrimonio culturale a vocazione universale appare una questione giuridica da non relegarsi più alla volontà legislativa dei singoli Stati. Una legislazione che tenga effettivamente conto di questa prospettiva, allora, non può che esorbitare da una applicazione delimitata entro determinati confini statali e prendere il largo verso una dimensione internazionale, che rispecchi una tutela ed una valorizzazione globale. Un trattato fra Stati sembrerebbe, perciò, una soluzione giuridica coerente, da attuare se non solo limitatamente agli aspetti attuali più critici, che possono dare vita a contrasti giurisprudenziali fra Paesi diversi.

Se, quando la lesione del bene culturale è commessa all'interno del territorio italiano, il foro presso cui instaurare il processo risulta di facile individuazione (*forum commissi delicti*, ovvero presso il giudice del luogo ove la censurata condotta lesiva si è realizzata), più problematica si rivela la questione della giurisdizione in controversie in cui il presunto danno è posto in essere da operatori internazionali. Ha riscontrato vasta eco, in proposito, sui media e all'interno della comunità di giuristi, quello che può definirsi il “caso Ravensburger”. Nel 2022 la famosa azienda che realizza giocattoli e giochi da tavolo è stata convenuta in processo dal Ministero della Cultura e dalle Gallerie dell'Accademia di Venezia, davanti al Tribunale di Venezia, per aver utilizzato l'immagine dell'Uomo Vitruviano di Leonardo da Vinci su un proprio puzzle, ciò senza

aver richiesto alcuna autorizzazione preventiva e pagato alcun corrispettivo<sup>326</sup>. Il Ministero ha richiesto, in sede di giudizio cautelare *ex art.* 700 c.p.c., lamentando un pregiudizio grave ed irreparabile, una inibitoria sull'uso dell'immagine e il ritiro dal commercio di tutti i prodotti e del materiale pubblicitario relativo, insieme alla sua distruzione, nonché la pubblicazione del *decisum* sulle testate giornalistiche. In prima fase, il tribunale riconosce la propria giurisdizione – riferendosi al luogo in cui il danno è insorto, visto che è l'Italia il Paese in cui si è verificato lo svilimento dell'immagine del bene culturale in esame, che lo custodisce e a cui sarebbe spettato la percezione del canone –, ma dichiara l'incompetenza in favore del Tribunale di Milano<sup>327</sup>. L'ordinanza cautelare viene, allora, reclamata presso il Tribunale di Venezia in composizione collegiale dal Ministero della Cultura e dalle Gallerie dell'Accademia di Venezia.

Il Tribunale di Venezia, nell'ambito delle questioni preliminari, conferma la giurisdizione italiana, affermando che, secondo la normativa e la giurisprudenza europee, in caso di una giurisdizione nazionale nei confronti di soggetti stranieri, è il danneggiato a dover scegliere, qualora non dovessero coincidere, se agire presso il foro del luogo generatore del danno o quello del luogo in cui si è concretamente prodotto l'evento dannoso<sup>328</sup>. Seguendo le coordinate della Corte di giustizia dell'Unione europea, il Tribunale di Venezia individua la Germania come luogo dove si è generato il danno lamentato, ma l'Italia come il Paese in cui esso ha avuto la sua progressione causale. Il collegio accerta, pertanto, la giurisdizione italiana sulla causa in questione, ma, in aggiunta, si attribuisce anche propria competenza: non rilevando, a tal fine, la distribuzione, in Italia o all'estero,

---

<sup>326</sup> Trib. Venezia, ord. n. 5317/2022.

È stato proprio nel 2022 che Ravensburger ha deciso di produrre e commercializzare una linea di prodotti, chiamata “*Art collection*”, che comprendeva opere di fama mondiale, come la *Gioconda* di Leonardo, *Il bacio* di Gustav Klimt, la *Notte stellata* di Vincent Van Gogh, la *Ragazza con l'orecchino di perla* di Johannes Vermeer ed altri capolavori.

<sup>327</sup> Il tribunale accoglie, infatti, l'eccezione di incompetenza dei resistenti, che, sia in forza del foro generale *ex art.* 19 c.p.c. sia di quello facoltativo *ex art.* 20 c.p.c., ritengono che la competenza spetti al foro di Milano, siccome l'obbligazione (derivante da illecito) sarebbe sorta presso la sede legale di Assago (MI), dove ha avuto luogo la distribuzione dei puzzle in questione.

<sup>328</sup> Il Regolamento europeo 1215/2012, concernente la competenza giurisdizionale, il riconoscimento e l'esecuzione delle decisioni in materia civile e commerciale, all'art. 7, prevede che una persona domiciliata in uno Stato membro può essere convenuta in un altro Stato membro, in materia di illeciti civili, davanti all'autorità giurisdizionale del luogo in cui è avvenuto l'evento dannoso. La Corte di giustizia dell'Unione europea (CGUE, C-12/15) ha interpretato tale formula come luogo in cui è sorto il danno o in cui si esso si è realizzato, sicché il convenuto può essere citato, facoltativamente, presso il giudice dell'uno o dell'altro luogo.

Su questa precisazione, anche Cass. civ., Sezioni Unite, 26 ottobre 2018, n. 27164, che, in materia di illeciti civili in tema di giurisdizione italiana nei confronti di soggetti stranieri, ha detto che deve aversi riguardo genericamente al luogo in cui l'evento dannoso è avvenuto.

né la commercializzazione, al dettaglio o online, si preoccupa soltanto di appurare ove sia il luogo in cui si è verificato concretamente il danno, che non può che essere Venezia, sede del bene culturale e dell'amministrazione che lo ha in consegna, che lo custodisce e lo amministra.

Entrando nel merito della decisione, vengono presi in considerazione il *fumus boni iuris* e il *periculum in mora*. Per quanto attiene al primo presupposto, secondo l'interpretazione data dai giudici, va assegnata al Codice dei beni culturali e del paesaggio, e quindi al suo art. 118, la qualifica di norma di applicazione necessaria secondo il diritto internazionale privato<sup>329</sup>; la parvenza della fondatezza del diritto è data dall'illecito che conseguirebbe dall'uso dell'immagine riprodotta e del suo nome per un fine di scopo di lucro che, per stessa ammissione dei reclamati, è avvenuto senza autorizzazione e pagamento del canone. Riguardo al secondo presupposto, invece, sussiste un irreparabile ed imminente pregiudizio non patrimoniale all'immagine e al nome del disegno dell'Uomo Vitruviano di Leonardo, che è stato utilizzato per una riproduzione incontrollata e perdurante per anni a scopo commerciale e senza che l'amministrazione consegnataria potesse attuare il necessario e preventivo vaglio sull'appropriatezza della destinazione e delle modalità dell'uso del bene.

Dunque, il Tribunale di Venezia si esprime a favore del provvedimento cautelare in via d'urgenza verso il Ministero della Cultura e le Gallerie dell'Accademia di Venezia, con una inibitoria volta ad imporre a Ravensburger di astenersi dal perseverare nella condotta illecita in qualunque forma e con qualsiasi strumento, risarcibile ai sensi degli artt. 2043 e 2059 c.c.<sup>330</sup>, e prevedendo una somma pecuniaria da pagare per ogni giorno di ritardo nella violazione del provvedimento<sup>331</sup>.

Ravensburger, tuttavia, ha proposto ricorso interno dinanzi al Tribunale di Stoccarda, che, pronunciandosi nel merito, ha negato la doverosità dell'autorizzazione e del canone per

---

<sup>329</sup> La l. 218/1995, che attua a livello interno il diritto internazionale privato, stabilisce, all'art. 17, che «È fatta salva la prevalenza sulle disposizioni che seguono delle norme italiane che, in considerazione del loro oggetto e del loro scopo, debbono essere applicate nonostante il richiamo alla legge straniera».

<sup>330</sup> Con il primo si risarcisce il danno patrimoniale cagionato all'istituto museale dal mancato pagamento del canone e dei corrispettivi, mentre con il secondo il danno non patrimoniale derivante dalla lesione immateriale del bene culturale.

<sup>331</sup> Sul punto, K. Kurcani, *La riproduzione dei beni culturali: la tutela del bene alla prova della liberalizzazione della sua immagine*, in *Aedon*, 2023, n. 2, A. Bartolini, *Quale tutela per il diritto all'immagine dei beni culturali? (riflessioni sui casi dell'Uomo Vitruviano di Leonardo da Vinci e del David di Michelangelo)*, in *Aedon*, 2023, n. 2 e R. Caso, *Il David, l'Uomo vitruviano e il diritto all'immagine del bene culturale: verso un'evaporazione del pubblico dominio?*, in *Foro italiano*, 2023.

la riproduzione dell'immagine dell'opera: per il diritto tedesco, le opere in pubblico dominio possono essere utilizzate liberamente senza restrizioni<sup>332</sup>. Così facendo, esso si è posto in contrasto con la decisione del tribunale italiano di attribuire a sé la giurisdizione, affermando, inoltre, il principio di territorialità del diritto internazionale, che osterebbe all'applicazione dell'ordinamento italiano al di fuori di questo Paese<sup>333</sup>. Si è creato, così, un conflitto di giurisdizioni, dove quella italiana si è ritenuta competente in base al luogo ove si è concretamente realizzato il danno, mentre quella tedesca in relazione al semplice fatto che un soggetto tedesco non può subire l'applicazione della legge italiana, salvo deroghe.

Il Ministero ha reagito con preoccupazione alla decisione del tribunale tedesco, a causa delle possibili conseguenze che sarebbero potute ricadere sulla protezione del patrimonio culturale italiano a livello internazionale<sup>334</sup>, e ha voluto presentare ricorso alla Corte di giustizia dell'Unione europea, che dovrà prendere prossimamente una decisione per dirimere questo contrasto e definire, così, l'applicazione, negli altri Paesi, del diritto del patrimonio culturale italiano.

Resta il fatto che il Codice dei beni culturali presenta dei profili di incompatibilità con la Direttiva sul diritto d'autore nel mercato unico digitale, che, all'art. 14, stabilisce che le riproduzioni non originali di opere delle arti visive, per cui è scaduto il termine della protezione del diritto d'autore, devono rimanere in pubblico dominio; d'altronde, l'art. 32-*quater* della legge italiana sul diritto d'autore, nel recepire questa disposizione, ha fatto salve le norme in materia di riproduzioni di beni culturali del Codice, limitando di fatto la volontà del legislatore comunitario<sup>335</sup>.

In conclusione, se sembra corretta l'interpretazione del giudice italiano riguardo alla legislazione e giurisprudenza europee, attribuendo a sé la giurisdizione per la scelta legittima, da parte dell'attore, del foro del luogo in cui si è verificato il danno, appare allora più critico, per qualcuno, l'aspetto della piena compatibilità dell'attuale impianto

---

<sup>332</sup> Trib. Stoccarda, sent. 17 maggio 2024.

<sup>333</sup> G. Calculli, *Il d.m. 21 marzo 2024, n. 108 del ministero della Cultura: un passo avanti, un passo indietro*, in *Aedon*, 2024, n. 2.

<sup>334</sup> A. Canella, *L'Uomo Vitruviano e la "faida" tra Ravensburger e il Ministero della Cultura sui diritti della riproduzione*, in *Proprietà intellettuale* (online), 2024.

<sup>335</sup> D. De Angelis, *L'ordinanza cautelare del Tribunale di Venezia del 24.10.2022 in materia di riproduzione digitale di opere pubbliche in pubblico dominio. Il caso "puzzle dell'Uomo Vitruviano – Ravensburger" tra codice dei beni culturali e direttiva europea sul copyright nel mercato unico digitale*, in G. Vettori (a cura di), *Persone e mercato*, 2023, n. 1.

normativo interno con quella europeo, che ne disegna uno con libera riproduzione dell'immagine delle opere in pubblico dominio<sup>336</sup>. Tuttavia, finché la Corte europea non deciderà di dichiarare l'illegittimità, pare ragionevole la soluzione italiana che la riproduzione con scopo di lucro sia sottoposta ad autorizzazione e corrispettivo, lasciando la direttiva uno spazio di valutazione ed intervento al decisore politico, meno, forse, accertare un danno non patrimoniale di una immagine di dominio pubblico fedelmente riprodotta su un puzzle – solo perché non autorizzata –, che può, a differenza di altri oggetti, apportare un maggiore valore conoscitivo, anche presso i più piccoli.

#### 4. Uso delle immagini a fronte dei diritti sulla proprietà intellettuale e altri regimi giuridici

L'universo del patrimonio culturale può, poi, intrecciarsi con la protezione del diritto d'autore o dei diritti connessi, come regolata, a livello interno, dalla legge 22 aprile 1941, n. 633 ("Protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio" o legge sul diritto d'autore)<sup>337</sup>. Il diritto d'autore tutela le «opere dell'ingegno di carattere creativo che appartengono alla letteratura, alla musica, alle arti figurative, all'architettura, al teatro ed alla cinematografia, qualunque ne sia il modo o la forma di espressione»<sup>338</sup>. Esso sorge con la creazione dell'opera ed il suo contenuto è costituito da diritti morali e patrimoniali sull'opera. I diritti morali appartengono alla persona dell'autore, che può così proteggere la sua personalità e reputazione, e sono inalienabili, imprescrittibili e irrinunciabili: fra questi, vi sono il diritto alla paternità dell'opera e il diritto di opporsi a modificazioni della stessa. Quanto ai secondi, questi rappresentano i diritti di utilizzazione economica dell'opera, come il diritto di pubblicare e di mettere in commercio l'opera, e sono trasferibili a terzi e rinunciabili, nonché indipendenti gli uni dagli altri; la loro durata,

---

<sup>336</sup> *Ibidem*.

<sup>337</sup> I diritti connessi sono quei diritti che non rientrano in quelli d'autore, ma ai quali sono strettamente legati, proteggendo chi e ciò che partecipa alla produzione, realizzazione e diffusione dell'opera, senza esserne gli autori.

<sup>338</sup> Art. 1 l. 633/1941.

tuttavia, è limitata nel tempo, essendo pari alla vita dell'autore e fino a settant'anni dopo, al termine dei quali l'opera cade in pubblico dominio<sup>339</sup>.

Questo ristretto limite temporale fa sì che i beni culturali possano essere soggetti alla disciplina autoriale solo per un brevissimo periodo di tempo, mentre, nella stragrande maggioranza dei casi, essi si troveranno in pubblico dominio – come lo sono stati sempre, oltretutto, tutti quelli a cui si è data origine prima che entrasse in vigore tale protezione. Inoltre, una cosa, di solito, non diventa istantaneamente un bene culturale, ma occorre che passi un certo tempo: i beni culturali di cui all'art. 10, comma 1 del Codice, che costituiscono la categoria generale di beni culturali (ma anche quelli del relativo comma 3, lett. a) ed e)), richiedono che l'autore non sia più vivente e che il bene risalga ad oltre settant'anni (ad oltre cinquanta per quelli del comma 3, lett. d-bis)<sup>340</sup>; dunque, l'applicazione contestuale di entrambe le discipline, quella dei beni culturali e quella autoriale, avverrà nel lasso di tempo che va dall'inizio della decorrenza della prima fino al termine della decorrenza della seconda<sup>341</sup>.

Il diritto d'autore e i diritti connessi, a loro volta, si possono intersecare con altre posizioni soggettive. Allora si pone la questione della coesistenza, sopra un singolo bene culturale (anche digitalizzato), che è anche opera d'ingegno, di diritti in capo a soggetti differenti: il proprietario del bene ed il titolare del diritto d'autore sull'opera di ingegno<sup>342</sup>. Naturalmente, anche qui, questi diritti possono essere contemporaneamente presenti qualora la cosa sia ancora protetta dal diritto autoriale, oltre che essere qualificata come bene culturale. In questo caso, per la riproduzione dell'immagine del bene e per la sua messa a disposizione del pubblico occorre il consenso del titolare del diritto d'autore, che dovrà essere ottenuto, beninteso, anche quando l'opera d'ingegno sia stata ceduta a terzi

---

<sup>339</sup> Cfr. artt. 20, 22, 23, 25 della l. 633/1941.

<sup>340</sup> Per i beni *ex lege* di cui all'art. 10, comma 2, invece, non occorre che trascorra del tempo, ma la cosa è da subito qualificata come bene culturale.

<sup>341</sup> Può essere utile fare un esempio: un artista dà vita ad una cosa di interesse culturale particolarmente importante nel 2000, morendo nel 2040, e nel 2070 questa viene sottoposta alla procedura di verifica con esito positivo; i diritti patrimoniali del diritto d'autore, invece, decorrono sin dalla creazione dell'opera (2000) fino a settant'anni dopo la morte dell'autore (2110). A questo punto, il periodo compreso da entrambe le discipline sarà quello che va dal 2070 al 2110.

Più l'autore sarà giovane (si pensi ad un bambino prodigio), più lungo sarà questo periodo, ma ciò non toglie che il periodo di intersezione fra le due discipline, anche se più ampio, rimanga, in assoluto, esiguo.

<sup>342</sup> Su tutto il tema del rapporto tra immagine e diritto d'autore, si vedano P. Magnani, *Profili di tutela del diritto d'autore nella creazione di cataloghi digitali del patrimonio culturale: la protezione della banca dati e la protezione dei contenuti*, in *Aedon*, 2020, n. 3 e G. D. Finocchiaro, *La valorizzazione delle opere d'arte on line e in particolare la diffusione on line di fotografie di opere d'arte. Profili giuridici*, in *Aedon*, 2020, n. 3.

(che ne sono, pertanto, divenuti proprietari), salvo diverso accordo<sup>343</sup>. È, infatti, l'autore, e non il proprietario dell'opera, che ha il potere esclusivo di autorizzare qualsiasi tipo di riproduzione di un bene sul quale insiste il suo diritto di proprietà intellettuale (che sia una riproduzione di opere di arte figurativa, di opere fotografiche, di opere architettoniche o di design)<sup>344</sup>. In egual modo, chi effettua una riproduzione fotografica di un bene, sottoposto a diritto d'autore, avrà l'onere di individuare il titolare di detto diritto e di ottenerne il consenso<sup>345</sup>. Questo comporta che, quando l'autore vende la propria opera, trasferisce il suo diritto di proprietà, ma, di regola, non si spoglia dei suoi diritti morali e patrimoniali sulla propria opera di ingegno, che sopravvivono all'alienazione<sup>346</sup>.

Con lo scadere del termine dei settanta anni successivi alla morte dell'autore, l'opera diventa di pubblico dominio e cessa di applicarsi la suddetta disciplina; tuttavia, non è ancora pacifico se debba ritenersi necessario il consenso del proprietario del bene (consenso che non è invece dovuto quando l'opera è tutelata dal diritto d'autore). In tal caso, infatti, essendo venuta meno la privativa dei titolari, si è portati a pensare che le opere in pubblico dominio siano liberamente utilizzabili dalla collettività, mentre, se fosse disposto diversamente, si complicherebbe la riproduzione di opere e si trasmetterebbero i diritti esclusivi di proprietà intellettuale in capo ai proprietari dei beni, diritti che dovrebbero essere invece cessati (a parte quelli morali). Il proprietario ha il supporto materiale dell'opera e, di conseguenza, ha il controllo dell'accesso ad essa e alla sua immagine, potendo così dettare termini e condizioni a terzi sul loro uso. L'orientamento maggioritario in giurisprudenza sostiene la necessità dell'autorizzazione del proprietario dell'opera per la sua riproduzione ed ulteriori utilizzi, mentre un altro, più recente, la nega, dal momento che scaturirebbe una moltiplicazione di privative atipiche, per di più illimitate e non dettate dal voler salvaguardare il frutto di una attività creativa<sup>347</sup>.

---

<sup>343</sup> L'art. 109, comma 1 della legge sul diritto d'autore stabilisce, infatti, che «La cessione di uno o più esemplari dell'opera non importa, salvo patto contrario, la trasmissione dei diritti di utilizzazione, regolati da questa legge».

<sup>344</sup> G. Resta, *L'immagine dei beni*, in G. Resta, S. Barbaro e W. Bigiari, *Diritti esclusivi e nuovi beni immateriali*, Torino, UTET Giuridica, 2010, p. 559.

<sup>345</sup> L'autorizzazione va richiesta sia per la riproduzione che per gli usi successivi dell'immagine.

<sup>346</sup> C. Galli, *L'immateriale economico dei beni culturali come oggetto della proprietà industriale*, in G. Morbidelli e A. Bartolini (a cura di), *L'immateriale economico nei beni culturali*, Torino, Giappichelli, 2016, p. 132.

<sup>347</sup> In merito ai libri, anche Spedicato ritiene che la materiale disponibilità si tramuti in una sorta di privativa sul bene, che ostacolerebbe la sua digitalizzazione da parte di una persona che non sia il proprietario che lo possiede. Per questo, la sua posizione intermedia è quella secondo cui il proprietario ha il potere di

Le fotografie sono fondamentali per l'accesso alla cultura, poiché costituiscono una delle maggiori leve per la digitalizzazione delle riproduzioni e sbocco naturale dell'immagine dei beni culturali su internet. Queste riescono a soddisfare prontamente ed efficacemente l'esigenza di fruizione del patrimonio culturale nazionale e possono farlo per le finalità più differenti, andando dal consumo culturale da parte del pubblico allo sfruttamento economico di questo tipo di riproduzione a strumento di lavoro. Rappresentano una riproduzione (di solito digitale) di beni culturali, potendo non solo raffigurare fedelmente la realtà, ma anche, a determinate condizioni, essere esse stesse oggetto di tutela autoriale perché forma d'arte; inoltre, non va dimenticato che anche le foto possono essere dei beni culturali, ma devono possedere i caratteri di rarità e pregio, di cui all'art. 10, comma 4, lett. e) del Codice. Differenti sono i regimi di protezione previsti per le fotografie<sup>348</sup>.

Se si tratta, infatti, delle cd. "fotografie semplici", queste possono ricevere la tutela dei diritti connessi, che opera, in favore del fotografo, per venti anni dalla data di realizzazione della foto; tuttavia, i diritti connessi gli spetteranno solo qualora siano indicati sugli esemplari il nome del fotografo, la data dell'anno di produzione della fotografia ed il nome dell'autore dell'opera d'arte fotografata<sup>349</sup>. Se, invece, si tratta di foto di mera documentazione, cioè quelle riguardanti documenti, oggetti d'uso comune o rilievi tecnici, il fotografo non avrà alcuna protezione. Non è, però, sempre semplice nella pratica tracciare un confine tra questi due tipi di foto<sup>350</sup>.

---

autorizzare o meno la riproduzione digitale del bene o la sua messa a disposizione del pubblico, a meno che l'uso che se ne voglia fare sia esclusivamente privato o la digitalizzazione avvenga per mere finalità conservative (G. Spedicato, *Digitalizzazione di opere librerie e diritti esclusivi*, in *Aedon*, 2011, n. 2).

<sup>348</sup> È l'art. 2 della relativa legge italiana che stabilisce, al n. 7, che sono comprese nella protezione «le opere fotografiche e quelle espresse con procedimento analogo a quello della fotografia sempre che non si tratti di semplice fotografia protetta ai sensi delle norme del capo V del titolo II».

Uguale regola si applicherà quando le foto sono poste all'interno di una banca dati, oggetto di catalogazione.

<sup>349</sup> Il fotografo riceverà la tutela ventennale di cui agli artt. 87-92 della legge sul diritto d'autore, non equivalente a quella della persona dell'autore: a lui, ad esempio, sono attribuiti i soli diritti patrimoniali, di distribuzione e spaccio, mentre si esclude la configurabilità dei diritti morali.

Qualora non siano riportate le indicazioni richieste, la riproduzione sarà ritenuta abusiva soltanto se venga provata la malafede del riproduttore.

<sup>350</sup> La distinzione si fonda, rispettivamente, sull'art. 87, commi 1 e 2 della legge sul diritto d'autore, che recita: «Sono considerate fotografie, ai fini dell'applicazione delle disposizioni di questo capo, le immagini di persone o di aspetti, elementi o fatti della vita naturale e sociale, ottenute col processo fotografico o con processo analogo, comprese le riproduzioni di opere dell'arte figurativa e i fotogrammi delle pellicole cinematografiche

Non sono comprese le fotografie di scritti, documenti, carte di affari, oggetti materiali, disegni tecnici e prodotti simili».

Ove la mera duplicazione dell'esistente manchi e vi fosse, invece, un apporto interpretativo o creativo del fotografo, le fotografie sono soggette a tutela del diritto d'autore: dunque, a rilevare è una personale "ricreazione" visiva nel selezionare una particolare inquadratura o composizione, una determinata illuminazione, mentre non conta il soggetto o l'oggetto che viene ritratto né il procedimento tecnico alla base dello scatto<sup>351</sup>. Quest'ultima tipologia di foto si distingue, tuttavia, dalle altre opere dell'arte figurativa perché nascono solitamente come multipli, che sono tutti originali. Tuttavia, non è ancora pacifico se, con la mera cessione dei negativi, si applichi il diritto alla loro utilizzazione economica, come stabilito per le fotografie semplici, oppure occorra specifico consenso espresso, giacché, altrimenti, si porrebbe il "fotografo-artista" in una posizione deteriore rispetto agli altri autori di opere protette. In ogni caso, va sottolineato che tale diatriba riguarda foto non digitali, ormai legate principalmente al passato<sup>352</sup>.

L'Unione europea ha approvato la Direttiva 2019/790 sul diritto d'autore nel mercato unico digitale (o Direttiva *Copyright*), che ha l'obiettivo di armonizzare a livello comunitario il quadro normativo su opere di ingegno o altri materiali protetti davanti all'avanzare delle tecnologie digitali, toccando anche i diritti di riproduzione sulle opere delle arti visive non più rientranti sotto la protezione autoriale, e quindi cadute in pubblico dominio. La direttiva è stata vista, a livello europeo, anche come un primo sforzo del legislatore comunitario di promuovere l'accesso ai contenuti culturali nell'ambiente digitale.

L'art. 14 della direttiva in questione introduce, dunque, una nuova regola per le riproduzioni di opere d'arte visiva in pubblico dominio all'interno della cornice del diritto d'autore europeo. Questo afferma, infatti, che «Gli Stati membri provvedono a che, alla scadenza della durata di protezione di un'opera delle arti visive, il materiale derivante da un atto di riproduzione di tale opera non sia soggetto al diritto d'autore o a diritti connessi, a meno che il materiale risultante da tale atto di riproduzione sia originale nel senso che costituisce una creazione intellettuale propria dell'autore»<sup>353</sup>. A ciò ha fatto seguito l'art.

---

<sup>351</sup> A. Musso, *Opere fotografiche e fotografie documentarie nella disciplina dei diritti di autore o connessi: un parallelismo sistematico con la tutela dei beni culturali*, in *Aedon*, 2010, n. 2.

<sup>352</sup> C. Galli, *L'immateriale economico dei beni culturali come oggetto della proprietà industriale*, in G. Morbidelli e A. Bartolini (a cura di), *L'immateriale economico nei beni culturali*, Torino, Giappichelli, 2016, pp. 140-141.

<sup>353</sup> Il riferimento alle opere delle arti visive in pubblico dominio è stato introdotto solo in un secondo momento: prima, invece, vi erano indicate tutte le opere in pubblico dominio.

32-*quater* della legge sul diritto d'autore, che ha recepito la disposizione della direttiva europea. Essa segna un momento importante, perché promuove la circolazione delle riproduzioni di dette opere, elemento chiave di una cultura aperta (*open culture*), rappresentando una opportunità per una maggiore certezza giuridica e un maggiore accesso ai diritti culturali quali diritti fondamentali dell'umanità<sup>354</sup>.

Viene stabilito, in questo modo, il principio per cui le riproduzioni fedeli di una opera dell'arte visiva in pubblico dominio non possono essere protette dal diritto d'autore né da diritti connessi. Pertanto, ad esempio, ad una mera fotografia scattata ad una statua di Canova non sarà riservata alcuna protezione nei confronti del turista-autore, essendone scaduti i termini per l'opera delle arti visive in questione.

La direttiva, inoltre, non dà alcuna definizione di "opera delle arti visive": per interpretazione sistematica<sup>355</sup>, si possono farvi rientrare gli oggetti d'arte, l'architettura, la fotografia, materiale riprodotto in libri e riviste, ecc. La nozione chiave della norma resta, quindi, imprecisata, rilevandosi sin da subito problematica una sua attuazione omogenea tra i vari Paesi. Riguardo, invece, alla durata della protezione del diritto d'autore su queste opere, si deduce che, per tutte le riproduzioni successive alla scadenza del termine, non potrà essere reclamato più alcun diritto sulle stesse, mentre i diritti persisteranno su tutte le riproduzioni antecedenti<sup>356</sup>. Ciò si pone in contrasto con la legge italiana sul diritto d'autore, la quale, invece, protegge le cd. "fotografie semplici" tramite i diritti connessi, quindi anche quelle che riproducono le "opere d'arti visive in pubblico dominio".

Diverso discorso vale per le riproduzioni originali delle opere di arti visive, ossia quelle riproduzioni che non hanno carattere di fedeltà rispetto all'opera riprodotta, ma che apportano un proprio contributo creativo originale, tale da qualificarle come opere d'ingegno a sé<sup>357</sup>. Queste sole sono soggette ad un diritto d'autore autonomo e aggiuntivo a quello che grava sull'opera originale.

---

<sup>354</sup> La norma è stata subito salutata dagli altri Paesi come una bandiera della liberalizzazione delle immagini in rete appartenenti a musei, biblioteche ed archivi, non occorrendo più pagare alcun corrispettivo (*fee*). Cfr. *ibidem*.

<sup>355</sup> Si tratta della Direttiva 2012/28 su utilizzi di opere orfane, confluita poi nell'art. 69-*septies* della legge sul diritto d'autore, che ne dà una nozione esemplificativa.

<sup>356</sup> Cfr. M. Modolo, *La riproduzione del bene culturale pubblico tra norme di tutela, diritto d'autore e diritto al patrimonio*, in *Aedon*, 2021, n. 1.

<sup>357</sup> Va ricordato che le opere d'ingegno, cui si applica la legislazione sul diritto d'autore, sono opere «di carattere creativo che appartengono alla letteratura, alla musica, alle arti figurative, all'architettura, al teatro ed alla cinematografia, qualunque ne sia il modo o la forma di espressione» (art. 1 della l. 633/1941).

Si sono volute, così, superare le differenze tra le legislazioni nazionali in ambito di diritto d'autore, in modo da agevolare la diffusione transfrontaliera di immagini di opere delle arti visive in pubblico dominio da parte di chiunque<sup>358</sup>. Ciò nonostante, è anche evidente che, dietro ad una apparente linearità della norma, si nasconde uno scenario giuridico articolato, dove si richiedono degli sforzi da parte dei legislatori nazionali degli Stati membri nella sua trasposizione<sup>359</sup>. E questa è proprio la situazione dell'Italia, dove un ridimensionamento dei vincoli della protezione del diritto d'autore si dimostra, di per sé, una misura del tutto insufficiente, in quanto, qui, ad imporre delle limitazioni alla circolazione delle immagini dei beni culturali non è (o almeno non lo è in misura rilevante nella pratica), come visto, il diritto d'autore, ma sono le previsioni vincolistiche del Codice dei beni culturali e del paesaggio. Infatti, mentre la disciplina nazionale sulle riproduzioni in cui è assente lo scopo di lucro si pongono in linea con la norma comunitaria, si sostiene che non lo siano i vincoli esistenti per le riproduzioni con scopo di lucro: facendo cadere l'art. 14 gli effetti del diritto d'autore dinanzi alle riproduzioni di opere delle arti visive in pubblico dominio senza distinzioni di sorta, tale liberalizzazione comunitaria non farebbe comprendere il motivo di un residuo controllo pubblico quale quello presente a livello interno<sup>360</sup>. Peraltro, va preso in considerazione che la disciplina del diritto d'autore agisce in un ambito di applicazione che è autonomo e distinto da quello di tutela del bene culturale di cui si occupa il Codice: proprio questi due diversi tipi di regolamentazione fanno sì che non vi sia reciproca incompatibilità e che possa legittimamente sussistere, come di regola, un'opera affrancata da diritti autoriali, ma che lo Stato vuole comunque sottoporre a tutela in quanto un uso incontrollato dell'immagine del bene pubblico potrebbe frustrarne il valore.

In pratica, l'art. 14 denota delle difficoltà nella trasposizione non solo per le ambiguità del suo stesso testo, che comportano una possibile frammentarietà di attuazione da parte degli Stati membri, ma anche per il contesto giuridico in cui deve inserirsi, intrecciandosi

---

<sup>358</sup> «Grazie a questa disposizione qualsiasi utente potrà diffondere online con piena certezza giuridica copie delle opere d'arte di pubblico dominio. Ad esempio, chiunque avrà diritto di copiare, utilizzare e condividere online le fotografie di dipinti, sculture e opere d'arte di pubblico dominio trovate su Internet, e di riutilizzarle, anche a fini commerciali o per caricarle su Wikipedia» (Commissione Europea, *Domande & risposte: un passo avanti nei negoziati UE per l'aggiornamento delle norme sul diritto d'autore*, 2019).

<sup>359</sup> M. Arisi, *Riproduzioni di opere d'arte visive in pubblico dominio: l'articolo 14 della Direttiva (EU) 2019/790 e la trasposizione in Italia*, in *Aedon*, 2021, n. 1.

<sup>360</sup> Cfr. M. Arisi, *Riproduzioni di opere d'arte visive in pubblico dominio: l'articolo 14 della Direttiva (EU) 2019/790 e la trasposizione in Italia*, in *Aedon*, 2021, n. 1.

con le disposizioni nazionali sul diritto d'autore e non solo, come accade in Italia. Ad ogni modo, il legislatore europeo, tenendo conto dell'evoluzione delle nuove tecnologie, chiama gli Stati membri a riflettere sulle trasformazioni in atto nel settore culturale e a ripensare al modo con cui si fruiscono i contenuti culturali digitali, rappresentandosi un importante passaggio verso la realizzazione del pubblico dominio<sup>361</sup>. Se si intendesse attuare la norma comunitaria, l'art. 108 del Codice potrebbe subire un'espunzione del rimando al lucro, con conseguenze sulla riproduzione, che diverrebbe pienamente libera, pur nel rispetto del diritto d'autore; qualsiasi persona potrebbe riusare gli scatti, anche a fini commerciali, e gli istituti potrebbero avere la facoltà di rilasciare immagini di proprie opere con licenze aperte (*open access*), una specie di autorizzazione preventiva per usi commerciali a canone zero.

Ultimo punto da analizzare è il regime giuridico delle immagini di beni culturali pubblici che sono esposti alla pubblica vista, che si differenzia da quello di beni su cui insistono diritti di proprietà intellettuale e che crea dei dubbi sulla applicazione o meno della disciplina codicistica dei beni culturali. I beni culturali pubblici, infatti, si possono dividere, per una parte della dottrina, in tre categorie: quelli di recente creazione, su cui permane ancora il diritto d'autore, quelli regolati dal Codice dei beni culturali e del paesaggio e quelli che sono esposti alla pubblica vista, ai quali si faticherebbe ad applicare integralmente la disciplina codicistica<sup>362</sup>. È il caso del Colosseo, della Fontana dei Quattro Fiumi di Bernini a Piazza Navona o dei templi di Paestum, ma tantissimi sono gli esempi che potrebbero farsi.

Su tali beni, ovviamente, non può riconoscersi alcun diritto d'autore, mentre ciò che non è pacifico è il fatto se una loro riproduzione possa comportare l'operatività degli artt. 107 e 108 del Codice, poiché viene usata l'espressione generica di «beni in consegna», che non distingue formalmente fra beni situati in luogo chiuso e beni esposti alla pubblica vista<sup>363</sup>. Ciò va in contrasto con il senso comune, che vorrebbe che quello che è liberamente visibile sia anche liberamente riproducibile; inoltre, mantenere un

---

<sup>361</sup> L'interpretazione di questa direttiva, proprio per il fatto di riferirsi genericamente al materiale risultante dall'atto di riproduzione, ha spinto a leggersi una protezione anche per il processo di creazione di riproduzioni 3D o visualizzazioni online di opere d'arte (*ibidem*).

<sup>362</sup> G. Resta, *Chi è proprietario delle Piramidi? L'immagine dei beni tra property e commons*, in *Politica del diritto*, 2009, n. 4.

<sup>363</sup> In Germania si riconosce un libero uso della riproduzione di beni culturali collocati in ambienti pubblicamente visibili, ritenendo l'immagine oggetto di pubblico dominio (§ 59 dell'*Urheberrechtsgesetz* tedesco).

*imprimatur* su beni esposti alla pubblica vista pare pretenzioso, se non altro perché l'esposizione rende impossibile l'esercizio di un controllo<sup>364</sup>.

Per la riproduzione di immagini di tali beni, allora, autorevole dottrina sostiene che sarebbe opportuno introdurre la cd. libertà di panorama, che consiste nella libertà di riprodurre, mediante fotografia, opere artistiche o architettoniche, monumenti e, in generale, ogni luogo pubblico, senza che trovino applicazione le norme precedentemente menzionate: così, ognuno sarebbe libero di realizzare riproduzioni, come quelle fotografiche, di beni collocati in vie, strade o piazze pubbliche<sup>365</sup>. L'immagine di tali beni sarebbe, pertanto, da considerare come bene comune e la sua riproduzione, a prescindere dal fine perseguito, libera e non sottoposta né ad autorizzazione né al pagamento di canone o corrispettivo; a sostegno di questa soluzione viene riportata anche l'argomentazione che la disciplina attuale trae origine dalla legge Ronchey del 1993, pensata sostanzialmente per gli istituti di cultura, quali musei, biblioteche ed archivi di Stato, e dunque non per i luoghi all'aperto.

Una parte della dottrina, invece, ritiene che la questione andrebbe risolta trovando un equilibrio fra l'interesse di chi vanta dei diritti sul bene culturale esposto in luogo pubblico, che intende avere una supervisione sull'uso corretto della riproduzione, e l'interesse della collettività a fruire di un'opera liberamente visibile<sup>366</sup>.

Non può negarsi, nondimeno, che l'assenza della libertà di panorama, tuttavia, comporta che il controllo sulle immagini, che dovrebbe essere praticato, rischi di diventare ingestibile, già solo per il fatto che la persona media è indotta a pensare che la riproduzione di un bene sulla pubblica via sia di per sé lecita e libera; effetti negativi, inoltre, potrebbero ricadere sull'accesso e sulla promozione della cultura. Non a caso, più volte vi sono state dichiarazioni ed atti in Parlamento sull'opportunità di adottare

---

<sup>364</sup> In proposito, A. Tomicelli, *L'immagine del bene culturale*, in *Aedon*, 2014, n. 1.

<sup>365</sup> Su tutti: *ibidem*; G. Resta, *Chi è proprietario delle Piramidi? L'immagine dei beni tra property e commons*, in *Politica del diritto*, 2009, n. 4; D. Manacorda, *L'immagine del bene culturale pubblico tra lucro e decoro: una questione di libertà*, in *Aedon*, 2021, n. 1; L. Casini, *Riprodurre il patrimonio culturale? I "pieni" e i vuoti normativi*, in *Aedon*, 2018, n. 3. Quest'ultimo, in particolare, fa notare come, già nel 1913, la legge prevedesse che «le riproduzioni fotografiche all'aperto di cose immobili o mobili esposte alla pubblica vista sono libere a tutti» (articolo 16, comma 2, r.d. 363/1913).

<sup>366</sup> Così P. Magnani, *Profili di tutela del diritto d'autore nella creazione di cataloghi digitali del patrimonio culturale: la protezione della banca dati e la protezione dei contenuti*, in *Aedon*, 2020, n. 3.

iniziative a favore di libere riproduzioni e condivisioni di immagini di beni culturali pubblicamente visibili<sup>367</sup>.

Regolare, allora, la libertà di panorama sarebbe decisamente auspicabile, in modo da non lasciare in un “limbo” questa situazione giuridica e stare al passo con gli altri Paesi europei, procurando dei benefici sul piano di quell’accessibilità alla cultura, che tanto si cerca di perseguire con i mezzi digitali, e anche dell’istruzione.

---

<sup>367</sup> Si pensi alla risoluzione n. 8/00073 della Commissione cultura della Camera dei deputati o, meno di recente, la risposta ad una interpellanza parlamentare, nel 2008, del Sottosegretario di Stato per i beni e le attività culturali Danielle Mazzonis, che diceva che ciò che non è previsto è lecito e che questo vale anche per la condotta di fotografare tutti i beni visibili, anche per scopi commerciali.

## CAPITOLO III

### DIGITALIZZAZIONE DEL PATRIMONIO CULTURALE

SOMMARIO: 1. Il processo di digitalizzazione dei beni culturali ed i diversi approcci in merito all'accesso al patrimonio culturale digitalizzato. – 2. Misure ed attuazione del PNRR per la transizione digitale nell'ambito del patrimonio culturale. – 3. Digitalizzazione in rapporto alla tutela dei beni culturali: conservazione e catalogazione. – 4. Digitalizzazione in rapporto alla valorizzazione dei beni culturali; – 4.1 App, ricostruzioni virtuali e mostre immersive; – 4.2 Sponsorizzazione dei beni culturali.

#### 1. Il processo di digitalizzazione dei beni culturali ed i diversi approcci in merito all'accesso al patrimonio culturale digitalizzato

Il mondo digitale, ormai, circonda praticamente la vita di ogni essere umano, tanto che si è detto che quello che è accaduto negli ultimi anni è una vera e propria rivoluzione, una rivoluzione digitale appunto, che costituirebbe il più profondo cambiamento dall'invenzione della stampa, mutando il modo di relazionarsi delle persone e l'accesso all'informazione. Il costo contenuto di smartphone e contratti telefonici, comprendenti sia la telefonia che la connessione internet, sempre più convenienti hanno portato le tecnologie dell'informazione e della comunicazione a coinvolgere tutte le fasce sociali e tutte le età. E, come sono sorti i beni digitali, allo stesso modo questo fenomeno si è esteso anche a quelli culturali.

La digitalizzazione è quel processo che si occupa di convertire un'immagine, un suono, un documento in informazioni digitali, decifrabili da un computer, che consistono in una sequenza di numeri espressi in formato binario, cioè composta da combinazioni di zero e uno. Si possono, così, elaborare meglio e più rapidamente tutti quei dati raccolti dai computer rispetto a quanto riuscirebbe a fare l'essere umano: da qui gli effetti positivi in termini di consumi e produttività, che vanno a dare un contributo indiretto alla ricerca scientifica.

Benefici, però, ricadono anche in ambito culturale: se il patrimonio culturale consiste in quell'eredità di beni di eccezionale interesse, materiali e non, lasciata alle generazioni passate e che viene goduta nel presente e poi mantenuta a beneficio di quelle future, la

fisicità degli oggetti, che formano la base concreta del valore culturale, è soggetta al pericolo di danneggiamento e deterioramento da parte degli esseri umani, della luce e del tempo. I manufatti si trovano in un perenne stato di trasformazione chimica della materia, sicché ciò che è, anche se conservato, cambia e non è mai come prima. Ecco, così, che la digitalizzazione può avere un ruolo cruciale nella sua conservazione e promozione, non solo rendendo più accessibili i contenuti culturali e aggiungendone valore, ma garantendone la sopravvivenza futura<sup>368</sup>.

Come visto, i beni culturali digitalizzati, sebbene siano degli artefatti frutto di complesse elaborazioni tecnologiche, non sono beni distinti ed autonomi da quelli originali, ma loro riproduzioni digitali – eventualmente arricchite di contenuti virtuali aggiuntivi –, e non sono nemmeno beni culturali immateriali, essendo errato postulare che, una volta inserito sul sito internet, il bene culturale riprodotto acquisisce carattere di immaterialità. I beni *de quo* configurano semplicemente un uso diverso del valore immateriale posto nel bene fisico, che si serve di nuovi mezzi, quelli digitali, i quali si affiancano a quelli tradizionali: le copie digitali del bene culturale costituiscono una altra modalità di fruizione che non richiede una duplicazione dei beni. Non è, pertanto, l'oggetto della disciplina a cambiare, come invece ritiene qualcuno, ma la disciplina dell'oggetto, che resta il medesimo, anche se asservito ad un nuovo utilizzo<sup>369</sup>.

Parte della dottrina è di diverso avviso e ritiene che la ripetizione non significhi un avvicinarsi dell'identico: le due dimensioni, quella analogica e quella digitale, solo in apparenza hanno ad oggetto la medesima cosa, mentre, in realtà, ci sarebbero le condizioni per cui le due versioni sono distinte e una è più arricchita dell'altra, oltre al fatto che sono detenute, usate e messe in circolazione in modo autonomo l'una dall'altra.

---

<sup>368</sup> Cfr. D. Strangio, *Innovazione, cultura e immagini: come è cambiato il concetto di Heritage nel nostro tempo*, in A. L. Tarasco e R. Miccù (a cura di), *Il patrimonio culturale e le sue immagini. Diritto, gestione e nuove tecnologie*, Napoli, Editoriale scientifica, 2022, pp. 33 ss., ma anche G. Gallo, *Il decreto Art Bonus e la riproducibilità dei beni culturali*, in *Aedon*, 2014, n. 3, che vede la riproduzione in generale «non più come un surrogato del possesso dell'oggetto originale ma come mezzo per aggiungere valore, prestigio e in definitiva meglio conservare e trasmettere alle future generazioni il bene stesso», che è, in effetti, una definizione ben attribuibile anche a quella digitale.

<sup>369</sup> Così P. Carpentieri, *Digitalizzazione, banche dati digitali e valorizzazione dei beni culturali*, in *Aedon*, 2020, n. 3, mentre di differente avviso De Nitto, che reputa che vi sia una modifica dell'oggetto della disciplina, atteso che il bene posto su internet si dematerializza (dematerializzazione della *res* tangibile) e si scorpora l'uso fisico del bene dalla sua riproduzione (S. De Nitto, *Concessioni d'uso del patrimonio culturale*, in A. Moliterni (a cura di), *Patrimonio culturale e soggetti privati. Criticità e prospettive del rapporto pubblico-privato*, Napoli, Editoriale Scientifica, 2019, p. 247). Eppure, riprendendo proprio tali premesse, si dovrebbe giungere alla diversa conclusione che il bene rimane lo stesso, mentre ciò che si scorpora è l'uso (l'uno fisico, l'altro virtuale) che si fa dell'aspetto immateriale del bene.

Secondo questa teoria, il bene culturale, una volta digitalizzato, si affranca da quello originale fisico e assume differente supporto, con l'effetto che si va oltre la limitatezza in sé della cosa in favore di una platea indeterminata di fruitori e di una molteplicità di riusi<sup>370</sup>.

Tuttavia, anche a voler ammettere che vi sia un autonomo bene in senso giuridico, in quanto oggetto di propri diritti e di una propria circolazione giuridica, questo non implica come corollario che la copia digitale del bene culturale materiale divenga, per ciò solo, un'entità nuova ed ulteriore<sup>371</sup>. Inoltre, il fatto che la Commissione Franceschini abbia qualificato il bene culturale come testimonianza, spostando l'attenzione dal mero fattore estetico della cosa materiale a fattori intangibili ed epistemici – anche se apparve chiaro che, in tal modo, sarebbero sorte inevitabilmente ulteriori situazioni giuridiche pure sui valori del bene –, non deve porre in dubbio che questi siano relativi sempre allo stesso bene, che rimane uno ed uno solo. E prova ne può essere la circostanza per cui, per far fruire o per esporre il bene, il suo aspetto materiale va mostrato, mentre, se si desidera che qualcuno lo acquisti, servirà cederne il possesso<sup>372</sup>.

Con la digitalizzazione, l'immagine del bene culturale subisce una dematerializzazione e si appresta a diventare un *file*, da cui consegue una tutela che non guarda più anche al supporto materiale del bene, quanto solo al valore culturale che esso contiene (il *corpus mysticum* di cui si è detto)<sup>373</sup>. Questa condizione fa sì che il bene culturale sia usufruibile contemporaneamente da un numero potenzialmente infinito di soggetti, senza effetti sul suo consumo o deterioramento, cosa che lo rende qualificabile come bene non rivale, a differenza del bene fisico, visto che il suo uso da parte di un soggetto non incide sulla facoltà di goderne da parte degli altri. Digitalizzare vuol dire, infatti, riprodurre qualcosa in un formato aspatiale e atemporale, che diventa così fruibile in modo universale.

---

<sup>370</sup> Questo l'approccio, invece, di A. Gambaro, *I beni*, in A. Cicu, F. Messineo, L. Mengoni (a cura di), *Trattato di diritto civile e commerciale*, Milano, Giuffrè, 2012, pp. 67 ss. e di P. Forte, *Il bene pubblico digitalizzato. Note per uno studio giuridico*, in *P.A. Persona e Amministrazione*, n. 2, 2019 (*passim*).

<sup>371</sup> Questa l'argomentazione di Carpentieri in replica a posizioni come quella, appena esposta, sull'autonomia della riproduzione digitale (sempre P. Carpentieri, *Digitalizzazione, banche dati digitali e valorizzazione dei beni culturali*, in *Aedon*, 2020, n. 3).

<sup>372</sup> Cfr. M. Grisolia, *La tutela delle cose d'arte*, Roma, Società editrice del foro italiano, 1952, p. 211.

<sup>373</sup> Va ricordato che Giannini dava maggior rilievo proprio a quest'ultimo aspetto, dal quale fa derivare la destinazione del bene alla pubblica fruizione (M. S. Giannini, *I beni culturali*, in *Rivista trimestrale di diritto pubblico*, 1976, I).

Con questo processo, tuttavia, non può che sollevarsi qualche esitazione in merito al fatto che la digitalizzazione rischia di creare un *vulnus* con la perdita della “coseità”, visto che nella riproduzione viene meno l’“aura” del bene, e quindi l’idea, la tecnica utilizzata, la resa estetica e così via: di conseguenza, riprendendo la lezione di Benjamin, venendo rimossa la durata materiale della cosa, vacilla anche la sua testimonianza storica<sup>374</sup>. Ciò nonostante, ad un’indagine più attenta si può osservare come l’arte sia stata dominata, nel tempo, dalle riproduzioni: si pensi, nei secoli passati, a quelle artistiche provenienti da botteghe o da accademie, nonché a quelle innumerevoli di oggetti artigianali o di uso comune, oggi di interesse archeologico; la condizione di copia, dunque, può essere comunque portatrice di un valore immateriale culturale, che è quello attinto dall’opera originaria.

La digitalizzazione, allora, non è una mera operazione di riproduzione, già solo per il fatto che si inserisce un mezzo meccanico tecnologico nel procedimento che modifica almeno qualcuno dei caratteri oggettivi del bene di base (modifiche che sono dovute al processo di dematerializzazione del bene, senza che ne creino uno nuovo); in secondo luogo, vi si apporta tutta una serie di potenzialità, come la possibilità di moltiplicazione senza limiti dell’opera, di alterazione creativa, di un suo più accurato studio o anche di un approfondimento delle esperienze percettive: in questo modo, tutto ciò supplisce alla *deminutio* dell’aura grazie all’accrescimento della capacità di veicolare conoscenza<sup>375</sup>.

Come il patrimonio culturale materiale è indirizzato alla pubblica fruizione, che ne è elemento naturale e fisiologico, tale destinazione non può che estendersi anche a quello digitale, oltre per la ragione per cui quest’ultimo apporta dei contenuti cognitivi aggiuntivi. Questa situazione esclude una delle tutele più tipiche del diritto di proprietà, ossia la facoltà di impedire l’accesso al bene e di avere contatto con esso, e quindi viene preclusa persino la facoltà di impedire la riproduzione, salvo che per esigenze di conservazione<sup>376</sup>. Il riuso di questa fruizione può, poi, essere a sua volta culturale quando concorre a creare altri prodotti che riprendono i caratteri dei beni “base”, come apposite

---

<sup>374</sup> W. Benjamin, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, Milano, Feltrinelli, 2022.

<sup>375</sup> P. Forte, *Il bene pubblico digitalizzato. Note per uno studio giuridico*, in *P.A. Persona e Amministrazione*, n. 2, 2019, pp. 256 ss.

Quindi, secondo l’autore, viene colmata questa potenziale perdita di testimonianza, caratterizzante l’originale, con una esplicitazione di contenuti cognitivi che si trovano in quello solo in modo latente.

<sup>376</sup> G. Resta, *Chi è proprietario delle piramidi? L’immagine dei beni tra property e commons*, in *Politica del diritto*, 2009, n. 4, pp. 582 ss.

esposizioni o mostre di beni culturali digitalizzati, che danno un contributo originale tale da risultare una forma di promozione del patrimonio culturale.

Il punto è, però, quale trattamento riservare ai beni culturali digitalizzati. Ad esempio, è stata formulata l'ipotesi che l'amministrazione, che ne è titolare, possa trasferirne l'uso anche per fini commerciali e decidere le condizioni e le modalità, senza passare per autorizzazioni e corrispettivi che sono invece necessari per quelli appartenenti al "mondo analogico": a questo punto si potrebbe parlare di licenze, che andrebbero inserite in modo compatibile con il panorama giuridico vigente, non essendo per forza detto – anche se sarebbe preferibile – che il patrimonio digitale debba essere gestito alla stregua di quello fisico<sup>377</sup>.

Inoltre, si presenta un'altra problematica, ossia quella relativa al supporto, che è costantemente sottoposto al rischio di obsolescenza tecnologica: non servirsi di tecnologie adeguate significherebbe un degrado della qualità dell'immagine della riproduzione – cui talvolta si ricorre intenzionalmente per legittimare utilizzi liberi che non violino il diritto d'autore –, che potrebbe contrastare con gli obblighi pubblici di fruizione e con quelli di tutela, che vorrebbero il rispetto della dignità del bene. Se quest'ultimo profilo concerne l'aspetto materiale del bene, la tutela immateriale involge le operazioni di digitalizzazione (non riservate solo a soggetti pubblici) e gli usi appropriati che se ne devono fare, in modo da evitare che si diffondano false conoscenze intorno al bene culturale oppure, al contrario, che dette conoscenze vengano condotte ad utilizzi troppo esclusivi, che sottrarrebbero questi beni al loro fine costituzionale, ossia quello della fruizione universale.

Proprio per l'importante veicolo di diffusione che è rappresentato dai mezzi digitali, è indispensabile che vi sia un trattamento serio e corretto delle conoscenze che i beni culturali recano, che fungono da straordinaria opportunità di sviluppo della comunità umana<sup>378</sup>. In merito ad una adeguata conservazione ed immissione dei contenuti culturali,

---

<sup>377</sup> Cfr., sulla problematica, F. Morando, *Interoperabilità giuridica: rendere i dati (pubblici) aperti compatibili con imprese e comunità online*, in *JLIS.it* (online), n.1.

Le Linee guida nazionali per la valorizzazione del patrimonio informativo pubblico, rilasciate dall'Agenzia per l'Italia Digitale (AGID), hanno suggerito, per i beni del demanio culturale, una licenza aperta, appunto, che consenta la libertà di riutilizzo e che abbia valenza internazionale, con la possibilità per i terzi di creare e condividere il contenuto, ma con il solo vincolo di riconoscere la paternità altrui della fonte originaria.

<sup>378</sup> Sul punto anche C. Scognamiglio, *Proprietà museale ed usi non autorizzati di terzi*, in *Annali italiani del diritto d'autore della cultura e dello spettacolo (AIDA)*, Milano, Giuffrè, 1999, pp. 77 ss., dove l'autore prevede un risarcimento di tipo extracontrattuale, ai sensi dell'art. 2043 c.c., per questi usi impropri.

emersi con la versione digitale dei beni, sia pubblici che privati, viene prospettata una delicata funzione pubblica di certificazione sul web – una sorta di *expertise* da parte del soggetto pubblico competente –, così che si assicurino informazioni non solo veritiere, ma anche approfondite<sup>379</sup>.

Le operazioni di costituzione, offerta, controllo, circolazione e amministrazione del patrimonio culturale digitalizzato devono trovare, per la loro complessità, un proprio gestore. Per i beni culturali pubblici, si pensa che questa figura dovrebbe essere posta in capo al soggetto pubblico che li ha in consegna. In particolare, questi si occuperebbe, oltre che di conservare e proteggere il bene materiale, di produrre e versare contenuti culturali digitalizzati in rete, offrendoli in godimento alla collettività. Comunque, non può nascondersi che una mancanza di una specifica normativa su questo fenomeno in materia di beni culturali, che si attende assumere un impatto sempre maggiore negli anni a venire, sicuramente non aiuta e lascia alla prassi e alla dottrina il compito di abbozzare una regolazione in proposito. Un indirizzo, ad esempio, riconosce quattro macro-regimi giuridici: l'uso libero e gratuito dell'immagine del bene a titolo di fruizione, senza alcun limite di riuso; l'uso libero e gratuito, che conosce limitazioni di riutilizzo solo in caso di scopi lucrativi; l'uso libero ma a pagamento, con limite di riuso soltanto in caso di operazioni lucrative; infine, l'uso né libero né gratuito, e cioè soggetto ad autorizzazione dell'amministrazione affidataria ed al pagamento di un canone o corrispettivo<sup>380</sup>.

Le nuove tecnologie, dunque, possiedono delle enormi potenzialità e consentono sia di dare un contributo alla salvaguardia che alla fruizione immediata ed universale del patrimonio culturale da parte della collettività, visto che ne rendono possibile il godimento in modo globalizzato tramite i siti internet, che abbattano le barriere spaziali poste tra gli utenti. I benefici che ne discendono sono, così, una democraticità della cultura, data da una diffusione delle opere su vastissima scala, una più sicura conservazione della conoscenza, una produzione di offerte culturali ed un rilancio del settore del turismo e dell'istruzione mediante un supporto alla crescita competitiva. La

---

<sup>379</sup> Concetto che si ricollega ad uno dei poteri dello Stato, cui fa riferimento Casini, cioè quello di garantire certezza, che si rifletterebbe nell'interesse pubblico ad accertare l'autenticità delle cose che appartengono al patrimonio culturale (L. Casini, *Riprodurre il patrimonio culturale? I "pieni" e i vuoti normativi*, in *Aedon*, 2018, n. 3).

<sup>380</sup> Sull'intera tematica della tutela del bene culturale digitalizzato (di cui sopra), nonché sull'opinione espressa circa una ipotesi di disciplina, si veda sempre P. Forte, *Il bene pubblico digitalizzato. Note per uno studio giuridico*, in *P.A. Persona e Amministrazione*, n. 2, 2019, pp. 289 ss.

crescita del mondo virtuale cambia, in un certo senso, il ruolo della cultura, che per grandissima parte della Storia umana è stata appannaggio delle sole élite, e che, con il tempo, si è fatta strada, almeno ad un livello elementare, fra tutte le persone che compongono una società. Ora, con le tecnologie digitali si tenta di fornire approfondite conoscenze ad una platea di fruitori potenzialmente sconfinata, coinvolgendola e, magari, interessandola di più.

Per altro verso, tali innovazioni comportano dei problemi di adattamento alla realtà esistente e di dare risposte alle esigenze che sono conseguentemente sorte: si è dovuto verificare se l'ordinamento è capace di regolamentare questi profili innovativi, adeguando la disciplina vigente, e quali strumenti adottare. Inoltre, si è posto il problema dell'uso distorto delle immagini di tali beni e della loro contraffazione, oltre che della riproduzione a scopo lucrativo, che non venga autorizzata dall'organo competente, problema che si è teso a risolvere applicando la disciplina tradizionale del Codice dei beni culturali e del paesaggio<sup>381</sup>. Non solo: la diffusione dei social network ha accresciuto in modo esponenziale il numero e lo scambio di riproduzioni fotografiche, anche eventualmente modificate, mentre il successo delle cd. app ha incoraggiato lo sviluppo di un mercato parallelo di quelle non ufficiali ed abusive, spesso ingannevoli soprattutto per i turisti stranieri<sup>382</sup>.

La riproduzione virtuale, allora, non può essere disciplinata in modo assoluto, ma solo in rapporto al finale uso o riuso dei prodotti culturali. Così, i visitatori possono adesso liberamente scattare foto con i propri cellulari e pubblicarle sui social network o sul web, senza violare divieti che prima erano tradizionalmente posti.

---

<sup>381</sup> Ad esempio, per i supporti virtuali ai beni culturali si può adattare la sezione normativa relativa alle riproduzioni (artt. 107 e 108), come anche quella circa i servizi di assistenza culturale e di ospitalità per il pubblico, dove si include quelli che vendono, tra l'altro, sussidi «audiovisivi e informatici, ogni altro materiale informativo, e le riproduzioni di beni culturali» (art. 117, comma 2, lett. a)). Cfr. A. Lazzaro, *Innovazione tecnologica e patrimonio culturale tra diffusione della cultura e regolamentazione*, in *Federalismi.it*, 2017, n. 24.

Sulle questioni che sono sorte in merito all'uso della riproduzione, a scopo commerciale, non autorizzata – che si serve di strumenti digitali –, si pensi a quelle già citate del David di Michelangelo sulla rivista GQ Magazine o dell'*Uomo Vitruviano* di Leonardo da Vinci su un puzzle Ravensburger. A queste si può accompagnare quella avente ad oggetto l'*Autoritratto* di Leonardo da Vinci, sempre su un puzzle Ravensburger: in questo caso, con parere dell'11 marzo 2015 dell'Ufficio legislativo del MIBACT, questi faceva notare come la società avesse utilizzato l'immagine illegittimamente, poiché, anche se era incerto se essa provenisse dal disegno originale leonardiano oppure da un facsimile custodito in Francia, è vietato realizzare ulteriori riproduzioni dell'originale senza autorizzazione, seppur effettuando la replica da una copia ([https://lnx.unsabenculturali.it/wp-content/uploads/2015/05/All\\_12.pdf](https://lnx.unsabenculturali.it/wp-content/uploads/2015/05/All_12.pdf)).

<sup>382</sup> *Ibidem*.

La digitalizzazione dei beni culturali, l'uso di banche dati, l'accesso e la fruizione del patrimonio digitalizzato, anche se costituiscono un tema che non si è sviluppato adesso, sono oggetto di attenzione e studio decisamente maggiori in questi ultimissimi anni, successivi al primo ventennio di questo secolo. Questo perché la pandemia del Covid-19 ha indotto, trasversalmente, la società a potenziare le modalità di utilizzo degli strumenti tecnologici a sua disposizione, in modo da continuare a svolgere la *routine* quotidiana al riparo dal rischio di contagio. Un impatto tecnologico che non si è esentato dal toccare anche il patrimonio culturale, data la crescita della sua importanza economica: malgrado la chiusura forzata, le gallerie d'arte, i musei e le altre istituzioni culturali, italiani e stranieri, hanno continuato, per quanto possibile, i loro progetti su propri siti web, piattaforme (come *Google Arts*) e social network, dando vita a tour guidati e mostre online delle loro collezioni, fra cui anche opere altrimenti raramente consultabili<sup>383</sup>. Questa nuova tipologia di fruizione, se non ha trovato nella pandemia la sua ragione, ha visto sicuramente in questa un elemento di catalizzazione, passando così dall'essere "necessità" a diventare "virtù", come strumento utile per il godimento dell'arte a distanza. E non è azzardato pensare che proprio la digitalizzazione fornisce le principali *chances* di fruizione (anche dal punto di vista economico) del patrimonio culturale, visto che, nella misura in cui è dematerializzato, è reso disponibile ad una platea indefinita di utenti<sup>384</sup>. La digitalizzazione, appunto, ha avuto un impatto rivoluzionario non solo sul vivere sociale, ma anche sulla fruizione, tutela e valorizzazione dei contenuti culturali, dimostrandosi un valore aggiunto rispetto alle attività tradizionali che erano già impiegate nel settore, il quale si fregia di nuove esperienze, interattive e multimediali. Essa coinvolge una molteplicità di interessi, discendenti a loro volta da una stratificazione, nel

---

<sup>383</sup> Esempi di esposizioni online sono quella di Raffaello presso le Scuderie del Quirinale a Roma o di Jan Van Eyck al Museo di Belle Arti di Gand.

Se le piattaforme più battute dagli istituti sono da sempre Instagram e Facebook, Youtube è stato ultimamente rivalutato per l'opportunità di potervi riprodurre tour virtuali, come è accaduto per il Museo dello Studio Ghibli a Tokyo.

Inoltre, i tour possono, in alcuni casi, essere guidati da figure d'eccezione, come direttori o curatori di musei (che è quanto è successo anche al Museo Egizio di Torino con il direttore Christian Greco).

Al riguardo, D. Maida, *Mondo dell'arte e quarantena. 10 cose che musei e gallerie hanno fatto durante il lockdown*, in *Artribune* (online), 2020.

<sup>384</sup> Cfr. P. Carpentieri, *Digitalizzazione, banche dati digitali e valorizzazione dei beni culturali*, in *Aedon*, 2020, n. 3 e S. Fantini, *Strumenti amministrativistici di tutela e valorizzazione dell'immateriale economico nei beni culturali*, in G. Morbidelli e A. Bartolini (a cura di), *L'immateriale economico nei beni culturali*, Torino, Giappichelli, 2016, pp. 115 ss. e D. Maida, *Mondo dell'arte e quarantena. 10 cose che musei e gallerie hanno fatto durante il lockdown*, in *Artribune* (online), 2020.

tempo, di varie normative: l'interesse pubblico al libero accesso alla conoscenza da parte dei cittadini e alla promozione della cultura, da attuarsi con le nuove possibilità offerte dalla tecnologia<sup>385</sup>, si contrappone alla disciplina del diritto d'autore, ai diritti proprietari sui beni culturali, nonché al principio di economicità e di buon andamento della Pubblica Amministrazione, che vorrebbe che vi siano introiti che vadano almeno a pareggiare i costi da affrontare. A tutti questi interessi si aggiungono quelli degli operatori culturali e quelli dei fruitori culturali, dove i primi intendono ricevere un riconoscimento del diritto morale e di diritti economici sulla propria opera e i secondi avere una più vasta conoscenza del patrimonio culturale<sup>386</sup>.

Le tecnologie digitali, applicate al patrimonio culturale, possono svolgere un ruolo di grande importanza nel miglioramento delle condizioni e dell'offerta dei beni culturali: queste possono essere adoperate nella virtualizzazione dei beni culturali già esistenti, nella attivazione di piattaforme funzionali al godimento degli stessi e nella creazione di nuovi prodotti culturali. In questa maniera, si è in grado di ottenere riproduzioni digitali, facilitare l'esecuzione di interventi di recupero e di restauro, intraprendere delle attività di conservazione o di catalogazione, offrire esperienze interattive e così via, rendendo il patrimonio più fruibile, e magari più comprensibile, a visitatori di tutto il mondo.

La rete internet ha reso possibile, semplicemente grazie alla connessione ed all'ausilio dei motori di ricerca, che fosse alla portata di tutti visitare opere e materiali, permettendo agli utenti di avere un più facile accesso alla conoscenza di contenuti culturali<sup>387</sup>. È stato dato, così, un vigoroso impulso alla globalizzazione: oggi, chiunque ha l'opportunità, dovunque egli sia ed in qualunque momento, di poter fruire dei contenuti culturali e di poter entrare in contatto, con grande facilità, con beni che si trovano in luoghi di cultura

---

<sup>385</sup> Ciò che, infatti, costituisce oggetto di attenzione da parte del legislatore, che fa godere a questi beni di un regime differenziato, non è la qualità dei beni culturali in sé, quanto la funzione sociale e culturale che assolvono per le loro caratteristiche (M. S. Giannini, *I beni culturali*, in *Rivista trimestrale di diritto pubblico*, 1976, I, pp. 25 ss. e G. Rolla, *Beni culturali e funzione sociale*, in *Le Regioni: rivista di documentazione e giurisprudenza*, 1987, fascicoli 1-2, p. 65).

<sup>386</sup> L'art. 167 del Trattato sul funzionamento dell'Unione europea sancisce implicitamente che la protezione della creazione intellettuale non può pregiudicare il miglioramento della conoscenza e la diffusione della cultura negli Stati membri.

La Dichiarazione universale dei diritti dell'uomo statuisce, invece, all'art. 27, che vanno tutelati contemporaneamente sia il diritto di ogni individuo di esprimersi e partecipare liberamente alla vita culturale della comunità, godendo delle arti, sia il diritto alla protezione degli interessi morali e materiali derivanti dalle produzioni intellettuali.

<sup>387</sup> Cfr. A. Lazzaro, *Innovazione tecnologica e patrimonio culturale tra diffusione della cultura e regolamentazione*, in *Federalismi.it*, 2017, n. 24.

sparsi su tutto il pianeta, permettendo la trasmissione e l'eventuale recupero dell'identità culturale per le future generazioni, nonché la promozione della conoscenza di altre culture<sup>388</sup>; allo stesso tempo, però, si è complicato il controllo sulla diffusione e l'uso delle immagini digitalizzate, agevolando fenomeni di cd. pirateria informatica<sup>389</sup>.

Tale diffusione delle immagini delle opere d'arte, tuttavia, ha consentito una tutela e valorizzazione delle stesse, che implementano il diritto dei cittadini a vedere garantito un libero accesso alla cultura, senza limiti o disparità di trattamento, per scopi di diletto, studio o insegnamento<sup>390</sup>. Quest'ultima ha comportato un incremento della domanda di conoscenza di beni culturali: grazie agli attuali strumenti informatici, gli utenti possono, oggi, visualizzare, pubblicare e condividere con altre immagini di opere d'arte e, in generale, di beni culturali, nonché consultare virtualmente i siti culturali, godendo di questi senza passare necessariamente per i canali tradizionali (che potrebbero, comunque, trarne indirettamente una spinta). Si pensi, ad esempio, ai siti web dei musei, alle biblioteche e agli archivi digitali, alle applicazioni per smartphone e tablet. Inoltre, un numero sempre più elevato di istituzioni museali e culturali ricorre alla digitalizzazione per le proprie collezioni e per le immagini inserite nei siti loro o ad esse collegate, permettendo una maggiore attrazione del pubblico, anche con ricostruzioni virtuali dei luoghi. Attrazione che è data pure dai tanti progetti e siti culturali che hanno consentito una più estesa fruizione delle opere d'arte: fra questi, si trova *Google Arts and Culture* (prima *Google's Art Project*), una raccolta online di più di un migliaio di immagini in alta risoluzione di artisti diversi, con possibilità, in alcuni casi, di una visuale panoramica (*street view*)<sup>391</sup>. Una altra iniziativa è stata presa dal Van Gogh Museum di Amsterdam, che ha messo in vendita le fedeli riproduzioni, anche tridimensionali (ossia con pennellate in rilievo) e ad alta risoluzione, dei dipinti dell'artista, ottenute con un misto di sofisticate elaborazioni digitali e stampa tridimensionale; questa soluzione porta, però, con sé

---

<sup>388</sup> L. Casini, *La globalizzazione giuridica dei beni culturali*, in *Aedon*, 2012, n. 3.

<sup>389</sup> La pirateria informatica indica attività illecite che vengono commesse attraverso mezzi informatici, spesso difficili da perseguire: vengono, infatti, scelte particolari modalità di pubblicazione dei contenuti, mentre l'identificazione dei responsabili e la giurisdizione non risultano agevoli a causa della delocalizzazione delle stesse attività.

<sup>390</sup> Ciò lo si può ricavare indirettamente anche dalla Dichiarazione dei diritti in internet del 2015, in cui si esplicita il diritto di ogni individuo ad accedere ad internet e ad una rete neutrale (artt. 2 e 4), senza che vi siano limitazioni di libertà di espressione del pensiero (art. 13).

<sup>391</sup> Iniziativa simile ha avuto Wikipedia con il progetto *Wikipedia GLAM (Galleries, Libraries, Archives and Museums)*, che collabora con istituzioni culturali perché queste condividano le loro risorse con la collettività.

problemi di circolazione di repliche non autorizzate e dell'autenticità da riconoscergli, oltre che, per le stesse istituzioni museali, quello di ricevere l'autorizzazione specifica degli autori delle opere (a meno che, ovviamente, non siano cadute in dominio pubblico)<sup>392</sup>.

Se, da una parte, appunto, sono numerose le potenzialità offerte dalle nuove tecnologie in applicazione al patrimonio culturale, dall'altra vi sono anche delle criticità da tenere in considerazione. Questo sviluppo ha portato i beni a divenire sempre più slegati dal proprio contesto territoriale, come invece accadeva in passato, verso una dimensione "cosmopolita"<sup>393</sup>. E, se questo aiuta a dare al bene culturale un ruolo universale, i cui contenuti sono, così, fruibili su scala globale e, pertanto, più "democratici" perché realizzano una effettiva uguaglianza culturale, non può non vedersi un rischio di omologazione, di svilimento delle immagini e di perdita della dimensione nazionale e locale delle realtà del posto.

Nel virtuale non esistono le grandezze del tempo e dello spazio, annientandosi le distanze sia fisiche che culturali: il bene è decontestualizzato dalla sua realtà d'origine, è privato della sua dimensione più autentica e tutto può confondersi; c'è la possibilità che venga a scemare anche quel senso di identità e di appartenenza della popolazione. L'eccessiva prossimità tra la fonte di emissione ed il ricevente crea una virtualità dell'avvenimento e ciò sottrae il bene alla sua portata storica e, di conseguenza, alla memoria<sup>394</sup>. Sul piano giuridico, si pone, cioè, un problema di preservazione delle culture locali e delle diversità nazionali, impoverite dal fenomeno attuale della globalizzazione. Il cd. *cultural*

---

<sup>392</sup> G. Pellicciari, *La digitalizzazione della cultura tra interessi pubblici e privati. Il valore immateriale dei beni culturali*, in G. Morbidelli e A. Bartolini (a cura di), *L'immateriale economico nei beni culturali*, Torino, Giappichelli, 2016, pp. 224 ss.

Il problema dell'autenticità è stato affrontato dal museo attraverso dei certificati appositi e con una tiratura limitata di stampe 3D.

Questa tipologia di copie è oggi reperibile anche online, acquistabile da chiunque su siti di vendita.

Ad ogni modo, il settore che ha fatto da pioniere nella diffusione di contenuti culturali con strumenti informatici è stato quello delle opere librarie, la cui più nota iniziativa è quella proposta da *Google Books* nel 2004. Con l'ausilio di molteplici *partnership* pubbliche e private, è riuscito a digitalizzare milioni di libri, allargando decisamente il bacino di destinatari.

<sup>393</sup> Su questa onda di disinteressamento della collocazione del bene in un luogo fisico, alcune istituzioni culturali hanno proposto di creare delle copie, con delle stampanti 3D, identiche agli originali, da porre in un sito diverso rispetto a quello ove il bene è collocato.

In questo caso, però, al contrario di quello precedentemente visto con la vendita a privati di copie tridimensionali delle opere di Van Gogh, la copia è posta all'attenzione pubblica: sembra, perciò, che con questa iniziativa si possa rinvenire uno svilimento del valore immateriale dell'originale e che sia, quindi, da evitare.

<sup>394</sup> J. Baudrillard, *Violenza del virtuale e realtà integrale*, Milano, Mondadori Education, 2005, p. 12, che definisce il fenomeno, in correlazione con quello elettroacustico di confusione delle onde, "effetto Larsen".

*nationalism*, di cui il bene ne è espressione, è alla base della ragione per cui si accorda una tutela giuridica nazionale al patrimonio culturale; inoltre, la *ratio* è proprio quella di proteggere i beni in quanto espressione di valori identitari di un popolo e veicoli di memoria del passato e delle proprie radici<sup>395</sup>.

La fruizione del patrimonio culturale digitalizzato pone anche dei dubbi sulla protezione dell'autenticità, autenticità che può essere seriamente compromessa in relazione ad incontrollate riproduzioni digitali, contraffatte o usate in modo distorto. Sul tema, si possono confrontare, secondo una parte della dottrina, due vedute contrapposte<sup>396</sup>.

Da una parte, c'è un'idea "proprietaria" del patrimonio, volta soprattutto ad una valorizzazione di tipo economico, che vorrebbe una gestione efficiente delle risorse economico-finanziarie delle "imprese culturali", con almeno un pareggio di bilancio, se non un avanzo: il dato digitale è la proiezione virtuale del bene culturale, la quale, per una specie di effetto traslativo dall'oggetto, è anch'essa di proprietà pubblica, il che porta a ragionare di autorizzazioni, canoni di concessioni e corrispettivi, oltre che di protezione autoriale<sup>397</sup>.

Dall'altra parte, c'è una concezione che crede nell'idea di accesso libero al patrimonio, nella ferma convinzione di una valorizzazione soprattutto di tipo culturale, come motivo edificante per la formazione civica ed una partecipazione consapevole alla comunità culturale. Secondo questa tesi, vi è un diritto soggettivo al patrimonio culturale, che rende doveroso l'accesso gratuito, ancor più se si considera che quello da remoto non comporta spese aggiuntive, se non trascurabili – potendo, anzi, implicare costi minori per l'assenza di un ingresso fisico –: ciò giustificherebbe il venir meno del legame sinallagmatico tra prestazione del servizio pubblico ed il pagamento del biglietto. Mentre, nell'ipotesi del bene fisico, l'autorizzazione avrebbe la sua ragione nella sua tutela materiale ed il canone nell'uso escludente che deriva alla collettività, che viene così risarcita, per il bene culturale digitalizzato queste misure mortificherebbero le possibilità di riuso,

---

<sup>395</sup> M. F. Cataldo, *Preservare la memoria culturale: il ruolo della tecnologia*, in *Aedon*, 2020, n. 2.

<sup>396</sup> Sul punto, P. Carpentieri, *Digitalizzazione, banche dati digitali e valorizzazione dei beni culturali*, in *Aedon*, 2020, n. 3.

<sup>397</sup> In effetti, si potrebbe rilevare che questa impostazione più vincolistica è dovuta, piuttosto che ad una visione economicistica, al fatto che il bene culturale è, a prescindere dal soggetto proprietario, di fruizione pubblica (come ricorda Giannini), sicché le limitazioni ed i corrispettivi che si richiedono fungono da metro per il controllo sull'uso del bene, di modo che questo non subisca un pregiudizio né sia rivolto a destinazioni incompatibili con la sua natura.

caratteristiche di questo formato. La “cultura del riuso” non risponderebbe solo ad esigenze di studiosi e professionisti, ma anche a tutti gli altri soggetti che ne potrebbero beneficiare e questo sarebbe il motivo per cui un gran numero di enti ed associazioni tende ad usare sempre più licenze aperte per le opere in pubblico dominio<sup>398</sup>.

Fra queste due visioni, la soluzione potrebbe ravvisarsi, come spesso avviene nel diritto amministrativo, in una posizione intermedia, che è in grado di far convivere ragionevolmente le due tesi. Che i musei conservino una propria autonomia economico-finanziaria sembra più che opportuno, dal momento che questo comporta anche una autonomia organizzativa e soprattutto tecnico-scientifica e di ricerca: se è richiesto e si reputa accettabile il pagamento di un biglietto per la visita in presenza di musei, gallerie e parchi archeologici, non si comprende perché non possa farsi la stessa cosa anche con la rispettiva visita virtuale, dove ugualmente si offre un servizio alla comunità. Nondimeno, non sempre appare adeguato applicare un biglietto alla visita via web, così che sembra più logico operare una distinzione che segue due livelli, uno di fruizione e l'altro di valorizzazione. Ad un primo livello vi sarebbe un accesso base, che corrisponderebbe all'accesso alla pubblica fruizione, libero e gratuito; al livello successivo, invece, al materiale consultabile di base si accompagnerebbero dei contenuti aggiuntivi a pagamento, che arricchiscono e completano l'esperienza iniziale, potendo collocarsi al piano della valorizzazione<sup>399</sup>. Dunque, vi sarebbe la mera visita virtuale della collezione o la semplice consultazione dei materiali archivistici e bibliografici, corredata delle sole didascalie tradizionali, dove sarebbe auspicabile l'applicazione di un regime ad

---

<sup>398</sup> Di questa idea, M. Modolo, *La riproduzione del bene culturale pubblico tra norme di tutela, diritto d'autore e diritto al patrimonio*, in *Aedon*, 2021, n. 1.

La stessa piattaforma Europea, che aggrega, come visto, il patrimonio culturale digitale, ha pubblicato la Carta del pubblico dominio nel 2010 (che sarà modificata prossimamente, dopo quindici anni), uno statuto che è diretto ad ampliare l'accesso al patrimonio culturale digitale e, in questo modo, a creare un benessere sociale ed economico per la società (<https://pro.europeana.eu/post/the-europeana-public-domain-charter>).

<sup>399</sup> Valorizzazione che va distinta dalla fruizione e che, è bene ricordare, è composta da un'“anima bifronte”: essa è incremento delle condizioni di fruizione collettiva e attività connessa all'assicurazione di maggiori entrate finanziarie derivanti dal godimento di beni culturali (R. Miccù, *Valorizzazione del patrimonio culturale, gestione sostenibile e Costituzione: una introduzione*, in A. L. Tarasco e R. Miccù (a cura di), *Il patrimonio culturale e le sue immagini. Diritto, gestione e nuove tecnologie*, Napoli, Editoriale scientifica, 2022, pp. 40 ss., ma anche S. Cassese, *I beni culturali dalla tutela alla valorizzazione*, in *Giornale di diritto amministrativo*, 1998, pp. 673 ss. e D. Vaiano, *La valorizzazione dei beni culturali*, Torino, Giappichelli, 2011, pp. 193 ss.). E tale è, infatti, l'effetto che consegue all'utilizzo di materiali extra, i quali, ad un tempo, integrano l'esperienza dei visitatori e garantiscono una remunerazione per la più costosa elaborazione tecnologica impiegata.

accesso gratuito<sup>400</sup>; si potrebbe, poi, optare per dei servizi ulteriori, questi a pagamento, da graduare in infiniti modi diversi, come una visualizzazione ad altissima risoluzione, la possibilità di ingrandimento su dei particolari dell'opera, approfondimenti testuali a fini didascalici sull'autore o illustrativi dell'opera, nonché allestimenti multimediali, tour guidati da esperti e itinerari immersivi sulle collezioni.

Questa soluzione parrebbe proporzionata: il cittadino ha, così, piena libertà di scelta tra esercitare il suo diritto soggettivo al libero accesso al patrimonio culturale come uso normale del bene culturale oppure approfondire l'esperienza culturale e acquistare contenuti che accrescano la qualità del servizio, dove il complesso sviluppo digitale richiede una compensazione dei costi ed una remunerazione degli investimenti. L'angolazione data riesce, perciò, a coniugare la libera fruizione del patrimonio culturale, anche digitalizzato, come bene intrinsecamente pubblico a disposizione dei cittadini, con l'idea del museo come operatore anche economico, oltre che culturale, che soggiace a regole di sana e prudente gestione in equilibrio di bilancio<sup>401</sup>.

Trova finalmente un inquadramento, così, l'incessante discussione sulla messa a valore economico del patrimonio culturale, inquadramento che supera la concezione paleo-liberale che ravvisa nel bene culturale una merce qualunque, semplice riserva di risorse economiche<sup>402</sup>, così come vince quella diffidenza verso l'ingresso dei privati in generale nel mondo dei beni culturali<sup>403</sup>. Quindi, fatto salvo il libero accesso a quest'ultimo, che garantisce a chiunque una fruizione di base, non c'è ragione per precludere anche una

---

<sup>400</sup> Per didascalia si intende il nome dell'artista, il titolo dell'opera, la data dell'esecuzione e, eventualmente, la possibile provenienza dell'opera.

<sup>401</sup> Su questa prospettiva, condivisibile, si veda P. Carpentieri, *Digitalizzazione, banche dati digitali e valorizzazione dei beni culturali*, in *Aedon*, 2020, n. 3.

<sup>402</sup> A ciò osta, tra l'altro, anche una sentenza della Corte costituzionale, che ha definito il valore estetico-culturale come insuscettibile di essere subordinato a qualsiasi altro (Corte cost. sent. n. 151/1986).

<sup>403</sup> Cfr. R. Miccù, *Valorizzazione del patrimonio culturale, gestione sostenibile e Costituzione: una introduzione*, in A. L. Tarasco e R. Miccù (a cura di), *Il patrimonio culturale e le sue immagini. Diritto, gestione e nuove tecnologie*, Napoli, Editoriale scientifica, 2022, pp. 43 e 44.

Lo stesso Codice dei beni culturali e del paesaggio supporta la partecipazione privata nella valorizzazione dei beni culturali, come nel caso della gestione indiretta mediante concessione o l'affidamento di appalti pubblici di servizi (art. 115), che è una forma di esternalizzazione della gestione del patrimonio culturale – e infatti è esternalizzabile solo la gestione delle attività di valorizzazione, ma non quelle di tutela e fruizione (A. L. Tarasco, *L'esternalizzazione delle funzioni dei beni culturali: profili problematici di diritto dell'economia*, in *Urbanistica e appalti*, 2007, n. 10, pp. 1203-1206). L'ordinamento, pertanto, già riconosce un ruolo sempre più importante ai privati nella fornitura di servizi in questo settore, combinando utilità economica ed interesse collettivo (cd. impresa culturale): si pensi a quelli svolti all'interno del Louvre o del Museum of Modern Art di New York, così consistenti da autofinanziarli (sul tema, L. Zan (a cura di), *La gestione del patrimonio culturale. Una prospettiva internazionale*, Bologna, Il Mulino, 2014).

opportunità di crescita economica delle istituzioni culturali, rivolta non a meri scopi lucrativi, ma ad un reinvestimento per migliorare i servizi culturali proposti.

## 2. Misure ed attuazione del PNRR per la transizione digitale nell'ambito del patrimonio culturale

A seguito dell'emergenza pandemica, numerose istituzioni museali hanno provveduto repentinamente a digitalizzare le proprie collezioni, in modo da attenuare l'effetto di forte limitazione che era stato imposto, in quel periodo, alla fruizione del patrimonio culturale<sup>404</sup>; tuttavia, proprio la fretteolosità della manovra aveva causato un intervento di breve respiro, privo di una visione a lungo termine. I diversi tentativi che si erano limitati ad introdurre riforme e innovazioni, tanto sul piano amministrativo quanto su quello legislativo, non hanno sempre raggiunto il loro obiettivo, ma hanno portato ad una certa confusione normativa ed operativa. Questa mancanza di strutturaltà ha dimostrato agilmente la sua scarsa efficacia, portando le Pubbliche Amministrazioni a ridisegnare un piano strategico di digitalizzazione applicato ai beni culturali, che si sono gradualmente accinte ad affiancare alla semplice trasformazione in formato digitale del bene culturale fisico (*digitization*) politiche più di ampio spettro, volte a costituire macrosistemi digitali (*digitalization*)<sup>405</sup>.

In questo contesto si è inserito il Piano nazionale di ripresa e resilienza (PNRR), approvato a luglio del 2021, che ha previsto circa 6 miliardi di euro da investire nel "patrimonio diffuso" di arte e cultura – destinandoli, a seconda dei casi, allo Stato (inteso come Ministero della Cultura nei suoi apparati centrale e periferici), agli enti territoriali e alle imprese –, con un disegno strategico che mira principalmente a valorizzare nel suo

---

<sup>404</sup> Secondo l'indagine tenuta dall'Osservatorio innovazione digitale nei beni e attività culturali della *School of Management* del Politecnico di Milano, la percentuale di questi musei è passata dal 40% del 2020 al 70% nel 2021, con un incremento, quindi, del 30% in appena un anno.

<sup>405</sup> M. Croce, *La digitalizzazione delle collezioni museali. Stato dell'arte e prospettive*, in *Aedon*, 2023, n. 2 e M. Cammelli e G. Piperata, *Patrimoni culturali: innovazioni da completare; tensioni da evitare*, in *Aedon*, 2022, n. 1.

complesso un settore centrale sia nelle politiche nazionali che per la rappresentazione dell'immagine dell'Italia all'estero<sup>406</sup>. In questo modo, si intendono ristrutturare gli asset chiave del patrimonio culturale italiano grazie alla nascita di nuovi servizi, in maniera che venga migliorata la sua conservazione, accessibilità ed attrattività in un'ottica di coesione sociale e culturale. Si tratta di progetti complessi, che richiedono tempo e che necessitano di essere condivisi e partecipati. Le risorse finanziarie, poi, sono cospicue anche perché va tenuto conto che, con le nuove tecnologie e con una tutela sempre più ampia di cose da proteggere, una corretta tutela e valorizzazione del patrimonio culturale diventa sensibilmente più costosa. L'ammmodernamento dell'offerta, d'altronde, genera importanti ricadute occupazionali, in un settore, quale è quello culturale, a forte vocazione giovanile e femminile<sup>407</sup>.

Il PNRR dedica alla cultura e al turismo la Missione 1, Componente 3, riguardante le strategie e piattaforme digitali per il patrimonio culturale<sup>408</sup>. Le misure si basano sul caratteristico modello multilivello, per cui i finanziamenti comunitari vengono sbloccati man mano, in seguito al completamento della task assegnata, secondo uno schema di propedeuticità. Esse sono tre: *Patrimonio culturale per la prossima generazione* (Misura 1), *Rigenerazione di piccoli siti culturali, patrimonio culturale religioso e rurale* (Misura 2) e *Industria culturale e creativa* (Misura 3). Ciò che qui interessa è la prima misura e, in particolare, la prima task da attuare, ossia *Piattaforme e strategie digitali per l'accesso al patrimonio culturale*, per cui sono stati stanziati 500 milioni di euro a fondo perduto. Questo investimento è volto, in generale, a digitalizzare il patrimonio culturale e a favorire lo sviluppo di servizi digitali a questo dediti; a ciò si aggiunge l'intento di accrescere l'accessibilità ai luoghi di cultura e la sostenibilità ambientale in termini di efficientamento energetico di queste strutture. Più nel dettaglio, questo investimento si suddivide in dodici sub-investimenti che puntano a colmare il divario digitale esistente e a potenziare le risorse degli uffici e dei luoghi di cultura, agendo in differenti direzioni<sup>409</sup>.

---

<sup>406</sup> Proprio nel 2021 l'Italia ha riconquistato il primato di Paese con il più alto numero di siti culturali.

<sup>407</sup> E. Schneider, *Le opportunità del PNRR nel settore dei beni culturali*, in *NT+Diritto* (online), 2023.

<sup>408</sup> La Missione 1 è denominata *Digitalizzazione, innovazione, competitività, cultura e turismo*, mentre la Componente 3 *Turismo e Cultura 4.0*.

<sup>409</sup> I dodici sub-investimenti si dividono in: 1.1.1 Piano Nazionale di Digitalizzazione del Patrimonio culturale (PND); 1.1.2 Sistema di certificazione dell'identità digitale per i beni culturali; 1.1.3 Servizi di infrastruttura cloud; 1.1.4 Infrastruttura digitale per il patrimonio culturale; 1.1.5 Digitalizzazione; 1.1.6 Formazione e miglioramento delle competenze digitali; 1.1.7 Supporto operativo; 1.1.8 Polo di conservazione digitale; 1.1.9 Portale dei procedimenti e dei servizi al cittadino; 1.1.10 Piattaforma di

Si intende, così, agevolare lo sviluppo di un mercato digitale, aperto a piccole e medie imprese e alle *start-up*, che ruoti intorno ai servizi culturali, si vogliono potenziare le collezioni digitali, le banche dati culturali, gli archivi digitali ed altri prodotti analoghi, garantendone l'accesso, e si mirano a ridurre le inefficienze e i costi di gestione attraverso la razionalizzazione dei sistemi informativi<sup>410</sup>. In sintesi, si può affermare che la digitalizzazione si prefigge di assicurare un accesso universale ai beni culturali, di promuovere una divulgazione culturale più innovativa e di facilitare il rapporto fra i cittadini e le amministrazioni culturali. Così facendo, si auspica che le azioni messe in campo possano accelerare cambiamenti strutturali per consentire alla transizione digitale di essere resa effettivamente operante nel settore culturale.

L'attuazione di tale compito è messa in pratica dall'Istituto centrale per la digitalizzazione del patrimonio culturale – *Digital Library*, presso il Ministero della Cultura, con poteri di direzione e coordinamento. È questo l'ente che ha redatto il Piano nazionale di digitalizzazione del patrimonio culturale (2022-2026), cui è subordinato il primo sub-investimento in cui si divide la task *Piattaforme e strategie digitali per l'accesso al patrimonio culturale*. Il piano è rivolto ai musei, alle biblioteche, agli archivi, alle soprintendenze e agli altri luoghi di cultura pubblici, ma anche alle imprese e ai professionisti del settore. Esso pone una griglia di principi e metodologie comuni che devono fare da guida all'operato delle singole istituzioni culturali in relazione alle strategie di digitalizzazione; costituisce, in pratica, la visione strategica cui il Ministero vuole informare i processi di digitalizzazione, che dovrà poi essere tradotta in azioni concrete, continuamente monitorate e misurate in base ad indicatori di performance, che mirano a soddisfare obiettivi a breve, medio e lungo termine. Tre sono gli obiettivi principali del piano: ampliare le forme di accesso al patrimonio culturale, avviare la trasformazione digitale delle amministrazioni culturali e sviluppare ecosistemi digitali interdipendenti tra le istituzioni che operano nel settore culturale. Merita attenzione il tema dell'accessibilità, che concerne sia un miglioramento delle modalità di fruizione e riuso dei contenuti culturali da parte della collettività sia la necessità di un aumento delle

---

accesso integrata della *Digital Library*; 1.1.11 Piattaforma di co-creazione e crowdsourcing; 1.1.12 Piattaforma di servizi digitali per sviluppatori e imprese culturali.

<sup>410</sup> Per una attenta analisi del PNRR Cultura, si consultino:

<https://pnrr.cultura.gov.it/>;

<https://pnrr.cultura.gov.it/misura-1-patrimonio-culturale-per-la-prossima-generazione/1-1-piattaforme-e-strategie-digitali-per-laccesso-al-patrimonio-culturale/>.

risorse digitali disponibili e di una loro organizzazione che sia in grado di renderle facilmente raggiungibili. L'idea di fondo del Piano di digitalizzazione è quella di creare un ambiente culturale digitale che sia aperto: a questo scopo, si incoraggiano gli istituti competenti a pubblicare immagini di beni culturali con buona risoluzione – visto che, per controllare usi abusivi delle riproduzioni, si rischia invece di compromettere la conoscenza del bene da parte del pubblico<sup>411</sup> –, a cui associare, al massimo, licenze d'uso aperte, in modo da permetterne un riuso più libero e meno soggetto a diritti<sup>412</sup>. Per la *Digital Library*, tuttavia, per le opere cadute in pubblico dominio nemmeno si dovrebbe ricorrere all'utilizzo di licenze, bensì alle etichette, che andrebbero associate alle riproduzioni dei beni per dar conto delle condizioni e dei limiti a cui esse soggiacciono in forza della legge. Pertanto, si favorisce piena libertà nella mera consultazione e documentazione dei contenuti culturali, il cui riuso non sia volto a scopo di lucro, e lo stesso viene auspicato per il download, in modo da assicurare concretamente un libero accesso ed una fruizione universale del patrimonio culturale; ciò fermo restando la preclusione, da parte dell'amministrazione, di riusi lucrativi abusivi<sup>413</sup>.

Il d.p.c.m. 169/2019 ha dato attuazione alle disposizioni approvate per regolare l'assetto delle amministrazioni centrali che sono titolari degli interventi previsti nel PNRR<sup>414</sup>. Il Ministero della Cultura ha, così, introdotto, al suo interno, una struttura di supporto per rendere più efficace la realizzazione dei progetti del PNRR: si tratta della Soprintendenza speciale per l'attuazione del PNRR, istituita nel 2021 e concepita come uno strumento di rafforzamento del ministero e di coordinamento dei procedimenti più complessi che si originano dall'attuazione del piano. La Soprintendenza speciale ha cercato di offrire una risposta ai timori, più volte sollevati da forze politiche ed amministrazioni, di rallentamento dei tempi di realizzazione da parte degli uffici periferici del MiC, nonché di difficoltà di coordinamento degli stessi con il ministero. Con questa soluzione, si rafforza la struttura centrale e si crea un ufficio *ad hoc*, altamente specializzato, affidato allo stesso vertice amministrativo delle sovrintendenze, ossia il

---

<sup>411</sup> Cfr. A. Tomicelli, *L'immagine del bene culturale*, in *Aedon*, 2014, n. 1.

<sup>412</sup> La *Digital Library* indica, come modello da adottare, le *Linee guida per l'acquisizione, la circolazione e il riuso delle riproduzioni dei beni culturali in ambiente digitale*, che fanno riferimento alle licenze *creative commons*, per le quali vale il principio “*some rights reserved*” (“alcuni diritti riservati”), e non “*all rights reserved*” (“tutti i diritti riservati”). Cfr. M. Croce, *La digitalizzazione delle collezioni museali. Stato dell'arte e prospettive*, in *Aedon*, 2023, n. 2.

<sup>413</sup> *Ibidem*.

<sup>414</sup> Queste ultime disposizioni sono quelle presenti nel d.l. 77/2021

direttore generale Archeologia, Belle arti e Paesaggio<sup>415</sup>. Inoltre, critiche sulla Soprintendenza speciale, considerata da alcuni una forma di commissariamento delle ordinarie sovrintendenze, risultano infondate, in quanto, senza intaccare l'autonomia delle stesse, essa rafforza la direzione generale Archeologia, Belle arti e Paesaggio, mantenendo una funzione amministrativa (e non politica), per meglio far fronte alle esigenze di celerità del PNRR<sup>416</sup>.

Il Ministero della Cultura è coinvolto, perciò, nell'attuazione del PNRR come soggetto competente, in ultima istanza, del coordinamento, monitoraggio e attuazione dei progetti del PNRR – al pari di tutti gli altri ministeri nel proprio ambito. In via diretta ed immediata, invece, ad assumere la responsabilità di queste funzioni è il segretario generale dell'Unità di missione, una struttura *ad hoc* di livello dirigenziale generale<sup>417</sup>. Questa scelta ha inteso semplificare, rispetto al passato, la struttura sotto il profilo organizzativo, dato che l'attivazione di una nuova direzione generale straordinaria avrebbe comportato maggiori complessità e tempi più lunghi per la sua concreta operatività<sup>418</sup>.

Va segnalato, però, che la digitalizzazione ha suscitato una particolare attenzione da parte delle istituzioni dell'Unione europea già da prima che si decidesse di formulare il PNRR: a partire dagli anni '90, infatti, è stato dato grande impulso a questo fenomeno,

---

<sup>415</sup> La Soprintendenza speciale ha a disposizione una segreteria tecnica di 35 esperti di comprovata qualificazione professionale (ingegneri, architetti, archeologi e anche avvocati) che può aiutare i funzionari e i dirigenti del ministero nell'attività istruttoria.

<sup>416</sup> Va specificato, comunque, che spetta all'Unità di missione per l'attuazione del PNRR, e non alla Soprintendenza speciale, la responsabilità per tale compito.

<sup>417</sup> Tra l'altro proprio il segretariato, con i suoi uffici, ha seguito le fasi che hanno portato all'approvazione del PNRR.

<sup>418</sup> Sul tema, si vedano L. Casini, *Il ministero della Cultura di fronte al PNRR*, in *Aedon*, 2021, n. 2 e M. Cammelli e G. Piperata, *Patrimoni culturali: innovazioni da completare; tensioni da evitare*, in *Aedon*, 2022, n. 1.

Riguardo alla nuova struttura del Ministero della Cultura, questa si divide in quattro dipartimenti: «Dipartimento per l'amministrazione generale (DiAG); Dipartimento per la tutela del patrimonio culturale (DiT); Dipartimento per la valorizzazione del patrimonio culturale (DiVa); Dipartimento per le attività culturali (DiAC). Quanto alla loro articolazione, il Dipartimento per l'amministrazione generale, oltre all'Unità di missione PNRR, ha 4 Direzioni generali: DG Risorse umane e organizzazione; DG Bilancio, programmazione e monitoraggio; DG Affari europei e internazionali; DG Digitalizzazione e comunicazione. Il Dipartimento per la tutela del patrimonio culturale, oltre alla Soprintendenza speciale PNRR e quella speciale di Roma, ha 2 Direzioni generali: DG Archeologia, belle arti e paesaggio; DG Archivi. Il Dipartimento per la valorizzazione del patrimonio culturale ha la DG Musei e 14 musei e parchi archeologici dotati di autonomia speciale di livello dirigenziale generale. Il Dipartimento per le attività culturali ha 4 direzioni generali: DG Spettacolo; DG Cinema e audiovisivo; DG Creatività contemporanea; DG Biblioteche e istituti culturali». Per un maggior approfondimento in materia, si veda L. Casini, *Le metamorfosi del ministero della Cultura e le incongruenze dell'organizzazione amministrativa*, in *Aedon*, 2024, n. 2.

riconoscendo in questo un importante mezzo di innovazione anche nel campo culturale, sia dal punto di vista della conservazione del patrimonio culturale che da quello dell'accesso alla cultura e della sua migliore godibilità<sup>419</sup>. Nel 2010, poi, è stata elaborata una prima agenda europea, con scadenza decennale, per affrontare le nuove sfide dell'era digitale, considerata la sempre maggiore influenza delle tecnologie e delle piattaforme di servizi digitali nella quotidianità della società moderna. La seconda, invece, con operatività di azione 2020-2030, affrontando i cambiamenti già intervenuti a seguito della digitalizzazione, ambisce a ricavare vantaggi sociali ed economici dal mercato digitale unico che si vuole creare, mentre, in ambito culturale, si dovrebbe garantire un più comodo accesso ai contenuti, con un superamento delle barriere normative nazionali sullo status del materiale digitalizzato, come quella avente ad oggetto la tutela d'autore<sup>420</sup>.

Nel solco delle indicazioni date dall'agenda digitale europea, il legislatore nazionale ha emanato, nel 2013, il cd. decreto valore cultura<sup>421</sup>, che ha attuato un programma di inventariazione, catalogazione e digitalizzazione del patrimonio culturale, al fine di facilitare l'accesso, anche da parte del pubblico, mediante portali e dispositivi mobili, implementandone, così facendo, la valorizzazione; ha, inoltre, accolto l'accesso aperto (*open access*) – che attribuisce il diritto all'accesso gratuito, all'utilizzo, alla riproduzione e alla distribuzione, purché non venga pregiudicato il diritto alla paternità dell'opera – ai risultati delle ricerche scientifiche o relative alla disciplina umanistica o delle scienze sociali, prevedendosi la pubblicazione in archivi elettronici.

Infine, a ciò si è aggiunta anche la piattaforma Europea, una collezione culturale digitale europea che detiene un ruolo chiave nella conservazione e nella trasmissione

---

<sup>419</sup> Cfr. G. Sciullo, *Sull'immagine dei beni culturali*, in *Aedon*, 2021, n. 1.

L'Unione europea dispone, infatti, a seconda delle materie, di una concorrenza esclusiva, concorrente o di sostegno (rispettivamente, artt. 3, 4 e 6 TFUE): in quelle della cultura e turismo è quest'ultimo tipo di competenza a rilevare, potendo l'Unione soltanto sostenere o integrare l'azione dei singoli Stati membri. Numerosi sono stati i programmi europei per lo sviluppo del settore culturale, che hanno tenuto in considerazione i nuovi mezzi digitali. Tra questi, ci sono: il Piano d'azione di Lund del 2001, che ha fissato dei principi sulla digitalizzazione del patrimonio culturale europeo; il Piano Minerva del 2002, che ha inteso creare una rete fra i vari ministeri della cultura degli Stati membri, per coordinare il loro indirizzo politico a livello nazionale; la Carta di Parma del 2003, che riprende i principi già menzionati e si occupa di elaborare strategie politiche ed istituzionali nell'ambito della digitalizzazione applicata alla tutela, alla valorizzazione e fruizione del patrimonio culturale. Di recente, la Commissione, continuando su questa linea, ha pubblicato una raccomandazione volta al consolidamento di uno spazio europeo comune di dati per il patrimonio culturale.

<sup>420</sup> Si veda il sito del Parlamento europeo in proposito:

<https://www.europarl.europa.eu/factsheets/it/sheet/64/un-agenda-digitale-europea>.

<sup>421</sup> D.l. 91/2013 (*Disposizioni urgenti per la tutela, la valorizzazione e il rilancio dei beni e delle attività culturali e del turismo*), poi convertito in l. 112/2013.

dell'eredità culturale europea di pubblico dominio. Europeana è un portale digitale che raccoglie, al suo interno, una sorta di museo, biblioteca ed archivio, includendo i più disparati temi (dall'arte alla moda, dalla geografia alla musica, dalle migrazioni alla fotografia). Questo progetto comprende anche le opere orfane, ossia quelle per cui non è identificabile il titolare dei diritti, e quelle fuori distribuzione. Lo scopo è quello di ottenere un turismo accessibile e sostenibile, che vuole ispirare ad ammirare poi di persona quei luoghi o collezioni in Europa, favorendo un settore che è spesso, in questo continente, una delle maggiori fonti di ricchezza nazionali<sup>422</sup>.

### 3. Digitalizzazione in rapporto alla tutela dei beni culturali: conservazione e catalogazione

La digitalizzazione ha avuto un impatto determinante con riguardo ad ogni attività dei beni culturali, e quindi sia alla fruizione che alla tutela che alla valorizzazione. La sua importanza è stata ampiamente sottolineata dalla cd. Convenzione di Faro (*Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore dell'eredità culturale per la società*) del 2005, adottata nell'ambito del Consiglio d'Europa, ma ratificata in Italia solo nel 2020<sup>423</sup>. Essa impegna gli Stati firmatari, fra l'altro, a sviluppare l'uso delle tecnologie digitali per

---

<sup>422</sup> Sulla tematica dell'opportunità delle nuove tecnologie e sulle iniziative di digitalizzazione a livello comunitario, si vedano A. Lazzaro, *Innovazione tecnologica e patrimonio culturale tra diffusione della cultura e regolamentazione*, in *Federalismi.it*, 2017, n. 24 e G. Pellicciari, *La digitalizzazione della cultura tra interessi pubblici e privati. Il valore immateriale dei beni culturali*, in G. Morbidelli e A. Bartolini (a cura di), *L'immateriale economico nei beni culturali*, Torino, Giappichelli, 2016, pp. 190 ss.

Per un approfondimento di Europeana, si consultino:

<https://www.europeana.eu/it>;

<https://digital-strategy.ec.europa.eu/it/policies/europeana>.

<sup>423</sup> L'art. 1 della convenzione descrive quelli che sono i suoi obiettivi generali, che individua in:

«a. riconoscere che il diritto all'eredità culturale è inerente al diritto a partecipare alla vita culturale, così come definito nella Dichiarazione universale dei diritti dell'uomo;

b. riconoscere una responsabilità individuale e collettiva nei confronti dell'eredità culturale;

c. sottolineare che la conservazione dell'eredità culturale, ed il suo uso sostenibile, hanno come obiettivo lo sviluppo umano e la qualità della vita;

d. prendere le misure necessarie per applicare le disposizioni di questa Convenzione riguardo:

- al ruolo dell'eredità culturale nella costruzione di una società pacifica e democratica, nei processi di sviluppo sostenibile e nella promozione della diversità culturale;

- a una maggiore sinergia di competenze fra tutti gli attori pubblici, istituzionali e privati coinvolti».

meglio conservare e migliorare l'accesso al patrimonio culturale con iniziative che promuovano contenuti digitali rispetto ad esso e favorendo la formulazione di standard internazionali per lo studio, la conservazione, la valorizzazione e la protezione dell'eredità culturale<sup>424</sup>.

Più specificamente, in rapporto alla tutela, le tecnologie della comunicazione e dell'informazione hanno rivoluzionato il modo di conservare e catalogare il patrimonio culturale. Il Codice dei beni culturali e del paesaggio, all'art. 29, prescrive che la conservazione è assicurata da «una coerente, coordinata e programmata attività di studio, prevenzione, manutenzione e restauro», dirette, rispettivamente, a limitare le potenziali situazioni di rischio, mantenere l'integrità del bene culturale e recuperarlo in seguito a sue lesioni. Gli attuali strumenti tecnologici possono e riescono a dare un grande contributo anche in tutte queste funzioni, aprendo strade finora sconosciute in questo settore e assumendo un ruolo sempre più vitale nell'assicurare preservazione ed accessibilità all'eredità culturale. La tecnologia digitale aiuta ad intervenire in anticipo rispetto a quanto si riuscirebbe a fare normalmente ed in modo decisamente più efficace, così da porre gli stessi oggetti e, indirettamente, il loro valore culturale al sicuro dall'azione del tempo e dalla loro definitiva scomparsa. Nel caso delle collezioni museali e non solo, possono trovarsi diversi mezzi digitali che sono in grado di dare un apporto alla preservazione del patrimonio culturale. Ciò può avvenire tramite la conversione in formato digitale delle immagini dei beni o mediante la creazione direttamente in formato digitale della documentazione archivistica e catalografica<sup>425</sup>.

Cominciando dalla conservazione che si serve della conversione digitale dell'immagine del bene culturale, le fotografie digitali e gli scanner costituiscono un fondamentale strumento di memorizzazione, di scansione, di analisi e di ricostruzione delle immagini del patrimonio culturale. Essendo foto documentali, le fotografie digitali

---

<sup>424</sup> Per quanto concerne il rapporto tra eredità culturale e tecnologie, l'art. 14 prevede che le parti si impegnano a svilupparlo:

«a. potenziando le iniziative che promuovano la qualità dei contenuti e si impegnano a tutelare la diversità linguistica e culturale nella società dell'informazione;  
b. favorendo standard internazionali per lo studio, la conservazione, la valorizzazione e la protezione dell'eredità culturale, combattendo nel contempo il traffico illecito dei beni culturali;  
c. adoperandosi per abbattere gli ostacoli che limitano l'accesso alle informazioni sull'eredità culturale, specialmente a fini educativi, proteggendo nel contempo i diritti di proprietà intellettuale;  
d. riconoscendo che la creazione di contenuti digitali relativi all'eredità culturale non dovrebbe pregiudicare la conservazione dell'eredità culturale attuale».

<sup>425</sup> Cfr. M. Croce, *La digitalizzazione delle collezioni museali. Stato dell'arte e prospettive*, in *Aedon*, 2023, n. 2.

non hanno una propria protezione, secondo la disciplina del diritto d'autore, e pertanto ricadono esclusivamente nel campo applicativo della normativa codicistica, quali riproduzioni fedeli (perché non creative) di beni nella disponibilità della Pubblica Amministrazione<sup>426</sup>. Grazie alle alte risoluzioni che le fotografie riescono oggi a garantire, gli oggetti vengono, così, documentati in un preciso istante della loro vita, ma anche rappresentati per essere studiati o catalogati senza incorrere in danni inutili<sup>427</sup>; usando le fotografie come strumento di documentazione, si riesce a registrare lo stato attuale dell'oggetto, la cui immagine potrà poi essere confrontata con le future immagini, acquisite successivamente agli interventi di conservazione, in modo da poter poi analizzare in che modo il bene sia stato sottoposto agli stessi, ma soprattutto se vi siano stati dei cambiamenti delle condizioni del bene nel corso del tempo. Ottenere immagini del genere, inoltre, può risultare utile sia per mettere in pratica quella conservazione a lungo termine del patrimonio culturale, che richiede il Codice, sia per ricavare, all'occorrenza, ricostruzioni virtuali che siano capaci di riprodurre, ad esempio, lo stato originario di un determinato bene o di un determinato luogo. Questa tecnica viene detta *imaging* di beni culturali<sup>428</sup>. La fotografia può essere standard oppure ad infrarossi o ultravioletta.

La prima può essere scattata con una illuminazione normale, che sarà uniforme senza alcun particolare abbigliamento, oppure con illuminazione radente o speculare: queste ultime si servono di una potente sorgente luminosa che viene proiettata sulla struttura superficiale dell'oggetto, potendo rivelare i segni che vi si trovano sopra e che non sono riconoscibili a occhio nudo (come graffi su utensili preistorici o la trama della vernice di un dipinto)<sup>429</sup>.

La fotografia ad infrarossi, invece, conosciuta sin dagli anni '30, ha una funzione essenziale nel riuscire ad oltrepassare lo scudo dei pigmenti della vernice di un dipinto – davanti a cui si ferma l'occhio umano dal momento che i pigmenti bloccano la luce

---

<sup>426</sup> *Ibidem*.

<sup>427</sup> Ciò che va preso in considerazione è il problema dell'esposizione alla luce dei beni che devono essere fotografati. Sul punto, si veda B. Blackwell, *Light Exposure to Sensitive Artworks During Digital Photography*, in *Western Association for Art Conservation (WAAC) Newsletter*, 2002, vol. 22, n. 3.

<sup>428</sup> L'*American Institute for Conservation* ha elaborato un'utile guida, *Guide to Digital Photography and Conservation Documentation*, che funge da punto di riferimento per l'applicazione dell'*imaging* digitale al campo della conservazione.

<sup>429</sup> Cfr. *Raking light | Glossary | National Gallery, London*, su <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/glossary/raking-light>.

visibile –, facendo emergere, ad esempio, i disegni preparatori sottostanti o nel migliorare la leggibilità di testi antichi<sup>430</sup>.

Per quanto riguarda la fotografia ultravioletta, essa si serve di questa particolare luce, che ha una lunghezza d'onda di poco inferiore a quella visibile, la quale fa emettere fluorescenza che può essere vista e fotografata con un apposito filtro per lenti UV. La fluorescenza si verifica quando un materiale è sensibile a questo tipo di luce, assorbendola, e può fornire indizi sulla composizione di un materiale della superficie. L'intensità della fluorescenza dipende dalla natura e dalla età del materiale: si è scoperto che solo le vernici più risalenti emettono fluorescenza, sicché su dipinti antichi potranno apparire i ritocchi applicati più tardi dall'artista<sup>431</sup>. Tuttavia, questa tecnica non ha piena affidabilità, perché solo alcuni materiali reagiscono alla reazione eccitante e quindi emettono fluorescenza: ecco perché, di solito, la si integra con altre tecniche di analisi<sup>432</sup>. Anche la radiografia fa parte delle tecnologie che rientrano nell'*imaging*. Questa utilizza i raggi X per sezionare l'oggetto, spesso di interesse archeologico, sottoposto al trattamento, in modo da visualizzarne la struttura interna: è possibile, così, desumere la tecnica di fabbricazione, i materiali impiegati, dettagli ormai perduti, aree fragili o danneggiate altrimenti invisibili<sup>433</sup>. L'immagine che viene fuori è di tipo bidimensionale; peraltro, alla radiografia si può abbinare, in un secondo momento, una scansione di tomografia computerizzata (TC), che da molte immagini in 2D di un oggetto possono trarne una in tre dimensioni. Questo metodo è alla base di quei processi di ricostruzione virtuale, oggi sempre più frequentemente adottati dagli istituti di cultura. La ricostruzione virtuale in 3D ha agevolato, fra l'altro, il restauro della cattedrale di Notre-Dame a Parigi,

---

<sup>430</sup> È quanto avvenuto, ad esempio, con i Manoscritti del Mar Morto (<https://www.scientificarttests.com/it/infrarossi-fotografare.html#:~:text=La%20fotografia%20a%20raggi%20infrarossi%20pu%C3%B2%20rendere%20pi%C3%B9%20leggibile%20un,forniti%20attraverso%20una%20relazione%20dettagliata>).

<sup>431</sup> Un esempio è rappresentato dalla *Madonna col Bambino* dell'officina di Dieric Bouts.

Al di fuori dell'opera d'arte, questo metodo è stato usato anche per rilevare ciò che è stato aggiunto allo scritto originario, come nel caso del *Codex Sinaiticus*, che contiene la copia più antica e completa del Nuovo Testamento: tramite la luce UV, è stato possibile vedere che la frase finale del Vangelo di Giovanni è stata aggiunta in seguito.

<sup>432</sup> A. Verdi Demma, *Diagnosi: fotografia ultravioletta*, in *inforestauro.org* (online), 2022.

<sup>433</sup> D. F. Oliveira, C. Calza, H. S. Rocha, J. R. Nascimento e R. T. Lopes, *Application of digital radiography in the analysis of cultural heritage*, 2013.

Per leggere i papiri di Ercolano, per evitare di srotolarli e così di comprometterne il contenuto, è stata, appunto, messa in atto questa tecnologia.

a seguito del noto incendio che l'ha colpita nel 2019<sup>434</sup>. Mappature, rilevazioni e digitalizzazioni, come in questo caso della copia tridimensionale, hanno fornito dati utili non solo per il restauro, ma anche per evitare dispersioni che potevano avvenire durante i lavori<sup>435</sup>.

Come visto, anche il restauro è un modo di conservazione del patrimonio culturale, quello più invasivo. In questo campo specialmente, le tecnologie hanno apportato nutrite innovazioni, consentendo di conseguire risultati sempre più accurati e rispettosi delle caratteristiche originali delle opere.

Gli scanner 3D possono digitalizzare oggetti tridimensionali ad altissima precisione, che possono poi essere stampati per trasformarli in oggetti fisici. Sebbene l'uso delle foto per opere d'arte, sculture e reperti archeologici sia il modo di documentazione più diffuso, anche per motivi pratici ed economici, questo strumento consente di dare un punto di vista nettamente migliore per i professionisti, che possono così avere un rigoroso rilievo tridimensionale molto simile all'originale e metricamente corretto. Questo modello ha numerose funzioni: può, innanzitutto, essere utilizzato, una volta materializzato, come metro per analizzare lo stato del bene in quel momento, ancora anteriore al restauro, per comprendere come eseguire i successivi interventi; essendo una scrupolosa replica, può fungere da dato d'archivio nella catalogazione di una collezione; infine, la rappresentazione virtuale può formare un contenuto multimediale per musei, siti web o app<sup>436</sup>. D'altra parte, con la così rapida odierna espansione del digitale, i costi di tali scansioni si sono notevolmente ridotti e si prospetta, nei prossimi anni, una progressiva sostituzione a discapito delle prove fotografiche, anche per i restauri di opere minori. Inoltre, la stessa stampa 3D ha aperto ulteriori opportunità nel campo del restauro, introducendo la possibilità tecnica di creare quelle parti che difettano o sono danneggiate nel bene originale, ovviamente sempre con materiali e tecniche che siano compatibili con lo stesso. Viene, pertanto, effettuata una fedele riproduzione, che integra ciò che manca e che si inserisce in modo naturale nell'insieme, senza compromettere il risultato estetico complessivo. A prevedere, però, come ricostruire quelle parti e con quale criterio adattarele

---

<sup>434</sup> I lavori di ricostruzione sono ufficialmente terminati nel 2024, con la solenne riapertura, presieduta da diversi Capi di Stato, del 7 dicembre.

<sup>435</sup> G. Strazza, *Saper salvaguardare il patrimonio culturale: cosa imparare dall'incendio di Notre-Dame*, in *Rivista giuridica dell'edilizia*, 2019, pp. 439 ss.

<sup>436</sup> <https://www.3d-archeolab.it/servizi/rilievo-3d/>.

in modo compatibile con l'originale è, insieme all'ingegno umano dei restauratori, l'intelligenza artificiale, in grado di espletare funzioni avanzatissime, che fino a soltanto pochi anni fa erano inimmaginabili, come, oltre a quella appena menzionata, di diagnosi del deterioramento del bene e di prognosi della sua evoluzione nel corso del tempo, potendo anche generare modelli personalizzati di intervento<sup>437</sup>.

Nell'ambito della conservazione culturale, infatti, l'intelligenza artificiale utilizza soprattutto due tecnologie, ossia la *computer vision* e l'elaborazione del linguaggio naturale, che ridisegnano le precedenti abitudini di studio, documentazione, restauro e – nell'ipotesi di fruizione – accessibilità.

La *computer vision*, uno dei sottocampi dell'I.A., si occupa di dotare la macchina di sistemi che le consentano di osservare, analizzare e compiere processi computazionali sull'ambiente circostante, basando il suo giudizio sull'enorme quantità di dati immessi ed acquisiti. Le due attività cui danno vita questi complessi algoritmi, alimentati dal *deep learning*, sono la classificazione di immagini ed il rilevamento di oggetti. La *computer vision* è sicuramente una delle applicazioni principali nel migliorare la catalogazione e il restauro del patrimonio culturale, identificando con attenzione gli oggetti ed individuando i pezzi danneggiati. Nello specifico, con riferimento alle opere d'arte, i modelli di visione computerizzata sono in grado di analizzarle, di discernere i colori sbiaditi e le *texture* alterate, aiutando a simularli e a ripristinarli, e di prevedere i danni, come future crepe, che dovranno essere corretti. Questi modelli di apprendimento automatico hanno, però, un compito determinante anche come misure preventive, siccome possono valutare le condizioni del bene, prevedendone il possibile degrado ed inducendo, così, i periti ad evitare che conseguano situazioni di rischio. Queste operazioni sono attuabili grazie al tipo di addestramento dato agli algoritmi, che si servono di molteplici set di dati, derivanti sia da immagini in condizioni ottimali sia da quelle che si sono deteriorate nel tempo. Con un simile apprendimento, la macchina è capace di riconoscere modelli in fase di degrado e di impiegare schemi predittivi sullo stato del bene preso in esame, anche prendendo in considerazione le condizioni ambientali<sup>438</sup>.

---

<sup>437</sup> <https://restauro24.it/blog/tecniche-di-restauro-moderne-come-la-tecnologia-sta-rivoluzionando-il-settore/>.

<sup>438</sup> M. Ibrahim, *AI in conservazione dei beni artistici e culturali*, in *Ultralytics* (online), 2024.

I ricercatori dell'Università di Roma La Sapienza hanno sfruttato l'intelligenza artificiale per identificare le crepe, i sottili spostamenti strutturali e le erosioni sulla facciata del Colosseo, in modo da attuare interventi mirati e rispettosi dell'integrità del monumento.

L'elaborazione del linguaggio naturale ha dato un nuovo impulso alla digitalizzazione dei testi antichi, che vengono, così, scansionati ad alta risoluzione e segmentati, quindi isolati da elementi "superflui", come le decorazioni; successivamente, i caratteri scritti a mano, una volta riconosciuti, sono convertiti in un codice leggibile dalla macchina<sup>439</sup>. In questo caso, gli algoritmi sono addestrati con set di dati che hanno ad oggetto scritture appartenenti a vari periodi storici e redatte in diverse lingue. Grazie al *deep learning*, l'intelligenza artificiale può, anche qui, essere impiegata per ricostruire sezioni mancanti o danneggiate dei documenti antichi, confrontando in special modo le porzioni di testo intatte e la loro sintassi, nonché i documenti coevi e dello stesso stile, magari composti dal medesimo autore.

Altro settore in cui è stata adoperata l'intelligenza artificiale è il riconoscimento dei falsi delle opere d'arte. Questa è in grado di esaminare con scrupolosità le opere per rilevare anche sottili anomalie ed incongruenze, sintomi di una possibile inautenticità dell'opera: vengono presi in esame pennellate, colori, composizione dei materiali, luci ed ombre, forme delle sagome e così via. Dunque, questo progresso tecnologico non solo contribuisce a preservare l'autenticità del bene culturale, ma anche a mantenere l'integrità del mercato dell'arte<sup>440</sup>.

Le nuove tecnologie consentono, così, uno studio nettamente più approfondito dei beni culturali, facendo cogliere profili che finora non erano minimamente ravvisabili, oltre a fornire un importante aiuto nelle operazioni di prevenzione, manutenzione e restauro. Tutto ciò può andare a sostegno di quella conservazione programmata che da tanto tempo si auspica venga realizzata: negli anni si è andato riconoscendo un numero crescente di beni come degni di attenzione e conservazione, cui si sono aggiunti un peggioramento delle condizioni ambientali planetarie, che ha messo ulteriormente in crisi la durabilità delle opere, e una seria diminuzione delle risorse pubbliche. Tuttavia, se è vero che l'evoluzione delle tecniche conservative ha innalzato la qualità degli interventi, altresì delimitandone lo spazio temporale e semplificando l'operato dei professionisti, finora non ha sortito gli effetti sperati, dato che non si sono ridotti i costi, ma soprattutto non si è reso disponibile un cambio di mentalità. Il bisogno di conservazione ha da sempre trovato la sua risposta più facile, da parte dell'apparato amministrativo, in una più semplice

---

<sup>439</sup> Per fare questo si utilizza un sistema di riconoscimento ottico dei caratteri, detto anche OCR (*Optical Character Recognition*).

<sup>440</sup> *Ibidem*.

operazione di restauro: alle costanti attività di studio, monitoraggio e controllo si preferisce il diretto intervento sul bene, spesso seguito da una facile retorica di recupero dell'antica bellezza perduta. La conservazione programmata su base territoriale deve diventare un cambiamento culturale e metodologico, che metta al riparo il patrimonio da, ad esempio, aberranti temperature climatiche o rischi idrogeologici, senza che si aspetti che si compia prima il danno. La tecnologia può dare, pertanto, un enorme supporto; il problema è usarla come si deve<sup>441</sup>.

Un altro importante aspetto di digitalizzazione con riferimento alla conservazione e alla catalogazione è quello che consiste nella creazione direttamente in formato digitale di banche dati (o *repository*), molto diffusa nell'ambito delle collezioni museali tanto per le immagini di beni culturali quanto per la documentazione scientifica a loro pertinenti. Proprio l'onnipresenza di dati e banche dati sta mutando radicalmente il funzionamento della Pubblica Amministrazione, sempre più influenzata dalla loro interconnessione e predisposta allo scambio e alla condivisione dei dati.

Per comprendere quale impatto abbia avuto questo fenomeno sull'esercizio delle funzioni e sull'erogazione di servizi pubblici in materia di patrimonio culturale, si deve, dapprima, chiarire, la definizione di banca dati. La banca dati o *database* è una raccolta di «opere, dati o altri elementi indipendenti sistematicamente o metodicamente disposti ed individualmente accessibili mediante mezzi elettronici o in altro modo», il cui contenuto riceve, pertanto, protezione giuridica<sup>442</sup>. Indipendentemente dal fatto che vi sia un apporto creativo da parte del costituente della banca dati, questi ha, comunque, il diritto, per quindici anni, di vietare le operazioni di estrazione o di reimpiego della totalità o di parte del contenuto dello stesso database<sup>443</sup>: quindi, il museo che procede alla digitalizzazione

---

<sup>441</sup> S. Della Torre, *La conservazione programmata*, in *Aedon*, 2023, n. 3.

<sup>442</sup> La definizione è data dall'art. 2, comma 1, n. 9), della legge sul diritto d'autore (l. 633/1941). Dunque, le informazioni contenute devono essere: tra loro indipendenti, sistematicamente o metodicamente disposte e individualmente accessibili. L'indipendenza si ha quando i dati restano distinti, senza che il loro valore venga compromesso; l'accessibilità individuale consiste, invece, nella possibilità, da parte dell'utente, di accedere ai dati per mezzo di un percorso diretto o quanto meno semplificato; infine, la disposizione sistematica e metodica riguarda, rispettivamente, il collegamento fra i dati archiviati e il tipo di organizzazione datagli (F. Minio, *Banche dati museali, diritto d'autore, conservazione e valorizzazione del patrimonio culturale*, in *Aedon*, 2020, n. 3).

<sup>443</sup> A prevedere questo diritto *sui generis* è l'art. 102-bis, commi 3 e 6 della legge sul diritto d'autore. Per la stessa norma, si ritiene costituente chi effettua investimenti rilevanti per la costituzione, verifica o presentazione di una banca dati, impiegando mezzi finanziari, lavoro o tempo, mentre si intende per estrazione il trasferimento, permanente o temporaneo, totale o parziale del contenuto del *database* su un altro supporto e per reimpiego qualunque forma di messa a disposizione del pubblico della sua totalità o di una sua parte sostanziale.

delle proprie collezioni – nel cui caso si tratterà di banca dati pubblica, essendo realizzata da un'amministrazione – può dare tutela all'investimento, di cui si è gravato in termini di risorse economiche e di ricerca, impedendo a soggetti terzi di utilizzare in modo massivo quei dati che ha raccolto e organizzato per la loro consultazione. La Direttiva U.E. 2019/790, tuttavia, ha previsto un'eccezione obbligatoria, la quale consente l'estrazione di testo e di dati da una banca dati da parte di organismi di ricerca e istituti di tutela del patrimonio culturale, purché avvenga con scopi di ricerca scientifica<sup>444</sup>. In ogni caso, questo divieto non può essere esercitato da parte degli enti pubblici oltre i limiti stabiliti dalla Direttiva 2019/1024<sup>445</sup>, in modo che tale tutela non vada ad incidere eccessivamente sulla libera circolazione del patrimonio informativo pubblico<sup>446</sup>.

La normativa codicistica non prende in considerazione le banche dati se non in relazione all'attività di catalogazione dei beni culturali. La catalogazione, come accennato sopra, è stata interessata gradualmente dall'evoluzione dei sistemi tecnologici di raccolta e classificazione dei dati, di cui ci si è valse per creare una comune rete di informazioni, accessibile su tutto il territorio nazionale<sup>447</sup>. Il catalogo, in sé, non è altro che uno strumento di accertamento patrimoniale di beni che esprimono un rilevante interesse culturale; è il risultato di quella originaria esigenza, risalente agli Stati preunitari, di limitare esportazioni e contrastare traffici illeciti delle opere d'arte<sup>448</sup>. Risale, invece, a fine Ottocento un primo catalogo dei monumenti, cui vengono aggiunte, pochi decenni

---

<sup>444</sup> C. Di Cocco, *Tutela delle banche di dati: patrimonio culturale e mercato unico digitale*, in *Aedon*, 2020, n. 3, che ricorda che è l'art. 3 a prevederlo.

L'art. 2 della stessa direttiva specifica che per "istituto di tutela del patrimonio" deve intendersi «una biblioteca accessibile al pubblico, un museo, un archivio o un istituto per il patrimonio cinematografico o sonoro», mentre l'"organismo di ricerca" deve svolgere questa attività senza scopo di lucro o reinvestire tutti gli utili solo in essa oppure per fini di interesse pubblico riconosciuto dallo stesso Stato membro.

<sup>445</sup> L'art. 1, par. 6, infatti, prescrive che il diritto stabilito per il costituente di una banca di dati non può essere esercitato dagli enti pubblici al fine di impedire o limitare il riutilizzo di documenti oltre i limiti stabiliti dalla direttiva.

<sup>446</sup> M. Croce, *La digitalizzazione delle collezioni museali. Stato dell'arte e prospettive*, in *Aedon*, 2023, n. 2.

Va detto che questo divieto, nella prassi, non pare destinato a produrre effetti, atteso che la norma richiede un tratto massivo nelle operazioni, che non si riscontra nelle richieste di riuso individuale.

<sup>447</sup> L'art. 50 del Codice dell'Amministrazione Digitale (CAD) afferma che i dati delle Pubbliche Amministrazioni «sono formati, raccolti, conservati, resi disponibili e accessibili con l'uso delle tecnologie» che ne consentano la fruizione e riutilizzazione da parte delle altre pubbliche amministrazioni e dai privati. Si vuole, così, incoraggiare il riutilizzo dei dati del settore pubblico, anche a fini privati, in assenza di vincoli o con vincoli minimi, per favorirne la circolazione.

<sup>448</sup> M. Speroni, *La tutela dei beni culturali negli Stati italiani preunitari*, in *Giurisprudenza costituzionale*, 1982, pp. 2422 ss. e A. Emiliani, *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani. 1571-1860*, Polistampa, Firenze, 2015, pp. 32 ss.

dopo, le opere di interesse artistico, archeologico e storico<sup>449</sup>. In quegli anni cominciano le prime accese discussioni sulla conservazione dei beni culturali in una nazione da poco unificata, in parte insofferente alla tutela di beni visti come ruderi del passato di cui non si sapeva cosa farsene. E, così, la l. 1089/1939, malgrado fosse all'avanguardia nel definire la funzione di tutela, cancella la catalogazione come parte del procedimento per la dichiarazione dell'interesse culturale<sup>450</sup>.

L'art. 17 del Codice dei beni culturali e del paesaggio prevede che il Ministero competente, con il concorso degli enti territoriali, assicura la catalogazione dei beni culturali e coordina le relative attività. Gli stessi soggetti individuano le metodologie comuni di raccolta, scambio, accesso ed elaborazione dei dati, attraverso la stipulazione di intese. Per meglio soddisfare questa funzione di supporto alla tutela, negli anni '70 è stato, perciò, fondato l'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD), con il compito di coordinare e promuovere l'attività di documentazione e di catalogazione dei beni culturali, elaborandone le metodologie e provvedendo alla loro uniformità. Ha, infatti, elaborato un complesso "sistema di conoscenza" nel tempo, la cui componente fondamentale è rappresentata dalle schede di catalogo, modelli descrittivi che sono formati da una sequenza predefinita di voci, in modo che il catalogatore segua un percorso già impostato e acquisisca informazioni sui beni secondo criteri e procedure omogenei<sup>451</sup>; nelle schede viene registrato il codice univoco nazionale, che viene conferito, ciascuno diverso, ad ogni bene culturale. L'ICCD gestisce l'insieme delle informazioni catalografiche riguardanti il patrimonio culturale *in toto* per mezzo del Sistema Informativo Generale del Catalogo (SIGECweb), ottimizzando, così, i processi di catalogazione e consentendo la condivisione e l'aggiornamento di standard catalografici fra gli enti operanti nel settore. Ed è sempre questo istituto che cura il Catalogo generale, la banca dati nazionale presso cui confluiscono tutti i dati prodotti dall'attività di catalogazione sul territorio nazionale. Esso rappresenta la principale banca dati pubblica di beni culturali in Italia, che include sia quelli pubblici che quelli privati, ed è chiamata a svolgere importanti funzioni di coordinamento nella tutela, ma anche nella

---

<sup>449</sup> Si tratta, rispettivamente, del r.d. 45/1893 e del r.d. 1889/1923.

<sup>450</sup> Sulla ricostruzione dell'evoluzione di questa attività, si vedano C. Birrozzi, B. Barbaro, M. L. Mancinelli, A. Negri, E. Plances, C. Veninata, *Catalogare nel 2020*, in *Aedon*, 2020, n. 3 e C. Tosco, *I beni culturali. Storia, tutela e valorizzazione*, Bologna, Il Mulino, 2014, pp. 117 ss.

<sup>451</sup> Nella scheda sono esplicitate informazioni descrittive, tecnico-scientifiche, storiche, geografiche e di contesto.

valorizzazione; è, poi, liberamente e pubblicamente accessibile e i dati vanno resi disponibili sia alle amministrazioni, per gli usi istituzionali, sia alla collettività, perché tutti possano riutilizzarli, senza discriminazioni di sorta. Per realizzare ciò, è stata aperta una piattaforma digitale su cui sono consultabili i contenuti del Catalogo Generale, che permette di ricercare informazioni che sono attinte dal SIGECweb, fra cui sono disponibili anche le stesse immagini dei beni, come quelle di collezioni, monumenti, reperti e beni naturalistici. L'ICCD ha il compito di predisporre le misure più adeguate alla diffusione dei propri contenuti per fini conoscitivi e di promozione del patrimonio culturale, in attuazione di una strategia di incentivazione al riutilizzo dei dati del patrimonio informativo pubblico. Ad ogni modo, le politiche di pubblicazione, circolazione, uso e riuso dei contenuti del Catalogo generale non possono non sottostare alla disciplina generale in materia di riutilizzo dei dati, con la necessità dell'adozione di un regime di licenza aperto. Dunque, le amministrazioni che producono o raccolgono questi dati sono tenute ad osservare l'obbligo di rendere accessibili le proprie informazioni con licenze d'uso di tipo aperto, pur variamente modulabili, realizzando un regime di *open access* come regola, salva diversa opzione. L'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione ha scelto per il Catalogo generale un tipo di licenza aperta che impone l'obbligo, nei confronti del titolare, di citare la fonte da cui proviene l'informazione, favorendo così una vasta condivisione<sup>452</sup>. Comunque, non si applica alcun principio tariffario alle banche dati catalografiche (e quindi nemmeno per il Catalogo generale), a differenza di quanto accade per il riuso della riproduzione delle immagini dei beni culturali<sup>453</sup>.

La connessione e l'accessibilità dei dati rappresenta una delle principali sfide contemporanee: è ora che l'ICCD e le sovrintendenze avviino il recupero digitale di tutti quegli atti e schede prodotti, nel tempo, dalle amministrazioni, contenitori di informazioni preziose. Una adeguata messa a sistema significherebbe evitare una pericolosa dispersione di dati, oltre che disporre di una maggiore completezza delle banche dati e di

---

<sup>452</sup> L'Istituto non ha, però, optato per la licenza di pubblico dominio, che è quella più aperta, in modo da non rinunciare a tutti i suoi diritti sui contenuti. Si confrontino le Linee guida per la pubblicazione e la promozione del riuso del Catalogo generale dei beni culturali, disponibili su <http://www.iccd.beniculturali.it/getFile.php?id=6607>.

<sup>453</sup> Sull'intera sezione circa la digitalizzazione catalografica, si veda il contributo di M. C. Pangallozzi, *Condivisione e interoperabilità dei dati nel settore del patrimonio culturale: il caso delle banche dati digitali*, in *Aedon*, 2020, n. 3 e C. Birrozzi, B. Barbaro, M. L. Mancinelli, A. Negri, E. Plances, C. Veninata, *Catalogare nel 2020*, in *Aedon*, 2020, n. 3.

un più facile reperimento; peraltro, la proliferazione, avvenuta negli anni, di *database*, che sono privi di una reale interoperabilità, rischia di lasciare inutilizzate le informazioni che raccolgono. Un corretto processo di digitalizzazione del patrimonio culturale sarebbe di grande rilievo per una sua “mappatura” esaustiva, avendo, in più, indiretti effetti benefici anche sull’attività di valorizzazione del patrimonio culturale.

Inoltre, a fini di “restauro preventivo”<sup>454</sup>, è stata elaborata la Carta del Rischio del patrimonio culturale, una banca dati – più tecnicamente, un sistema informativo territoriale – che, fondandosi su una profonda conoscenza del territorio e del patrimonio ivi presente, è diretta a valutare il rischio cui sono sottoposti i beni culturali e ad individuare i procedimenti per la programmazione degli interventi, a supporto dell’attività degli enti statali e territoriali. Essa si basa su due indici: la pericolosità, intesa come probabilità con cui si possono verificare eventi dannosi, e la vulnerabilità, ossia l’attitudine del bene ad essere danneggiato. La Carta costituisce uno dei primi tentativi di una nuova cultura della tutela, non più solo come funzione vincolistica, bensì anche sostanziale, risultando dall’attività congiunta di catalogazione e monitoraggio con quella di conservazione materiale. La salvaguardia dei beni culturali richiede, pertanto, strategia, programmazione e, da ultimo, azione<sup>455</sup>.

Per quanto riguarda gli archivi, questi hanno un importante funzione di conservazione del patrimonio culturale. Nondimeno, va, innanzitutto, ricordato che essi stessi compaiono come facenti parte dei beni culturali all’art. 10, comma 2, lett. b) del Codice<sup>456</sup>, qui nell’accezione di complesso di documenti, mentre più in avanti, all’art. 101, comma 2, lett. c), come istituto in cui vengono raccolti gli archivi di cui sopra. Cominciando dall’archivio come raccolta di documenti, storicamente la legislazione si era incentrata sulle “cose d’arte”, lasciando in secondo piano i “beni di documentazione” (cioè quelli archivistici), come aveva messo in rilievo la Commissione Franceschini<sup>457</sup>.

---

<sup>454</sup> Questo termine è stato coniato da Cesare Brandi in C. Brandi, *Teoria del restauro*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1963.

<sup>455</sup> Si vedano V. M. Sessa, *La Carta del Rischio del patrimonio culturale: l’esperienza della Lombardia*, in *Aedon*, 2000, n. 3 e G. Strazza, *Saper salvaguardare il patrimonio culturale: cosa imparare dall’incendio di Notre-Dame*, in *Rivista giuridica dell’edilizia*, 2019, p. 445.

<sup>456</sup> D’altra parte, quando la Corte costituzionale afferma che anche la memoria storica è un bene culturale immateriale, ciò non può che andare a rafforzare la qualificazione dell’archivio come bene culturale, uno dei fattori principali da cui trae alimento la memoria (Corte cost., sent. n. 81/2018).

<sup>457</sup> *Relazione della Commissione d’indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio*, in *Rivista trimestrale di diritto pubblico*, 1966, pp. 130-131.

Proprio quest'ultima propose di ricomprendere detti beni in quelli culturali<sup>458</sup>, cosa che si concretizzò, formalmente sul piano giuridico, per effetto del d.lgs. 490/1990. Oggi il Codice tratta i beni archivistici e bibliografici come *species* dei beni culturali e lo fa chiarendolo sin dall'inizio, nell'art. 2, dove viene data la definizione generale di bene culturale. Tuttavia, mentre gli archivi pubblici sono tali *ex lege*, quelli privati acquistano detta qualità solo una volta intervenuta la dichiarazione di interesse storico particolarmente importante<sup>459</sup>.

L'archivio, inteso come istituto che custodisce la raccolta di documenti, è definito dal Codice come «struttura permanente che raccoglie, inventaria e conserva documenti originali di interesse storico e ne assicura la consultazione per finalità di studio e di ricerca». Qui la finalità di conservazione si congiunge con quella di valorizzazione, dato che vi è una messa a disposizione dei materiali archivistici anche per scopo di studio e ricerca<sup>460</sup>. Inoltre, se pubblico, l'archivio espleta un servizio pubblico, mentre, se privato e aperto al pubblico, il servizio sarà inquadrato come privato di pubblica utilità<sup>461</sup>.

Andandosi a soffermare, invece, sull'archivio digitale di raccolte di opere d'arte, facenti parte delle collezioni museali, la dottrina è divisa sulla natura giuridica. Vi è, da un lato, chi sostiene che siano sussistenti tutti i requisiti stabiliti dalla legge e che, pertanto, vada affermata la sua tutelabilità come una vera e propria banca dati<sup>462</sup>; dall'altro, altri escludono tale corrispondenza, a causa dell'assenza dell'accessibilità individuale al suo contenuto, che vorrebbe un agevole reperimento di uno specifico elemento della raccolta<sup>463</sup>. Anche qui la risposta sta nel mezzo: la qualificazione da riconoscere a questo tipo di archivi online può essere data solo tenendo in considerazione il caso concreto.

Può essere utile fare qualche esempio. L'archivio della Pinacoteca di Brera ha la classica interfaccia in cui si può sia effettuare una ricerca libera, cercando nella barra ed inserendovi titolo dell'opera o suo autore, sia decidere per una ricerca avanzata,

---

<sup>458</sup> *Ibidem*.

<sup>459</sup> Ciò è quanto stabilito dall'art. 10, comma 3, lett. b).

<sup>460</sup> Se l'archivio è pubblico, l'accesso è gratuito se ricorrono le finalità appena menzionate (art. 103, comma 2 del Codice).

<sup>461</sup> Così l'art. 101, commi 3 e 4 del Codice.

Sugli archivi, si veda G. Sciuillo, *Gli archivi come elementi costitutivi del patrimonio culturale: missione e organizzazione giuridica*, in *Aedon*, 2020, n. 1.

<sup>462</sup> Così C. M. Mayr, *Banche dati e Musei*, in *AIDA*, 1997, pp. 110 ss. e P. Galli, *Musei e banche dati*, in *AIDA*, 2004, pp. 517 ss.

<sup>463</sup> L. Mansani, *Musei, esposizioni e banche dati*, in *AIDA*, 1999, pp. 184 ss.

compilando i vari campi predefiniti (“Periodo”, “Materia e tecnica”, “Artista” e “Sala”)<sup>464</sup>: l’esito positivo della ricerca condurrà l’utente all’opera che si voleva trovare, apparendo una scheda che riporterà la corrispondente immagine ad alta risoluzione, integrata con le informazioni generali (titolo, autore, data,...) e da una descrizione in dettaglio. Più o meno analogamente, anche gli archivi della Galleria degli Uffizi e dei Musei Vaticani<sup>465</sup>. Caso differente è quello pertinente al Museo Egizio di Torino, che, invece, prevede un’interfaccia decisamente più semplice: sebbene dia accesso alla quasi totalità dei reperti, fino a pochi anni fa era disponibile la sola ricerca per parola, e cioè quella libera. Quindi, nei primi tre esempi (Pinacoteca di Brera, Galleria degli Uffizi e Musei Vaticani) non dovrebbero esserci dubbio sul poter qualificare questi tre archivi delle banche dati in senso giuridico, presentando i tre requisiti fissati dalla legge sul diritto d’autore. Non può dirsi altrettanto per l’archivio del Museo Egizio, per come era organizzato qualche anno fa, quando non soddisfaceva una disposizione di tipo sistematico e metodico dei dati, non avendo una strutturazione che avesse un ordine ed una organizzazione: qui qualche perplessità può comprensibilmente sorgere<sup>466</sup>. Pertanto, bisogna fare attenzione a non identificare ogni archivio con una banca dati giuridicamente tutelata, poiché non tutte ricomprendono i presupposti richiesti dalla legge sul diritto d’autore.

Un ultimo punto è il trattamento del contenuto iconografico degli archivi museali. Le immagini delle opere presenti al loro interno possono ingolosire chi naviga sulla rete, che può essere tentato dal riutilizzarle. Queste fotografie di opere d’arte devono essere incluse nelle semplici fotografie, al quale si ricollega il diritto connesso del fotografo, per cui questi potrà vantare un diritto al suo sfruttamento economico per venti anni dalla data di realizzazione della foto. Il riutilizzo di tali foto entro il suddetto termine comporterà una violazione dei diritti d’autore<sup>467</sup>.

---

<sup>464</sup> Si veda <https://pinacotecabrera.org/collezioni/collezione-on-line/>.

<sup>465</sup> [https://www.uffizi.it/magazine/collezioni-on-line](https://www.uffizi.it/magazine/collezioni-on-line;);

<http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/catalogo-online.html>.

<sup>466</sup> Oggi, invece, sono stati introdotti i campi multipli, come si può vedere al sito <https://collezioni.museoegizio.it/>.

Per quanto concerne la creatività di queste banche dati, questa va esclusa, avendo ad oggetto opere già realizzate da altri, e quindi la disciplina autoriale non sarà applicabile, se non in riferimento al diritto *sui generis* dell’art. 102-*bis* prima menzionato.

<sup>467</sup> Sull’intera tematica, si veda F. Minio, *Banche dati museali, diritto d’autore, conservazione e valorizzazione del patrimonio culturale*, in *Aedon*, 2020, n. 3.

Passando, ora, al libro come archivio digitale, va, innanzitutto, preso in considerazione l'oggetto della digitalizzazione, che può avere anch'esso un valore culturale – a condizione che abbia carattere di rarità e di pregio, ai sensi dell'art. 10, comma 4 del Codice dei beni culturali e del paesaggio. Il libro è un bene giuridicamente complesso, in cui è riconosciuto, al pari degli altri beni, un *corpus mechanicum*, ossia il *volumen*, il supporto fisico, soggetto alle comuni disposizioni privatistiche sulla proprietà, e un *corpus mysticum*, che è l'opera letteraria incorporata nel primo e può essere sottoposto alla disciplina del diritto d'autore, ove ne ricorrano i presupposti, disciplina che opererà in via autonoma rispetto alle vicende proprietarie afferenti alla cosa<sup>468</sup>. Si prenda ad esempio, un volume del Quattrocento che custodisce una delle prime edizioni de *Il Canzoniere* di Francesco Petrarca: il tomo avrà un pregevole valore storico come bene materiale appartenente a parecchi secoli fa (magari con un valore anche artistico se accompagnato da delle miniature, caratteristiche dell'epoca), mentre vi sarà un relevantissimo valore immateriale in sé, incorporato nel bene, che è dato dall'opera letteraria di uno dei padri della letteratura italiana.

Dunque, sono due i profili che vanno analizzati della digitalizzazione libraria, uno con riferimento al diritto d'autore, l'altro in relazione al diritto di proprietà. Cominciando dal primo, l'art. 13 della legge sul diritto d'autore riguarda l'esercizio del diritto esclusivo di riproduzione, che ha ad oggetto, come visto, «la moltiplicazione in copie diretta o indiretta, temporanea o permanente, in tutto o in parte dell'opera, in qualunque modo o forma». Pertanto, quando la riproduzione del libro avviene con mezzi digitali (di solito, scanner o fotocamere), anche questo atto rientrerà tra quelli che sono soggetti all'esclusiva del titolare dei diritti, che dovrà dare l'autorizzazione, la cui mancanza sarà motivo di illecito; ciò a meno che non sia consentito *ex lege* tra le eccezioni o limitazioni ai diritti esclusivi. Proprio a proposito di quest'ultimo punto, assume rilievo la fattispecie dell'art. 71-ter della legge sul diritto d'autore, che prevede che è libera la messa a disposizione a singoli individui, su terminali dedicati presenti in biblioteche, istituti di istruzione, musei ed archivi, di opere o altri materiali contenuti nelle loro collezioni e non soggetti ad atti di cessione o licenza, purché a scopo di ricerca o attività privata di

---

<sup>468</sup> Tra l'altro, avendo i due diritti, quello di proprietà e quello d'autore, portata completamente differente – il primo imprescrittibile, il secondo limitato a settanta anni *post mortem auctoris* –, di norma, su un libro insiste solo il primo, visto che impiega, in assoluto, poco tempo a diventare opera di pubblico dominio.

studio<sup>469</sup>. Ebbene, a differenza dell'art. 5, par. 3, lett. n) della Direttiva 2001/29, la norma della legge sul diritto d'autore, che ne è suo recepimento, contempla l'eccezione alla apposita autorizzazione che deve dare il titolare dei diritti autoriali solo per l'ipotesi del diritto esclusivo di comunicazione al pubblico, e non anche per quella del diritto esclusivo di riproduzione. Tuttavia, in dottrina si sostiene che la riproduzione in formato digitale è il presupposto materiale per la messa a disposizione e che, inoltre, la norma interna deve essere conforme a quella comunitaria – come si ricava, come è noto, dalla lettura dell'art. 11 Cost. –, la quale stabilisce che l'eccezione *de qua* opera con riferimento ad entrambi i diritti esclusivi<sup>470</sup>.

L'altro profilo che è da prendere in considerazione è se l'atto di digitalizzazione di un libro interferisce con i diritti del proprietario del supporto, con tutte le conseguenze che ne deriverebbero. In dottrina e in giurisprudenza si dibatte circa una eventuale estensione del diritto del proprietario *ex art.* 832 c.c. fino ad accogliere perfino la proiezione incorporale del bene, qual è la rappresentazione digitale del bene stesso. La questione potrebbe sembrare, *prima facie*, carente dal punto di vista della sua importanza pratica, poiché l'atto di digitalizzazione implica la sua materiale disponibilità, e quindi la concreta situazione di possesso garantisce di per sé gli interessi del proprietario, fungendo da una sorta di *privativa*<sup>471</sup>. La rilevanza emerge, per tale ragione, quando il soggetto, che intende digitalizzare il volume, abbia la possibilità di accedervi legittimamente, senza che vi sia stata esclusione della sua riproducibilità in un contratto o in un atto unilaterale. Fino ad alcuni anni fa, la giurisprudenza di legittimità era propensa a far rientrare tra i poteri riconosciuti al proprietario anche quello di vietare la riproduzione fotografica del bene<sup>472</sup>, oltre che il suo sfruttamento economico, mentre in dottrina si passava da chi disconosceva *tout court* una tutela reale correlata all'immagine della cosa a chi ammetteva senz'altro che il diritto di proprietà inglobasse anche la sua immagine, oltre che l'oggetto in sé<sup>473</sup>.

---

<sup>469</sup> La disposizione, si badi, parla di terminali dedicati e di singoli individui, per cui si deve escludere la generica messa a disposizione online.

<sup>470</sup> La tesi è quella di G. Spedicato (G. Spedicato, *Digitalizzazione di opere librarie e diritti esclusivi*, in *Aedon*, 2011, n. 2).

<sup>471</sup> Cfr. G. Resta, *L'appropriazione dell'immateriale. Quali limiti?*, in *Il diritto dell'informazione e dell'informatica*, 2004, n. 1, p. 34.

<sup>472</sup> Cass. civ., 11 agosto 2009, n. 18218.

<sup>473</sup> Per la prima posizione, si veda G. Resta, *L'immagine dei beni in Cassazione, ovvero: l'insostenibile leggerezza della logica proprietaria*, in *Danno e responsabilità*, 2010, pp. 477 ss., mentre, in relazione alla seconda, M. Fusi, *Sulla riproduzione non autorizzata di cose altrui in pubblicità*, in *Rivista di diritto industriale*, 2006, n. 3, 98 ss., per il quale non si comprenderebbe il motivo per cui il diritto di proprietà non debba investire la cosa nella sua totalità, fra cui il suo tratto esteriore.

Con la modifica apportata, con il decreto Art Bonus del 2014, all'art. 108 del Codice, il comma 3-*bis* è diventato dirimente per risolvere detta questione. La riproduzione (anche digitale) del bene culturale dovrà essere preventivamente autorizzata dall'autorità che ha in consegna il bene, cui spetterà anche un canone o corrispettivo; cosa che non avverrà, invece, nell'ipotesi della riproduzione per le finalità non lucrative di «studio, ricerca, libera manifestazione del pensiero o espressione creativa, promozione della conoscenza del patrimonio culturale», perché attività libere.

L'insieme di pagine digitali che riproducono quelle fisiche di un libro, di norma, appare rientrare all'interno della nozione giuridica di banca dati. Le singole immagini digitali, infatti, costituiscono una raccolta di elementi tra loro indipendenti, che, al contempo, sono anche ordinati in modo metodico e sistematico, avendo il libro una propria struttura e un ordine progressivo di pagine; inoltre, questi sono individualmente accessibili, giacché non è imposta una fruizione complessiva del volume, il quale può essere, così, consultato in ogni sua unità di pagina (immagine). Anche in questo caso è possibile attribuire, al soggetto che effettua investimenti rilevanti per la banca dati, il diritto *sui generis* di impedirne l'estrazione (cioè la riproduzione) o il reimpiego (cioè la messa a disposizione) della banca dati, mentre sembra decisamente improbabile riconoscere un apporto creativo a tale banca dati, considerato che è assente una originalità nel “*selection and arrangement*”, e cioè tanto nella selezione del contenuto –che deve includere il volume o una sua parte per intero – quanto nella sua disposizione –per cui l'ordine dovrà rimanere invariato<sup>474</sup>.

In conclusione, la digitalizzazione e la successiva messa a disposizione online del patrimonio culturale (compreso quello librario) dimostrano di essere sempre più irrinunciabili per la conservazione – ma anche per la valorizzazione, come si vedrà – della cultura europea. L'interscambio di dati può, poi, offrire una importante opportunità non solo fra le amministrazioni, ma anche fra soggetti pubblici e privati quando vi siano attività di interesse generale. L'incentivazione all'accesso aperto può incidere

---

<sup>474</sup> Il diritto *sui generis* ex art. 102-*bis* pare, in verità, configurarsi soprattutto in relazione alla banca dati come biblioteca digitale. Questo perché l'investimento rilevante per la costituzione della banca dati, di cui parla la disposizione, deve, per la Corte di giustizia europea (CGUE-444/02 (*Fixtures marketing*)), consistere in un lavoro di ricerca e di riunione dei dati da parte dell'investitore, non riscontrabile nella digitalizzazione di una singola opera libraria. D'altro canto, tale costituzione avviene per una biblioteca digitale, dove non si digitalizza solo l'opera, ma si ricercano immagini digitali di più volumi e li si raccoglie in un singolo archivio. Così e sulla digitalizzazione libraria, G. Spedicato, *Digitalizzazione di opere librarie e diritti esclusivi*, in *Aedon*, 2011, n. 2.

sull'esercizio delle funzioni e sull'erogazione dei servizi pubblici, anche nel settore culturale, in misura consistente, a discapito di diritti di privativa sulle immagini e, in generale, della logica di *data-ownership*. Tuttavia, occorre una armonizzazione delle legislazioni dei singoli ordinamenti con la normativa comunitaria, in modo da dare concreta efficacia ad una libera condivisione dei dati e ad un libero riuso. Solo così può realizzarsi un abbattimento di ostacoli che si frappongono ad una piena fruizione, contribuendo al processo di formazione di un patrimonio culturale digitalizzato comune<sup>475</sup>.

#### 4. Digitalizzazione in rapporto alla valorizzazione dei beni culturali

La funzione di valorizzazione, attraverso le nuove tecnologie, rappresenta un tema a lungo poco indagato e che, solo di recente, è stato preso maggiormente in considerazione, considerati il rilevante impatto sulla diffusione della conoscenza del patrimonio culturale e, allo stesso tempo, i problemi giuridici che ne derivano. Le tecnologie digitali vengono impiegate nella virtualizzazione dei beni culturali e per le piattaforme volte alla fruizione degli stessi, ma sono capaci di creare anche nuovi prodotti culturali. La fruizione virtuale permette di sfruttare con più efficacia le potenzialità attrattive del bene culturale, in grado di accrescere, così, la diffusione della cultura attraverso una platea particolarmente ampia e di costituire un importante motore di crescita economica, aspetto di notevole rilievo anche quest'ultimo, considerata l'influenza che ha il settore culturale, insieme a quello del turismo, sul Pil nazionale ed europeo<sup>476</sup>. La digitalizzazione conferisce, pertanto, un valore aggiunto alle modalità di godimento tradizionali del patrimonio culturale,

---

<sup>475</sup> Cfr. M. C. Pangallozzi, *Condivisione e interoperabilità dei dati nel settore del patrimonio culturale: il caso delle banche dati digitali*, in Aedon, 2020, n. 3.

<sup>476</sup> Nel 2023, Il Sole 24 ore attesta che questi due settori addirittura costituiscono circa il 12% del Pil italiano (E. Schneider, *Le opportunità del PNRR nel settore dei beni culturali*, in *NT+Diritto* (online), 2023), mentre nell'Unione europea solo quello turistico rappresenta, secondo la Relazione speciale sul sostegno dell'UE al turismo del 2021, stilato dalla Corte dei conti europea, il 9,9% del Pil (<https://op.europa.eu/webpub/eca/special-reports/eu-support-in-tourism-27-2021/it/>).

conservandosi i caratteristici pregi di queste ma arricchendole di esperienze aggiuntive. E proprio tali moderne tipologie di offerte culturali, come le applicazioni per smartphone, gli allestimenti interattivi e multimediali, le mostre 3D e le ricostruzioni virtuali, sono destinate ad avere uno sviluppo sempre maggiore e possono contribuire all'incremento della conoscenza del patrimonio culturale da parte di cittadini e visitatori di tutto il mondo<sup>477</sup>.

#### 4.1 App, ricostruzioni virtuali e mostre immersive

La realtà aumentata (o AR, dall'inglese *augmented reality*) è attualmente uno degli strumenti innovativi più affermati sul mercato. Con essa si intende una tecnologia rivolta all'aumento della percezione sensoriale umana che utilizza informazioni esterne e le manipola, offrendo all'utente una esperienza arricchita rispetto a quella reale. La sua applicazione ha preso avvio negli anni '90, anche se è dagli anni Duemila che acquisisce piena maturità, continuando costantemente a crescere in maniera parallela all'avanzamento delle tecnologie dell'informazione e della comunicazione. A differenza della realtà virtuale (o VR), la quale crea ambienti completamente virtuali, la realtà aumentata sfrutta una moltitudine di dati per integrare il mondo digitale con quello reale, dando vita ad una realtà unificata. Fra i numerosi ambiti in cui è adoperata, vi è, appunto, quello del patrimonio culturale, dove si è rivelata molto utile per assicurare quelle migliori condizioni di utilizzazione e fruizione pubblica dello stesso, di cui all'art. 6 del Codice dei beni culturali e del paesaggio, riscuotendo notevole successo. Fra i suoi usi nella pratica vi sono le app, le ricostruzioni virtuali e le mostre immersive e 3D<sup>478</sup>.

L'applicazione mobile, comunemente denominata con l'abbreviazione "app", è un'applicazione software dedicata ai dispositivi elettronici mobili, realizzata in una versione più semplice rispetto a quella che viene installata sui computer. Frequenti sono,

---

<sup>477</sup> Cfr. A. Lazzaro, *Innovazione tecnologica e patrimonio culturale tra diffusione della cultura e regolamentazione*, in *Federalismi.it*, 2017, n. 24, pp. 9 ss.

<sup>478</sup> K. Molinari, *Realtà aumentata e beni culturali: le diverse applicazioni*, in *Arweb.it* (online), 2024.

oggiogiorno, le app relative al patrimonio culturale che escono negli store, presentando sempre più funzioni e servizi diversificati.

Nell'estate del 2023 è stata rilasciata dal Ministero della Cultura "Musei italiani", l'app ufficiale gratuita del Sistema Museale Nazionale, collegata al relativo sito<sup>479</sup>. Questa è stata sviluppata dalla Direzione generale Musei, con l'ausilio dei fondi del PNRR – costituendone uno dei suoi primi risultati concreti – e la sua funzione è quella di consentire di informarsi, esplorare e acquistare in sicurezza i biglietti di ingresso per i luoghi di cultura statali presenti sull'intero territorio nazionale. Nel corso del tempo, si sono progressivamente aggiunti al sistema sempre più musei, fino a contarne diverse centinaia, che mettono, così, a disposizione un servizio agile e intuitivo<sup>480</sup>: gli utenti hanno, in questo modo, la possibilità di ricevere informazioni sempre aggiornate (ad esempio, sugli orari di apertura e i servizi al pubblico) e di acquistare, con immediatezza e comodità, i biglietti online senza costi di intermediazione (*e-ticketing*), nonché l'opportunità di accedere direttamente a percorsi multimediali di scoperta di alcuni beni culturali della nazione; anche l'interfaccia semplice ed intuitiva può aiutare ad una migliore accessibilità del patrimonio. La creazione di un'unica app ufficiale ha, inoltre, permesso di superare una farragine di siti museali che andassero ognuno per proprio conto, con la difficoltà, soprattutto per le realtà minori, di dover affrontare ostacoli di natura amministrativa, economica ed anche organizzativa.

Oltre alla ricerca per singoli musei per nome, l'app dà la possibilità di aggiornarsi su eventi e mostre in corso, segnalate in evidenza nella pagina principale, cui si aggiunge una sezione divisa in macro-categorie di beni culturali per chi preferisce una ricerca più vaga<sup>481</sup>. L'app, dunque, si inserisce in un progetto di riorganizzazione dell'ecosistema digitale dei musei italiani e non solo, in un'ottica di sviluppo complessivo dell'intera rete culturale. Il 2023 ha, infatti, segnato un record di visite e di incassi di musei, parchi archeologici, pinacoteche e gallerie, mai registrato prima, e non può negarsi che anche questo strumento abbia dato un consistente apporto positivo all'incremento della

---

<sup>479</sup> <https://www.museiitaliani.it/>.

<sup>480</sup> A luglio 2024 si annoverano oltre 400 musei che hanno aderito a questa iniziativa.

<sup>481</sup> Queste sono attualmente suddivise in: *Musei, parchi e monumenti archeologici, Musei di arte medievale e moderna, Arte contemporanea e Palazzi, ville, parchi e monumenti storici*.

fruizione degli stessi, con un Sistema Museale Nazionale in crescita, che propone un'offerta culturale più ricca ed accessibile<sup>482</sup>.

Altra importante app gratuita utilizzata in questo settore è iTPC, che ha lo scopo di rendere partecipe un pubblico più ampio a dare un aiuto al contrasto alle assidue aggressioni contro il patrimonio culturale, in modo da sostenere e promuovere gli interventi di sua conservazione, uno degli obiettivi, questo, della valorizzazione. Nel menù sono presenti varie opzioni. Tra quelle principali, vi è “Ricerca”: qui, l'utente può caricare una foto di un bene culturale, che verrà esaminata dal sistema e comparata con una serie di immagini attinenti di beni trafugati, contenute nell'archivio informatico del Comando Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Culturale<sup>483</sup>. Seguono l'opzione “Bollettini delle opere d'arte trafugate”, che segnalano i beni di maggior rilevanza trafugati nel tempo, e “Object ID”, rivolto ai proprietari di beni culturali, che consente di caricare l'immagine del bene che si ha in possesso, insieme a tutte le informazioni relative, di modo che il reparto speciale dei Carabinieri possa intervenire prontamente, in caso di furto, per poterlo recuperare<sup>484</sup>.

Infine, vi sono altre due utili applicazioni, che si riferiscono soprattutto ad opere d'arte, che hanno riscosso una certa popolarità: Smartify e Multiart. La prima, una sorta di Shazam per le opere d'arte, è in grado di riconoscere automaticamente l'opera e di fornire accurate informazioni sulla stessa (titolo, artista, dimensioni, materiali, storia, ecc.), concedendo anche la possibilità di salvarla in una galleria personale di preferiti. Inoltre, essa è funzionante non solo con gli originali, ma anche alla presenza di semplici riproduzioni, senza, quindi, recarsi necessariamente presso l'istituto di cultura, ma potendolo fare in qualunque posto quella si trovi, perfino se rappresentata su un comune libro o schermo digitale<sup>485</sup>. Multiart, invece, è un'app italiana, da poco uscita, che “dà

---

<sup>482</sup> Cfr. <https://cultura.gov.it/comunicato/26541>.

Solo nel 2023, i visitatori sono stati oltre 57 milioni – un numero sorprendente se si considera che la popolazione italiana è di pochissimo sopra –, con un aumento del 23% rispetto all'anno precedente, già positivo, valori che hanno superato persino i numeri dell'epoca pre-pandemica. Anche gli incassi sono decisamente cospicui, raggiungendo una cifra superiore a 300 milioni di euro. Il museo più visitato si conferma il Parco archeologico del Colosseo.

<sup>483</sup> Ci sono diverse voci: *qualsiasi, arte pittorica, scultura, oggettivistica, beni archivistici, arte tessile, vasellame, reperti archeologici, altro*.

<sup>484</sup> C. Cumbo, *App iTPC: tecnologia applicata alla tutela del patrimonio culturale*, in *Altevista* (online), 2020.

<sup>485</sup> V. Tanni, *Arriva Smartify, la nuova app che riconosce in automatico le opere d'arte*, in *Artribune* (online), 2017.

voce propria” alle opere, destinata a persone di età ridotta non vedenti o ipovedenti. Le opere vengono tradotte, in base ai colori, in melodie, che saranno subito disponibili dopo aver inquadrato l’immagine. L’obiettivo è quello educativo di rendere l’arte accessibile a chiunque, stimolando l’apprendimento e permettendo di superare barriere fisiche che possano essere di ostacolo alla libera fruizione<sup>486</sup>.

Le nuove soluzioni date dalla digitalizzazione del patrimonio culturale offrono espedienti innovativi che aprono la strada ad approcci alternativi per la valorizzazione di contesti irrimediabilmente compromessi o definitivamente perduti. Negli ultimi anni, infatti, si registra un aumento delle ricostruzioni virtuali 3D in ambito culturale, spesso fondate su modellazioni tridimensionali. Questa tecnologia permette di creare rappresentazioni realistiche e particolareggiate di beni culturali, come siti archeologici, antichi edifici e monumenti, che possono essere utili alla ricerca, con analisi non invasive, e alla pianificazione di eventuali interventi nell’area, ma soprattutto alla loro valorizzazione, immergendo e facendo rivivere quell’esperienza in modo concreto ai fruitori, come fosse ancora esistente. Ciò può essere ampiamente proficuo anche a fini didattici per i più giovani, in quanto una tale immedesimazione è in grado di renderli certamente più coinvolti ed interessati agli argomenti di studio<sup>487</sup>.

Ci si soffermerà su alcuni casi più rilevanti.

La ricostruzione virtuale è stata particolarmente impiegata nel campo archeologico, permettendo ai visitatori di percorrere le strade dell’Antica Roma<sup>488</sup> o di Pompei oppure camminare fra le abitazioni dell’antica città inca di Machu Picchu<sup>489</sup>. Le Terme di Caracalla, nel 2017, sono state il primo grande sito archeologico italiano in grado di essere interamente fruite in 3D, grazie agli ultimi strumenti forniti dalla Sovrintendenza Speciale di Roma, come un visore, che consente di comparare l’ambiente odierno con quello ricostruito<sup>490</sup>.

---

Alla data di lancio erano disponibili solo le collezioni del Louvre di Parigi, del Metropolitan Museum of Art di New York, del Rijksmuseum di Amsterdam e della Wallace Collection di Londra, mentre poi i creatori hanno esteso le loro partnership a molte altre istituzioni culturali.

<sup>486</sup> <https://www.artribune.com/progettazione/new-media/2024/01/multiart-app-ascoltare-opere-arte/>.

<sup>487</sup> Cfr. <https://www.wegroups.eu/ricostruzioni-3d>.

<sup>488</sup> Una delle prime opere multimediali è stata *Roma 2000 anni fa*, pubblicata nel 1997 da RAI SACIS, dove si ricostruiva l’intera area urbana all’epoca di Costantino con dettagli già sorprendenti, come gli interni di alcune *domus*, fregi di templi e sculture con le colorazioni originarie (<https://www.carraro-lab.com/portfolio-item/roma-2000-anni-fa/>).

<sup>489</sup> <https://www.wegroups.eu/ricostruzioni-3d>.

<sup>490</sup> C. Giraud, *Le Terme di Caracalla in 3D. A Roma il primo sito archeologico italiano in realtà virtuale*, in *Artribune* (online), 2017.

Un altro caso è quello della c.d. Piazzetta degli Ariani, situata nel centro storico di Ravenna, un importante luogo dal punto di vista storico-culturale per alcuni edifici del VI secolo, testimoniando la presenza dei Goti nella città, ma che, fino a pochi anni or sono, era poco conosciuto e soggetto a degrado<sup>491</sup>. Per tale motivo, nel 2013 un gruppo di ricercatori del Dipartimento di beni culturali dell'Università di Bologna ha non solo intrapreso uno studio di questo sito, ma ha sperimentato l'uso di moderne tecnologie per favorire una migliore conoscenza del suo pregio storico ed archeologico. Si è, infatti, ricorso alla ricostruzione virtuale della Piazzetta degli Ariani nelle sue differenti epoche storiche grazie a sistemi di modellazione 3D, presentando i risultati della ricerca in convegni e mostre. Questo progetto di ricerca si è basato sulle ultime tecnologie a disposizione, di carattere sia multimediale che 3D, che hanno potuto ricomporre virtualmente il sito e mostrarlo in tutti i vari aspetti che si sono susseguiti nel tempo (struttura, materiali, utilizzi, ecc.). In questo modo, si è inteso promuovere una riqualificazione della piazzetta, in modo da valorizzare i valori storico-artistici e, più in generale, culturali, ivi presenti, trasmettendoli alle nuove generazioni.

Ancora, un altro esempio di ricostruzione virtuale è stato il progetto sulla Galleria delle medaglie e dei disegni di Francesco II D'Este, duca di Modena durante la seconda metà del Seicento. A seguito della conferma della esistenza della galleria, fino a poco fa non presa in considerazione, grazie allo studio incrociato di documenti d'archivio, analisi degli ambienti dello stesso Palazzo Ducale e ricerche sugli oggetti d'origine estense conservati in musei e collezioni, è stato ricostruito virtualmente l'allestimento della galleria, comprendente gli arredi e gli oggetti che vi erano esposti all'epoca. Il lavoro, risultato di una collaborazione fra il Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica dell'Università di Bologna ed esperti di produzione multimediale, ha dato vita ad un prodotto che si configura come una riproduzione visiva frutto di ricerche documentarie, pensato non per spettacolarizzare quello spazio storico e artistico ormai perduto, ma per

---

<sup>491</sup> Sulla piazza si affaccia il Battistero degli Ariani, che è uno degli otto monumenti paleocristiani ravennati, inseriti nella lista Unesco nel 1996. Sempre lì vicino vi è la Basilica dello Spirito Santo, collegata al battistero dal Muro di Drogdone.

A seguito dell'inserimento nella lista il Comune di Ravenna si è mosso in direzione di un piano di gestione, contenente una programmazione di misure di conservazione e valorizzazione, come previsto dalla legge 77/2006.

esplicitarlo attraverso una esperienza immediata agli occhi del pubblico, in modo da permettere la fruizione di qualcosa di valore che oggi non c'è più<sup>492</sup>.

Infine, la ricostruzione 3D è, un mezzo essenziale oggi per preservare, in via preventiva, beni a rischio di minacce terroristiche o per permetterne la fruizione ove vengano distrutti. Questo strumento, infatti, si dimostra essere l'unico veicolo attraverso cui è possibile preservare questo valore, potendosi così proteggere la memoria culturale insita nel bene stesso. A tal proposito, il Regno Unito ha creato un fondo ("*Cultural Protection Fund*") per realizzare progetti di protezione preventiva e di ricostruzione digitale del patrimonio culturale in pericolo nelle zone di conflitto mediorientali, con l'obiettivo di mettere per sempre al sicuro il suo valore immateriale<sup>493</sup>. Si sono sollevate, tuttavia, delle questioni giuridiche in merito. Si prenda ad esempio l'arco di Palmira, monumento siriano distrutto a seguito di un attacco terroristico dello Stato islamico nel 2015, da cui è stata tratta riproduzione digitale grazie al progetto *The Million Image Database*, in collaborazione con l'UNESCO; da qui si è partiti per ricostruire virtualmente l'arco e poi stamparlo in 3D<sup>494</sup>. Una prima problematica è stata quella sulla titolarità del diritto di riprodurre: se si considera l'universalità del valore immateriale del bene culturale, non dovrebbe esservi un'esclusiva da parte dello Stato di appartenenza, ma sembra ragionevole propendere per una libera riproduzione. Una seconda riguarda, invece, l'autenticità del bene: per alcuni esperti, la riproduzione non è stata realizzata in modo sufficientemente conforme, il che ricade, di conseguenza, sulla realizzazione della copia tridimensionale. In realtà, tale questione è passata praticamente in secondo piano, perché la ricostruzione in 3D è stata apprezzata più per il significato simbolico di lotta politica dell'Occidente contro il terrorismo islamico e di diplomazia in ambito culturale nei confronti del Medio Oriente. Comunque, gli aspetti controversi portano alla luce il problema di una decontestualizzazione dalla realtà locale del bene ma anche di una

---

<sup>492</sup> F. Mele, *Ricostruzioni virtuali e digital storytelling per la valorizzazione di contesti artistici perduti. Case studies e modelli a confronto*, in *DigItalia*, 2023, vol. 18, n. 1, pp. 198-203.

<sup>493</sup> Sul punto, si consulti P. Foradori, S. Giusti, A.G. Lamonica, *Reshaping Cultural Heritage Protection Policies at a Time of Securitisation: France, Italy, and the United Kingdom*, in *The International Spectator Italian Journal of International Affairs*, 2018, pp. 94 ss.

<sup>494</sup> Esso è stato esposto a Londra, New York, Dubai e poi a Firenze in occasione del G7 della cultura nel 2017.

possibile compromissione della sua dimensione storica e della sua autenticità ad opera di simili tecnologie<sup>495</sup>.

Ad ogni modo, al di fuori di tali criticità, il risultato della ricostruzione virtuale è sicuramente un maggior coinvolgimento di persone interessate, producendo una cognizione più ampia, ma anche più approfondita, date le molteplici informazioni che si ricavano da un tale modello virtuale e che in passato non era possibile avere: si genera, allora, un miglioramento qualitativo delle condizioni di conoscenza del patrimonio culturale. E ciò appare in linea con le tendenze del mondo contemporaneo, il quale, se da una parte, con un turismo sempre più globalizzato, è avido di soddisfare la sua domanda di fruizione di massa nei confronti dei soli beni più famosi, dall'altra emerge anche una domanda di nicchia, ma più colta, che richiede un utilizzo di mezzi tecnici adeguati<sup>496</sup>. La digitalizzazione rappresenta, pertanto, uno strumento di peso per assicurare una fruizione più ampia ed approfondita dei materiali culturali da parte degli interessati, determinando una complessiva valorizzazione di questi<sup>497</sup>, ma anche un potenziale fattore di crescita sul piano sociale ed economico.

In conclusione, la mostra multimediale immersiva è una modalità di esposizione museale, che consiste nel sostituire al bene culturale materiale (o magari un semplice oggetto o ambiente che è esibito perché desta interesse nel visitatore) la sua immagine digitale, resa disponibile per mezzo di tecnologie di natura percettiva o partecipativa. Questa viene proiettata su pareti, soffitti e pavimenti ed è, di solito, accompagnata da una voce narrante

---

<sup>495</sup> M. F. Cataldo, *Preservare la memoria culturale: il ruolo della tecnologia*, in *Aedon*, 2020, n. 2.

Sull'applicazione delle innovazioni tecnologiche ai beni culturali distrutti o a rischio, detta delle importanti linee guida una dichiarazione non vincolante, nata dall'iniziativa ReACH (*Reproduction of Art and Cultural Heritage*), avviata dall'UNESCO nel 2017: essa enuncia una serie di principi, come il rigore scientifico nel documentare il contesto storico, una non invasività dei mezzi sul bene nel momento dell'acquisizione dei dati da porre nell'archivio digitale o l'etichetta da avere quando si condivide la riproduzione digitale sul web.

<sup>496</sup> G. Garzia, *La valorizzazione dei beni e degli spazi pubblici di interesse culturale attraverso la diffusione delle moderne tecnologie informatiche: il caso della c.d. "Piazzetta degli Ariani" di Ravenna*, in *Aedon*, 2013, n. 3.

<sup>497</sup> «A ben vedere, peraltro, i rapporti tra fruizione e valorizzazione possono anche essere visti in una prospettiva rovesciata, nel senso che la fruizione non costituisce solo uno dei fini della valorizzazione ma rappresenta essa stessa un mezzo (anzi, probabilmente, il principale mezzo) per perseguire la valorizzazione del bene culturale.

È infatti del tutto evidente che migliorando le condizioni di conoscenza del bene culturale in tutte le sue possibili forme (e quindi la sua fruizione) si viene a determinare una complessiva valorizzazione del bene stesso. In altre parole, il miglioramento delle condizioni di conoscenza permette di aumentare la fruizione (sia sul piano quantitativo che su quello qualitativo) la quale - a sua volta - favorisce la valorizzazione del bene» (G. Garzia, *La valorizzazione dei beni e degli spazi pubblici di interesse culturale attraverso la diffusione delle moderne tecnologie informatiche: il caso della c.d. "Piazzetta degli Ariani" di Ravenna*, in *Aedon*, 2013, n. 3).

o da musiche *ambient*. Essa si sviluppa soltanto pochi anni fa, a partire dal secondo decennio del XXI secolo, quando vengono messe in mostra solo produzioni di artisti di fama mondiale, dai nomi di Leonardo da Vinci, Caravaggio, Monet o Van Gogh; solo più tardi la mostra, a seguito del successo di pubblico riscontrato, comincia ad assumere ulteriori contenuti, includendo, ad esempio, opere appartenenti a quell'istituto culturale, spettacoli interattivi su delle città o dei luoghi, ma anche su un singolo bene culturale in particolare<sup>498</sup>. Oggi è una delle esperienze museali più apprezzate e sempre più di frequente in programmazione nei musei, vista l'attrazione che riscuote sui social e, in particolare, presso gli influencer<sup>499</sup>.

Il suo sviluppo è dovuto agli effetti della *digital transformation*, quell'applicazione delle tecnologie moderne che è in grado di trasformare in digitale, in questa fattispecie, beni culturali, rendendo accessibile una grande quantità di contenuti, indipendentemente dalla disponibilità di risorse, e facendo vivere delle esperienze che riescono a coinvolgere e magari ad emozionare il pubblico. Ciò nonostante, gli esperti le hanno spesso criticate, definendole come uno show con poca cultura, che deve stare attento a non cadere nell'ennesimo esempio di mezzo che supera il fine<sup>500</sup>.

Certo è che si tratta di un fenomeno complesso, che non ha trovato ancora una disciplina e la cui sistematizzazione potrebbe rivelarsi molto complessa, non esistendo, come visto, un modello unico che sintetizzi tutte le varie tipologie di tali mostre virtuali, che si differenziano a seconda della direzione artistica, delle risorse economiche messe a disposizione e dello spazio da allestire. *Rebus sic stantibus*, appare doveroso (e anche di buon senso), con l'ordinamento attuale, che riproduzioni digitali dei beni esibiti in formato multimediale siano assoggettate alla normativa vincolistica dell'autorizzazione amministrativa e del canone o corrispettivo, così da effettuare una ponderata valutazione

---

<sup>498</sup> Si pensi, per esempio, agli *Uffizi Virtual Experience*, una *digital exhibition* realizzata dagli Uffizi sulle proprie opere, che vanno da Giotto a Caravaggio, con immagini in movimento e suoni; il tutto potrà essere goduto ancora meglio tramite l'app UBILIA, che offre contenuti di prossimità (<https://cultura.gov.it/comunicato/uffizi-virtual-experience-da-giotto-a-caravaggio>).

<sup>499</sup> In appena un anno, dall'estate 2023 a quella 2024, la mostra Van Gogh-*The Immersive Experience* a Milano ha appassionato quasi mezzo milione di visitatori, mentre dal 2017, in tutti i Paesi in cui è stata ospitata ne ha raccolti oltre cinque milioni (<https://vangoghexpo.com/milano/> e <https://newsroom.feverup.com/it-IT/238386-boom-di-visitatori-oltre-400-000-per-van-gogh-the-immersive-experience>).

<sup>500</sup> Cfr. sull'argomento:

<https://www.buonenotizie.it/cultura-e-tempo-libero/2021/10/30/cose-una-mostra-immersiva-e-perche-sta-spopolando/m-tolaro/>;

<https://www.divertiviaggio.it/mostre-multimediali-immersive-italia/>.

sull'uso concreto che se ne fa in quella determinata mostra e da recuperare parte degli introiti che si conseguono da un bene di fruizione pubblica.

La mostra multimediale è, in pratica, la tendenza del momento: sta recando con sé un numero in costante aumento di visitatori e notevoli guadagni; ciò che desta perplessità, però, è che sia il digitale ad assumere il ruolo da protagonista, con la sua esperienza interattiva, l'audio, la musica, surrogandosi al bene culturale, che si vedrebbe così diminuita o addirittura annullata la sua caratteristica aura di cui parlava Benjamin nel secolo scorso<sup>501</sup>. Se è vero che si innesca con il pubblico un rapporto partecipativo, perfino seduttivo, che lo rende attivo, si rischia il paradosso che, a fronte del guadagno – nelle sue varie accezioni – che se ne trae, ci sarebbe una perdita del bene e della sua fruizione<sup>502</sup>. Quello che, allora, pare più compatibile con il rispetto del valore immateriale dei beni è avere delle mostre virtuali che non li sostituiscano *in toto*, ma che semmai li integrino, in modo che non sia la tecnologia digitale ad elevarsi ad oggetto della mostra, dovendo fungere da semplice (ma rilevante) trampolino per migliorare le condizioni di fruizione del patrimonio culturale. La tecnologia offre importanti strumenti per conoscere, far conoscere, divulgare, attrarre e questi vanno sfruttati, ma non bisogna dimenticare che nulla può dare ciò che dà il bene culturale nella sua essenza, nella sua insostituibile relazione con chi ne è fruitore. «Niente vale l'emozione di un'opera d'arte che ci parla, e questa emozione rende ogni opera contemporanea, anche se ha centinaia di anni più di noi»<sup>503</sup>.

## 4.2 Sponsorizzazione dei beni culturali

L'esigenza di salvaguardare il patrimonio culturale ha, da sempre, indotto lo Stato a sollecitare interventi esterni da parte dei privati, dandogli in cambio la possibilità di ricevere agevolazioni di carattere tributario. E in un mercato sempre più competitivo

---

<sup>501</sup> W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Milano, Feltrinelli, 2022.

<sup>502</sup> Questa la posizione del professor Bruno Di Marino (S. Natro, *Mostre multimediali: sì o no? (II)*, in *Artribune* (online), 2017).

<sup>503</sup> La citazione è di Sara Pallavicini in *ibidem*.

come quello attuale, in cui ciascun operatore economico cerca di affermare il proprio nome e la propria immagine, la sponsorizzazione si rivela uno dei mezzi più efficaci. Anche la sponsorizzazione, però, sta al passo con i tempi ed è entrata in contatto con il fenomeno della digitalizzazione, che la rende, anzi, decisamente più incisiva. In primo luogo, l'immagine del bene culturale, diventando digitale, ad esempio attraverso una foto, permette al soggetto sponsorizzante, che vi si associa, di ricevere un ritorno economico molto maggiore rispetto al passato: questo perché tale supporto assicura una diffusione più ampia e più rapida del bene e, conseguentemente, del marchio dello sponsor che vi è abbinato. Inoltre, il digitale può avere un impatto anche in quanto ambiente in cui proliferano i social network, nei quali lo sponsor può pubblicare e mostrare alla propria comunità, e non solo, contenuti sul bene cui ha dato un contributo e consolidare così la promozione della propria immagine.

Il termine “sponsor”, che potrebbe sembrare quasi di origine inglese, è in realtà espressione latina, che significa “garante”, in quanto la “*sponsio*” era la solenne promessa verbale che costituiva garanzia in via sussidiaria di un'obbligazione assunta da un terzo. Tuttavia, l'antenato dell'odierno sponsor si trova, invero, nell'Antica Grecia, dove, ad Atene, il corego era il cittadino abbiente che sovvenzionava l'allestimento degli spettacoli teatrali che si tenevano annualmente in occasione delle feste liturgiche, traendone popolarità<sup>504</sup>.

In via generale, la sponsorizzazione è un contratto nel quale un soggetto, lo sponsor, si impegna ad erogare un contributo, consistente in denaro, beni o servizi, in favore del soggetto sponsorizzato, lo *sponsee*, che si obbliga ad associare a sé o alla propria attività il nome, il marchio o l'immagine dello sponsor<sup>505</sup>.

Nata nel campo dello sport durante i primi anni '50, essendo un fenomeno sociale di massa che ben si adatta alla diffusione della notorietà<sup>506</sup>, la sponsorizzazione trova

---

<sup>504</sup> S. De Paolis, *Il contratto di sponsorizzazione dei beni culturali*, in *Associazione Romana di Studi Giuridici* (online), 2013.

<sup>505</sup> In ottica di diritto privato, il contratto di sponsorizzazione è un contratto atipico, a prestazioni corrispettive e di carattere oneroso, che trova un inquadramento negli artt. 1322 (contratti atipici), 1350 (forma libera del contratto) e 1174 (natura patrimoniale del contratto) del codice civile. A differenza di questo contratto, il mecenatismo è attuato, in modo spontaneo, da privati che erogano soprattutto somme di denaro, a scopo di liberalità e senza che il beneficiario assuma l'obbligo di promuovere il soggetto erogante (*ibidem*).

<sup>506</sup> Ne sono la prova i primi sponsor che comparvero sulle maglie dei ciclisti, come quella del campione Fausto Coppi, su cui risaltava la scritta “Bianchi”; allo stesso modo, oggi le maglie dei calciatori sono piene di sponsor che traggono vantaggio dallo sfruttare la popolarità o il prestigio della squadra che sponsorizzano.

terreno fertile, in particolare negli ultimi anni, anche nel settore culturale, dato il mutamento dei destinatari che questo ha subito, non più riservato ad un pubblico elitario ma rivolto ormai ad una platea popolare<sup>507</sup>. In un primo momento, diverse sono state le critiche che si sono sollevate, sia per la legittimità di tale strumento, non essendo regolamentato, sia per la sua natura spiccatamente economica, che ha suscitato timori per la possibile commercializzazione dei beni culturali da parte dei privati. Peraltro, la prima critica è stata superata con il Codice Urbani, che, all'art. 120, ha riconosciuto la sponsorizzazione come istituto giuridico applicabile al patrimonio culturale, mentre, per la seconda, parte della dottrina avrebbe risolto l'inquadramento privatistico che si darebbe con la sponsorizzazione, leggendo la disposizione in modo che le risorse finanziarie dei privati debbano necessariamente e semplicemente integrare quelle pubbliche<sup>508</sup>. Tale lettura, tuttavia, non sembra condivisibile, perché l'art. 120 non prescrive nulla di tutto ciò, dal momento che questo contratto si fonda sul sinallagma contributo-promozione dell'immagine, senza che sia specificato che il primo elemento debba essere parziale se a titolo privato.

L'art. 120, commi 1 e 2 afferma che «È sponsorizzazione di beni culturali ogni contributo, anche in beni o servizi, erogato per la progettazione o l'attuazione di iniziative in ordine alla tutela ovvero alla valorizzazione del patrimonio culturale, con lo scopo di promuovere il nome, il marchio, l'immagine, l'attività o il prodotto dell'attività del soggetto erogante. Possono essere oggetto di sponsorizzazione iniziative del Ministero, delle regioni, degli altri enti pubblici territoriali nonché di altri soggetti pubblici o di persone giuridiche private senza fine di lucro, ovvero iniziative di soggetti privati su beni culturali di loro proprietà. La verifica della compatibilità di dette iniziative con le esigenze della tutela è effettuata dal Ministero in conformità alle disposizioni del presente codice. La promozione di cui al comma 1 avviene attraverso l'associazione del nome, del marchio, dell'immagine, dell'attività o del prodotto all'iniziativa oggetto del contributo, in forme compatibili con il carattere artistico o storico, l'aspetto e il decoro del bene culturale da tutelare o valorizzare, da stabilirsi con il contratto di sponsorizzazione»<sup>509</sup>.

---

<sup>507</sup> R. Rossotto, *Contratti di sponsorizzazione: opportunità giuridiche*, in *Aedon*, 2010, n. 1.

<sup>508</sup> Di questa idea: D. D'Orsogna e A. Areddu, *Le misure a sostegno del settore culturale e l'istituzione del Fondo per la cultura*, in *Rivista italiana del turismo*, 2020, n. 30, pp. 87 ss.; M. Cammelli, *La riga prima della prima riga, ovvero: ragionando su Art Bonus e dintorni*, in *Aedon*, 2014, n. 3; A. Crismani, *ART-BONUS: strumento partecipativo alla gestione del bene pubblico*, in *Federalismi.it*, 2014, n. 19, pp. 17 ss.

<sup>509</sup> Per gli sponsor sono previste importanti agevolazioni fiscali.

La sponsorizzazione di beni culturali sarà “pura” quando il contributo consiste in un finanziamento, e quindi in una erogazione di solo denaro, mentre sarà “tecnica” quando il contributo si riversa direttamente, in tutto o in parte, nella progettazione o nella realizzazione dell’iniziativa<sup>510</sup>. A differenza della disciplina generale dei contratti pubblici, non sono ammesse le sponsorizzazioni attive, ma solo quelle passive, cioè quelle nelle quali il privato è lo sponsor e l’amministrazione il soggetto sponsorizzato<sup>511</sup>.

È evidente che un ruolo fondamentale gioca la capacità attrattiva del bene oggetto della sponsorizzazione: maggiore essa è, tanto maggiore sarà il potenziale ritorno pubblicitario che potrà derivare allo sponsor e, quindi, il suo interesse a sponsorizzare. Il contributo che viene erogato dallo sponsor può consistere in denaro, lavoro o servizi e ha, come suo scopo, quello di finanziare iniziative culturali<sup>512</sup>; non risultano altri particolari obblighi dovuti, salva la diligenza nell’eseguire correttamente e secondo le tempistiche gli eventuali lavori. L’abilità manageriale e di marketing degli amministratori dell’impresa sponsorizzata sarà, poi, un fattore determinante per essere selezionati dall’amministrazione per la stipula del contratto.

Maggiore è, invece, lo spazio riservato nel contratto alle obbligazioni a carico dell’amministrazione sponsorizzata. Innanzitutto, questa è una obbligazione di mezzi, per cui essa è tenuta a compiere le prestazioni previste, senza dover garantire al contempo un ritorno di immagine nei confronti della controparte; il che, sul piano giuridico, si concretizzerà in una impossibilità di responsabilità contrattuale o risoluzione del contratto qualora lo sponsor riscontrasse che la promozione non ha prodotto gli effetti attesi<sup>513</sup>. Inoltre, la prestazione resa può essere stabilita dalle parti nel modo più vario. Nondimeno,

---

<sup>510</sup> Vi è anche quella mista, che risulta, appunto, dalla combinazione della sponsorizzazione pura con quella tecnica, ad esempio progettando l’iniziativa ed erogando i fondi per i lavori che saranno realizzati da terzi.

<sup>511</sup> Come fa notare Caporale, a dispetto della denominazione, le sponsorizzazioni passive comportano una entrata, e non una spesa, nei confronti dell’amministrazione (F. Caporale, *La valorizzazione dei beni culturali*, Napoli, Editoriale scientifica, 2024, p. 255).

<sup>512</sup> Nella sponsorizzazione dei beni culturali, la promozione non è il fine, come nella pubblicità tradizionale, ma il mezzo per provvedere ad una concreta utilità comune (R. Cavallo Perin e G. M. Racca, *Caratteri ed elementi delle sponsorizzazioni con le pubbliche amministrazioni*, in *Diritto amministrativo*, 2013, p. 593).

<sup>513</sup> Così, R. Rossotto, *Contratti di sponsorizzazione: opportunità giuridiche*, in *Aedon*, 2010, n. 1. Tuttavia, la Corte di Cassazione ha individuato, in capo allo *sponsee*, degli impliciti obblighi integrativi di correttezza e buona fede, che imporrebbero di non frustrare le aspettative dello sponsor in merito alla riuscita dell’operazione negoziale, con la conseguente opportunità di impiegare i rimedi giuridici (Cass. civ., 29 maggio 2006, n. 12801). Detta soluzione appare, però, poco condivisibile, in quanto non si capisce in base a quali parametri un giudice di merito dovrebbe accertare e quantificare che l’associazione al bene culturale non ha dato quel ritorno di immagine ed economico sperato (che, tra l’altro, è difficile che venga individuato con precisione anche da parte dello stesso sponsor).

l'autorizzazione a usare l'immagine del bene per una campagna pubblicitaria o la concessione in uso di uno spazio fisico del bene costituiscono soltanto clausole accessorie e non fanno parte del rapporto principale del contratto; fra queste clausole possono, poi, essere menzionate quelle di esclusiva, che obbligano lo *sponsee* a non farsi sponsorizzare (e quindi non promuovere il nome, i prodotti o l'immagine) da altre imprese che siano in concorrenza con lo sponsor.

Non essendo valido riceverla in bianco, la sponsorizzazione va collegata ad una iniziativa ben individuata, che può essere relativa alla tutela o alla valorizzazione. Va notato come, malgrado siano citate entrambe le funzioni nella disposizione codicistica, la sponsorizzazione è inserita nel capo sulla valorizzazione: questo perché essa va intesa in senso improprio, ossia quello di attrarre risorse private per integrare lo svolgimento della missione istituzionale della Pubblica Amministrazione, anche se dirette a finanziare un intervento a tutela del bene. In teoria, sono proprio tali iniziative a costituire oggetto del contratto, ma non può negarsi che, di fatto, lo sponsor è associato al bene (o, al massimo, all'amministrazione che lo ha in consegna), che, pertanto, diventa l'oggetto latente e non apparente.

In particolare, l'associazione avviene, allo stesso modo delle riproduzioni, con riferimento non all'aspetto esteriore del bene, bensì al suo valore culturale immateriale, che viene utilizzato dal punto di vista economico. Ciò si riflette in modo significativo sulla scelta del partner privato e sui poteri che l'amministrazione deve esercitare. Per la considerevole utilità patrimoniale che ne deriva allo sponsor, è importante che questo venga selezionato con procedure comparative, in modo da non alterare le dinamiche concorrenziali del mercato. Dal canto suo, anche l'amministrazione si giova di tale associazione, visto che pure il bene si collega allo sponsor: ecco il motivo per cui dovrà valutare che lo sponsor e l'iniziativa sponsorizzata siano compatibili con il carattere artistico o storico, l'aspetto e il decoro del bene culturale<sup>514</sup>. Anche in tal caso, la valutazione amministrativa è ampiamente discrezionale e di natura sostanzialmente politica, sicché è importante non solo che non venga sottovalutato questo aspetto della compatibilità, ma anche quello, una volta decisi per la conclusione del contratto, della determinazione del valore economico dell'immateriale. Questo, infatti, è, nella pratica,

---

<sup>514</sup> Cfr. art. 120, comma 2 del Codice dei beni culturali e del paesaggio.

In questo caso, però, la compatibilità dovrà riguardare anche il valore materiale, oltre che quello immateriale.

difficile da stabilire, come ogniqualvolta si voglia attribuire valore venale, utilizzando elementi ricavati dalla dimensione materiale, a ciò che è immateriale e insuscettibile di valutazione economica. Approfittando di tale discrezionalità di cui gode l'amministrazione, categorica è stata la posizione del Ministero della Cultura (e, prima ancora, di quello dei Beni culturali e del Turismo) di tendere assolutamente ad accogliere le offerte di sponsorizzazione, anche in una logica di soccorso istruttorio, pena il rischio di determinare responsabilità erariali a carico del funzionario che non ha congruamente motivato il rifiuto. Tuttavia, questa eccessiva predisposizione a ricorrere alla sponsorizzazione ha portato, paradossalmente, ad attrarre meno risorse a causa di una svalutazione del valore del bene<sup>515</sup>.

Per quanto riguarda la disciplina procedurale, presente nel Codice dei contratti pubblici, vi è l'obbligo, da parte dell'amministrazione, di pubblicare e tenere fermo sul proprio sito, per almeno trenta giorni, l'avviso in cui si rende nota la ricerca di sponsorizzazione o si comunica l'avvenuto ricevimento di una proposta di sponsorizzazione, al termine dei quali il contratto potrà essere liberamente negoziato secondo le procedure ordinarie, sempre nel rispetto dei principi di imparzialità e di parità di trattamento fra gli operatori che abbiano manifestato interesse<sup>516</sup>.

Un noto caso di sponsorizzazione di beni culturali è quello che ha riguardato il Colosseo ad opera di TOD'S. La vicenda ha inizio nel 2010, quando il Commissario delegato per la realizzazione di interventi urgenti nelle aree archeologiche di Roma e Ostia Antica pubblicava l'avviso che comunicava la ricerca di uno sponsor per il finanziamento e la realizzazione dei lavori di restauro al Colosseo secondo il piano di intervento; come controprestazione, veniva offerto il diritto di sfruttamento dell'immagine del monumento per una durata pari a quella dei lavori. Sebbene si richiedesse una sponsorizzazione tecnica, al momento del bando le due candidate, Ryanair Holdings Group e TOD'S s.p.a., avevano presentato delle offerte giudicate poi inammissibili, per cui il Commissario decideva di rinnovare il procedimento con una

---

<sup>515</sup> F. Caporale, *La valorizzazione dei beni culturali*, Napoli, Editoriale scientifica, 2024, pp. 261-262.

<sup>516</sup> Cfr. art. 134, comma 4 del Codice dei contratti pubblici (d.lgs. 36/2023).

Sul tema delle sponsorizzazioni, si vedano F. Caporale, *La valorizzazione dei beni culturali*, Napoli, Editoriale scientifica, 2024, pp. 254 ss.; C. Barbati, M. Cammelli, L. Casini, G. Piperata, G. Sciullo, *Diritto del patrimonio culturale*, Bologna, Il Mulino, 2017, pp. 242 ss.; R. Rossotto, *Contratti di sponsorizzazione: opportunità giuridiche*, in *Aedon*, 2010, n. 1; L. Starola, *La sponsorizzazione dei beni culturali: opportunità fiscali*, in *Aedon*, 2010, n. 1.

procedura negoziata senza previa pubblicazione del bando di gara, orientandolo questa volta per l'acquisizione del solo finanziamento, e dunque in favore di una sponsorizzazione pura. All'esito della procedura, nel 2011 è stato sottoscritto il contratto di sponsorizzazione con TOD'S s.p.a. per un ammontare di 25 milioni di euro, con la possibilità, per la società, di costituire un'associazione senza scopo di lucro, Amici del Colosseo, per promuovere e dare visibilità pubblica, a livello nazionale e internazionale, all'iniziativa. Molteplici sono state, tuttavia, le segnalazioni, prima all'Autorità garante della concorrenza e del mercato, poi all'Autorità per la vigilanza sui contratti pubblici e dopo ancora alla Procura della Corte dei conti<sup>517</sup>. Quest'ultima, in particolare, contestava che i vantaggi dello sponsor erano di gran lunga superiori agli impegni finanziari che aveva assunto: infatti, la somma di 25 milioni di euro da pagare si prospettava assai modesta dinanzi a dei lavori che richiedevano almeno una durata di venti anni, considerando la fama mondiale dell'Anfiteatro Flavio e il significativo ritorno di immagine ed economico che sarebbe disceso dal godimento dei diritti concessi; benefici destinati ad aumentare per i ritardi nei lavori che si erano creati<sup>518</sup>. Sul caso è stato anche proposto ricorso presso il giudice amministrativo da parte di Codacons, che contestava un eccesso di potere da parte del Commissario delegato nella stipula del contratto di sponsorizzazione l'incongruità tra l'ammontare della sponsorizzazione e la possibilità di sfruttamento commerciale dei diritti rivenienti dall'operazione da parte di TOD'S. Il ricorso è stato dichiarato inammissibile dalla sentenza del TAR Lazio, poi confermata in appello dal Consiglio di Stato.

Nonostante i ritardi, in parte dovuti all'esecuzione dei lavori, in parte alle varie proteste, segnalazioni e ai ricorsi proposti, va detto che il Colosseo nel 2020 è tornato a risplendere e questo grazie ad una positiva ed efficace collaborazione pubblico-privata<sup>519</sup>. La sponsorizzazione può rivelarsi uno strumento di grande efficacia per poter tutelare e valorizzare il patrimonio culturale, la cui salvaguardia, non può negarsi, necessita di interventi dispendiosissimi, che difficilmente potrebbero essere realizzati con le sole

---

<sup>517</sup> In breve, l'AGCM ha ritenuto che la scelta della procedura negoziata apparisse come un'indebita restrizione al principio della concorrenza per il numero esiguo di operatori interpellati, mentre l'Autorità per la vigilanza sui contratti pubblici che la scelta della procedura fosse giustificata dal fatto di aver deciso per una sponsorizzazione pura.

<sup>518</sup> C. A. Bucci e T. Montanari, *Il buon senso della Corte dei conti: bocciata la sponsorizzazione del Colosseo*, in *Emergenza cultura* (online), 2016.

<sup>519</sup> S. Oliva, *Il Colosseo di Roma torna a splendere con il restauro firmato Tod's*, in *Vogue Italia* (online), 2021.

“forze” dell’apparato pubblico. Ed è vero, come si fa notare<sup>520</sup>, che i privati divengono parte di questi contratti per lucrarvi, per ricavare più di quanto impiegano, che sia da un punto di vista economico o lavorativo, ma, a meno che non si tratti di mecenatismo, l’impresa consiste proprio in una attività economica (art. 2082 c.c.), per cui i profitti devono tendere ad essere almeno pari alle perdite, se non, come di norma, superiori, altrimenti si tratterebbe di enti non lucrativi. Dunque, invece che scontrarsi continuamente, sarebbe opportuno che coloro che operano nei due settori, pubblico e privato, cooperino per uno scopo comune, prendersi cura delle bellezze di questo Paese, rendendo indirettamente, ma allo stesso tempo, più florida l’economia nazionale.

Un aspetto finale che va preso in considerazione è come la sponsorizzazione di beni culturali possa relazionarsi con il mondo digitale. Sembrerebbe che siano due i profili della digitalizzazione riscontrabili: il primo attiene al bene culturale digitalizzato, o meglio alla riproduzione digitale dell’immagine del bene culturale, come prestazione a beneficio dello sponsor ed elemento accessorio presente nell’oggetto del contratto di sponsorizzazione; il secondo, invece, è pertinente allo strumento in sé della sponsorizzazione, ossia la sponsorizzazione digitale, poi applicata ai beni culturali.

Partendo dal primo, si è già parlato della riproduzione digitale di un bene culturale. Quando lo sponsor si decide nello stipulare il contratto di sponsorizzazione di beni culturali, lo fa in un’ottica di ritorno di immagine che deriva dalla associazione del suo marchio al bene culturale (anche se, come visto, in base alla lettera della disposizione, dovrebbe essere l’iniziativa). Proprio, allora, dalla rilevanza del bene che beneficia della sponsorizzazione discende che una delle prestazioni che si richiede maggiormente di inserire nel contratto è di attribuire la facoltà di usare liberamente la sua immagine. In tal caso, infatti, l’autorizzazione è obbligatoria da parte dell’amministrazione che ha in consegna il bene, trattandosi, come è evidente, di un uso della riproduzione a scopo di lucro, in quanto finalizzata ad una campagna pubblicitaria. Qui, tra l’altro, si può notare in tutta chiarezza quanto sia vero l’insegnamento di Massimo Severo Giannini sul valore immateriale del bene quale suo tratto caratterizzante: ciò cui vuole legarsi lo sponsor è non l’oggetto fisico in sé, ma l’impalpabile valore culturale, che è però socialmente

---

<sup>520</sup> Tomaso Montanari in C. A. Bucci e T. Montanari, *Il buon senso della Corte dei conti: bocciata la sponsorizzazione del Colosseo*, in *Emergenza cultura* (online), 2016.

tangibile<sup>521</sup>. Anche perché la promozione del bene, giustamente, non può avvenire per mezzo di cartelli pubblicitari o altri mezzi che siano affissi su edifici o aree tutelati come beni culturali – e quindi posti sul bene culturale materiale –, salvo siano autorizzati dal soprintendente ove non danneggino l’aspetto, il decoro o la pubblica fruizione di detti immobili<sup>522</sup>. Per tornare all’esempio di prima, sarebbe stato certamente lesivo del decoro se, sulle impalcature esterne apposte sul Colosseo, vi fosse stato collocato un gigantesco cartellone con il marchio della nota azienda di calzature e abbigliamento. Ecco, allora, che l’immagine del bene, grazie alla riproduzione digitale, diventa la protagonista degli interessi del soggetto sponsorizzante. Lo sponsor, così, nella forma del suo marchio, può trovarsi su una riproduzione del bene posta su un manifesto pubblicitario lungo la strada<sup>523</sup>, in una pubblicità presente in un giornale o in una rivista cui è dedicato uno spazio pubblicitario o un’intera pagina, su una locandina, su una brochure e persino su mezzi di trasporto pubblico<sup>524</sup>.

La sponsorizzazione digitale è, invece, un tipo di sponsorizzazione, rientrante nel *digital marketing*, che si verifica utilizzando i canali digitali e, pertanto, sempre più frequente nel mondo di oggi. La rivoluzione digitale consente di realizzare una quantità smisurata di contenuti, che, se sfruttati nel corretto modo, possono dare una visibilità nettamente superiore a quella del passato. Un ruolo decisivo deve attribuirsi ai canali social, in cui ogni piattaforma è in grado di soddisfare un obiettivo diverso a seconda dell’uso che ne deve essere fatto<sup>525</sup>. In questo caso, la riproduzione del bene culturale è digitale non solo perché questo è fotografato o scannerizzato con tecnologie digitali, ma vi è l’ulteriore passaggio per cui la riproduzione è posta su siti o piattaforme digitali. Anche qui può essere utile esemplificare con la vicenda della sponsorizzazione dell’Anfiteatro Flavio:

---

<sup>521</sup> Cfr. M. S. Giannini, *I beni culturali*, in *Rivista trimestrale di diritto pubblico*, 1976, I e F. Caporale, *La valorizzazione dei beni culturali*, Napoli, Editoriale scientifica, 2024, p. 258.

<sup>522</sup> È quanto previsto dall’art. 49, comma 1 del Codice dei beni culturali e del paesaggio.

<sup>523</sup> Questa ipotesi è sottoposta a dei vincoli dal comma 2 dell’art. 49: occorrerà previamente un parere favorevole della soprintendenza sulla compatibilità della collocazione o della tipologia del mezzo di pubblicità con l’aspetto, il decoro e la pubblica fruizione dei beni tutelati e poi un’autorizzazione rilasciata ai sensi della normativa in materia di circolazione stradale e di pubblicità sulle strade e sui veicoli.

<sup>524</sup> Si pensi, ad esempio, ad una pubblicità di una prossima mostra su Caravaggio, in cui compare una sua opera riprodotta e, in basso, le icone dell’istituto culturale che ospiterà l’esibizione ed i diversi sponsor.

<sup>525</sup> Si vedano:

<https://www.chainon.it/sponsorizzazione-digitale-la-rivoluzione-e-in-atto/>;

<https://www.videocomp.it/sponsorizzazioni-social-qualche-informazione-utile/#:~:text=Le%20sponsorizzazioni%20social%20sono%20una,%2C3%25%20della%20popolazione%20mondiale.>

sia sul web sia sul proprio sito, TOD'S ha pubblicato la foto del monumento con il suo logo in sovrapposizione, ma anche un video in cui mostra come erano procedute negli anni i lavori di restauro a cui aveva contribuito. Stessa operazione si può ripetere sui social appartenenti allo sponsor, dove coloro che seguono il relativo account possono rendersi conto dell'iniziativa di cui esso si è occupato, mentre chi non lo seguiva, avendo sentito parlare dell'evento, può incuriosirsi e decidere di unirsi alla pagina social. In tal modo, non vi è più una tradizionale promozione, ma si instaura qualcosa di decisamente più robusto, una sorta di fidelizzazione con il soggetto sponsorizzante, un legame che darà una promozione stabile nel tempo.

Il fenomeno della sponsorizzazione digitale, dunque, può indurre ancora di più i privati a prendere parte al corrispondente contratto in conseguenza della sua superiore attrattività per il business. Spetta, quindi, al Ministero e agli altri enti pubblici sfruttare questa grande opportunità dei tempi d'oggi, che può così agevolare il reperimento delle risorse necessarie per quelle «iniziative in ordine alla tutela ovvero alla valorizzazione» che incidono sul patrimonio culturale.

## *Conclusioni finali*

Giunti ormai alla fine di questo elaborato, è utile ripercorrere i punti più rilevanti, ma anche quelli più controversi, che sono stati trattati fin qui.

Come visto nel primo capitolo, la complessità della materia ha visto, negli anni, un susseguirsi di normative, che sono poi sfociate nella formulazione del Codice dei beni culturali e del paesaggio. Un codice di settore che ha preso ad oggetto la concezione materiale del bene culturale, ma che, al contempo, ha abbandonato come unica forma possibile, ammettendo implicitamente anche l'esistenza di un patrimonio culturale immateriale. È stata confermata la doppia titolarità dei beni culturali, chiarendo da subito come questi possano appartenere a soggetti privati, oltre che a quelli pubblici, purché vi ricorra un interesse particolarmente importante. Inoltre, soltanto una parte minore è destinata, *ex lege*, a qualificarsi come beni culturali; tutte le altre cose suscettibili di avere un valore o interesse culturale devono essere sottoposte ad un procedimento *ad hoc*, che sia di verifica o una dichiarazione da parte dell'autorità competente.

Per quanto riguarda le due funzioni che contraddistinguono la materia, tutela e valorizzazione, si è visto come sono mutati la considerazione e il rapporto fra le due. Per secoli si è dato spazio solo alla prima: il patrimonio culturale, quando era compreso il valore che rivestiva (se non lo si vedeva solo come un insieme di ruderi dei tempi passati), era oggetto di soli interventi di protezione e conservazione. E ancora oggi la tutela gode, giuridicamente, di una posizione di rilevanza sovraordinata rispetto alla valorizzazione.

Tuttavia, negli ultimi tempi, si è compresa l'importanza che la valorizzazione ha, senza la cui presenza sarebbe del tutto inutile "mettere sottochiave" i beni, pur di preservarli. Ecco, allora, che si rende necessaria anche questa altra funzione, che ha smesso di essere una declinazione della tutela e che ha assunto una propria autonomia, con lo scopo di assicurare le migliori condizioni di fruizione del patrimonio culturale e promuoverne la conoscenza. Ma questa attrattività ed accessibilità del patrimonio culturale è possibile anche, in gran parte, grazie ad una massimizzazione della redditività che venga reinvestita nel settore: allora, ad una prima nozione esclusivamente culturale è seguita una a principale contenuto economico di tipo imprenditoriale, con aspetti culturali solo indiretti.

Oggi, si deve tener conto di una doppia accezione, culturale ed economica, della valorizzazione, con una preferenza per la prima. Questa funzione, così, in base al dettato della Costituzione e del Codice dei beni culturali e del paesaggio, è tesa a promuovere lo sviluppo della cultura e la conoscenza del patrimonio culturale, ma anche a servirsi di tutti quei mezzi, anche imprenditoriali, che ne assicurino un incremento dell'utilizzazione e della fruizione. Una volta posto al centro il godimento di quest'ultimo, non può mettersi da parte, come si è fatto per decenni, il fatto che i beni abbiano delle grandi potenzialità economiche, in quanto volano per la crescita del Paese anche da questo punto di vista. Quindi, un cambio di paradigma che vede il patrimonio culturale passare da costo per le finanze pubbliche a misura di sostenibilità del debito pubblico e per l'equilibrio dei bilanci, permettendo alle amministrazioni di poter soddisfare anche il principio di buon andamento (art. 97 Cost.).

Dunque, tutela e valorizzazione andrebbero svolte in misura complementare, senza doversi cadere in contraddizione, da una parte effettuando interventi di conservazione programmata e, eventualmente, di ripristino in buono stato dei beni, dall'altra favorendo la fruizione ed un incremento delle offerte culturali, in modo da promuovere la cultura verso ogni fascia d'età della popolazione.

Cultura ed economia possono dialogare, purché quest'ultima sia posta al servizio della prima. Il punto di partenza deve essere che la messa a reddito del patrimonio culturale deve significare reinvestimento nel relativo settore e miglioramento delle risorse, non mera mercificazione dei beni, come pure qualcuno vorrebbe. La cultura deve essere, *in primis*, arricchimento spirituale e formazione della personalità dell'individuo; solo in un secondo momento divenire opportunità di crescita dell'economia nazionale, utilizzando al meglio il patrimonio culturale italiano che, tra beni mobili ed immobili, riesce a contare un valore nettamente superiore al prodotto interno lordo annuale del Paese.

Dopo aver esposto la disciplina generale in tema di beni culturali, il capitolo successivo si è poi concentrato sulla riproduzione dei beni culturali, passaggio necessario per arrivare alla digitalizzazione, in quanto quest'ultima è il prodotto della prima. La legge sul diritto d'autore, infatti, definisce la riproduzione come moltiplicazione di copie in qualunque forma, e dunque anche in quella digitale. Questa ha la caratteristica di essere modificabile e di essere non rivale nel suo utilizzo, a differenza della copia analogica.

La riproduzione permette di dematerializzare il bene culturale, traendo il valore culturale immateriale che l'originale reca con sé. Come visto, essa non è un atto indifferente da un punto di vista tecnico, oltre che giuridico, ponendo due tipi di problemi, uno sull'aspetto materiale e l'altro su quello immateriale. Il primo concerne la tutela fisica del bene, per cui le operazioni tecniche possono causare un deterioramento della conservazione materiale del bene, sia per contatto fisico sia per fattori esterni cui viene esposto, quali luce o fonti di calore. Il secondo, invece, riguarda un'attenuazione della riconoscibilità di unicità e di autenticità del bene, visto che la produzione di copie fedeli fa sì che diventi più o meno difficoltoso distinguerle dall'originale.

L'assoluta rilevanza del valore immateriale del bene culturale porta una vera e propria rivoluzione copernicana, poiché segna anche il passaggio dalla dimensione statica, che ha ad oggetto l'impatto dell'atto di riproduzione sul bene, a quella dinamica, che pone al centro l'impatto sul bene dell'uso della riproduzione. Un uso della riproduzione che, quindi, ha effetti che ricadono sul valore culturale del bene e che, a seconda della natura, riceve una regolamentazione più o meno restrittiva. Solamente nel primo caso, infatti, la disciplina codicistica prevede un'autorizzazione da parte dell'amministrazione che ha in consegna il bene, oggetto di riproduzione, ed un canone e corrispettivo a fronte del profitto economico, di cui si avvantaggia chi si serve della riproduzione a tale fine, e dei costi di riproduzione.

Questo potere delle amministrazioni, avallato dall'ordinamento giuridico, risulta, tuttavia, ad una parte della dottrina, un retaggio di una visione dominicale da parte del demanio: la facoltà di autorizzazione e di imporre un corrispettivo in denaro, pertanto, discenderebbe da quella convinzione dell'apparato pubblico di essere proprietario del patrimonio culturale.

La disciplina codicistica, dopo la modifica con la legge sull'Art bonus, ha saputo invece trovare una soluzione di equilibrio e buon senso. Le riproduzioni che siano rivolte ad un uso personale, studio, ricerca, in pratica prive di scopo di lucro, non soggiacciono ad alcuna limitazione, dimostrando, al contrario, una *ratio* di fondo piuttosto "libertaria", dal momento che l'ordinamento non intende porre dei vincoli se non quando necessario per evitare possibili pregiudizi all'immagine del bene. In quest'ultima ipotesi, viene riconosciuto ugualmente il diritto alla riproduzione dell'immagine del bene, ma lo si restringe condizionandolo a dei vincoli. E questo a buon diritto: la dicotomia fra usi

lucrativi e non lucrativi, che il Codice dei beni culturali pone, risulta comprensibile, dal momento che i primi integrano la missione istituzionale di promozione della cultura, mentre i secondi non lo fanno, almeno direttamente, configurando un uso egoistico.

Il punto è che i beni culturali, per il pregio estetico e per l'insito contenuto "etereo", non possono essere trattati alla stregua di qualunque altro oggetto. Tale atteggiamento dell'ordinamento è dovuto al fatto che questi beni sono di fruizione pubblica e appartengono di fatto alla collettività, costituendo valori universali: l'autorizzazione, così, dovrebbe avere proprio quella funzione di evitare un nocumento sia materiale che immateriale al bene che non sia adeguatamente giustificato, posto in essere, per di più, da parte di chi ne fa un uso volto a soddisfare i propri interessi.

Allora, non può dirsi che vi sia una concezione dominicale da parte del demanio, ma una scelta del legislatore che è stata indirizzata a salvaguardare beni di eccezionale valore davanti ad usi egoistici e che solo un soggetto pubblico è in grado di tutelare in modo appropriato, formulando una valutazione per lo più tecnica e al di sopra dei singoli interessi subiettivi. L'amministrazione, infatti, si occupa di valutare la compatibilità non solo della modalità di riproduzione con la tutela fisica del bene, ma anche tra l'uso della sua immagine con il suo valore culturale.

Ciò nonostante, nelle riproduzioni private, la linea tra i due diversi scopi degli usi non è così netta e su non pochi casi si è lontani dal raggiungere un pacifico accordo sulla loro qualificazione. Pertanto, finché non vi sarà una legislazione chiara in merito, l'amministrazione sarà tenuta ad esprimere un giudizio in concreto, che avvenga caso per caso. Tutto ciò, però, non fa altro che alimentare una prassi applicativa fortemente disomogenea, anche dinanzi a nuovi fenomeni come quello dei social, che vede una diffusione sempre più frequente di foto e video di beni culturali da parte di *influencer* che ricavano dei guadagni dalla loro attività.

Se la riproduzione costituisce, pertanto, un pericolo di lesione del bene sia dal lato materiale, nella sua integrità estetica, che da quello immateriale, nell'autenticità del valore culturale, allo stesso tempo, però, la riproduzione rappresenta una seria opportunità di maggior fruizione e valorizzazione del patrimonio culturale, consentendo una sua straordinaria diffusione ed un'acquisizione nel *background* culturale della società ad un livello impossibile da raggiungere altrimenti, in special modo con i mezzi digitali.

È proprio sull'uso delle immagini che oggi si gioca una partita importante per la futura politica legislativa in materia, attesa la crescente importanza della questione, che è stata progressivamente indagata, ma la cui normazione rimane ancora ambigua davanti alle nuove tecnologie. Nell'attesa di interventi di modifica, si sono raggruppate in due le visioni che si sono sviluppate sul punto.

Quella pubblicistica guarda con timore il riuso delle riproduzioni: questo perché tale attività viene intesa come fonte di rischio per gli usi che conseguirebbero, passibili di ledere l'immagine del bene. La risposta che suggerisce questo filone è quella utilizzare immagini a bassa risoluzione, contrassegnate o addirittura non scaricabili, in modo da salvaguardare rigorosamente il decoro del patrimonio culturale. Questo, tuttavia, non solo è contrario alle sollecitazioni provenienti dalle stesse linee guida della piattaforma Europea o dalla Direttiva Copyright, che auspicano invece una liberalizzazione dell'uso delle riproduzioni fedeli del bene, ma anche ad una prospettiva di accessibilità e promozione della cultura.

Opposta è l'ottica privatistica più spiccata, che ritiene che non dovrebbe permanere alcuna forma di controllo pubblico, dove lo Stato si ergerebbe, in aggiunta alla figura di proprietario, ad autorità moralistica di supervisione sul decoro o meno dell'uso che si vuole fare del valore immateriale del bene; lo stesso pagamento di una somma di denaro sarebbe vano, considerato che una libera circolazione dell'immagine arrecherebbe, in via indiretta, profitti complessivamente di gran lunga maggiori. È questa l'opinione nettamente maggioritaria e la direzione verso cui spinge la legislazione europea.

Nondimeno, questa via, se è vero che elimina problemi relativi a giudizi moralistici e soggettivi legati alla valutazione sul decoro, permette che il valore immateriale del bene culturale – che si ricorda essere l'essenza dello stesso, sebbene anche il profilo materiale, com'è ovvio, rivesta la sua rilevanza – possa sottostare a qualunque tipo di uso. Sarebbe pienamente legittimo, allora, anche quello che vada a sminuire il suo valore o addirittura a lederlo e questo sarebbe tanto più grave se non solo lo si ammettesse, ma lo si lasciasse fare anche ad assoluto vantaggio economico del deturpatore.

La tutela, invece, non può più essere intesa come nel passato, ma deve estendere i propri confini dall'ambito materiale ad anche quello immateriale: continuare a farlo

significherebbe ignorare i rischi che comportano le nuove tecnologie, consegnando i beni ad ogni uso ed abuso possibile da parte della collettività. È ragionevole, quindi, proseguire nel solco del legislatore nazionale e continuare ad operare una distinzione. In questo modo, l'assenza dello scopo di lucro non determina alcuna sorta di cesura sulla libertà di espressione e sulla cultura stessa, incoraggiandone una libera circolazione. Peraltro, un uso lucrativo, per il suo stesso carattere, che si contrappone a scopi puramente culturali, legittima un controllo da parte dell'amministrazione; per una valutazione che non sconfini nell'arbitrarietà dei propri principi morali e del proprio tessuto educativo sarebbe meglio che si fissassero dei parametri più obiettivi, che definiscano una valutazione che abbia ad oggetto un uso necessario e proporzionato, compatibile con la destinazione culturale del bene.

Altro tema affrontato è stato quello di quale dimensione dare al patrimonio culturale e alla cultura più in generale, per poi passare a quella da dare alla relativa disciplina. Mentre, tradizionalmente, la cultura è legata ad una determinata nazione, costituendo elemento di identità di un popolo (cd. *cultural nationalism*), la tendenza di oggi è quella di elevarla ad una concezione universale, rintracciando gli elementi in comune fra le varie culture nazionali; in egual modo, il singolo bene culturale può rappresentare un pezzo della cultura mondiale. Ciò, però, è in contraddizione con il fatto che il diritto dei beni culturali è posto sotto le singole legislazioni nazionali, le quali si occupano di stabilire da sé le proprie regole: così l'Italia, che le contiene in gran parte nel proprio Codice dei beni culturali e del paesaggio del 2004.

Ora, prendendosi il principio di territorialità del diritto penale come principio generale dell'ordinamento, non può estendersi l'applicazione del Codice al di là del territorio nazionale. Tra l'altro, lo stesso approccio globale del patrimonio culturale, proposto dai più recenti studi, sembra orientato a richiedere una regolamentazione unitaria dei beni culturali, la cui immagine è sempre più libera nella circolazione, non fermandosi davanti al confine nazionale. Per di più, con il vigente panorama giuridico, le diverse giurisdizioni nazionali, come visto nei casi precedentemente menzionati, hanno difficoltà nell'accertare chi abbia effettiva competenza sul giudizio. Un regolamento europeo o un trattato internazionale possono rivelarsi di grande utilità, soprattutto in un'epoca in cui la diffusione delle immagini è sempre maggiore, così come lo sono le

modalità di fruizione e l'interesse verso i beni culturali, non più appannaggio delle sole élite.

La diversificazione delle utilizzazioni delle riproduzioni ha, poi, fatto emergere come la disciplina dei beni culturali sia intrecciata con altri regimi normativi, come quello del diritto d'autore o della libertà di panorama.

Per quanto riguarda i diritti di proprietà intellettuale, la trattazione sull'argomento da parte della dottrina è ampia e la Direttiva Copyright fornisce una precisa normazione da recepire, di cui tiene conto la legge italiana sul diritto d'autore. Quello che, però, si tende ad ignorare è che la sovrapposizione tra il suo ambito di applicazione e quello della disciplina dei beni culturali avviene in un arco temporale particolarmente ristretto, che si è precedentemente evidenziato.

Sulla libertà di panorama, che attiene a beni culturali che sono esposti sulla pubblica via, il Codice dei beni culturali e del paesaggio non opera alcuna differenziazione, al contrario di quanto accade in altri Paesi europei. Il senso comune vorrebbe che ciò che è liberamente visibile sia anche liberamente riproducibile, anche perché non è possibile, all'atto pratico, esercitare un controllo in tal caso. D'altra parte, non può escludersi che anche tali tipi di beni rischiano di subire una lesione del loro valore immateriale e ciò a maggior ragione per la facilità con cui si può ottenere una riproduzione degli stessi (si pensi alla foto del Colosseo su maglie-souvenir oppure la foto del Circo Massimo su dei biglietti per concerti che si tengono lì). La legislazione italiana necessita di una previsione in materia, in modo da non lasciare questi beni in un "limbo giuridico".

Infine, il terzo ed ultimo capitolo ha toccato la digitalizzazione del patrimonio culturale, tema di grande importanza, visto l'uso massivo che se ne fa da parte delle società più avanzate e non solo.

La domanda che è spontaneo porsi sin da subito è stata come qualificare un bene culturale digitalizzato. A differenza di quanto sostengono alcuni, questo non è un bene autonomo e distinto da quello fisico né, sebbene vi sia una dematerializzazione virtuale su mezzi digitali, un bene culturale immateriale, il quale ha altra natura. I beni culturali digitalizzati costituiscono un differente uso del valore immateriale del bene originale, formando una sua proiezione virtuale; i mezzi digitali, però, non danno vita a nessuna duplicazione dei beni. Infatti, anche se la rappresentazione virtuale del bene ha una propria circolazione giuridica, questo non comporta come corollario che la copia digitale

del bene diventi, per ciò solo, un'entità nuova e distinta. Ecco perché questi beni culturali sono digitalizzati, ma non digitali in sé.

Questa dematerializzazione fa sì che la riproduzione sia posta al di fuori dello spazio e del tempo e ciò rende il bene culturale fruibile in modo non rivale da un numero indefinito di soggetti, senza effetti sul suo deterioramento.

D'altra parte, venendo rimossa la materialità della cosa, nella copia diminuisce l'aura che quella emana e il suo ruolo di testimonianza di civiltà; ciò nonostante, sopravvive comunque un valore immateriale, che è in grado, con questo supporto, di essere veicolato assai più diffusamente.

Deve applicarsi a queste beni digitalizzati lo stesso regime di quelli fisici da cui hanno attinto? Il Codice neanche in questo caso fa una distinzione e per questo anche tale tema risulta controverso. C'è chi parla di poter attribuire delle licenze aperte, che sono una specie di autorizzazione preventiva sui beni cui sono state apposte. Secondo altri, invece, se è previsto quel regime per le riproduzioni analogiche, a maggior ragione dovrebbe valere per quelle digitali, decisamente più numerose ormai, grazie all'uso dei social network, e potenzialmente più lesive.

Riguardo alla fruizione e alla valorizzazione del patrimonio culturale digitalizzato, sembra sensato riconoscere allora un doppio livello. Per il primo si garantisce un accesso di base al patrimonio culturale che assicura la libera fruizione e, per questo, libero e gratuito; per il secondo, invece, considerando il fatto che vengono forniti servizi ulteriori in grado di completare la visita, che possono essere composti in infiniti modi diversi, si deve riconoscere un corrispettivo, così come è previsto per la visita tradizionale per cui si paga il biglietto. Gli istituti di cultura sarebbero, così, in grado di conservare una propria autonomia economico-finanziaria, di notevole importanza se si pensa che ciò è funzionale alla loro capacità di ricerca ed indipendenza dalle sovvenzioni pubbliche. Il cittadino può così scegliere di esercitare il suo diritto soggettivo al libero accesso al patrimonio culturale o approfondire l'esperienza culturale, ma pagare un modesto compenso per i costi del servizio.

Comunque, le tecnologie digitali possono essere adoperate non solo per la virtualizzazione di beni culturali già esistenti, ma anche per l'attivazione di piattaforme volte al godimento degli stessi e per la creazione di nuovi prodotti digitali. Si possono così, a scopo di tutela, catalogare e conservare meglio le immagini di beni culturali

attraverso banche dati, o intervenire senza danneggiamenti ed in modo più accurato nelle operazioni di restauro sul bene. Al fine di valorizzazione si possono, invece, sfruttare le app per ricevere servizi utili e godere dell'esperienza di musei, in modo da rendere il patrimonio culturale più fruibile e alla portata di tutti, sia nella visita che nella comprensibilità. Dunque, la digitalizzazione si rivela essere uno strumento di cui ormai non si può più fare a meno, dato il suo apporto in entrambe le funzioni.

Ultimo punto delicato è stato quello pertinente alla sponsorizzazione. Il contratto privatistico, benché atipico, ha una configurazione che è pacifica, mentre la sponsorizzazione di beni culturali è perfino codificata; la criticità è rinvenibile nel rapporto con la digitalizzazione.

Due sono i profili che possono riscontrarsi. Il digitale può, innanzitutto, essere il formato dell'immagine del bene culturale, cui vuole associarsi lo sponsor, il quale dà in cambio una sua (spesso consistente) partecipazione all'iniziativa di tutela o valorizzazione del bene culturale. Inoltre, la stessa sponsorizzazione può essere digitale, rientrando in quella branca dell'economia denominata "*digital marketing*". Questo significa che la sponsorizzazione si serve, in tal caso, di canali digitali, che, se sfruttati correttamente, possono dare una visibilità allo sponsor sensibilmente maggiore del passato. La digitalizzazione può dare, così, anche qui un significativo contributo al patrimonio culturale, incoraggiando sì i privati a stipulare tali contratti per i propri interessi, ma, in questo modo, inducendoli a sostenere delle attività in favore del patrimonio culturale e della cultura.

Allora, non si deve lasciare che il mecenatismo sia l'unica soluzione possibile, anche se più nobile, ma bisogna prendere in considerazione anche istituti come questo, nella speranza che si crei sempre più una situazione di collaborazione pubblico-privata e non di mera contrapposizione ideologica.

La digitalizzazione infonde nuova vita alle opere del passato e le fa diventare ulteriore risorsa per la comunità. Oggi, chiunque ha la possibilità di fruire dei beni culturali digitalizzati senza doversi recare presso l'istituto di cultura che custodisce il bene, magari ubicato dall'altra parte del mondo, potendone godere in qualunque momento, anche a grosso beneficio dei costi. Ciò ha portato a veder garantito da parte dei cittadini un libero accesso alla cultura, che ha rimosso ostacoli, economici e sociali, che potevano portare a disparità di trattamento; tutto questo ha condotto il mondo culturale

verso la direzione tracciata dall'uguaglianza formale e sostanziale dell'art. 3 Cost. Al contempo, però, è diventato molto più complicato controllare una diffusione delle immagini che non ha difficoltà a raggiungere qualunque parte del globo, con immediate conseguenze sull'utilizzo, ma anche sulla manipolazione delle stesse da parte di chiunque. All'uguaglianza culturale si contrappone un rischio di autenticità e di svilimento del patrimonio culturale e tutto può confondersi, il vero con il falso, il genuino con l'artefatto. E allora si comprende una particolare attenzione giuridica per questo aspetto, poiché ne va dell'identità di popoli e di culture locali, nonché dei valori della comunità nella sua interezza.

Il prossimo scenario giuridico in materia vedrà delle modifiche al Codice volte a semplificazioni per le autorizzazioni paesaggistiche e ad uno snellimento delle procedure burocratiche soprattutto delle sovrintendenze, il che suscita la preoccupazione di alcuni, dal momento che in questo settore, non equiparabile ad un qualunque altro, minori procedure significano anche un rischio di depotenziamento della tutela. Nulla, almeno per il momento, è previsto invece per una regolamentazione degli strumenti digitali nel settore culturale, nonostante la rilevanza e la problematicità della questione digitale, dell'impatto che la tecnologia ha sull'immagine dei beni culturali o della creazione di nuovi fenomeni, sempre più presenti in futuro, come i *token* per le opere d'arte.

Il Codice dei beni culturali risale, ormai, a più di vent'anni fa, quando tale tecnologia era ancora lontana dalle applicazioni che ha oggi, e necessiterebbe di un aggiornamento su questo tema, che coinvolgerà sempre di più le nuove modalità di tutela e valorizzazione del patrimonio culturale. Il digitale non va estromesso dal dibattito parlamentare e sociale perché posto in contrapposizione ad un mondo che rimanda soprattutto all'antico.

Si è visto, anzi, come può essere utile in rapporto ad un più attento studio del bene ed alla sua conservazione, con banche digitali che permettono di preservare intatto il valore culturale del bene, mettendosi al riparo dal rischio che il bene, nel corso dei secoli, possa rovinarsi o andare perduto, o per meglio prevenire pericoli o intervenire sul bene fisico. Vantaggi notevolissimi, che non potranno che essere sempre più sfruttati nel futuro.

Il digitale è e si sta rivelando anche la via per una concezione diversa di valorizzazione, in quanto sono tante le esperienze virtuali alternative che offre per

accrescere la fruizione del bene ed infiniti i nuovi utilizzi che possono farsi. Certo, questo non vuol dire che il bene culturale originale debba passare in secondo piano o che diventi insignificante il suo godimento diretto, visto che si può apprezzarlo dalla sola immagine che si trova sul web. L'aura, di cui parlava Benjamin, permea il bene originale, con quella impressione e quelle emozioni uniche che solo una visione in presenza può dare.

Il digitale, d'altra parte, porta con sé il virtuale, che è ciò che appare ma che non è. L'enorme contributo che dà deve, infatti, essere sempre contestualizzato e restare ben distinto dal mondo circostante, altrimenti si rischia di rappresentarsi e credere in qualcosa di diverso dal reale. Il digitale assiste, ma non sostituisce e non deve sostituire la realtà e l'ingegno umano.

Infine, la digitalizzazione si relaziona anche con la cultura, che è sì diritto fondamentale dell'individuo che va tutelato, ma che va anche compresa in rapporto alla società. Le trasformazioni che il digitale ha portato con sé sono in divenire e andrà percorsa molta strada per prendere piena coscienza di come la cultura stia cambiando il modo di essere concepita. Una cultura sempre più in movimento all'interno di una società altrettanto in continuo cambiamento. La cultura, allora, non è solo un'accozzaglia di begli oggetti e di nozioni che vanno salvaguardati, ma è parte imprescindibile della vita degli esseri umani, che devono impegnarsi, come dice la Costituzione, a concorrere al progresso spirituale, oltre che materiale, della società.

## BIBLIOGRAFIA

- T. Alibrandi e P. Ferri, *I beni culturali e ambientali*, Milano, Giuffrè, 2001.
- A. Angiuli e V. Caputi Jambrenghi (a cura di), *Commentario al Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio*, Torino, Giappichelli, 2005, 93 ss.
- M. Arisi, *Riproduzioni di opere d'arte visive in pubblico dominio: l'articolo 14 della Direttiva (EU) 2019/790 e la trasposizione in Italia*, in *Aedon*, 2021, n. 1.
- G. Avanzini, *La circolazione intracomunitaria dei beni culturali privati, tra tutela del patrimonio artistico nazionale e identità culturale europea*, in *Rivista italiana di diritto pubblico comunitario*, 2018.
- C. Barbati, M. Cammelli, L. Casini, G. Piperata, G. Sciullo, *Diritto del patrimonio culturale*, Bologna, Il Mulino, 2017.
- C. Barbati, *La valorizzazione del patrimonio culturale*, in *Aedon*, 2004, n. 1.
- A. Bartolini, *L'immaterialità dei beni culturali*, in *Aedon*, 2014, n. 1.
- A. Bartolini, *Quale tutela per il diritto all'immagine dei beni culturali? (riflessioni sui casi dell'Uomo Vitruviano di Leonardo da Vinci e del David di Michelangelo)*, in *Aedon*, 2023, n. 2.
- J. Baudrillard, *Violenza del virtuale e realtà integrale*, Milano, Mondadori Education, 2005.
- W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Milano, Feltrinelli, 2022.
- F. Benvenuti, *Disegno dell'amministrazione italiana*, Padova, Cedam, 1996.
- C. Birrozzi, B. Barbaro, M. L. Mancinelli, A. Negri, E. Plances, C. Veninata, *Catalogare nel 2020*, in *Aedon*, 2020, n. 3.

- B. Blackwell, *Light Exposure to Sensitive Artworks During Digital Photography*, in *Western Association for Art Conservation (WAAC) Newsletter*, 2002, vol. 22, n. 3.
- R. Borio di Tigliole, *La legislazione italiana dei beni culturali*, Milano, Giuffrè, 2018.
- C. Brandi, *Teoria del restauro*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1963.
- C. Brandi, *Dialoghi di Elicona: Carmine o della pittura*, Roma, Scialoja, 1945.
- C. A. Bucci e T. Montanari, *Il buon senso della Corte dei conti: bocciata la sponsorizzazione del Colosseo*, in *Emergenza cultura* (online), 2016.
- R. Buonomo, *La restituzione dei beni culturali usciti illecitamente dal territorio di uno Stato Membro alla luce della direttiva 2014/60/UE*, in *Aedon*, 2014, n. 3.
- M. Cafagno, *Contratti pubblici, responsabilità amministrativa e “burocrazia difensiva”*, in *Il diritto dell’economia*, Stem Mucchi Editore, 2018, n. 3.
- G. Calculli, *Il d.m. 21 marzo 2024, n. 108 del ministero della Cultura: un passo avanti, un passo indietro*, in *Aedon*, 2024, n. 2.
- M. Cammelli, *L’ordinamento dei beni culturali tra continuità e innovazione*, in *Aedon*, 2017, n. 3.
- M. Cammelli, *La riga prima della prima riga, ovvero: ragionando su Art Bonus e dintorni*, in *Aedon*, 2014, n. 3.
- M. Cammelli (a cura di), *Il Codice dei beni culturali e del paesaggio*, Bologna, Il Mulino, 2007.
- M. Cammelli e G. Piperata, *Patrimoni culturali: innovazioni da completare; tensioni da evitare*, in *Aedon*, 2022, n. 1.
- A. Canella, *L’Uomo Vitruviano e la “faida” tra Ravensburger e il Ministero della Cultura sui diritti della riproduzione*, in *Proprietà intellettuale* (online), 2024.
- F. Caporale, *La valorizzazione dei beni culturali*, Napoli, Editoriale scientifica, 2024.
- P. Carpentieri, *Digitalizzazione, banche dati digitali e valorizzazione dei beni culturali*, in *Aedon*, 2020, n. 3.

- L. Casini, *Il ministero della Cultura di fronte al PNRR*, in *Aedon*, 2021, n. 2.
- L. Casini, *La globalizzazione giuridica dei beni culturali*, in *Aedon*, 2012, n. 3.
- L. Casini, *Le metamorfosi del ministero della Cultura e le incongruenze dell'organizzazione amministrativa*, in *Aedon*, 2024, n. 2.
- L. Casini, *"Noli me tangere": i beni culturali tra materialità e immaterialità*, in *Aedon*, 2014, n. 1.
- L. Casini, *Riprodurre il patrimonio culturale? I "pieni" e i vuoti normativi*, in *Aedon*, 2018, n. 3.
- R. Caso, *Il David, l'Uomo vitruviano e il diritto all'immagine del bene culturale: verso un'evaporazione del pubblico dominio?*, in *Foro italiano*, 2023.
- S. Cassese, *I beni culturali: dalla tutela alla valorizzazione*, in *Giornale di diritto amministrativo*, 1998.
- S. Cassese, *L'evoluzione degli istituti della cultura*, in *Cultura come diritto: radici costituzionali, politiche e servizi*, 2019.
- M. F. Cataldo, *Preservare la memoria culturale: il ruolo della tecnologia*, in *Aedon*, 2020, n. 2.
- M. C. Cavallaro, *I beni culturali: tra tutela e valorizzazione economica*, in *Aedon*, 2018, n. 3.
- R. Cavallo Perin e G. M. Racca, *Caratteri ed elementi delle sponsorizzazioni con le pubbliche amministrazioni*, in *Diritto amministrativo*, 2013.
- M. P. Chiti, *La nuova nozione di "beni culturali" nel d.lg. 112/98*, in *Aedon*, 1998, n. 1.
- A. Cicu, F. Messineo, L. Mengoni (a cura di), *Trattato di diritto civile e commerciale*, Milano, Giuffrè, 2012.
- G. Clemente di San Luca, R. Savoia, *Manuale di diritto dei beni culturali*, Napoli, Jovene, 2008.
- A. Crismani, *ART-BONUS: strumento partecipativo alla gestione del bene pubblico*, in *Federalismi.it*, 2014, n. 19.

- M. Croce, *La digitalizzazione delle collezioni museali. Stato dell'arte e prospettive*, in *Aedon*, 2023, n. 2.
- G. Crupi, *Considerazioni preliminari sul riuso delle risorse digitali*, in *DigItalia* (online), 2023, n. 2.
- C. Cumbo, *App iTPC: tecnologia applicata alla tutela del patrimonio culturale*, in *Altervista* (online), 2020.
- D. D'Orsogna e A. Areddu, *Le misure a sostegno del settore culturale e l'istituzione del Fondo per la cultura*, in *Rivista italiana del turismo*, 2020, n. 30.
- R. De Meo, *La riproduzione digitale delle opere museali fra valorizzazione culturale ed economica*, in *Il Diritto dell'Informazione e dell'Informatica*, Giuffrè, 2019, n. 3.
- S. De Paolis, *Il contratto di sponsorizzazione dei beni culturali*, in *Associazione Romana di Studi Giuridici* (online), 2013.
- S. Della Torre, *La conservazione programmata*, in *Aedon*, 2023, n. 3.
- V. Di Capua, *La Convenzione di Faro. Verso la valorizzazione del patrimonio culturale come bene comune?*, in *Aedon*, 2021, n. 3.
- C. Di Cocco, *Tutela delle banche di dati: patrimonio culturale e mercato unico digitale*, in *Aedon*, 2020, n. 3.
- M. Dugato, *Fruizione e valorizzazione dei beni culturali come servizio pubblico e servizio privato di utilità pubblica*, in *Aedon*, 2007, n. 2.
- A. Emiliani, *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani. 1571-1860*, Polistampa, Firenze, 2015.
- A. Fantin, *La circolazione dei beni culturali immobili di proprietà pubblica*, in *Aedon*, 2024, n. 1.
- A. Fantin, *La concessione in uso dei beni culturali nel Codice dei beni culturali e del paesaggio*, in *Aedon*, 2010, n. 2.
- A. Ferretti, *Verifica dell'interesse culturale*, in *Aedon*, 2007, n. 1.

- P. G. Ferri e M. Pacini, *La nuova tutela dei beni culturali e ambientali*, Milano, Il Sole 24 Ore, 2001.
- G. Finocchiaro, *La valorizzazione delle opere d'arte on-line*, in *Aedon*, 2009, n. 2.
- G. D. Finocchiaro, *La valorizzazione delle opere d'arte on line e in particolare la diffusione on line di fotografie di opere d'arte. Profili giuridici*, in *Aedon*, 2020, n. 3.
- M. Fiorillo, *Fra Stato e mercato: spunti in tema di costituzione economica, costituzione culturale e cittadinanza*, in *Rivista dell'Associazione Italiana dei Costituzionalisti*, 2018, n. 2.
- S. Foà, *La legittimità costituzionale della l. r. Lazio sulla tutela e valorizzazione dei centri storici*, in *Giornale di diritto amministrativo*, 2003.
- P. Foradori, S. Giusti, A.G. Lamonica, *Reshaping Cultural Heritage Protection Policies at a Time of Securitisation: France, Italy, and the United Kingdom*, in *The International Spectator Italian Journal of International Affairs*, 2018.
- P. Forte, *Il bene culturale pubblico digitalizzato. Note per uno studio giuridico*, in *P.A. Persona e Amministrazione*, n. 2, 2019.
- M. Fusi, *Sulla riproduzione non autorizzata di cose altrui in pubblicità*, in *Rivista di diritto industriale*, 2006, n. 3.
- P. Galli, *Musei e banche dati*, in *AIDA*, 2004.
- G. Gallo, *Il decreto Art Bonus e la riproducibilità dei beni culturali*, in *Aedon*, 2014, n. 3.
- G. Garzia, *La valorizzazione dei beni e degli spazi pubblici di interesse culturale attraverso la diffusione delle moderne tecnologie informatiche: il caso della c.d. "Piazzetta degli Ariani" di Ravenna*, in *Aedon*, 2013, n. 3.
- F. Gazzoni, *La trascrizione immobiliare*, in P. Schlesinger (a cura di), *Codice Civile Commentato*, Milano, Giuffrè, 1991.
- Y. Gendreau, *The reproduction right and the internet*, in *Revue Internationale du Droit d'Auteur*, 1998.

- M. S. Giannini, *Diritto amministrativo*, Milano, Giuffrè, 1993.
- M. S. Giannini, *I beni culturali*, in *Rivista trimestrale di diritto pubblico*, 1976, I.
- C. Giraud, *Le Terme di Caracalla in 3D. A Roma il primo sito archeologico italiano in realtà virtuale*, in *Artribune* (online), 2017.
- N. Greco, *Stato di cultura e gestione dei beni culturali*, Bologna, Il Mulino, 1981.
- M. Grisolia, *La tutela delle cose d'arte*, Roma, Società editrice del foro italiano, 1952.
- M. Guccione, *La conservazione*, in *Aedon*, 2004, n. 1.
- G. Guglielmetti, *Riproduzione e riproduzione temporanea*, in *Annali italiani del diritto d'autore, della cultura e dello spettacolo (AIDA)*, Giuffrè, 2002, Anno XI.
- L. M. Guzzo, *Il patrimonio culturale*, in *Aedon*, 2022, n. 1.
- M. Ibrahim, *AI in conservazione dei beni artistici e culturali*, in *Ultralytics* (online), 2024.
- K. Kurcani, *La riproduzione dei beni culturali: la tutela del bene alla prova della liberalizzazione della sua immagine*, in *Aedon*, 2023, n. 2.
- F. Lafarge, *La circolazione internazionale dei beni culturali*, in *Aedon*, 2009, n. 1.
- C. Lamberti, *Ma esistono i beni culturali immateriali?*, in *Aedon*, 2014, n. 1.
- A. Lazzaro, *Innovazione tecnologica e patrimonio culturale tra diffusione della cultura e regolamentazione*, in *Federalismi.it*, 2017, n. 24.
- P. Liverani, *Riproduzioni dei beni culturali statali: il nuovo Decreto Ministeriale 108/2024*, in *JLIS.it* (online), 2024.
- P. Magnani, *Profili di tutela del diritto d'autore nella creazione di cataloghi digitali del patrimonio culturale: la protezione della banca dati e la protezione dei contenuti*, in *Aedon*, 2020, n. 3.
- D. Maida, *Mondo dell'arte e quarantena. 10 cose che musei e gallerie hanno fatto durante il lockdown*, in *Artribune* (online), 2020.
- D. Manacorda, *L'immagine del bene culturale pubblico tra lucro e decoro: una questione di libertà*, in *Aedon*, 2021, n. 1.

- L. Mansani, *Musei, esposizioni e banche dati*, in *AIDA*, 1999.
- G. Mari, *Concessione di valorizzazione e finanza di progetto: il difficile equilibrio tra conservazione, valorizzazione culturale e valorizzazione economica*, in *Aedon*, 2019, n. 2.
- P. Marzano, *Diritto d'autore e digital technologies*, Milano, Giuffrè, 2005.
- C. M. Mayr, *Banche dati e Musei*, in *AIDA*, 1997.
- F. Mele, *Ricostruzioni virtuali e digital storytelling per la valorizzazione di contesti artistici perduti. Case studies e modelli a confronto*, in *DigItalia*, 2023, vol. 18, n. 1.
- G. Melis, *Dal Risorgimento a Bottai e a Spadolini. La lunga strada dei beni culturali nella storia dell'Italia unita*, in *Aedon*, 2016, n. 3.
- F. Minio, *Banche dati museali, diritto d'autore, conservazione e valorizzazione del patrimonio culturale*, in *Aedon*, 2020, n. 3.
- M. Modolo, *La riproduzione del bene culturale pubblico tra norme di tutela, diritto d'autore e diritto al patrimonio*, in *Aedon*, 2021, n. 1.
- M. Modolo, *Promozione del pubblico dominio e riuso dell'immagine del bene culturale*, in *Archeologia e calcolatori*, 2018, n. 29.
- M. Modolo, *Verso una democrazia della cultura: libero accesso e libera condivisione dei dati*, in *Archeologia e Calcolatori*, 2017, supplemento n. 9.
- K. Molinari, *Realtà aumentata e beni culturali: le diverse applicazioni*, in *Arweb.it* (online), 2024.
- A. Moliterni (a cura di), *Patrimonio culturale e soggetti privati. Criticità e prospettive del rapporto pubblico-privato*, Napoli, Editoriale scientifica, 2019.
- A. Mondini, *Il giusto risarcimento del danno spettante al Ministero della Cultura per l'uso illecito dell'immagine del David di Michelangelo. Notazioni, in parte critiche, a Tribunale di Firenze 20 aprile 2023*, in *Giustizia Insieme* (online), 2023.
- T. Montanari, *Le pietre e il popolo. Restituire ai cittadini l'arte e la storia delle città italiane*, Roma, Minimum fax, 2013.

- T. Montanari, *Privati del patrimonio*, Torino, Einaudi, 2015.
- F. Morando, *Interoperabilità giuridica: rendere i dati (pubblici) aperti compatibili con imprese e comunità online*, in *JLIS.it.* (online), n.1.
- G. Morbidelli, *Il valore immateriale dei beni culturali*, in *Aedon*, 2014, n. 1.
- G. Morbidelli e A. Bartolini (a cura di), *L'immateriale economico nei beni culturali*, Torino, Giappichelli, 2016.
- A. Musso, *Opere fotografiche e fotografie documentarie nella disciplina dei diritti di autore o connessi: un parallelismo sistematico con la tutela dei beni culturali*, in *Aedon*, 2010, n. 2.
- S. Natro, *Mostre multimediali: sì o no? (II)*, in *Artribune* (online), 2017.
- D. F. Oliveira, C. Calza, H. S. Rocha, J. R. Nascimento e R. T. Lopes, *Application of digital radiography in the analysis of cultural heritage*, 2013.
- S. Oliva, *Il Colosseo di Roma torna a splendere con il restauro firmato Tod's*, in *Vogue Italia* (online), 2021.
- M. C. Pangallozzi, *Condivisione e interoperabilità dei dati nel settore del patrimonio culturale: il caso delle banche dati digitali*, in *Aedon*, 2020, n. 3.
- M. C. Pangallozzi, *La fruizione del patrimonio culturale nell'era digitale: quale evoluzione per il "museo immaginario"?*, in *Aedon*, 2020, n. 2.
- G. Pastori, *I beni culturali (art. 10)*, in *Aedon*, 2004, n. 1.
- G. Pastori, *Tutela e valorizzazione dei beni culturali in Italia*, in *Aedon*, 2004, n. 3.
- G. Piperata, *I beni del patrimonio culturale tra canoni e corrispettivi*, in *Aedon*, 2023, n. 2.
- G. Piperata, *La tutela dei beni culturali: consolidamenti ed estensioni*, in *Aedon*, 2023, n. 1.
- G. Piperata, *La valorizzazione economica dei beni culturali: il caso dei musei e delle collezioni*, in *Aedon*, 2016.

- A. Pirri Valentini, *Il controllo della circolazione internazionale delle opere d'arte*, Milano, Giuffrè, 2023.
- G. Pitruzzella, *La nozione di bene culturale*, in *Aedon*, 2000, n. 1.
- E. Pulvirenti, *Come si duplica una scultura?*, in *Didatticarte* (online), 2014.
- G. Resta, *Chi è proprietario delle Piramidi? L'immagine dei beni tra property e commons*, in *Politica del diritto*, 2009, n. 4.
- G. Resta, *L'appropriazione dell'immateriale. Quali limiti?*, in *Il diritto dell'informazione e dell'informatica*, 2004, n. 1.
- G. Resta, *L'immagine dei beni in Cassazione, ovvero: l'insostenibile leggerezza della logica proprietaria*, in *Danno e responsabilità*, 2010.
- G. Resta, S. Barbaro e W. Bigiari, *Diritti esclusivi e nuovi beni immateriali*, Torino, UTET Giuridica, 2010.
- A. Roccella, *Conservazione e restauro della disciplina italiana*, in *Aedon*, 2011, n. 3.
- G. Rolla, *Beni culturali e funzione sociale*, in *Le Regioni: rivista di documentazione e giurisprudenza*, 1987, fascicoli 1-2.
- R. Rossotto, *Contratti di sponsorizzazione: opportunità giuridiche*, in *Aedon*, 2010, n. 1.
- P. Samuelson, *Digital media and the law*, in *Communications of the ACM*, 1991.
- M. A. Sandulli (a cura di), *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, Milano, Giuffrè, 2012.
- E. Sbarbaro, *Codice dei beni culturali e diritto d'autore: recenti evoluzioni*, in *Rivista di diritto industriale*, 2016.
- E. Schneider, *Le opportunità del PNRR nel settore dei beni culturali*, in *NT+Diritto* (online), 2023.
- G. Sciuillo, *Gli archivi come elementi costitutivi del patrimonio culturale: missione e organizzazione giuridica*, in *Aedon*, 2020, n. 1.
- G. Sciuillo, *I vincoli paesaggistici ex lege*, in *Aedon*, 2012, nn. 1-2.

- G. Sciullo, *Il d.m. 161 del 2023: un'analisi giuridica*, in *Aedon*, 2023, n. 2.
- G. Sciullo, *La verifica dell'interesse culturale*, in *Aedon*, 2004, n. 1.
- G. Sciullo, *Sull'immagine dei beni culturali*, in *Aedon*, 2021, n. 1.
- C. Scognamiglio, *Proprietà museale ed usi non autorizzati di terzi*, in *Annali italiani del diritto d'autore della cultura e dello spettacolo (AIDA)*, Milano, Giuffrè, 1999.
- V. M. Sessa, *La Carta del Rischio del patrimonio culturale: l'esperienza della Lombardia*, in *Aedon*, 2000, n. 3.
- G. Severini, *L'immateriale economico nei beni culturali*, in *Aedon*, 2015, n. 3.
- G. Severini, *Tutela del patrimonio culturale, discrezionalità tecnica e principio di proporzionalità*, in *Aedon*, 2016, n. 1.
- M. R. Spasiano, *Funzione amministrativa e legalità di risultato*, Torino, Giappichelli, 2003.
- G. Spedicato, *Digitalizzazione di opere librerie e diritti esclusivi*, in *Aedon*, 2011, n. 2.
- M. Speroni, *La tutela dei beni culturali negli Stati italiani preunitari*, in *Giurisprudenza costituzionale*, 1982.
- L. Starola, *La sponsorizzazione dei beni culturali: opportunità fiscali*, in *Aedon*, 2010, n. 1.
- G. Strazza, *Saper salvaguardare il patrimonio culturale: cosa imparare dall'incendio di Notre-Dame*, in *Rivista giuridica dell'edilizia*, 2019.
- R. Tamiozzo, *La legislazione dei beni culturali e paesaggistici*, Milano, Giuffrè, 2009.
- V. Tanni, *Arriva Smartify, la nuova app che riconosce in automatico le opere d'arte*, in *Artribune* (online), 2017.
- A. L. Tarasco, *L'esternalizzazione delle funzioni dei beni culturali: profili problematici di diritto dell'economia*, in *Urbanistica e appalti*, 2007, n. 10.
- A. L. Tarasco e R. Miccù (a cura di), *Il patrimonio culturale e le sue immagini. Diritto, gestione e nuove tecnologie*, Napoli, Editoriale scientifica, 2022.

- C. Tosco, *I beni culturali. Storia, tutela e valorizzazione*, Bologna, Il Mulino, 2014.
- G. Trotta, G. Caia, N. Aicardi (a cura di), *Commentario del Codice dei beni culturali e del paesaggio*, Padova, CEDAM, 2005.
- A. Tomicelli, *L'immagine del bene culturale*, in *Aedon*, 2014, n. 1.
- A. Untolini e R. Borioni, *La tutela dell'opera cinematografica: bene culturale materiale o immateriale?*, in *Aedon*, 2007, n. 3.
- D. Vaiano, *La valorizzazione dei beni culturali*, Torino, Giappichelli, 2011.
- A. Verdi Demma, *Diagnosi: fotografia ultravioletta*, in *inforestauro.org* (online), 2022.
- G. Vettori (a cura di), *Persone e mercato*, 2023, n. 1.
- C. Videtta, *Le immagini dei beni culturali. Riflessioni a margine del dibattito*, in *Aedon*, 2024, n. 2.
- L. Zan (a cura di), *La gestione del patrimonio culturale. Una prospettiva internazionale*, Bologna, Il Mulino, 2014.

## GIURISPRUDENZA

Cass. civ., Sezioni Unite, 24 marzo 2005, n. 6330.

Trib. Palermo, ord. n. 4901/2017.

Cass. civ., 19 marzo 2012, n. 4213.

Cass. civ., Sezioni Unite, 26 ottobre 2018, n. 27164.

CGUE, C-12/15.

Trib. Venezia, ord. n. 5317/2022.

Trib. Stoccarda, sent. 17 maggio 2024.

Corte cost. sent. n. 151/1986.

Cass. civ., 11 agosto 2009, n. 18218.

C-444/02 (Fixtures marketing).

Corte cost., sent. n. 81/2018.

Cass. civ., 29 maggio 2006, n. 12801.

Cass. pen., 14 febbraio 1996, n. 2708.

Trib. Firenze, ord. n. 1910/2022.

Trib. Firenze, sent. n. 1207/2023.

Corte dei conti, sent. n. 117/2017.

## SITOGRAFIA

[https://www.treccani.it/enciclopedia/digitalizzazione\\_\(Enciclopedia-dei-ragazzi\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/digitalizzazione_(Enciclopedia-dei-ragazzi)/)

[https://help.instagram.com/581066165581870/?helpref=hc\\_fnav](https://help.instagram.com/581066165581870/?helpref=hc_fnav)

<https://www.facebook.com/legal/terms>

<https://x.com/it/tos>

[https://www.treccani.it/enciclopedia/acquaforte\\_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/acquaforte_(Enciclopedia-Italiana)/);

[https://www.treccani.it/enciclopedia/incisione\\_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/incisione_(Enciclopedia-Italiana)/);

<https://www.treccani.it/enciclopedia/xilografia/?search=xilografia%2F>;

[https://www.treccani.it/enciclopedia/litografia\\_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/litografia_(Enciclopedia-Italiana)/).

<https://www.treccani.it/enciclopedia/macchina-fotografica/>.

<https://www.treccani.it/enciclopedia/pellicola/>.

<https://www.ilpost.it/2014/03/08/david-armato-pubblicita/>.

[https://firenze.repubblica.it/cronaca/2014/03/07/news/il\\_david\\_testimonial\\_di\\_un\\_fucile\\_e\\_fotomontaggio\\_scatena\\_la\\_polemica-80475411/](https://firenze.repubblica.it/cronaca/2014/03/07/news/il_david_testimonial_di_un_fucile_e_fotomontaggio_scatena_la_polemica-80475411/).

<https://www.firenzetoday.it/cronaca/david-michelangelo-fucile-pubblicita-ritirata.html>.

<https://www.dandi.media/il-david-di-michelangelo-testimonial-non-pagato-di-un-fucile>.

[https://www.ansa.it/calabria/notizie/2014/08/02/tanga-e-velo-da-sposa-in-scatti-gerald-bruneau-\\_3ecca7cd-5d60-4a8d-8337-3da59e5b6086.html](https://www.ansa.it/calabria/notizie/2014/08/02/tanga-e-velo-da-sposa-in-scatti-gerald-bruneau-_3ecca7cd-5d60-4a8d-8337-3da59e5b6086.html).

<https://www.famedisud.it/caso-bruneau-bronzi-di-riace-non-convincono-le-spiegazioni-della-soprintendente-bonomi/>.

[https://www.treccani.it/enciclopedia/calco\\_\(Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/calco_(Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica)/).

<https://brand-news.it/media/editoria/gq-italia-in-edicola-con-una-cover-in-carta-lenticolare/>.

<https://www.europarl.europa.eu/factsheets/it/sheet/64/un-agenda-digitale-europea>

<https://digital-strategy.ec.europa.eu/it/policies/europeana>.

<https://www.europeana.eu/it>.

<https://pro.europeana.eu/post/the-europeana-public-domain-charter>.

<https://pnrr.cultura.gov.it/>.

<https://pnrr.cultura.gov.it/misura-1-patrimonio-culturale-per-la-prossima-generazione/1-1-piattaforme-e-strategie-digitali-per-laccesso-al-patrimonio-culturale/>.

[https://lnx.unsabeniculturali.it/it/wp-content/uploads/2015/05/All\\_12.pdf](https://lnx.unsabeniculturali.it/it/wp-content/uploads/2015/05/All_12.pdf).

<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/glossary/raking-light>.

<https://www.scientificarttests.com/it/infrarossi-fotografare.html#:~:text=La%20fotografia%20a%20raggi%20infrarossi%20pu%C3%B2%20rendere%20pi%C3%B9%20leggibile%20un,forniti%20attraverso%20una%20relazione%20dettagliata>.

<https://vangoghexpo.com/milano/>.

<https://newsroom.feverup.com/it-IT/238386-boom-di-visitatori-oltre-400-000-per-van-gogh-the-immersive-experience>.

<https://www.divertiviaggio.it/mostre-multimediali-immersive-italia/>.

<https://www.buonenotizie.it/cultura-e-tempo-libero/2021/10/30/cose-una-mostra-immersiva-e-perche-sta-spopolando/m-tolaro/>.

<https://www.wegroups.eu/ricostruzioni-3d>.

<https://www.artribune.com/progettazione/new-media/2024/01/multiart-app-ascoltare-opere-arte/>.

<https://cultura.gov.it/comunicato/26541>.

<https://op.europa.eu/webpub/eca/special-reports/eu-support-in-tourism-27-2021/it/>.

<http://www.iccd.beniculturali.it/getFile.php?id=6607>.

<https://www.3d-archeolab.it/servizi/rilievo-3d/>.

<https://restauro24.it/blog/tecniche-di-restauro-moderne-come-la-tecnologia-sta-rivoluzionando-il-settore/>.

<https://www.carraro-lab.com/portfolio-item/roma-2000-anni-fa/>.

<https://cultura.gov.it/comunicato/uffizi-virtual-experience-da-giotto-a-caravaggio>.

<https://www.chainon.it/sponsorizzazione-digitale-la-rivoluzione-e-in-atto/>

<https://www.videocomp.it/sponsorizzazioni-social-qualche-informazione-utile/#:~:text=Le%20sponsorizzazioni%20social%20sono%20una,%2C3%25%20della%20popolazione%20mondiale>.

<https://www.treccani.it/enciclopedia/organizzazione-delle-nazioni-unite-per-l-educazione-la-scienza-e-la-cultura/>