



**Dipartimento
di Giurisprudenza**

Cattedra di Diritto della Proprietà Intellettuale

**DALLA VANDALIZZAZIONE ALLA “COMMODIFICAZIONE”:
L’EVOLUZIONE DEL RAPPORTO TRA STREET ART E DIRITTO**

Chiar. mo Prof. Paolo Marzano

Chiar. mo Prof. Riccardo Piselli

RELATORE

CORRELATORE

Liliana Conte

Matr. 168883

CANDIDATO

Anno Accademico 2024/2025

INDICE

INTRODUZIONE.....	3
-------------------	---

CAPITOLO I LE ORIGINI STORICHE DELLA STREET ART: DAI GRAFFITI PALEOLITICI A BANKSY

1.1	Dalla caverna al muro urbano: introduzione.....	7
1.1.1	Dalla grotta al palazzo: l'evoluzione dell'arte murale dalla Preistoria al mondo antico	10
1.1.2	L'evoluzione dei graffiti nel Novecento: da espressione di protesta ad arte collettiva	16
1.1.3	L'ascesa e l'evoluzione del <i>Graffiti Writing</i> a New York: dalla marginalità all'arte	18
1.1.3.1	Haring e Basquiat: dalla metropoli all'arte istituzionale.....	23
1.1.4	Gli anni Ottanta: la rottura del <i>Writing</i> tra purismo e istituzionalizzazione	24
1.1.5	Il graffitismo in Europa: la rivoluzione dello <i>Stencil</i>	26
1.2	Dalla contestazione all'integrazione legale: l'evoluzione della <i>Street Art</i> nel XXI secolo	29
1.2.1	La dicotomia tra istituzionalizzazione e autenticità.....	33
1.2.2	Il Banksy <i>effect</i>	36
1.3	Definizione di <i>Street Art</i> : differenze con il <i>Writing</i> e valore del supporto nell'espressione creativa.....	39
1.3.1	<i>Street Art</i> ufficiale vs. indipendente e paradossi giuridici	41

CAPITOLO II DIRITTO D'AUTORE PER OPERE D'ARTE IN SPAZI PUBBLICI

2.1	Perché è importante considerare insieme il diritto d'autore e l'arte pubblica?: introduzione ..	46
2.2	Le origini e l'evoluzione del diritto d'autore: dal privilegio reale al riconoscimento della personalità dell'autore	52
2.2.1	Le fonti normative nazionali e internazionali	57
2.2.2	La nascita dell'opera dell'ingegno: profili teorici e giuridici della creazione.....	59
2.2.2.1	Il concetto giuridico di creatività: analisi comparata tra Italia, Regno Unito e Stati Uniti d'America	69
2.3	Le opere realizzate negli spazi pubblici sono protette dal diritto d'autore?	81
2.3.1	La protezione autoriale della <i>Street Art</i> : un confronto tra gli ordinamenti statunitense, britannico e italiano	83
2.3.2	L'effimerità della <i>Street Art</i> : un ostacolo alla protezione autoriale?.....	89
2.3.2.1	Il requisito della <i>fixation</i> nello <i>U.S. Copyright Act</i>	90
2.3.2.2	Il requisito della <i>fixation</i> nel <i>Copyright, Designs and Patents Act</i>	92
2.3.2.3	L'assenza del requisito della <i>fixation</i> nei sistemi di <i>civil law</i>	93
2.3.3	Può l'illegalità della <i>Street Art</i> ostacolare la protezione del diritto d'autore?.....	96
2.3.3.1	La <i>unclean hands doctrine</i> negli Stati Uniti	97
2.3.3.2	La <i>denial of protection on public policy grounds</i> nel Regno Unito.....	101
2.3.3.3	La tutelabilità in Italia dell'opera illecitamente formata	104

CAPITOLO III

STREET ART: IMPLICAZIONI GIURIDICHE TRA DIRITTO DI PROPRIETÀ E DIRITTI D'AUTORE

3.1	La difficile coesistenza tra libertà espressiva e proprietà: introduzione.....	108
3.1.1	<i>Street art</i> indipendente: il conflitto tra autore e proprietario del supporto	112
3.1.2	<i>Street Art</i> e riproduzione non autorizzata: il conflitto tra autore e terzi non proprietari.....	120
3.1.2.1	Libertà di panorama: un'eccezione che divide.....	127
3.2	5-Pointz: arte effimera, diritti permanenti	129
3.2.1	VARA e graffiti: protezione condizionata per le opere negli spazi pubblici	133
3.2.2	Il diritto all'integrità nel VARA.....	137
3.2.2.1	Proteggere l'arte di strada dalle distorsioni, mutilazioni o modificazioni intenzionali	137
3.2.2.2	Proteggere dalla distruzione un'opera di “ <i>recognized stature</i> ”	140
3.2.2.1	“ <i>Recognized stature</i> ”: il ruolo decisivo della giurisprudenza americana nella definizione del concetto	142
3.2.3	Le eccezioni al diritto all'integrità per le opere sugli edifici	146
3.2.4	<i>Street Art</i> , arte site-specific?	148
3.3	La tutela dell'integrità dell'opera in Italia: articolo 20 della legge sul diritto d'autore.....	151
3.3.2	Onore e reputazione dell'artista	154
3.3.3	La distruzione dell'opera: proprietà contro i diritti morali dell'artista.....	156
3.3.4	Blu, la musealizzazione forzata: prospettive di tutela giuridica	158
3.4	Anonimato e paternità: il paradosso dell'identità nella <i>Street Art</i>	160
3.4.2	L'anonimato come firma: dall'Iliade ai muri urbani	162
3.4.3	Principio di “ <i>open justice</i> ” e anonimato creato: una convivenza (im)possibile?.....	164
3.4.4	Recepimento della “ <i>presunzione di Berna</i> ” nei sistemi di <i>civil law</i>	166
3.4.5	Opere anonime: l'incerta protezione del diritto d'autore negli Stati Uniti	168
CONCLUSIONE		173

INTRODUZIONE

Nel cuore pulsante delle città contemporanee, la *Street Art* irrompe come forza visiva e sociale, un gesto collettivo che scuote l'ordine urbano e lo ricompone. Non è semplice decorazione né pura ribellione: è una forma d'intervento che si inserisce nel conflitto costante tra regola e disobbedienza, tra diritto e bisogno di espressione, tra proprietà privata e beni comuni. Proprio in questa tensione si articola l'architettura invisibile ma potentissima che separa – e sovrappone – due città: la città legificata, dove ogni immagine è filtrata e regolata, ogni spazio è assoggettato alla proprietà, e dove persino la creatività è assorbita nei meccanismi del controllo; e la città non regolata, dove la *Street Art* e i graffiti si fanno linguaggio visivo di resistenza, interrompendo il flusso continuo dei consumi, della mobilità, dell'informazione, per restituire al cittadino una sorpresa. Uno scarto. Un respiro. In questa città altra, ogni muro può diventare manifesto, ogni vicolo galleria, ogni opera un atto di appropriazione simbolica dello spazio pubblico. Se nella logica del diritto formale queste immagini rappresentano un'infrazione, nella prassi urbana possono trasformarsi in gesti di rigenerazione, pratiche spontanee che generano *commons*: beni culturali condivisi, sostenuti dal basso, vissuti dalla collettività. È qui che la *Street Art* diventa strumento di “*commoning*”, capace di mettere in discussione il dominio assoluto della proprietà privata e di aprire brecce nel controllo simbolico della città.



Figura 1: Murales di Diego Armando Maradona nei Quartieri Spagnoli di Napoli, fotografia pubblicata da “L'Unità”, 2024.
e Mario Filardi, giovane artista del quartiere – decidono di celebrare il mito. Si fa una

Nessun esempio è più eloquente di quanto accaduto nei Quartieri Spagnoli di Napoli, dove un murale dedicato a Diego Armando Maradona ha letteralmente cambiato il destino di una piazza.

È il 1990: Napoli ha appena vinto il suo secondo scudetto. Due persone – Antonio

Esposito, detto Bostik, *leader ultras*,

colletta, si monta un ponteggio precario davanti a un muro scrostato e, con una piccola foto come unico riferimento, Filardi inizia a dipingere Diego, l'eroe popolare. L'intero quartiere partecipa: chi porta la vernice, chi aiuta con l'impalcatura, chi prepara il pranzo. È un'opera collettiva, non solo nel gesto ma nell'anima. Con gli anni, il murale scolorisce, si sgretola. Come il ricordo di Maradona, che nel frattempo lascia Napoli e attraversa le ombre della dipendenza. Ma nel 2016, a distanza di decenni, un altro ragazzo del quartiere – Salvatore Iodice, falegname – decide che è tempo di restaurare quel volto, e lo fa con una nuova colletta popolare. L'anno successivo, l'artista argentino Francisco Bosoletti ne ridefinisce i tratti: è la nascita di uno dei *murales* più fotografati d'Europa. Ma ciò che rende davvero potente questa storia non è solo l'icona raffigurata, bensì l'impatto trasformativo sul luogo stesso. Il murale sorge in una zona che era stata per anni una delle piazze di spaccio più attive d'Italia, tristemente nota come “*la sposa*”. Qui si trovava di tutto: eroina, cocaina, *hashish*, *cobret*, *marijuana*, *ecstasy*, metanfetamina. Una piazza ambita dalle organizzazioni criminali, anche esterne al quartiere, con storie leggendarie sul suo nome – forse da una giovane vedova che, piegata dal lutto, iniziò a vendere droga senza più smettere, incapace di dormire, tenendo la piazza sempre attiva.

Ma l'arrivo del murale cambia tutto: troppa attenzione, troppi sguardi, troppe fotografie. La criminalità si ritira. Lo spazio viene trasfigurato dalla memoria collettiva e dalla forza dell'immaginario visivo. Oggi, in quella piazza non si spaccia più: si vendono immagini e cartoline di Maradona, icone popolari che restituiscono un altro valore a quel frammento di città. È la potenza della *Street Art*: dove prima c'era una zona d'ombra, ora c'è un punto di luce.

Questa vicenda, emblematica e potente, non è un'eccezione isolata, ma il punto di partenza per un'indagine più ampia: può la *Street Art*, nella sua ambivalenza tra illegalità e impatto sociale, essere riconosciuta come un bene comune? Come tutelare un'espressione che vive della sua effimerità, della sua collocazione pubblica, spesso non autorizzata, ma che proprio per questo riesce a riattivare comunità, trasformare territori e generare cultura condivisa? Da queste domande è nata l'urgenza di approfondire: non solo per comprendere la natura ambigua e affascinante della *Street Art*, ma per interrogare le categorie giuridiche, culturali e politiche che ancora oggi faticano a inquadrarla.

È da qui che prende avvio questa tesi che si articola in tre capitoli. Il primo (Capitolo I) traccia un percorso storico e socioculturale della *Street Art*, dalle origini dell'arte murale

preistorica fino alla sua evoluzione contemporanea, mettendo in luce come essa sia passata da forma primitiva di comunicazione simbolica a strumento urbano di resistenza e creazione collettiva. L'analisi si concentra sul fenomeno del *Graffiti Writing* a New York, sull'opera di artisti come Keith Haring e Jean-Michel Basquiat, fino alla rottura tra espressione “pura” e arte istituzionalizzata negli anni Ottanta. Si approda poi all'Europa, dove lo *Stencil* e le sue varianti rivoluzionano la forma comunicativa del graffitismo, preparando il terreno a quella che nel XXI secolo diventerà una vera e propria dialettica tra integrazione legale e autenticità urbana. In questo contesto si esamina il cosiddetto Banksy *effect* e si approfondisce la distinzione tra *Street Art* ufficiale e indipendente, portando in evidenza i paradossi giuridici che ne derivano.

Il secondo capitolo (Capitolo II) affronta il cuore normativo della questione: il rapporto tra *Street Art* e diritto d'autore. Dopo aver delineato l'evoluzione storica della disciplina, dalle sue origini fino alle più recenti declinazioni internazionali, si analizza il concetto giuridico di creatività, con un confronto tra i sistemi italiano, britannico e statunitense. Vengono quindi esplorati i principali ostacoli giuridici alla tutela della *Street Art*: dalla mancanza di *fixation*, che in alcuni ordinamenti costituisce un requisito essenziale, alla presunta illegalità dell'opera, che può minarne la protezione sotto il profilo morale e patrimoniale. Si esamina in modo approfondito se e come le opere di *Street Art* possano accedere alle tutele offerte dal diritto d'autore, anche nei casi di creazioni anonime o non autorizzate, ponendo particolare attenzione alle diverse interpretazioni giurisprudenziali in merito alla loro valenza artistica e legittimità giuridica.

Il terzo e ultimo capitolo (Capitolo III) entra nel vivo delle tensioni tra proprietà privata, spazio pubblico e libertà artistica. A partire dalla dicotomia tra autore e proprietario del supporto, si indagano i conflitti più ricorrenti: la riproduzione non autorizzata, la distruzione dell'opera, la negazione dei diritti morali. Si analizzano in dettaglio casi paradigmatici come *5Pointz*, emblematico per l'applicazione del *Visual Artists Rights Act* (VARA) negli Stati Uniti, dove si è riconosciuto valore permanente a un'arte effimera. In parallelo, si esamina la tutela dell'integrità dell'opera in Italia, alla luce dell'articolo 20 della legge sul diritto d'autore, con particolare riferimento a casi controversi come quello di Blu a Bologna e alla problematica della musealizzazione forzata. Non manca una riflessione sull'anonimato come forma distintiva della *Street Art*, esplorando il paradosso

giuridico dell’artista senza volto e il difficile bilanciamento tra diritto all’identità e diritto alla giustizia nei diversi contesti normativi.

L’obiettivo di questa ricerca è duplice: da un lato, offrire un inquadramento storico e giuridico completo del fenomeno della *Street Art*, dall’altro, contribuire a ridefinire i confini del diritto d’autore alla luce di pratiche artistiche che sfidano le sue premesse fondamentali. In che misura il diritto può e deve evolvere per riconoscere forme d’arte nate fuori dal perimetro della legalità? Quale ruolo devono assumere le istituzioni pubbliche nella tutela di un patrimonio visivo fragile, anonimo, ma collettivamente sentito? E, più radicalmente, chi è il vero proprietario dell’arte che abita lo spazio comune?

Questa tesi non intende fornire risposte definitive, ma aprire interrogativi urgenti, a cavallo tra estetica, diritto e politica. Perché la *Street Art* non è solo arte: è, prima di tutto, una questione di democrazia.

Ed è proprio in questo orizzonte che si colloca la proposta conclusiva di questa ricerca: riconoscere la *Street Art* come un bene comune urbano, un patrimonio culturale vivo, partecipato e rigenerativo. Un bene che non appartiene solo all’artista né al proprietario del muro, ma alla comunità che lo abita, lo osserva, lo protegge. In questa prospettiva, sarà necessario ripensare categorie giuridiche consolidate – dalla proprietà al diritto d’autore – alla luce di una realtà in continua trasformazione, in cui la creatività collettiva si fa architettura simbolica della città contemporanea.

CAPITOLO I

LE ORIGINI STORICHE DELLA *STREET ART*: DAI GRAFFITI PALEOLITICI A BANKSY

SOMMARIO: 1.1 Dalla caverna al muro urbano: introduzione; 1.1.1 Dalla grotta al palazzo: l’evoluzione dell’arte murale dalla preistoria al mondo antico; 1.1.2 L’evoluzione dei graffiti nel Novecento: da espressione di protesta ad arte collettiva; 1.1.3 L’ascesa e l’evoluzione del *Graffiti Writing* a New York: dalla marginalità all’arte; 1.1.3.1 Haring e Basquiat: dalla metropoli all’arte istituzionale; 1.1.4 Gli anni Ottanta: la rottura del *Writing* tra purismo e istituzionalizzazione; 1.1.5 Il graffitismo in Europa: la rivoluzione dello *Stencil*; 1.2 Dalla contestazione all’integrazione legale: l’evoluzione della *Street Art* nel XXI Secolo; 1.2.1 La dicotomia tra istituzionalizzazione e autenticità; 1.2.2 Il Banksy *effect*; 1.3 Definizione di *Street Art*: differenze con il *Writing* e valore del supporto nell’espressione creativa; 1.3.1 *Street Art* ufficiale vs. indipendente e paradossi giuridici.

“Fin dai tempi più antichi, l’essere umano ha mangiato, comunicato, danzato e realizzato graffiti”.

Maurizio Villa

1.1 Dalla caverna al muro urbano: introduzione

Fin dalle origini della civiltà, l’essere umano ha ricercato modalità per rappresentare la propria esistenza, le proprie idee e aspirazioni attraverso segni, simboli e immagini, non tanto per un utilizzo esclusivamente individuale, quanto piuttosto per stabilire un’interazione con il contesto sociale e culturale di appartenenza.¹

Un chiaro esempio di come questa esigenza sia rimasta immutata nel tempo è il murale con graffiti *Stencil* realizzato nel 2008 a *Leak Street* da Banksy, uno dei principali *street artist* contemporanei, il quale ha affermato che “*La tv ha fatto sembrare inutile andare a*

¹ C. FRISARIO, *Street Art: storia di un’evoluzione (?)*, in *TaL@arch.it intorno all’architettura*, 2023
<https://www.tatarch.it/2023/09/13/street-art-storia-di-unevoluzione/>.

teatro, la fotografia ha praticamente ucciso la pittura, ma i graffiti sono rimasti gloriosamente incontaminati dal progresso”².



Figura 2: Banksy, *Whitewashing Lascaux*, Leak Street, Londra, 2008.

L’opera assume quindi un tono fortemente ironico e critico nei confronti delle politiche “anti-graffiti”, raffigurando un uomo, con l’abbigliamento e l’attrezzatura tipica degli operatori addetti alla rimozione dei graffiti intento a spruzzare una soluzione solvente su pitture preistoriche simili a

quelle delle grotte di *Lascaux*^{3,4}. Il tema suggerisce di creare un legame tra passato e futuro, mettendo in relazione l’arte rupestre e i graffiti del XXI secolo. Sebbene vi siano migliaia di anni di distanza tra queste due espressioni artistiche, è possibile individuare punti di contatto e differenze significative. L’uso del muro è già di per sé un elemento distintivo, ma perché proprio il muro? Per l’uomo del Paleolitico e del Neolitico, esso

² C. Y. N. SMITH, *Street Art: Un’analisi alla luce della legge statunitense sulla proprietà intellettuale e della teoria dello "spazio negativo" della proprietà intellettuale*, in *DePaul Journal of Art, Technology 'arte, la tecnologia & Intellectual Property Law*, Vol. 24, 2014, p.2.

³ “La grotta di Lascaux, per Montignac-Lascaux, è uno dei luoghi emblematici della Dordogna: contiene un gran numero di dipinti preistorici. E’ stata scoperta il 12 settembre 1940. L’abate Henri Breuil, pioniere della paleontologia, fu tra i primi ad autenticare i disegni della grotta di Lascaux. Tra il 1948 e il 1963 scesero nella grotta quasi un milione di visitatori. Negli anni l’anidride carbonica, l’aumento della temperatura e dell’umidità hanno alterato lo stato delle pareti. Nel 1963, André Malraux, allora ministro della Cultura, decise di chiudere la grotta per la sua conservazione. Nonostante la grotta autentica sia chiusa al pubblico dal 1963, i visitatori possono ancora ammirare la riproduzione di questi eccezionali tesori grazie ai due facsimili realizzati a poche centinaia di metri l’uno dall’altro.”

REDAZIONE, *La Grotta di Lascaux - Lascaux Dordogne*, in Dordogne Vallée Vézère, 2024

<https://www.lascaux-dordogne.com/it/a-voir-a-faire/découvrir/les-grottes/lascaux/la-grotte-de-lascaux/#:~:text=La%20sua%20scoperta%2C%20innanzitutto%2C%20il,quasi%20un%20milione%20di%20visitatori.>

⁴ G. BOERO, *Banksy e l’immagine di Londra: breve analisi dell’opera dello street artist britannico e delle sue conseguenze socio-culturali nella capitale del Regno Unito*, in *Altre Modernità*, 2018 n.20, p. 81.

rappresentava la superficie predominante su cui proiettare la propria visione del mondo, una sorta di grande schermo senza confini. Le pitture rupestri venivano realizzate in un contesto rituale, all'interno di grotte non accessibili al pubblico, riservate alla comunità ristretta che le abitava.

Al contrario, i graffiti si appropriano di muri esposti agli occhi di chiunque passi. Sono il grande palcoscenico dell'arte urbana, un'espressione diretta della realtà contemporanea, un mezzo per la critica sociale ma anche per l'astrazione delle forme. In entrambi i casi, il muro è il mezzo per superare i limiti: non si è vincolati alla dimensione ristretta di un foglio o di una cornice, ma si interagisce con lo spazio in modo più ampio e coinvolgente. Sia nell'arte rupestre che nei graffiti del XXI secolo, l'uomo lavora con i confini, cercando al tempo stesso di oltrepassarli ed espanderli.⁵

Il presente capitolo si propone di offrire un inquadramento storico e concettuale dell'evoluzione dell'arte murale, delineando il percorso che ha condotto tale forma espressiva dalle sue origini preistoriche fino alle più complesse manifestazioni contemporanee del *Graffiti Writing* e della *Street Art*. Attraverso un'analisi diacronica, verranno esaminate le trasformazioni del rapporto tra l'individuo e lo spazio urbano, evidenziando come il muro, da superficie rituale e comunicativa, si sia progressivamente affermato quale luogo di rivendicazione identitaria, espressione creativa e intervento politico.

Le pareti, siano esse grotte o grandi centri urbani, hanno da sempre costituito un mezzo essenziale per questo tipo di espressione, che non si affida a un oggetto artistico portatile. Dopotutto, non è possibile portare un muro sottobraccio come fosse un quadro: esso resta vincolato al proprio contesto, ne riflette l'identità e ne registra le trasformazioni. Il muro rivela l'arte di una struttura locale, una registrazione fissa che solo la sovrapposizione degli anni è in grado di modificare, costituendosi così come memoria visiva collettiva e stratificata.

Particolare attenzione sarà dedicata allo sviluppo dei graffiti nel corso del Novecento, alla loro affermazione nella metropoli newyorkese, e alla successiva diffusione in ambito europeo, con un approfondimento sulle innovazioni tecniche e linguistiche introdotte, tra cui lo *Stencil*. Sarà inoltre analizzato il processo di progressiva legittimazione della *Street*

⁵ DAVIIBRITO, *GRAFFITI, do paleolítico ao séc. XXI*, in *História Das Artes Visuais 1*, 2014
<https://hav120142.wordpress.com/2014/11/20/graffiti-do-paleolitico-ao-sec-xxi-2/>.

Art nel XXI secolo, segnato dalla tensione tra integrazione istituzionale e preservazione dell'autenticità originaria, fino ad arrivare a casi emblematici come quello di Banksy. Infine, si offrirà una riflessione critica sulla definizione stessa di *Street Art*, ponendola in relazione al *Writing*, e indagando il ruolo del supporto fisico e i risvolti normativi che emergono nel confronto tra pratiche legali e illegali.

1.1.1 Dalla grotta al palazzo: l'evoluzione dell'arte murale dalla Preistoria al mondo antico

La nascita dell'arte rimane un tema complesso e difficile da datare con certezza, ma è evidente che essa si sviluppò molto presto, quasi contemporaneamente all'uomo stesso. Già quando l'essere umano non aveva ancora accesso a un linguaggio articolato e viveva in grotte o ripari naturali, l'arte era una forma di espressione diffusa. Questo ci indica che l'uomo ha sempre avuto la necessità di comunicare e di esprimere la propria visione del mondo, anche in un contesto privo di scrittura.⁶ Attraverso l'arte, egli ha lasciato tracce della sua esistenza, ha affermato la propria identità, e ha celebrato il sacro, il misterioso e la bellezza del mondo naturale che lo circondava.⁷

Gli artisti preistorici utilizzavano le pareti delle caverne come supporti per esprimere il loro universo, rappresentando animali, scene di caccia e probabilmente anche simboli legati a credenze religiose e rituali.⁸ L'arte rupestre, che includeva anche sculture e incisioni su pietra e osso, è considerata la forma espressiva più diffusa e significativa di quel periodo, soprattutto per la sua collocazione in ambienti naturali suggestivi.⁹

Il periodo preistorico, inteso come “prima della storia”, si riferisce al lungo arco temporale che precede l'invenzione della scrittura, convenzionalmente datata a circa 5.000 anni fa. Questo periodo, che copre 2,5 milioni di anni, è suddiviso in tre fasi

⁶ D. DOGHERIA, *Street art*, Firenze, 2015, p. 15.

⁷ G. NIFOSÌ, *L'arte della preistoria: dipinti e graffiti rupestri del Paleolitico*, in *Arte Svelata*, 2021 <https://www.artesvelata.it/arte-preistoria-paleolitico/>.

⁸ A. DAL LAGO E S. GIORDANO, *Graffiti. Arte e ordine pubblico*, Bologna, 2016, p. 46.

⁹ E. MUNTER, *Sulle pareti della storia*, in *Rizzoli Education*, 2025, p. 1

<https://www.rizzolieducation.it/news/sulle-pareti-della-storia/?pdf=106116>.

principali: Paleolitico, Mesolitico e Neolitico, ciascuna caratterizzata da evoluzioni tecniche e culturali specifiche.

Nel Paleolitico, l'uomo viveva di caccia, pesca e raccolta, sviluppando rudimentali strumenti in pietra e altri materiali naturali. Con il tempo, le tecniche migliorarono, e si arrivò alla lavorazione di ossa e corna, strumenti fondamentali per la caccia.¹⁰ Il Paleolitico segnò anche l'apparizione dell'*Homo sapiens*, circa 200.000 anni fa, che progressivamente sostituì le specie umane più antiche. Successivamente, nel Mesolitico e nel Neolitico, si svilupparono nuove tecnologie come l'agricoltura e l'addomesticamento degli animali.¹¹

Durante questo lungo periodo, le prime forme di rappresentazione artistica erano spesso simboliche e schematiche. Alcuni dei primi esempi di arte figurativa, come le impronte delle mani risalenti a circa 41.000 anni fa, mostravano segni di espressione individuale, simili a quelli che oggi possiamo interpretare come graffiti o segni distintivi lasciati su pareti di grotte. Tali impronte, principalmente di mani sinistre, furono realizzate con la tecnica della spruzzatura, e si trovano in luoghi come la *Cueva de las Manos*¹² in Argentina, risalendo a circa 13.000 anni fa.¹³

Gli animali sono stati i protagonisti principali nella pittura preistorica. I cacciatori del Paleolitico, infatti, dipingevano sulle pareti delle caverne una varietà di animali, tra cui bisonti, cervi, cavalli, bovini e anche rinoceronti, suggerendo che queste specie, un tempo diffuse in Europa meridionale, erano anche presenti in territori che oggi ospitano fauna

¹⁰ NIFOSÌ, *L'arte della preistoria: dipinti e graffiti rupestri del Paleolitico*, cit.

¹¹ P. PECERE, *Il senso delle pitture rupestri - Alla ricerca di ipotesi per l'arte preistorica, tra simboli rituali, esperienze sacre e linguaggi perduti*, in *Il Tascabile*, 2023 <https://www.iltascabile.com/scienze/il-senso-delle-pitture-rupestri/>.

¹² “Il sito La Cueva de las Manos, Patrimonio dell'Unesco, è una caverna situata nella provincia argentina di Santa Cruz, a sud della città di Perito Moreno, all'interno del Parco Nazionale Perito Moreno che comprende altri siti di importanza archeologica e paleontologica.

La Caverna si trova nella valle del fiume Pinturas ed è famosa per le incisioni rupestri rappresentanti mani, che appartenevano al popolo indigeno di questa regione, probabilmente progenitori dei Tehuelche, vissuto fra i 9.300 e i 13.000 anni fa. Gli inchiostri sono di origine minerale, quindi l'età delle pitture rupestri è stata calcolata dai resti degli strumenti, ricavati da ossa, usati per spruzzare la vernice sulla roccia.”

F. L. MICUCCI, *La Cueva de las Manos Pintadas*, in *Tour 2000 America Latina*, 2022

<https://www.tour2000.it/la-cueva-de-las-manos-pintadas/>.

¹³ NIFOSÌ, *L'arte della preistoria: dipinti e graffiti rupestri del Paleolitico*, cit.

tipica africana. Questi dipinti, che ritraevano scene di caccia o momenti di interazione con gli animali, sono stati ritrovati in una vasta area geografica, comprendente l'Europa sud-occidentale, alcune regioni dell'Asia e dell'Africa¹⁴. In Europa, sono stati identificati circa 200 siti archeologici con pitture rupestri, di cui 120 in Francia, 55 in Spagna e altri in Italia, Portogallo, Romania e Russia.¹⁵ La scoperta di questi luoghi ha offerto un'ampia testimonianza della distribuzione delle pitture rupestri, ma ha anche rivelato una grande varietà di materiali e tecniche utilizzate dagli artisti preistorici.¹⁶

Uno degli aspetti più affascinanti dell'arte rupestre è il modo in cui gli artisti preistorici utilizzavano i materiali naturali per creare i colori, senza ricorrere a strumenti sofisticati. I pigmenti venivano estratti direttamente dall'ambiente circostante, in particolare da minerali e terre naturali, permettendo la creazione di una tavolozza che, pur limitata rispetto alle moderne, produceva risultati eccezionali. I colori principali impiegati erano il bianco, il rosso, il giallo e il nero, e venivano applicati con tecniche che consentivano di ottenere effetti visivi sorprendenti. Il bianco, ad esempio, era ricavato dalla calcite, un minerale formato da carbonato di calcio, ma anche dalla caolinite, dalle rocce silicee o dalle ossa animali. I toni del rosso e del giallo derivavano principalmente dalle ocre, miscele naturali di argilla e ossidi di ferro, le cui tonalità variavano a seconda della concentrazione di ossido di ferro. Le ocre rosse erano particolarmente diffuse in Europa e in Africa, dove minerali come l'ematite, la goethite e la limonite erano ampiamente utilizzati per ottenere diverse sfumature di rosso, giallo e marrone. L'ematite (Fe_2O_3), in particolare, era celebre per il suo colore rosso intenso ed era stata impiegata in siti come

¹⁴ L. ROSSI, *Datazione al nerofumo per la più antica arte rupestre in Sudafrica*, in *Science News - Zanichelli*, 2017

<https://aulascienze.scuola.zanichelli.it/multimedia-scienze/science-news/datazione-al-nerofumo-per-la-piu-antica-arte-rupestre-in-sudafrica/>.

¹⁵ F. LIBERI, *Le caratteristiche dell'arte preistorica*, in *Arte News*, 2024

<https://www.artepassante.it/2024/05/08/le-caratteristiche-dellarte-preistorica/>.

¹⁶ MUNTER, *Sulle pareti della storia*, cit., p. 2.

le grotte di *Altamira*¹⁷ (Spagna) e *Lascaux*¹⁸ (Francia). La goethite, un minerale di idrossido di ferro che varia dal giallo bruno al nero, era utilizzata principalmente in zone come la Grotta della *Monaca*¹⁹ (Cosenza), mentre la limonite, un ossido di ferro idratato, era sfruttata per produrre pigmenti che andavano dal giallo ocra al marrone. Il nero, invece, veniva ottenuto bruciando sostanze organiche come carbone, legno e ossa, ma anche estraendo minerali come l'ossido di manganese, che conferiva una maggiore intensità al pigmento.²⁰ Le pitture di questo periodo mostrano una straordinaria conoscenza dei materiali, che venivano trattati anche con tecniche primitive di lavorazione. In particolare, l'ocra rossa è stato il primo colore che l'essere umano è riuscito a produrre e dominare, tanto che, nelle lingue antiche, parole come "colore", "bello" e "rosso" venivano spesso usate in modo intercambiabile. Questa connessione tra il colore rosso e le pratiche rituali si evidenzia nei letti di ocra rossa rinvenuti nelle

¹⁷ «Dopo Altamira, tutto è decadenza». È con queste parole che l'artista Pablo Picasso, a conclusione della visita, descrive la Grotta di Altamira: un'insenatura naturale nella roccia passata inosservata fino agli anni Settanta dell'Ottocento, quando un archeologo e sua figlia notarono delle incredibili pitture sulla pietra. Situata vicino a Santillana del Mar, nella regione della Cantabria all'estremo Nord della Spagna, il luogo ospita alcune delle decorazioni parietali preistoriche meglio conservate del mondo, a tal punto pregiate da essere entrate nella lista dei patrimoni dell'umanità dell'UNESCO nel 1985. Oggi il sito originale è stato chiuso al pubblico e le sue meraviglie possono essere osservate solo attraverso le copie realizzate poco lontane e riprodotte poi in diverse città del pianeta, dalla Germania fino al Giappone.”

REDAZIONE DIGITAL, *Grotta di Altamira, la Cappella Sistina della Preistoria*, in *ELLE Decor*, 2023

<https://www.elledecor.com/it/viaggi/a42800925/grotta-di-altamira-la-cappella-sistina-della-preistoria/>.

¹⁸ Redazione, *La Grotta di Lascaux - Lascaux Dordogne*, cit..

¹⁹ «La Grotta della Monaca, situata nel comune di Sant'Agata di Esaro, è uno dei siti archeologici sotterranei più importanti della Calabria. e prime esplorazioni sistematiche della grotta risalgono agli anni '90, quando un gruppo di speleologi iniziò a documentare le strutture e i reperti presenti. Le ricerche hanno portato alla luce numerosi manufatti e resti umani, testimoniando l'importanza del sito durante l'età del Bronzo.”

REDAZIONE, *Scoperta Archeogenetica Rivela Legami tra Calabria e Sicilia nell'Età del Bronzo*, in *Scintilena*, 2024

<https://www.scintilena.com/scoperta-archeogenetica-rivela-legami-tra-calabria-e-sicilia-nell'eta-del-bronzo/11/06/>.

²⁰ C. RUBINO, I. VENZAGHI, R. COZZI, *Riconoscimento di pigmenti pittorici*, in *Le basi della chimica analitica* - Zanichelli, 2012, pp. 2-18

https://online.scuola.zanichelli.it/rubinoanalitica/files/2012/03/lab_58.pdf.

sepolture preistoriche, suggerendo che questo pigmento avesse una valenza magica e protettiva per il defunto, accompagnandolo nel viaggio verso l'aldilà. La chimica primitiva degli artisti preistorici si manifestava anche nelle tecniche di riscaldamento dell'ocra per modificarne la tonalità. Alcune ocre gialle venivano riscaldate in recipienti di pietra per trasformarsi in ocre rosse. Inoltre, per ottenere pigmenti più intensi, venivano mescolati con altre sostanze naturali, come oli vegetali o grassi animali, un processo che, pur nella sua semplicità, anticipava in parte le tecniche chimiche moderne. Gli artisti preistorici combinavano quindi pigmenti e leganti naturali per fissare i colori sulle pareti rocciose, ottenendo vernici che si sono preservate per millenni.

Gli strumenti utilizzati per applicare questi colori erano molto variabili. Spesso venivano impiegate le dita per tracciare linee, ma anche pennelli rudimentali realizzati con peli di animali, fibre vegetali o muschio, legati a bastoncini o ossa per delineare contorni più definiti. Per coprire ampie superfici o creare sfumature, venivano utilizzati tamponi di pelle o muschio. Un'altra tecnica interessante prevedeva l'uso di ossa cave o tubi per soffiare il pigmento, creando effetti di nebulizzazione che aggiungevano un senso di profondità ai dipinti.²¹ Oltre agli strumenti, gli artisti sfruttavano anche le irregolarità naturali delle pareti rocciose, utilizzando sporgenze per accentuare dettagli anatomici e creare effetti tridimensionali, come nel caso della rappresentazione delle teste o dei corpi degli animali. Le varie metodologie impiegate dagli artisti preistorici suggeriscono una conoscenza approfondita della luce e della forma, permettendo di ottenere effetti visivi complessi, come il contrasto tra il rosso dell'ocra e il nero dei contorni.²²

Il significato delle pitture rupestri è stato oggetto di molte interpretazioni.²³ Alcuni studiosi le hanno considerate semplici rappresentazioni di scene di caccia, ma l'ipotesi più accreditata le vede come legate a riti propiziatori. La posizione delle pitture, spesso in luoghi remoti e inaccessibili, suggerisce che avessero una funzione religiosa,

²¹ G. CININI, *Le storie della grotta*, in *Il tascabile*, 2021 <https://www.iltascabile.com/scienze/pitture-rupestri/>.

²² MUNTER, *Sulle pareti della storia*, cit., pp. 3-4.

²³ O. G. MARTINELLI, *L'arte rupestre: dalle grotte alla street art*, in *ArtMajeur Magazine*, 2023 <https://www.artmajeur.com/it/magazine/5-storia-dell-arte/l-arte-rupestre-dalle-grotte-all-street-art/334123>.

probabilmente finalizzata a garantire il successo della caccia.²⁴ A riguardo, Gombrich, famoso storico dell'arte, ha suggerito che la rappresentazione degli animali fosse un atto simbolico, in cui l'immagine di un animale sulla parete della caverna ne assicurava il controllo e la cattura. La funzione magica dell'arte preistorica potrebbe essere stata legata a rituali di fertilità o a ceremonie per la prosperità della comunità. In alcuni casi, si è anche ipotizzato che le pitture rupestri potessero avere un valore astronomico, utilizzate per segnare le stagioni o per rappresentare costellazioni, creando un calendario che avrebbe aiutato gli uomini preistorici a prevedere i cicli naturali.²⁵ Al di là del loro significato spirituale o rituale, le pitture rupestri possono essere interpretate anche come segno di identità culturale e sociale, in quanto testimoniano i valori e le credenze di comunità antiche.²⁶

Per ritrovare testimonianze pittoriche successive ai graffiti preistorici, è necessario compiere un salto di alcuni millenni e spostarsi nell'area del fiume Eufrate, nell'attuale Siria, dove, nel Palazzo di Til Barsip, gli Assiri realizzarono straordinarie pitture murali attorno al VII secolo a.C. Queste opere, caratterizzate da una maggiore complessità compositiva rispetto alle rappresentazioni delle grotte di *Lascaux*²⁷ e *Altamira*²⁸, testimoniano un'evoluzione significativa delle tecniche pittoriche. Sebbene gran parte di tali decorazioni sia andata perduta, oggi possiamo conoscerle attraverso riproduzioni a colori e in bianco e nero. Un aspetto peculiare dell'arte assira di questo periodo è la preferenza per la rappresentazione di figure di profilo, una scelta stilistica che riflette una concezione della narrazione visiva basata su ordine e chiarezza espositiva. Il profilo, infatti, consente una visione più immediata e dinamica dei soggetti raffigurati, evitando la staticità che caratterizza la visione frontale. Inoltre, questa modalità rappresentativa conferisce alle immagini un carattere meno aggressivo e più descrittivo: mentre una figura

²⁴ PECERE, *Il senso delle pitture rupestri - Alla ricerca di ipotesi per l'arte preistorica, tra simboli rituali, esperienze sacre e linguaggi perduti*, cit.

²⁵ I. WISHER, *L'arte nel buio delle grotte*, in *Internazionale*, 2024 n.1565

<https://www.internazionale.it/magazine/izzy-wisher/2024/05/30/l-arte-nel-buio-delle-grotte>.

²⁶ MUNTER, *Sulle pareti della storia*, cit., p. 4.

²⁷ REDAZIONE, *La Grotta di Lascaux - Lascaux Dordogne*, cit..

²⁸ REDAZIONE DIGITAL, *Grotta di Altamira, la Cappella Sistina della Preistoria*, cit..

frontale potrebbe suggerire un confronto diretto con l'osservatore, la rappresentazione di profilo trasmette un senso di movimento e continuità.²⁹

Un ulteriore sviluppo della pittura murale si può rinvenire nell'antico Egitto, dove le tombe dei faraoni furono arricchite da straordinarie decorazioni pittoriche. In questi ambienti, l'arte visiva assunse una funzione narrativa e simbolica, combinando immagini e testi geroglifici per raccontare scene di vita quotidiana, riti religiosi e credenze legate all'aldilà. Sebbene lo scopo fosse differente, questa modalità espressiva può essere considerata un'antenata del graffitismo contemporaneo, nella misura in cui si trattava di segni grafici tracciati sulle superfici murarie per comunicare un messaggio. Anche nel mondo greco-romano si riscontrano esempi di iscrizioni e disegni incisi su materiali di uso quotidiano, come la ceramica, mentre i ritrovamenti archeologici di Pompei hanno rivelato un'ampia varietà di graffiti, spaziando da slogan politici a raffigurazioni satiriche, fino a insulti e componimenti poetici. Perfino durante il Medioevo, si ha notizia di monaci che lasciavano scritte sui muri dei monasteri come forma di dissenso o riflessione personale.³⁰

1.1.2 L'evoluzione dei graffiti nel Novecento: da espressione di protesta ad arte collettiva

L'interesse per i graffiti come fenomeno sociale e culturale crebbe agli inizi del XX secolo. Nel 1904, infatti, venne pubblicata *Anthropophyteia*, la prima rivista dedicata ai graffiti nei bagni pubblici, segno di come queste forme espressive iniziassero a essere studiate con un approccio antropologico. Durante la Seconda Guerra Mondiale, i muri divennero uno spazio di propaganda: il regime nazista li utilizzò per diffondere messaggi d'odio, mentre i movimenti di resistenza li sfruttarono per veicolare parole d'opposizione e incitare alla ribellione.³¹ Il secondo dopoguerra segnò una svolta fondamentale, con la

²⁹ F. BONAMI, *Bello sembra un quadro: controistoria dell'arte*, Milano, 2022, pp. 9-12.

³⁰ DAVIIBRITO, *GRAFFITI, do paleolítico ao séc. XXI*, cit.

³¹ Id.

diffusione della vernice *spray*,³² che rese i graffiti più accessibili e permise una maggiore libertà creativa.

Parallelamente, si affermò una nuova declinazione del linguaggio artistico, caratterizzata da una marcata vocazione pubblica e collettiva: un'arte urbana, concepita come libera e fruibile da ogni strato sociale.

In tale contesto si collocava l'attività di alcuni autorevoli esponenti della pittura messicana, quali Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros, i quali adottarono la tecnica murale come mezzo privilegiato per veicolare contenuti di natura sociale, politica e ideologica.³³

A Barcellona, nel 1905, l'artista Bernardo Carnada, noto con lo pseudonimo di AIL, pubblicò un manifesto in cui esortava gli artisti a creare opere destinate alla collettività, promuovendo un'arte pubblica, accessibile, capace di interagire con il tessuto urbano e civile, che superasse i confini delle gallerie e dei musei. Successivamente, nel 1920, l'artista rivolse un appello alla comunità artistica di Barcellona, esortando a promuovere una forma espressiva rivolta alle masse popolari. In tale occasione, dichiarava l'intenzione di “dipingere i muri delle strade e i muri degli edifici pubblici, dei sindacati,

³² “L’idea era già stata teorizzata in Francia nel 1790, ma le limitate tecniche produttive dell’epoca non ne avevano consentito la diffusione. Succede però che, negli anni Venti del secolo scorso, un ingegnere norvegese di nome Erik Rotheim decide di rimettere mano al progetto. Riesce a sviluppare un contenitore metallico in grado di erogare fluidi tramite l’utilizzo di un propellente chimico e di una valvola, per poi brevettarlo nell’agosto del 1926. Decide allora di vendere il brevetto per 100 mila corone norvegesi e trova un acquirente proprio in Julian Kahn, il quale pensa di metterla in commercio per produrre panna montata in casa. Passano due anni e altri attori entrano in scena: si tratta di Lyle Goodhue e William Sullivan, chimici americani impiegati presso il Bureau of Entomology and Plant Quarantine. Grazie a loro finalmente le funzioni della bomboletta assumono un valore rilevante. Perché nel frattempo è scoppiata la Seconda guerra mondiale, i soldati al fronte nel Pacifico devono difendersi dalla malaria e l’invenzione di Rotheim è perfetta per contenere e diffondere gli insetticidi. Nel 1948 la Chase Products Company, un’impresa dell’Illinois, commercializza la prima lacca per capelli e quando, poco tempo dopo, sia i deodoranti che le schiume da barba iniziano a essere commercializzati all’interno dei diffusori, la bomboletta entra nella quotidianità degli americani. A distanza di un anno Ed Seymour realizza invece il primo vaporizzatore di vernice spray.”

S. FAINA, S. NAPOLITANO, *L’invenzione della bomboletta spray*, in *La Ragione*, 2024
<https://laragione.eu/life/tech/l'invenzione-della-bomboletta-spray/>.

³³ D. DOGHERIA, *Street Art*, in *ArteDossier*, 2014 n.315.

di ogni angolo dove si riuniscono i lavoratori”, auspicando una piena integrazione dell’arte nello spazio urbano quale strumento di aggregazione, consapevolezza e partecipazione collettiva.³⁴

1.1.3 L’ascesa e l’evoluzione del *Graffiti Writing* a New York: dalla marginalità all’arte

Sul finire degli anni '60, il fenomeno del graffitismo conobbe il proprio momento di massima espansione nella città di New York, in particolare nelle aree meridionali del Bronx e nel quartiere di Brooklyn. Fu in questo contesto urbano e temporale che prese forma il movimento *Hip-Hop*, espressione emblematica della trasmissione ciclica della cultura sviluppatisi all’interno dei ghetti nordamericani. In queste aree metropolitane, caratterizzate da un’elevata densità demografica e da una marcata condizione di marginalizzazione socioeconomica, le comunità più svantaggiate e soggette a dinamiche oppressive trovarono nei graffiti uno strumento di comunicazione visiva e di affermazione identitaria.³⁵ Se inizialmente considerati atti di vandalismo, i graffiti si trasformarono ben presto in una forma di arte urbana.³⁶

A partire dai primi anni '70, si sviluppò una nuova tendenza: l’uso del contorno, o “outline”, una tecnica che rese i graffiti ancora più complessi. Super Kool 223 fu tra i primi ad utilizzarla, firmando un vagone con un contorno che avrebbe dato origine a quello che sarebbe stato definito il “masterpiece”³⁷.

Come riportato da Phase II, “*Tutti parlavano di ‘quello che aveva fatto Super Kool’, ma bisognava vederlo per capire realmente di cosa si trattasse. Quando i writers capirono che per realizzarlo bastavano una o due bombole, l’entusiasmo si attenuò. Con una bombola si potevano realizzare circa 50 firme, quindi perché intraprendere quest’altra strada? Ma forse era inevitabile, o forse era la sfida di fare qualcosa di nuovo. E alla*

³⁴ DAVIIBRITO, *GRAFFITI, do paleolítico ao séc. XXI*, cit.

³⁵ Id.

³⁶ C. CANALI, *Lecco street view - Street Art and Writing*, Milano, 2007 p. 13

https://www.academia.edu/9465134/Street_Art_Sweet_Art_Dalla_cultura_hip_hop_alla_generazione_po_p_Up.

³⁷ A. CERESA, *PALeontologia*, in SpazioC21, 2024 <https://www.spazioc21.com/paleontologia/presentation/>.

fine, l'idea prese piede”. Il passo successivo per Super Kool fu l'invenzione del “*top to bottom*”, una tecnica che consisteva nel dipingere l'intero vagone, compresi i finestrini, dalla cima alla base.³⁸

Nessuno aveva ancora pensato a un approccio simile. Queste due innovazioni rappresentarono una svolta nel passaggio dalle semplici firme ai veri e propri pezzi di *Writing*. Secondo alcune voci, molti *writers*, spaventati dall'evoluzione del movimento, decisero di abbandonare la scena. Altri, invece, accettarono la sfida, spingendo l'elaborazione delle loro firme ad un livello superiore, integrando nuovi elementi come contorni, stelle, tagli, lettere gommose (*softie*), fusioni, piedistalli, *loop*, frecce (come sottolineato da Phase II), sfumature, nuvole, fumetti (secondo Flint 707), gocce sottili, lettere spezzate (come quelle di Worm/Riff 170) ed effetti tridimensionali (come quelli di Pistol); questi elementi possono essere considerati “le fondamenta dello stile”, volendo adottare la definizione di Phase II, ossia tratti distintivi che sono entrati a far parte del linguaggio visivo di molti *writers* e che sono ancora utilizzati oggi.³⁹

Nel 1971, un importante momento di visibilità per il fenomeno del *Writing* avvenne quando Taki 183, un giovane *writer* di Manhattan, fu intervistato dal *New York Times*. L'articolo, intitolato “Taki 183 Spawns Pen Pals”, raccontava di come Taki avesse deciso di firmare il proprio nome su tutta la città, un gesto che divenne un esempio da seguire per altri giovani.⁴⁰ Da quel momento in poi, il *Writing* esplose a livello popolare, con molti ragazzi che iniziarono ad imitare Taki, dando vita a numerosi gruppi di *writers*, chiamati “*clique*” o “*crew*”. Il fenomeno della firma si consolidò, e ogni *writer* sviluppò un proprio soprannome seguito da un numero, simbolo della propria identità. A partire da questi anni, la firma divenne essenziale per raggiungere la fama, e gli artisti iniziarono a

³⁸ A. MININNO, *Graffiti Writing. Origini, significati, tecniche e protagonisti in Italia*, in *Medium*, 2018 <https://alekone.medium.com/graffiti-Writing-origini-significati-tecniche-e-protagonisti-in-italia-f8fd62380d76>.

³⁹ Id.

⁴⁰ The New York Times 21-07-1971 : “*Taki è un teenager di Manhattan che scrive il suo nome e il suo numero di strada dovunque va. Dice che è qualcosa che si sente di dover fare. [...] Il diciassettenne, che si è appena diplomato, vive sulla 183° strada tra la Audubon e Amsterdam Avenue. Chiede che il suo cognome non venga citato. Taki,dice, è un tradizionale diminutivo greco per Demetrius, il suo vero nome*” (Traduzione da A. RIVA., *Street ArtSweet Art, dalla cultura hip hop alla generazione pop up*, Milano, 2007).

sfidarsi per lasciare il proprio marchio sui luoghi più pericolosi o difficili da raggiungere, come le metropolitane.⁴¹

Con il diffondersi di queste nuove tecniche stilistiche, la competizione tra i *writers* divenne più accesa: ognuno cercava di distinguersi con lettere sempre più originali e con combinazioni cromatiche innovative. La ricerca dell'effetto perfetto e della tecnica impeccabile divenne una costante nella scena.⁴²

Nel 1973, nacque una delle tendenze più distintive del *Writing*: il *Wildstyle*. Le lettere cominciarono a diventare più contorte e ornamentali, a tal punto che la leggibilità divenne meno importante rispetto all'aspetto estetico e decorativo. Questa evoluzione rappresentò un'importante innovazione nell'arte dei graffiti, che iniziò a differenziarsi nettamente dalle sue origini più semplici.⁴³ Ebbe inizio una vera e propria esplorazione artistica, incentrata sullo studio del *lettering* e della resa cromatica, fortemente influenzati da fumetti e linguaggi pubblicitari. Progressivamente, il *Writing* si raffinò, integrando elementi visivi sempre più complessi. Si affermò la nozione di "piece" (dall'inglese "masterpiece"), che indicava elaborazioni grafiche di grande formato, colorate e stilisticamente articolate, concepite come evoluzione dei *tag* tradizionali. I *writers* si appropriarono di ogni superficie disponibile – dai treni agli edifici, dalle strade alle gallerie – per affermare la propria identità visiva. La crescente complessità dei graffiti attirò l'attenzione dei media, che contribuirono a dare ai *writers* la fama che tanto desideravano. Questo approccio estetico si tradusse in un obiettivo primario per molti di loro: ottenere visibilità e riconoscimento, comparendo su riviste e giornali.⁴⁴

Il fenomeno del *Graffiti Writing* acquisì una dimensione altamente competitiva lungo le linee della metropolitana di New York, che raggiungevano ogni angolo della città, dando origine a una vera e propria gara per l'affermazione della notorietà e della visibilità.⁴⁵ Gli

⁴¹ A. SAU, *Street art: le ragioni di una tutela, le sfide della valorizzazione*, in *federalismi.it, rivista di diritto pubblico italiano, comparato, europeo*, 2021, p. 150

<https://www.segretaricomunalivighenzi.it/archivio/anno-2021/Ottobre/doc-sau.pdf>.

⁴² MININNO, *Graffiti Writing. Origini, significati, tecniche e protagonisti in Italia*, cit.

⁴³ E. E. BIANCO, *Street ArtPills: dal successo al post-graffiti*, in *D'Ars Magazine*, 2015

<https://www.darsmagazine.it/street-art-pills-dal-successo-al-post-graffiti/>.

⁴⁴ E. E. BIANCO, *Street ArtPills: Writing, la nascita dello stile*, in *D'Ars Magazine*, 2014

<https://www.darsmagazine.it/street-art-pills-Writing-la-nascita-dello-stile/>.

⁴⁵ MININNO, *Graffiti Writing. Origini, significati, tecniche e protagonisti in Italia*, cit.

artisti coinvolti si impegnavano in una sorta di competizione per conquistare il titolo di "king", il cui pezzo risultava essere il più visibile, esteticamente complesso, di maggiori dimensioni e realizzato nei luoghi più pericolosi. In risposta a tale crescente fenomeno, il sindaco di New York dichiarò la prima "War on Graffiti", espressione attraverso la quale si intendeva configurare il conflitto tra i cittadini e i "graffitari", in una dialettica che modulava anche sul piano estetico l'eterno conflitto della sicurezza urbana, con l'obiettivo di contrastare la piaga che stava minando la metropolitana. Tale provvedimento contemplava sia operazioni di pulizia che la rimozione dei vagoni coinvolti. L'intervento non sortì effetti decisivi sul fenomeno, al contrario, la sfida e la competizione tra i *writers* sembrò intensificarsi, con le carrozze che divennero inconsapevoli tele bianche per la realizzazione di nuovi graffiti. Analizzando il fenomeno da una prospettiva storica, si configurava in questo contesto il primo incontro-scontro tra i *writers* e l'autorità costituita, che ebbe inizio con la crociata anti-graffiti proclamata dal sindaco di New York, John Lindsay, il quale mobilitò risorse materiali e umane, attuando una strategia repressiva particolarmente severa, che includeva l'applicazione di sanzioni penali. Tale approccio, continuato dai suoi successori, tra cui Rudolph Giuliani, non risparmiò nemmeno i più noti *street artists* della metropoli, né tantomeno i cittadini comuni sorpresi nell'osservare, semplicemente un'opera di *Street Art*, come nel caso dell'individuo erroneamente scambiato per Banksy^{46, 47}.

Questa rigorosa politica di contrasto venne formalizzata nelle normative penali di diversi Stati, tra cui New York, Pennsylvania e California, benché, nel caso di quest'ultimo, non fosse stata presa in considerazione la natura permanente o transitoria delle opere prodotte. Tuttavia, il carcere non rappresentò l'unico rimedio attuato dalle politiche sanzionatorie negli Stati Uniti; vennero adottate misure variegate a livello locale e federale. Tra le diverse sanzioni, si annoveravano risarcimenti danni, lavori socialmente utili, sanzioni

⁴⁶ Il riferimento è alla vicenda culminata con la controversia giudiziale *Richard Pfeiffer vs. The City of New York et al*, No. 152797/2015 (N.Y. Sup Ct. Mar. 21, 2015).

La vicenda è riportata in J. MARSH, *I am definitely no Banksy: Man sues over false arrest*, in *New York Post*, 2015 <http://nypost.com/2015/03/23/i-am-definitely-not-banksy-engineer-sues-over-false-Arrest/>, nonché in S. CASCONE, *Artist Sues NYPD for Falsely Arresting Him as Banksy*, in *Artnet news*, 2015 <https://news.artnet.com/art-world/man-sues-nypd-for-false-banksy-arrest-280730>.

⁴⁷ N. A. VECCHIO, *A chi appartiene città? – sulla dialettica tra Street Arte diritto*, Padova, 2017, pp. 35-39.

corporali, la revoca della patente, la responsabilità genitoriale, obblighi di pulizia, nonché l'adozione di misure preventive, come il divieto di vendita di vernice *spray*, l'installazione di protezioni sui muri, la videosorveglianza, campagne di sensibilizzazione pubblica, e l'apertura di spazi pubblici appositamente destinati all'espressione artistica.⁴⁸

Parallelamente alla crescente repressione del fenomeno, il mondo dell'arte iniziò a riconoscere il valore estetico e culturale dei graffiti, grazie anche all'evoluzione stilistica che stava attraversando il movimento. Nel 1972 si verificò il primo tentativo di istituzionalizzazione dell'arte del *Graffiti Writing*, ad opera di Hugo Martinez, sociologo del City College di New York, che, consapevole del potenziale artistico di tale fenomeno, avviò il progetto UGA "United Graffiti Artists".⁴⁹ Martinez selezionò diversi *writers* per esporre le loro opere all'interno della *Razor Gallery* di New York, un evento che rappresentò la prima opportunità per gli artisti di presentare i loro graffiti su tela in un contesto istituzionale e formale come quello di una galleria d'arte. Tale iniziativa costituì uno dei primi segni tangibili del riconoscimento pubblico del valore artistico dei graffiti.⁵⁰ Successivamente, nel 1978, l'artista e gallerista Stefan Eins affittò uno scantinato nel Bronx, trasformandolo in uno spazio espositivo chiamato *Fashion Moda*, che divenne un importante centro di aggregazione e promozione culturale nel Bronx.⁵¹ All'interno di *Fashion Moda*, che si configurava come un centro informale di ricerca dedicato alla cultura di strada, si svolgevano eventi espositivi, *happening*, concerti *hip-hop*, proiezioni e altri momenti di aggregazione sociale, contribuendo significativamente alla sperimentazione e alla diffusione delle espressioni artistiche emergenti.⁵² Un momento di particolare rilevanza si verificò nel 1982, quando l'organizzazione di *Fashion Moda* ricevette l'invito per partecipare a *Documenta 7*, una delle principali esposizioni internazionali di arte contemporanea, tenutasi a Kassel, Germania. La partecipazione

⁴⁸ V. ZENO ZENCOVICH, *I graffiti tra arte e illecito. Uno sguardo comparatistico*, in *Dir. aut.*, n. 4, 2007, pp. 584-587.

⁴⁹ BIANCO, *Street ArtPills: Writing, la nascita dello stile*, cit.

⁵⁰ REDAZIONE DISAGIAN, *UGA United Graffiti Artists: dalle strade alle gallerie*, in *Disagian*, 2025 <https://www.disagian.it/uga-united-graffiti-artists-dalle-strade-alle-gallerie/>.

⁵¹ GLUECK GRACE, *The New Collectives-Reaching for a Wider Audience*, in *New York Times*, 1981, p. 23 <https://www.nytimes.com/1981/02/01/weekinreview/the-new-collectives-reaching-for-a-wider-audience.html>.

⁵² F. ALINOVY, *Arte di Frontiera*, Milano, 1984, p. 12

dell’organizzazione a un evento di tale prestigio segnò il definitivo riconoscimento del *Graffiti Writing* come forma d’arte. Tra gli artisti che operarono all’interno di *Fashion Moda* si ricordano Keith Haring e Jean-Michel Basquiat, che avrebbero successivamente ottenuto fama mondiale.⁵³

1.1.3.1 Haring e Basquiat: dalla metropoli all’arte istituzionale

Keith Haring, uno degli artisti più influenti del movimento, trasferitosi a New York nel 1978 dalla Pennsylvania, ebbe l’opportunità di studiare arte alla *School of Visual Arts* della città e si avvicinò presto alla scena *underground* dei graffitisti.⁵⁴ Durante questo periodo, Haring si prefisse l’obiettivo di creare immagini semplici e schematiche, ispirate alle culture tribali e ai simboli della strada, dando vita a figure che sfidavano le convenzioni tradizionali dell’arte. In seguito, Haring abbandonò l’uso di profili ampi, concentrandosi sulla moltiplicazione dei soggetti e dei motivi grafici, con l’intento di catturare l’essenza della decorazione.⁵⁵ Negli anni ’80, la sua arte acquisì una dimensione sociale e politica, trattando temi come la malattia e la morte, particolarmente tra il 1985 e il 1987, periodo in cui la morte di alcuni suoi amici a causa dell’*AIDS* lo portò a dedicare molte delle sue opere a tale tema.⁵⁶

Contemporaneamente, un altro artista di rilievo, Jean-Michel Basquiat, nato a New York nel 1960, emerse sulla scena. Alla fine degli anni ’70, Basquiat iniziò a dipingere i treni della metropolitana con lo pseudonimo "SAMO", dando vita a un progetto che sfidava il mercato dell’arte attraverso frasi enigmatiche e aforismi. In breve, Basquiat abbandonò il mondo dei graffiti per entrare nel circuito delle gallerie d’arte, collaborando con artisti

⁵³ L. GIORDANI, *Graffiti, Street Arte diritto d’autore: un’analisi comparata*, Trento Law and Technology Research Group, Student Paper n. 41, 2018, pp.19-20 https://iris.unitn.it/retrieve/e3835194-a5d5-72ef-e053-3705fe0ad821/LawTech_Student_Paper_41_Giordani.pdf.

⁵⁴ J. DE LOA, *Keith Haring: vita, stile e opere dello street artist americano*, in *Studenti.it*, 2024 <https://www.studenti.it/keith-haring-vita-stile-e-opere.html>.

⁵⁵ P. GLINT, *Quando Keith Haring disegnava nella metro inseguito dalla NYPD*, in *Culture Boutique*, 2023 <https://cultureboutique.it/blogs/news/quando-keith-haring-disegnava-nella-metro-inseguito-dalla-nypd>.

⁵⁶ REDAZIONE, *Keith Haring, vita e opere del grande street artist americano*, in *Finestre sull’Arte*, 2021 <https://www.finestresullarte.info/arte-base/keith-haring-vita-opere-street-artist-americano#:~:text=Nel%201978%20Keith%20Haring%20si,delle%20gallerie%20e%20dei%20musei.>

come Andy Warhol, trovando così una nuova via espressiva.⁵⁷ È importante sottolineare, tuttavia, che né Haring né Basquiat si consideravano graffitiisti, nonostante i loro legami con il movimento. Haring, infatti, dichiarò in un'intervista con Andy Warhol e Roy Halston Frowick nel 1984 che preferiva definire la sua arte come "disegno" piuttosto che come "graffiti", nonostante le sue prime esperimentazioni avessero avuto luogo nelle metropolitane. Basquiat, d'altro canto, pur riconoscendo il valore del lavoro degli *spray artists*, non desiderava essere identificato come tale, ritenendo che considerare il suo operato come parte del *Graffiti Writing* fosse una forma di razzismo. Entrambi sfruttarono però la comunicazione visiva dei graffiti per affermarsi nel mondo dell'arte istituzionale.⁵⁸

1.1.4 Gli anni Ottanta: la rottura del *Writing* tra purismo e istituzionalizzazione

Gli anni Ottanta si contraddistinsero per un'intensa frammentazione interna al movimento del *Writing*, caratterizzata da un'estetica sempre più caotica e dalla progressiva polarizzazione dei suoi protagonisti. Inizialmente concepito come una forma di espressione antagonista, nata per contestare i codici del sistema artistico ufficiale, il *Writing* subì una trasformazione in seguito al crescente riconoscimento da parte di quell'ambiente stesso che originariamente intendeva sfidare. Questo mutamento attirò l'attenzione di numerosi giovani, generando una spaccatura all'interno della comunità.⁵⁹ Da un lato vi erano i cosiddetti "puristi", i quali rifiutavano ogni forma di legittimazione istituzionale e rivendicavano la natura autentica e clandestina del *Writing*, radicata nei sobborghi e nei convogli ferroviari, dove il prestigio veniva riconosciuto unicamente all'interno della cerchia dei *writers*. Per questi ultimi, ambire alla celebrità equivaleva a rinnegare la propria identità.

⁵⁷ G. TERRINONI, *Dalle origini alla street art: la pittura corre sui muri. Un breve saggio esplorativo*, in *News-Art Notizie dal mondo dell'Arte*, 2017 <https://news-art.it/news/dalle-origini-all-a-street-art--la-pittura-corre-sui-muri--u.htm>.

⁵⁸ A. FRANCHI, *Jean-Michel Basquiat e Keith Haring: quando l'arte denuncia il razzismo*, in *ArtsLife*, 2020

<https://artslife.com/2020/06/16/jean-michel-basquiat-e-keith-haring-quando-larte-denuncia-il-razzismo/>.

⁵⁹ REDAZIONE CAM, *Street art: dal muro al museo*, in *Catalogo D'arte Moderna*, s.a.

<https://www.catalogoartemoderna.it/approfondimenti/street-art-dal-muro-al-museo-236>.

Dall’altro lato, si posizionavano coloro che intravedevano nei graffiti una possibilità di ascesa sociale e professionale, un mezzo per accedere al circuito dell’arte contemporanea, come dimostrato emblematicamente dai percorsi intrapresi da Haring e Basquiat. Per questi artisti, accettare compromessi con l’istituzione significava proseguire legittimamente il proprio cammino creativo. Mentre il *Writing* nella sua forma più "pura" continuava a proliferare nelle aree periferiche, nuove figure artistiche iniziarono a emergere attraverso esposizioni in gallerie, musei e muri concessi legalmente.⁶⁰

Contestualmente, riprese con maggiore determinazione la campagna di contrasto ai graffiti nelle metropolitane newyorkesi, la cui efficacia era risultata in precedenza limitata. La *Metropolitan Transit Authority (MTA)*, grazie a un aumento dei finanziamenti, implementò strategie di contenimento più incisive, rafforzando la sorveglianza e migliorando i metodi di pulizia. Molti *writers* cessarono le proprie attività in risposta alla pressione esercitata dalla *MTA*, mentre altri interpretarono tale repressione come una sfida da affrontare. La progressiva riduzione delle superfici disponibili portò a un’accentuazione del controllo territoriale da parte dei *writers*, fenomeno che si tradusse in un incremento della micro-criminalità urbana. Verso la metà degli anni Ottanta, la *MTA* ottenne un significativo vantaggio: nel 1986 la maggior parte delle linee ferroviarie risultò libera da graffiti. Con il ritiro sistematico dei vagoni vandalizzati, il 12 maggio 1989 fu ufficialmente annunciata la fine del *Writing* sulla metropolitana: la rimozione dell’ultima carrozza segnò la conclusione simbolica di tale pratica, dando inizio al cosiddetto *Clean Train Movement*.⁶¹

Tuttavia, tale esito rappresentò una vittoria solo parziale, poiché interessò esclusivamente quei *writers* che si attenevano rigidamente al codice stilistico tradizionale e che continuavano a eseguire i propri *tag* sui convogli, escludendo invece coloro che si erano orientati verso nuove superfici urbane o avevano intrapreso collaborazioni con il mondo artistico istituzionalizzato. Soltanto i *writers* più determinati continuarono ad agire sui vagoni, nonostante la consapevolezza che i propri interventi sarebbero stati rimossi dopo poche corse, considerandolo comunque l’unico contesto legittimo del *Writing*.⁶²

⁶⁰ VECCHIO, *A chi appartiene città? – sulla dialettica tra Street Arte diritto*, cit., pp. 24-26.

⁶¹ M. S. FEINMAN, *La New York Transit Authority negli anni '80*, in *NycSubway.org*.

https://www.nycsubway.org/wiki/The_New_York_Transit_Authority_in_the_1980s.

⁶² MININNO, *Graffiti Writing. Origini, significati, tecniche e protagonisti in Italia*, cit.

1.1.5 Il graffitismo in Europa: la rivoluzione dello *Stencil*

Nel contesto europeo di quegli anni, la parabola evolutiva del graffitismo si intrecciò con eventi storici e movimenti sociali di particolare rilevanza. In occasione delle sollevazioni studentesche del maggio 1968 in Francia, le iscrizioni murarie e gli *slogan* assunsero una funzione politico-espressiva, divenendo strumento privilegiato di protesta. Gli studenti e le classi lavoratrici ricorsero alla tecnica dello *Stencil*⁶³ (*pochoir*) per veicolare istanze rivoluzionarie, coniugando l'espressione estetica alla militanza ideologica. In un contesto fortemente repressivo, tali interventi costituirono atti di opposizione all'autorità e modalità alternative di comunicazione collettiva.⁶⁴

In tale quadro, Blek le Rat si distinse quale figura centrale nella genesi e nello sviluppo del linguaggio *Stencil*.⁶⁵ Nel 1971, durante un soggiorno negli Stati Uniti, egli entrò in contatto con l'universo dei graffiti newyorkesi, esperienza che esercitò su di lui una profonda influenza e lo indusse a riflettere sulla possibilità di introdurre tale forma artistica nel tessuto urbano europeo.⁶⁶ Al suo ritorno in Francia, tentò inizialmente di riprodurre lo stile statunitense, senza tuttavia riuscire a individuare una cifra espressiva a lui congeniale. Solo dopo un decennio di approfondimento teorico, incentrato in particolare sullo studio dell'architettura e delle tecniche figurative, nel 1981 Blek adottò definitivamente la tecnica dello *Stencil*, modalità che contraddistinse in modo inequivocabile la sua produzione artistica e che si affermò come una delle manifestazioni più emblematiche del graffitismo europeo.⁶⁷

⁶³ PAOLA, *Manifesti e affiches del Maggio francese (1968)*, in *D'arte E Dintorni*, 2018

<https://fattidarte.wordpress.com/2018/01/15/manifesti-e-affiches-del-maggio-francese-1968/>.

⁶⁴ F. CIAPONI, *L'arte serigrafica al servizio della rivoluzione del Maggio 68 parigino: l'Atelier Populaire*, in *Edizioni Del Frisco*, 2022 <https://edizonidelfrisco.com/2020/07/20/larte-serigrafica-al-servizio-della-rivoluzione-del-maggio-68-parigino-latelier-populaire/>.

⁶⁵ *Stencil Graffiti*: tipologia di graffiti più veloce da realizzare grazie all'utilizzo di Stencil, ovvero maschere ritagliate su appositi materiali, che consentono di applicare la vernice nello spazio rimosso.

⁶⁶ A. GRASSANO, *La Street Art: origini, evoluzione e artisti iconici - La traiettoria storico-artistica della street art: da forma di vandalismo a influente pratica espressiva contemporanea*, in *Art Vibes - Let's share beauty*, 2024 <https://www.art-vibes.com/street-art/la-street-art-origini-evoluzione-artisti-iconici/>.

⁶⁷ FRISARIO, *Street Art: storia di un'evoluzione (?)*, cit.

Le sue prime opere consistevano in raffigurazioni di piccoli ratti neri, rappresentati nell'atto di attraversare le pareti urbane. Tale scelta, altamente simbolica, si fondava sull'anagramma tra le parole “ART” e “RAT” e sulla convinzione, da lui espressa, secondo cui il ratto sarebbe stato “l'unico animale in grado di sopravvivere all'apocalisse”. L'animale assunse dunque una forte valenza iconica, divenendo emblema della sua poetica.⁶⁸

A partire dal 1983, egli ampliò la propria ricerca tematica, includendo figure umane e orientando progressivamente la sua produzione verso una dimensione di impegno sociale e consapevolezza critica. I suoi interventi non si configurarono più come mere espressioni estetiche, bensì come enunciati visivi dotati di contenuti profondamente riflessivi, capaci di interrogare la realtà sociale e culturale del proprio tempo.⁶⁹

A quanti, incontrandolo per strada durante la realizzazione dei suoi lavori, domandavano cosa stesse facendo, Blek rispondeva semplicemente: “Faccio arte”. Le sue opere vennero da lui concepite come un dono alla città, un atto di restituzione alla collettività di ciò che la vita urbana quotidianamente offriva. Un elemento distintivo della sua pratica artistica risiedette nella continua citazione e reinterpretazione dei grandi maestri della storia dell'arte, quali Caravaggio, Michelangelo, Guido Reni e Leonardo da Vinci. In diverse composizioni, egli trasse ispirazione da soggetti iconici, rielaborandoli con l'intento dichiarato di “liberare i personaggi dai musei per restituirli agli abitanti della città”. Attraverso tale operazione, Blek le Rat contribuì non soltanto alla strutturazione del panorama europeo dei graffiti, ma trasformò l'arte urbana in un dispositivo di interazione critica con la tradizione, riformulandola in chiave contemporanea e sociale.⁷⁰

Anche la musica svolse un ruolo decisivo nella circolazione del fenomeno: nel 1981, Futura 2000 collaborò con la band britannica The Clash alla realizzazione della grafica dell'album *Combat Rock*, contribuendo a radicare la cultura dei graffiti nella scena londinese.⁷¹ Parallelamente, le principali metropoli europee iniziarono ad accogliere

⁶⁸ B. PICCI, *Blek Le Rat. Street Art dagli anni '80 a oggi*, in *Fermoeditore*, 2017

<http://www.fermoeditore.it/news/blek-le-rat-street-art-dagli-anni-80-oggi/>.

⁶⁹ WUNDERKAMMERN, *Blek le Rat - Il papà della Stencil Art*, in *Wunderkammern*, 2021

<https://wunderkammern.net/blek-le-rat-il-papa-della-Stencil-art/?lang=it>.

⁷⁰ FRISARIO, *Street Art: storia di un'evoluzione (?)*, cit.

⁷¹ REDAZIONE, *FUTURA 2000*, in *Eric Firestone Gallery*, s.a.

manifestazioni di arte urbana, con Parigi, Berlino e Londra che si imposero come centri nevralgici del nuovo linguaggio visivo. L'apporto dei *media* audiovisivi risultò altresì determinante: il film *Wild Style* (1982) di Charlie Ahearn e la produzione musicale *Buffalo Gals* (1983) di Malcolm McLaren contribuirono significativamente alla legittimazione della cultura del *Writing*.⁷² Inoltre, nel 1984, il film *Beat Street*, dedicato al mondo della *breakdance*, incluse numerosi esempi di graffiti, rafforzandone l'impatto sul pubblico.⁷³

Entro il 1987, le principali capitali europee – tra cui Vienna, Düsseldorf, Monaco, Copenaghen, Parigi e Londra – risultarono profondamente investite dal fenomeno, con muri e vagoni ferroviari ampiamente decorati. Tali superfici urbane si trasformarono in veri e propri supporti artistici, elevando il graffitismo a livelli di visibilità e diffusione tali da rendere inefficaci i tentativi di contenimento. La distinzione principale tra lo sviluppo del fenomeno negli Stati Uniti e quello in Europa risiedette nella diversa modalità di affermazione: mentre nel contesto statunitense il graffitismo si consolidò progressivamente lungo un arco temporale decennale, in Europa esso si presentò sin dall'inizio in forme già strutturate e mature. In particolare, se da un lato negli Stati Uniti si prediligeva una cifra stilistica complessa, caratterizzata dal *Wildstyle*, dall'altro in Europa si affermò una tendenza verso una maggiore semplicità compositiva e leggibilità grafica, pur conservando un impatto visivo rilevante. Questo processo di adattamento evidenziò una rielaborazione consapevole del modello americano, finalizzata a rendere l'arte urbana più accessibile e comprensibile a un pubblico eterogeneo.⁷⁴

La convergenza tra influenze artistiche, istanze politiche e innovazioni tecniche determinò la diffusione capillare dei graffiti in Europa, dove il fenomeno si radicò con caratteristiche peculiari, generando un rinnovato dialogo tra l'arte, il contesto urbano e la società. Sebbene *Writing* e *Stencil* si fossero sviluppati in ambienti e modalità differenti, entrambe le pratiche si dimostrarono capaci di ridefinire lo spazio pubblico come luogo

<https://www.ericfirestonegallery.com/artists/futura-2000>.

⁷² REDAZIONE, *How Wild Style helped to spark a global graffiti revolution*, in *Inspiring City*, 2025 <https://inspiringcity.com/2024/12/26/how-wild-style-helped-to-spark-a-global-graffiti-revolution/>.

⁷³ MININNO, *Graffiti Writing. Origini, significati, tecniche e protagonisti in Italia*, cit.

⁷⁴ REDAZIONE, *Street Art: birth, development, major exponents of street art*, in *Finestre Sull'Arte*, 2022 <https://www.finestressullarte.info/arte-base/street-art-nascita-sviluppo-principali-esponenti>.

privilegiato di espressione e critica sociale, sancendo il riconoscimento del graffitismo quale linguaggio artistico autonomo a livello globale.

1.2 Dalla contestazione all'integrazione legale: l'evoluzione della *Street Art* nel XXI secolo

Sono trascorsi ormai cinquant'anni dall'intervista rilasciata al *New York Times* da Taki 183, autore dell'omonima *tag*, la cui testimonianza contribuì in modo decisivo a catalizzare l'attenzione dei *media* e della critica sul fenomeno del graffitismo. Tale evento segnò l'avvio di una fase di significativa espansione e rielaborazione del movimento, che, con il trascorrere del tempo, trasformò radicalmente il proprio linguaggio espressivo, spostando l'attenzione dall'atto in sé alla componente estetica e dalla dimensione meramente visiva alla portata semantica dei messaggi veicolati.⁷⁵ Questa trasformazione, sia concettuale che stilistica, favorì, nel corso degli anni Ottanta, la progressiva affermazione della *Street Art* in senso proprio, aprendo il campo a nuove modalità di intervento nello spazio urbano, orientate non soltanto alla ricerca estetica, ma anche alla comunicazione sociale e alla riflessione critica.⁷⁶

Senza la diffusione su scala globale del *Graffiti Writing*, la *Street Art*, così come oggi viene concepita, non avrebbe mai potuto consolidarsi. Il processo evolutivo fu graduale e vide come primi protagonisti inconsapevoli artisti quali Keith Haring e Jean-Michel Basquiat, a cui fecero seguito, a partire dagli anni 2000, i primi esponenti pienamente riconosciuti come *street artists*.⁷⁷

L'origine del termine “*Street Art*” risulta di difficile attribuzione univoca: una delle prime occorrenze documentate, in una forma affine a quella attuale, risale al 1985, con la pubblicazione del volume *Street Art* di Allan Schwartzman, in cui l'autore definì tale espressione come un insieme di pratiche artistiche nate dalla cosiddetta “*graffiti revolution*”, realizzate in ambienti urbani e caratterizzate da una dimensione sia bidimensionale che tridimensionale.⁷⁸

⁷⁵ V. ARNALDI, *Che cos'è la Street Art? E come sta cambiando il Mondo dell'Arte*, Roma, 2014, p. 22

⁷⁶ SAU, *Street art: le ragioni di una tutela, le sfide della valorizzazione*, cit., p. 150.

⁷⁷ WUNDERKAMMERN, *Il boom della Street Art!*, in *Wunderkammern*, 2021

<https://wunderkammern.net/blek-le-rat-il-papa-della-Stencil-art/?lang=it>.

⁷⁸ M. LEONE, *Protesta*, in *Lexia. Rivista di semiotica*, 13-14, 2012, I edizione, p.164

È opportuno precisare che, nonostante termini come *Street Art*, *Graffiti*, *Graffiti Art*, *Graffiti Writing* e *Murale* vengano spesso impiegati come sinonimi, essi presentano ciascuno significati specifici e distinti. La difficoltà di pervenire a una definizione giuridica univoca di tali fenomeni risiede nella loro natura intrinsecamente dinamica e in continua trasformazione: fattori quali lo spazio, lo stile e l'intenzionalità dell'autore rappresentano variabili che ostacolano una classificazione rigida. Inoltre, nel corso del tempo, le linee di demarcazione tra queste forme espressive si sono ulteriormente attenuate, rendendo necessaria un'attenta riflessione terminologica al fine di evitare improprie sovrapposizioni concettuali. L'analisi della *Street Art* richiede pertanto un'impostazione che privilegi una definizione più circoscritta del fenomeno, escludendo manifestazioni quali le pitture rupestri o preistoriche, nonché iscrizioni prive di valore artistico, come quelle riconducibili ad affiliazioni criminali, tifoserie sportive o ideologie politiche. Sebbene anch'esse incidano sul paesaggio urbano, non necessitano di una valutazione estetica o giuridica approfondita.⁷⁹

A partire dal primo decennio del XXI secolo, la *Street Art* si affermò come una forma espressiva riconosciuta, capace di attrarre l'attenzione del pubblico grazie a un linguaggio visivo immediato e di forte impatto comunicativo.

Uno dei fattori determinanti del suo successo fu indubbiamente rappresentato dalla diffusione di *Internet*, che offrì agli artisti una piattaforma globale per la divulgazione delle proprie opere, favorendo la visibilità e la crescita esponenziale del fenomeno.⁸⁰ L'avvento del *web* segnò un momento di svolta, poiché consentì agli artisti non solo di promuovere i propri lavori, ma anche di trarre ispirazione da quelli altrui. La rete garantì inoltre un certo grado di anonimato, riducendo i rischi connessi alla natura illecita delle loro azioni. Un caso emblematico fu quello di Banksy, il quale, il 15 agosto 2000, lanciò il proprio sito *web*, sfruttando il potenziale della rete per consolidare la propria notorietà internazionale.⁸¹ Parallelamente, lo sviluppo tecnologico rese maggiormente accessibili

https://iris.unito.it/retrieve/e27ce42c-3b63-2581-e053d805fe0acbaa/12_STANO_Graffi%20protesta_Lexia%2013-14.pdf

⁷⁹ VECCHIO, *A chi appartiene città? – sulla dialettica tra Street Arte diritto*, cit., pp. 15-19.

⁸⁰ L. DE MICCO, *L'arte urbana nell'era digitale*, in *Il Giornale dell'Arte*, 2023

<https://www.ilgiornaledellarte.com/Articolo/L'arte-urbana-nell'era-digitale>.

⁸¹ Archivio web indicante la data di apertura del sito di Banksy,

strumenti fondamentali per la produzione: *software* di grafica come *Adobe Photoshop* e l’evoluzione delle stampanti domestiche facilitarono la creazione di *Stencil* e adesivi, abbattendo i costi e i tempi di realizzazione.⁸² La rapidità di esecuzione rispetto al *Graffiti Writing* costituì un ulteriore vantaggio, diminuendo le probabilità di essere intercettati dalle autorità. Lo stesso Banksy dichiarò che tale esigenza fu alla base della sua scelta di impiegare la tecnica dello *Stencil*.⁸³

Già nel 2005, la presenza della *Street Art* in ambito digitale era divenuta imponente: piattaforme come *Flickr* raccoglievano migliaia di immagini di opere realizzate, mentre su *YouTube* circolavano numerosi video che documentavano la creazione di e installazioni. Siti specializzati, come *Wooster Collective*, attiravano un pubblico sempre più vasto di appassionati e studiosi.⁸⁴

Contestualmente, il nuovo millennio assistette a una crescente istituzionalizzazione del fenomeno, con l’organizzazione di *festival*, esposizioni, fiere e gallerie che contribuirono a mutarne la percezione pubblica, trasformando un atto inizialmente trasgressivo in una forma artistica apprezzata e legittimata. Questa evoluzione portò anche alla nascita delle prime commissioni: esercizi commerciali quali discoteche, negozi e locali pubblici iniziarono a contattare artisti per decorare gli spazi interni ed esterni con *murales* personalizzati. In tali contesti, i parametri stilistici, tematici e cromatici venivano concordati preventivamente, processo che ancora oggi caratterizza molte collaborazioni, in particolare nell’ambito della *Street Art* legale e dei *festival* internazionali. Per molti artisti, questa nuova configurazione rappresentò un’opportunità concreta per monetizzare la propria attività creativa, senza incorrere in sanzioni giuridiche. Sebbene alcuni puristi del *Writing* abbiano interpretato tale prassi come un tradimento dello spirito originario,

http://web.archive.org/web/20000815000000*/http://www.banksy.co.uk. (ultimo accesso settembre 2017).

⁸² G. VALENTE, *La Street Art che cancella con Photoshop*, in *Fanpage*, 2016
<https://www.fanpage.it/cultura/la-street-art-che-cancella-con-photoshop/>.

⁸³ REDAZIONE, *Breve storia della street art: origini, evoluzione e impatto culturale*, in *MATEX WEB TV - Innovazione, Cultura E Pubblica Utilità*, 2024 <https://matextv.com/revolution/notizie/breve-storia-della-street-art-origini-evoluzione-e-impatto-culturale/>.

⁸⁴ REDAZIONE, *Internet è il nuovo muro della street art?*, in *L’Indiscreto*, 2017
<https://www.indiscreto.org/internet-muro-della-street-art/>.

numerosi giovani *street artists* l'hanno considerata una possibilità di crescita professionale, visibilità e sostentamento economico.

L'interesse per la *Street Art* non si limitò al settore privato, ma coinvolse anche l'industria della moda, che seppe integrare questo linguaggio visivo all'interno delle proprie collezioni.⁸⁵ *Brand* come Nike, Converse e Vans fecero leva sul legame tra arte urbana, cultura *hip-hop* e *skateboarding*, generando prodotti dall'elevato impatto comunicativo, destinati a un *target* giovanile e dinamico. Anche le case di moda del lusso intercettarono il potenziale della *Street Art*: nel 2001, Stephen Sprouse collaborò con Louis Vuitton per realizzare una linea di borse ispirata ai graffiti, mentre nel 2015 Moschino trasse spunto dalla *pop culture* e dall'arte urbana per la collezione autunno/inverno.⁸⁶

Il fascino esercitato dal *Writing* risiedeva nella sua percezione come forma d'arte spontanea e anticonvenzionale, in linea con il concetto di *art brut* elaborato dall'artista francese Jean Dubuffet, che definì tale arte come grezza e priva di influenze accademiche.⁸⁷ Tuttavia, come osservò il critico Jonathan Jones su *The Guardian*, tale crudezza originaria sembrò col tempo lasciare spazio a un'estetica più strutturata e orientata alla commercializzazione.⁸⁸

Anche l'ambito pubblicitario si avvalse dell'efficacia visiva della *Street Art*, riconoscendone la capacità di captare e reinterpretare le emergenti tendenze culturali all'interno di strategie comunicative. Già nei primi anni Duemila, marchi internazionali come Toyota, Microsoft e Smirnoff commissionarono opere di *Writing* e *Street Art* per

⁸⁵ REDAZIONE, *Da Street Art a brand art: spazi urbani e comunicazione*, in *Sottosopra*, 2023

<https://www.sottosopracomunicazione.it/street-art-branding-comunicazione-moda/>.

⁸⁶ G. RATTI, *Il legame sempre più indissolubile fra Street Arte fashion system*, in *Riflesso*, 2019
<http://www.riflesso.info/moda/item/il-legame-sempre-piu-indissolubile-fra-street-art-e-fashion-system>.

⁸⁷ S. LOMBARDI, A. ZANZI, *Dubuffet e l'Art Brut. L'arte degli outsider*, in *Mudec*, 2024
<https://www.fondationdubuffet.com/upload/file-1728988802094.pdf>.

⁸⁸ M. FERRIER, *From the car park to the catwalk: how fashion embraced street art*, in *The Guardian*, 2015
(*The idea – I'd go as far as to say myth – that graffiti is a rebel subculture and therefore incompatible with fashion originates with the French artist Jean Dubuffet who coined the term 'art brut' meaning 'raw art'. For Dubuffet the graffiti he saw on 1940s and 50s streets was a form of raw art untamed by society. This rawness, however, has long since been lost*) <https://www.theguardian.com/fashion/2015/may/12/from-the-car-park-to-the-catwalk-how-fashion-embraced-street-art>.

promuovere i propri prodotti.⁸⁹ In tale cornice, la *Street Art* si consolidò come linguaggio visivo polisemico, in grado di dialogare efficacemente con una pluralità di ambiti: dall’arte istituzionalizzata alla comunicazione pubblicitaria, dalla moda al *design* urbano. Tale versatilità ne rafforzò la legittimazione all’interno del panorama culturale contemporaneo.⁹⁰

La *Street Art* ha attraversato una trasformazione radicale rispetto alla propria origine illegale, affermandosi come fenomeno artistico di respiro globale. Se in principio essa veniva percepita come forma di dissenso urbano, oggi rappresenta una pratica riconosciuta e valorizzata sia dal pubblico sia dalle istituzioni. L’avvento del *web*, le innovazioni tecnologiche e l’interesse di settori chiave quali la moda e la pubblicità hanno contribuito in modo sostanziale a legittimarla, sancendo il passaggio da pratica *underground* a forma d’arte accreditata su scala internazionale.

In quest’ottica evolutiva, la studiosa Valeria Arnaldi ha osservato come la distinzione generazionale all’interno del movimento possa essere letta anche come un retaggio trasmesso dai padri ai figli: i primi hanno infatti aperto e spianato la strada ai secondi attraverso le loro lotte e forme di ribellione, rendendo possibile l’emersione di nuove modalità espressive oggi pienamente riconosciute.⁹¹

1.2.1 La dicotomia tra istituzionalizzazione e autenticità

L’inclusione della *Street Art* all’interno dei circuiti istituzionali ha suscitato un vivace dibattito critico, strutturato attorno a una dicotomia interpretativa.⁹²

Da un lato, tale processo è stato interpretato come il riconoscimento definitivo della legittimità artistica del *Writing* e dei graffiti, considerato l’esito naturale di un’evoluzione insita fin dalle origini. In questa prospettiva, l’ingresso nei musei ha assunto il significato di una storicizzazione di una forma espressiva che, già a partire dagli anni Ottanta – ben prima della notorietà globale legata al fenomeno Banksy – aveva trovato accoglienza in gallerie statunitensi ed europee, grazie ad artisti quali Lady Pink, Phase II, Zephyr, Blade

⁸⁹ REDAZIONE, *Da Street Art a brand art: spazi urbani e comunicazione*, cit.

⁹⁰ V. PIAZZA, F. MONETA, *Comunicare on the road, con la street art*, in *Cultura + Impresa*, 2018 <http://www.culturapiuimpresa.it/dwl/ADV/ADV1807.pdf>.

⁹¹ V. ARNALDI, *Che cos’è la Street Art? E come sta cambiando il Mondo dell’Arte*, Roma, 2014, p. 57.

⁹² VECCHIO, *A chi appartiene città? – sulla dialettica tra Street Arte diritto*, cit., p. 24.

e Daze.⁹³ La loro partecipazione a contesti espositivi ufficiali attestava la capacità del movimento di ottenere un riconoscimento formale, al di là della sua presenza nello spazio urbano.⁹⁴

Dall'altro lato, vi era chi percepiva tale transizione come una perdita di autenticità, in quanto sottraeva l'opera alla sua originaria dimensione, definita dalla gratuità dell'atto creativo e dall'assenza di finalità economiche - commerciali.⁹⁵ La modifica del contesto in cui graffiti e *Street Art* venivano concepiti e realizzati finiva per comprometterne il significato intrinseco, interrompendo il dialogo con l'ambiente urbano. In questa forma d'arte, infatti, lo spazio pubblico non costituisce un semplice supporto, ma un elemento essenziale della sua identità, con cui l'opera interagisce, sovrapponendosi o contrapponendosi agli elementi della città.⁹⁶

Questa tensione tra istituzionalizzazione e spontaneità è stata più volte oggetto di contestazione da parte degli stessi artisti, che attraverso azioni provocatorie hanno espresso il proprio dissenso verso la musealizzazione delle loro creazioni.⁹⁷ Emblematico è il caso di Banksy che, nel 2014, prese le distanze – tramite il proprio sito *web* – dalla mostra *Stealing Banksy Exhibition*, tenutasi a Londra a cura del gruppo Sincura, senza il suo consenso e finalizzata alla vendita delle opere a lui attribuite.⁹⁸ Analogamente, sebbene differente per modalità e finalità, è l'episodio che vide protagonista l'artista italiano Blu, il quale nel 2014 rimosse due *murales* realizzati nel 2008 a Berlino (*Brotherse Chain*)⁹⁹ e, nel 2016, cancellò tutte le sue opere presenti a Bologna, città in cui aveva operato per

⁹³ DAL LAGO E S. GIORDANO, *Graffiti. Arte e ordine pubblico*, cit., p. 87.

⁹⁴ A. YOUNG, *Street Art, Public City: Law, Crime and the Urban Imagination*, Londra, 2013, pp. 151-155.

⁹⁵ D. F. MELILLO, *Il grande paradosso della "Street Art legale"*, in *Che-Fare*, 2020
<https://che-fare.com/articoli/street-art-legale-frode-melillo>.

⁹⁶ REDAZIONE, *Street Arte Graffiti: la differenza*, in *Disagian*, 2023
<https://www.disagian.it/street-art-graffiti-la-differenza-tra-i-due-movimenti/>.

⁹⁷ DAL LAGO E GIORDANO, *Graffiti. Arte e ordine pubblico*, cit., pp. 99-100.

⁹⁸ REDAZIONE, *Banksy disconosce e fa annullare la mostra (e asta) londinese "Stealing Banksy"*, in *ArtsLife*, 2015
<https://artslife.com/2014/04/28/banksy-annulla-e-disconosce-la-mostra-e-asta-stealing-banksy/>.

⁹⁹ M. MATTIOLI, *L'eutanasia artistica di Blu. Il celebre street artist italiano cancella i suoi due più importanti murales*, in *Artribune*, 2015 <https://www.artribune.com/tribnews/2014/12/leutanasia-artistica-di-blu-il-celebre-street-artist-italiano-cancella-i-suoi-due-piu-importanti-murales-berlinesi-con-gli-investimenti-edilizi-a-kreuzberg-sarebbero-comunque-stati/>.

oltre vent'anni. Tale gesto si configurò come protesta contro una mostra sulla *Street Art* che prevedeva la conservazione e l'archiviazione delle sue opere in un contesto museale, sottraendole così al legame originario con il tessuto urbano.¹⁰⁰

Nonostante l'evidente similitudine tra i due episodi, sussistono differenze rilevanti: nel caso di Banksy, le opere vennero rimosse senza alcun coinvolgimento dell'artista e con l'unico scopo di trarne profitto, mentre Blu fu informato dell'iniziativa, che persegua finalità conservative.¹⁰¹ Tuttavia, entrambi i casi si inseriscono in una più ampia riflessione sul rapporto tra proprietà materiale e diritti morali dell'autore, su cui ci si soffermerà nel capitolo terzo di tale scritto.

Questa contraddizione si riflette anche nei percorsi di alcuni artisti, come Shepard Fairey, noto con lo pseudonimo Obey, derivato dal film distopico *They Live* (*Essi vivono*, 1988) di John Carpenter. Fairey acquisì notorietà nel 1989 con uno *sticker* raffigurante il volto del *wrestler* André the Giant, accompagnato dalla scritta *André the Giant has a posse*.¹⁰² Fin dagli esordi, la sua produzione – veicolata attraverso *poster*, *Stencil* e adesivi – si caratterizzò per una forte valenza critica verso la società dei consumi. Dopo essersi laureato in illustrazione presso la *Rhode Island School of Design* nel 1988, fondò una piccola tipografia che gli permise di diffondere le proprie creazioni su *t-shirt* e adesivi, per poi collaborare con grandi aziende come Pepsi e Hasbro. Nel 2003, insieme alla moglie Amanda Fairey, diede vita allo studio grafico *Studio Number One*, oggi tra i più influenti negli Stati Uniti, e nel 2001 lanciò il *brand* Obey Clothing, concepito come ulteriore mezzo di diffusione del proprio messaggio artistico.¹⁰³

Il suo impegno sociale trovò espressione anche nell'*Obey Awareness Program*, progetto attraverso cui parte dei proventi di alcuni capi d'abbigliamento veniva destinata a organizzazioni *non-profit*. Tuttavia, la consacrazione internazionale avvenne con il

¹⁰⁰ D. M. SMARGIASSI, *Bologna, Blu cancella tutti i suoi murales*: “No alla Street Artprivatizzata”, in *La Repubblica*, 2016 https://bologna.repubblica.it/cronaca/2016/03/12/news/bologna_graffiti-135303806/.

¹⁰¹ L. SAVINI, *Che ne è della Street Art dopo Bologna?*, in *Exibart* 93, 2016 n.48

https://www.exibart.com/repository/onpaper/pdf/exibart_nr_93.pdf.

¹⁰² REDAZIONE, *A closer look: André the Giant di Shepard Fairey – 1989*, in *Deodato Arte*, 2022

https://www.deodato.com/deodato_arte_italy/blog/post/a-closer-look-andre-the-giant-di-shepard-fairey-1989.

¹⁰³ “*Clothing became another canvas to spread his art and message to the people*” – About Obey Clothing <https://obeyclothing.co.uk/about-obey-clothing/>.

poster Hope, realizzato nel 2008 per la campagna presidenziale di Barack Obama. Sebbene il comitato elettorale del futuro presidente avesse sempre negato qualsiasi collaborazione ufficiale, lo stesso Obama riconobbe successivamente l'impatto dell'opera nel comunicare un messaggio di speranza e cambiamento.¹⁰⁴ Nel 2015, tuttavia, Fairey fu arrestato all'aeroporto di Los Angeles con l'accusa di aver imbrattato alcuni edifici a Detroit, tra cui proprietà municipali, con le sue opere.¹⁰⁵

Tale paradosso esemplifica una dinamica ricorrente del sistema capitalistico, in cui i conflitti non vengono eliminati attraverso lo scontro, ma depotenziati mediante la loro incorporazione in forme compatibili con l'ordine dominante.¹⁰⁶ Questo processo, tuttavia, non implica necessariamente un abbandono dell'istanza critica da parte della nuova generazione di *street artists*, i quali spesso mantengono un forte impegno politico. In Iran, ad esempio, un *murales* raffigurante una donna con la maglia della nazionale intenta a sollevare una bottiglia di detersivo al posto della Coppa del Mondo divenne simbolo di protesta prima della sua rimozione da parte delle autorità.¹⁰⁷ In Siria, Zahra Hatem Nour, nota come “l'uomo *spray*” per la sua capacità di eludere la polizia e per il suo ruolo nella resistenza contro il regime di Assad, fu ucciso dalle forze governative il 29 aprile 2011.¹⁰⁸

1.2.2 Il Banksy effect

Ciò che è significativamente cambiato nel tempo è la linearità della contrapposizione tra arte istituzionale e arte di protesta. L'ingresso della *Street Art* nel panorama ufficiale rischia infatti di trasformare la critica al sistema in una strategia commerciale, rendendo il ribelle un prodotto appetibile per il mercato, senza che ciò comporti una reale volontà di trasformazione delle strutture di potere. Se un tempo la *Street Art* rappresentava una

¹⁰⁴ S. DE GREGORI, *Shepard Fairey in arte Obey. La vita e le opere del re della poster art*, Roma, 2011

¹⁰⁵ REDAZIONE, *OBEY street art: la storia di Shepard Fairey*, in *Disagian*, 2022

<https://www.disagian.it/obey-street-art-la-storia-di-shepard-fairey/#:~:text=La%20parola%20OBEY%20%C3%A8%20traducibile,con%20la%20scritta%20%E2%80%99COBEY%E2%80%9D.>

¹⁰⁶ DAL LAGO E GIORDANO, *Graffiti. Arte e ordine pubblico*, cit., pp. 83-84.

¹⁰⁷ D. SABAGHI, *I Banksy di Teheran*, in *The Post Internazionale - TPI*, 2014, aggiornato il 2019

<https://www.tpi.it/esteri/i-banksy-di-teheran-201408055225/>.

¹⁰⁸ K. McEVERS, *A Syrian graffiti artist, defiant until death*, in *NPR*, 2012

<https://www.npr.org/2012/05/02/151852095/a-syrian-graffiti-artist-defiant-until-death.>

netta opposizione alle dinamiche istituzionali, oggi essa si colloca su un confine ambiguo tra opposizione e assimilazione, tra denuncia sociale e integrazione nel circuito dell'arte.¹⁰⁹

Questa complessità, che vede la *Street Art* muoversi costantemente tra illegalità e riconoscimento ufficiale, trova un'espressione esemplare nel cosiddetto *Banksy Effect*, ovvero l'irruzione di quest'arte nel mercato globale, con quotazioni straordinarie per opere concepite come effimere e accessibili a tutti.¹¹⁰

Tra i casi più emblematici rientra sicuramente quello di Banksy, l'anonimo artista britannico che, pur mantenendo una posizione critica verso le logiche mercantili del sistema artistico, ha visto le proprie opere raggiungere cifre vertiginose nelle aste internazionali, come dimostra la vendita, da parte di Sotheby's, di una sua tela per oltre un milione di dollari.¹¹¹

Originario di Bristol, Banksy iniziò la propria attività come *writer* nei primi anni Novanta, facendo parte della *crew* Bristol's DryBreadZ. Inizialmente si dedicò al disegno a mano libera, per poi adottare, nei primi anni Duemila, l'uso sistematico dello *Stencil*, che divenne il tratto distintivo della sua poetica visiva. Attraverso questa tecnica, realizzò immagini di forte impatto e immediata riconoscibilità, spesso cariche di messaggi sociali. Le sue opere trattano temi quali il controllo mediatico, il consumismo e le contraddizioni del potere, sollevando interrogativi sulla società contemporanea mediante ironia e provocazione.¹¹²

Tra gli interventi più noti si annovera l'azione del 2003 presso la *Tate Gallery* di Londra, dove riuscì a introdursi clandestinamente per appendere l'opera *Crimewatch UK Has Ruined the Countryside For All of Us*, una denuncia satirica del ruolo dei *media* nella costruzione della realtà. Episodi simili si verificarono in altri musei, dove installò le

¹⁰⁹ VECCHIO, *A chi appartiene città? – sulla dialettica tra Street Arte diritto*, cit., p. 32

¹¹⁰ U. BLANCKÉ, *Banksy – Urban Art in a Material World*, in *Tectum*, 2016

<https://library.oapen.org/bitstream/handle/20.500.12657/26020/1004065.pdf;jsessionid=3686A9E6DB88F7D91560DB9BE2547912?sequence=1>.

¹¹¹ V. A. SALA, *Il caso Banksy e le conseguenze per l'acquirente*, in *Artribune*, 2018

<https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/diritto/2018/10/caso-banksy-acquirente/>.

¹¹² S. DE GREGORI, *Banksy, il terrorista dell'arte. Vita segreta del writer più famoso di tutti i tempi*, Roma, 2010, p. 157.

proprie opere in modo non autorizzato, sovvertendo le convenzioni dell'esposizione e del riconoscimento ufficiale.¹¹³

Nel 2005 diede avvio al progetto *Santa's Ghetto*, volto a sensibilizzare il pubblico sul conflitto israelo-palestinese attraverso *murales* raffiguranti bambini in contesti onirici, in contrasto con la violenza della guerra.¹¹⁴ Negli anni seguenti, organizzò eventi che consolidarono la sua fama internazionale, come il *Cans Festival* del 2008, che trasformò un *tunnel* londinese in uno spazio espositivo per la *Street Art*¹¹⁵, e il progetto *Better Out Than In* del 2013, una serie di interventi a New York realizzati nell'arco di un mese.¹¹⁶ Oltre alle opere murali, Banksy realizzò lavori su tela, destinati sia a esposizioni che a vendite all'asta, spesso devolvendo i proventi in beneficenza. Il crescente successo commerciale delle sue opere ha generato un acceso dibattito: da un lato, ha favorito la diffusione e il riconoscimento della *Street Art* come linguaggio artistico legittimo; dall'altro, ha suscitato dubbi sulla coerenza tra la sua critica al sistema e l'inevitabile partecipazione al mercato. Il *Banksy Effect* ha profondamente influenzato la percezione della *Street Art*, contribuendo a trasformarla da espressione ribelle ed effimera in una realtà sempre più istituzionalizzata. Se da una parte ciò ha aperto nuove opportunità professionali per molti artisti, dall'altra ha sollevato il timore di una mercificazione capace di snaturarne l'autenticità. Nata come pratica spontanea e non autorizzata, la *Street Art* si trova oggi al centro di una tensione irrisolta tra dissenso e mercato, tra istanze di giustizia sociale e dinamiche economiche, alimentando un dibattito ancora vivo nel panorama artistico contemporaneo.¹¹⁷

¹¹³ S. MORRIS, *Graffiti artist cuts out middle man to get his work hanging in the Tate*, in *The Guardian*, 2022 <https://www.theguardian.com/uk/2003/oct/18/arts.artsnews1>.

¹¹⁴ R. COLLINA, *Santa's Ghetto: Natale a Betlemme nel 2007*, in *Ninja, 2007* <https://www.ninjamarketing.it/2007/12/19/santas-ghetto-natale-a-betlemme-nel-2007/>.

¹¹⁵ REDAZIONE, *The Cans Festival 2008 - Banksy, opere d'arte e mistero*, in *Wunderkammern* <https://wunderkammern.net/the-cans-festival-2008-banksy-opere-e-mistero/?lang=it>.

¹¹⁶ REDAZIONE, *Tutto Banksy a New York*, in *Il Post*, 2013 <https://www.ilpost.it/2013/11/01/foto-banksy-new-york/>.

¹¹⁷ T. S. A. ANTWERP, *The Banksy effect: How one name casts a shadow over the global Street Art scene!*, in *Medium*, 2024 <https://streetartantwerpen.medium.com/the-banksy-effect-how-one-name-casts-a-shadow-over-the-global-street-art-scene-1a427bf15fed>.

1.3 Definizione di *Street Art*: differenze con il *Writing* e valore del supporto nell'espressione creativa

Bengtsen sostiene che il termine *Street Art* non possa essere oggetto di una definizione definitiva, in quanto il suo contenuto è sottoposto a una continua rinegoziazione.¹¹⁸ Nell'intento di sistematizzare, per quanto possibile, un fenomeno così complesso e contraddittorio, possiamo ora delinearne alcune caratteristiche essenziali: si configura come una forma di espressione artistica spontanea e non commissionata, che trova collocazione in spazi pubblici non convenzionali, ovvero al di fuori dei circuiti istituzionali di musei e gallerie.¹¹⁹

Essa si manifesta su una molteplicità di superfici urbane – muri, saracinesche, treni, cassonetti, tombini, cartelli stradali, pilastri – attraverso un'ampia varietà di tecniche e materiali. Se da un lato l'uso di *spray* e vernici rimanda a pratiche più tradizionali, dall'altro l'impiego di *Stencil* (Blek Le Rat, Banksy), *poster* (Obey, JR, Ozmo), adesivi (Obey) e mosaici (Invader) ha contribuito a distinguere la *Street Art* dal graffitismo, conferendole una propria autonomia artistica. Tecniche più elaborate, come il *wheatpaste* (TvBoy) o lo *yarn bombing* (Magda Sayeg), e l'integrazione con nuove forme espressive, quali la *video art* e la *digital art* (Pascal Boyart, AUJIK), ampliano ulteriormente il campo di sperimentazione. In alcuni casi, gli artisti adottano linguaggi ispirati alla comunicazione pubblicitaria, come avviene nel *subvertising* (Ron English, Billboard Liberation Front), trasformando gli spazi urbani in un luogo di riflessione critica e di denuncia sociale.¹²⁰

A differenza dei *writers*, che eseguono il loro lavoro interamente in loco, gli *street artists* spesso progettano le opere in studio per poi installarle in pochi minuti nello spazio pubblico, utilizzando supporti mobili come *Stencil* e *poster*.¹²¹

Questa forma d'arte è intrinsecamente legata al contesto urbano e sociale in cui nasce, poiché la scelta del luogo e del supporto diventa parte integrante del messaggio artistico,

¹¹⁸ P. BENGTESEN, *The Street Art World*, Granada, 2014, p. 11.

¹¹⁹ C. CICALA, *Street Arte conflitto tra diritto di proprietà e diritto di autore*, 2019, p. 1

<http://www.studiobdl.it/wp-content/uploads/2019/03/street-art-e-conflitto-tra-diritto-di-proprietà-e-diritto-di-autore.pdf>

¹²⁰ SAU, *Street art: le ragioni di una tutela, le sfide della valorizzazione*, cit., p.152.

¹²¹ REDAZIONE, *Street Arte Graffiti: la differenza*, cit.

secondo Riggle la *Street Art* si qualifica come forma artistica che utilizza la strada quale risorsa imprescindibile.¹²² Le opere di *Street Art*, infatti, dialogano con l'ambiente circostante e spesso traggono significato proprio dalla loro collocazione. A differenza del *Writing*, che si basa su *tag* e *lettering* riproducibili indipendentemente dallo spazio in cui si trovano, la *Street Art* è pensata per interagire con il contesto, arricchendosi di riferimenti storici, politici e culturali.¹²³

Dunque, la strada, in questa prospettiva, non costituisce un semplice sfondo, bensì un elemento generatore di significato; privare un'opera del suo contesto urbano ne altererebbe profondamente il senso.¹²⁴

Elemento cardine della *Street Art*, strettamente connesso all'uso della strada come risorsa artistica, è l'effimerità: le opere sono esposte agli agenti atmosferici e umani, pertanto destinate a trasformarsi, deteriorarsi, essere cancellate, rimosse o addirittura trafugate. Questa transitorietà non è solo una condizione inevitabile, ma un elemento consapevolmente integrato nel processo creativo dagli artisti stessi, che accettano e talvolta ricercano l'idea della dissoluzione come parte del messaggio.¹²⁵

Emblematico è il caso dell'opera realizzata da Banksy a Venezia nel 2019, raffigurante un bambino con un giubbotto di salvataggio e un razzo segnaletico, collocata volutamente a livello dell'acqua e destinata a svanire rapidamente. Secondo alcuni studiosi, la scelta del luogo e la conseguente precarietà dell'opera sarebbero un preciso riferimento alla

¹²² N. RIGGLE, *Street Art: the transfiguration of the commonplaces*, in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 68, 2010, p. 245 <https://prettydeep.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/01/street-art.pdf>.

¹²³ A. NEGRI-CLEMENTI, *Street Arte riqualificazione urbana. Un binomio possibile e vantaggioso*, in *ArtsLife*, 2018 <https://artslife.com/2018/04/10/street-art-e-riqualificazione-urbana-un-binomio-possibile-e-vantaggioso/#:~:text=COS%C3%88LA%20STREET%20ART,come%20supporto%20per%20veicoli%20unmessaggio>.

¹²⁴ “A notable feature of much street art is that its meaning is severely compromised when removed from the street.” RIGGLE, *Street Art: the transfiguration of the commonplaces*, cit., p. 245.

¹²⁵ E. DAMIANI, *Street art, diritto e dintorni*, in *Rassegna di diritto della moda e delle arti*, 2023, p. 3 <https://dirittomodaearti.it/street-art-diritto-e-dintorni/>.

vulnerabilità dei migranti, suggerendo che la progressiva distruzione del dipinto facesse parte del significato stesso dell’opera.¹²⁶

Inoltre, la *Street Art* si caratterizza per la sua dimensione partecipativa, sotto molteplici aspetti: essa può nascere da collaborazioni tra artisti diversi, che intervengono simultaneamente o a distanza di tempo; è partecipativa perché si rivolge direttamente ai fruitori senza mediazioni, attraverso l’incontro quotidiano con il pubblico in movimento; ed è partecipativa anche perché le opere vengono documentate fotograficamente e condivise online, incentivando una sorta di “caccia all’opera” da parte degli utenti.

Un’altra caratteristica rilevante della *Street Art* è l’anonimato, aspetto che verrà approfondito nel terzo capitolo, spesso correlato al tratto dell’illegalità. Poiché molte opere potrebbero esporre gli autori a conseguenze giuridiche, nella maggior parte dei casi si evitano firme riconoscibili, oppure si ricorre a pseudonimi.¹²⁷

1.3.1 *Street Art* ufficiale vs. indipendente e paradossi giuridici

Data la complessità e la natura sfaccettata del fenomeno, risulta opportuno delineare una distinzione tra le sue principali manifestazioni, pur nella consapevolezza che non esiste un criterio rigidamente definibile. In particolare, si possono individuare due polarità opposte: la *Street Art* ufficiale e quella indipendente. Nel primo caso, si tratta di opere commissionate da enti pubblici per la riqualificazione di aree urbane o da soggetti privati per essere esposte in musei e gallerie, entrando così a pieno titolo nel mercato dell’arte. In questo contesto, l’opera assume una dimensione contrattuale e viene riconosciuta come bene commerciabile.

¹²⁶ L. SIMEONI, *Il naufrago bambino di Banksy a Venezia durante i giorni di preview della Biennale*, in *Artribune*, 2019 <https://www.artribune.com/arti-visive/street-urban-art/2019/05/oper-99-banksy-venezia-giorni-preview-biennale/>.

¹²⁷ U. BLANCHÉ, *Street art and related terms – discussion and working definitions*, in *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal*, Vol. 1, fasc. 1, 2015, p. 35
https://www.researchgate.net/publication/324313980_Street_art_and_related_terms_-_discussion_and_working_definition.

La *Street Art* indipendente, invece, si caratterizza per la spontaneità dell'intervento, realizzato senza autorizzazione e in violazione dei diritti di proprietà, con potenziali conseguenze di natura civile e penale.¹²⁸

Questa dicotomia riflette una contraddizione insita nella *Street Art*, la quale, pur essendo ormai ampiamente riconosciuta e valorizzata all'interno del sistema artistico—oggetto di studi, esposizioni e collezionismo—continua a essere perseguita e sanzionata come atto illecito.

A tal proposito, risulta più opportuno, secondo la definizione proposta da Andrea Baldini porre l'accento non tanto sull'illegalità in sé, quanto sul carattere sovversivo delle opere. La “sovversione”, in questo caso, non si intende necessariamente in senso politico – poiché non tutte le opere sono *engagées*, e ancor meno lo sono i graffiti – ma piuttosto come contestazione delle norme e delle convenzioni che regolano l'uso dello spazio pubblico.

Riggle, invece, evidenzia come la *Street Art* rompa la barriera museale separando arte e vita quotidiana, ma non considera appieno come essa ridiscuta gli spazi urbani sotto il profilo sociale, politico, legale ed economico. In particolare, la *Street Art* si oppone al monopolio della pubblicità sulle superfici cittadine e alla sua egemonia nella comunicazione visiva urbana.¹²⁹

Celebre è in tal senso l'affermazione di Banksy in *Wall and Piece*: “I veri deturpatori dei nostri quartieri sono le aziende che ricoprono ogni superficie con i loro slogan, facendoci sentire inadeguati se non acquistiamo i loro prodotti. Urlano i loro messaggi ovunque, senza permetterci di replicare. Se è così, sono loro ad aver lanciato la prima pietra, e il muro diventa la nostra arma di risposta”.¹³⁰

La *Street Art* dimostra così che lo spazio urbano non è neutrale: muri e strade segnano i confini di zone e territori, e lo spazio verticale è sottoposto a un regime di visibilità.

¹²⁸ N. A. VECCHIO, *Problemi giuridici della street art*, in *il diritto dell'informazione e dell'informatica*, 2016, p. 629

¹²⁹ N. RIGGLE, *Using the Street for Art: A Reply to Baldini*, in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2016, p.1 <https://philpapers.org/archive/RIGUTS-2.pdf>.

¹³⁰ BANKSY, *Wall and Piece*, New York, 2005, p. 13.

https://library.uniteddiversity.coop/More_Books_and_Reports/Banksy-Wall_And_Piece.pdf.

Segnare tali superfici equivale a contestare tale regime. Non a caso, la *Street Art* emerge in contesti di elevata urbanizzazione, ove si concentrano persone, capitali e infrastrutture: grandi città, muri disponibili, flussi costanti di passanti. In questo bombardamento di messaggi visivi imposti, la *Street Art* si propone di sovvertire lo spazio della comunicazione urbana, riappropriandosi dei muri. Galal definisce tale pratica come "*arte abusiva*", che occupa gli spazi non ancora saturati dalla pubblicità, agendo in un regime di concorrenza.¹³¹

Alla luce di quanto analizzato, risulta evidente come la natura poliedrica della *Street Art* renda pressoché impossibile una definizione univoca: essa si presenta al contempo come genere culturale, atto illegale, pratica urbanistica, espressione politica e forma di comunicazione. La parola "*street*" in "*Street Art*" riassume in sé un concetto ampio, che non si limita alla strada nel senso stretto del termine, ma si estende a tutte quelle superfici urbane che definiscono lo spazio pubblico. Sorgono dunque interrogativi legittimi: è davvero appropriato parlare di *Street Art*, o sarebbe più preciso ricorrere a espressioni alternative, come "*urban art*" o "*arte pubblica*"? Ad avviso di Giovanni Maria Riccio, noto studioso del tema, l'espressione più corretta da utilizzare è "*arte negli spazi pubblici*" che si distingue per il suo fondamento fattuale: le opere sono situate in luoghi liberamente accessibili alla vista e fruizione del pubblico. Questo approccio, tuttavia, non si concentra sulla distinzione ideologica o artistica, ma piuttosto sulla natura intrinseca degli spazi coinvolti, lasciando aperta la possibilità di includere un'ampia gamma di espressioni artistiche. Infatti, le riflessioni che seguiranno non si limiteranno solo all'arte figurativa – come *murales*, *Stencil*, *tag* e simili – ma si estenderanno anche ad altre forme artistiche, di natura non performativa, che trovano la loro collocazione negli spazi pubblici o ad accesso pubblico.¹³²

La collocazione pubblica come parte integrante dell'opera, l'assenza di finalità commerciali, il carattere sovversivo (inteso come presupposizione di illegalità), e la percezione di questa dimensione da parte dei fruitori sono elementi che Alison Young riassume nel concetto di *situational artwork*, attraverso il quale descrive quella forma d'arte il cui obiettivo principale è l'interazione diretta con la collettività. Young identifica

¹³¹ GIORDANI, *Graffiti, Street art e diritto d'autore: un'analisi comparata*, cit., p. 36.

¹³² G. M. RICCIO, *Street art, arte negli spazi pubblici, regole proprietarie e patrimonio culturale*, in *Rivista critica del diritto privato*, 2020, pp. 497-498.

gli *street artists* come cittadini particolarmente legati ai loro contesti urbani, che contribuiscono a migliorare la qualità dello spazio pubblico.¹³³

Il paradosso di un fenomeno al contempo premiato e punito evidenzia la complessa interazione tra *Street Art* e ordinamento giuridico. Tale ambivalenza si riflette non solo nel diritto privato — con implicazioni in materia contrattuale e di responsabilità civile — ma anche in altre branche del diritto.¹³⁴ In ambito penale, ad esempio, tutt’ora si discute circa l’adeguatezza di una politica sanzionatoria rigida, che potrebbe risultare eccessivamente severa nei confronti di espressioni artistiche illecite ma prive di pericolosità sociale.

Dal punto di vista costituzionale, la *Street Art* potrebbe essere interpretata come una forma di libertà di espressione o, più specificamente, come manifestazione della libertà artistica sancita dall’articolo 33 della Costituzione. Anche il diritto amministrativo offre spunti di riflessione, in particolare per quanto riguarda la possibilità di assoggettare a tutela storico-artistica le superfici su cui vengono realizzate le opere, attribuendo loro un valore culturale.¹³⁵

Oltre alle questioni inerenti alla legalità e alla proprietà dei supporti, la *Street Art* solleva rilevanti problematiche in materia di proprietà intellettuale e tutela del diritto d’autore. Il sistema giuridico vigente, strutturato per proteggere opere d’arte tradizionali, tangibili e facilmente documentabili, incontra difficoltà nell’adattarsi a una forma artistica per sua natura effimera, concettuale e spesso caratterizzata da un’interazione dinamica con lo spazio pubblico. La *Street Art*, come altre espressioni artistiche contemporanee, si configura come un’arte transitoria, talvolta basata sull’appropriazione e sulla trasformazione dell’ambiente urbano. In questo contesto, il rapporto tra l’opera e il luogo di realizzazione assume un ruolo centrale, influenzando non solo la sua percezione e

¹³³ YOUNG, *Street Art, Public City: Law, Crime and the Urban Imagination*, cit., p.8.

¹³⁴ E. ANDREOLA, *La Street Art tra diritto privato e diritto d’autore*, in *Altalex*, 2025

<https://www.altalex.com/documents/2025/01/07/la-street-art-tra-diritto-privato-diritto-autore>.

¹³⁵ F. CANGINI, *I profili penali della street art*, in *Il foro malatestiano*, 2017 n.2, p.2

http://www.ilforomalatestiano.it/wp-content/uploads/2017/07/I.profili.penali.della_street.art_.Federico-Cangini.pdf.

fruizione, ma anche le questioni legate alla sua conservazione, autenticità e tutela giuridica.¹³⁶

¹³⁶ M. I. SEVERINO, *Street Arte tutela del diritto d'autore*, 2021

<https://www.storaristudiolegale.it/blog/diritto-d-autore-e-street-art-principi-e-tutela-giuridica>

CAPITOLO II

DIRITTO D'AUTORE PER OPERE D'ARTE IN SPAZI PUBBLICI

SOMMARIO: 2.1 Perché è importante considerare insieme il diritto d'autore e l'arte pubblica?: introduzione; 2.2 Le origini e l'evoluzione del diritto d'autore: dal privilegio reale al riconoscimento della personalità dell'autore; 2.2.1 Le fonti normative nazionali e internazionali; 2.2.2 La nascita dell'opera dell'ingegno: profili teorici e giuridici della creazione; 2.2.2.1 Il concetto giuridico di creatività: analisi comparata tra Italia, UK e USA; 2.3 Le opere realizzate negli spazi pubblici sono protette dal diritto d'autore?; 2.3.1 La protezione autoriale della *Street Art*: un confronto tra gli ordinamenti statunitense, britannico e italiano; 2.3.2 L'effimerità della *Street Art*: un ostacolo alla protezione autoriale?; 2.3.2.1 Il requisito della *fixation* nello *U.S. Copyright Act*; 2.3.2.2 Il requisito della *fixation* nel *Copyright, Designs and Patents Act*; 2.3.2.3 L'assenza del requisito della *fixation* nei sistemi di *civil law*; 2.3.3 Può l'illegalità della *Street Art* ostacolare la protezione del diritto d'autore?; 2.3.3.1 La *unclean hands doctrine* negli Stati Uniti; 2.3.3.2 La *denial of protection on public policy grounds* nel Regno Unito; 2.3.3.3 La tutelabilità in Italia dell'opera illecitamente formata.

“Così ho iniziato a chiedermi se le opere d'arte che ammiravo potessero e dovessero essere protette dal diritto d'autore allo stesso modo delle opere d'arte, anche quando i pezzi sono creati illegalmente”

Enrico Bonadio

2.1 Perché è importante considerare insieme il diritto d'autore e l'arte pubblica?: introduzione

Per cercare di offrire una risposta alla supposta domanda, si farà riferimento alle considerazioni espresse dal Dr. Enrico Bonadio nel corso di un'intervista condotta dalla Prof.ssa Heather Shirey, docente di Storia dell'Arte presso la *University of St. Thomas*,

con la partecipazione degli studenti laureandi Adem Ojulu, Frederica Simmons e Rachel Weiher.¹³⁷

Negli ultimi dieci-quindici anni si è osservato un aumento significativo dei casi in cui le aziende, operanti in diversi settori come la moda, l'automobilistico, il cinematografico, l'alimentare, l'immobiliare e l'editoriale, hanno utilizzato opere d'arte in spazi pubblici — in particolare *murales*, graffiti e *Street Art* — a fini commerciali, senza richiedere il consenso degli artisti né riconoscere loro alcuna forma di compenso economico o condivisione dei profitti. Questa dinamica ha determinato una crescente consapevolezza da parte degli artisti di strada, in particolare negli Stati Uniti, dell'importanza degli strumenti giuridici disponibili per tutelare le proprie creazioni, con un'attenzione particolare al diritto d'autore come mezzo di contrasto all'appropriazione indebita da parte delle imprese. Diversi casi recenti illustrano questa tendenza. Ad esempio, l'azienda americana Oakley ha utilizzato in un proprio messaggio pubblicitario un graffito realizzato dagli artisti Keptione e Dj Rakus, che rappresenta un esempio classico di *Graffiti Writing*, ovvero l'arte di rappresentare lettere dell'alfabeto in forma stilizzata e personalizzata. I due artisti hanno contestato l'utilizzo dell'opera, denunciando la violazione del diritto d'autore, mentre Oakley si è difesa sostenendo che il graffito non possedeva elementi sufficienti di originalità per poter essere tutelato. Poiché la legge sul *copyright* protegge soltanto opere originali, la questione si è incentrata sul livello di creatività richiesto. La controversia si è conclusa con un accordo extragiudiziale.¹³⁸

Un altro caso simile ha coinvolto la multinazionale svedese H&M, che ha incorporato in una propria campagna pubblicitaria un murale dipinto a Williamsburg (Brooklyn, New York) dall'artista Revok. Anche in questo caso, l'artista ha intrapreso un'azione legale, ma il caso è stato poi abbandonato a seguito di un accordo tra le parti.¹³⁹

¹³⁷ E. BONADIO, *How Muralists, Street Artists, And Graffiti Writers Can Protect Their Artworks*, in *18 University of St. Thomas Law Journal*, 2022, p. 558.

¹³⁸ K. ESTILER, *Oakley denies validity of graffiti copyright*, in *Hypebeast*, 2018
<https://hypebeast.com/2018/6/oakley-denies-validity-of-graffiti-copyright>.

¹³⁹ D. MAIDA, *Lo street artist Revok accusa H&M di aver usato senza permesso i suoi graffiti per una pubblicità*, in *Artribune*, 2018
<https://www.artribune.com/arti-visive/street-urban-art/2018/09/street-artist-revok-accusa-hm-uso-senza-permesso-graffiti-pubblicita/>.

Tuttavia, l'episodio ha suscitato notevoli polemiche nell'ambiente della *Street Art*, con numerosi appartenenti alla sottocultura dei graffiti che hanno espresso dissenso, arrivando anche a promuovere campagne di boicottaggio del marchio.¹⁴⁰

È interessante notare che inizialmente fu H&M a portare la questione in tribunale, sostenendo che non fosse possibile applicare la tutela del diritto d'autore a un'opera realizzata illegalmente. H&M ha però, poi, ritirato, la causa e le pubblicità da cui era partito tutto, diffondendo un comunicato che dice: «*H&M rispetta la creatività e l'unicità degli artisti, a prescindere dal mezzo in cui si esprimono. Avremmo dovuto comportarci in modo diverso su questa questione. Non abbiamo mai avuto l'intenzione di fissare un precedente nell'ambito dell'arte pubblica o di influenzare il dibattito sulla legalità della Street Art.*»¹⁴¹

Il caso ha sollevato dunque un dibattito complesso e tuttora aperto sulla possibilità di proteggere con il *copyright* opere d'arte urbana create in violazione delle normative urbanistiche.

Un altro esempio significativo risale al 2014, quando l'artista Ahol Sniffs Glue ha accusato il marchio di moda American Eagle Outfitters di aver utilizzato per scopi pubblicitari un suo murale, caratterizzato da una serie di occhi disposti attorno al suo simbolo distintivo. Anche in questo caso si è trattato di una violazione del *copyright* e la questione è stata risolta con una transazione extragiudiziale.¹⁴²

Nel 2016, un episodio analogo ha coinvolto il *writer* americano Rime, autore del murale “*Vandal Eye*” realizzato a Detroit. L'opera è stata riprodotta da Moschino su un abito esibito durante un evento *glamour* a Hollywood. L'artista ha quindi citato in giudizio

¹⁴⁰ REDAZIONE, *Revok vs H&M, la street art contro la moda: una storia a lieto fine*, in *Insideart*, 2018
<https://insideart.eu/2018/03/19/revok-vs-hm-la-street-art-contro-la-moda-una-storia-a-lieto-fine/>.

¹⁴¹ “*H&M respects the creativity and uniqueness of artists, no matter the medium. We should have acted differently in, our approach to this matter. It was never our intention to set a precedent concerning public art or to influence the debate on the legality of street art. As a result, we are withdrawing the complaint filed in court. We are currently reaching out directly to the artist in question to come up with a solution. We thank you for your comments and concerns, as always, your voice matters to us.*”

REDAZIONE, *I graffiti sono protetti dal diritto d'autore?*, in *Il Post*, 2018
<https://www.ilpost.it/2018/03/17/copyright-street-art-causa-hm-revok/>.

¹⁴² C. MUNRO, *Street Artist Sues American Eagle For Copyright Infringement*, in *Artnet*, 2014
<https://news.artnet.com/art-world/street-artist-sues-american-eagle-for-copyright-infringement-69446>.

l’azienda italiana per violazione del diritto d’autore, ma anche in questo caso la controversia si è risolta fuori dai tribunali. La difesa di Moschino si è fondata sulla presunta illegalità dell’opera, sostenendo che un murale realizzato senza autorizzazione non potesse essere protetto giuridicamente.¹⁴³ Questo argomento, già emerso in casi precedenti, sottolinea le difficoltà che sorgono nell’ambito della protezione legale di forme d’arte urbana spesso non autorizzate.

Un ulteriore caso ha riguardato gli artisti Revok, Reyes e Steel, tre noti *writers* americani che hanno intentato causa contro l’azienda italiana di moda Cavalli per aver riprodotto le loro opere su capi d’abbigliamento senza consenso. Anche in questa circostanza, la questione è stata risolta con un accordo extragiudiziale negli Stati Uniti.¹⁴⁴

Anche l’industria alimentare è stata coinvolta in situazioni simili: McDonald’s, ad esempio, ha iniziato a utilizzare elementi della *Street Art* per decorare alcuni dei suoi ristoranti, in particolare a Londra, probabilmente allo scopo di attrarre un pubblico giovane.¹⁴⁵ Tuttavia, in uno di questi casi, si è appropriata in modo evidente di un “*throw-up*” — una tipologia di graffiti costituita da lettere stilizzate e gonfie — realizzato dall’artista Dash Snow, ormai deceduto. McDonald’s ha utilizzato la firma di Dash Snow all’interno di una decorazione muraria senza autorizzazione. La causa legale è stata

¹⁴³ R. FEITELBERG, *Jeremy Scott Responds to Rime’s Copyright Suit Over Katy Perry Dress*, in *WWD*, 2015 <https://wwd.com/feature/jeremy-scott-fires-back-against-copyright-suit-10271176/>.

¹⁴⁴ F. CARTOLANO, *Cavalli Graffiti Collection: è (ancora) di moda la Street Art*, in *Ninja Marketing*, 2014 <https://www.ninjamarketing.it/2014/09/06/cavalli-graffiti-collection-e-ancora-di-moda-la-street-art/>.

¹⁴⁵ “Il writer Norm, ha citato in giudizio l’azienda accusandola di aver replicato un suo celebre graffiti realizzato a Brooklyn, in Bartlett Street («Norm sulla scala antincendio di Bartlett»). Norm, a differenza di Snow, non è contrario a un uso commerciale del suo lavoro, e ha lavorato spesso con grandi marchi. Nella denuncia afferma però che McDonald’s ha «deciso consapevolmente di rivestire i muri dei suoi ristoranti in giro per il mondo con il nome di Norm, la sua arte, firma, marchio commerciale» e ha «installato e continui a installare, senza permessi, copie non autorizzate, foto e / raffigurazioni del lavoro come rivestimento in decine di ristoranti in Europa e Asia». Neanche un mese dopo il writer, che lavora prevalentemente a Los Angeles, ha rinunciato alla causa rifiutando ogni commento sulla vicenda: non è noto se abbia raggiunto un accordo di qualche tipo con la catena.”

E. TEBANO, *I writer fanno causa a McDonald’s «Usa i nostri graffiti senza permessi»*, in *Corriere della Sera*, 2016

https://www.corriere.it/cronache/16_ottobre_14/i-writer-fanno-causa-mcdonald-s-usa-nostri-graffiti-senza-permessi-163659f8-91dd-11e6-9b51-b898d7d5d3e3.shtml.

avviata in California, ma poi archiviata per ragioni procedurali, legate alla mancanza di giurisdizione.¹⁴⁶ Questo ha impedito di ottenere una sentenza che chiarisse se i “tag” e i “throw-up” possano essere protetti dal diritto d'autore, una questione giuridica ancora aperta e controversa.

Ancora, di recente, Chris A. Williams ha intentato causa contro la catena di supermercati Hy-Vee per aver incorporato un suo murale in uno *spot* pubblicitario televisivo senza permesso.¹⁴⁷

Un altro caso ha coinvolto l'artista Julian Rivera, che nel 2019 ha avviato una causa contro Walmart, una delle principali aziende di distribuzione statunitensi, accusandola di aver utilizzato la sua opera su prodotti commerciali senza autorizzazione.¹⁴⁸ In ambito italiano, un episodio rilevante ha riguardato il noto muralista Jorit, la cui opera, realizzata nella città di Napoli, è stata inserita in un messaggio promozionale da parte di una nota azienda produttrice di birra, la Peroni.¹⁴⁹ Questi casi rappresentano solo una parte di un fenomeno in espansione, in cui artisti urbani di tutto il mondo hanno iniziato a ricorrere sempre più frequentemente alla tutela giuridica offerta dal diritto d'autore per contrastare l'uso commerciale non autorizzato delle proprie opere. Seppur la situazione statunitense sembri essere la più avanzata sotto il profilo della consapevolezza legale degli artisti,

¹⁴⁶ M. MATTIOLI, *McDonald's in tribunale. Ha plagiato l'artista americano Dash Snow*, in *Artribune* , 2016 <https://www.artribune.com/tribnews/2016/10/mcdonalds-in-tribunale-ha-plagiato-lopera-e-il-nome-dellartista-americano-dash-snow#:~:text=Sostenendo%20che%20la%20catena%20abbia,alla%20rivista%20The%20Fashion%20Law>.

¹⁴⁷ *Williams v. Hy-Vee, Inc.*, 2023 WL 2069014 (S.D. Iowa 2023).

https://app.ediscoveryassistant.com/case_law/47896-williams-v-hy-vee-inc.

¹⁴⁸ B. SUTTON, *A street artist is suing Ellen Degeneres and Walmart for copyright infringement*, in *Artsy – Art Market*, 2019 <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-street-artist-suing-ellen-degeneres-walmart-copyright-infringement>.

¹⁴⁹ REDAZIONE, *Jorit fa causa alla Peroni: «No all'uso commerciale di una mia opera»*, in *Corriere della Mezzogiorno*, 2018 https://napoli.corriere.it/notizie/cronaca/18_dicembre_27/jorit-fa-causa-peroni-no-all-uso-commerciale-una-mia-opera-3c0ee29a-09b7-11e9-8054-03bdb0e3816b.shtml#:~:text=leggilo%20quando%20vuoi.-,Jorit%20fa%20causa%20alla%20Peroni%3A%20«No%20all'uso,commerciale%20di%20una%20mia%20opera»&text=L'artista%20di%20strada%20Jorit,bottiglia%20della%20nuova%20Birra%20Napoli..

anche in Europa stanno emergendo casi che mostrano una crescente attenzione verso la protezione dei diritti degli autori nell'ambito dell'arte pubblica e urbana.

In questo capitolo l'obiettivo è quello di approfondire, da una prospettiva teorico-giuridica e comparatistica, se e in che misura le opere artistiche realizzate negli spazi pubblici possano beneficiare della tutela autoriale, anche quando siano state create in violazione di norme urbanistiche o senza autorizzazione.

In una prima parte verranno ricostruite le origini storiche del diritto d'autore, con particolare attenzione al passaggio dal sistema dei privilegi concessi dal sovrano alla moderna concezione personalistica del diritto sull'opera dell'ingegno. Si esamineranno le principali fonti normative nazionali e internazionali che ne disciplinano i presupposti, e verranno chiariti i fondamenti teorici della creazione artistica, con uno specifico *focus* sul concetto giuridico di creatività. Tale analisi sarà condotta attraverso un confronto tra l'ordinamento italiano e quelli di *common law*, in particolare Regno Unito e Stati Uniti, così da mettere in luce le differenze strutturali che influenzano la protezione giuridica delle opere.

Nella seconda parte del capitolo si affronterà il tema della protezione delle opere realizzate negli spazi pubblici. In particolare, si analizzerà se e in che misura *murales*, graffiti e altri interventi di *Street Art* possano essere qualificati come opere dell'ingegno e, quindi, godere della tutela prevista dal diritto d'autore. L'analisi sarà condotta attraverso un confronto tra l'ordinamento italiano, quello statunitense e quello britannico, anche alla luce di casi giurisprudenziali emblematici.

Si esaminerà poi la questione dell'effimerità di queste opere, per comprendere se la loro natura transitoria rappresenti un ostacolo alla tutela legale. In questo contesto verrà approfondito il requisito della *fixation*, richiesto nei sistemi di *common law*, per poi confrontarlo con l'approccio dei sistemi di *civil law*, come quello italiano, dove tale requisito non è previsto.

Infine, verrà affrontato il nodo giuridico dell'illiceità: verrà indagato se la natura illegale dell'intervento artistico possa precludere la protezione autoriale, considerando le diverse risposte offerte dagli ordinamenti statunitense, britannico e italiano. In questa prospettiva, verranno analizzate dottrine come la *unclean hands* negli Stati Uniti, la negazione della tutela per motivi di ordine pubblico nel Regno Unito e l'orientamento prevalente in Italia in merito alla tutelabilità delle opere illecitamente formate.

2.2 Le origini e l'evoluzione del diritto d'autore: dal privilegio reale al riconoscimento della personalità dell'autore

L'origine del concetto di diritto d'autore affonda le sue radici in epoca medievale, con i primi accenni risalenti al XIV secolo. In questo periodo, la diffusione della stampa rese indispensabile una disciplina normativa volta a regolare gli interessi economici emergenti dalla riproduzione materiale delle opere dell'ingegno. Inizialmente, tali regolamentazioni assunsero la forma di concessioni monopolistiche a carattere temporaneo, elargite dal sovrano a favore di stampatori ed editori, con l'obiettivo di promuovere lo sviluppo di un mercato editoriale e, allo stesso tempo, di definire le prerogative spettanti ad autori e stampatori, insieme ai limiti del loro esercizio.¹⁵⁰

Nel contesto inglese, ruolo di primaria importanza è stato rivestito dalla *Stationers' Company*, corporazione di artigiani londinesi attiva sin dal XV secolo, "compagnia" che deteneva un controllo quasi assoluto sul commercio librario. Strutturata secondo il modello delle gilde medievali, essa agiva come ente regolatore dell'attività editoriale, impedendo l'ingresso di nuovi operatori nel mercato e salvaguardando il proprio monopolio. In questa fase, la valutazione del contenuto intellettuale dell'opera risultava secondaria rispetto all'interesse economico legato al possesso del diritto di stampa. Di fatto, gli *Stationers* acquisivano i manoscritti a basso costo, li registravano nel proprio registro ufficiale e ottenevano il diritto esclusivo di stampa, traendone un vantaggio economico esclusivo.¹⁵¹

Tale assetto trovò un momento di svolta con l'approvazione da parte del Parlamento britannico del *Statute of Anne* nel 1709, formalmente denominato *Act for the Encouragement of Learning*. Questa legge rappresenta la prima codificazione moderna del diritto d'autore e attribuì, per la prima volta, un diritto esclusivo di pubblicazione direttamente agli autori o ai loro aventi causa. Per le opere già edite, la durata del diritto era fissata in ventuno anni a partire dal 10 aprile 1710; per quelle inedite, era prevista una protezione iniziale di quattordici anni, rinnovabile per un periodo equivalente qualora

¹⁵⁰ "esempio tipico ne è il 'privilegio' concesso il 18 settembre 1469 dalla Repubblica di Venezia a Johann von Speyer" P. MARZANO, *Tutela della Proprietà Intellettuale – Il diritto d'autore*, 2024, p. 4.

¹⁵¹ ILBACCHUS, *Il Monopolio Degli Stationers*, in *Diritto d'autore in Nuce*,

2016 <https://autoreinnuce.wordpress.com/2016/05/05/il-monopolio-degli-stationers/>.

l'autore fosse ancora in vita. Lo *Statute of Anne* introdusse così una regolamentazione sistematica che aboliva i privilegi reali, abrogava la censura preventiva, contrastava la pirateria editoriale e incoraggiava la diffusione della cultura, ponendo l'accento sul ruolo sociale della conoscenza. Contrariamente a una certa lettura dottrinale secondo cui il *copyright* introdotto dallo *Statute* sarebbe stato finalizzato esclusivamente alla protezione del valore economico delle opere, assimilate a meri beni di mercato, il testo della legge dimostra una maggiore complessità. Esso, infatti, utilizza per la prima volta il termine *copyright* in senso tecnico-giuridico e fa esplicito riferimento alla promozione dell'apprendimento (“*Encouragement of Learning*”). Inoltre, la legge introduce la figura dei *proprietors*, considerati titolari di diritti al pari degli autori, e oggetto di tutela normativa. Si tentò anche di reimpiegare il registro della *Stationers’ Company* come registro ufficiale dei diritti di *copyright*, istituendo meccanismi di deposito legale per la conservazione bibliografica e strumenti di controllo sul prezzo dei volumi.¹⁵²

Nonostante siffatti progressi, il legislatore lasciò irrisolto un nodo interpretativo centrale: quello relativo alla sorte giuridica delle opere alla scadenza del periodo di protezione. La questione venne affrontata nella causa *Donaldson v. Beckett*¹⁵³, in cui la Camera dei *Lord* escluse la sussistenza di un diritto d'autore perpetuo, affermando invece la natura temporanea della tutela. In base a tale pronuncia, i diritti di riproduzione e pubblicazione avevano una durata massima di ventotto anni dalla registrazione presso lo *Stationers’ Register*, oltre la quale le opere entravano nel pubblico dominio.¹⁵⁴

Anche l'esperienza statunitense si sviluppa in continuità con il modello inglese, pur introducendo specificità proprie. Negli Stati Uniti, il *copyright* non è concepito come diritto reale, assoluto e perpetuo, bensì come un istituto giuridico volto a tutelare le espressioni originali della creatività umana fissate su un supporto materiale, in conformità al § 102 del Titolo 17 dello *United States Code*.¹⁵⁵ La protezione è subordinata non solo

¹⁵² REDAZIONE, *The Statute of Anne: The first Copyright Statute*, in *History of Information*, s.a. <https://www.historyofinformation.com/detail.php?entryid=3389>.

¹⁵³ *Donaldson v. Becket* (1774) 4 Burr. 2408.

¹⁵⁴ K. E. TALLMO, *La storia del copyright: una panoramica critica con testi di origine in cinque lingue, Donaldson contro Beckett. Atti nei Lord sulla questione della proprietà letteraria, dal 4 febbraio al 22 febbraio 1774*, s.a. <https://www.copyrighthistory.com/donaldson.html>.

¹⁵⁵ “Copyright protection subsists (...) in original works of authorship fixed in any tangible medium of expression, now known or later developed, from which they can be perceived, reproduced, or otherwise

a limiti temporali e oggettivi, ma anche alla finalità costituzionale di promozione del progresso scientifico e culturale.

Tale finalità trova fondamento nella *Intellectual Property Clause* della Costituzione americana del 1789, che sancisce espressamente il potere del Congresso di conferire agli autori e agli inventori diritti esclusivi per un periodo limitato, al fine di incentivare lo sviluppo delle scienze e delle arti.¹⁵⁶

La ratio dell’istituto statunitense si articola pertanto su un duplice livello: da un lato, la necessità di fornire agli autori e agli inventori una base economica che renda sostenibile l’attività creativa; dall’altro, l’esigenza di perseguire un interesse pubblico di carattere culturale, attraverso l’ampliamento della conoscenza collettiva.¹⁵⁷

Diversamente dal modello anglosassone, nel contesto giuridico di *civil law* il primo riferimento normativo al diritto d’autore si rinviene in Francia, tra la fine del XVIII e l’inizio del XIX secolo. In particolare, il *Décret relatif aux spectacles* del 1791, presentato da Isaac René Guy Le Chapelier all’Assemblea costituente, esprime una concezione fortemente giusnaturalistica del *droit d’auteur*. Il decreto si fonda sui principi della proprietà inviolabile sanciti dagli articoli 2 e 17 della *Déclaration des Droits de l’Homme et du Citoyen* del 1789¹⁵⁸ e trova ulteriore consolidamento nell’articolo 544

communicated, either directly or with the aid of a machine or device. Works of authorship include the following categories: 1. literary works; 2. musical works, including accompanying words; 3. dramatic works, including any accompanying music; 4. pantomimes and choreographic works; 5. pictorial, graphic, and sculptural works; 6. motion pictures and other audiovisual works; 7. sound recordings; and 8. architectural works.” § 102 del Titolo 17 dello *United States Code*.

¹⁵⁶ Costituzione degli Stati Uniti d’America, art. I, § 8, cl. 8: “To promote the Progress of Science and useful Arts, by securing for limited Times to Authors and Inventors the exclusive Right to their respective Writings and Discoveries.” [Per promuovere il progresso della scienza e delle arti utili, garantendo per periodi limitati agli autori e agli inventori il diritto esclusivo sui rispettivi scritti e scoperte.]

¹⁵⁷ In *Twentieth Century Music Corp. v. Aiken*, 422 U.S. 151, 156, 1975, ad esempio, la Supreme Court ha sostenuto che il *Copyright Act* serva l’interesse di tre differenti categorie di soggetti (autori, editori e utilizzatori finali), avendo come obiettivo principale quello di favorire l’accesso e l’uso delle opere dell’ingegno anche se tale bene pubblico crea una perdita all’autore dell’opera, concludendo che l’attività creativa deve essere incoraggiata e remunerata, ma le motivazioni di carattere privatistico devono in ultimo essere orientate a perseguire l’obiettivo di garantire la facile accessibilità delle opere.

¹⁵⁸ *Déclaration des Droits de l’Homme et du Citoyen*, 1789, art. 2: “Le but de toute association politique est la conservation des droits naturels et imprescriptibles de l’homme. Ces droits sont la liberté, la propriété,

del *Code Napoléon*¹⁵⁹. In questo sistema, la nozione di proprietà letteraria si sostituisce al regime dei privilegi reali, configurando i diritti dell'autore come diritti assoluti e personalissimi, definiti come “*la più sacra, la più legittima, la più inviolabile e personale delle proprietà*”¹⁶⁰, e riconosciuti mediante la *Loi Lakanal* a tutti i creatori di opere dell'ingegno.¹⁶¹ A differenza del *copyright*, il *droit d'auteur* assume così natura dichiarativa: la semplice pubblicazione di un'opera è sufficiente a far sorgere in capo all'autore un diritto originario e innato, da cui derivano prerogative economiche temporanee trasmissibili agli eredi.¹⁶²

Sebbene la normativa rivoluzionaria francese si concentrasse prevalentemente sulla protezione patrimoniale, già in questa fase emergono elementi che preludono a una tutela della dimensione personale e spirituale dell'opera, sviluppatasi in maniera sistematica nella Germania ottocentesca. La dottrina tedesca, ispirata in particolare al pensiero di Immanuel Kant, attribuisce rilevanza alla componente morale del processo creativo, inteso come proiezione della personalità dell'autore nell'opera.¹⁶³ Questo legame, non

la sûreté et la résistance à l'oppression.” [Lo scopo di ogni associazione politica è la conservazione dei diritti naturali e imprescrittibili dell'uomo. Tali diritti sono la libertà, la proprietà, la sicurezza e la resistenza all'oppressione.] Art. 17: “*La propriété étant un droit inviolable et sacré, nul ne peut en être privé, si ce n'est lorsque la nécessité publique, légalement constatée, l'exige évidemment, et sous la condition d'une juste et préalable indemnité.*” [La proprietà essendo un diritto inviolabile e sacro, nessuno può esserne privato se non quando la necessità pubblica, legalmente constatata, lo esiga chiaramente, e a condizione di una giusta e preventiva indennità.]

¹⁵⁹ *Code civil (Code Napoléon)*, art. 544: “*La propriété est le droit de jouir et de disposer des choses de la manière la plus absolue, pourvu qu'on n'en fasse pas un usage prohibé par les lois ou par les règlements.*” [La proprietà è il diritto di godere e di disporre delle cose nel modo più assoluto, purché non se ne faccia un uso vietato dalla legge o dai regolamenti.]

¹⁶⁰ “*La più sacra, la più legittima, la più inattaccabile [...], la più personale delle proprietà è l'opera frutto del pensiero di uno scrittore; tuttavia è una proprietà di un genere del tutto diverso dalle altre proprietà. Quando uno scrittore ha consegnato la sua opera al pubblico [...] sembra che da questo momento lo scrittore abbia associato il pubblico alla sua proprietà, o piuttosto gliel'abbia trasmessa interamente.*” I. LE CHAPELIER, *Rapporto dell'Assemblea nazionale*, 13 gennaio 1791.

¹⁶¹ ILBACCHUS, *Déclaration Des Droits Du Génie*, in *Diritto d'autore in Nuce*, 2016 <https://autoreinnuce.wordpress.com/2016/05/23/declaration-des-droits-du-genie/>.

¹⁶² Id.

¹⁶³ R. LIMONTA, *Il dibattito sul diritto d'autore*, in *Enciclopedia Treccani*, s.a.

suscettibile di alienazione, ma solo di comunicazione mediante la pubblicazione, riconduce il diritto d'autore al novero dei diritti della personalità piuttosto che a quello dei diritti reali. La protezione dell'originalità diventa dunque imprescindibile e l'opera è concepita come riflesso del pensiero individuale dell'autore.¹⁶⁴

Il dibattito teorico venne ulteriormente sviluppato dai contributi di giuristi come Karl Gareis e Joseph Kohler, che consolidarono la connessione tra proprietà intellettuale e diritti della persona.¹⁶⁵

La Germania adottò una nuova disciplina organica sul diritto d'autore tra il 1901 e il 1907, caratterizzata da un'impostazione unitaria e composita. A differenza del sistema francese, che distingue tra diritto morale (inalienabile e perpetuo) e diritto patrimoniale (trasferibile e limitato nel tempo), la normativa tedesca concepisce il diritto d'autore come un insieme integrato di diritti soggettivi che ricomprende sia la sfera morale sia quella economica.¹⁶⁶ Le esperienze giuridiche francese e tedesca hanno profondamente influenzato l'evoluzione del diritto d'autore italiano, codificato nella legge n. 633 del 22 aprile 1941 (di seguito anche, "l.d.a.")¹⁶⁷, tuttora vigente, in combinato disposto con gli articoli 2575–2583 del Codice Civile¹⁶⁸.

[https://www.treccani.it/enciclopedia/il-dibattito-sul-diritto-d-autore_\(Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-curadi-Umberto-Eco\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/il-dibattito-sul-diritto-d-autore_(Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-curadi-Umberto-Eco)/).

¹⁶⁴ S. THOBANI, *Diritti della personalità e contratto: dalle fattispecie più tradizionali al trattamento in massa dei dati personali*, Milano, 2018, p.13

https://www.ledizioni.it/stag/wp-content/uploads/2019/02/THOBANI_web.pdf.

¹⁶⁵ Id.

¹⁶⁶ LIMONTA, *Il dibattito sul diritto d'autore*, cit.

¹⁶⁷ Legge 22 aprile 1941, n. 633, "Protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio", pubblicata nella Gazzetta Ufficiale n. 166 del 16 luglio 1941.

¹⁶⁸ Codice Civile italiano, artt. 2575–2583: disposizioni generali sulle opere dell'ingegno, poste nel Titolo IX del Libro V, che delineano i principi fondamentali in materia di diritti d'autore, definendo le opere dell'ingegno protette (art. 2575), i diritti spettanti all'autore (art. 2576), la durata e i limiti dei diritti esclusivi (artt. 2577–2579), nonché le modalità di circolazione e tutela di tali diritti (artt. 2580–2583). Tali disposizioni si applicano in via generale, in coordinamento con la normativa speciale contenuta nella Legge 22 aprile 1941, n. 633.

2.2.1 Le fonti normative nazionali e internazionali

In base alla legge sul diritto d'autore, l'autore gode di due differenti categorie di diritti: quelli patrimoniali¹⁶⁹, caratterizzati da un termine di durata e da una natura trasferibile, e quelli morali¹⁷⁰, che, al contrario, sono perpetui e inalienabili. Nel corso degli anni, la normativa ha subito numerose modifiche e integrazioni al fine di adeguarsi all'evoluzione tecnologica e giuridica. Tra gli interventi più significativi si annoverano: la legge n. 248/2000, nota come legge antipirateria¹⁷¹; il decreto legislativo 2 febbraio 2001, n. 95, che ha recepito la direttiva 98/71/CE sulla protezione dei disegni e modelli¹⁷²; il decreto legislativo 9 aprile 2003, n. 68, attuativo della direttiva 2001/29/CE relativa ai diritti connessi nella società dell'informazione¹⁷³; il decreto-legge 22 marzo 2004, n. 72, volto al sostegno del settore cinematografico e dello spettacolo e alla prevenzione della diffusione illecita online delle opere¹⁷⁴; il decreto-legge 31 gennaio 2005, n. 7, contenente “Disposizioni urgenti per l'università e la ricerca, per i beni e le attività culturali, per il completamento di grandi opere strategiche, per la mobilità dei pubblici dipendenti, e per semplificare gli adempimenti relativi a imposte di bollo e tasse di concessione, nonché altre urgenti”, con sanatoria relativa all'articolo 4, comma 1, del decreto-legge 29 novembre 2004, n. 208¹⁷⁵; il decreto legislativo 13 febbraio 2006, che ha dato attuazione alla direttiva 2001/84/CE, in materia di diritti riconosciuti all'autore in occasione della

¹⁶⁹ Artt. 12–19 (diritti patrimoniali) della legge 633/1941.

¹⁷⁰ Artt. 20-24 (diritti morali) della legge 633/1941.

¹⁷¹ Legge 18 agosto 2000, n. 248, “Nuove norme di tutela del diritto d'autore”, G.U. n. 206 del 4 settembre 2000.

¹⁷² Decreto legislativo 2 febbraio 2001, n. 95, “Attuazione della direttiva 98/71/CE sulla protezione giuridica dei disegni e modelli”, G.U. n. 79 del 4 aprile 2001.

¹⁷³ Decreto legislativo 9 aprile 2003, n. 68, “Attuazione della direttiva 2001/29/CE sull'armonizzazione di taluni aspetti del diritto d'autore e dei diritti connessi nella società dell'informazione”, G.U. n. 87 del 14 aprile 2003.

¹⁷⁴ Decreto-legge 22 marzo 2004, n. 72, convertito con modificazioni dalla legge 21 maggio 2004, n. 128, “Interventi a sostegno del settore cinematografico e dello spettacolo”, G.U. n. 96 del 23 aprile 2004.

¹⁷⁵ Decreto-legge 31 gennaio 2005, n. 7, convertito con legge 31 marzo 2005, n. 43, G.U. n. 75 del 1° aprile 2005.

rivendita dell'opera¹⁷⁶; il decreto legislativo 16 marzo 2006, n. 140, che ha recepito la direttiva 2004/48/CE relativa all'enforcement dei diritti di proprietà intellettuale¹⁷⁷; la legge 9 gennaio 2008, n. 2, in tema di S.I.A.E. e della possibilità di pubblicazione online di immagini o brani musicali a bassa risoluzione o in formato degradato¹⁷⁸; infine, il decreto legislativo 13 agosto 2010, n. 131, che ha modificato il Codice della Proprietà Industriale, riformando la disciplina del modello ornamentale e allineandola all'ordinamento comunitario¹⁷⁹.

A livello internazionale, le principali fonti normative in materia di diritto d'autore comprendono: la Convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie e artistiche, firmata il 9 settembre 1886 da dieci Stati tra cui Belgio, Francia, Germania, Italia, Regno Unito e Spagna, volta a garantire una normativa uniforme sul tema della tutela delle opere dell'ingegno e successivamente modificata nel 1908, 1914, 1967 e infine con l'Atto di Parigi del 24 luglio 1971¹⁸⁰; la Convenzione Universale sul diritto d'autore, sottoscritta a Ginevra il 6 settembre 1952 e revisionata nel 1971 con il testo di Parigi, che all'art. III dispone che l'apposizione del simbolo © “soddisfa ampiamente ogni adempimento richiesto dagli stati contraenti che richiedono particolari adempimenti per la tutela dell'opera”¹⁸¹; la Convenzione istitutiva dell'Organizzazione Mondiale della Proprietà Intellettuale (“OMPI”), firmata a Stoccolma il 14 luglio 1967, che si prefigge l'obiettivo di promuovere la tutela della proprietà intellettuale a livello globale, fissando all'articolo 3 i propri scopi (“promozione e protezione della proprietà intellettuale

¹⁷⁶ Decreto legislativo 13 febbraio 2006, n. 118, “Attuazione della direttiva 2001/84/CE relativa al diritto dell'autore di un'opera d'arte sulle successive vendite dell'originale”, G.U. n. 66 del 20 marzo 2006.

¹⁷⁷ Decreto legislativo 16 marzo 2006, n. 140, “Attuazione della direttiva 2004/48/CE sul rispetto dei diritti di proprietà intellettuale”, G.U. n. 82 del 7 aprile 2006.

¹⁷⁸ Legge 9 gennaio 2008, n. 2, “Disposizioni concernenti la Società Italiana degli Autori ed Editori e la libera pubblicazione attraverso la rete Internet di immagini e musiche a bassa risoluzione o degradate”, G.U. n. 17 del 21 gennaio 2008.

¹⁷⁹ Decreto legislativo 13 agosto 2010, n. 131, “Modifiche al Codice della Proprietà Industriale, di cui al decreto legislativo 10 febbraio 2005, n. 30”, G.U. n. 203 del 31 agosto 2010.

¹⁸⁰ Convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie e artistiche, Berna, 9 settembre 1886, riveduta da ultimo a Parigi il 24 luglio 1971, recepita dall'Italia con legge 20 giugno 1978, n. 399 (G.U. n. 229 del 19 agosto 1978, S.O.).

¹⁸¹ Convenzione Universale sul diritto d'autore, Ginevra, 6 settembre 1952, riveduta a Parigi il 24 luglio 1971, ratificata dall'Italia con legge 16 maggio 1977, n. 306 (G.U. n. 163 del 17 giugno 1977).

attraverso la cooperazione tra gli stati, collaborando, ove occorra, con qualsiasi altra organizzazione internazionale") e all'articolo 4 le relative funzioni¹⁸²; infine, gli Accordi GATT/TRIPS (*Agreement on Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights*), che stabiliscono regole armonizzate a livello internazionale sugli aspetti della proprietà intellettuale connessi al commercio¹⁸³.

2.2.2 La nascita dell'opera dell'ingegno: profili teorici e giuridici della creazione

Nel contesto giuridico contemporaneo, il termine “creazione” viene impiegato in senso ampio per designare qualsiasi risultato dell’attività umana, sia essa di natura manuale che intellettuale. Esso si riferisce a un processo che comporta la formazione, produzione o generazione di un elemento nuovo.¹⁸⁴

Nonostante gli avanzamenti della scienza e della tecnica, l’essenza ontologica della materia continua a sfuggire alla piena comprensione dell’uomo, che pertanto non è in grado di “creare” in senso assoluto. In ambito scientifico, si riconosce infatti il principio secondo cui “nulla si crea, nulla si distrugge”. Nella dimensione umana, la creazione assume piuttosto il significato di atto spirituale, in cui trova espressione l’individualità del soggetto agente. Le manifestazioni dello spirito umano, quali esternazioni delle facoltà intuitive e cognitive dell’individuo, sono eterogenee e si articolano in una molteplicità di ambiti, spaziando dalla soddisfazione di esigenze comunicative e mnemoniche fino alle attività di riflessione e costruzione ideologica. Tuttavia, il diritto interviene a tutelare unicamente quelle manifestazioni intellettuali che possiedono un carattere autonomo, ossia che non siano meramente funzionali ad altri scopi, ma che costituiscano al contempo sia il mezzo che il fine dell’attività creativa.

¹⁸² Convenzione che istituisce l’Organizzazione Mondiale della Proprietà Intellettuale (OMPI), Stoccolma, 14 luglio 1967, ratificata dall’Italia con legge 28 aprile 1970, n. 350 (G.U. n. 132 del 26 maggio 1970).

¹⁸³ Accordo sugli aspetti dei diritti di proprietà intellettuale attinenti al commercio (TRIPS), parte integrante dell’Accordo di Marrakech che istituisce l’Organizzazione Mondiale del Commercio (OMC/WTO), firmato il 15 aprile 1994, recepito in Italia con legge 29 dicembre 1994, n. 747 (G.U. n. 302 del 28 dicembre 1994, S.O.).

¹⁸⁴ V. DE SANCTIS, *Il carattere creativo delle opere dell’ingegno*, Milano, 1971, p. 2.

Le opere dell'ingegno oggetto di protezione giuridica presentano una considerevole eterogeneità, sia per quanto concerne il loro fondamento extragiuridico, sia per quanto riguarda la disciplina normativa applicabile, la quale varia in funzione della tipologia di attività intellettuale coinvolta.

Tradizionalmente, si è soliti distinguere due categorie fondamentali di attività dell'intelletto umano: quella estetica e quella inventiva. Sebbene entrambe implichino una fase iniziale di immaginazione creativa, nel settore delle invenzioni l'ordinamento giuridico prescinde da tale fase per accordare tutela, richiedendo invece che l'invenzione conduca a un risultato concreto e che il processo logico sia suscettibile di riproduzione da parte di terzi, al fine di contribuire al progresso tecnico.¹⁸⁵

Nel campo dell'estetica e, più in generale, della cultura, non si può parlare di “progresso” in termini di miglioramento cumulativo, come nel caso delle invenzioni, bensì di una progressione storica. Mentre l'attività inventiva si orienta alla comprensione e trasformazione del mondo esterno, quella autoriale si volge all'introspezione e all'esplicitazione della soggettività. È proprio tale dimensione espressiva che rende l'opera degna di protezione da parte del diritto d'autore.¹⁸⁶

L'attività estetica, pur essendo finalizzata al soddisfacimento dei bisogni spirituali e intellettuali dell'individuo e della collettività, non è priva di una sua utilità.¹⁸⁷

Seppur in forme differenti, sia l'invenzione industriale sia la creazione artistica risultano utili nel senso proprio del termine. Pertanto, affermare che un'invenzione meccanica sia intrinsecamente più utile di un'opera letteraria risulta riduttivo, in quanto presupporrebbe una visione dell'essere umano fondata esclusivamente sulla soddisfazione di bisogni materiali, tralasciando la sua dimensione spirituale. Le opere artistiche, infatti, pur essendo rivolte all'elevazione dell'animo e alla fruizione intellettuale, producono trasformazioni materiali, in quanto richiedono una concretizzazione attraverso la manipolazione della materia.¹⁸⁸

¹⁸⁵ GIORDANI, *Graffiti, Street art e diritto d'autore: un'analisi comparata*, cit., p. 38.

¹⁸⁶ A. BARILE, *Estetica e diritto: la protezione delle opere dell'ingegno*, in *Rivista di diritto civile*, 2011, p. 234.

¹⁸⁷ M. ARE, *L'oggetto del diritto d'autore*, Milano, 1963, p. 15.

¹⁸⁸ M. RICOLFI, *Il diritto d'autore*, in *Trattato di diritto commerciale*, diretto da Cottino, Padova, 2005, p. 92.

Pur nella loro diversità, le creazioni artistiche e le invenzioni condividono alcune caratteristiche essenziali, quali la trascendenza rispetto al supporto materiale e la capacità di essere oggetto di circolazione. Entrambe, inoltre, sono prive di localizzazione spaziale, non sono suscettibili di appropriazione fisica e la loro protezione giuridica è soggetta a limiti di durata e intensità.¹⁸⁹ Tuttavia, mentre l'invenzione industriale mira a produrre effetti tangibili nel mondo esterno, la creazione estetica si mantiene nel dominio dell'intelletto, stabilendo con la realtà esterna un rapporto mediato esclusivamente dalla forma espressiva. Il termine "estetica" è impiegato in senso ampio e non in accezione strettamente filosofica, comprendendo pertanto non solo le arti figurative tradizionali, ma anche espressioni intellettuali e scientifiche orientate alla soddisfazione di bisogni conoscitivi in molteplici ambiti dell'esperienza umana.¹⁹⁰

Alla luce di quanto esposto, appare evidente l'inadeguatezza dell'assunto secondo cui il diritto d'autore tutelerebbe unicamente l'"arte" o le "belle arti". Una simile affermazione, infatti, sottintenderebbe che il requisito della bellezza sia condizione necessaria per l'accesso alla tutela giuridica. Tuttavia, né la bellezza né il giudizio estetico costituiscono parametri oggettivi, essendo soggetti alla variabilità delle percezioni individuali e alla mutevolezza storica dei canoni culturali.¹⁹¹

Proprio in virtù di quanto osservato, la bellezza non può essere assunta quale parametro distintivo dell'opera dell'ingegno, risultando pertanto inadeguata la concezione comune di "arte", la quale si fonda prevalentemente su tale criterio. L'inclusione di criteri quali il "merito artistico", la pregevolezza estetica o il successo commerciale tra i requisiti per

¹⁸⁹ "La creazione intellettuale non è localizzabile nello spazio, sebbene lo sia l'atto della sua creazione; non è misurabile e perciò non è esauribile; è suscettibile di simultaneo godimento da parte di un numero indefinito di soggetti, poiché la stessa possibilità di godimento non può considerarsi possesso". T. ASCARELLI, *Teoria della concorrenza e dei beni immateriali: istituzioni di diritto industriale*, 3. Ed., Milano, 1960, p. 294.

¹⁹⁰ BARILE, *Estetica e diritto: la protezione delle opere dell'ingegno*, cit., p. 236.

¹⁹¹ ARE, *L'oggetto del diritto d'autore*, cit., pp. 178 e ss., l'opposizione della dottrina dominante a valutare il merito dell'opera deriverebbe dalla "confusione che si è operata tra giudizio di valore in genere e giudizio estetico", quest'ultimo invece quale imprescindibile giudizio sulla creatività dell'espressione formale. Secondo ASCARELLI, *Teoria della concorrenza e dei beni immateriali*, cit., pp. 702-703, la tutela delle opere dell'ingegno attiene al dominio del bello nel senso "oggettivo-percettivo", inteso come dominio del linguaggio dell'estetica, pur prescindendosi da un giudizio di maggior o minor valore estetico.

l’accesso alla tutela autoriale comporterebbe il concreto rischio di escludere dalla protezione opere riconducibili a correnti espressive emergenti, non ancora pienamente legittimate dal punto di vista estetico o culturale, ma che soddisfano integralmente i presupposti stabiliti dalla normativa in materia di diritto d’autore. Una simile impostazione comprometterebbe la natura democratica del diritto d’autore, che si configura come un’alternativa moderna e paritaria rispetto al precedente sistema del mecenatismo, fondato su criteri selettivi e spesso arbitrari.¹⁹² La protezione conferita dalla legge, infatti, non è mai subordinata a un giudizio di valore sull’opera, bensì si fonda su presupposti oggettivi e formali. Si tratta di un principio cardine, le cui radici affondano nella genesi storica del diritto d’autore. Come osserva Neil W. Netanel, “*il copyright è essenziale per preservare il carattere democratico del discorso pubblico nella società civile. Sostenendo un settore di autori ed editori basato sul mercato, il copyright garantisce un’autonomia significativa rispetto a funzionari governativi e mecenati privati che altrimenti interferirebbero con i contenuti espressivi. Prima dell’adozione delle prime leggi moderne sul copyright, nel XVIII secolo, scrittori e artisti dipendevano fortemente dal patrocinio reale, feudale o ecclesiastico per il proprio sostentamento. Questa dipendenza comprometteva l’autonomia espressiva e ostacolava lo sviluppo di un’intelighenzia libera e critica*”¹⁹³.

È evidente, dunque, che il concetto di arte utilizzato in ambito giuridico si discosta notevolmente da quello adottato in ambiti artistici o filosofici. Sebbene i giuristi impieghino i medesimi termini, essi li declinano in modo funzionale, restringendo la contrapposizione tra “arte” e “non arte” secondo una prospettiva pragmatica. In tale contesto, il giurista adotta una nozione estesa e flessibile di “arte”, che si concretizza nel più ampio concetto di “opera dell’ingegno”: una categoria comprensiva di tutte le creazioni dell’intelletto umano, indipendentemente dal loro valore estetico o dalla loro

¹⁹² MARZANO, *Tutela della Proprietà Intellettuale – Il diritto d’autore*, cit., pp. 30-31.

¹⁹³ “Copyright is vital to maintaining the democratic character of public discourse in civil society. By supporting a market-based sector of authors and publishers, copyright achieves considerable independence from government administrators and private patrons who would otherwise meddle in expressive content. (...). Prior to the first modern copyright statutes in the eighteenth century, writers and artists were heavily dependent on royal, feudal, and church patronage for their livelihoods. This dependency undermined expressive autonomy and thwarted the development of a vital, freethinking intelligentsia”. N. W. NETANEL, *Copyright and a Democratic Civil Society*’, 106 Yale L.J. 283, 353, 1996. Traduzione a cura di chi scrive.

appartenenza alle forme artistiche tradizionali. Rientrano in questa definizione tanto le arti visive classiche quanto opere di carattere tecnico o funzionale, come i *software* o le banche dati. In passato, si tendeva a considerare l'opera dell'ingegno come una produzione orientata al bello, finalizzata alla soddisfazione di bisogni culturali ed estetici¹⁹⁴; tale concezione, tuttavia, si rivela oggi superata, poiché incapace di includere creazioni che, pur dotate di una valenza utilitaristica, presentano comunque requisiti di originalità e creatività, come nel caso dell'architettura, del *design* industriale o dei prodotti digitali. Alcuni studiosi hanno proposto di individuare un elemento comune nelle opere protette dal diritto d'autore nella loro capacità di evocare una risposta emotiva nel fruitore.¹⁹⁵ In tale prospettiva, l'efficacia comunicativa dell'opera deriverebbe non tanto dal contenuto informativo trasmesso, quanto dalla forma espressiva con cui tale contenuto è veicolato. Ne consegue che la protezione accordata dal diritto d'autore si fonderebbe non sulla mera trasmissione di informazioni, bensì sul valore comunicativo ed espressivo della forma in cui esse sono presentate. Ciò non comporta l'esclusione, dall'ambito della tutela, di opere aventi finalità prevalentemente informative. La stessa normativa¹⁹⁶ riconosce, infatti, protezione anche a opere scientifiche, il cui scopo primario consiste nella diffusione di conoscenze. Tuttavia, affinché tali opere rientrino nella sfera protettiva del diritto d'autore, esse devono esprimere un valore che trascenda il dato informativo puro, configurandosi come espressioni formalmente strutturate e dotate di originalità. In altri termini, un'opera dell'ingegno merita tutela giuridica quando, attraverso la sua forma, è in grado di suscitare una reazione emotiva o intellettuale, assumendo così un'autonomia espressiva rispetto al contenuto che veicola.¹⁹⁷

Tuttavia, anche tale impostazione presenta limiti applicativi. Se intesa in senso letterale e generalizzato, essa risulterebbe difficilmente compatibile con tutte le tipologie di opere

¹⁹⁴ ASCARELLI, *Teoria della concorrenza e dei beni immateriali*, cit., p. 700; ARE, *L'oggetto del diritto d'autore*, cit., p. 23.

¹⁹⁵ “funzione di stimolazione di reazioni emotive nel percepiente” P. GRECO E P. VERCCELLONE, *I diritti sulle opere dell'ingegno*, Torino, 1974, pp. 38-39.

¹⁹⁶ Art. 2575 Codice Civile e art. 2 legge n.633/1941 (l.d.a.).

¹⁹⁷ GIORDANI, *Graffiti, Street art e diritto d'autore: un'analisi comparata*, cit., p. 40.

elencate all'art. 1 della legge sul diritto d'autore¹⁹⁸: basti pensare al *software*, la cui capacità di suscitare emozioni appare del tutto marginale. Inoltre, qualora si accettasse un'accezione ampia del concetto di "comunicazione", si rischierebbe di estendere la protezione anche a istituti giuridici estranei al diritto d'autore, come i marchi e i brevetti, anch'essi strumenti di trasmissione di contenuti al pubblico. Per tali motivi, la dottrina dominante individua nel requisito della creatività il tratto distintivo essenziale dell'opera dell'ingegno¹⁹⁹, che ne consente la distinzione rispetto ad altre forme di produzione intellettuale, quali le invenzioni, caratterizzate piuttosto dall'innovatività, e che consente al contempo di conferire vitalità e flessibilità alla stessa nozione giuridica di creazione.²⁰⁰ Prima di approfondire il concetto di creatività, risulta opportuno soffermarsi su un principio fondamentale del diritto d'autore: la tutela giuridica riguarda esclusivamente la forma espressiva dell'opera, e non il suo contenuto intrinseco.²⁰¹ L'attività creativa, infatti, si realizza attraverso la formalizzazione di un contenuto concettuale o esperienziale, e ciò che il diritto protegge è la modalità espressiva con cui tale contenuto viene rappresentato.²⁰² Ne deriva che la protezione si estende alla forma, intesa come risultato estetico o strutturale dell'elaborazione intellettuale, ma non alle idee, opinioni, nozioni o conoscenze in sé, che restano nella disponibilità collettiva.²⁰³

Tale distinzione tra forma e contenuto è alla base del diritto d'autore e si riflette sia nella tradizione giuridica continentale, che distingue nettamente tra contenuto e forma, sia nella

¹⁹⁸ "Sono protette ai sensi di questa legge le opere dell'ingegno di carattere creativo che appartengono alla letteratura, alla musica, alle arti figurative, all'architettura, al teatro e alla cinematografia, qualunque ne sia il modo o la forma di espressione" art. 1 legge sul diritto d'autore.

¹⁹⁹ Sul punto si veda anche G. OPPO, *Creazione ed esclusiva nel diritto industriale*, in *Rivista di Diritto Commerciale*, 1964, I, pp. 187-203, il quale invece individua come tratto distintivo delle opere dell'ingegno la tutela della paternità di un risultato di lavoro intellettuale.

²⁰⁰ C. DI BENEDETTO, *Il carattere creativo dell'opera dell'ingegno*, Tesi di dottorato, Università di Pavia, 2019, pp. 53-55.

²⁰¹ G. D. AMMAGNA, *Le opere tutelate*, in *Dirittodautore.it*, 2014 <https://www.dirittodautore.it/la-guida-al-diritto-dautore/loggetto-del-diritto-dautore/>.

²⁰² ASCARELLI, *Teoria della concorrenza e dei beni immateriali*, cit., pp. 354 e 700.

²⁰³ A. MUSSO, *Del diritto d'autore sulle opere dell'ingegno letterarie e artistiche: art. 2575-2583*, Bologna, 2008, p. 15.

common law, che opera una separazione tra idea ed espressione²⁰⁴. Il principio trova applicazione tanto nelle opere letterarie di carattere estetico, quali poesia e narrativa, quanto in quelle a prevalente contenuto informativo – come trattati scientifici, saggi e testi didattici – le quali, pur avendo come finalità la comunicazione di conoscenze, contengono elementi creativi nella scelta degli argomenti, nell’organizzazione logica, nell’adozione di specifiche prospettive e nella strutturazione del discorso. In tale ottica, la protezione accordata dal diritto d’autore riguarda esclusivamente la forma espressiva delle opere e non le idee o le teorie in esse contenute, le quali rimangono liberamente utilizzabili da terzi. Questo principio trova un chiaro riscontro a livello internazionale nell’art. 9, paragrafo 2, dell’Accordo TRIPs, che stabilisce che “*la protezione del diritto d’autore si estende alle espressioni e non alle idee, ai procedimenti, ai metodi di funzionamento o ai concetti matematici in quanto tali*”²⁰⁵.

Tale esclusione si giustifica, da un lato, per ragioni di libertà di espressione, in quanto garantisce a ciascun individuo la possibilità di rappresentare pensieri e sentimenti senza vincoli indebiti; dall’altro, per evitare che si costituiscano monopoli intellettuali su conoscenze di base necessarie al progresso scientifico e culturale.²⁰⁶

La forma protetta non coincide necessariamente con la prima versione dell’opera, ma può comprendere anche successive elaborazioni o trasformazioni che conservino gli elementi creativi dell’originale. L’art. 18 della legge sul diritto d’autore conferisce infatti al titolare dell’opera non solo i diritti di riproduzione, ma anche quelli relativi alla modifica, all’adattamento e alla traduzione dell’opera nelle forme previste dall’art. 4. Si pensi, ad esempio, alla trasposizione cinematografica di un’opera letteraria: pur modificando la forma esterna, essa può comunque rientrare nella protezione prevista, laddove preservi la struttura narrativa e i personaggi principali, in quanto frutto di un’attività creativa derivata, meritevole anch’essa di tutela.

²⁰⁴ Il *leading-case* nella giurisprudenza americana, nonché prima affermazione della dicotomia tra idea ed espressione, è *Baker v. Selden*, 101 U.S. 99 (1879).

²⁰⁵ La formulazione si ritrova analoga anche nell’art 2 WCT, “Copyright protection extends to expressions and not to ideas, procedures, methods of operation or mathematical concepts as such.” [La protezione del diritto d’autore si estende alle espressioni e non alle idee, procedure, metodi di operazione o concetti matematici in quanto tali.]

²⁰⁶ M. BERTANI, *Diritto d’autore europeo*, Torino, 2011, p. 109.

Le considerazioni sopra esposte potrebbero risultare in apparente contrasto con il principio secondo cui la tutela del diritto d'autore si estende unicamente alla forma espressiva dell'opera e non al suo contenuto, generando interrogativi circa l'inquadramento giuridico della trama come "forma" piuttosto che come "contenuto". A tal proposito, appare opportuno richiamare il modello teorico elaborato dalla dottrina tedesca, che distingue tra forma esterna, forma interna e contenuto. La forma esterna rappresenta l'aspetto percepibile con cui l'opera si manifesta nella sua versione originaria (si pensi, ad esempio, al testo scritto nel caso dell'opera letteraria, alla combinazione di linee, colori e volumi nelle arti visive, ovvero a melodia e ritmo nelle composizioni musicali); la forma interna, invece, coincide con l'elaborazione personale dell'autore nel selezionare, organizzare e intrecciare concetti e idee; infine, il contenuto è rappresentato dai fatti, dalle nozioni e dalle teorie, indipendentemente dalla loro articolazione o espressione. Secondo tale schema ricostruttivo, oggetto di tutela sarebbero sia la forma esterna sia quella interna, mentre il contenuto resterebbe privo di protezione giuridica.²⁰⁷ Tale impostazione, tuttavia, è stata oggetto di numerose critiche, sia sul piano teorico, per la sua debolezza concettuale, sia su quello pratico, per la difficoltà di distinguere con chiarezza ciò che rientra nell'ambito della protezione da ciò che appartiene al dominio pubblico²⁰⁸, sia infine per la sua scarsa adattabilità alle diverse tipologie di opere²⁰⁹. Nonostante il carattere empirico della distinzione, essa conserva un'utilità descrittiva, in quanto consente di precisare che l'oggetto della tutela è il modo creativo in cui la realtà

²⁰⁷ L'individuazione degli elementi dell'opera per determinare le parti di essa che sono suscettibili di protezione è compiuta tradizionalmente dalla dottrina tedesca sulla scia della filosofia hegeliana che distingue tra *Inhalt*, contenuto, *Innere Form*, forma interna e *Aussere Form*, forma esterna. J. KOHLER, *Urheberrecht an Schriftwerken und Verlagsrecht*, 1907, p. 103.

²⁰⁸ E. P. CASELLI, *Codice del diritto d'autore: commentario della nuova legge 22 aprile 1941, n°633*, Torino, 1943, pp. 181-182. Caselli nega che si possa distinguere tra forma e contenuto ai fini della tutelabilità dell'opera e anzi contrappone alla distinzione tra forma interna ed esterna una dottrina più semplice e realistica, che si fonda sul carattere rappresentativo dell'opera dell'ingegno; un'opera sarebbe protettibile ogni qualvolta essa presenti i caratteri di una rappresentazione di un contenuto intellettuale originale, risulti essa dalla sua forma esterna o interna.

²⁰⁹ Z. O. ALGARDI, *La tutela dell'opera dell'ingegno e il plagio*, Padova, 1978, p. 185. Algardi porta l'esempio delle opere musicali, nelle quali contenuto e forma interna costituiscono un'entità inseparabile.

viene rappresentata, organizzata e strutturata, e non la realtà stessa.²¹⁰ Ne consegue che la valutazione circa la sussistenza dei requisiti di tutela non può prescindere da un'analisi caso per caso, in relazione alla natura e ai mezzi espressivi impiegati nell'opera considerata.²¹¹

Resta comunque pacifico che non possano beneficiare di protezione le idee astratte né le espressioni formali elementari che risultino prive di coerenza strutturale. In tale direzione si è mossa anche la giurisprudenza, escludendo la tutela per categorie come gli schemi di giochi²¹² (ad esempio, quelli enigmistici), i *format* di concorsi o programmi televisivi²¹³, nonché gli *slogan* pubblicitari²¹⁴, ritenuti privi di un sufficiente grado di strutturazione espressiva. Ulteriore distinzione rilevante ai fini della disciplina giuridica concerne il rapporto tra forma espressiva e supporto materiale, giacché il diritto d'autore protegge esclusivamente la prima.²¹⁵ Un caso emblematico è costituito dalle opere letterarie o

²¹⁰ P. AUTERI, *Diritto Industriale: proprietà intellettuale e concorrenza*, Torino, 2016, pp. 577- 580.

²¹¹ Un approccio più aderente alla prassi giuridica prevede che tale valutazione sia compiuta nell'ambito dell'accertamento del plagio o della contraffazione. Secondo l'orientamento giurisprudenziale consolidato, si configura plagio quando, nel confronto tra due opere, risulti percepibile la medesima "individualità rappresentativa". Corte di Cassazione, Sez. I Civile, *sentenza* 5 luglio 1990, n. 7077, in *Giurisprudenza Italiana* 1991, I, 47., ove si afferma che, in sede di accertamento della contraffazione, non assumono rilievo le eventuali differenze di dettaglio tra le opere, laddove sia riscontrabile, nell'opera successiva, la riproduzione degli elementi essenziali e identificativi di quella anteriore.

²¹² Corte d'Appello di Milano, *sentenza* 17 febbraio 1934, in *Il diritto d'autore* 1934, 200 e ss. La Corte ha ritenuto che gli schemi o tipi astratti di giochi enigmistici non siano tutelabili dal diritto d'autore, in quanto privi di concretezza e determinazione. Al contrario, sono protetti i giochi enigmistici che sottopongono al lettore problemi specifici da risolvere, in quanto costituiscono opere compiute.

²¹³ Corte di Cassazione, sezione I civile, *sentenza* 17 febbraio 2010, n. 3817, in *Foro it.*, 2011, III, 877. La Corte ha affermato che, affinché un format televisivo possa essere qualificato come opera dell'ingegno, non è sufficiente un mero schema astratto, ma è necessario che esso presenti una struttura complessa, comprendente titolo, trama di base, ambientazione scenica e personaggi ricorrenti, elementi che riflettano un'attività creativa di coordinamento.

²¹⁴ Corte d'Appello di Milano, *sentenza* 22 settembre 2004, in *AIDA*, 2005, 1047; Tribunale di Bologna, *sentenza* 23 gennaio 2009, in *AIDA*, 2010, 1351. Entrambe le pronunce si sono occupate della tutela dei format televisivi, riconoscendo rilievo giuridico solo a quelle strutture dotate di elementi specifici e coordinati che manifestano un apporto creativo concreto.

²¹⁵ Redazione, *Diritto d'autore*, in *BrunoSaetta – Internet e Diritto*, 2010 <https://brunosaetta.it/diritto-dautore#:~:text=L'originalità%20non%20è%20riferita,forma%20espressiva%20dell'idea%20medesima>.

musicali, che possono essere riprodotte in un numero elevato di copie su differenti supporti (come libri o CD), conservando inalterata la loro forma originaria.²¹⁶ Vi sono, tuttavia, casi in cui la forma e il supporto coincidono, come nelle opere pittoriche, scultoree o architettoniche, le quali spesso esistono in esemplare unico. La distinzione tra forma e supporto materiale, pur avendo una funzione principalmente descrittiva, assume rilevanza ai fini dell'applicazione delle norme, in quanto il diritto d'autore si presenta, almeno teoricamente, come neutrale rispetto al mezzo di fissazione dell'opera. Tuttavia, tale neutralità può risultare problematica in presenza di opere prive di un supporto fisico o caratterizzate da unicità materiale. Il diritto d'autore disciplina infatti due modalità principali di sfruttamento: la riproduzione²¹⁷, che implica la moltiplicazione dell'opera in più esemplari, e la comunicazione al pubblico²¹⁸, che comprende forme quali la rappresentazione, la recitazione e l'esecuzione. In quest'ottica, la materializzazione concreta dell'opera assume rilievo, poiché nel primo caso la remunerazione dell'autore dipende dalla vendita degli esemplari, mentre nel secondo essa è svincolata dalla produzione di copie materiali, incidendo sul valore d'uso più che sul valore di scambio. Di conseguenza, la modalità di fissazione dell'opera può influenzare l'ambito e le modalità di esercizio del diritto esclusivo. Un'opera realizzata in esemplare unico, rientrante nella categoria delle opere di "massima materializzazione", sarà generalmente destinata a forme di sfruttamento quali l'esposizione pubblica o la cessione con diritto di seguito. Per cogliere appieno le implicazioni giuridiche dell'unicità dell'opera, in particolare nel contesto delle arti visive, risulta imprescindibile soffermarsi sull'elemento cardine che fonda la protezione offerta dal diritto d'autore: la creatività.²¹⁹

²¹⁶ Art. 13 della legge 633/1941 (l.d.a.)

²¹⁷ Id.

²¹⁸ Art. 16 della legge 633/1941 (l.d.a.)

²¹⁹ GIORDANI, *Graffiti, Street art e diritto d'autore: un'analisi comparata*, cit., pp. 43-44

https://iris.unitn.it/retrieve/e3835194-a5d5-72ef-e053-3705fe0ad821/LawTech_Student_Paper_41_Giordani.pdf.

2.2.2.1 Il concetto giuridico di creatività: analisi comparata tra Italia, Regno Unito e Stati Uniti d’America

Il termine “creativo”, nel suo significato originario, designa ciò che è intrinsecamente connesso al processo della creazione.²²⁰ Il verbo “creare” presenta, in sé, una valenza neutra, priva di implicazioni assiologiche riguardo al valore dell’opera prodotta o agli effetti da essa generati nella percezione del fruttore. Ciononostante, nell’uso linguistico comune, la qualificazione di un’opera come “creativa” implica frequentemente l’attribuzione di caratteristiche positive, quali l’originalità, la capacità di suscitare fascino o ammirazione, o una marcata impronta di ingegno, finendo per identificarla come qualcosa di eccezionale o fuori dall’ordinario. In tale contesto, gli aggettivi “creativo” e “originale” assumono una connotazione implicitamente elogiativa. L’articolo 1 della legge sul diritto d’autore sancisce la protezione delle “*opere dell’ingegno di carattere creativo appartenenti alla letteratura, alla musica, alle arti figurative, [...] qualunque ne sia il modo o la forma di espressione*”. *L’oggetto della protezione è rappresentato, dunque, dalle “opere dell’ingegno di carattere creativo”*, formula che non deve trarre in inganno: affinché un’opera possa essere qualificata giuridicamente come “*dell’ingegno*”, è imprescindibile che essa sia contraddistinta da un apporto creativo. Pertanto, l’aggettivo “creativo” svolge una funzione di specificazione rafforzativa della definizione stessa.²²¹ Tuttavia, dalla formulazione normativa non emerge in modo univoco se il riferimento al “carattere creativo” debba essere inteso in senso neutro, quale semplice esito del processo di creazione, ovvero in senso qualitativo, come espressione di una particolare inventiva o originalità. Tale ambiguità rende necessaria un’indagine più approfondita sulla nozione di creatività e sul suo rapporto con il concetto di originalità, al fine di offrire una base giuridica solida a un requisito imprescindibile per l’accesso alla tutela autoriale.

Una più precisa enucleazione del concetto è offerta dall’articolo 6 della legge sul diritto d’autore, secondo cui “*il titolo originario di acquisto del diritto d’autore è costituito dalla creazione dell’opera quale particolare espressione del lavoro intellettuale*”. In tal senso,

²²⁰ *Creativo, Significato ed etimologia*, in *Vocabolario – Treccani*, s.a.

<https://www.treccani.it/vocabolario/creativo/>.

²²¹ MARZANO, *Tutela della Proprietà Intellettuale – Il diritto d’autore*, cit., p.17.

l'opera protetta è il frutto di un'attività individuale, consistente nell'espressione del pensiero attraverso un'elaborazione formale riconoscibile.

Secondo la lettura proposta da Eduardo Piola Caselli, magistrato della Corte di Cassazione e tra i redattori della legge del 1941, il diritto d'autore è volto a tutelare il modo personale con cui l'autore rappresenta la realtà, traducendo conoscenze, percezioni e impressioni in forme espressive originali. Tale diritto protegge qualsiasi manifestazione della personalità umana, anche minima, in quanto idonea a costituire un contributo, per quanto modesto, al patrimonio intellettuale della collettività. In questa prospettiva, la creazione artistica rappresenta un processo di interiorizzazione e rielaborazione della realtà, operato attraverso la sensibilità e l'ingegno del soggetto, e culminante nella produzione di un'espressione individuale e irripetibile.²²²

In un ordinamento, quale quello italiano, che non prevede un sistema di registrazione preventiva né un controllo amministrativo²²³ sulla proteggibilità delle opere, la verifica della sussistenza del requisito creativo è demandata esclusivamente al giudice, il quale deve procedere a una valutazione caso per caso. Per orientare tale attività, si rende necessario stabilire, sul piano interpretativo, una soglia minima di originalità, idonea a distinguere le opere protette da quelle non tutelabili. Questo compito, tuttavia, risulta complesso, in quanto risente delle differenti concezioni normative e culturali sul rapporto tra autore e opera, nonché del diverso grado di rigore adottato dai singoli ordinamenti giuridici. In ogni caso, nel rispetto del principio fondamentale per cui il diritto d'autore non tutela le idee in quanto tali, ma unicamente la loro concreta espressione, il giudizio di creatività deve essere rivolto all'opera nella sua forma esteriore e obiettiva, indipendentemente dalla soggettività dell'autore, così da garantire certezza giuridica nei rapporti e non sconfinare in valutazioni estetiche arbitrarie.²²⁴

Nella dottrina giuridica italiana si afferma frequentemente che un'opera dell'ingegno debba possedere i requisiti della “novità” e dell’“originalità”. In particolare, il termine

²²² Ivi, p.18.

²²³ Codice Civile italiano, art. 2576: “Il titolo originario dell'acquisto del diritto di autore è costituito dalla creazione dell'opera, quale particolare espressione del lavoro intellettuale”. L'ordinamento italiano non richiede alcuna formalità per l'acquisto del diritto d'autore, riconoscendo la creazione dell'opera come fonte originaria del diritto.

²²⁴MUSSO, *Del diritto d'autore sulle opere dell'ingegno letterarie e artistiche: art. 2575-2583*, cit., p.21.

“nuova” può suscitare incertezze interpretative, inducendo talvolta a ritenere che, ai fini della protezione, sia necessario accertare che l’opera non coincida con alcuna altra già esistente a livello globale. Si potrebbe dunque erroneamente pensare che la legge richieda una verifica oggettiva e assoluta della novità, diretta a escludere l’esistenza di opere simili precedentemente create da altri. Tuttavia, tale accertamento non è previsto dalla normativa sul diritto d’autore. In quest’ambito, i concetti di novità e originalità tendono a sovrapporsi, nel senso che l’atto creativo implica di per sé l’attribuzione dell’opera all’autore, il quale ne rappresenta l’unica fonte. Questa riconducibilità soggettiva è giuridicamente rilevante, in quanto presuppone che l’opera non debba essere, per usare un’espressione semplice ma efficace, il frutto di una “copia” di opere altrui: copiare, infatti, rappresenta l’antitesi del creare. Un’opera copiata non è creata, non è nuova, non è generata dall’autore, ma trae origine da un soggetto diverso. In tale contesto, copiare equivale a “saccheggiare”. Questa impostazione è confermata anche dalla dottrina dei cosiddetti “incontri fortuiti”, riconosciuta nell’ambito del diritto d’autore: essa si riferisce a quelle ipotesi in cui due autori, operando in ambienti distinti e senza alcuna interazione reciproca, realizzino opere tra loro simili, eventualmente influenzati da medesime tendenze culturali o artistiche. In tali casi, il diritto d’autore non prevede l’esclusione della tutela di un’opera in favore dell’altra. In sintesi, nel diritto d’autore il concetto di creatività assorbe in sé sia la novità che l’originalità, mentre in altri ambiti della proprietà intellettuale – come le invenzioni o i segni distintivi – tali elementi costituiscono requisiti distinti e autonomi: in tali casi, l’esistenza di un precedente identico esclude ogni possibilità di protezione per l’opera successiva, anche se frutto di una creazione indipendente, con la conseguenza che l’autore successivo non riceve alcuna tutela dall’ordinamento.²²⁵

La soglia di originalità necessaria per accedere alla tutela autoriale ha rappresentato storicamente uno dei principali elementi di distinzione tra i sistemi di *common law* e quelli di *civil law*. Il diritto inglese, in particolare, ha tradizionalmente fatto riferimento al criterio della *skill and labour*, fondato sull’apprezzamento dell’impegno pratico e tecnico dell’autore nella realizzazione dell’opera, mentre i sistemi di *civil law*, tra cui quello italiano, hanno posto maggiore enfasi sull’impronta personale dell’autore, valorizzando

²²⁵ MARZANO, *Tutela della Proprietà Intellettuale – Il diritto d’autore*, cit., pp. 30-31.

la componente soggettiva e creativa dell'attività intellettuale. In altri termini, mentre il primo approccio considera la protezione come conseguenza dell'attività lavorativa impiegata, il secondo si fonda sull'idea che l'opera rifletta l'individualità dell'autore. Ciononostante, entrambi i modelli si sono progressivamente confrontati con il processo di armonizzazione operato a livello europeo, il quale ha introdotto un criterio unificato di originalità, espresso nella formula “*creazione intellettuale propria dell'autore*” (*author's own intellectual creation*)²²⁶. A seguito dell'intervento dell'Unione Europea, si è determinato un significativo avvicinamento tra i due approcci, e sebbene lo *standard* richiesto a livello europeo risulti, almeno formalmente, più esigente rispetto a quello britannico tradizionale, l'applicazione pratica dei due criteri ha spesso condotto a esiti convergenti in merito alla proteggibilità delle opere.²²⁷

Si esamineranno, di seguito, le differenze nei criteri di valutazione adottati nei vari ordinamenti di riferimento di questo elaborato, ossia Regno Unito, Stati Uniti e Italia.

Il sistema giuridico inglese ha tradizionalmente adottato una soglia di originalità piuttosto bassa, probabilmente la più bassa tra quelli analizzati. Tale approccio si basa su un canone di industriosità di derivazione *lockeiana*, che enfatizza l'impegno pratico dell'autore, legando l'originalità all'effettiva realizzazione dell'opera. Il primo elemento distintivo di questo *standard* emerge dai casi *Walter v. Lane*²²⁸ del 1900 e *University of London Press Ltd v. University Tutorial Press Ltd*²²⁹ del 1916. In quest'ultimo caso, la corte stabilì che, affinché un'opera sia considerata originale, non è necessario che sia innovativa, ma

²²⁶ *C-5/08 Infopaq International A/S v Danske Dagblades Forening* [2009] ECR I-6569, EU:C:2009:465 (16 July 2009).

²²⁷ L. BENTLY E B. SHERMAN, *Intellectual Property Law*, 4th ed., Oxford University Press, 2014, p. 102.

²²⁸ *Walter v. Lane* (1900) AC 539 (HL). Nel caso in esame, i proprietari del *Times* agirono contro l'editore John Lane per aver riprodotto, in un'opera a stampa, trascrizioni di discorsi pubblici di Lord Rosebery precedentemente pubblicate dal quotidiano. La House of Lords riconobbe la sussistenza del diritto d'autore in capo ai giornalisti che avevano redatto i resoconti, ritenendo che l'attività di trascrizione stenografica richiedesse un sufficiente apporto di abilità, giudizio e lavoro da configurare un'opera originale tutelabile.

²²⁹ *Univ. Of London Press Ltd v. Univ. Tutorial Press Ltd.* (1916) 2 Ch. 601, 609, 611 (UK). La legge vigente al tempo era il Copyright Act del 1911. Nel caso di specie si discuteva se la raccolta di alcune prove d'esame di matematica – classici problemi di matematica espressi in maniera convenzionale - potessero considerarsi “*original literary works*”.

semplicemente che non sia copiata²³⁰. Le leggi sul *copyright*, infatti, tutelano non le idee innovative, ma le espressioni originali provenienti da un autore determinato. La celebre affermazione “*what is worth copying is worth protecting*” appare come un *obiter* in questa sentenza.²³¹ Nel caso *Ladbroke v. William Hill*²³², invece, venne enunciato il secondo tratto distintivo dello *standard* inglese, ossia il requisito del “*labour, skill and judgement*”: un’opera è originale se l’autore ha impiegato lavoro, abilità e giudizio in misura significativa e non banale nel realizzarla.

La presenza di una soglia così bassa di originalità nel sistema britannico può essere spiegata da due fattori principali. In primo luogo, un concetto “indulgente” di originalità riduce l’elemento di valutazione soggettiva, che potrebbe risultare problematico in sede giudiziaria.²³³ In secondo luogo, questa impostazione potrebbe essere giustificata dall’assenza di un rimedio contro la “*misappropriation*” nel contesto della legislazione sulla concorrenza sleale. Si può quindi ipotizzare che nel Regno Unito l’intento fosse quello di tutelare maggiormente l’investimento piuttosto che la creatività stessa.²³⁴

Tuttavia, come sopra accennato, il concetto di originalità nel sistema inglese ha subito un’evoluzione significativa nel tempo, anche grazie all’influenza della normativa e della giurisprudenza europee, che hanno contribuito ad alzare la soglia di protezione introducendo, a livello europeo, il concetto di “*author’s own intellectual creation*”. Il legislatore europeo ha emesso specifici atti normativi per armonizzare i criteri di

²³⁰ *Univ. Of London Press Ltd v. Univ. Tutorial Press Ltd.* dalla sentenza di Justice Peterson al §608: “The word original does not mean that the work must be the expression of original and inventive thought. Copyright acts are not concerned with the originality of ideas, but with the expression of thoughts. The act does not require that the expression must be in an original or novel form, but that the work must not be copied from another work”

²³¹ K. DODHIYA, *Copyright cases: whatever is worth copying is worth protecting*, in *The Asian Age*, 2017 <https://www.asianage.com/metros/mumbai/260317/copyright-cases-whatever-is-worth-copying-is-worth-protecting.html>.

²³² *Ladbroke v. William Hill* (1964) 1 All ER 465. Il caso riguardava delle tabelle contenenti partite di calcio organizzate in modo tale che i clienti potessero scommettere sui risultati di un certo numero di partite.

²³³ E. ROSATI, *Originality in EU Copyright: full harmonization through case law*, Elgar, Cheltenham, 2013, p. 76.

²³⁴ J. C. GINSBURG, *The Concept of Authorship in Comparative Copyright Law*, in *DePaul Law Review*, Vol. 52, Issue 4, 2003, p. 1080.

originalità per determinate categorie di opere, come *software*²³⁵, banche dati²³⁶ e fotografie. La creazione di un concetto generico di originalità risale alla Corte di Giustizia Europea, che nella sentenza *Infopaq*²³⁷ del 2009 ha identificato l'originalità nell'idea di “*author's own intellectual creation*”, di derivazione continentale. Inoltre, il legislatore inglese, nel conformarsi alla direttiva *Database*²³⁸, aveva emendato già nel 1997 il *Copyright, Designs and Patents Act* (CDPA) alla sezione 3A(2)²³⁹, introducendo il parametro della creazione intellettuale dell'autore nel contesto delle banche dati. Sebbene la legislazione inglese non sia stata completamente allineata alla giurisprudenza comunitaria, autori come Bently e Sherman hanno evidenziato la necessità di estendere tale criterio di cui alla sezione 3A(2) a tutte le opere dell'ingegno o, in alternativa, di riformare la disposizione per superarne la portata settoriale. In ogni caso, è ormai pacifico che il concetto di originalità, anche nel sistema inglese, debba essere interpretato alla luce dei principi derivanti dall'ordinamento europeo, almeno con riferimento alle opere rientranti nel campo di applicazione delle direttive comunitarie.²⁴⁰

Se il diritto d'autore statunitense può essere considerato una derivazione del sistema inglese sotto molti aspetti, in tema di originalità ha seguito una strada indipendente fin dall'inizio. Gli Stati Uniti si sono distaccati dal principio del “*sweat of the brow*” già nel 1991, quando, nel caso *Feist*²⁴¹, la Corte Suprema ha messo fine a una lunga controversia

²³⁵ Direttiva 2009/24/CE del Parlamento europeo e del Consiglio del 23 aprile 2009 relativa alla tutela giuridica dei programmi per elaboratore

²³⁶ Direttiva 96/9/CE del Parlamento europeo e del Consiglio, dell'11 marzo 1996, relativa alla tutela giuridica delle banche di dati

²³⁷ C-5/08 *Infopaq International A/S v Danske Dagblades Forening*, cit..

²³⁸ Il Regno Unito si è adeguato alla direttiva *Database* 96/9/CE del 1996 con l'emanazione delle *Copyright and Rights in Database Regulations* 1997 (SI 1997/3032).

²³⁹ “*a literary work consisting of a database is original if, and only if, by reason of the selection or arrangement of the contents of the database the database constitutes the author's own intellectual creation*” [“Un'opera letteraria costituita da un database è originale se, e solo se, a causa della selezione o disposizione dei contenuti del database, il database costituisce la creazione intellettuale dell'autore.”] CDPA 1988 Section 3A(2)

²⁴⁰ BENTLY E SHERMAN, *Intellectual Property Law*, cit., p.99.

²⁴¹ *Feist Publications Inc v. Rural Telephone Service Co.*, 499 U.S. 340, 354 (1991). *Feist*, una casa editrice, copia i numeri di telefono degli utenti dalla guida telefonica compilata da *Rural*, un'azienda che fornisce

giurisprudenziale riguardante le “*factual compilations*”. Prima di tale decisione, il concetto di originalità si articolava su due linee principali: da un lato si richiedeva un livello minimo di creatività, finalizzato alla promozione delle “scienze e delle arti utili”²⁴² in conformità alla *Copyright Clause* della Costituzione, che mirava ad ampliare la varietà delle creazioni intellettuali messe a disposizione del pubblico; dall’altro, si consideravano sufficienti il “*skill and labour*”, interpretando il *copyright* come un premio all’investimento e allo sforzo profuso.²⁴³ Contrariamente alla dottrina continentale, però, negli Stati Uniti non si riconosceva un diritto naturale dell’autore sull’opera come espressione del suo spirito creativo.

Con la decisione *Feist v. Rural*, la Corte Suprema ha stabilito che “*l’originalità richiede solo che l’autore compia in modo autonomo la selezione o l’organizzazione – senza copiare la selezione o l’organizzazione da un’altra opera – e che questa presenti un livello minimo di creatività.*”²⁴⁴ Pur affermando che i fatti non derivano da un “*act of authorship*”, la Corte ha riconosciuto che nelle opere che utilizzano materiale preesistente, la creatività risiede nel modo in cui l’autore seleziona, sceglie e struttura la presentazione di tali dati. Con *Feist*, la Corte Suprema ha sancito la necessità di un minimo livello di creatività, separandosi dalla dottrina dello “*sweat of the brow*”, ma non ha fissato tale livello a un grado particolarmente elevato, considerando anche la debolezza del caso in oggetto.²⁴⁵

La sottolineatura di questo *modicum* di creatività non ha fatto spostare il sistema americano verso un modello di *copyright* centrato sull’autore, ma ha semplicemente

servizi telefonici, dopo che quest’ultima rifiuta la richiesta di *Feist* di ottenere tali dati. In risposta, *Rural* intraprende un’azione legale contro *Feist* per violazione del diritto d’autore.

²⁴² U.S. Constitution, Article I, § 8, Clause 8: “*The Congress shall have power to [...] promote the progress of science and useful arts, by securing for limited times to authors and inventors the exclusive right to their respective writings and discoveries.*” [“Il Congresso avrà il potere di [...] promuovere il progresso della scienza e delle arti utili, garantendo per un periodo limitato agli autori e agli inventori il diritto esclusivo sui rispettivi scritti e scoperte.”]

²⁴³ ROSATI, *Originality in EU Copyright: full harmonization through case law*, cit., p. 85.

²⁴⁴ *Feist Publications Inc v. Rural Telephone Service Co.*, §358: “*originality requires only that the author make the selection or arrangement independently – without copying the selection or the arrangement from another work- and that it displays some minimal level of creativity.*”

²⁴⁵ ROSATI, *Originality in EU Copyright: full harmonization through case law*, cit., p. 83.

ribadito la funzione utilitaristica del sistema, evidenziando come il vero beneficiario dei frutti del *copyright* debba essere il pubblico, e non l'autore. Successivamente, nella sentenza *CCC Information Services Inc. v. Maclean Hunter Market Reports*²⁴⁶, i giudici hanno ulteriormente chiarito che, pur essendo necessario un *modicum* di creatività per ottenere la protezione, richiedere un livello eccessivo di originalità sarebbe incompatibile con gli scopi costituzionali di promozione del progresso. Un'alta soglia di originalità, infatti, potrebbe indurre gli autori a temere di perdere i profitti derivanti dalle loro opere qualora esse fossero giudicate “insufficientemente fantasiose”²⁴⁷.

Le normative sul *copyright* nei sistemi di *common law* si sono tradizionalmente basate su approcci di tipo utilitaristico²⁴⁸ (sebbene in origine il *copyright* fosse principalmente orientato a proteggere i diritti del titolare contro la riproduzione non autorizzata del suo materiale), mentre la tradizione giuridica continentale ha sempre adottato una visione differente, ispirata alla filosofia romantica, che pone l'autore al centro della tutela – un pensiero che affonda le sue radici da Kant a Hegel.²⁴⁹

²⁴⁶ *CCC Information Services Inc. vs. Maclean Hunter Market Reports* 44 F.3d 61 2nd Cir. (1994)

²⁴⁷ Id. “The thrust of the Supreme Court's ruling in *Feist* was not to erect a high barrier of originality requirement. It was rather to specify, rejecting the strain of lower court rulings that sought to base protection on the ‘sweat of the brow,’ that some originality is essential to protection of authorship, and that the protection afforded extends only to those original elements. Because the protection is so limited, there is no reason under the policies of the copyright law to demand a high degree of originality. To the contrary, such a requirement would be counterproductive. The policy embodied into law is to encourage authors to publish innovations for the common good -- not to threaten them with loss of their livelihood if their works of authorship are found insufficiently imaginative.”

²⁴⁸ Nel 1709 la Regina Anna Stuart d'Inghilterra emana lo *Statute of Anne*, legge fondamentale per il *copyright* inglese, la cui finalità era la seguente: “An act for the encouragement of learning, by vesting the copies of printed books in the authors or purchasers of such copies during the times therein mentioned”. Come già visto, invece, negli Stati Uniti lo scopo della *copyright clause* dell'art 1 della Costituzione era “to promote the progress of science and useful arts, by securing for limited times to authors and inventors the exclusive right to their respective writings and discoveries”.

Si veda anche G. RAMELLO E F. SILVA, *La natura del diritto d'autore*, Liuc Papers n.44, 1997, p.3

“Il *copyright* poggia le proprie basi su un calcolo utilitarista che bilancia la necessità dei produttori di *copyrights* con i bisogni dei consumatori i *copyrights*, un calcolo e sembra lasciare li autori ai margini di questa equazione” <https://biblio.liuc.it/liucpap/pdf/44.pdf>.

²⁴⁹ C. A. PERRI, *Diritto d'autore: esperienza Europea e Statunitense a confronto*, in *Cyberlaws*, 2018 <https://www.cyberlaws.it/2018/diritto-dautore-esperienza-europea-e-statunitense-a-confronto/>.

Perché un'opera possa essere protetta, essa deve essere una *œuvre de l'esprit*, una creazione dello spirito, e non semplicemente il risultato di un lavoro manuale o applicativo.²⁵⁰ In questo contesto, la soglia di originalità richiesta per la protezione è significativamente più alta, esigendo che l'opera porti un'impronta visibile della personalità dell'autore. La creazione intellettuale è concepita come un “riflesso” della personalità dell'autore, in cui egli esprime la propria sensibilità artistica e morale, la propria immaginazione, il proprio bagaglio culturale e la propria visione del mondo.²⁵¹ Tale impostazione trova riscontro anche nell'ambito critico, dove l'analisi letteraria e artistica mira a cogliere la personalità dell'autore attraverso lo stile e il contenuto delle sue opere, al punto che, in presenza di una produzione coerente, la paternità può essere attribuita anche in assenza di firma. Tuttavia, pur essendo teoricamente solido, il criterio della personalità si rivela di difficile applicazione sul piano giuridico, in quanto implica la necessità di misurare elementi astratti come l'individualità espressiva e il nesso tra autore e opera, rendendo la soglia di protezione accessibile solo a opere dotate di una spiccata originalità stilistica, non sempre riscontrabile in tutte le creazioni protette.

²⁵⁰ L.L. BREUKER, *Les rapports de l'œuvre et de son support*, Montpellier, 2002, in cui afferma che «*Loin de l'ignorance à peine voilée du droit d'auteur pour le support, on peut mettre en lumière dans l'ombre de l'œuvre de l'esprit, le jeu de deux supports distincts. En effet, l'œuvre se découvre dès son origine, un support que nous choisissons de dénommer "support de création". Ce support de création caractérisé par son unicité, se présente comme le vecteur tangible ou intangible permettant d'assurer le passage entre l'idée et la forme. Il participe en conséquence à la perception de l'œuvre. La présence du support de création apparaît être dès lors nécessaire à la naissance du monopole d'exploitation. En tant qu'instrument originaire de la communication de l'œuvre, le support de création va ainsi bénéficier d'un statut propre au sein des droits d'auteur. Une fois perceptible aux sens d'autrui, l'œuvre de l'esprit peut être commercialisée. Or, lors de son exploitation, elle va rencontrer un autre type de support: "le support de commercialisation". Ce vocable rassemble les multiples instruments matériels ou immatériels utilisés pour l'exploitation effective de l'œuvre, que ce soit au stade de sa reproduction ou à celui de sa représentation. De ce fait, ces supports assurent la réalisation du don d'ubiquité de l'œuvre, ils participent dès lors à la communication de l'œuvre à travers le temps et l'espace. Ainsi, bien que la présence du support de création soit une condition nécessaire à la naissance du monopole d'exploitation, elle n'est pas suffisante pour la mise en œuvre du dit monopole. Seule l'utilisation du support de commercialisation permettra l'exercice des droits d'exploitation de l'auteur. Ces supports, en tant qu'instrument d'une multiple communication de l'œuvre, bénéficieront alors d'un statut propre au sein des droits d'auteur»*

²⁵¹ DE SANCTIS, *Il carattere creativo delle opere dell'ingegno*, cit., p. 38.

Sebbene il concetto di personalità dell'autore sia riconosciuto come fondamento comune, i legislatori continentali non forniscono una definizione chiara del termine "originalità", lasciandolo come una clausola aperta, soggetta a evoluzione giurisprudenziale e influenze comunitarie.²⁵²

Tuttavia, questa concezione trova una sua applicazione efficace soprattutto nelle creazioni intellettuali che presentano una "vena artistica" facilmente riconoscibile, come le opere di pittura, scultura, letteratura, poesia e musica. Al contrario, difficilmente risulta estendibile ad opere dotate di una componente pratica maggiore, come compilazioni, banche dati, *software*, mappe, encyclopedie, ecc. L'influenza crescente della tecnologia ha imposto ai giudici europei una revisione interpretativa del concetto di originalità, adeguandolo alle peculiarità di tali nuove categorie di opere, e riconoscendo l'impraticabilità di rintracciare, secondo l'impostazione tradizionale, la personalità dell'autore all'interno di produzioni di natura informatica.²⁵³

In tale prospettiva, la valutazione della creatività si è dunque spostata su tutte le scelte creative compiute dall'autore che non siano strettamente determinate dal funzionamento, dall'efficienza o dal metodo di sviluppo dell'opera. Si è così valorizzato il margine di discrezionalità creativa residua, collocata al di là delle necessità tecniche, e capace di esprimere l'individualità dell'autore. Il livello di creatività richiesto si è pertanto abbassato, avvicinandosi alla nozione di "creatività semplice"²⁵⁴: ciò che viene valutato è la scelta discrezionale dell'autore tra una serie di varianti sufficientemente ampie per esprimere un'idea, dando forma alla sua creazione intellettuale. Non si chiede che l'opera raggiunga un livello di genialità elevato, ma che ci sia almeno un minimo di creatività nel modo in cui i concetti vengono rappresentati.²⁵⁵

Un esempio significativo di questa concezione è la massima²⁵⁶ espressa dalla Corte di Cassazione italiana, secondo cui: "*il carattere di creatività coincide, in sostanza, con*

²⁵² BERTANI, *Diritto d'autore europeo*, cit., p.126.

²⁵³ GIORDANI, *Graffiti, Street art e diritto d'autore: un'analisi comparata*, cit., p. 49.

²⁵⁴ P. G. MARCHETTI E L. C. UBERTAZZI, *Commentario breve alle leggi sulla proprietà intellettuale e concorrenza*, 6. Ed., Milano, 2016, p. 1467.

²⁵⁵ M. FABIANI, *Diritto d'autore e diritti degli artisti interpreti o esecutori*, Milano, 2004, p. 40.

²⁵⁶ Corte di Cassazione, 2 dicembre 1993, n.11953, in *Rivista di diritto industriale*, 1994, II, p. 157. La creatività così intesa si accompagna anche al requisito della novità oggettiva, intesa come presenza di elementi che oggettivamente distinguono un'opera da altre dello stesso genere. In una più recente sentenza

quello di originalità rispetto ad opere preesistenti e non può essere quindi escluso solo perché l'opera sia composta di idee e nozioni semplici, compresi nel patrimonio intellettuale di persone aventi esperienze nella materia, tanto più che [...] oggetto della protezione del diritto d'autore non è l'idea o il contenuto intrinseco dell'opera, ma la rappresentazione formale ed originale in cui essa si realizza."

Come anticipato, il legislatore europeo è intervenuto normativamente per precisare il concetto di originalità in relazione a specifiche tipologie di opere tecnologiche, quali *software*, banche dati e fotografie.

L'approccio legislativo che ha affrontato in modo specifico le opere legate alla tecnologia, unitamente alla giurisprudenza in gran parte incentrata su tali opere in materia di originalità, è stato motivato dalla rapida espansione dei mercati relativi a queste creazioni intellettuali negli ultimi decenni, attirando l'attenzione dell'Unione Europea, sempre attenta a questioni di concorrenza e libero mercato interno.

Poiché il legislatore europeo si è concentrato principalmente su creazioni intellettuali tecnologiche, le soglie di originalità per le categorie tradizionali di opere dell'ingegno sono rimaste inalterate nei vari Stati membri, anche se non sono immuni dalle influenze della giurisprudenza.²⁵⁷

Un ulteriore aspetto da considerare riguarda la natura dell'originalità come un "*concept of shifting shape*", ossia un concetto a "geometria variabile", che dipende fortemente dal tipo di opera in questione. La differenza non riguarda solo la tipologia di opera – per esempio se si tratti di un'opera "nuova" o di un'elaborazione – ma anche tra le diverse categorie di opere, distinguendo fra quelle delle arti classiche e quelle della scienza e della tecnica, con tutte le difficoltà che ciò comporta. Anche nel caso delle arti classiche, le cose non sono così semplici: sebbene il criterio della personalità dell'autore sia largamente applicato, la diversità ontologica tra discipline – come pittura, letteratura e musica – implica parametri di valutazione dell'originalità diversi, che si evidenziano nelle situazioni di giudizio legato al plagio e alla contraffazione. Rifacendosi alle arti figurative tradizionali, come pittura, disegno, architettura, scultura,

la Corte di Cassazione (Cass. civ. Sez. I, 28 novembre 2011, n. 25173, in *Foro Italiano*, 2012, fasc. 1, col. 74) ha affermato che “il carattere creativo e la novità dell'opera sono elementi costitutivi del diritto d'autore sull'opera dell'ingegno [...] sia sotto il profilo della compiutezza espressiva, sia sotto il profilo della novità”.

²⁵⁷ ROSATI, *Originality in EU Copyright: full harmonization through case law*, cit., p.96.

e arte plastica, ci si rende conto che i problemi giuridici non sorgono in relazione alla creatività come concetto finora inteso: infatti, dovendo prescindere da qualsiasi giudizio di merito sul valore artistico dell'opera, e considerando il valore che il diritto d'autore attribuisce alla forma espressiva, non è difficile riconoscere il carattere creativo di un quadro, una scultura o un disegno, alla luce delle soglie di creatività precedentemente discusse – sia che si applichi il criterio dello *skill and labour*, sia che si adotti quello della personalità dell'autore. In questi casi, infatti, il carattere di originalità viene individuato grazie all'impronta materiale dell'autore, direttamente impressa dall'artista sull'opera.²⁵⁸ L'arte visiva contemporanea, tuttavia, non si avvale più della creazione manuale dell'artista nel senso tradizionale, ma ha spostato l'attenzione sull'idea e sul concetto, venendo definita “arte concettuale”. Si tratta di opere complesse, che non sono percepibili esclusivamente attraverso l'osservazione fisica dell'oggetto, ma anche attraverso l'intenzione dell'artista. Se in passato l'opera d'arte veniva considerata un oggetto speciale in cui la personalità dell'artista si fissava attraverso una modifica materiale della materia, oggi le installazioni e le opere concettuali contemporanee non necessitano di tale trasformazione, ma si fondano sull'idea progettuale dell'artista.²⁵⁹

Nel contesto del diritto d'autore, nonostante la presunta ampiezza delle clausole definitorie nella Convenzione di Berna, si può osservare che nessun ordinamento giuridico sembra essere completamente idoneo a tutelare ogni forma di espressione artistica, o per via di interpretazioni restrittive di ampie definizioni (come in Italia, Francia e Germania), o per la scarsa propensione all'ampliamento interpretativo dei *medium* tutelati (come in Inghilterra e Stati Uniti), lasciando talvolta prive di protezione le forme artistiche contemporanee più innovative.

Il principale ostacolo del diritto d'autore in questo contesto è l'incapacità di concepire una protezione per opere artistiche che non siano realizzate su un supporto materiale, per opere in divenire, o per quelle in cui l'intervento personale dell'artista non è concretamente percepibile. Sebbene la Convenzione di Berna tuteli le opere artistiche “*in qualunque forma ed espressione*”, consente a ciascun ordinamento di adottare leggi che

²⁵⁸GIORDANI, *Graffiti, Street art e diritto d'autore: un'analisi comparata*, cit., p. 50.

²⁵⁹C.f.r. REDAZIONE, *Cattelan-Druet case, Paris court agrees with Italian: he is the author of the works*, in *Finestre Sull'Arte*. <https://www.finestresullarte.info/attualita/tribunale-parigi-da-ragione-a-cattelan-lui-e-autore-opere>.

limitano la protezione alle opere prodotte su un supporto materiale²⁶⁰. Nei sistemi di *common law*, dove il *copyright* è visto come un diritto di sfruttamento economico, la fissazione dell'opera su un supporto materiale è essenziale: solo un'opera fissata su un mezzo tangibile può infatti essere riprodotta, commercializzata e distribuita con diritto di esclusiva. Nel Regno Unito, per esempio, si riscontra il requisito della “fixation”²⁶¹, mentre negli Stati Uniti l'opera deve essere “fixed” ed espressa su un “tangible medium”²⁶².

La tendenza del diritto d'autore a concentrarsi sulle opere materializzate non è solo una conseguenza della dicotomia idea-espressione, ma riflette anche la sua impostazione proprietaristica: dato che risulta difficile identificare un “*intangible entity*” come oggetto di proprietà, la legge privilegia quei requisiti che rendono le creazioni intellettuali più simili ai beni materiali, ossia l'espressione tangibile dell'opera. La difficoltà di includere le forme artistiche contemporanee nel diritto d'autore non è dovuta a pregiudizi estetici, ma alla necessità di certezza giuridica e oggettività.²⁶³

2.3 Le opere realizzate negli spazi pubblici sono protette dal diritto d'autore?

Nel presente capitolo si intende esaminare la possibilità di applicare le norme in materia di diritto d'autore alla *Street Art*, includendo tanto le opere realizzate legalmente quanto quelle poste in essere in modo illecito. A tal fine, si delineerà innanzitutto un quadro giuridico generale che consenta di comprendere se e in quale misura la *Street Art* possa rientrare nell'ambito di protezione offerto dalla normativa sul *copyright*. Sebbene manchi

²⁶⁰ Articolo 2 Convenzione di Berna, comma 2 si delega ai legislatori nazionali “*la facoltà di prescrivere che le opere letterarie ed artistiche [...] non siano protette fintanto che non siano fissate su un supporto materiale*”.

²⁶¹ CDPA 1988 Section 3(2): “*Copyright does not subsist in a literary, dramatic or musical work unless and until it is recorded, in writing or otherwise; and references in this Part to the time at which such a work is made are to the time at which it is so recorded.*”

²⁶² 17 U.S.C. § 101: “*A work is fixed when its embodiment in a copy or phonorecord is sufficiently permanent or stable it permit it to be perceived, reproduced or otherwise communicated for a period of more than a transitory duration. A work consisting of sounds, images, or both, that are being transmitted, is 'fixed' for the purposes of this title if a fixation of the work is being made simultaneously with its transmission*”.

²⁶³ GIORDANI, *Graffiti, Street art e diritto d'autore: un'analisi comparata*, cit., p. 52.

una giurisprudenza specifica della Corte di Giustizia dell’Unione Europea (CGUE) che si pronunci espressamente sulla questione, il tema è oggetto di un vivace dibattito dottrinale e giuridico, caratterizzato da numerosi interrogativi ancora irrisolti. In primo luogo, occorre fare riferimento alle fonti normative rilevanti, sia a livello internazionale sia nell’ambito dell’Unione Europea. In particolare, la CGUE tende a utilizzare le disposizioni contenute in alcuni trattati internazionali come parametro interpretativo per valutare la portata delle normative europee in materia di diritto d’autore e diritti connessi.²⁶⁴ Un esempio significativo è rappresentato dalla sentenza nella causa *Pelham GmbH e altri contro Ralf Hütter e Florian Schneider-Esleben*²⁶⁵, in cui la Corte, nell’interpretare il concetto di “riproduzione” ai sensi dell’articolo 9, paragrafo 1, lettera b), della direttiva 2006/115/CE²⁶⁶, ha fatto ricorso a varie convenzioni internazionali per delinearne i confini. Tra queste, riveste particolare importanza l’articolo 2 della Convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie e artistiche (1979), il quale individua le categorie di opere tutelate comprendendo, tra le altre, “*opere di disegno, pittura, architettura, scultura, incisione e litografia*”. Tale formulazione, come osservato da W. Paula, è sufficientemente ampia da poter includere, almeno in linea teorica, anche i graffiti e le altre forme di *Street Art*, sia nella loro dimensione artistica che, in certi casi, persino letteraria.²⁶⁷

Nell’ordinamento dell’Unione Europea, questa impostazione è stata recepita e ulteriormente rafforzata da diverse disposizioni che impongono agli Stati membri l’obbligo di garantire protezione da *copyright* per tutte le categorie di opere elencate nell’articolo 2 della Convenzione di Berna. In particolare, l’articolo 1, paragrafo 1, della direttiva 2006/116/CE stabilisce che “*i diritti dell’autore di un’opera letteraria o artistica... durano per tutta la vita dell’autore e 70 anni dopo la sua morte*”, delineando

²⁶⁴ A. JAFARGULIYEV, *Flipping A Coin For Copyrightability Of Illegally Placed Street Art*, *Baku State University Law Review*, 2023, pp.3-4

<https://bsulawreview.org/wp-content/uploads/2023/04/9BSULawRev1.1.pdf>.

²⁶⁵ *Pelham GmbH and Others v. Ralf Hütter and Florian Schneider-Esleben*, C-476/17 (2019) <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/?uri=CELEX:62017CC0476>.

²⁶⁶ Direttiva 2006/115/CE del Parlamento europeo e del Consiglio del 12 dicembre 2006 sul diritto di noleggio e di prestito e su taluni diritti connessi al diritto d’autore in materia di proprietà intellettuale [2006] GU L376/28.

²⁶⁷ JAFARGULIYEV, *Flipping A Coin For Copyrightability Of Illegally Placed Street Art*, cit., p.4.

così un ambito di tutela particolarmente esteso, che si applica a ogni forma di espressione creativa, indipendentemente dalla sua modalità esecutiva o dalla sua collocazione spaziale.²⁶⁸

2.3.1 La protezione autoriale della *Street Art*: un confronto tra gli ordinamenti statunitense, britannico e italiano

Nel momento in cui si considerano graffiti e *Street Art* come espressioni artistiche bidimensionali, ovvero assimilabili a pitture applicate su superfici verticali che, pur discostandosi dalla tradizionale tela, trovano espressione su supporti murari, emerge come, sotto il profilo giuridico, non si pongano particolari ostacoli alla loro tutela attraverso il diritto d'autore. Infatti, tali manifestazioni rientrano senza difficoltà nella cornice consolidata delle arti visive. Il criterio determinante per l'accesso alla protezione autoriale è rappresentato dall'"originalità" dell'opera: nell'ordinamento statunitense si fa riferimento all'"*original work of authorship*"²⁶⁹, in quello britannico alla "*original artistic work*"²⁷⁰, mentre in Italia si parla di "*opera dell'ingegno a carattere creativo rientrante nelle arti figurative*"²⁷¹. Esemplificando, le opere murali realizzate da artisti

²⁶⁸ Direttiva 2006/116/CE del Parlamento europeo e del Consiglio del 12 dicembre 2006 sull'armonizzazione della durata di protezione del diritto d'autore e di alcuni diritti connessi [2006] GU L372/12, art 1(1).

²⁶⁹ 17 U.S. Code § 102 rubricato "*Subject matter of copyright*" attribuisce copyright protection a "*original works of authorship fixed in any tangible medium of expression, now known or later developed, from which they can be perceived, reproduced, or otherwise communicated, either directly or with the aid of a machine or device. Works of authorship include the following categories: (1) literary works; (2) musical works, including any accompanying words; (3) dramatic works, including any accompanying music; (4) pantomimes and choreographic works; (5) pictorial, graphic, and sculptural works; (6) motion pictures and other audiovisual works; (7) sound recordings; and (8) architectural works.*"

²⁷⁰ CDPA 1988 Section 1 (1)(a) "*Copyright is a property right which subsists in the following descriptions of work – (a) original, literary, dramatic, musical or artistic works [...].*"

²⁷¹ Art. 1 l.d.a.: "*Sono protette ai sensi di questa legge 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.*"

come Blu o Ericailcane appaiono, anche a un esame istintivo, pienamente idonee a soddisfare i requisiti previsti per la tutela autoriale.²⁷²

Tuttavia, un’analoga immediatezza percettiva non è riscontrabile nel caso dei graffiti, che si manifestano prevalentemente attraverso la rappresentazione grafica i cosiddetti *tag*²⁷³ e dei *throw-up*²⁷⁴, ossia firme pseudonime realizzate in maniera stilizzata dai *writers*. Sebbene tali forme espressive siano state per lungo tempo considerate atti di vandalismo, e dunque soggette a severi interventi repressivi, a differenza della *Street Art* oggi ampiamente valorizzata, esse continuano ad essere percepite dall’opinione pubblica come segni di degrado urbano.²⁷⁵

Al di là di tale connotazione negativa, la questione relativa alla loro ammissibilità alla tutela autoriale presenta spunti problematici che meritano di essere approfonditi. Un primo argomento contrario potrebbe derivare dal divieto, presente nell’ordinamento statunitense, di attribuire protezione autoriale a parole, titoli o frasi di breve entità²⁷⁶ (È

²⁷² “Aerosol art [street art] in its similarity to traditional forms of art, are more representative of works that unquestionably meet the copyright standard”. N. GRANT, *Outlawed Art: Finding a Home for Graffiti in Copyright Law*, in *SSRN Electronic Journal*, 2012, p. 21

https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2030514.

²⁷³ “Tags are painted or drawn by graffiti writers on walls and other urban surfaces, and may be executed in condensed calligraphic form. They frequently represent the taggers’ chosen name and sometimes that of the crew with whom they paint, and epitomise a strong desire to be recognised and appreciated within the subculture. Tags are thus like personal signature and street logos that glorify identity and are mainly addressed to other graffiti writers. They often represent the first step in the career of what may eventually become a street artist”

E. BONADIO, *Copyright Protection of Street Art and Graffiti under UK Law*, in *CORE Reader*, 2017, p. 7
<https://core.ac.uk/reader/82917168>.

²⁷⁴ “In graffiti jargon the term *throw-up* – which also represents the artist’s name – refers to a one colour outline and one layer of fill-colour, painted in bubble style letters: it is basically an evolution of the tag” E. BONADIO, *Street art, graffiti and copyright*, in *City Research online*, 2018, p.7
<https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/21451/1/Chapter%204%20Street%20Art,%20Graffiti%20and%20Copyright.pdf>.

²⁷⁵ M. GOMEZ, *The writing on our walls: Finding solutions through distinguishing graffiti art from graffiti vandalism*, in *University of Michigan Journal of Law Reform*, Vol. 26, 1993, pp. 633-707.
<https://repository.law.umich.edu/mjlr/vol26/iss3/5/>.

²⁷⁶ U.S. Copyright Office, *Code of Federal Regulations*, Title 37

per questo che lo stile graffiti “*Skate Key*” ideato dalla celebre *writer* del Bronx *Tracy 168* non ha ottenuto la registrazione presso l’U.S. Copyright Office.²⁷⁷⁾; a ciò si aggiunge che la concisione tipica dei *tag* potrebbe non essere sufficiente a veicolare un’espressione significativa, risultando così assimilabile a un’idea piuttosto che a una sua concreta manifestazione.²⁷⁸

Un’ulteriore obiezione riguarda la possibilità che i *tag* possano essere considerati strumenti di identificazione dotati di una funzione prevalentemente pratica, determinata dall’esigenza di una realizzazione rapida e quindi priva di una componente artistica autentica.²⁷⁹ Alcuni studiosi hanno posto in evidenza un’analogia tra i graffiti e i caratteri tipografici²⁸⁰, rilevando come negli Stati Uniti si sia spesso esclusa²⁸¹ la protezione del diritto d’autore per questi ultimi in virtù della loro funzione utilitaria, ovvero quella di comporre testi dotati di significato attraverso combinazioni di lettere. Tuttavia, tale parallelismo risulta criticabile, poiché il *writer*, a differenza del tipografo, non realizza un insieme completo di lettere, ma si concentra esclusivamente su quelle che compongono il proprio *tag*, non perseguiendo un intento comunicativo di tipo semantico, bensì un risultato visivo e stilistico. Ciò è confermato dal fatto che, nella maggior parte dei casi, l’osservatore non appartenente alla subcultura di riferimento percepisce il *tag* come illeggibile, rafforzando così l’idea che essa trasmetta un’immagine piuttosto che un nome.²⁸²

²⁷⁷ *Tracy v Skate Key Inc*, 697 F Supp 748 (SDNY 1988)

²⁷⁸ GRANT, *Outlawed Art: Finding a Home for Graffiti in Copyright Law*, cit., p. 23

²⁷⁹ BONADIO, *Copyright Protection of Street Art and Graffiti under UK Law*, cit., p. 7.

²⁸⁰ C. LERMAN, *Protecting Artistic Vandalism: Graffiti and Copyright Law*, in *NYU Journal of Intellectual Property and Entertainment Law*, vol. 2, 2012, p. 309

https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2033691; GRANT, *Outlawed Art: Finding a Home for Graffiti in Copyright Law*, cit., p. 23.

²⁸¹ *Eltra Corporation v. Ringer*, 579 F.2nd 294 (4th Circuit 1978); report del Copyright Office statunitense del 1998 intitolato “*Policy Decision on Copyrightability of Digitized Typefaces*”, p.1, col.3, nel quale si afferma che il Congresso avrebbe intenzionalmente escluso dalla protezione del copyright, non includendoli nel Copyright Act del 1976, i caratteri tipografici sulla base della loro “*intrinsic utilitarian function*” al fine di “*composing text or other cognizable combinations of characters*”.

²⁸² BONADIO, *Copyright Protection of Street Art and Graffiti under UK Law*, cit., p. 9.

Consolidato ciò, è bene però ricordare che la mancata protezione dei *font* da parte del diritto d'autore negli Stati Uniti è stata oggetto di numerose critiche. I *designer* tipografici, infatti, pur operando entro i vincoli funzionali imposti dal processo progettuale, riescono a esprimere un elevato grado di creatività, dando vita a caratteri tipografici con spiccati tratti artistici.²⁸³

In tale contesto, l'estensione della tutela autoriale agli aspetti non funzionali delle lettere appare tutt'altro che irragionevole. A sostegno di tale prospettiva, il diritto internazionale riconosce che i *font* possono contenere elementi artistici suscettibili di protezione, accanto a componenti puramente funzionali che invece restano esclusi. La Convenzione di Vienna per la Protezione dei Caratteri Tipografici e il loro Deposito Internazionale del 1973, sottoscritta da dodici Stati tra cui Regno Unito, Germania, Francia, Italia e Paesi Bassi, impone agli Stati firmatari l'obbligo di garantire una forma di tutela – sia essa attraverso il diritto d'autore, la disciplina del *design* industriale o un diritto speciale – precisando che tale protezione non si estende agli aspetti dettati da esigenze meramente tecniche.²⁸⁴ Anche il diritto britannico, seppur indirettamente, ammette la possibilità di tutelare i *font* tramite *copyright*, come emerge dalle sezioni 54 e 55 del *Copyright, Designs and Patents Act* (CDPA).²⁸⁵

Passando all'analisi del requisito di originalità, si può affermare che, sia applicando il criterio anglosassone del “*skill and labour*”, sia quello europeo della “*creazione intellettuale propria dell'autore*”, sia infine l'approccio più rigoroso che richiede una riflessione della personalità individuale, la soglia minima risulta pienamente soddisfatta. L'interazione tra lettere complesse, combinazioni cromatiche e sfumature dimostra non solo un alto grado di individualità e creatività, ma anche una notevole abilità tecnica, evidenziata dalla necessità di realizzazione a mano libera e dalla cura posta nella definizione delle angolature, delle forme, dei colori di fondo e dell'inserimento di

²⁸³ J. D. LIPTON, *To © or Not to ©? Copyright and Innovation in the Digital Typeface Industry*, 43 U.C. Davis L. Rev. 143, 2009, p.155

https://lawreview.law.ucdavis.edu/sites/g/files/dgvnsk15026/files/media/documents/43-1_Lipton.pdf.

²⁸⁴ *Accordo di Vienna per la protezione dei caratteri tipografici e per il loro deposito internazionale e Protocollo relativo alla durata della protezione* (adottato il 12 giugno 1973), art. 2(i)(c), *Atti della Conferenza diplomatica di Vienna sulla protezione dei caratteri tipografici 1973* (OMPI 1980) 10.

²⁸⁵ *Copyright, Designs and Patents Act* 1988, sezioni 54–55. Entrambe le sezioni escludono alcune attività dalla violazione del copyright in relazione a ‘an artistic work consisting of the design of a typeface’.

elementi figurativi, tutti aspetti che richiedono un notevole impegno creativo.²⁸⁶ Persino i *tag* più essenziali, spesso monocromatici e basati esclusivamente sull’elaborazione calligrafica, possono rientrare nell’ambito della tutela, poiché la semplicità formale non costituisce di per sé un ostacolo all’originalità: un graffito tecnicamente valido e riconosciuto come tale all’interno della comunità dei *writers* rappresenta un risultato difficilmente ottenibile senza anni di dedizione e pratica.²⁸⁷ Alcuni autori sostengono, in tal senso, che il giudizio sull’originalità debba essere formulato sulla base di una valutazione qualificata, tenendo conto della percezione di un pubblico specializzato appartenente alla subcultura dei *writers*, analogamente a quanto accade nel caso di progetti tecnici valutati da ingegneri.²⁸⁸

In questo senso, risulta emblematico il caso *Reece v. Mark Ecko Unlimited*²⁸⁹, in cui l’artista Reece agì in giudizio contro un produttore videoludico per l’uso, all’interno di un videogioco ispirato al mondo dei graffiti, della parola “*Dip*” in una versione stilizzata. L’opera, originariamente creata nel 1972 e registrata presso l’U.S. *Copyright Office*, fu riconosciuta dalla giudice Debra Freeman come espressione distintiva dell’identità dell’autore. Sebbene non fu riscontrata una violazione in considerazione delle differenze stilistiche tra i *tag* originari e quella presente nel videogioco, la sentenza evidenziò l’importanza di elementi quali il grado di astrazione delle lettere, le proporzioni e le connessioni tra di esse, riconoscendone la valenza espressiva e l’influenza sul risultato artistico complessivo. La stessa giudice osservò come, pur non essendo tutelabili le parole

²⁸⁶ BONADIO, *Street art, graffiti and copyright*, in *City Research online*, cit., pp.8-9.

²⁸⁷ “tags may be included in the repertory of street art techniques and a motivation for tagging is to contribute something valid to the conversation with the street and to create something that is in its way as image, an icon and an urban text”. YOUNG, *Street Art, Public City: Law, Crime and the Urban Imagination*, cit., pp.21-23.

²⁸⁸ “noting that the assessment of the originality of tags and throw-ups should be carried out by taking into account a specialised audience, i.e. the graffiti community whose members are able to distinguish and appreciate differences and peculiarities, what people outside the scene cannot do. The author makes a comparison between graffiti and engineering drawings: the decision on whether such drawings are to be considered original or not –Iljadica stresses –should depend on their significance to the category of persons to whom such drawings are addressed, namely engineers, as confirmed by *Billhofer Maschinenfabrik GmbH v T H Dixon & Co Ltd[1990] FSR 105.*” M. ILJADICA, *Copyright Beyond Law –Regulating Creativity in the Graffiti Subculture*, Oxford, 2016, p. 152.

²⁸⁹ *Reece v. Mark Ecko Unlimited*, 2011 U.S. Dist. Lexis 102199 (2011), fn. 1.

“Dip” e “Dipism” in quanto tali, la modalità originale con cui Reece le aveva rappresentate potesse godere della protezione autoriale. Sebbene la giurisprudenza del Regno Unito non si sia ancora pronunciata specificamente in merito ai graffiti *lettering*, alcune decisioni relative a stili tipografici hanno riconosciuto un livello di originalità sufficiente. Nel caso *IPC Magazines Ltd v. MGN Ltd*²⁹⁰, ad esempio, si ritenne potenzialmente tutelabile lo stile della parola “Woman” scritta in bianco su fondo rosso, mentre in *Future Publishing v. Edge Interactive Media*²⁹¹, la protezione fu accordata al *lettering* stilizzato della parola “Edge”, giudicato artistico e originale.

Questi precedenti confermano l’idoneità del *lettering*, comprese i *tag* e i *throw-up*, a essere considerati opere artistiche meritevoli di tutela. Non vi è dunque motivo di escluderli dall’ambito di applicazione del diritto d’autore, considerato che il concetto stesso di opera d’arte, così come quello più ampio di arte, ha ormai assunto una portata elastica e inclusiva, capace di accogliere una vasta gamma di produzioni visive dotate di una pur minima componente creativa.²⁹²

Questioni analoghe di originalità sorgono, infine, con riferimento a una particolare categoria di *Street Art* costituita da parole singole o brevi frasi, molto diffuse tra numerosi artisti urbani. Si pensi, ad esempio, a John Fekner, pioniere della *Street Art* concettuale e multimediale, che tra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta realizzò centinaia di opere composte da parole *stencilate* con forte carica sociale, politica e ambientale²⁹³; oppure a Banksy, celebre per i suoi *Stencil* provocatori e anticonvenzionali.²⁹⁴

Negli Stati Uniti, tuttavia, tali espressioni non sono considerate proteggibili, in quanto ritenute prive del necessario grado di originalità. Il *Copyright Office Code* specifica chiaramente che parole e frasi brevi, titoli e *slogan* non possono formare oggetto di registrazione.²⁹⁵

²⁹⁰ *IPC Magazines Ltd v. MGN Ltd* (1998) FSR 431.

²⁹¹ *Future Publishing Ltd v. Edge Interactive Media Inc.* (2011) EWHC 1489 (Ch.).

²⁹² BONADIO, *How Muralists, Street Artists, And Graffiti Writers Can Protect Their Artworks*, cit., p. 563.

²⁹³ WP, *John Fekner e la street art*, in *Murales Milano*, 2020, <https://www.muralesmilano.it/john-fekner-street-art-artistamultimediale/>.

²⁹⁴ BANKSY, *Wall and Piece*, cit., pp. 122-123. L’autore ha stencilato la frase «*This is not a photo opportunity*» in diversi luoghi iconici, tra cui il Palazzo di Westminster a Londra, la Torre Eiffel a Parigi e la Sydney Opera House.

²⁹⁵ US *Copyright Office* 37 C.F.R.

Anche nel Regno Unito, oltre ai dubbi sull'originalità, potrebbe ostacolarne la protezione la cosiddetta regola del *de minimis*, che esclude dalla tutela le opere di scarsa entità creativa.²⁹⁶ Tuttavia, in seguito alla sentenza *NLA v. Meltwater*²⁹⁷, nella quale la corte ha stabilito che anche i titoli dei giornali possono essere considerati opere letterarie originali, si potrebbe ora sostenere che talune frasi impiegate nell'arte urbana possano anch'esse beneficiare della protezione del diritto d'autore.

2.3.2 L'effimerità della *Street Art*: un ostacolo alla protezione autoriale?

Una caratteristica peculiare e rilevante ai fini della protezione autoriale di graffiti e *Street Art* è senz'altro la loro intrinseca effimerità, che merita un'attenta considerazione. Come già ampiamente evidenziato, tali forme espressive sono per loro natura transitorie, poiché soggette all'azione incontrollabile di molteplici fattori legati al contesto urbano in cui si collocano: possono essere rimosse dal proprietario del supporto murario, cancellate da terzi, deteriorate a causa degli agenti atmosferici, oppure sovrapposte ad altre creazioni. Questo processo genera un continuo ricambio di opere sulle superfici urbane, dando luogo a un ciclo incessante di creazione e dissoluzione. Considerando che la tutela del diritto d'autore richiede, in taluni ordinamenti, la presenza di una fissazione stabile su un *tangible medium*, ci si chiede se la natura transitoria di queste opere possa costituire un impedimento giuridico alla loro proteggibilità.²⁹⁸ Può, dunque, l'assenza di una permanenza materiale sufficiente configurarsi come ostacolo alla qualificazione giuridica di graffiti e *Street Art* come opere dell'ingegno ai fini della protezione autoriale?

²⁹⁶ Il principio *de minimis non curat lex* stabilisce che un'opera può essere talmente insignificante o banale da non meritare tutela mediante il diritto d'autore, e più in generale che il diritto non si occupa di inezie. Ad esempio, nel caso *Synamide v. La Maison Kosmeo* (1928) 139 LT 265, si è ritenuto che la citazione dello slogan «*La bellezza è una necessità sociale, non un lusso*» fosse una questione troppo marginale per fondare un'azione per violazione del diritto d'autore. Inoltre, nel caso *Francis Day & Hunter v. Fox* [1940] AC 112, si è deciso che il titolo della canzone «*The Man Who Broke the Bank at Monte Carlo*» non fosse sufficientemente sostanziale da poter essere protetto dal diritto d'autore.

²⁹⁷ *Newspapers Licensing Agency v. Meltwater Holding* [2010] EWHC 3099 (Ch) [72]; *Newspapers Licensing Agency Ltd. v. Meltwater Holding BV* [2012] RPC 1 (CA).

²⁹⁸ BONADIO, *Copyright Protection of Street Art and Graffiti under UK Law*, cit., p.5.

2.3.2.1 Il requisito della *fixation* nello U.S. Copyright Act

La Sezione 102 dello *U.S. Copyright Act* stabilisce che: “*(a) Copyright protection subsists (...) in original works of authorship fixed in any tangible medium of expression, now known or later developed, from which they can be perceived, reproduced, or otherwise communicated, either directly or with the aid of a machine or device. Works of authorship include the following categories: 1. literary works; 2. musical works, including accompanying words; 3. dramatic works, including any accompanying music; 4. pantomimes and choreographic works; 5. pictorial, graphic, and sculptural works; 6. motion pictures and other audiovisual works; 7. sound recordings; and 8. architectural works*”.

Tale previsione corrisponde a quanto contenuto negli articoli 1 e 2 della Legge 633/1941, precedentemente analizzati: anche qui, ad una concisa definizione dell’oggetto di tutela fa seguito un elenco esemplificativo delle opere che rientrano nell’ambito protettivo previsto dalla *copyright law*. Il diritto statunitense adotta l’espressione “*original works of authorship*” per identificare le opere dell’ingegno dotate di creatività, dove “*authorship*” richiama quel processo creativo che, nel diritto italiano, viene sintetizzato all’art. 6 nella formula “*particolare espressione del lavoro intellettuale*”.

Diversamente da quanto disposto dalla Legge 633/1941, però, la *Section 102* subordina espressamente la protezione delle opere dell’ingegno alla condizione della “*fixation in a tangible medium of expression*”. Tale fissazione, ovvero l’incorporazione dell’opera in un supporto materiale idoneo a consentirne la percezione duratura nel tempo, corrisponde al concetto italiano di “estrinsecazione” dell’opera. Come evidenziato da Greco e Vercellone, è fondamentale che si instauri una comunicazione tra autore e destinatari, superando la fase puramente interiore dell’elaborazione, affinché vi sia una forma esterna percepibile.²⁹⁹

Nel sistema statunitense, il requisito della *fixation* è richiesto per tutte le tipologie di opere protette, poiché consente di distinguere concretamente l’idea dalla sua manifestazione espressiva, assolve una funzione probatoria essenziale e, in combinazione con il requisito dell’originalità, determina l’ambito soggettivo di protezione del *copyright*. Più specificamente, la *fixation* è intesa come una permanenza sufficientemente stabile su un supporto materiale, tale da renderla percepibile, riproducibile o comunicabile per un

²⁹⁹ MARZANO, *Tutela della Proprietà Intellettuale – Il diritto d’autore*, cit., p.39.

intervallo temporale significativo, ovvero “*for a period of more than transitory duration*”.³⁰⁰ Se in passato non era necessario precisare tale requisito, l’evoluzione tecnologica e la diffusione di nuove forme artistiche, come i *digital media* e l’arte concettuale, hanno reso indispensabile definirne la portata, anche alla luce di una crescente casistica.³⁰¹ Con il progresso tecnologico, si è posta la questione dell’esclusione dalla tutela del *copyright* delle cosiddette “*transitory works*”. Emblematico è il caso *MAI Systems Corporation v. Peak Computer Inc.*³⁰², in cui fu riconosciuta la sussistenza del requisito della *fixation* nella memorizzazione di un *software* protetto all’interno della *RAM*, sebbene la durata non fosse esaminata in modo approfondito. Su un piano analogo si colloca *Advanced Computer Services of Michigan, Inc. v. MAI Systems Corporation*³⁰³, in cui una copia di *software* residente su *RAM* per alcuni minuti fu considerata sufficientemente *fixed*. Contrariamente, nella più recente decisione *Cartoon Network LP v. CSC Holdings Inc.*³⁰⁴, si stabilì che il caricamento temporaneo di dati su un *server* remoto per 1,2 secondi non integrasse una *fixation* sufficiente a costituire *infringement*. Con riferimento all’arte contemporanea, il caso *Kelley v. Chicago Park District*³⁰⁵ ha rappresentato un precedente rilevante per il tema della *fixation*. L’artista Chapman Kelley installò in un parco di Chicago una composizione floreale di forma ellittica, delimitata da acciaio e ghiaia, composta da oltre cinquanta specie vegetali, selezionate in modo da fiorire progressivamente in primavera. Quando l’amministrazione comunale ridusse e modificò radicalmente l’installazione, l’artista promosse un’azione giudiziaria per violazione dei propri diritti morali. Quanto alla *fixation*, pur riconoscendo che l’opera era percepibile per un periodo non transitorio, la corte negò la sussistenza del requisito, ritenendo che gli elementi essenziali dell’opera, essendo vivi e mutevoli, non potessero

³⁰⁰ L. P. LOREN, *Fixation as notice in copyright law*, in *Boston University Law Review*, Vol. 96, 2016, p. 942. <https://www.bu.edu/bulawreview/files/2016/10/12.-LOREN.pdf>.

³⁰¹ E. BROWN, *Fixed perspectives: the evolving contours of the fixation requirement in copyright law*, in *Washington Journal of Law, Technology and Arts*, Vol. 10, n. 10, 2014, pp.. 22 e ss.

<https://digitalcommons.law.uw.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1223&context=wjla>.

³⁰² *MAI Systems Corporation v. Peak Computer Inc.*, 991 F.2d 511 (9th Circuit 1993).

³⁰³ *Advanced Computer Services of Michigan, Inc. v. MAI Systems Corporation*, 845 F. Supp. 356 (E.D. Va. 1994).

³⁰⁴ *Cartoon Network LP v. CSC Holdings Inc*, 536 F3d121 (2d Cir. 2008).

³⁰⁵ *Kelley v. Chicago Park District*, 635 F. 3d 290 (7th Cir 2011).

considerarsi “fixed”: “*the garden’s constituent elements are alive and inherently changeable, not fixed*”. Anche se le modifiche dell’opera non erano immediatamente percepibili, la natura deperibile del materiale impiegato – i fiori – impediva di riconoscerle protezione. L’analisi della corte si incentrava, dunque, non tanto sulla durata quanto sull’essenza dell’opera, ponendo la natura ontologica dei suoi elementi al centro della valutazione giuridica.

2.3.2.2 Il requisito della *fixation* nel *Copyright, Designs and Patents Act*

Anche nel Regno Unito, pur essendo il requisito della "fixation" esplicitamente richiesto, secondo quanto previsto alla *Section 3* comma 2 del *Copyright, Designs, and Patents Act* (CDPA)³⁰⁶, solo per opere di tipo letterario, teatrale o musicale, questo principio potrebbe essere implicitamente esteso anche alle opere artistiche. Nel contesto delle *artistic works*³⁰⁷, diversi esperti, sebbene con approcci critici, citano la sentenza *Merchandising v. Harpbond*³⁰⁸, in cui è stato negato il riconoscimento della qualifica di "opera d'arte" al trucco sul volto dell’artista Adam Ant, esclusivamente perché non era associato a un supporto materiale: "*A painting must be on a surface of some kind. [...] If the marks are taken off the face, there cannot be a painting. A painting is not an idea, it is an object, and paint without a surface is not a painting. Make up as such cannot possibly be a painting for the purposes of the copyright act*". Tuttavia, la sentenza *Metix v. G.H. Maughan*³⁰⁹ contrasta con il principio secondo cui un oggetto dalla natura effimera non potrebbe essere considerato un "work of art", poiché in quel caso a una statua di ghiaccio, oggetto manifestamente "transitorio" destinato a sciogliersi con l'aumento della temperatura, è stato comunque riconosciuto il *copyright* grazie alla presenza di un certo grado di permanenza. Tale approccio potrebbe spiegare l’ottimismo di alcuni studiosi in merito alla proteggibilità della *Street Art* nel Regno Unito. A tale riguardo, la dottessa Marta Iljadica sostiene che le fotografie di *Street Art* e graffiti potrebbero soddisfare il

³⁰⁶ *Section 3(2) CDPA*: “*Copyright does not subsist in a literary, dramatic or musical work unless and until it is recorded, in writing or otherwise.*”

³⁰⁷ *Copyright, Designs and Patents Act of United Kingdom, section 1 (1) (a) (1988)*, provides that copyright exists in any artistic work.

³⁰⁸ *Merchandising Corp. of America Inc. & others v. Harpbond Ltd & other.*, FSR 32 (1983).

³⁰⁹ *Metix Ltd v. G.H. Maughan Ltd*, FSR 718 (1997).

requisito della *fixation*, permettendo così di ottenere la protezione prevista dal copyright.³¹⁰

2.3.2.3 L'assenza del requisito della *fixation* nei sistemi di *civil law*

Nei sistemi giuridici di *civil law*, a differenza di quelli di *common law*, non si rinviene solitamente un'esplicita menzione al requisito della *fixation* su un supporto materiale quale condizione per la protezione autoriale.

L'articolo 2 (2) della Convenzione di Berna stabilisce che "*le opere in generale o qualsiasi categoria specifica di opere non sono protette a meno che non siano state fissate in qualche forma materiale*". Se si esaminano diverse giurisdizioni, si scopre che l'applicazione del requisito della "fissazione" non è la stessa nelle leggi nazionali. Come si vedrà più avanti, la maggior parte di esse non prevede esplicitamente questo requisito per le opere artistiche. Ciononostante, può comunque sostenere che le opere artistiche dovrebbero essere fissate in modo permanente in un supporto per essere considerate tutelabili dal diritto d'autore. Alcuni fanno addirittura riferimento alla giurisprudenza che richiede la permanenza del supporto tangibile.³¹¹

In Italia, ad esempio, la legge sul diritto d'autore riconosce la protezione già al momento dell'atto creativo, come stabilito dagli articoli 1 e 6 della legge n. 633/1941, con l'unica eccezione rappresentata dalle opere coreografiche e pantomimiche, la cui tutela richiede una fissazione scritta o in altra forma che ne consenta la rappresentazione.³¹² In modo analogo, l'ordinamento francese, attraverso il *Code de la Propriété Intellectuelle* (CPI), all'articolo L 112-1, include nella categoria delle opere protette "*tutte le opere dell'ingegno, qualunque sia la loro natura, forma d'espressione, merito o scopo*"³¹³, senza alcun riferimento al requisito della fissazione né all'eventuale illegalità dell'opera al momento della creazione. La giurisprudenza francese ha inoltre mostrato un'applicazione molto estensiva del concetto di opera d'arte, arrivando a riconoscere la protezione autoriale a elementi quali "*involucri di tela che avvolgevano un ponte*

³¹⁰ ILJADICA, *Copyright Beyond Law –Regulating Creativity in the Graffiti Subculture*, cit., p.103.

³¹¹ JAFARGULIYEV, *Flipping A Coin For Copyrightability Of Illegally Placed Street Art*, cit., p.6.

³¹² C.f.r. il n°3 dell'art. 2 della l.d.a.

³¹³ Code de la propriété intellectuelle, art. L 112-1 (1992), "toutes les œuvres de l'esprit, quels qu'en soient le genre, la forme d'expression, le mérite ou la destination."

parigino”, “*mazzi di fiori*” e “*acconciature*”. Di conseguenza, applicando questo approccio alla *Street Art*, anche i graffiti potrebbero rientrare tra le opere suscettibili di tutela.³¹⁴

Il *Copyright Act* dei Paesi Bassi (DCA) segue una linea simile, includendo una lista esemplificativa di “opere letterarie, scientifiche o artistiche”³¹⁵ che possono beneficiare della protezione. In tale contesto, la forma espressiva è irrilevante ai fini della titolarità del diritto, purché l’opera presenti un carattere estetico³¹⁶, requisito che la *Street Art* – ad esempio attraverso i mosaici – è chiaramente in grado di soddisfare. Una pronuncia della Corte Suprema olandese ha anche affermato che “*le opere percepibili dai sensi diversi dalla vista e dall’udito, come gusto, tatto e olfatto, rientrano nell’ambito della protezione*”³¹⁷, indicando implicitamente che la *Street Art*, in quanto visibile, sia tutelabile secondo tale interpretazione.

Anche la legge tedesca, l’*Autorenrechtsgesetz* (ARA), prevede un elenco aperto di opere artistiche, senza prescrivere espressamente la necessità della fissazione o di una forma materiale per l’esistenza del diritto d’autore.³¹⁸ Secondo diversi autori, possono essere protette anche opere realizzate con materiali deperibili o temporanei, come il ghiaccio, e la protezione può sussistere anche in assenza di registrazione formale, a condizione che l’opera sia stata effettivamente creata.³¹⁹

L’assenza di un requisito formale di *fixation*, tuttavia, non esclude che essa trovi comunque applicazione funzionale in molti ordinamenti continentali. Infatti, a prescindere dalla tradizione giuridica di riferimento, la *fixation* rappresenta in numerosi casi il completamento naturale del processo creativo, come accade per libri, brani musicali, *software*, fotografie e dipinti: prima che i colori vengano applicati su una superficie, vi è solo un’idea, e solo con la realizzazione concreta si può parlare di opera.³²⁰

³¹⁴ JAFARGULIYEV, *Flipping A Coin For Copyrightability Of Illegally Placed Street Art*, cit., p.7.

³¹⁵ *Auteurswet*, art. 1-10 (1912), “letterkundige, wetenschappelijke of kunstwerken”.

³¹⁶ *Screenoprints v. Citroën*, NJ 1987 (1985).

³¹⁷ *Kecofa v. Lancôme*, No. C04/327HR (2006).

³¹⁸ *Urheberrechtsgesetz*, art. 2 (1965).

³¹⁹ M. MIMLER, *Graffiti and Street Art: A German Legal Perspective*, Chapter 4: Germany, in *Bournemouth University Research Online*, 2018, p. 3

<http://eprints.bournemouth.ac.uk/31388/3/Mimler%20Graffiti%202018%20Final%202023102018.pdf>.

³²⁰ GIORDANI, *Graffiti, Street art e diritto d’autore: un’analisi comparata*, cit., p. 58.

Inoltre, la *fixation* su un supporto materiale risponde anche a esigenze pratiche, tra cui la possibilità di sfruttamento commerciale dell'opera, che richiede inevitabilmente la produzione e diffusione di copie, e l'onere probatorio nei procedimenti giudiziari in caso di controversie. Ricollegando questa riflessione al carattere effimero di graffiti e *Street Art*, appare necessario distinguere tra opere intrinsecamente effimeri, concepite per esistere solo temporaneamente, e opere che, pur esposte al rischio di deterioramento o rimozione, sono state realizzate con l'intento di durare nel tempo. In quest'ottica, graffiti e *Street Art* non possono essere considerati intrinsecamente effimeri, dal momento che vengono eseguiti con vernici e *spray* su superfici solide, spesso più durature di una tradizionale tela.³²¹ Alcuni esempi lo confermano chiaramente: artisti come Invader o Cityzen realizzano le loro opere applicando mosaici o piastrelle fissate con cemento o colle altamente resistenti a muri e superfici urbane, dimostrando così una evidente *fixation* su un *tangible medium*. Se si analizza il concetto di effimerità – secondo la terminologia inglese – o di essenzialità – nella prospettiva statunitense – applicato alla *Street Art*, emerge che questa forma d'arte possiede tutti i requisiti per una durata materiale e permanente nel tempo.³²²

In realtà, l'elemento effimero non risiede nell'opera in sé, bensì nella natura della pratica artistica, che espone il lavoro a interferenze esterne – come le condizioni climatiche, gli interventi dei proprietari degli immobili o delle autorità comunali – che possono alterarne o comprometterne la conservazione, fino a provocarne la distruzione. Dall'analisi comparata del requisito della *fixation* nei principali ordinamenti di *civil law* si evince, dunque, che la nozione di opera artistica possiede una portata sufficientemente ampia da comprendere anche la *Street Art*. Come osserva opportunamente E. Bonadio: “*According*

³²¹ O. J. MORGAN, *Graffiti - Who Owns the Rights?*, in *University of Auckland Business School, Working Paper 13*, 2006, p. 11: “*Although graffiti writers accept that their work may have a short life, those works are created in permanent materials. There is no intent that they should be short-lived, their life-span is determined by external factors including removal by the authorities, property owner or deterioration by the weather.*”

³²² J. KOENOT, *Invasione riuscita: l'arte urbana giocosa, divertente, raffinata di Invader*, in *La Civiltà Cattolica*, 2024

<https://www.laciviltacattolica.it/articolo/invasione-riuscita-larte-urbana-giocosa-divertente-raffinata-di-invader/>.

to EU law and, in particular, in light of the *Infopaq* ruling, any intellectual creation should be protected by copyright.”³²³

2.3.3 Può l’illegalità della *Street Art* ostacolare la protezione del diritto d’autore?

L’illegalità della *Street Art* può riguardare sia il contenuto (come i discorsi d’odio) sia le modalità esecutive (ad esempio, il *trespassing* o il vandalismo). Il primo profilo non sarà oggetto di approfondimento, in quanto estraneo alle finalità di questo lavoro. L’attenzione sarà quindi rivolta all’illegalità relativa alla realizzazione dei graffiti, ossia ai casi in cui vengono eseguiti senza l’autorizzazione del proprietario dell’immobile.³²⁴ Come osserva Marta Iljadica, “l’illegalità rappresenta uno degli elementi affascinanti e caratterizzanti della pratica dei graffiti”. Gli artisti necessitano di superfici su cui esprimersi e, non di rado, individuano luoghi dove intervenire senza richiedere il consenso del titolare. Questo elemento introduce una problematica fondamentale: il riconoscimento del diritto d’autore sui graffiti solleva questioni complesse quando manca l’assenso del proprietario o terzi utilizzano l’opera a fini commerciali.³²⁵ Secondo una prospettiva morale, alcuni sostengono che “nessuno dovrebbe beneficiare del proprio illecito” (principio delle “unclean hand theory”)³²⁶. Vi è inoltre chi rileva che “accordare la tutela del diritto d’autore a opere create in violazione della legge rischierebbe di incentivare comportamenti illeciti o di indebolire i disincentivi predisposti dal diritto penale”.³²⁷

³²³ BONADIO, *Copyright Protection of Street Art and Graffiti under UK Law*, cit., p. 6.

³²⁴ I. DE INNOCENTIS, *Interview with Eirik Falckner: illegal public art and experimental graffiti*, in *Urbanlives*, 2020 <https://urbanlives.it/en/blog-en/interview-with-eirik-falckner-illegal-public-art-and-experimental-graffiti/>.

³²⁵ JAFARGULIYEV, *Flipping A Coin For Copyrightability Of Illegally Placed Street Art*, cit., p.9.

³²⁶ N. SNOW, *Copyright, Obscenity, and Unclean Hands*, in Baylor Law Review, Vol. 73, 2021 pp. 386, 395-396 https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=3908814. “To explain in a short way, the unclean hands doctrine allows courts to prevent wrongdoers

from employing the legal system to support their wrongful acts. When it comes to specifically copyright matters, the doctrine entails if the copyright owner acts unlawfully in creating the work or in exercising rights to the work, courts may deny enforcement of the copyright.”

³²⁷ J. DAVIES, *Art Crimes? Theoretical Perspectives on Copyright Protection for Illegally-Created Graffiti Art*, in Maine Law Review 27, Vol. 65, 2012, p. 30

Ciononostante, si analizzerà se il riconoscimento dei diritti d'autore per i graffiti realizzati illegalmente si limiti a favorire l'illecito, o se esistano ulteriori considerazioni. La ricerca mostra che nei sistemi di *common law*, per ragioni di ordine pubblico e in applicazione della dottrina delle "*unclean hand theory*", si può negare protezione ai graffiti non autorizzati; mentre nei sistemi di *civil law*, tali opere tendono a essere comunque tutelate, nonostante la loro origine illecita.

Si procederà pertanto a esaminare in quale misura l'illiceità nella fase di realizzazione incida sull'attribuzione della protezione autoriale.

2.3.3.1 La *unclean hands doctrine* negli Stati Uniti

Nel 2003, Hiram Villa, noto artista di graffiti statunitense che operava con lo pseudonimo "UNONE" e che aveva frequentemente utilizzato il proprio *tag* nei *murales*, avviò un'azione legale per violazione del *copyright* contro un editore che aveva riprodotto senza autorizzazione alcune sue opere nel volume "*Tony Hawk's Pro Skater 2 Official Strategy Guide*". In una prima fase, la causa venne archiviata per difetto di giurisdizione, in quanto Villa non aveva registrato le sue opere presso il *Copyright Office*; successivamente, dopo aver provveduto alla registrazione, ripropose la causa contro l'editore, il quale si difese eccependo l'inesistenza del diritto d'autore su opere realizzate illegalmente e, inoltre, negando la possibilità di protezione per semplici lettere o parole (riferendosi ai *tag*). Nel caso *Villa v. Pearson Education Inc.*³²⁸, divenuto emblematico in materia di graffiti e tutela del diritto d'autore, la corte respinse la "*motion to dismiss*" per ragioni procedurali, precisando che la questione della "*copyrightability*" dell'opera era un accertamento di fatto non risolvibile in quella fase preliminare. Tuttavia, il giudice sottolineò come una tale valutazione "*richiede di determinare la legalità delle circostanze in cui il murale è stato realizzato*"³²⁹. Sebbene la corte avesse rigettato l'eccezione preliminare, riconoscendo la necessità di esaminare la legalità della creazione, sembrava implicitamente avallare l'idea che l'illiceità dell'operato dell'artista potesse costituire una difesa valida per il convenuto. Il contenzioso si concluse infine con un accordo

<https://digitalcommons.mainelaw.maine.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1135&context=mlr>.

³²⁸ *Villa v. Pearson Educ., Inc.*, No. 03 C 3717, 2003 WL 22922178 (N.D. Ill. Dec. 9, 2003

³²⁹ *Ivi* §7 “requires a determination of the legality of the circumstances under which the mural was created”.

stragiudiziale, impedendo così un pronunciamento giudiziario definitivo sulla "copyrightability of unauthorized art".³³⁰

A partire da Villa, diversi altri casi negli Stati Uniti hanno visto *writers* e *street artists* promuovere cause per violazione del *copyright*³³¹, ma tutti si sono risolti attraverso transazioni extragiudiziali, senza che un giudice si esprimesse in maniera chiara su questa complessa problematica giuridica.

La difesa fondata sull'illiceità sopra menzionata richiama il principio della *unclean hands doctrine*, secondo cui "*i tribunali non dovrebbero esercitare il loro potere equitativo a favore di chi si presenta in giudizio con le ‘mani sporche’*"³³². Tale dottrina si basa sul principio giuridico per cui "*ex turpi causa non oritur actio*", particolarmente rilevante in ambito di illeciti civili: nessuno dovrebbe trarre vantaggio dal proprio comportamento illecito³³³.

In relazione ai graffiti e alla *Street Art*, il problema si pone in questi termini: è giusto riconoscere il diritto d'autore agli artisti di strada su opere create violando il diritto di proprietà privata e le norme penali? Di fatto, si tratta di chiedersi se tra i requisiti impliciti per la protezione previsti dal *Copyright Act* vi sia anche quello della liceità dell'opera. Considerando che il *copyright* mira a favorire il progresso delle arti e delle scienze, non appare una domanda peregrina interrogarsi su come questa finalità possa conciliarsi con forme artistiche nate da un'attività illegale e spesso caratterizzate da un intento sovversivo.

Una posizione favorevole al riconoscimento della tutela del *copyright* per graffiti e *Street Art* è sostenuta da numerosi studiosi, i quali avanzano diverse argomentazioni. Anzitutto, la normativa statunitense sul diritto d'autore — così come molte altre legislazioni —

³³⁰ DAVIES, *Art Crimes? Theoretical Perspectives on Copyright Protection for Illegally-Created Graffiti Art*, cit., pp.30-31.

³³¹ *Anasagasti v. American Eagle Outfitters, Inc.*, Case No. 1:14-cv-05618 (S.D.N.Y. July 23, 2014); *Hayuk v. Coach Services, Inc. et al*, Case No. 1:14-cv-06668 (S.D.N.Y. Aug. 19, 2014)]; *Jason Williams et al v. Roberto Cavalli, S.p.A. et al*, Case No. 2:14-cv-06659 (C.D. Cal. Aug. 25, 2014)].

³³² D. SCHWENDER, *Promotion of the Arts: an argument for limited copyright protection of illegal graffiti*, in *Journal of the Copyright Society of the U.S.A.*, Vol. 55, 2008, p. 269.

³³³ J. E. SEAY, *You look complicated today: representing an illegal graffiti artist in a copyright infringement case against a major international retailer*, in *Journal of Intellectual Property Law*, Vol. 20, 2012, p. 81 <https://digitalcommons.law.uga.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1037&context=jipl>.

risulta neutrale rispetto al contenuto delle opere, stabilendo criteri di protezione che prescindono dal giudizio di valore, anche morale, sull'opera stessa. In particolare, è stato sostenuto che quando la creazione dell'opera implica violazioni di legge, le sanzioni civili e penali già previste dall'ordinamento sono strumenti adeguati a punire gli autori senza incidere sul diritto d'autore.³³⁴

Inoltre, il *copyright* tutela un bene immateriale, indipendentemente dal supporto fisico in cui l'opera si incorpora: sotto il profilo giuridico, i diritti sull'opera creativa sono distinti da quelli sul supporto materiale. Non a caso, il *Copyright Act* dispone che la titolarità del *copyright* è separata dalla proprietà del supporto fisico³³⁵. Ne consegue che, ai fini della tutela, è irrilevante se il supporto appartenga o meno all'artista, o se gli strumenti utilizzati (come le bombolette *spray*) siano stati ottenuti legalmente o meno.

È utile, a questo punto, analizzare due ulteriori ambiti in cui si è discusso della possibilità di proteggere opere nate in violazione di altre leggi: si tratta delle opere oscene o fraudolente.³³⁶ Il *leading case* in materia è *Mitchell Bros Film Group v. Cinema Adult Theater*³³⁷, relativo alla violazione del *copyright* su film pornografici. In tale occasione, la corte d'appello stabili che "non vi è alcun indizio in 17 U.S.C. § 4 che la natura oscena di un'opera ne escluda la protezione"³³⁸, precisando che il legislatore aveva volutamente reso il *Copyright Act* neutrale rispetto ai contenuti.

La corte osservò inoltre che accogliere una difesa fondata sull'oscenità avrebbe generato problemi di applicazione uniforme del diritto d'autore, poiché la valutazione dell'osceno dipende dagli *standard* delle singole comunità, mentre il *copyright* deve essere uniforme a livello nazionale³³⁹.

³³⁴ LERMAN, *Protecting Artistic Vandalism: Graffiti and Copyright Law*, cit., p.316

³³⁵ 17 U.S.C. §202 "ownership of a copyright, or of any of the exclusive rights under copyright, is distinct from ownership of any material object in which the work is embodied"

³³⁶ DAVIES, *Art Crimes? Theoretical Perspectives on Copyright Protection for Illegally-Created Graffiti Art*, cit., p.3.

³³⁷ *Mitchell Brothers Film Group v. Cinema Adult Theater*, 604 F. 2d 852 (1979)

³³⁸Ivi, §3, "there is not even a hint in 17 U.S.C. § 4 that the obscene nature of a work renders it any less copyrightable".

³³⁹ Ivi, § 14: "The obscenity defense would create the dilemma of choosing between using community standards that would – arguably unconstitutionally – fragment the uniform national standards of the copyright system and venturing into the uncharted waters of a national obscenity standard".

La sentenza chiarì anche l'ambito di applicazione della *unclean hands doctrine*: "la massima delle 'mani sporche' non si applica quando il comportamento scorretto dell'attore non è direttamente collegato al merito della controversia"³⁴⁰.

In tema di *copyright*, tale principio può essere invocato solo nell'ambito della *copyright misuse doctrine*, cioè in casi di abuso del diritto³⁴¹.

Traslando il discorso sui graffiti, uno *street artist* si troverebbe "con le mani sporche" solo laddove pretendesse diritti sul supporto materiale (il muro), ma non quando rivendica la protezione dell'opera creativa³⁴². L'illecito in questione riguarda il vandalismo, perseguibile penalmente, ma non si sovrappone con la disciplina della protezione del *copyright*.

Esiste una netta distinzione, infatti, tra il caso di un *writer* che rivendica diritti contro il proprietario del muro e quello in cui si oppone alla riproduzione non autorizzata della propria opera. Nel caso *Mitchell*, i titolari di *copyright* violavano leggi anti-oscenità; nei graffiti, invece, gli artisti infrangono leggi contro il vandalismo, fattispecie scollegate dagli obiettivi della normativa sul *copyright*.

Un'ulteriore conferma viene dal caso *Dream Games of Arizona Inc. v. PC Onsite*³⁴³, dove la corte ritenne che la protezione del *copyright* non venisse meno per un bingo elettronico realizzato in violazione di normative statali sui giochi d'azzardo, affermando che il *Copyright Act* non richiede valutazioni sui danni pubblici derivanti dalla protezione di opere illegali in altri ambiti.

In sintesi, la natura o la liceità del contenuto non impediscono la nascita del diritto d'autore. L'analogia tra opere oscene e graffiti è utile, pur dovendo considerare una differenza cruciale: le prime contengono elementi illeciti, mentre i graffiti sono solo realizzati mediante modalità illecite.

³⁴⁰ Ivi, §32 "the maxim of unclean hands is not applied where plaintiff's misconduct is not directly related to the merits of the controversy between the parties".

³⁴¹ In *Re Napster, Inc. Copyright Litigation*, 191 F. Supp. 2d 1087 (N.D. Cal. 2002) "Copyright misuse exists when plaintiff expands the statutory copyright monopoly in order to gain control over areas outside the scope of the monopoly".

³⁴² LERMAN, *Protecting Artistic Vandalism: Graffiti and Copyright Law*, cit., p.318.

³⁴³ *Dream Games of Arizona, Inc. v. PC Onsite*, 561 F.3D 983 (9th Cir. 2009).

Se Picasso avesse rubato i suoi colori, nessuno metterebbe in discussione la sua titolarità del diritto d'autore. Inoltre, come evidenziato nel primo capitolo, non vi è alcun criterio visivo per distinguere tra opere legali e illegali.

Pertanto, se l'illiceità non investe il contenuto dell'opera, non vi è motivo per negare la protezione dei graffiti e della *Street Art* ai sensi del diritto d'autore statunitense.³⁴⁴

2.3.3.2 La denial of protection on public policy grounds nel Regno Unito

Nell'ambito dell'ordinamento inglese la realizzazione di graffiti o *murales* su proprietà altrui senza il consenso del proprietario integra il reato di *criminal damage*, ossia danneggiamento della proprietà privata³⁴⁵. Anche in questo contesto si potrebbe sostenere che opere frutto di condotte lesive della proprietà di terzi non possano beneficiare della protezione del *copyright* per ragioni di *public policy*, al fine di evitare che comportamenti contrari agli interessi sociali vengano premiati o incentivati; d'altronde, in passato, opere considerate immorali sono state escluse dalla tutela autoriale.³⁴⁶ Sebbene la prassi risalga a tempi ancora antecedenti, il primo caso noto in cui la *public policy* è stata invocata per negare il *copyright* risale al 1802, nel caso *Walcot v. Walker*³⁴⁷, in cui l'attore tentò di impedire la distribuzione di un'opera diffamatoria. In quel frangente, la richiesta di tutela venne respinta poiché, essendo l'opera calunniosa, non si poteva riconoscere alcun diritto d'autore su di essa. Successivamente, nel caso *Hime v. Dale*³⁴⁸, venne avanzata l'idea che un'opera diffamatoria potesse teoricamente essere protetta da *copyright*, pur senza poter beneficiare della sua piena azionabilità. Ancora, nel caso *Glyn v. Weston Feature Film Co*³⁴⁹, concernente un romanzo avente per tema l'adulterio, la corte negò l'*enforcement* del *copyright* ritendendo l'opera "gravemente

³⁴⁴ VECCHIO, *Problemi giuridici della Street Art*, cit., pp. 633-638

³⁴⁵ *Criminal Damage Act* del 1971. Section 1(1): “A person who without lawful excuse destroys or damages any property belonging to another intending to destroy or damage any such property or being reckless as to whether any such property would be destroyed or damaged shall be guilty of an offence”.

³⁴⁶ DAVIES, *Art Crimes? Theoretical Perspectives on Copyright Protection for Illegally-Created Graffiti Art*, cit., p. 35.

³⁴⁷ *Walcot v. Walker* (1802) 32 E.R. 1, 7 Ves. Jr. 1.

³⁴⁸ *Hime v. Dale* (1803) 11 East 244.

³⁴⁹ *Glyn v. Weston Feature Film Co*, (1916) 1 Ch. 261.

immorale"³⁵⁰; un principio, questo, che fu richiamato anche nel 1988, nel caso *Stephens v. Avery*³⁵¹.

Sebbene oggi, alla luce dell'evoluzione dei costumi sociali, vicende simili verrebbero probabilmente decise in modo differente, è comunque plausibile ipotizzare un'analogia con un eventuale violazione di *copyright* legata ai graffiti: si potrebbe negare l'*enforcement* del *copyright* come risposta a una condotta ritenuta lesiva della proprietà altrui e socialmente disapprovata. Tuttavia, è necessario operare due importanti distinzioni: da un lato, l'illegalità non si identifica automaticamente con l'immoralità; dall'altro, negare la protezione autoriale a un'opera ritenuta immorale ne favorirebbe paradossalmente la diffusione, collocandola nel pubblico dominio. Un altro precedente rilevante in materia di negazione del *copyright* per ragioni di *public policy* è il celebre caso *Spycatcher*³⁵², in cui la pubblicazione di un libro contenente informazioni coperte da segreto di stato impedì l'*enforcement* dei diritti d'autore.³⁵³ Tuttavia, è stato osservato come, comparando il valore giuridico attribuito alla tutela del segreto di stato³⁵⁴ rispetto a quello del *criminal damage*, emerga una netta disparità: il primo tutela l'interesse statale, mentre il secondo si limita alla protezione della proprietà privata.³⁵⁵

Al di là dell'immoralità in senso stretto, ci si deve chiedere se opere illecite possano essere escluse dalla protezione autoriale per più ampie ragioni di *public policy*. La giurisprudenza non ha offerto una risposta univoca sulla possibilità che tali motivazioni

³⁵⁰ Ivi, §270. “It is enough for me to say that to a book of such a cruelly destructive tendency no protection will be extended by a Court of Equity”.

³⁵¹ *Stephens v. Avery* (1988) 2 All. E.R. 477.

³⁵² *Attorney-General v. Observer Ltd. And Others*, (1990) 1 AC 109.

³⁵³ Ivi, §275: “If Peter Wright owns the copyright in *Spycatcher*, which I doubt, it seems to me extremely unlikely that any court in this country would uphold his claim to copyright if any newspaper or any third party chose to publish *Spycatcher* and keep such profits as they might make to themselves. I would expect a judge to say that the disgraceful circumstances in which he wrote and published *Spycatcher* disentitled him to seek the assistance of the court to obtain any redress.”

³⁵⁴ UK *Official Secrets Act* del 1989, Section 2(1): “A person who is or has been a Crown servant or government contractor is guilty of an offence if without lawful authority he makes a damaging disclosure of any information, document or other article relating to defence which is or has been in his possession by virtue of his position as such.”

³⁵⁵ ILJADICA, *Copyright Beyond Law –Regulating Creativity in the Graffiti Subculture*, cit., p. 105.

costituiscano una barriera assoluta all'azionabilità del *copyright*; è comunque certo che tale valutazione rientrerebbe nella *inherent jurisdiction* della corte, come affermato in *Hyde Park v. Yelland*³⁵⁶: “*La facoltà di rifiutare l'applicazione del diritto d'autore trova fondamento nella giurisdizione intrinseca del giudice e può essere esercitata esclusivamente nei casi in cui far valere il diritto d'autore risulterebbe contrario ai principi fondamentali dell'ordinamento giuridico.*”³⁵⁷.

In sede di appello del medesimo caso, *Lord Mance* ha fornito una classificazione più precisa delle circostanze che potrebbero precludere l'*enforcement* del *copyright*, individuando tre categorie: (i) opere immorali, scandalose o contrarie ai valori familiari; (ii) opere lesive della vita pubblica, della salute e sicurezza pubblica o della giustizia; (iii) opere che incitano o incoraggiano a porre in essere comportamenti rientranti nelle categorie precedenti.

Pur essendo i graffiti e la *Street Art* potenzialmente illegali, in quanto configuranti il reato di *criminal damage*, non è così immediato inquadrarli in una delle categorie individuate. Da un punto di vista ristretto, infatti, il *criminal damage* rappresenta un'offesa ai diritti di un singolo e non della collettività nel suo complesso; d'altro canto, dato che “*le circostanze in cui l'interesse pubblico può impedire il copyright non sono suscettibili di rigida classificazione*”³⁵⁸, si potrebbe ritener che la *public policy* comprenda anche fenomeni associati al vandalismo urbano. Tuttavia, risulta discutibile negare la tutela autoriale richiamando un generico concetto di ordine pubblico, specie considerando la crescente legittimazione culturale di graffiti e *Street Art*, nonché il fatto che il riconoscimento del *copyright* non costituirebbe un incentivo per gli artisti di strada, il cui obiettivo principale resta il riconoscimento tra i pari³⁵⁹.

Sul punto, non è possibile delineare con precisione quali siano i casi nei quali si possa invocare la *public policy* per negare il *copyright*. È stato tentato di sostenere che la protezione possa essere negata quando, nella creazione dell'opera, l'autore abbia violato

³⁵⁶ *Hyde Park Residence Ltd v. Yelland* [2001] Ch. 143

³⁵⁷ Ivi, §167: ”the jurisdiction to refuse to enforce copyright [...] comes from the court's inherent jurisdiction. It is limited to cases where enforcement of the copyright would offend against the policy of the law”.

³⁵⁸ *Ashdown v. Telegraph Group Ltd.* [2001] EWCA Civ 1142, [2002] Ch. 149, §150.

³⁵⁹ ILJADICA, *Copyright Beyond Law –Regulating Creativity in the Graffiti Subculture*, cit., p. 106.

specifiche norme penali; tuttavia, pur apparendo una proposta ragionevole, estendere tale esclusione a ogni infrazione commessa durante il processo creativo sarebbe eccessivo. Anche ipotizzando una selezione delle norme penali in base alla rilevanza dell'interesse tutelato, resterebbe comunque necessaria una valutazione concreta, caso per caso. Consentire alla corte di operare un bilanciamento in concreto appare dunque l'unica soluzione per armonizzare principi e diritti confliggenti, considerando anche che, negli ultimi decenni, il ricorso alla *public policy* per negare il *copyright* è risultato estremamente raro.³⁶⁰

2.3.3.3 La tutelabilità in Italia dell'opera illecitamente formata

Anche nell'ordinamento giuridico italiano ci si è interrogati sulla necessità che un'opera sia lecita – cioè conforme ai principi del buon costume – per poter beneficiare della protezione offerta dal diritto d'autore, giacché si è sostenuto che nel diritto opera il principio secondo cui ciò che è contrario alla legge o alla morale non può, senza incorrere in contraddizioni, costituire titolo di alcun diritto. In ambito filosofico, tuttavia, si pone in dubbio la legittimità di sottoporre a valutazioni etiche le creazioni intellettuali: se l'arte è manifestazione genuina dell'intuizione, svincolata da concetti, essa non dovrebbe soggiacere a prescrizioni morali. Se questa posizione può trovare spazio sul piano estetico e filosofico, in ambito giuridico appare comunque plausibile che il legislatore possa imporre limiti alla libertà artistica per preservare l'ordine morale secondo le concezioni dominanti. Nonostante tali riflessioni, l'ordinamento italiano riconosce pacificamente che la liceità dell'opera non costituisce requisito necessario per la tutela autoriale.³⁶¹ A differenza di quanto stabilito per marchi, brevetti e disegni industriali, in cui è richiesto il rispetto della legge, dell'ordine pubblico e del buon costume quale condizione di validità³⁶², né il Codice civile né la legge sul diritto d'autore prevedono un simile requisito in relazione alle opere dell'ingegno. Questo silenzio normativo, interpretato secondo il

³⁶⁰ DAVIES, *Art Crimes? Theoretical Perspectives on Copyright Protection for Illegally-Created Graffiti Art*, cit., p. 45.

³⁶¹ RICCIO, *Street art, arte negli spazi pubblici, regole proprietarie e patrimonio culturale*, cit., pp. 499-500-501.

³⁶² Artt. 14 e 50 del Codice della Proprietà Industriale (C.P.I.) rispettivamente per marchi e invenzioni industriali, nonché art. 43, comma I, lett. b) C.P.I. per i disegni o modelli.

principio “*ubi tacuit, noluit*”, trova giustificazione nella concezione moderna del diritto d’autore, inteso non solo come diritto esclusivo sull’opera ma anche come strumento di tutela della libertà di espressione del pensiero e della libera manifestazione delle arti e delle scienze. Ne consegue che anche le opere contrarie alla legge, all’ordine pubblico o al buon costume sono soggette a protezione autoriale, sebbene la loro circolazione possa essere limitata attraverso sanzioni di natura amministrativa, civile o penale.³⁶³

Tale orientamento trova fondamento nella natura anti-censoria del diritto sulle opere letterarie, come confermato dall’articolo 21 della Costituzione, che limita il sequestro delle opere a stampa ai soli casi di reato, previa motivazione dell’autorità giudiziaria o, in situazioni d’urgenza, con convalida entro quarantotto ore. La protezione delle opere illecite da parte del diritto d’autore è inoltre confermata da una solida giurisprudenza, soprattutto in materia di opere oscene. Il Codice penale, all’art. 529, definisce come osceni gli atti e gli oggetti che offendono il comune senso del pudore, mentre l’art. 528 – oggi depenalizzato – sanzionava la distribuzione, l’esposizione pubblica e il commercio di scritti, immagini e oggetti osceni. Nel 1995, la Corte di Cassazione ha ribadito che anche le opere oscene rientrano nella tutela autoriale, argomentando che la legge sul diritto d’autore non esclude espressamente dalla protezione le opere immorali, a differenza di quanto accade per marchi e brevetti, e rilevando che il secondo comma dell’art. 529 c.p. prevede una speciale causa di non punibilità per le opere d’arte o di scienza³⁶⁴. Va ricordato che già nel 1912 la Corte di Cassazione aveva affermato, con enfasi, che l’opera dell’ingegno, indipendentemente dalla sua qualità o dagli effetti prodotti, rimane proprietà inviolabile dell’autore.³⁶⁵

Concentrandoci sulla *Street Art* illegale, cosiddetta “indipendente”, va considerato l’articolo 15 del Patto internazionale sui diritti economici, sociali e culturali (ICESCR) del 1966, il quale riconosce a tutti il diritto di partecipare alla vita culturale, di beneficiare dei progressi scientifici e delle loro applicazioni, nonché di veder tutelati gli interessi morali e materiali derivanti dalle proprie creazioni scientifiche, letterarie o artistiche; il paragrafo 3 aggiunge che gli Stati Parte devono rispettare la libertà indispensabile per la ricerca scientifica e l’attività creativa. Pertanto, negare la protezione del diritto d’autore

³⁶³ VECCHIO, *Problemi giuridici della Street Art*, cit., p. 636, con nota di Simona Lavagnini, pp. 621 e ss.

³⁶⁴ Cass. Pen., Sez. III, sentenza 2 giugno 1995, n.908, in *AIDA*, vol. VI, 1997.

³⁶⁵ Cass. 14 settembre 1912, sez. I, in *Giurisprudenza Italiana*, 1913, II, p. 280.

agli *street artists*, richiamando semplicemente l'illiceità dell'opera, rischierebbe di violare tali principi internazionali, e alcuni autori ritengono che escludere i graffiti illegali dalla tutela possa addirittura configurare una discriminazione contraria all'ICESCR.³⁶⁶

Sul piano dell'equità, considerare la protezione dei graffiti non autorizzati come un incentivo al vandalismo appare riduttivo: al contrario, essa rappresenterebbe una misura di equità nei confronti di una parte significativa della comunità artistica. Come evidenziato da Iljadica, si potrebbe sostenere la necessità di proteggere i graffiti per promuovere una cultura diversificata.³⁶⁷ Inoltre, il riconoscimento della protezione autoriale serve a tutelare gli interessi economici degli artisti, contrastando l'uso commerciale non autorizzato delle loro opere e favorendo nuove opportunità di carriera, contribuendo anche a sottrarre i graffiti artisti a circuiti criminali. Va osservato che la scelta dei luoghi di intervento assume un ruolo cruciale: la ricerca di visibilità spinge molti artisti a operare in spazi non autorizzati, spesso perché culturalmente più significativi rispetto ai luoghi formalmente consentiti. Per molti *writers*, dunque, la dimensione dell'illegalità è quasi inevitabile. In conclusione, la questione verte sulla determinazione del livello minimo di protezione: considerato il valore della *Street Art* per la creatività e per la cultura contemporanea, escludere tali opere dalla tutela risulterebbe contrario alla finalità del diritto internazionale d'autore, che mira a garantire giustizia agli autori. La dottrina giuridica, in maniera unanime, sostiene questa impostazione: A. O'Connell osserva che la dottrina dell'illegalità non impedisce la nascita del diritto d'autore su opere realizzate mediante atti illeciti; S. Cloon ritiene che la teoria generale del *copyright* esiga la protezione dei graffiti, anche in assenza di una pronuncia espressa da parte dei tribunali; C. Lerman sostiene che la protezione debba prescindere dai mezzi utilizzati per la creazione dell'opera³⁶⁸; infine, W. Paula afferma con forza che il diritto d'autore dovrebbe tutelare i graffiti creati illegalmente, sia in termini di sussistenza del diritto, sia in termini di applicazione.³⁶⁹

Sulla base di tali considerazioni, questo scritto aderisce all'interpretazione dottrinale prevalente: il solo dato dell'illegalità del luogo non appare sufficiente a escludere la

³⁶⁶ JAFARGULIYEV, *Flipping A Coin For Copyrightability Of Illegally Placed Street Art*, cit., pp.11-12.

³⁶⁷ ILJADICA, *Copyright Beyond Law –Regulating Creativity in the Graffiti Subculture*, cit., p.103.

³⁶⁸ LERMAN, *Protecting Artistic Vandalism: Graffiti and Copyright Law*, cit., p. 295.

³⁶⁹ JAFARGULIYEV, *Flipping A Coin For Copyrightability Of Illegally Placed Street Art*, cit., p. 12.

protezione autoriale. Negare tale tutela si porrebbe in contrasto con i principi dei diritti umani, dell'equità e con le impostazioni proprie dei sistemi di *civil law*, e va altresì rilevato che, ad oggi, non risultano decisioni definitive nelle giurisdizioni di *common law* che abbiano negato la protezione autoriale in base alle dottrine delle “mani sporche” o dell’ordine pubblico.

CAPITOLO III

STREET ART: IMPLICAZIONI GIURIDICHE TRA DIRITTO DI PROPRIETÀ E DIRITTI D'AUTORE

SOMMARIO: 3.1 La difficile coesistenza tra libertà espressiva e proprietà: introduzione; 3.1.1 *Street Art* indipendente: il conflitto tra autore e proprietario del supporto e le risposte dei diversi ordinamenti; 3.1.2 *Street Art* e riproduzione non autorizzata: il conflitto tra autore e terzi nei diversi ordinamenti; 3.1.2.1 Libertà di panorama: un'eccezione che divide; 3.2 *5-Pointz*: arte effimera, diritti permanenti; 3.2.1 VARA e graffiti: protezione condizionata per le opere negli spazi pubblici; 3.2.2 Il diritto all'integrità nel VARA; 3.2.2.1 Proteggere l'arte di strada dalle distorsioni, mutilazioni o modificazioni intenzionali; 3.2.2.2 Proteggere dalla distruzione un'opera di “*recognized stature*”; 3.2.2.2.1 “*Recognized stature*”: il ruolo decisivo della giurisprudenza americana nella definizione del concetto; 3.2.3 Le eccezioni al diritto all'integrità per le opere sugli edifici; 3.2.4 *Street Art*, arte *site-specific*? ; 3.3 La tutela dell'integrità dell'opera in Italia: articolo 20 della legge sul diritto d'autore; 3.3.1 Onore e reputazione dell'artista; 3.3.2 La distruzione dell'opera: proprietà contro i diritti morali dell'artista; 3.3.3 Blu, la musealizzazione forzata: prospettive di tutela giuridica; 3.4 Anonimato e paternità: il paradosso dell'identità nella *Street Art*; 3.4.1 L'anonimato come firma: dall'Iliade ai muri urbani; 3.4.2 Principio di “*open justice*” e anonimato creato: una convivenza (im)possibile?; 3.4.3 Recepimento della “*presunzione di Berna*” nei diversi ordinamenti; 3.4.4 Opere anonime: l'incerta protezione del diritto d'autore negli Stati Uniti.

“La tutela dell'opera di Street Art come oggetto di proprietà intellettuale è un puzzle dalla difficile composizione, in cui si intrecciano il diritto dell'autore, il diritto del proprietario del supporto e l'interesse collettivo alla fruizione dell'opera.”

Antonella Sau

3.1 La difficile coesistenza tra libertà espressiva e proprietà: introduzione

L'arte realizzata in spazi pubblici si configura, in maniera peculiare e significativa, quale terreno di emersione di tensioni giuridiche e valoriali tra diritti fondamentali afferenti a soggetti distinti. In particolare, dal punto di vista costituzionale, emerge un potenziale

conflitto tra il diritto di proprietà (art. 42), da un lato, e la libertà di manifestazione del pensiero e dell'espressione artistica (art. 21), dall'altro.³⁷⁰ Un esempio emblematico di tale frizione – sebbene maturato in ambito penalistico – è offerto dall'opera intitolata *Art. 639 = Reato di espressione*, realizzata nel 2017 dagli artisti Manu Invisible e Frode, all'indomani dell'assoluzione pronunciata dalla Corte di Cassazione³⁷¹ nei confronti dello stesso Manu Invisible in relazione al reato previsto dall'art. 639 del Codice penale. Con tale opera i due artisti hanno voluto esprimere come tale disposizione del Codice penale costituisca una limitazione al diritto di libera espressione garantito dall'art. 21 della Costituzione italiana.³⁷²

La *Street Art*, infatti, si fonda sull'intervento creativo su superfici materiali spesso di proprietà altrui, pubbliche o private, generando inevitabilmente un confronto tra l'artista e il titolare del bene che costituisce supporto dell'opera. La presenza o meno di autorizzazione da parte del proprietario costituisce elemento determinante nell'inquadramento giuridico del fenomeno.³⁷³

L'attenzione sarà rivolta, in particolare, ai casi in cui l'intervento artistico nello spazio pubblico avvenga in assenza di preventiva autorizzazione. In tale ambito, verranno esaminate due distinte ipotesi di mancato consenso:

- a) quella in cui l'artista non richiede il permesso del proprietario del bene materiale su cui l'opera viene realizzata, determinando così una possibile violazione del diritto di proprietà di quest'ultimo;
- b) quella in cui l'opera implica la riproduzione o la rielaborazione di creazioni altrui o di immagini di soggetti terzi, configurando una potenziale lesione di diritti d'autore o del diritto all'immagine.

A titolo esemplificativo, un utile punto di partenza per inquadrare storicamente tale problematica è offerto da un noto caso giuridico risalente alla Roma del II secolo d.C. Il

³⁷⁰ A. SANTARELLI, *Street art e diritto: un rapporto ancora in via di definizione*, in “Business Jus il mondo del diritto cambia”, 2017, pp.1-2

<https://www.businessjus.com/wp-content/uploads/2017/10/STREET-ART-E-DIRITTO-2.pdf>

³⁷¹ Cass. Pen. del 5 aprile 2016 n. 16371, www.dejure.com.

³⁷² REDAZIONE, *Manu Invisible arte urbana ed affresco*, in *Disagian*, 2022 <https://www.disagian.it/manu-invisible-arte-urbana-ed-affresco/>.

³⁷³ SANTARELLI, *Street art e diritto: un rapporto ancora in via di definizione*, cit., p.3.

giurista Gaio, autore delle *Institutiones* – opera destinata a rivestire un ruolo di primo piano nella formazione del diritto privato occidentale – propone una casistica paradigmatica: un pittore esegue un dipinto su una tavola di proprietà altrui, senza aver previamente ottenuto il consenso del titolare del bene, e successivamente rivendica tutela per la propria creazione. La questione impone di dirimere il conflitto tra la posizione dell’artista e quella del proprietario del supporto indebitamente utilizzato. La soluzione elaborata dal giurista romano consiste nel riconoscere all’opera pittorica natura prevalente rispetto alla tavola: la *pictura* assume, dunque, rilievo principale rispetto alla *tabula* e, in virtù del principio dell’accessione, consente all’autore – proprietario dei materiali impiegati – di acquisire la titolarità anche del bene che funge da supporto. Si tratta, in termini moderni, di una forma di acquisto a titolo originario per accessione, corrispondente alla categoria dell’“unione di cose appartenenti a soggetti diversi”, di cui all’art. 939 del Codice civile. Nondimeno, Gaio introduce una clausola di equilibrio: affinché il pittore possa effettivamente mantenere il possesso dell’opera, egli è tenuto a corrispondere al proprietario della tavola un’equa indennità per il valore del supporto materiale. Di segno opposto è la soluzione prevista nel caso in cui qualcuno abbia scritto su papiro o pergamena altrui, sempre senza autorizzazione. In tale ipotesi, la *scriptura*, non potendo sussistere in modo autonomo, è considerata elemento accessorio rispetto al supporto scrittoriale, con la conseguenza che la proprietà resta in capo al titolare della *res*, il quale acquisisce anche la scrittura in essa contenuta. Questa diversità di trattamento, sebbene potenzialmente disorientante – come osservato da Massimo Brutti, in *Il diritto privato nell’antica Roma* – non deve distogliere l’attenzione dall’elemento centrale: in entrambi i casi, la questione viene risolta in base al diritto di proprietà, attraverso un’analisi comparativa del valore economico dei beni coinvolti. Il conflitto tra creatività (artistica o letteraria) e titolarità del bene materiale viene dunque composto richiamando le regole dominicali sull’acquisto a titolo originario, adottando quale criterio discriminante la maggiore rilevanza patrimoniale dell’uno o dell’altro elemento.

Ancora una volta, dunque, emerge la pervasività del diritto di proprietà, istituto cardine delle tradizioni giuridiche dell’Occidente, la cui forza sistemica – per quanto socialmente divisiva – ha indotto parte della dottrina a definirlo «terribile».³⁷⁴

³⁷⁴ M. CINELLI, *Street art, diritto e dintorni*, in *Rassegna di diritto della moda e delle arti*, Fasc. 1/2023, pp. 3-5 <https://dirittomodaearti.it/street-art-diritto-e-dintorni/>.

Il proprietario di un bene oggetto di intervento artistico, infatti, potrebbe non essere in grado di valutare il valore culturale o economico dell'opera apposta sul suo bene e desiderare semplicemente la rimozione, tramite tecniche distruttive o mediante copertura pittorica. In alternativa, nell'esercizio delle facoltà dominicali, potrebbe optare per la vendita o addirittura la demolizione dell'edificio interessato – scenario non infrequente, dato che i graffiti sono spesso realizzati su immobili in stato di abbandono o degrado. Tale volontà, tuttavia, può entrare in collisione con un eventuale consenso, anche solo tacito e desumibile da comportamenti concludenti, come la mancata rimozione dell'opera per un periodo prolungato. Oppure può trovare resistenza da parte della collettività o di soggetti che ne riconoscono il valore artistico. In questi casi si pone un delicato problema di bilanciamento tra la compressione del diritto dominicale e la tutela della libertà artistica. Va chiarito, tuttavia, che in tali situazioni non si è ancora di fronte a una questione di sfruttamento economico dell'opera. Diverso è, invece, lo scenario in cui il proprietario, consapevole del valore artistico apportato all'immobile, intenda capitalizzare tale valore – che in certi casi può addirittura superare quello dell'immobile stesso – tramite la vendita o l'inserimento dell'opera in una collezione privata. In simili circostanze, può emergere una questione di arricchimento senza causa (*sine titulo*)³⁷⁵, qualora il proprietario tragga un vantaggio patrimoniale indebito dall'opera artistica, in assenza di un titolo giuridico che giustifichi tale beneficio.³⁷⁶

Alla luce di tali premesse, il presente capitolo si propone di indagare, in primo luogo, il conflitto tra autore e proprietario del supporto materiale dell'opera, analizzando le diverse soluzioni giuridiche adottate nei principali ordinamenti di riferimento. L'indagine si estenderà, quindi, alle ipotesi in cui la *Street Art* implichi la riproduzione non autorizzata di opere altrui o di immagini di terzi, ponendo l'accento sulle conseguenti tensioni tra libertà espressiva e tutela del diritto d'autore o del diritto all'immagine, con un focus specifico sull'eccezione della cosiddetta “*libertà di panorama*”, oggetto di interpretazioni contrastanti nei diversi contesti normativi.

Successivamente, verrà esaminato il caso statunitense *5Pointz*, emblematico per la riflessione sul rapporto tra la natura effimera delle opere di *Street Art* e la permanenza dei diritti d'autore ad esse connessi, analizzando in particolare la disciplina del *Visual Artists*

³⁷⁵ MORGAN, *Graffiti - Who Owns the Rights?*, cit., p. 9:

³⁷⁶ VECCHIO, *Problemi giuridici della street art*, cit., p. 668-670.

Rights Act (VARA), con riferimento ai limiti e alle condizioni del diritto all'integrità delle opere d'arte situate in spazi pubblici. Nel prosieguo, l'attenzione sarà rivolta al quadro normativo italiano, con particolare riferimento all'art. 20 della legge sul diritto d'autore, al fine di valutare la tutela riconosciuta all'integrità dell'opera e all'onore e alla reputazione dell'autore, nonché le implicazioni derivanti dalla distruzione dell'opera da parte del proprietario del bene che la ospita. In tale contesto sarà oggetto di analisi anche il caso emblematico dell'artista Blu, che solleva interrogativi in merito alla musealizzazione forzata e alle possibili forme di tutela giuridica connesse.

Infine, verrà approfondito il tema dell'anonimato e della paternità nella *Street Art*, indagando le implicazioni derivanti dall'assenza di identificabilità dell'autore, il bilanciamento con il principio di *open justice*, l'applicazione della presunzione di paternità prevista dalla Convenzione di Berna e le incertezze in materia di protezione autoriale negli ordinamenti di *common law*, con particolare attenzione al contesto statunitense.

3.1.1 Street Art indipendente: il conflitto tra autore e proprietario del supporto

Nell'ambito del diritto d'autore, la divergenza soggettiva tra il titolare del bene fisico (*corpus mechanicum*) e l'autore dell'opera immateriale (*corpus mysticum*) non costituisce una situazione patologica o eccezionale.³⁷⁷ Tuttavia, sebbene il riconoscimento del diritto d'autore in capo all'artista non implichi automaticamente l'espropriazione del proprietario del supporto, esso può determinare significative limitazioni all'esercizio del diritto dominicale. Parallelamente, la volontà del proprietario può, di fatto, compromettere la conservazione o la fruizione dell'opera artistica, quantomeno nel contesto in cui essa è situata. Le soluzioni prospettabili per risolvere tale frizione sono molteplici e variano sensibilmente a seconda dell'ordinamento di riferimento.

Nel sistema giuridico italiano, come anche nei sistemi giuridici tedesco e francese, la questione ha acquisito particolare rilievo in relazione al diritto esclusivo di riproduzione dell'opera: prerogativa che, notoriamente, resta in capo all'autore indipendentemente

³⁷⁷P. AUTERI ET AL., *Diritto della proprietà intellettuale*, Torino, 2021, pp. 243 e ss. L'opera artistica può essere giuridicamente distinta dal supporto materiale che la contiene, dando luogo a una separazione tra *corpus mechanicum* e *corpus mysticum*.

dalla titolarità del supporto fisico, anche qualora quest'ultimo sia stato oggetto di trasferimento a terzi³⁷⁸.

Tuttavia, la concretizzazione di tale diritto incontra ostacoli di natura “pratica”, in particolare qualora l'autore debba accedere all'opera collocata su proprietà altrui per riprodurla. Per tali ragioni, in passato, la giurisprudenza era incline a privilegiare in modo assoluto i diritti del proprietario del bene materiale³⁷⁹. Già nei primi anni Ottanta, però, tale orientamento iniziò ad essere superato, affermandosi l'idea che l'autorizzazione del proprietario non fosse sempre necessaria, ad eccezione del caso in cui questi abbia acquisito anche i diritti di utilizzazione economica dell'opera³⁸⁰.

Una parte della dottrina contemporanea solleva, tuttavia, perplessità in merito a una forma di accesso così ampiamente riconosciuta, sottolineando l'assenza di una previsione normativa specifica e il conseguente sacrificio imposto al proprietario, sia in termini di disponibilità del bene, sia rispetto alla sua piena godibilità.³⁸¹ Tali obiezioni appaiono ancora più fondate se riferite al contesto della *Street Art*, dove si imporrebbe al proprietario non solo di accettare una prima interferenza nella sua sfera dominicale, ma anche di tollerare in seguito l'ingresso del *writer* nel proprio spazio privato per effettuare la riproduzione dell'opera.

L'approccio francese si dimostra maggiormente sfumato, attribuendo al giudice il compito di bilanciare le specificità del caso concreto. L'articolo L.121-3 del *Code de la propriété intellectuelle*, infatti, pur ribadendo la possibilità di una dissociazione soggettiva tra autore e proprietario, stabilisce che quest'ultimo possa negare l'accesso all'artista, ma introduce un correttivo: qualora tale rifiuto si configuri come un “abuso notorio”, tale da vanificare il diritto di divulgazione, l'artista può ricorrere al *Tribunal de*

³⁷⁸ Art. 109, Legge 22 aprile 1941, n. 633, sul diritto d'autore: «*Il trasferimento del supporto dell'opera non comporta, salvo patto contrario, il trasferimento dei diritti di utilizzazione economica*».

³⁷⁹ Cass. civ., sez. I, 6 febbraio 1980, n. 862, in *Giust. civ.*, 1980, I, p. 1173 ss., dove si afferma che il diritto esclusivo di riproduzione può sopravvivere alla cessione del supporto materiale.

³⁸⁰ F. MACCHIA, *Diritto d'autore e proprietà privata: la difficile convivenza*, in *AIDA*, 2016, p. 89, ove si discutono i limiti di accesso dell'autore all'opera su fondo altrui in mancanza di specifica autorizzazione normativa.

³⁸¹ A. FRASSINETTI, *Accesso all'opera dell'ingegno e tutela del proprietario: un equilibrio necessario*, in *Riv. dir. civ.*, 2020, II, p. 501.. L'autore rileva le difficoltà interpretative e applicative in assenza di una norma espressa.

*Grande Instance*³⁸². Resta a carico dell'autore l'onere di dimostrare l'abusività del diniego. Tuttavia l'ampiezza delle formule adottate dall'art. 29 della legge sul diritto d'autore consente al giudicante di operare un'adeguata ponderazione degli interessi in gioco. Ciò appare particolarmente significativo nel contesto urbano della *Street Art*, ove il giudice può valutare le circostanze concrete e offrire una tutela coerente con le peculiarità del caso. Resta, però, aperta la questione relativa all'estensione dei concetti di "diritto di divulgazione" e "abuso" da parte del proprietario, in assenza di una cornice normativa che disciplini l'illecita originaria invasione della proprietà privata da parte dell'artista, né che chiarisca la titolarità delle prerogative connesse all'opera realizzata su altrui bene.³⁸³

Il sistema tedesco offre una disciplina ancora più rigida, come si evince dal § 25 dell'*Urheberrechtsgesetz*, che riconosce all'autore uno *Zugangsrecht*, ovvero un diritto di accesso all'opera situata presso terzi, purché si tratti dell'originale o di una copia. Tale accesso è però consentito solo in caso di effettiva necessità, il che implica per l'autore l'onere di dimostrare l'impossibilità di utilizzare un altro supporto. Inoltre, l'accesso deve limitarsi a esigenze di riproduzione o rielaborazione dell'opera e non può in alcun modo confliggere con i diritti del proprietario, il quale, pur non essendo tenuto alla consegna o rilascio, deve dimostrare concretamente l'esistenza di un conflitto tra la richiesta di accesso e il proprio legittimo godimento del bene. È evidente, dunque, come l'applicazione di tale normativa al fenomeno analizzato presenti notevoli difficoltà, data la sua impostazione restrittiva e la rigidità dei presupposti.³⁸⁴

Passando al sistema statunitense, si segnala un contributo recente di un autore già citato, che, trattando della *Street Art*, propone alcune soluzioni astratte per la risoluzione del conflitto. Tra esse, la più originale è la qualificazione del graffiti come un bene abbandonato, suscettibile di appropriazione da parte del primo soggetto che lo ritrovi, secondo il principio del "*first occupant*". Tale ipotesi presenta affinità, ma non piena coincidenza, con l'istituto dell'occupazione previsto dall'art. 923 del Codice civile, che

³⁸² P. GAUDRAT, *Le droit moral de l'auteur face aux droits du propriétaire*, in *Propriété Intellectuelle*, 2018, p. 17.

³⁸³ E. BONADIO E F. DE WOLF, *Street Art: Between Copyright Law and Property Law*, in *European Intellectual Property Review*, 2021, vol. 43(6), pp. 356–364.

³⁸⁴ VECCHIO, *Problemi giuridici della street art*, cit., pp. 673-674.

consente l'acquisto originario di beni mobili che non appartengono ad alcuno, in quanto mai posseduti (*res nullius*) o abbandonati dal precedente proprietario (*res derelictae*). È evidente, tuttavia, come tale teoria possa applicarsi solo ai graffiti considerabili come beni mobili, escludendo così una larga parte delle opere ascrivibili alla *Street Art*. Inoltre, mentre nei sistemi romanistici l'abbandono si configura come atto volontario caratterizzato dall'intento di dismettere sia possesso che proprietà, negli ordinamenti di *common law* è necessaria la compresenza di due elementi: uno oggettivo (trasferimento della cosa) e uno soggettivo (volontà unilaterale di rinuncia, a prescindere dall'identità del beneficiario). Nei casi di *Street Art*, tuttavia, è spesso arduo cogliere con certezza l'intento dell'artista; ad esempio, la mancata rivendicazione dell'opera potrebbe derivare non da una reale volontà di rinuncia, bensì dal timore di conseguenze giudiziarie, civili o penali. Inoltre, non è sempre possibile affermare che l'artista abbia omesso una previa identificazione del destinatario del proprio intervento, il che comprometterebbe il carattere unilaterale del presunto trasferimento. In alcuni casi, tale volontà può trasparire da manifestazioni esplicite (pur rare, anche per via della volontà di anonimato), oppure da elementi oggettivi.³⁸⁵

Tale intenzione potrebbe risultare sia da una dichiarazione esplicita dell'autore (eventualità piuttosto infrequente, anche alla luce della tendenza a mantenere l'anonimato), sia da elementi oggettivi e contestuali. Si può citare, ad esempio, *Mobile Lovers* di Banksy, apparso nei pressi del *Broad Plain Boys Club* di Bristol, un centro di aggregazione giovanile, per il quale l'artista ha successivamente chiarito l'intento di rendere un tributo all'attività sociale del *Club*³⁸⁶. Un altro caso significativo è quello di *Slave Labour*, eseguito sul muro di un negozio “*tutto a una sterlina*” a Haringey, Londra: il contenuto dello *Stencil*, incentrato sullo sfruttamento del lavoro minorile, rendeva evidente una critica al contesto commerciale in cui l'opera era collocata³⁸⁷. Tuttavia, episodi di questo tipo non possono fornire una base normativa universale per

³⁸⁵ G. M. RICCIO, *Arte negli spazi pubblici e superamento delle logiche proprietarie: suggerimenti e suggestioni dall'analisi comparatistica*, in *Rivista di diritti comparati*, 2020, pp. 10-12.

³⁸⁶ I. JOHN-STON, *Banksy Breaks Cover to Join Debate over 'Mobile Lovers' Artwork*, in *The Independent*, 2014, <https://perma.cc/YS7W-NCEK>.

³⁸⁷ I. R. E. DI ROMA, *BANSKY e la Street Art: Slave Labour*, in *La Scuola Fa Notizia*, 2020 <https://lascuolafanotizia.it/2020/11/29/banksy-e-la-street-art-slave-labour/>.

regolamentare il fenomeno (non è realistico aspettarsi che ogni *writers* invii comunicazioni ufficiali per chiarire le proprie intenzioni). Anche in queste situazioni emblematiche, inoltre, permane un certo grado di ambiguità riguardo alla volontà effettiva dell'artista: nel primo caso, la precisazione dell'intento è avvenuta solo dopo la realizzazione dell'opera, lasciando aperta la possibilità che il trasferimento fosse inizialmente un atto unilaterale nel senso già delineato; nel secondo caso, invece, essendo l'obiettivo dell'intervento quello di denunciare direttamente le politiche del *discount*, risulta ancor più difficile sostenere che Banksy intendesse in qualche modo favorire il destinatario della sua critica. In chiave funzionale, questa teoria appare meritevole di attenzione per la sua capacità di abbattere i costi transattivi, in quanto prescinde da forme negoziali, essendo l'abbandono un atto non contrattuale. Tuttavia, essa risulta poco efficace rispetto ad altre finalità, quali la tutela dell'opera o la promozione della creatività artistica, poiché attribuisce la proprietà a un soggetto estraneo alla sua creazione. Si tratta, peraltro, di un'asimmetria non ignota al nostro ordinamento, come dimostrano i casi di opere realizzate nell'ambito di un rapporto contrattuale, dove i diritti patrimoniali e il supporto materiale possono essere legittimamente attribuiti al committente. In secondo luogo, si evidenzia una struttura di bilanciamento poco efficace: non risulta predisposto alcun meccanismo deterrente in grado di scoraggiare l'artista dal reiterare la violazione dei diritti proprietari altrui, dal momento che la sua opera verrebbe considerata come abbandonata, e al contempo si determinerebbe, in modo paradossale, un incentivo eccessivo in capo agli studiosi e agli estimatori della *Street Art*, i quali sarebbero spinti a qualificarsi come primi scopritori, reclamando così la titolarità dell'opera, con un dispendio inutile di tempo ed energie. La qualifica di proprietà come abbandonata si porrebbe inoltre in frizione con i principi della libertà di disposizione e dell'unitarietà del diritto dominicale, poiché comporterebbe una frammentazione indesiderata delle facoltà proprietarie e conferirebbe al primo scopritore un potere giuridico significativo, pur trattandosi di un soggetto autore di un illecito. Questi, infatti, potrebbe – qualora l'opera risulti inseparabile dal supporto, come accade frequentemente – avanzare pretese quali la conservazione del muro che ospita l'opera oppure, secondo alcune interpretazioni, pretendere addirittura la rimozione dell'opera stessa, limitando in entrambi i casi in

maniera rilevante i poteri del proprietario.³⁸⁸ Un’ulteriore ipotesi è quella di qualificare l’intervento artistico come un atto di liberalità da parte dello *street artist* nei confronti del proprietario dell’edificio. Tuttavia, anche tale lettura risulta difficilmente adattabile al nostro sistema giuridico, il quale subordina l’istituto della donazione – concettualmente diverso dal *gift* – a una rigorosa cornice formale. Né si potrebbe legittimamente ricorrere, in modo sostanzialmente arbitrario, alla disciplina relativa alla donazione di modico valore. Facendo riferimento invece alle specificità dell’ordinamento statunitense, si osserva che il *gift*, in termini schematici, richiede la sussistenza di tre elementi fondamentali: l’intenzione donativa, la consegna – effettiva o obbligatoria – e l’accettazione. Tuttavia, nella condotta del proprietario del bene raramente si rinviene un chiaro intento di accettare un graffito come dono, trattandosi di un’opera non richiesta e spesso neppure gradita. Anche l’accertamento del primo requisito risulta problematico, poiché, come già evidenziato, non è agevole identificare con chiarezza l’intento del *writer*. Ciò vale non solo nei casi in cui l’opera assume una dimensione critica o provocatoria – come nel caso del già citato *"Slave Labour"* o dell’opera *"Trees"*, altra celebre creazione di Banksy – ma anche, più frequentemente, in tutte quelle ipotesi in cui non si può riscontrare un intento donativo specifico, essendo lo scopo primario dell’artista quello di disseminare le proprie opere nello spazio urbano.³⁸⁹

Una terza via, consisterebbe nell’applicazione della *law of accession*, ovvero una particolare modalità di acquisizione della proprietà prevista nei sistemi di *common law*. L’affinità terminologica con l’istituto dell’accessione previsto nel nostro ordinamento – pur non coincidente, a causa di evidenti divergenze nei presupposti, nella struttura operativa e nell’ambito di applicazione – suggerisce di estendere l’indagine anche a quest’ultimo istituto, nonché ad altri meccanismi di acquisto originario della proprietà, come l’unione, la commistione e la specificazione, disciplinati rispettivamente dagli articoli 939 e 940 del Codice civile, restando escluse, per motivi evidenti, le fattispecie concernenti l’invenzione di cosa smarrita o di tesoro regolate dagli articoli 927 e seguenti.³⁹⁰

³⁸⁸ P. N. SALIB, *The Law of Banksy: Who Owns the Street Art?*, in *39 Chicago L. Rev.*, 2015, pp. 2295-2317 https://lawreview.uchicago.edu/sites/default/files/10%20Salib_CMT_Final.pdf.

³⁸⁹ VECCHIO, *Problemi giuridici della street art*, cit., pp. 677-679.

³⁹⁰ ZENO ZENCOVICH, *I graffiti tra arte e illecito. Uno sguardo comparatistico*, cit., p.586.

Alla luce della potenziale utilità di tale prospettiva, nei limiti della presente analisi, si reputa opportuno evidenziarne le possibili criticità. Le conseguenze dell'applicazione dell'accessione – nelle diverse forme contemplate dal Codice civile – risultano chiaramente penalizzanti per l'artista. L'adozione del brocardo “*quidquid inaedificatur solo cedit*” si risolverebbe in un effetto pregiudizievole per il *writer*, a meno che non si applichi l'ipotesi, di portata limitata, disciplinata dall'articolo 936 del Codice civile, qualora si ritenesse che la *Street Art* possa essere qualificata come costruzione o opera eseguita da un terzo con materiali propri. In tal caso, il proprietario, se lo ritiene opportuno, può mantenerla corrispondendo, a sua scelta, il valore dei materiali e della manodopera oppure l'aumento di valore recato al fondo.³⁹¹

Per quanto riguarda gli altri meccanismi di acquisto a titolo originario che potrebbero, in teoria, legittimare il *writer* a rivendicare la proprietà del supporto, riemerge la problematica già affrontata, ovvero la loro applicabilità limitata alle sole opere mobili di *Street Art*. A ciò si aggiunge la difficoltà di valutare e confrontare criteri come il valore della manodopera e quello della proprietà, secondo quanto previsto dall'articolo 940 del Codice civile, che richiederebbe al giudice di quantificare il lavoro dell'artista. Similmente, l'articolo 939 impone una valutazione sulla separabilità astratta dell'opera, che, sebbene tecnicamente possibile, rischierebbe di compromettere il valore artistico, soprattutto nel caso di opere *site-specific*. Inoltre, risulta problematica la determinazione della cosa principale tra l'intervento artistico e il bene su cui esso insiste. Anche ove si decidesse di salvaguardare entrambe le posizioni soggettive, dichiarando una comproprietà ai sensi del primo comma dell'articolo 939 del Codice civile, resterebbero comunque intatti gli inconvenienti – oltre all'evidente anomalia – derivanti dalla condivisione della titolarità tra *writer* e proprietario, con le connesse difficoltà nella gestione delle scelte più opportune per il bene comune. Non meno problematiche si profilano, nel contesto statunitense, con riferimento alla scelta di applicare la *law of accession*, poiché essa presuppone di stabilire se e quando l'opera di *Street Art* possa ritenersi assorbita nella superficie altrui, al punto da costituire un'unità inscindibile. Tale questione, peraltro, non è stata risolta in modo uniforme dalla giurisprudenza americana: in una causa, il principio è stato ritenuto applicabile al caso di un nuovo radiatore montato

³⁹¹ RICCIO, *Arte negli spazi pubblici e superamento delle logiche proprietarie: suggerimenti e suggestioni dall'analisi comparatistica*, cit., pp. 11-12.

su un’automobile, mentre in un’altra controversia è stato escluso in relazione a un nuovo set di pneumatici. L’incertezza circa il campo applicativo ha determinato che la disciplina in oggetto sia stata raramente utilizzata autonomamente, venendo invece impiegata in via accessoria per colmare le lacune di altri regimi giuridici. Anche prescindendo da tali incertezze, l’estensione di detto principio alla *Street Art* genererebbe conseguenze indesiderate, sia per quanto riguarda la sua portata, risolvendo il conflitto solo per alcune tecniche espressive come i *murales*, sia per l’assenza di incentivi reali alla protezione e valorizzazione dell’opera.³⁹²

Infine, per l’ordinamento statunitense, è stato ipotizzato un modello regolativo fondato sulla *equitable division*. Si tratta di un istituto di antica origine, generalmente concepito come soluzione residuale rispetto alla regola della *first possession*, il cui principale punto di forza risiede nella duttilità. In effetti, quando non sia possibile individuare con certezza chi abbia per primo scoperto la *res*, oppure quando risulti iniquo attribuire l’intera proprietà a un solo soggetto, la controversia viene risolta attraverso una suddivisione equa delle prerogative dominicali, tenendo conto delle peculiarità del caso concreto sottoposto al giudice.³⁹³ Tale meccanismo rivela una notevole funzionalità proprio in relazione alla *Street Art*, in quanto, considerate le difficoltà legate all’accertamento dell’intento dell’artista, consente di pervenire a un bilanciamento equo tra esigenze confliggenti – da un lato la tutela della proprietà, dall’altro la promozione della creatività e l’incentivo alla conservazione e valorizzazione dell’opera – attraverso una divisione equilibrata delle prerogative giuridiche sul bene. Un ulteriore vantaggio del modello risiede nella sua potenziale estensione a tutte le forme artistiche riconducibili alla *Street Art*. Una proposta ricostruttiva formulata in tal senso prevede che il primo scopritore, in ossequio alla regola della *first possession*, non acquisti la piena proprietà dell’opera, ma assuma il ruolo di socio di minoranza, con diritto a percepire una quota del prezzo di vendita in caso di alienazione, calcolata sulla base del valore attribuito all’opera. Questo soggetto non sarebbe tuttavia legittimato a incidere sulle scelte gestionali del bene, restando ad esempio al proprietario del fondo la facoltà di demolire l’edificio. Una simile opzione distruttiva,

³⁹² SALIB, *The Law of Banksy: Who Owns the Street Art?*, cit., pp. 2317-2319.

³⁹³ R.H. HELMHOLZ, *Equitable Division and the Law of Finders*, in *Chicago Unbound*, 1983, pp. 322-325 https://chicagounbound.uchicago.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2499&context=journal_articles.

tuttavia, risulterebbe economicamente svantaggiosa, rendendo più conveniente, anche per il proprietario, la soluzione socialmente preferibile.³⁹⁴

3.1.2 Street Art e riproduzione non autorizzata: il conflitto tra autore e terzi non proprietari

Passando alla figura del terzo privo di titolarità proprietaria, è possibile una ulteriore articolazione, distinguendo due principali tipologie problematiche.

La prima riguarda i casi in cui a essere citati in giudizio dagli *street artists* sono altri creativi che, per finalità artistiche eterogenee, hanno utilizzato immagini delle opere di strada: si pensi, ad esempio, a registi³⁹⁵, fotografi³⁹⁶ o autori di *videoclip* musicali³⁹⁷. Meno frequente, ma non inedita, è la situazione opposta, in cui allo stesso *street artist* viene contestata la riproduzione non autorizzata di opere altrui. Emblematico, in tal senso,

³⁹⁴ SALIB, *The Law of Banksy: Who Owns the Street Art?*, cit., pp. 2324-2325.

³⁹⁵ Nel 2014, il regista Terry Gilliam è stato coinvolto in una causa intentata presso la Corte Federale dell'Illinois da tre *street artists* – Franco Fasoli (alias “Jaz”), Nicolás Romero (“Ever”) e Derek Mehaffey (“Troy Lovegates and Other”) – per l’uso non autorizzato, nel film *The Zero Theorem*, di un murales intitolato Castillo, situato nell’area dei graffiti di Buenos Aires. L’opera, registrata presso l’Ufficio del *Copyright* argentino nel 2013, compare nella pellicola presentata alla Mostra del Cinema di Venezia nel 2013 e distribuita in Italia a partire dal 7 luglio 2016. La vicenda è analizzata in L. MACIOCE, *Arte contemporanea e tutela del diritto d’autore*, in *R&P Legal*, 2014 <http://www.replegal.it/it/intellectual-property2/item/244-arte-contemporanea-e-tutela-del-diritto-d-autore.html>.

³⁹⁶ LERMAN, *Protecting Artistic Vandalism: Graffiti and Copyright Law*, cit., pp. 300-301 menziona il caso di Peter Rosenstein che nel suo libro, *Tattoed Walls*, aveva inserito più di cento foto dei murales di New York, senza aver richiesto l’autorizzazione ai creatori delle opere. Subito dopo la pubblicazione del volume, circa dodici artisti (incluso il gruppo Tatsu Cru) avevano protestato contro il fotografo, il quale si era difeso sia evidenziando che si era limitato a ritrarre spazi pubblici liberamente fruibili, sia per non aver oltrepassato i limiti del *fair use* (17 U.S.C. § 107); successivamente, le parti avevano raggiunto un accordo, ma il libro era stato messo fuori catalogo.

³⁹⁷ È tuttora pendente la causa intentata contro la cantante *pop* Kiesza, accusata di aver mostrato, nel videoclip del brano *Hideaway*, alcuni murales realizzati nel 2014 dall’artista Jamie Mitchel Kose, noto anche come Jamie Hef, senza averne ottenuto previa autorizzazione. L’autore ha avviato un’azione legale per violazione del *copyright*, sottolineando che le opere erano state realizzate in modo legittimo e regolarmente registrate. H. NEUNDORF, *Street Artist Jamie Hef Sues Pop Singer Kiesza over Unauthorized Use of His Work*, in *Artnet*, 2016, <https://news.artnet.com/art-world/hef-sues-kiesza-appropriation-music-video-407228>.

è il caso affrontato dalla giurisprudenza italiana di merito relativo allo *street artist* Marco Mantovani, in arte KayOne, cui è stata riconosciuta tutela mediante un'ordinanza cautelare nei confronti di Nicola Leonetti. Quest'ultimo aveva pubblicato sul proprio *blog* fotografie delle opere dell'artista senza attribuzione e commercializzato 80 opere che riproducevano fedelmente lo stile distintivo di KayOne.³⁹⁸

In altri contesti, tuttavia, non è ravvisabile alcuna finalità artistica, neppure potenziale, ma un semplice utilizzo volto a incrementare la commercializzazione di un prodotto, come nel caso di una linea di abbigliamento o di un'automobile. Particolarmente complesso, per le sue peculiarità, è invece il caso relativo alla divisa ufficiale di una squadra nazionale ai Giochi Olimpici.³⁹⁹

Con riferimento alla prima categoria di ipotesi, va riconosciuto che il potere di autorizzare la riproduzione spetta esclusivamente all'autore, a prescindere dalla collocazione pubblica dell'opera. Tuttavia, è essenziale considerare la finalità che guida l'uso dell'immagine della *Street Art*. In alcune delle situazioni sopra descritte, si potrebbe invocare la categoria delle opere derivate, utile a ribadire quanto già emerso riguardo al *dialogo artistico* tipico della *graffiti community*, secondo cui ogni creazione richiama, in misura più o meno evidente, esperienze e forme espressive pregresse. Non esiste, infatti, alcuna opera artistica completamente svincolata dai movimenti passati o contemporanei: si parla, analogamente al diritto brevettuale, di *innovazione cumulativa*. La definizione giuridica di opera derivata è tuttavia complessa, come confermato da studi recenti che ne analizzano le differenti regolamentazioni. Inoltre, tale concetto non risulta risolutivo nei casi in cui non si tratti di un'elaborazione dell'opera originale, ma di una mera riproduzione, ad esempio come sfondo in *videoclip* musicali, *spot* pubblicitari o fotografie in ambienti urbani. In tali circostanze, la questione va inquadrata nell'ambito delle limitazioni al diritto esclusivo dell'autore, onde evitare che il sistema giuridico

³⁹⁸ Trib. Milano, ord., 2 novembre 2011

³⁹⁹ LERMAN, *Protecting Artistic Vandalism: Graffiti and Copyright Law*, cit., pp. 301-302: la squadra spagnola di nuoto sincronizzato alle Olimpiadi di Pechino del 2008 indossava un costume che rappresentava, in forma stilizzata, un'opera dell'artista tedesco CAN2 senza il suo consenso. In tal caso, la questione era ulteriormente complicata dai profili di transnazionalità (coinvolgendo non solo Spagna e Germania, ma anche il *locus* in cui era intervenuta la violazione, la Cina); Can2, dopo aver pubblicamente censurato tale riproduzione, non ha tuttavia instaurato ad oggi alcun contenzioso rispetto a tale profilo.

imponga, in modo logicamente e praticamente insostenibile, l’obbligo per ogni artista di ottenere l’autorizzazione da ciascun *street artists* — spesso ignoto — per l’utilizzo di elementi urbani come semplice sfondo. Le varianti possibili sono molteplici, poiché le eccezioni e limitazioni al diritto d’autore variano sensibilmente da un ordinamento all’altro. In questo contesto, si possono confrontare due modelli teorici contrapposti, da utilizzare come paradigmi comparativi.⁴⁰⁰

Da un lato, il quadro normativo internazionale e comunitario europeo impone che ogni eccezione rispetti il cosiddetto *three-step test*, previsto dalla Convenzione di Berna (art. 9(2)), modificata a Stoccolma nel 1967, recepito dall’art. 13 degli Accordi *TRIPS* del 1994, dall’art. 10(2) del *WIPO Copyright Treaty* del 1996 e dall’art. 5(5) della direttiva 2001/29/CE⁴⁰¹. Il *test* stabilisce che le eccezioni siano limitate a “casi speciali”, che non compromettano l’ordinario sfruttamento dell’opera e non arrechino danno ingiustificato al titolare dei diritti. Sebbene tale impianto presenti margini di flessibilità, nel noto caso affrontato dal *Dispute Settlement Body* dell’OMC, relativo alla compatibilità tra il 17 U.S.C. § 110(5) e l’art. 13 *TRIPS*, il metodo adottato fu esclusivamente quantitativo, valutando l’impatto economico in termini di concorrenza allo sfruttamento commerciale. Sorge quindi il dubbio se tale approccio sia applicabile anche al contesto della *Street Art*, ovvero se la legittimità della riproduzione debba essere valutata unicamente in funzione del danno economico subito dal titolare.⁴⁰²

Dall’altro lato si colloca il modello statunitense del *fair use*⁴⁰³, spesso invocato dagli artisti convenuti in giudizio. Questa clausola, altamente flessibile, risponde a diverse esigenze: la riduzione dei costi di transazione, la possibilità di usi trasformativi e l’adeguamento alle esigenze costituzionali e internazionali di libertà di espressione. Piuttosto che considerare uno solo di questi aspetti, è preferibile concepire il *fair use* come un sistema integrato, volto a garantire che il diritto d’autore non ostacoli il processo creativo. Come osservato in dottrina, il *fair use* non costituisce una semplice eccezione, bensì una componente strutturale dell’equilibrio tra tutela e libertà, finalizzata

⁴⁰⁰ VECCHIO, *Problemi giuridici della street art*, cit., pp. 686-689.

⁴⁰¹ WTO, *Report of the Panel, United States – Section 110(5) of the US Copyright Act*, WT/DS160/R, 2000.

⁴⁰² M. SENFTLEBEN, *Copyright, Limitations and the Three-Step Test. An Analysis of the Three-Step Test in International and EC Copyright Law*, London-New York, 2004, p. 47.

⁴⁰³ *United States Code, Title 17, § 107 – Limitations on exclusive rights: Fair use.*

a incentivare la produzione culturale. Questo modello impone un'analisi qualitativa e multifattoriale, secondo quanto previsto dal 17 U.S.C. § 107, considerando elementi quali la finalità non esclusivamente commerciale e il carattere trasformativo dell'uso, inteso in senso qualitativo e non meramente quantitativo. Il punto di forza di tale impostazione risiede nella sua flessibilità e nella discrezionalità riconosciuta al giudice, il quale può valutare l'effettiva rilevanza artistica dell'opera derivata e il significato simbolico dell'opera originale per lo *street artist*, nonché gli interessi economici in gioco.

Questa soluzione, tuttavia, non trova attualmente riscontro nel nostro ordinamento né in quelli della maggior parte dei Paesi europei continentali, in quanto basata su un approccio *ex post*, casistico e privo di previsioni normative dettagliate. Una recente apertura in tal senso è rappresentata dall'art. 70 della legge sul diritto d'autore, modificato dalla legge n. 2 del 9 gennaio 2008, che consente la riproduzione e la diffusione a fini didattici o scientifici — inclusa la pubblicazione online di immagini a bassa risoluzione — purché non in concorrenza con l'uso economico dell'opera. Secondo un'interpretazione costituzionalmente orientata, in linea con l'art. 21 della Costituzione, si potrebbe estendere tale previsione anche agli usi legati alla libera espressione e informazione. Quanto alla seconda categoria di casi, ossia l'uso meramente commerciale privo di finalità artistica, risulta particolarmente complesso applicare i criteri del *fair use* di cui al 17 U.S.C. § 107. Infatti, in assenza di una trasformazione creativa o di uno scopo di critica, commento o informazione, tali utilizzi difficilmente possono essere giustificati come "equi".⁴⁰⁴

La collocazione di queste creazioni in spazi pubblici ha spinto un'altra parte della dottrina a interrogarsi sulla possibilità che l'artista, con tale gesto, esprima implicitamente una rinuncia all'esercizio dei propri diritti patrimoniali oppure, più verosimilmente, conferisca una licenza non



Figura 3: Francobollo pasquale 2020 del Vaticano con l'opera di *Street Art* dell'artista Babrow, utilizzata senza consenso. Dopo tentativi informali e due diffide ignorate, l'artista ha citato in giudizio il Vaticano chiedendo oltre 128.000 euro di risarcimento per danni morali e patrimoniali, pari agli introiti ottenuti dalla vendita di 80.000 francobolli senza alcun riconoscimento del suo diritto d'autore.

⁴⁰⁴ VECCHIO, *Problemi giuridici della street art*, cit., pp. 689-692.

esclusiva, illimitata nel tempo e nello spazio, gratuita, secondo un modello simile a quello previsto per il *software Open Source*. Tale modello prevede un uso consentito per specifiche finalità, come la diffusione dell'opera, senza implicare una cessione dei diritti. In tale prospettiva, la realizzazione dell'opera su una superficie appartenente a terzi comporterebbe per l'artista l'autorizzazione implicita al proprietario del bene (che diviene proprietario anche dell'opera per accessione) di esporla, oppure la concessione di una licenza limitata alla mera fruizione visiva dell'opera, intesa come conoscenza e non come produzione di elaborati derivati. Tuttavia, tale licenza non comprenderebbe il diritto di riproduzione integrale, regolato dall'art. 13 della legge sul diritto d'autore, sollevando così questioni sulla legittimità della riproduzione dell'immagine dell'opera, un diritto che rappresenta uno degli aspetti più rilevanti dell'utilizzazione economica dell'opera, reso ancora più centrale dalle tecnologie digitali e dalla diffusione in rete. Una lettura del diritto di esposizione in chiave Open Source porterebbe infatti a riconoscere ai terzi il diritto di riprodurre l'opera (attraverso fotografie o video) ai soli fini della comunicazione al pubblico, inclusa la diffusione online.⁴⁰⁵

Un'interpretazione ancora più estesa è quella sostenuta da Vincenzo Zeno Zencovich, secondo cui la scelta dell'artista di realizzare l'opera in uno spazio accessibile a tutti comporterebbe una vera e propria licenza per lo sfruttamento economico dell'opera a favore del proprietario del supporto, in virtù della libera fruizione concessa al pubblico, che l'eventuale commercializzazione contribuirebbe ulteriormente a valorizzare.⁴⁰⁶

A rendere più complesso il quadro contribuisce il mancato esercizio da parte dell'Italia dell'opzione, precedentemente accennata, prevista dall'art. 5, par. 3, lett. h), della Direttiva 2001/29/CE (c.d. Direttiva Infosoc), che lasciava agli Stati membri la facoltà di introdurre eccezioni o limitazioni ai diritti di riproduzione e comunicazione al pubblico per opere collocate stabilmente in luoghi pubblici, indipendentemente dalla finalità lucrativa. Tuttavia, alcuni Stati, nel recepimento, hanno ristretto l'eccezione ai soli usi non commerciali, compromettendo l'obiettivo indicato nel Considerando 31⁴⁰⁷.

⁴⁰⁵ F. BENATTI, *La street art musealizzata tra diritto d'autore e diritto di proprietà*, in *Giur. comm.*, n. 5, 2017, pp. 781-785; pp. 811-814.

⁴⁰⁶ ZENO ZENCOVICH, *I graffiti tra arte e illecito. Uno sguardo comparatistico*, cit., pp.584-586.

⁴⁰⁷ "...Le differenze esistenti nelle eccezioni e limitazioni relative a determinati atti hanno effetti negativi diretti sul funzionamento del mercato interno nel settore del diritto d'autore e dei diritti connessi. Tali

Nonostante i numerosi tentativi dell'Unione Europea per garantire un mercato unico digitale efficiente e armonizzato, culminati nella Direttiva (UE) 2019/790 (c.d. Direttiva *Copyright*), i risultati sono stati limitati anche per via dell'opposizione di Stati come Francia e Italia. Ad oggi, in assenza di un'esplicita previsione della cosiddetta "freedom of panorama", la dottrina maggioritaria ritiene che la riproduzione di un'opera creativa esposta permanentemente in un luogo pubblico resti riservata all'autore, salvo le eccezioni previste dagli artt. 70, commi 1 e 1-bis, della legge sul diritto d'autore, a prescindere dalla finalità commerciale, dal supporto usato o dalla fedeltà della riproduzione.⁴⁰⁸

Considerato che ogni alterazione del supporto originale costituisce una nuova riproduzione⁴⁰⁹, anche interventi come il restauro in loco o il distacco per l'esposizione in musei potrebbero configurarsi come utilizzazioni economiche riservate all'autore. Il restauro, in particolare, potrebbe rientrare in un diritto esclusivo sul restauro dell'opera effimera, secondo un'estensione dell'art. 18, co. 4, della legge sul diritto d'autore, mentre il distacco modificherebbe il supporto, realizzando una nuova riproduzione ai sensi dell'art. 13 della legge sul diritto d'autore. L'unico ambito di libertà nell'uso delle immagini da parte delle istituzioni culturali potrebbe derivare dall'art. 6 della Direttiva (UE) 2019/790, che consente di "realizzare copie di qualunque opera o altri materiali presente permanentemente nelle loro raccolte, in qualsiasi formato o su qualsiasi supporto, ai fini di conservazione di detta opera o altri materiali e nella misura necessaria a tale conservazione", con la precisazione che "gli atti di riproduzione

differenze potrebbero facilmente accentuarsi con l'ulteriore sviluppo dell'utilizzazione economica transfrontaliera di opere e delle attività transfrontaliere. Onde garantire il corretto funzionamento del mercato interno, tali eccezioni e limitazioni dovrebbero essere definite in modo più uniforme... ”

⁴⁰⁸ G. RESTA, *Chi è proprietario delle Piramidi? L'immagine dei beni culturali tra property e commons*, in *Pol. dir.*, n. 4, 2009, p. 567, per il quale la regola fondamentale dell'esclusività del diritto di riproduzione non può essere scalfita per il fatto che l'opera sia situata in un luogo in cui tutti la possono vedere in quanto "altro è vedere, altro è riprodurre". Tutt'al più gli Autori ritengono che, in ossequio al principio della libertà di informazione, si possa ammettere una libera riproduzione quando questa sia "necessaria allo scopo di fissare, o in una pittura, o più spesso, con una fotografia, l'intero luogo pubblico ove si trova l'opera", pur circondando tale deroga da opportune cautele, esigendo cioè la prova della reale esistenza di uno scopo giustificante e la permanente collocazione dell'opera in un luogo che sia davvero aperto alla circolazione pubblica per scopi diversi dalla fruizione artistica.

⁴⁰⁹ Così Corte Giust. Ue, 22 gennaio 2015, C-419/13, in *AIDA*, 2015, pp. 446 e ss.

compiuti dagli istituti di tutela del patrimonio culturale a fini diversi dalla conservazione delle opere o altri materiali presenti nelle loro collezioni permanenti dovrebbero continuare a essere soggetti all'autorizzazione dei titolari dei diritti, a meno che non siano consentiti da altre eccezioni o limitazioni previste dal diritto dell'Unione" (Considerando 27).

Rilevante è anche l'art. 14 della stessa Direttiva, secondo cui, alla scadenza della protezione, la riproduzione dell'opera non deve essere soggetta a diritti d'autore, salvo che essa stessa sia originale. Questa previsione, applicabile anche alla *Street Art* entrata nel pubblico dominio, potrebbe incidere sulla disciplina delle fotografie non creative, oggi protette dall'art. 87, co. 1, della legge sul diritto d'autore, come le riproduzioni di opere figurative, che col recepimento della Direttiva seguiranno il regime dell'opera originaria, se priva di tutela. Tuttavia, in assenza di una libertà di panorama, l'impatto della norma sulla circolazione delle immagini di *Street Art* resta minimo, soprattutto considerata la natura transitoria di molte opere, che rischiano di scomparire prima della scadenza dei diritti economici previsti dall'art. 25 della legge sul diritto d'autore. Ne deriva un vantaggio competitivo per quei Paesi che hanno adottato tale eccezione anche per fini commerciali. Ciò nonostante, i benefici che un libero utilizzo delle immagini potrebbe apportare allo sviluppo di strategie di *marketing* territoriale e alla promozione della creatività contemporanea suggeriscono l'opportunità di un ripensamento del bilanciamento tra diritto d'autore e altri diritti fondamentali, come la libertà di espressione, l'accesso alla cultura e la libera manifestazione del pensiero, in linea con l'orientamento della Corte costituzionale nella sentenza n. 108/1995.⁴¹⁰

Parte della dottrina, sulla base di quest'ultimo orientamento, ha sostenuto l'esistenza di un diritto dell'autore ad accedere all'opera in caso di rifiuto del proprietario del supporto, riaffermendo che i diritti di sfruttamento economico restano in capo all'autore. Di particolare rilievo, in questa prospettiva, è la pronuncia della Corte di Giustizia UE del 22 gennaio 2015, secondo cui il semplice trasferimento di un'opera da un supporto all'altro (ad esempio da *poster* a tela) costituisce una nuova riproduzione. Applicando tale principio alla *Street Art*, ne deriva che il distacco dell'opera dal supporto originario, se non autorizzato dall'autore, costituisce una violazione dei suoi diritti patrimoniali (oltre

⁴¹⁰ SAU, *Street art: le ragioni di una tutela, le sfide della valorizzazione*, cit., pp. 171-172.

che morali). Naturalmente, la disciplina di tali diritti dovrà tenere conto delle specificità del fenomeno, come nel caso del cosiddetto "diritto di seguito", difficilmente applicabile alla *Street Art*, salvo che non si possa dimostrare che l'aumento del valore di un immobile sia imputabile alla presenza dell'opera.⁴¹¹

3.1.2.1 Libertà di panorama: un'eccezione che divide

Una delle principali difese invocabili da chi utilizza immagini di opere di *Street Art* collocate in spazi pubblici è rappresentata dall'eccezione nota come "libertà di panorama", la quale consente, entro determinati limiti, la riproduzione e l'utilizzo di opere artistiche permanenti visibili da luoghi accessibili al pubblico. In assenza di una normativa armonizzata a livello europeo, i Paesi membri dell'Unione hanno adottato soluzioni eterogenee: si va da modelli particolarmente permissivi, tipici dei sistemi giuridici di *common law*, fino a orientamenti fortemente restrittivi, recentemente riaffermati dalla giurisprudenza francese. In Italia, la questione non è disciplinata da disposizioni specifiche e, in mancanza di una regolamentazione espressa, si ritiene che, per le opere ancora tutelate dal diritto d'autore e non cadute in pubblico dominio, sia necessario ottenere un'autorizzazione o corrispondere i relativi diritti per la loro riproduzione. In passato sono stati presentati progetti di legge in materia, ma attualmente il nostro ordinamento è ancora privo di una norma dedicata. Diversa è invece la situazione in altri Paesi europei: in Germania, ad esempio, il § 59 dell'*Urheberrechtsgesetz* consente la libera riproduzione di opere stabilmente collocate in luoghi pubblici, indipendentemente dalla modalità di riproduzione; in Spagna, l'articolo 35 del *Real Decreto Legislativo* n. 1 del 1996 autorizza la duplicazione bidimensionale di «*opere situate permanentemente in parchi, vie, piazze o altri spazi pubblici*»; analoga previsione si trova in Portogallo, dove l'articolo 75(2) del *Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos* permette la riproduzione di opere esposte al pubblico, purché tale uso non interferisca con lo sfruttamento normale dell'opera, in linea con quanto stabilito dalla Convenzione di Berna.⁴¹²

⁴¹¹ CICALA, *Street art e conflitto tra diritto di proprietà e diritto di autore*, cit., pp.9-10.

⁴¹² RESTA, *Chi è proprietario delle Piramidi? L'immagine dei beni culturali tra property e commons*, cit., pp.567-573.

Un esempio emblematico della complessità di tale disciplina si riscontra nella celebre Torre Eiffel di Parigi. Sebbene l'opera architettonica originaria, realizzata dall'ingegnere Gustave Eiffel, sia ormai caduta in pubblico dominio essendo trascorsi oltre settant'anni dalla sua morte – circostanza che consente l'uso libero dell'immagine della struttura durante il giorno – l'illuminazione notturna, progettata successivamente e considerata un'opera autonoma, resta soggetta a protezione autoriale. Ne deriva che la riproduzione fotografica della Torre Eiffel illuminata, ad esempio per finalità commerciali come la stampa su *gadget*, configura una potenziale violazione del diritto d'autore, poiché riguarda una creazione ulteriore rispetto all'opera architettonica originaria. La distinzione tra le due manifestazioni artistiche evidenzia la necessità di valutare caso per caso l'applicabilità dell'eccezione di panorama, in particolare quando le opere pubbliche risultino stratificate nel tempo e composte da elementi eterogenei.⁴¹³

L'eccezione in questione è stata oggetto di dibattito anche in ambito giurisprudenziale, come dimostrato dal noto caso statunitense *Adrian Falkner v. General Motors LLC*. In tale vicenda, il noto artista – noto con lo pseudonimo "Smash 137" – aveva denunciato l'uso non autorizzato di un suo murale da parte della casa automobilistica *General Motors*, che lo aveva incluso in una propria campagna pubblicitaria. La difesa della società si fondava sulla pretesa che il murale fosse parte integrante dell'edificio su cui era stato realizzato e che, pertanto, rientrasse nella categoria delle opere architettoniche cui la normativa americana riconosce una specifica libertà di panorama anche per usi commerciali. Tuttavia, il giudice rigettò tale impostazione, evidenziando che il murale era stato dipinto successivamente alla realizzazione dell'edificio e che non vi era alcuna funzione strutturale o architettonica condivisa tra le due opere. La creazione pittorica, infatti, era frutto della libertà artistica dell'autore, il quale non era stato vincolato da indicazioni progettuali o funzionali riferibili all'immobile.⁴¹⁴

In tale contesto, la giurisprudenza ha dunque riaffermato l'autonomia del murale quale opera dell'ingegno distinta dall'architettura sottostante, escludendo la possibilità di ricondurlo all'ambito della libertà di panorama prevista per gli edifici. Una controversia simile è sorta in un altro caso statunitense che ha coinvolto la casa automobilistica

⁴¹³ BONADIO, *How Muralists, Street Artists, And Graffiti Writers Can Protect Their Artworks*, cit., pp. 566-567.

⁴¹⁴ *Falkner v. General Motors LLC*, No. 2:18-cv-00549-SVW-JPR, C.D. Cal. Sept. 17, 2018.

Mercedes-Benz e quattro artisti – Jeff Soto, Maxx Gramajo, Daniel Bombardier e James Lewis – autori di *murales* a Detroit⁴¹⁵. Le immagini di queste opere furono inserite da Mercedes in contenuti promozionali pubblicati sui *social media*, suscitando la reazione degli artisti, che denunciarono lo sfruttamento commerciale non autorizzato delle loro creazioni. La difesa del colosso automobilistico si fondava ancora una volta sull’argomento dell’incorporazione architettonica dei *murales*, tentando di inquadrarli nell’ambito della libertà di panorama garantita per le opere architettoniche. La strategia si basava sull’assenza, nell’ordinamento statunitense, di un’analoga eccezione riferita specificamente ai dipinti, motivo per cui l’unica possibilità per giustificare l’uso delle immagini era dimostrare che i *murales* fossero parte integrante degli edifici. La controversia è stata successivamente risolta tra le parti, ma resta emblematica per i rischi derivanti da un’interpretazione estensiva della nozione di incorporazione: una decisione favorevole a Mercedes, infatti, avrebbe potuto creare un precedente pericoloso, aprendo la strada a utilizzi indiscriminati delle opere di *Street Art* da parte di soggetti economici terzi, senza il consenso degli autori.⁴¹⁶ Ciò avrebbe potenzialmente legittimato lo sfruttamento commerciale di opere pubbliche, minando il diritto degli artisti a controllare la diffusione e l’utilizzo delle proprie creazioni. Pertanto, l’eccezione della libertà di panorama, se mal interpretata o strumentalizzata, rischia di trasformarsi in uno strumento lesivo dei diritti d’autore, e la sua applicazione va attentamente ponderata alla luce del bilanciamento tra interessi pubblici e privati, nonché della tutela della produzione artistica contemporanea.⁴¹⁷

3.2 5-Pointz: arte effimera, diritti permanenti

Se negli anni Ottanta qualcuno avesse predetto a Taki 183 che un giorno *writers* e *street artists* avrebbero rivendicato giudizialmente la tutela delle proprie opere, con ogni probabilità egli avrebbe reagito con una risata incredula. Eppure, nel corso di trent’anni,

⁴¹⁵ *Soto et al. v. Mercedes-Benz USA, LLC*, No. 2:19-cv-02160-CAS-GJS, C.D. Cal. Apr. 1, 2020.

⁴¹⁶ J. D. DICKSON, *Mercedes sues artists over Eastern Market murals*, in *The Detroit News*, 2019 <https://eu.detroitnews.com/story/business/2019/04/01/mercedes-sues-artists-over-eastern-market-murals/3330608002/>.

⁴¹⁷ BONADIO, *How Muralists, Street Artists, And Graffiti Writers Can Protect Their Artworks*, cit., pp. 566-567.

il contesto giuridico e culturale si è trasformato profondamente: negli Stati Uniti sono stati introdotti i diritti morali a favore degli autori di opere d'arte visiva, e – come evidenziato nel primo capitolo – la *Street Art* è passata dall'essere percepita come mero atto vandalico a fenomeno artistico largamente riconosciuto e apprezzato dall'opinione pubblica. Non sorprende, quindi, l'ampio sostegno ricevuto nel 2013 da Jonathan Cohen, alias Meres One, e da altri diciassette artisti urbani nel procedimento intentato contro Gerald Wolkoff, proprietario del celebre complesso newyorkese denominato *5-Pointz*, poi demolito per far spazio a un nuovo insediamento residenziale.⁴¹⁸

In origine, *5-Pointz* era un'ex fabbrica di contatori d'acqua risalente alla fine del XIX secolo, successivamente dismessa. Negli anni Settanta, l'immobile fu acquistato dall'imprenditore Gerald Wolkoff, che tuttavia non ne fece alcun uso per decenni. A partire dagli anni Novanta, con il suo assenso, l'edificio cominciò a essere decorato da numerosi artisti urbani, principalmente *writers*, i quali trasformarono l'intera struttura in un'installazione artistica collettiva, inizialmente conosciuta come "*Phun Phactory*".

Nel 2002 Jonathan Cohen si propose formalmente a Wolkoff come curatore del progetto, ricevendo un assenso non formalizzato mediante accordo scritto⁴¹⁹.

Da quel momento, sotto la sua direzione, l'edificio acquisì notorietà internazionale, diventando un polo artistico di altissimo livello. Ribattezzato *5-Pointz* – nome evocativo dell'unione dei cinque distretti di New

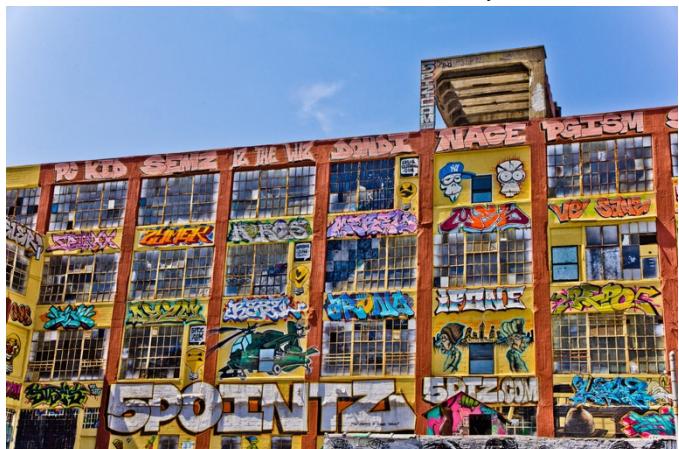


Figura 4: 5Pointz. Fotografia di Pelle Sten

York – divenne una meta obbligata per artisti di fama globale come Lady Pink, Stay High 149, Tracy 168, Cope2, Part, SPE, Dan Plasma, CORTES e TATS CRU, trasformandosi in uno dei simboli culturali della città, frequentato da turisti, studiosi e cineasti.

Nel 2013, a distanza di quarant'anni dall'acquisizione dell'immobile, Wolkoff manifestò l'intenzione di riqualificare l'area mediante la costruzione di due torri residenziali di lusso, dichiarando che il consenso concesso agli artisti per dipingere fosse da intendersi

⁴¹⁸ R. CUSED, *5Pointz: The Anti-Rebellion Message of the Graffiti Dispute*, in *Center for New York City Law*, 23 City Law 73, 2017 <https://www.citylandnyc.org/5pointz/>.

⁴¹⁹ Cohen v. G&M Realty L.P, 988 F. Supp. 2d 212, E.D.N.Y. 2013.

come temporaneo, poiché già da tempo si contemplavano progetti di riconversione. Cohen e gli altri artisti tentarono di opporsi, avanzando alla *New York City Landmarks Preservation Commission* una richiesta di tutela dell’edificio quale bene monumentale. Tuttavia, l’istanza fu respinta poiché le opere d’arte presenti sulle facciate non avevano ancora raggiunto i trent’anni richiesti per la protezione. Parallelamente, la *New York City Planning Commission* approvava il piano edilizio, sancendo l’imminente demolizione del sito. Il 10 ottobre 2013, Cohen e gli altri diciassette artisti proposero un’azione giudiziaria nei confronti di Wolkoff, allegando la violazione del *Visual Artists Rights Act* (VARA) e richiedendo un provvedimento cautelare d’urgenza (*preliminary injunction*) volto a impedire la distruzione delle opere. La richiesta si fondava sull’art. 106A del *Copyright Act*, che garantisce agli autori il diritto morale all’integrità delle opere visive, ivi incluso il divieto di distruzione non autorizzata. Il caso rappresentò la prima occasione in cui una corte statunitense fu chiamata a pronunciarsi sull’estensione della tutela del VARA alle opere di *Street Art*.⁴²⁰

Con ordinanza del 12 novembre 2013, dopo aver ascoltato le parti, il giudice Frederic Block, della *Eastern District Court of New York*, rigettò la richiesta di misura cautelare⁴²¹. Il rigetto si fondò su una duplice valutazione: da un lato, l’assenza del requisito del *likelihood of success on the merits* (analogo al nostro *fumus boni iuris*), dall’altro, la mancanza di un *irreparable harm* (ossia il *periculum in mora*). Tuttavia, pochi giorni dopo la decisione e ancor prima della pubblicazione delle motivazioni, Wolkoff fece imbiancare nottetempo tutte le superfici decorate dell’edificio, precludendo di fatto la possibilità di ricorrere in appello contro il diniego dell’*injunction*. Tale azione, inaspettata e giudicata scorretta dalla comunità artistica, avrebbe successivamente costituito la base per una condanna risarcitoria. Quanto alla valutazione del *fumus boni iuris*, inteso anche come *balance of hardships tipping in the plaintiff’s favor*, il giudice riconobbe l’esistenza di un fondato margine di discussione giuridica, ma ritenne che una piena valutazione sulla sussistenza dei presupposti dell’art. 106A dovesse necessariamente avvenire nella fase di merito, data la complessità del concetto giuridico di “*recognized stature*”, non definito dalla normativa e bisognoso di approfondimento probatorio. In merito al *periculum in*

⁴²⁰ E. BONADIO, *Street Art, graffiti e diritto morale all'integrità: Can Artists Oppose the Destruction and Removal of their Works?*, in *NUART*, 1(1), 2018 pp. 17-22.

⁴²¹ *Cohen v. G&M Realty L.P.*, 988 F. Supp. 2d 212, E.D.N.Y. 2013.

mora, la corte osservò che, qualora i ricorrenti avessero infine prevalso nel merito, la legge garantiva comunque strumenti risarcitorii adeguati a compensare il danno subito. Il giudice sottolineò che, nonostante la distruzione delle opere, sarebbe stato arduo sostenere l'irrecuperabilità del pregiudizio, dal momento che il VARA prevede indennizzi pecuniari significativi. Inoltre, osservò che, sebbene i *murales* fossero stati realizzati senza finalità commerciali, nulla avrebbe impedito agli artisti di accettare un corrispettivo economico per cederne i diritti, qualora fosse stato loro offerto. A ciò si aggiungeva la possibilità di riprodurre le opere sotto forma fotografica, con potenziale sfruttamento economico, in quanto tutelate dalla legge ordinaria sul *copyright*, che garantisce il diritto esclusivo di riproduzione.⁴²²

Tuttavia, l'elemento che ostacolava in modo decisivo la concessione della misura cautelare era il carattere temporaneo delle opere: poiché i ricorrenti erano a conoscenza della prossima demolizione dell'edificio, non potevano legittimamente invocare una tutela d'urgenza. Il giudice evidenziò anche la corresponsabilità del proprietario, che – pur avendo consentito per anni la realizzazione delle opere – non aveva richiesto alcuna rinuncia formale ai diritti morali (*waiver*), il che avrebbe potuto prevenire il contenzioso. Il giudice concluse affermando che, qualora in sede di merito fosse accertato che le opere di *5-Pointz* possedevano la “*recognized stature*” richiesta dal VARA, Wolkoff avrebbe potuto essere ritenuto civilmente responsabile e obbligato al risarcimento. Nel 2014, *5-Pointz* fu definitivamente abbattuto, nonostante le proteste della comunità artistica. A peggiorare il clima, vi fu anche un tentativo – non andato a buon fine – da parte di Wolkoff di registrare come marchio il nome “*5-Pointz*”. La vicenda si concluse, tuttavia, con una significativa affermazione giudiziale per gli artisti⁴²³. Il 12 febbraio 2018, la corte federale, con il giudice Block ancora una volta chiamato a decidere, accertò – con il supporto di una giuria – la violazione dei diritti morali degli artisti da parte del proprietario, condannandolo a versare un risarcimento pari a 6,75 milioni di dollari. La sentenza valorizzò l'intenzionalità della condotta di Wolkoff, che aveva proceduto alla distruzione delle opere prima dell'esito del giudizio cautelare, e riconobbe il massimo

⁴²² G. ANSELMO, *L'arte di strada come proprietà conformata "supervisionata": Problemi di diritto civile e soluzioni ermeneutiche tra Italia e Stati Uniti*, in *La rivista italiana di diritto*, Vol. 10, 2024.

⁴²³ *Cohen v. G&M Realty L.P.*, Case No. 13-CV-05612(FB)(RLM) riunita con Case No. 15-CV-3230(FB)(RLM), E.D.N.Y. Feb, 12, 2018.

previsto dagli *statutory damages* del VARA. Tale epilogo non solo sancì una vittoria simbolica e giuridica di rilievo internazionale, ma ha anche contribuito a sensibilizzare l’opinione pubblica e il dibattito giuridico sul delicato equilibrio tra i diritti morali degli artisti e le prerogative dominicali dei proprietari. Pur trattandosi di un successo emblematico, permane nel ragionamento del giudice espresso nel 2013 l’idea che la tutela risarcitoria possa rivelarsi sufficiente a compensare la lesione dei diritti morali. Tuttavia, va ricordato che il §106A del VARA riconosce primariamente il diritto a impedire la distruzione dell’opera, e solo in via subordinata contempla la possibilità di un risarcimento.⁴²⁴ Prima di procedere con ulteriori riflessioni, appare dunque opportuno ricostruire il contenuto e le finalità del *Visual Artists Rights Act* statunitense, verificando in quali termini possa essere applicato alle opere di *Street Art* e graffiti, come accaduto nel noto caso *5-Pointz*.

3.2.1 VARA e graffiti: protezione condizionata per le opere negli spazi pubblici

Il *Visual Artists Rights Act* rappresenta, da un lato, un significativo progresso nell’introduzione dei diritti morali all’interno del sistema giuridico statunitense; dall’altro lato, la sua portata estremamente limitata ne riduce in modo sostanziale l’efficacia in materia di tutela delle opere dell’ingegno.

La protezione offerta dal VARA si estende esclusivamente alle “*works of visual art*”, categoria che costituisce un sottoinsieme delle “*pictorial, graphic and sculptural works*” contemplate dal *Copyright Act*.

Il legislatore statunitense fornisce una definizione di “opera di arte visiva” sia in termini positivi, specificando quali creazioni rientrano nella categoria, sia negativi, indicando ciò che ne resta escluso.⁴²⁵ Come recita il §101 del *Copyright Act*, rientrano tra le opere visive “*un dipinto, disegno, stampa o scultura, esistente in copia unica o in edizione limitata a 200 esemplari, firmati e numerati progressivamente dall’autore [...]*”. Il paragrafo successivo, invece, esclude espressamente opere suscettibili di utilizzo commerciale come *poster*, carte geografiche, disegni tecnici, diagrammi, modelli, oggetti di arte

⁴²⁴ E. BONADIO, *Graffiti Gets VARA Protection: the 5Pointz Case*, in *European Intellectual Property Review*, 2018.

⁴²⁵ R. J. SHERMAN, *The Visual Artists’ Right Act of 1990: American Artists Burned again*, in *Cardozo Law Review*, vol. 17, 1995, p. 409.

applicata, libri, film, audiovisivi, riviste, nonché materiali pubblicitari, opere commissionate (*work-for-hire*) e opere non soggette a *copyright*⁴²⁶.

La vastità dell’elenco delle esclusioni denota l’intento del legislatore di rassicurare settori come quello editoriale e cinematografico, fortemente legati all’istituto del *work-made-for-hire*⁴²⁷ e poco inclini a riconoscere prerogative morali che possano interferire con le dinamiche produttive e commerciali. Nonostante l’articolata delimitazione fornita dal testo normativo, il legislatore ha lasciato margini interpretativi ai giudici per definire con maggiore precisione i confini della nozione di ‘*work of visual art*’, auspicando un’interpretazione ispirata al buon senso e alle convenzioni comunemente accolte nelle comunità artistiche di riferimento. Considerata infatti la costante evoluzione del panorama artistico contemporaneo e la rapida innovazione di tecniche e materiali, l’arte contemporanea si esprime attraverso una pluralità di mezzi: per questo motivo, l’inquadramento di un’opera nella categoria dell’arte visiva non dovrebbe dipendere né dai materiali utilizzati né dai supporti scelti. Sulla base di tali premesse, appare evidente – come ha riconosciuto la giurisprudenza nel noto caso *5Pointz* – che graffiti e opere di *Street Art* possano legittimamente essere considerate “*works of visual art*”, in quanto si configurano come dipinti unici, perfettamente rispondenti ai requisiti del §101. Resta

⁴²⁶ 17 U.S. Code §101: A “*work of visual art*” is: (1) a painting, drawing, print, or sculpture, existing in a single copy, in a limited edition of 200 copies or fewer that are signed and consecutively numbered by the author; or, in the case of a sculpture, in multiple cast, carved, or fabricated sculptures of 200 or fewer that are consecutively numbered by the author and bear the signature or other identifying mark of the author; or (2) a still photographic image produced for exhibition purposes only, existing in a single copy that is signed by the author, or in a limited edition of 200 copies or fewer that are signed and consecutively numbered by the author. A work of visual art does not include: (A)(i) any poster, map, globe, chart, technical drawing, diagram, model, applied art, motion picture or other audiovisual work, book, magazine, newspaper, periodical, data base, electronic information service, electronic publication, or similar publication; (ii) any merchandising item or advertising, promotional, descriptive, covering, or packaging material or container; (iii) any portion or part of any item described in clause (i) or (ii); (B) any work made for hire; or (C) any work not subject to copyright protection under this title.

⁴²⁷ 17 U.S. Code §101: “A ‘*work made for hire*’ is: (1) a work prepared by an employee within the scope of his or her employment; or (2) a work specially ordered or commissioned [...]” In base al §201 della legge sul copyright, “In the case of a work made for hire, the employer or other person for whom the work was prepared is considered the author for purposes of this title, and, unless the parties have expressly agreed otherwise in a written instrument signed by them, owns all of the rights comprised in the copyright”.

comunque necessario accertare che l'opera in questione sia effettivamente suscettibile di protezione ai sensi del *copyright* e che non rientri tra le *work-for-hire*. Per quanto riguarda la possibilità di protezione dei graffiti dal diritto d'autore, la questione è stata trattata in modo esaustivo nel secondo capitolo, giungendo alla conclusione che tali creazioni soddisfano i requisiti per essere considerate opere dell'ingegno tutelate.⁴²⁸

Quanto alla distinzione tra opere commissionate e opere autonome, il riferimento giurisprudenziale fondamentale è rappresentato dalla sentenza *Community for Creative Non-Violence v. Reid*, in cui la Corte Suprema ha stabilito criteri atti a distinguere tra lavoratore autonomo e dipendente, attraverso una serie di fattori indicativi⁴²⁹. Sebbene la valutazione resti affidata al singolo caso concreto, si può affermare in linea generale che *writers* e *street artists* difficilmente operino all'interno di un rapporto di lavoro subordinato. Nel caso specifico di *5Pointz*, ad esempio, è noto che gli artisti agivano in modo completamente indipendente.

Un ulteriore nodo interpretativo riguarda la liceità dell'opera. Come già rilevato, l'eventuale illegalità del contenuto non incide sulla possibilità che l'opera sia protetta dal diritto d'autore; analogamente, l'applicabilità del VARA presuppone unicamente che l'opera soddisfi i requisiti di “*work of visual art*” tutelabile, il che sembrerebbe rendere irrilevante la questione della liceità ai fini dell'applicazione del VARA stesso. Tuttavia, la giurisprudenza non ha sempre mostrato un orientamento uniforme. Nel caso *English v. B.F.C. & R East 11th Street LLC*, un gruppo di artisti aveva trasformato un terreno inutilizzato in un'area espositiva pubblica attraverso la realizzazione di *murales* e sculture. Di fronte alla minaccia di demolizione delle opere, gli artisti intentarono causa alla società proprietaria del lotto, sostenendo che la distruzione delle opere avrebbe violato il diritto all'integrità previsto dal VARA. Il giudizio fu archiviato nella fase preliminare di “*summary judgment*”, ma la corte ritenne comunque inapplicabile il VARA in presenza di opere realizzate illegalmente su proprietà altrui e non suscettibili di rimozione. Secondo la corte, un'interpretazione diversa avrebbe

⁴²⁸ P. H. KARLEN, *What's Wrong with VARA: A Critique of Federal Moral Rights*, in *Hastings Communications & Entertainment Law Journal*, 1993, vol. 15, p. 909..

⁴²⁹ *Community for Creative Non-Violence v. Reid*, 490 US 730, 1989.

potuto compromettere lo sviluppo edilizio dell'area, incidendo su un diritto costituzionalmente garantito quale quello di proprietà.⁴³⁰

Di diverso avviso fu la decisione nella causa *Pollara v. Seymour*, dove la corte limitò l'applicazione del principio espresso in *English* ai soli casi in cui l'opera non sia fisicamente rimovibile senza danni. Nel caso *Pollara*, un *banner* installato su un edificio dell'*Empire State Building* in occasione di una manifestazione fu rimosso agevolmente senza subire danni. Sebbene il tribunale non accolse la richiesta degli artisti perché il *banner* non costituiva un'opera di arte visiva ai sensi del VARA, venne comunque esclusa l'esistenza di una norma che autorizzi in via generale la distruzione di opere artistiche collocate su un bene immobile senza il consenso del proprietario.⁴³¹

Il riferimento al requisito della rimovibilità, presente in entrambe le decisioni, trova spiegazione nelle cosiddette “*building exceptions*” previste dal VARA, in particolare dal §113(d), il quale disciplina i limiti del diritto all'integrità artistica in relazione a opere installate su edifici, distinguendo tra opere removibili e non. Tuttavia, associare in modo diretto l'illegalità dell'opera alla disciplina delle “*building exceptions*” rischia di generare confusione, suggerendo erroneamente che l'illiceità rappresenti una condizione sufficiente per giustificare la compressione del diritto all'integrità in presenza di opere irremovibili installate su edifici senza autorizzazione. È importante chiarire che l'eccezione di cui al §113(d) non esclude *tout court* la tutela dell'integrità per le opere non removibili, ma limita tale diritto soltanto nel caso in cui esista un accordo scritto tra artista e proprietario dell'edificio che autorizzi la possibilità di danneggiamento durante la rimozione. La sentenza *English*, non essendovi alcun accordo tra le parti, si spiegherebbe quindi solo considerando che la tutela richiesta – un provvedimento inibitorio volto a impedire la distruzione – è un rimedio equitativo, soggetto quindi ai principi dell'equità, i quali impongono una valutazione complessiva del caso, comprensiva della considerazione dell'illegalità dell'azione.

Da tale pronuncia emerge inoltre come alcune previsioni del VARA possano essere strumentalizzate per finalità di politica giudiziaria: si pensi alla tesi, sostenuta dalla corte, secondo cui la semplice ostruzione visiva di un *murales* non equivarrebbe alla sua distruzione, affermazione che appare discutibile sotto il profilo del buon senso, sebbene

⁴³⁰ *English v. BFC & R East 11th Street LLC*, 1997 WL 746444, S.D.N.Y. 1997. Si veda il §14 e il §11.

⁴³¹ *Pollara v. Seymour*, 206 F. Supp. 2d 333, 2003. Si veda il §6, nota 4.

forse giuridicamente sostenibile. Il vero fondamento della sentenza risiede infatti nei principi di opportunità pubblica enunciati dalla corte, secondo cui non sarebbe accettabile ostacolare lo sviluppo urbano per preservare un'opera come un *murales*. In ogni caso, come opportunamente riconosciuto nella decisione *Pollara*, non vi è alcun fondamento normativo nel VARA che autorizzi, in via generale, la distruzione di opere d'arte collocate su edifici senza il consenso del proprietario.⁴³²

3.2.2 Il diritto all'integrità nel VARA

Il *Visual Artists' Rights Act* (VARA), nel recepire le previsioni dell'articolo 6bis della Convenzione di Berna, introduce nell'ordinamento statunitense due fondamentali prerogative morali per gli artisti: il diritto alla paternità (*right to attribution*) e il diritto all'integrità dell'opera⁴³³. Quest'ultimo si articola, in particolare, lungo due direttive principali: da un lato, la facoltà di opporsi a specifiche forme di alterazione dell'opera; dall'altro, la possibilità di impedirne la distruzione.

3.2.2.1 Proteggere l'arte di strada dalle distorsioni, mutilazioni o modificazioni intenzionali

Nella trasposizione dell'art. 6bis della Convenzione di Berna, il legislatore statunitense ha modellato il diritto all'integrità su due aspetti distinti: quello delle modifiche all'opera e quello della sua eventuale distruzione. Il primo, relativo alle alterazioni, è un elemento comune ai sistemi di diritto continentale e viene recepito dal VARA in modo sostanzialmente conforme al dettato della norma internazionale: l'autore può infatti contrastare — e ottenere risarcimento — per tutte quelle modificazioni, mutilazioni o distorsioni dell'opera che rechino danno al suo onore o alla sua reputazione.

Pur somigliando nella sostanza all'art. 6bis⁴³⁴, la norma statunitense mostra tuttavia un ambito protettivo leggermente più limitato: essa si applica esclusivamente a condotte

⁴³² B. WERBIN, *Street Art and VARA: The Intersection of Copyright and Real Estate*, in *Art & advocacy*, Vol. 22, 2016, p. 5.

⁴³³ 17 U.S. Code, Section §106A.

⁴³⁴ L'art. 6bis della Convenzione di Berna afferma: “*Indipendentemente dai diritti patrimoniali d'autore, [...] l'autore conserva il diritto [...]di opporsi ad ogni deformazione, mutilazione od altra modificazione,*

dolose (intendendosi per tali gli atti “*intentional*”) e non contempla genericamente ogni “azione denigratoria” (*derogatory action*), come invece fa l’art. 6bis. Sebbene a prima vista le espressioni “*distortion, mutilation, modification*” e “*derogatory action*” possano apparire sinonimi generici di alterazione, l’analisi dei lavori preparatori della Convenzione di Berna dimostra che la portata dei due termini è differente: mentre le prime fanno riferimento ad interventi materiali e diretti sull’opera, la nozione di “*azione denigratoria*” include anche modifiche esterne al manufatto, ma che ne compromettono il valore, come può avvenire alterando negativamente il contesto espositivo.⁴³⁵

Nonostante ciò, il dibattito parlamentare che ha preceduto l’approvazione del VARA lascia intendere che anche modifiche relative alla collocazione o all’allestimento possano rientrare nel concetto di “*modification*”, soprattutto quando tali interventi — inclusi cambiamenti di illuminazione o di sfondo — risultino lesivi per l’immagine dell’autore.⁴³⁶ Rimane, comunque, incerta l’esatta delimitazione giuridica dei concetti di distorsione, mutilazione e modificazione, anche per via della scarsità di precedenti giurisprudenziali in materia. Sebbene tali nozioni possano prestarsi a valutazioni soggettive, esse sono ancorate a criteri giuridici più consolidati, quali l’onore e la reputazione dell’artista, concetti mutuati dall’ambito delle azioni per diffamazione. Il testo del VARA non specifica quali parametri debbano essere adottati per valutare la lesione di onore e reputazione, lasciando ampia discrezionalità al giudice nel determinare se la dignità dell’artista, riflessa nella sua opera, sia stata compromessa. In sede giudiziaria, l’onore è stato definito come la buona reputazione o il rispetto pubblico (“*good name or public esteem*”), mentre la reputazione è stata intesa come la percezione dell’autore come individuo meritevole o degno di stima (“*condition of being regarded as worthy or meritorious*”)⁴³⁷.

Il VARA prevede anche tre eccezioni espresse, elencate al §106A(c), che delimitano l’applicabilità del diritto all’integrità nei confronti di modificazioni che, altrimenti,

come anche ad ogni altro atto a danno dell’opera stessa, che rechi pregiudizio al suo onore od alla sua reputazione”.

⁴³⁵ S. RICKETSON, *The Berne Convention for the Protection of Literary and Artistic Works: 1886-1986*, University of London: Centre for commercial law studies, 1988, pp. 468-469.

⁴³⁶ H.R. House Report No. 514, 101st Congress, 2nd Session, 1990.

⁴³⁷ *Carter v. Helmsley-Spear, Inc.*, 861 F. Supp. 303, S.D.N.Y. 1994.

potrebbero essere azionabili. La prima eccezione riguarda i cambiamenti dovuti al decorso naturale del tempo o all’azione dei materiali stessi: il deterioramento di un’opera in seguito a fenomeni atmosferici o a causa della deperibilità dei materiali non configura una violazione del diritto morale in questione⁴³⁸. Tale previsione può assumere rilevanza particolare nel contesto della *Street Art* e dei graffiti, dato che queste opere sono costantemente esposte agli agenti esterni. Tuttavia, poiché gli stessi artisti sono generalmente consapevoli e accettano tale esposizione, è improbabile che invocano tale tutela sulla base di un deterioramento previsto.

La seconda deroga si riferisce a interventi realizzati per scopi conservativi o per esigenze espositive. Il testo del VARA precisa che modificazioni derivanti da operazioni di conservazione o di presentazione pubblica (inclusi l’illuminazione o il posizionamento) non costituiscono una violazione dell’integrità, salvo che siano effettuate con colpa grave (“gross negligence”)⁴³⁹.

Nella sentenza *Flack v. Friends of Queen Catherine Inc.*, una società, dopo aver affidato la realizzazione di una scultura a un artista, posizionò parte dell’opera all’aperto durante una pausa nei lavori, esponendola agli elementi naturali. In seguito, affidò la riparazione del volto danneggiato a un assistente dell’autore, il cui intervento fu considerato dallo scultore una mutilazione. La corte, tuttavia, accolse la tesi della società, ritenendo l’intervento un legittimo tentativo di conservazione, pur riservandosi di valutare se vi fosse stata una negligenza grave.⁴⁴⁰

Applicando questa prospettiva al caso della mostra “*Street Art – Banksy & Co.*” svoltasi a Bologna, si potrebbe sostenere che la rimozione dei graffiti dai muri a fini conservativi non costituisca una violazione del diritto all’integrità dell’opera, specie considerando che le tecniche utilizzate erano affini a quelle impiegate nel distacco degli affreschi, dunque

⁴³⁸ §106A (c) (1): *The modification of a work of visual art which is a result of the passage of time or the inherent nature of the materials is not a distortion, mutilation, or other modification described in subsection (a)(3)(A).*

⁴³⁹ 416 §106A (c) (2): *The modification of a work of visual art which is the result of conservation, or of the public presentation, including lighting and placement, of the work is not a destruction, distortion, mutilation, or other modification described in subsection (a)(3) unless the modification is caused by gross negligence.*

⁴⁴⁰ *Flack v. Friends of Queen Catherine Inc.*, 139 F. Supp. 2d 526, S.D.N.Y. 2001.

non negligenti.⁴⁴¹ In una controversia ipotetica regolata dal diritto statunitense, tali interventi sarebbero dunque giustificabili.

Infine, la terza eccezione sancisce che riproduzioni dell'opera in libri, riviste o altri media non sono considerate alterazioni suscettibili di tutela ai sensi del VARA. Simili rappresentazioni, quindi, anche se parziali o imperfette, non violano il diritto all'integrità così come concepito dal legislatore federale.⁴⁴²

3.2.2.2 Proteggere dalla distruzione un'opera di “*recognized stature*”

Il secondo aspetto del diritto all'integrità riconosciuto dal VARA concerne la protezione dell'opera dalla distruzione. Su questo fronte, il legislatore statunitense compie un'evoluzione significativa rispetto alla Convenzione di Berna, introducendo una norma esplicita che vieta la distruzione di opere d'arte visiva, disposizione che non ha equivalenti né nel diritto britannico né in quello italiano. Sebbene, sul piano semantico, il concetto di integrità possa implicare anche la conservazione materiale dell'opera e dunque la sua sopravvivenza fisica, in ambito giuridico si è discusso a lungo se tale diritto possa effettivamente comprendere anche una tutela contro la distruzione. In altri termini, ci si interroga se quest'ultima non rappresenti il punto estremo di una mutilazione. Seguendo l'impostazione della Convenzione di Berna, affinché si configuri una violazione del diritto morale all'integrità è necessario che l'alterazione dell'opera arrechi pregiudizio all'onore o alla reputazione dell'autore. Da ciò discende che, per includere anche la distruzione tra gli atti lesivi tutelabili, si dovrebbe poter dimostrare che essa danneggia l'immagine personale e professionale dell'artista. Tuttavia, parte della dottrina obietta che, una volta distrutta, l'opera cessa di esistere e, non essendo più fruibile, non

⁴⁴¹ M. BUDGEN, *Street Art – Banksy & Co a Bologna. Oltre 250 opere in mostra*, in *LifeGate*, 2024

<https://www.lifegate.it/street-art-banksy-co-bologna>.

⁴⁴² 418 §106A (c) (3): *The rights described in paragraphs (1) and (2) of subsection (a) shall not apply to any reproduction, depiction, portrayal, or other use of a work in, upon, or in any connection with any item described in subparagraph (A) or (B) of the definition of “work of visual art” in section 101, and any such reproduction, depiction, portrayal, or other use of a work is not a destruction, distortion, mutilation, or other modification described in paragraph (3) of subsection (a).*

può più rappresentare una fonte di danno alla reputazione dell'autore, poiché non veicola più alcun messaggio o contenuto estetico distorto.⁴⁴³

Questo stesso argomento fu sollevato durante la Conferenza di revisione della Convenzione di Berna tenutasi a Bruxelles nel 1948, quando la delegazione ungherese propose di estendere l'ambito del diritto morale includendo anche la distruzione tra gli atti pregiudizievoli all'onore dell'artista. La proposta, tuttavia, non raccolse l'approvazione degli altri Stati. Ciononostante, fu adottata una risoluzione d'indirizzo, che pur non modificando formalmente l'art. 6bis, incoraggiava gli Stati membri ad adottare disposizioni nazionali volte a impedire la distruzione delle opere. Nonostante tale invito, allo stato attuale la distruzione rimane al di fuori della sfera operativa della norma convenzionale.⁴⁴⁴ Ad oggi, la posizione più condivisa tende a considerare la distruzione come la forma più estrema di mutilazione. In questa prospettiva, l'eliminazione fisica dell'opera priva l'autore di uno strumento autentico per testimoniare le proprie capacità artistiche e la propria identità professionale, compromettendone così la statura artistica, soprattutto nei casi in cui la sua produzione sia quantitativamente limitata e l'impatto reputazionale di ogni singola opera particolarmente rilevante.⁴⁴⁵ È proprio in questo spirito che gli Stati Uniti, accogliendo implicitamente l'invito della risoluzione di Bruxelles, introducono nel VARA una tutela autonoma contro la distruzione delle opere, senza condizionarla al danno all'onore o alla reputazione dell'autore. Tuttavia, tale diritto non è riconosciuto indiscriminatamente a tutti gli artisti, ma solo a coloro le cui opere abbiano raggiunto quella che la legge definisce “*recognized stature*”. Questa limitazione suscita immediatamente perplessità in ambito giuridico, poiché sembra contraddirsi uno dei principi fondamentali del diritto d'autore, esaminato nel secondo capitolo, secondo cui la protezione non dovrebbe dipendere dal valore artistico o commerciale dell'opera. Affidare il riconoscimento di un diritto morale a criteri di apprezzamento estetico o a parametri di mercato, come il prestigio dell'artista nel sistema dell'arte, pone non pochi interrogativi. La questione sarà affrontata in modo più

⁴⁴³ GIORDANI, *Graffiti, Street art e diritto d'autore: un'analisi comparata*, cit., pp. 92-93.

⁴⁴⁴ RICKETSON, *The Berne Convention for the Protection of Literary and Artistic Works: 1886-1986*, cit., p. 470.

⁴⁴⁵ A. DIETZ, *The Moral Right of the Author: Moral Rights and the Common Law Countries*, in *International Review of Industrial Property and Copyright Law*, vol. 25, Issue n. 2, 1994, p. 224.

approfondito nel paragrafo successivo, dedicato all’analisi dell’interpretazione giurisprudenziale americana del concetto di “*recognized stature*”, vista la mancanza di una definizione normativa da parte del legislatore.⁴⁴⁶

A differenza della tutela contro le modificazioni dell’opera, la quale si applica esclusivamente agli interventi volontari, nel caso della distruzione il VARA prevede una responsabilità anche in presenza di condotte gravemente negligenti. Illeciti civili sono infatti configurabili non solo quando la distruzione è intenzionale, ma anche quando essa derivi da una negligenza qualificata come “*grossly negligent*”⁴⁴⁷.

3.2.2.1 “*Recognized stature*”: il ruolo decisivo della giurisprudenza americana nella definizione del concetto

Come già accennato, nel febbraio 2018 gli artisti coinvolti nel progetto *5Pointz* hanno ottenuto una significativa vittoria legale nei confronti del proprietario dell’immobile, responsabile della distruzione delle loro opere murali. In questa decisione e nella precedente controversia del 2013 – che mirava a prevenire l’abbattimento dell’edificio – l’elemento centrale riguardava la possibilità di qualificare tali opere come dotate di “statura riconosciuta” (*recognized stature*).

Nel procedimento del 2013, la questione fu affrontata in modo sommario poiché ci si trovava nella fase dell’*injunction preliminare*; nonostante ciò, entrambe le parti si avvalsero dell’ausilio di periti. Anche nel secondo giudizio, conclusosi nel 2018, la valutazione della statura delle opere fu affidata al parere di esperti ascoltati da una giuria consultiva. Nell’emettere il giudizio, gli esperti si concentrarono principalmente sulla qualità artistica intrinseca dei *murales*, analizzandone elementi quali *design*, uso del colore, forme, originalità e innovazione, caratteristiche che li rendevano autentici capolavori. Furono particolarmente elogiate opere come *Kool Herc* di Danielle Mastrion, *Green Mother Earth* di Lady Pink e *Drunken Bulbs* di Meres One. Queste creazioni, oltre al valore artistico, avevano acquisito risonanza globale grazie all’utilizzo

⁴⁴⁶ E. J. DAMICH, *The Visual Artists Rights Act of 1990: Toward a Federal System of Moral Rights Protection for Visual Art*, in *Catholic University Law Review*, vol. 39, Issue n. 4, 1990, p. 962.

⁴⁴⁷ §106A: “*to prevent any destruction of a work of recognized stature, and any intentional or grossly negligent destruction of that work is a violation of that right*”.

in film e *videoclip* musicali, nonché alla loro presenza in articoli, *blog* e fotografie diffuse sui *social media*. Inoltre, gli autori avevano già ottenuto riconoscimenti istituzionali esponendo in importanti musei, gallerie d'arte e mostre collettive. Nel 2013, durante la fase cautelare, il giudice Block osservò che la verifica del requisito della *recognized stature* richiedeva un'accurata istruttoria probatoria. Tale approfondimento fu effettivamente svolto nel secondo giudizio (Cohen II, 2017), con esito favorevole agli artisti.⁴⁴⁸

La valutazione della *recognized stature*, ai sensi del VARA, si articola in due direttive: da un lato la qualità intrinseca dell'opera, dall'altro la percezione pubblica di tale qualità. Questo approccio è stato formalizzato nel *leading case Carter v. Helmsley Spear Inc.* (1994), in cui la corte ha introdotto un test bifasico (“*two-prong test*”). In quel caso, tre artisti avevano collaborato con una società per la realizzazione di una scultura destinata a un edificio; tuttavia, quando la gestione dell'edificio passò alla Helmsley Spear Inc., l'opera fu rimossa senza consenso. Gli artisti agirono in giudizio per la violazione del diritto morale all'integrità dell'opera. La corte stabilì che la *recognized stature* svolge una funzione selettiva per evitare controversie su opere prive di reale valore artistico. Tuttavia, tale valutazione non deve fondarsi su gusti soggettivi, bensì seguire il principio ispiratore del VARA, che mira alla tutela dell'identità creativa. Il giudice precisò che l'attore deve dimostrare sia il merito artistico dell'opera sia il riconoscimento di tale merito da parte di esperti d'arte, membri della comunità artistica o del pubblico. Ciò implica che, soprattutto per il primo elemento (ma anche per il secondo), sia necessario il contributo di periti in grado di orientare il giudice nella valutazione.⁴⁴⁹ Nel caso *Carter*, il primo grado fu favorevole agli artisti, mentre l'appello annullò la decisione ritenendo l'opera un *work-for-hire*, non protetto dal VARA. Tuttavia, il punto relativo alla *recognized stature* non fu contestato in appello e il *test* fissato dalla corte di primo grado è rimasto un riferimento costante in giurisprudenza.⁴⁵⁰

Un caso successivo rilevante è *Hanrahan v. Ramirez*, dove un *murales* realizzato da giovani del quartiere su temi di prevenzione da droghe, *alcol* e fumo fu in parte cancellato e sostituito con una pubblicità. L'autore, Hanrahan, intentò causa ai sensi del §106A(a)(3)

⁴⁴⁸ *Cohen v. G&M Realty L.P.*, 988 F. Supp. 2d 212, E.D.N.Y. 2013.

⁴⁴⁹ *Carter v. Helmsley-Spear, Inc.* 861 F. Supp. 303 S.D.N.Y. 1994.

⁴⁵⁰ *Carter v. Helmsley-Spear, Inc* 71 F.3d 77, 2d Cir. 1995.

del *Copyright Act*. Il tribunale accolse la domanda, considerando provata la *recognized stature* dell'opera in base alla sua selezione in un concorso nazionale, all'esposizione di sue fotografie in una mostra a Washington e all'ampia copertura mediatica locale, senza alcun contributo di esperti critici.⁴⁵¹

Il caso *Martin v. City of Indianapolis* riguarda invece una scultura monumentale, *Symphony #1*, realizzata da un artista riconosciuto. Quando la città acquisì il terreno su cui era situata, l'opera fu demolita. In giudizio, la prova della *recognized stature* non fu fornita da consulenti tecnici, ma fu basata su articoli giornalistici, premi ricevuti e apprezzamento documentato dell'opera. Il giudizio di primo grado fu favorevole all'artista e confermato in appello, sebbene con osservazioni critiche.⁴⁵² I giudici d'appello sottolinearono che il *test* elaborato in *Carter* potrebbe risultare più stringente rispetto all'intento del legislatore; inoltre, dalla *dissenting opinion* emerse la tesi secondo cui il parere di esperti dovrebbe sempre essere richiesto per accettare la *recognized stature*.⁴⁵³

Come evidenziato, l'applicazione del VARA ha prodotto esiti disomogenei sul piano probatorio, pur adottando formalmente il medesimo *test*. In un caso è stato ritenuto necessario l'intervento di esperti, in un altro è bastato il riconoscimento sociale, mentre in un terzo è stata sufficiente la documentazione mediatica. Tale variabilità genera incertezza, poiché si introduce una valutazione estetica nel riconoscimento di un diritto morale. Infatti, subordinare la protezione dell'integrità dell'opera alla sua “*statura riconosciuta*” risulta problematico rispetto alla teoria dei diritti morali, che fonda tale diritto sull'espressione della personalità dell'autore, e anche rispetto alla Convenzione di Berna, che tutela l'opera indipendentemente dal suo valore estetico.⁴⁵⁴

Ancora più paradossale è tale impostazione nel sistema statunitense, dove la Corte Suprema, sin dal caso *Bleinstein v. Donaldson* (1903), ha ribadito l'inadeguatezza del giudice a farsi arbitro del gusto artistico. Tale giudizio è infatti legato a dinamiche socio-culturali in continua evoluzione e soggetto al fattore temporale. Si pone così nuovamente il problema, già emerso, della difficoltà di ancorare la tutela del diritto d'autore a una

⁴⁵¹ *Hanrahan v. Ramirez*, No. 97-CV-7470, C.D. Cal, 1998.

⁴⁵² *Martin v. City of Indianapolis*, 982 F. Supp. 625, S.D. Ind. 1997.

⁴⁵³ *Martin v. City of Indianapolis*, 192 F.3d 608, 7th Cir. 1999.

⁴⁵⁴ GIORDANI, *Graffiti, Street art e diritto d'autore: un'analisi comparata*, cit., p. 97.

valutazione estetica, in quanto quest'ultima cambia con il tempo e i costumi della società, impedendo di definire criteri stabili di bellezza.⁴⁵⁵

Ne consegue che il VARA, di fatto, consente la distruzione di opere che al momento non soddisfano i requisiti di notorietà, ma che potrebbero assumere rilevanza storica o artistica in futuro.⁴⁵⁶

Un ulteriore limite del parametro è che il *test* di *Carter*, dopo aver accertato il valore artistico dell'opera, indaga anche il riscontro pubblico, misurandolo spesso in termini di visibilità sui *media*. È evidente però che la fama non è necessariamente indice di valore estetico. Anzi, l'attivazione di un procedimento legale può di per sé attrarre l'attenzione dei *media*, contribuendo a costruire a posteriori una reputazione artistica artificiosa.

In definitiva, la *recognized stature* si presenta come uno strumento applicativo complesso, fortemente influenzato da valutazioni soggettive e da dinamiche mediatiche, che rischiano di trasformare il giudice in un arbitro di controversie tra critici d'arte.

Nel caso *Cohen v. G&M Realty L.P.* relativo a *5Pointz*, tale statura fu riconosciuta con successo, segnando una decisione storica in favore degli artisti. Tuttavia, emerge un'ambiguità: se queste opere sono state ritenute artisticamente meritevoli proprio in virtù della loro esposizione in musei o della popolarità su *internet*, si rischia di tradire la stessa natura effimera, provocatoria e anti-istituzionale della *Street Art*. Bisogna però ricordare che la valutazione avviene in ambito giuridico, sotto l'egida di una legge – il VARA – che necessita di parametri concreti. Di conseguenza, anche un'arte nata per sfuggire alle istituzioni si trova costretta, se vuole ottenere tutela, a sottoporsi a regole e valutazioni tipiche del sistema dell'arte ufficiale, affidandosi all'autorevolezza di musei, gallerie, critici e professori, e solo in subordine, all'apprezzamento popolare.⁴⁵⁷

⁴⁵⁵ *Bleistein v. Donaldson Lithographing Company*, 188 U.S. 239, 1903.

⁴⁵⁶ K. M. HARRY, *A Shattered Visage: The Fluctuation Problem with the Recognized Stature Provision in the Visual Artists Rights Act of 1990*, in *Journal of Intellectual Property Law*, Vol. 9, 2001, p. 202 <https://digitalcommons.law.uga.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=&httpsredir=1&article=1364&context=jipl>.

⁴⁵⁷ GIORDANI, *Graffiti, Street art e diritto d'autore: un'analisi comparata*, cit., p. 98.

3.2.3 Le eccezioni al diritto all'integrità per le opere sugli edifici

I graffiti e le opere di *Street Art* trovano la loro collocazione naturale sulle superfici murarie degli edifici. In questo contesto, si rende necessario esaminare le restrizioni che il legislatore statunitense ha introdotto in merito al diritto all'integrità dell'opera (§106A) quando questa risulta incorporata in una struttura edilizia, come previsto dal §113(d) del *Copyright Act*. In tale ambito si registra un evidente conflitto tra il diritto dell'artista a preservare l'integrità della propria creazione e il diritto del proprietario a disporre del proprio immobile.

Il §113(d) distingue tra opere non rimovibili, ovvero opere la cui rimozione comporterebbe un'alterazione sostanziale – come distruzione, mutilazione o distorsione – e opere che, invece, possono essere rimosse senza subire danni. Per le prime, il diritto all'integrità è pienamente garantito, salvo alcuni casi specifici; per le seconde, tale diritto permane fino a quando il proprietario dell'immobile non abbia, in buona fede, cercato di notificare all'artista l'intenzione di procedere alla rimozione. Se trascorsi 90 giorni dalla comunicazione l'artista non ha provveduto alla rimozione né ha sostenuto i costi necessari, il proprietario è autorizzato a rimuovere l'opera. Relativamente alle opere non rimovibili, il diritto all'integrità resta intatto a meno che non si tratti di creazioni realizzate prima dell'entrata in vigore del VARA o laddove l'artista abbia stipulato un accordo scritto con il proprietario dell'edificio, riconoscendo che l'opera possa essere alterata o distrutta in caso di rimozione.⁴⁵⁸

In tale ipotesi, l'opera deve essere lasciata intatta nella sua sede originaria, a meno che non si proceda a una rimozione illegittima, nel qual caso si configura un diritto al risarcimento. Proprio questo fu l'errore rilevato dal giudice nel caso *5-Pointz*, in cui il

⁴⁵⁸ §113 (d) In a case in which: (A) a work of visual art has been incorporated in or made part of a building in such a way that removing the work from the building will cause the destruction, distortion, mutilation, or other modification of the work as described in section 106A(a)(3), and (B) the author consented to the installation of the work in the building either before the effective date set forth in section 610(a) of the Visual Artists Rights Act of 1990, or in a written instrument executed on or after such effective date that is signed by the owner of the building and the author and that specifies that installation of the work may subject the work to destruction, distortion, mutilation, or other modification, by reason of its removal, then the rights conferred by paragraphs (2) and (3) of section 106A(a) shall not apply.

proprietario Wolkoff fu giudicato imprudente per non aver ottenuto le rinunce formali previste dal §113(d).⁴⁵⁹

Una criticità ulteriore riguarda il fatto che, quando vi è un accordo scritto tra artista e proprietario, il testo di legge afferma che i paragrafi (2) e (3) non si applicano. Tuttavia, ci si chiede se tale accordo impedisca comunque all'artista di agire contro terzi responsabili della distruzione dell'opera, nel caso in cui il proprietario resti inerte. Per evitare simili ambiguità, è stato proposto di modificare la norma chiarendo che, in presenza di una rinuncia formale, i diritti morali dell'artista non si applicano solo nei confronti del proprietario e dei suoi aventi causa, lasciando comunque aperta la possibilità di agire contro soggetti terzi.⁴⁶⁰

Per quanto riguarda le opere considerate rimovibili, il diritto all'integrità dell'artista resta valido fintanto che il proprietario dell'immobile non abbia dimostrato di aver tentato, con diligenza e buona fede, di informarlo dell'intenzione di procedere alla rimozione. Trascorso inutilmente il termine di 90 giorni dalla notifica, senza che l'artista abbia agito o sostenuto le spese, il proprietario può procedere alla rimozione legittimamente.⁴⁶¹

Infine, una riflessione merita il concetto stesso di “rimovibilità”. Con le moderne tecniche di restauro e rimozione, è opinione diffusa tra gli esperti che la maggior parte delle opere possa oggi essere rimossa senza subire danni materiali. Tuttavia, ciò non implica necessariamente che la rimozione sia economicamente sostenibile. È facile immaginare scenari in cui un'opera venga giudicata tecnicamente rimovibile, ma solo a fronte di costi elevatissimi, con il rischio che, non rintracciando l'artista, o qualora questi non sia in grado di sostenere tali spese, i suoi diritti morali vengano vanificati di fatto. Per questo motivo, è stata avanzata la proposta di introdurre uno *standard* oggettivo che consenta di

⁴⁵⁹ *Cohen v. G&M Realty L.P.*, 988 F. Supp. 2d. 212, E.D.N.Y. 2013, §40.

⁴⁶⁰ M. GOODIN, *The Visual Artists Right Act of 1990: Further defining the rights and duties of artists and real property owners*, in *Golden Gate University Law Review*, Vol. 22, Issue 2, 1992, p. 572 <https://digitalcommons.law.ggu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1549&context=ggulrev>.

⁴⁶¹ §113 (d) (2) *If the owner of a building wishes to remove a work of visual art which is a part of such building and which can be removed from the building [...] the author's rights under paragraphs (2) and (3) of section 106A(a) shall apply unless: (A) the owner has made a diligent, good faith attempt without success to notify the author of the owner's intended action affecting the work of visual art, or (B) the owner did provide such notice in writing and the person so notified failed, within 90 days after receiving such notice, either to remove the work or to pay for its removal.*

valutare la rimovibilità di un'opera anche alla luce del costo ragionevole dell'operazione.⁴⁶²

3.2.4 Street Art, arte site-specific?

La *Street Art* può essere ricondotta all'ambito della *site-specific art*? Secondo una parte della dottrina, sì. La *site-specific art* è definibile come quella categoria artistica in cui l'opera nasce in stretta connessione con il luogo in cui è collocata, tanto da risultare inscindibile dal contesto che la ospita.⁴⁶³ In altre parole, non si tratta semplicemente di porre un'opera in un determinato ambiente affinché sia visibile, bensì di integrarla con lo spazio e con l'interazione degli osservatori, che diventano parte dell'esperienza estetica. La *Street Art* può essere annoverata tra le forme di arte *site-specific* in quanto è proprio l'ambiente urbano a contribuire al significato dell'opera. Si pensi, ad esempio, agli *Stencil* di Banksy, che spesso si appropriano ironicamente di segnali stradali o insegne cittadine: in tali casi, sono proprio gli elementi del paesaggio urbano a generare il messaggio dell'opera.⁴⁶⁴

Considerata, dunque, la possibilità di includere la *Street Art* nella nozione di arte *site-specific*, è necessario chiedersi se e in quale misura le tutele previste dal *Visual Artists Rights Act* (VARA) siano applicabili a tali opere. In particolare, ci si interroga se il diritto morale all'integrità possa essere invocato per impedire lo spostamento dell'opera, anche qualora tale intervento non comporti danni materiali ma ne alteri il significato intrinseco. Il primo caso che ha posto alla giurisprudenza statunitense il problema della protezione dell'arte *site-specific* risale al 1988, quindi prima dell'introduzione del VARA. In quell'occasione, lo scultore Richard Serra citò in giudizio l'amministrazione cittadina di New York per aver rimosso la sua opera *Tilted Arc* dalla sede originaria. La scultura, una grande lastra in acciaio lunga trentasei metri e alta quattro, era stata installata nel 1981 nella *Federal Plaza* di Foley Square a Manhattan ed era concepita in modo da risultare

⁴⁶² GIORDANI, *Graffiti, Street art e diritto d'autore: un'analisi comparata*, cit., p. 100.

⁴⁶³ L. R. SPOTTS, *Phillips Has Left Vara Little Protection for Site-Specific Artists*, in *Journal of Intellectual Property Law*, vol. 16, Issue 2, 2009, p. 300.

<https://digitalcommons.law.uga.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1289&context=jip1>.

⁴⁶⁴ RIGGLE, *Street Art: the transfiguration of the commonplaces*, cit., p. 245.

inseparabile dal sito. Tuttavia, a causa del suo aspetto austero e dell'ingombro spaziale, venne duramente criticata dall'opinione pubblica, tanto che, nel 1989, fu rimossa.

Serra contestò tale decisione in tribunale⁴⁶⁵, ma la corte respinse le sue pretese, ritenendo che, con la cessione della proprietà, l'artista avesse rinunciato al controllo sull'esposizione e collocazione dell'opera.⁴⁶⁶

L'esperienza del *Tilted Arc* fu tenuta in considerazione dal legislatore al momento della redazione del VARA, che nella relazione illustrativa chiarisce che la rimozione di un'opera dalla sua sede rientra, di norma, tra le ipotesi di *public presentation exclusion*, salvo che la rimozione stessa non comporti una distorsione pregiudizievole per l'onore o la reputazione dell'autore.⁴⁶⁷

Infatti, il §106A (c) stabilisce che determinati interventi, quali modifiche connesse alla conservazione o alla pubblica fruizione dell'opera – inclusi gli aspetti relativi all'illuminazione o al posizionamento – non costituiscono una violazione del diritto morale, a meno che non siano il risultato di grave negligenza. Tale previsione mira a garantire agli enti espositivi, come musei e gallerie, un margine di azione nella gestione delle modalità di presentazione dell'opera al pubblico.⁴⁶⁸

La prima applicazione concreta del VARA al tema dell'arte *site-specific* si è avuta nel caso *Phillips v. Pembroke Real Estate Inc.* del 2006. In quel contenzioso, l'artista David Phillips, autore di un complesso di ventisette sculture disposte nel parco Eastport di Boston, contestava la decisione della società immobiliare Pembroke di ristrutturare l'area e ricollocare le opere in posizioni differenti da quelle originarie. Phillips sosteneva che la sua installazione, essendo concepita in funzione dello spazio, fosse da considerarsi *site-specific* e pertanto protetta integralmente dal VARA, che gli avrebbe consentito di opporsi allo spostamento delle opere in base al diritto di prevenire la distruzione.

⁴⁶⁵ *Serra v. U.S. General Services Administration*, 847 F.2d 1045, 2d Cir. 1988.

⁴⁶⁶ F. GARSON, *Before That Artist Came Along, It Was Just a Bridge: The Visual Artists Rights Act and the Removal of Site-Specific Artwork*, in *Cornell Journal of Law and Public Policy*, Vol. 11, Issue 1, Article 4, 2001, p. 230. <https://www.law.cornell.edu/research/JLPP/upload/Garson-203.pdf>.

⁴⁶⁷ *House Report No. 101-514*, 1990.

⁴⁶⁸ §106A (c)(2): “*The modification of a work of visual art which is the result of conservation, or of the public presentation, including lighting and placement, of the work is not a destruction, distortion, mutilation, or other modification described in subsection (a)(3) unless the modification is caused by gross negligence.*”

In primo grado, il giudice distrettuale riconobbe la natura *site-specific* dell'opera e ne confermò lo *status* di opera d'arte visiva ai sensi del VARA, ma ritenne che lo spostamento non violasse il diritto all'integrità dell'artista, in quanto rientrava nella *public presentation exception*. Fu dunque ammessa la ricollocazione, purché non venissero danneggiate fisicamente le singole sculture. Tale decisione generò un certo dibattito. Alcuni commentatori hanno osservato che la corte non avrebbe inquadrato correttamente la questione, soffermandosi sull'ammissibilità del VARA per la *site-specific art*, piuttosto che domandarsi se la semplice rimozione potesse costituire, in sé, una forma di distruzione dell'opera, dato che per un'opera concepita in funzione del sito, lo spostamento ne compromette la stessa esistenza artistica.⁴⁶⁹

La Corte d'Appello, investita della questione, confermò la decisione di primo grado ma con motivazioni parzialmente differenti. Essa ritenne che il VARA non potesse essere interpretato in modo da tutelare in modo distinto la *site-specific art*, poiché il legislatore non aveva previsto esplicitamente tale categoria tra quelle protette. Di conseguenza, o la *site-specific art* è interamente compresa tra le opere protette dal VARA, oppure ne è esclusa del tutto. La corte rifiutò inoltre l'argomentazione di Phillips secondo cui l'eccezione per la presentazione pubblica dovrebbe applicarsi unicamente ad opere mobili, rilevando che una simile distinzione avrebbe introdotto una dualità normativa non contemplata dalla legge. La stessa Corte sottolineò, infine, il nodo centrale della questione: tutelare integralmente le opere *site-specific* significherebbe limitare eccessivamente i diritti dei proprietari, ai quali sarebbe sostanzialmente preclusa ogni modifica o intervento sull'opera senza il consenso dell'autore. In più, per effetto dell'intima fusione dell'opera con l'ambiente urbano, le eventuali tutele rischierebbero di coinvolgere anche i titolari di beni immobili situati nelle vicinanze, i quali potrebbero trovarsi, inconsapevolmente, vincolati da diritti morali che si estendono oltre i confini dell'opera visibile.⁴⁷⁰

Come rilevato da vari studiosi, il rigetto da parte della corte d'appello della possibilità di applicare il VARA alla *site-specific art* si fonda su argomentazioni analoghe a quelle che, prima della promulgazione del VARA stesso, venivano utilizzate per ostacolare l'affermazione dei diritti morali in ambito statunitense. La logica seguita nel

⁴⁶⁹ *Phillips v. Pembroke Real Estate, Inc.*, 288 F. Supp. 2d 89, D. Mass. 2003.

⁴⁷⁰ *Phillips v. Pembroke Real Estate, Inc.*, 459 F.3d 128, 1st Cir. 2006. Si veda: §34, §44, §40.

caso *Phillips* è stata successivamente richiamata in ulteriori decisioni⁴⁷¹, consolidando un orientamento giurisprudenziale che, allo stato attuale, esclude l'estensione delle tutele del VARA alla *site-specific art*, salvo un eventuale mutamento interpretativo in futuro. In conclusione, sebbene sul piano teorico la *Street Art* possa rientrare tra le espressioni dell'arte *site-specific*, da un punto di vista processuale risulta poco vantaggioso percorrere tale strada, alla luce del precedente sfavorevole rappresentato dalla sentenza *Phillips*.

3.3 La tutela dell'integrità dell'opera in Italia: articolo 20 della legge sul diritto d'autore

Nel proseguire l'analisi relativa alla protezione dell'integrità delle opere di *Street Art* e graffiti, anche nell'ambito dell'ordinamento italiano ci si interroga se le prerogative morali dell'autore possano costituire un ostacolo alla rimozione di tali espressioni artistiche. L'ordinamento nazionale riconosce la tutela dell'integrità dell'opera artistica attraverso due distinti strumenti: da un lato un diritto patrimoniale, disciplinato all'art. 18 della legge sul diritto d'autore, che attribuisce all'autore l'esclusiva facoltà di apportare modifiche alla propria opera; dall'altro un diritto morale, sancito sia all'art. 2577 del Codice civile, sia all'art. 20 della legge sul diritto d'autore., secondo il quale l'autore ha il potere di opporsi a qualunque intervento – sia esso una trasformazione, una mutilazione o un'alterazione – che possa risultare lesivo per la sua reputazione o il suo onore. Quest'ultima prerogativa, essendo svincolata dai diritti economici di sfruttamento, ha natura squisitamente personale e trae origine dall'atto creativo stesso, mantenendo vivo il vincolo ideale tra autore e opera.⁴⁷²

L'articolo 20 della legge sul diritto d'autore recepisce in maniera piuttosto fedele i contenuti dell'art. 6bis della Convenzione di Berna, specialmente dopo l'inserimento – avvenuto nel 1979 – dell'espressione “*a ogni atto a danno dell'opera*”, la quale ha esteso l'ambito di tutela anche ad atti che non intaccano fisicamente l'opera, ma che possono comunque compromettere la sua integrità concettuale.⁴⁷³

⁴⁷¹ Kelley v. Chicago Park District, cit, vedere II capitolo.

⁴⁷² ZENO ZENCOVICH, *I graffiti tra arte e illecito. Uno sguardo comparatistico*, cit., pp.584-585.

⁴⁷³ L'art. 20 della legge sul diritto d'autore è stato novellato dall'art. 2 del D.P.R. 8 gennaio 1979, n.19, emanato in applicazione della Convenzione di Berna nella sua ultima revisione firmata a Parigi il 24 luglio 1971.

Il diritto all'integrità dell'opera, dunque, si propone di salvaguardare due esigenze convergenti: da un lato l'interesse dell'autore a che la propria personalità, così come riflessa nell'opera, non venga distorta nella percezione del pubblico; dall'altro, l'interesse collettivo a fruire dell'opera nella sua autentica espressione creativa. Come risulta già evidente dalla formulazione normativa, tale diritto non si configura come assoluto, ma trova un limite preciso nella clausola che richiede la sussistenza di un danno *"particolarmente pregiudizievole"* per onore e reputazione dell'autore. Questa limitazione risponde a diverse finalità: da un lato, allinea il diritto interno ai principi della Convenzione di Berna; dall'altro, previene un'interpretazione eccessivamente estensiva del diritto morale, che potrebbe confliggere con esigenze di natura economica e con il principio di ragionevolezza, evitando inoltre che l'autore possa esercitare un controllo sproporzionato in nome di una sensibilità soggettiva.⁴⁷⁴

Una parte della dottrina, tuttavia, ha espresso critiche nei confronti della portata restrittiva della norma, giudicandola insufficiente a garantire una piena tutela della sfera personale dell'autore. Secondo tale orientamento, il diritto morale all'integrità dovrebbe essere funzionale alla salvaguardia dell'identità individuale dell'autore, che si manifesta nell'opera come proiezione della sua personalità. Di conseguenza, ogni modifica ne rappresenterebbe una lesione. Sebbene questa posizione aderisca alla più ortodossa teoria dei diritti morali, essa appare difficilmente sostenibile nella prassi per via del suo rigore estremo.⁴⁷⁵ Anche la Corte di Cassazione ha avuto modo di pronunciarsi più volte in materia, chiarendo – in particolare con due decisioni, l'una del 1998 e l'altra del 2013 – che non ogni variazione apportata all'opera costituisce di per sé una violazione del diritto morale d'autore⁴⁷⁶. Soltanto quelle modificazioni che comportino un'alterazione sostanziale, tale da comprometterne la coerenza narrativa, il significato artistico complessivo o il valore estetico, possono essere considerate pregiudizievoli ai sensi dell'art. 20 della legge sul diritto d'autore. Ciò che rileva ai fini della lesione del diritto

⁴⁷⁴ MARZANO, *Tutela della Proprietà Intellettuale – Il diritto d'autore*, cit., pp. 129-135.

⁴⁷⁵ F. LIGI, *La tutela dell'individualità dell'autore nella integrità della sua opera*, in *Il diritto di autore*, 1961, pp. 477-493

https://d2aod8qfhzlk6j.cloudfront.net/RDDA/Il_Diritto_di_Autore_N_3_4_luglio_dicembre_2021_7c60241fbc.pdf.

⁴⁷⁶ Cass. Civ., sez. I, 4 settembre 2013, n. 20227 e Cass. Civ., sez. I, 2 giugno 1998, n. 5388.

morale non è quindi la dimensione dell'intervento sull'opera, bensì la sua capacità di snaturarne il senso e l'impatto, in misura tale da arrecare un danno all'onore o alla reputazione dell'artista; in ambito giurisprudenziale, è stata censurata la rimozione di un'opera d'arte figurativa dal sito originariamente previsto per la sua collocazione (Tribunale di Napoli, 9 settembre 1997), così come è stato criticato lo spostamento dell'opera in un contesto tale da alterarne in modo rilevante la fruizione percettiva e, di conseguenza, il giudizio del pubblico (Tribunale di Bologna, 13 ottobre 2014). Tale valutazione, peraltro, deve essere compiuta caso per caso, sulla base delle specificità concrete. Una svolta significativa è stata determinata dalla riformulazione dell'art. 20 operata con il D.P.R. 8 gennaio 1979, n. 19, che ha introdotto la possibilità per l'autore di opporsi a qualsiasi atto pregiudizievole per l'opera, anche se non materialmente lesivo. Questa modifica ha ampliato la tutela a forme di utilizzo che, pur non modificando formalmente l'opera, ne alterano la percezione pubblica, distorcendone il significato e snaturandone il contenuto.⁴⁷⁷

Situazioni di questo genere si presentano, ad esempio, quando l'opera viene eseguita o interpretata da soggetti terzi, o quando viene associata a finalità commerciali estranee alla volontà dell'autore. Un caso emblematico fu quello che coinvolse il cantante Baglioni, le cui canzoni furono inserite in musicassette distribuite come omaggio promozionale all'interno di confezioni di detersivo, senza autorizzazione.⁴⁷⁸ Un'altra situazione ampiamente discussa riguarda le interruzioni pubblicitarie durante la trasmissione televisiva di opere cinematografiche, le quali possono compromettere la fruizione artistica complessiva⁴⁷⁹. L'alterazione della percezione dell'opera attraverso il contesto di fruizione costituisce un tema particolarmente delicato anche nei rapporti tra autori e istituzioni museali. Rispetto al passato, oggi è possibile mettere in discussione le scelte espositive, la selezione delle opere per specifiche esposizioni, o le modalità di presentazione, qualora queste incidano sulla corretta interpretazione dell'idea estetica o della poetica dell'autore. Tuttavia, il ruolo del giudice in queste valutazioni si rivela estremamente complesso: se da un lato non può sostituire il proprio giudizio artistico a

⁴⁷⁷ GIORDANI, *Graffiti, Street art e diritto d'autore: un'analisi comparata*, cit., p. 117.

⁴⁷⁸ Pret. Roma 15 novembre 1986, in *Foro italiano*, 1987, I, pp. 973 e ss.

⁴⁷⁹ Case C-245/01 *RTL Television GmbH v Niedersächsische Landesmedienanstalt für privaten Rundfunk*, 2003, ECR I-12535.

quello dell'autore, dall'altro non può accettarne acriticamente ogni pretesa, tenuto conto della sensibilità accresciuta dell'artista nel proteggere la propria immagine. Un'ulteriore questione riguarda la *site-specific art*: nel caso in cui una scultura venga spostata, contro la volontà dell'artista, dal sito originariamente individuato nel contratto di commissione, tale trasferimento potrebbe costituire una violazione del diritto morale d'autore ai sensi dell'art. 20 della legge sul diritto d'autore, qualora tale spostamento risulti lesivo del decoro o della reputazione del suo autore⁴⁸⁰. Nello specifico la rimozione di un'opera d'arte *site-specific* dal suo contesto originario determina inevitabilmente una perdita del suo significato intrinseco. Tale decontestualizzazione priva l'opera del suo legame con l'ambiente urbano disordinato in cui è stata concepita, dell'effetto di sorpresa che essa suscita nel passante che la scopre inaspettatamente su una parete, nonché del contributo estetico apportato a spazi urbani spesso degradati. La *Street Art*, infatti, si caratterizza per il superamento dei tradizionali circuiti espositivi: è l'artista a decidere liberamente tempi e luoghi della realizzazione, instaurando un rapporto immediato e privo di mediazioni con l'osservatore casuale. Questo approccio contrasta con quello delle gallerie, le quali tendono a selezionare le opere da esporre secondo criteri spesso esclusivi e limitanti, condizionando così l'accesso e la fruizione delle creazioni artistiche. L'unica pronuncia giurisprudenziale che, per quanto risulta, si è espressa sulle peculiarità di un'opera *site-specific* è quella del Tribunale di Milano del 21 novembre 2011. In tale occasione, con riferimento all'installazione *Lessico familiare* (1989) di Maurizio Cattelan, il giudice ha affermato che la connessione intrinseca tra l'opera e il contesto spaziale e temporale della sua realizzazione – ovvero la sua natura *site-specific* – deve costituire un elemento chiaramente identificabile sin dal momento della creazione. Tale caratteristica, infatti, deve essere dichiarata esplicitamente dall'autore fin dall'origine e non può essere attribuita successivamente in via retroattiva.

3.3.2 Onore e reputazione dell'artista

La protezione offerta dal diritto all'integrità dell'opera ha come obiettivo fondamentale la corretta percezione pubblica della personalità dell'autore, così come questa si esprime attraverso la sua creazione. Un'alterazione dell'opera può infatti comportare una

⁴⁸⁰ Trib. Napoli, 9 ottobre 2002, in *Diritto d'autore*, 2003, p. 258.

distorsione comunicativa tale da indurre il pubblico a formulare un’immagine dell’autore difforme rispetto a quella che risulterebbe da una fruizione autentica dell’opera stessa. Come precedentemente evidenziato, l’azione a tutela dell’integrità dell’opera è subordinata alla dimostrazione che le modifiche siano lesive dell’onore o della reputazione dell’autore. La dottrina ha messo in luce una distinzione fondamentale tra questi concetti, così come intesi nel diritto d’autore, e le analoghe nozioni presenti nel diritto penale, in particolare nei reati di ingiuria⁴⁸¹ e diffamazione⁴⁸². A differenza di questi ultimi, che presuppongono la comunicazione a terzi di contenuti lesivi, nel contesto del diritto d’autore la lesione si configura attraverso un intervento manipolativo sull’opera stessa. Inoltre, nella fattispecie delineata dall’art. 20 della legge sul diritto d’autore, non si ravvisa una netta separazione tra un profilo soggettivo e uno oggettivo del danno arrecato, come invece avviene per gli articoli 594 e 595 del Codice penale, rendendo impossibile un’applicazione diretta dei criteri distintivi previsti dal diritto penale. Ne consegue la necessità di chiarire se l’accoppiata terminologica “onore e reputazione” debba intendersi come espressione sinonimica (endiadi) oppure se racchiuda due significati distinti. Sebbene la teoria tenda a distinguere tra i due termini, nella prassi applicativa essi vengono frequentemente considerati congiuntamente, poiché entrambi fanno riferimento alla proiezione dell’identità artistica dell’autore così come percepita attraverso l’opera. A differenza della tutela civilistica generale dei diritti della personalità, nel contesto del diritto d’autore il parametro di valutazione è dato dai contenuti dell’opera stessa, che diventa strumento e misura dell’eventuale pregiudizio. In sostanza, l’onore e la reputazione dell’artista risultano compromessi ognqualvolta l’intervento sull’opera ne falsi la sostanza, inducendo il pubblico a una percezione alterata che, inevitabilmente, ricade sull’immagine dell’autore stesso. In tal senso, la reputazione dell’opera si identifica indissolubilmente con quella del suo creatore.⁴⁸³

⁴⁸¹ Art. 594 del Codice penale.

⁴⁸² Art. 595 del Codice penale.

⁴⁸³ SAU, *Street art: le ragioni di una tutela, le sfide della valorizzazione*, cit., pp.159-169.

3.3.3 La distruzione dell'opera: proprietà contro i diritti morali dell'artista

Alla luce della funzione attribuita dall'art. 20 della legge sul diritto d'autore alla tutela dell'integrità dell'opera, è lecito interrogarsi se tale norma includa anche il diritto dell'autore di impedire che la propria creazione venga distrutta. La questione è oggetto di un dibattito vivace nel contesto italiano, sollevando interrogativi circa il limite del potere dispositivo del proprietario dell'opera rispetto al diritto morale inalienabile dell'autore, fondato sulla proiezione della sua personalità nell'opera. Fatta eccezione per una remota decisione giudiziaria isolata⁴⁸⁴, l'orientamento costante della giurisprudenza italiana è stato quello di riconoscere la liceità della distruzione dell'opera d'arte figurativa da parte del suo proprietario. Già nel 1939, il Tribunale di Roma stabiliva che, con l'alienazione del supporto materiale, l'artista rinunciava anche al controllo fisico sull'opera⁴⁸⁵. L'unico modo per limitare il potere del compratore sarebbe stato, secondo il giudice, inserire clausole contrattuali che ne vincolassero l'uso o la conservazione. Diversamente, l'acquirente si sarebbe trovato nella paradossale posizione di semplice custode.⁴⁸⁶

Questa interpretazione fu poi ribadita dalla Cassazione nel 1951, la quale affermò che la distruzione dell'opera, in sé considerata, non costituirebbe una violazione dell'integrità tutelata dall'art. 20 della legge sul diritto d'autore, in quanto non determinerebbe una lesione alla personalità dell'autore analoga a quella che deriverebbe da una manipolazione. Impedire la distruzione implicherebbe, da un lato, un'ingerenza sproporzionata nel diritto di proprietà e, dall'altro, ostacolerebbe la libera circolazione delle opere d'arte, gravandole di un implicito obbligo di conservazione.⁴⁸⁷

Anche parte della dottrina coeva avallava tale impostazione: si sosteneva che il silenzio normativo in merito alla distruzione dell'opera fosse sintomatico del riconoscimento implicito della prevalenza del diritto di proprietà. In questa prospettiva, la distruzione integrale dell'opera non equivarrebbe a un'offesa alla personalità dell'autore,

⁴⁸⁴ Trib. Firenze, 13 luglio 1910, in *Rivista di diritto commerciale*, 1910, vol. II, p. 1709.

⁴⁸⁵ Trib. Roma, 7 luglio 1939, in *Il diritto d'autore*, 1940, p. 68.

⁴⁸⁶ G. CAVAGNA DI GUALDANA, *L'opera è mia e la distruggo io. Forse. L'editoriale di Gilberto Cavagna di Gualdana*, in *Artribune*, 2019 <https://www.artribune.com/arti-visive/street-urban-art/2019/05/opera-99-banksy-venezia-giorni-preview-biennale/>.

⁴⁸⁷ Cass. Civ., sez. I, 31 luglio 1951, n. 2273, in *Il diritto d'autore*, 1952, p. 60.

contrariamente a quanto accade nei casi di alterazione parziale, la cui attribuzione all'autore genera un danno reputazionale.⁴⁸⁸

Tuttavia, questo ragionamento appare oggi sempre meno convincente: risulta difficilmente comprensibile, infatti, come la distruzione totale dell'unico esemplare originale di un'opera non possa costituire un'offesa alla dignità e all'identità dell'autore, analogamente – se non in misura maggiore – a quanto accade in caso di mutilazione. Un approccio più equilibrato, sostenuto da studiosi come Greco e Vercellone, propone di risolvere il conflitto tra titolarità del bene e diritti morali attraverso un bilanciamento degli interessi in gioco. L'interesse del proprietario dovrebbe prevalere quando motivato da ragioni legittime e concrete, mentre quello dell'autore dovrebbe essere tutelato laddove l'intento distruttivo del proprietario appaia dettato da capriccio, astio personale o intento denigratorio. In tali casi, si configurerebbe un abuso del diritto⁴⁸⁹, che legittimerebbe l'intervento protettivo dell'art. 20 della legge sul diritto d'autore. In assenza di una disciplina espressa sulla distruzione, può rivelarsi utile richiamare il secondo comma dell'art. 20 della legge sul diritto d'autore, che disciplina le opere architettoniche: in tale ambito, l'autore non può opporsi alle modifiche necessarie per esigenze costruttive. Seguendo tale logica, si potrebbe concludere che anche per le opere figurative, la distruzione sia ammissibile qualora dettata da esigenze obiettive, mentre dovrebbe essere preclusa quando motivata da ragioni puramente soggettive o ideologiche, incompatibili con il rispetto dovuto all'identità artistica dell'autore.⁴⁹⁰ La modifica del 1979 all'art. 20 della legge sul diritto d'autore – che ha introdotto la possibilità di opporsi a “qualsiasi atto a danno dell'opera” – ha offerto una nuova chiave interpretativa, consentendo di includere nella nozione di “danno” anche la distruzione stessa, che rappresenta per sua natura l'annientamento più radicale dell'integrità. Un caso giudiziario del 1995 ha offerto un'occasione per riflettere su tali questioni: un pittore citò in giudizio il proprietario di un suo quadro, accusandolo di averne provocato la distruzione per motivazioni irrazionali, legate a presunti influssi negativi derivanti dal soggetto raffigurato. In primo grado, la

⁴⁸⁸ CASELLI, *Codice del diritto d'autore: commentario della nuova legge 22 aprile 1941*, n°633, cit., p. 334.

⁴⁸⁹ L'art. 833 del Codice civile: “*Il proprietario non può fare atti i quali non abbiano altro scopo che quello di nuocere o recare molestia ad altri*”.

⁴⁹⁰ GRECO E VERCELLONE, *I diritti sulle opere dell'ingegno*, cit., pp. 117-118.

domanda venne rigettata per insufficienza probatoria⁴⁹¹. In appello, la Corte confermò il precedente orientamento della Cassazione del 1951, ritenendo che il diritto morale non comprenda la facoltà di impedire la distruzione.⁴⁹² Infine, è controverso se l'autore possa agire in danno del proprietario nei casi in cui l'opera venga danneggiata, deteriorata o sottratta. La soluzione negativa si fonda sulla non configurabilità del proprietario come custode obbligato in favore dell'autore, poiché imporre simili obblighi comporterebbe una restrizione eccessiva del diritto di proprietà. Tuttavia, una sentenza isolata ha riconosciuto la possibilità che il degrado dell'opera – se dovuto anche a negligenza del possessore – possa costituire lesione del diritto morale dell'autore⁴⁹³.

3.3.4 Blu, la musealizzazione forzata: prospettive di tutela giuridica

Nel 2016 diverse opere del noto artista Blu, figura di spicco della *Street Art* italiana, furono rimosse dai muri della città di Bologna, dove originariamente erano state realizzate, e successivamente incluse — senza il consenso dell'autore — nell'esposizione *Street Art – Banksy & Co. L'arte allo stato urbano*. La reazione dell'artista fu decisa e simbolica: Blu cancellò tutte le sue creazioni ancora visibili nei luoghi pubblici della città, accompagnando il gesto con una dichiarazione fortemente polemica: «*A Bologna non c'è più Blu e non ci sarà più finché i magnati magneranno. Per ringraziamenti o lamentele sapete a chi rivolgervi*»⁴⁹⁴. Tale atto di protesta, indirizzato alla fondazione promotrice della mostra, suscitò un'eco significativo nell'opinione pubblica e sollevò un acceso dibattito in merito alla legittimità della musealizzazione della *Street Art* e al significato ideologico di quest'ultima, evidenziando nel contempo l'ormai consolidata valorizzazione culturale di questa forma espressiva nel panorama artistico nazionale. È chiaro che un autore capace di un simile gesto dimostrativo, tanto forte quanto eloquente, difficilmente sembrerebbe incline a

⁴⁹¹ Trib. Bologna, 27 luglio 1995, in Diritto Industriale, 1996, vol. 6, p. 505.

⁴⁹² App. Bologna, sez. I, 13 marzo 1997, in Diritto Industriale, 1997, vol. 10, p. 901.

⁴⁹³ Trib. Milano, 20 gennaio 2005, in Diritto Industriale, 2005, vol. 5, p. 523.

⁴⁹⁴ REDAZIONE, *Blu via da Bologna ‘finché i magnati magneranno’: la città si divide*, in *BolognaToday*, 2016 <https://www.bolognatoday.it/cronaca/blu-bologna-opere-cancellate-murales-arte-strada.html#:~:text=%22A%20Bologna%20non%20c%e,Art%20organizzata%20da%20Genus%20Bononi ae>.

intraprendere un’azione giudiziaria. Tuttavia, qualora avesse scelto tale via, non sarebbe stato privo di valide argomentazioni a sostegno delle proprie ragioni.⁴⁹⁵

Ai sensi dell’art. 12 della legge sul diritto d’autore, l’autore gode del diritto esclusivo di sfruttare economicamente la propria opera in qualsiasi forma, sia essa originaria o derivata, entro i limiti previsti dalla normativa. È evidente, dunque, che l’inclusione di un’opera in un percorso museale costituisce un esercizio di sfruttamento economico, e la sua realizzazione in assenza del consenso dell’autore integra una violazione del diritto esclusivo riservato allo stesso. Un ulteriore profilo da considerare riguarda l’eventualità che la rimozione dell’opera dal contesto urbano originario, ossia il muro sul quale era stata concepita, e la sua ricollocazione in uno spazio espositivo istituzionalizzato, possa configurare una lesione del diritto morale all’integrità dell’opera. Considerata la concezione effimera e situazionista che contraddistingue la *Street Art*, si può ragionevolmente ipotizzare che tale spostamento rappresenti un’alterazione dell’identità dell’opera stessa. Ne consegue che l’immagine dell’autore — soprattutto nel caso di un artista come Blu, universalmente riconosciuto e identificato con i valori della cultura urbana — possa risultarne compromessa. Come già osservato, l’art. 20 della legge sul diritto d’autore consente all’autore di opporsi a ogni intervento sull’opera che possa ledere il suo onore o la sua reputazione. La dottrina ha chiarito come tali concetti debbano essere valutati in relazione al modo in cui l’opera, una volta alterata, trasmette al pubblico un’immagine distorta dell’intenzionalità creativa dell’autore. In questo senso, l’impatto comunicativo di un’opera muraria fruibile liberamente nello spazio pubblico si distingue radicalmente da quello generato dalla medesima opera esposta in un museo, accessibile previo pagamento di un biglietto. È quindi argomentabile che tale decontestualizzazione incida negativamente sull’integrità dell’opera e, per riflesso, sull’identità artistica del suo autore. Tuttavia, l’esito di una controversia giudiziaria su tale questione dipenderebbe anche da una variabile culturale: la disponibilità del giudice a riconoscere nella *Street Art* una forma d’arte pienamente legittimata e non semplicemente un fenomeno borderline tra creatività e illecito, ancora segnato da un pregiudizio che tende ad assimilarla a forme di vandalismo urbano. In relazione, poi, alla possibilità che un artista di strada possa

⁴⁹⁵ W. MING, *Street artist #Blu is erasing all the murals he painted in #Bologna*, in *Giap. Giap.*, 2016 <https://www.wumingfoundation.com/giap/2016/03/street-artist-blu-is-erasing-all-the-murals-he-painted-in-bologna/>.

opporsi alla distruzione di una propria opera facendo leva sul diritto morale all'integrità, appare poco probabile che una simile pretesa trovi accoglimento. Come si è visto in precedenza, l'orientamento giurisprudenziale consolidato ha finora attribuito prevalenza alle ragioni del proprietario del supporto materiale.⁴⁹⁶

A titolo esemplificativo, merita attenzione un caso verificatosi a Napoli nel 1997⁴⁹⁷: un pittore, senza preventiva autorizzazione della Soprintendenza, aveva realizzato un affresco all'interno di una chiesa sottoposta a vincolo culturale. Informata della circostanza, l'autorità competente ordinò la rimozione dell'opera, rivolgendo tale disposizione al Priore. L'artista, facendo ricorso ex art. 700 c.p.c., chiese l'inibitoria contro ogni intervento di cancellazione, invocando la tutela del proprio diritto morale. Il giudice, inizialmente favorevole alla richiesta, revocò poi la misura cautelare per difetto di giurisdizione. Pur non risolto nel merito, il caso presenta analogie interessanti con il mondo della *Street Art*, giacché si trattava di un'opera non autorizzata, realizzata su un bene immobile, e rispetto alla quale l'autore pretendeva la salvaguardia in nome del proprio diritto morale. In altri termini, un antecedente emblematico di quella tensione tra espressione artistica spontanea e disciplina giuridica che caratterizza anche il fenomeno della *Street Art*.⁴⁹⁸

3.4 Anonimato e paternità: il paradosso dell'identità nella *Street Art*

Il diritto di paternità garantisce agli autori il riconoscimento ufficiale della propria creatività, attribuendo loro la titolarità delle opere rispetto all'utilizzo e alla riproduzione delle stesse. Nell'ambito della *Street Art*, tuttavia, tale prerogativa incontra specifiche problematicità. È noto, infatti, che molti *street artists* e graffitari evitano deliberatamente di firmare le proprie creazioni con il nome anagrafico, preferendo invece appellarsi a *tag* o pseudonimi. L'anonimato rappresenta per loro una scelta funzionale, dettata in gran parte dal timore di conseguenze penali, considerata la natura spesso non autorizzata degli interventi artistici nello spazio pubblico.

⁴⁹⁶ BENATTI, *La street art musealizzata tra diritto d'autore e diritto di proprietà*, cit., pp. 797-807.

⁴⁹⁷ Trib. Napoli, 14 maggio 1997, in Diritto Industriale, vol. 11, 1997, p. 989

⁴⁹⁸ CAVAGNA DI GUALDANA, *L'opera è mia e la distruggo io. Forse. L'editoriale di Gilberto Cavagna di Gualdana*, cit..

È utile distinguere tra anonimato e pseudonimato. Con il primo si intende una condizione in cui l'identità dell'autore resta del tutto ignota. Il secondo, invece, fa riferimento a casi in cui viene adottato un nome fittizio, non corrispondente all'identità anagrafica. Lo pseudonimo si configura, pertanto, come una forma attenuata di anonimato, idonea a celare l'identità reale ma, al contempo, idonea a permettere l'attribuzione dell'opera. In molti contesti, infatti, si riconosce allo pseudonimo la capacità di identificare l'autore con sufficiente certezza, rendendo possibile il riconoscimento della paternità pur in assenza di una dichiarazione esplicita del nome legale. Successivamente, le espressioni "anonimato", "autori anonimi" o "opere anonime" saranno impiegate per indicare entrambe le condizioni, salvo quando diversamente specificato.

In certi casi, lo pseudonimo acquisisce addirittura la funzione di marchio personale, pur essendo la vera identità dell'autore nota ad alcuni. È altresì frequente, nelle comunità artistiche legate alla *Street Art* e al *Writing*, l'assenza di qualsiasi firma o segno identificativo accanto all'opera (come un murale); tuttavia, il pubblico riconosce ugualmente l'autore attraverso lo stile distintivo o tramite la divulgazione dell'opera da parte dell'artista stesso, ad esempio tramite siti *web* o profili *social*. Basti pensare a figure come Banksy, Stik o Invader, i cui tratti stilistici sono ormai riconoscibili a livello globale. Questo quadro pone in rilievo quanto l'anonimato rivesta un ruolo centrale non solo per gli *street artists*, ma anche per altre categorie creative – scrittori, musicisti, giornalisti – che scelgono di non associare pubblicamente la propria identità alle opere.⁴⁹⁹

Come si vedrà, sebbene numerose fonti normative – sia internazionali che interne – riconoscano il diritto d'autore anche agli autori anonimi, la tutela sostanziale non sempre si accompagna a una disciplina procedurale esplicita. In effetti, la maggior parte delle legislazioni non chiarisce se tali autori possano rivendicare giudizialmente i propri diritti senza svelare l'identità personale. Tuttavia, i principi generali del processo civile possono, in casi specifici, fornire strumenti per la salvaguardia dell'anonimato. Va osservato, però, che la giurisprudenza sul punto è ancora limitata, specialmente con riferimento alla *Street Art*, e le riflessioni si basano spesso su controversie riguardanti altri ambiti o autori anonimi di diversa natura.

⁴⁹⁹ E. BONADIO ET AL., *Can Artists Enforce Copyright while Remaining Anonymous? Some Reflections from a Street Art and Graffiti Perspective*, in SSRN, 2024, p.1

https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=4965334.

3.4.2 L’anonimato come firma: dall’Iliade ai muri urbani

L’anonimato ha accompagnato la produzione artistica e letteraria sin dalle sue origini. Emblematico è il caso di Omero, il celebre poeta greco tradizionalmente ritenuto autore dell’*Iliade* e dell’*Odissea*, la cui identità è probabilmente frutto di una costruzione simbolica piuttosto che storica. Come sottolinea M.L. West, “*Omero non era il nome di un poeta realmente esistito, ma un’identità fittizia o costruita... per oltre un secolo dopo la composizione dei poemi, vi era scarso interesse per la figura del loro autore. Solo verso la fine del VI secolo a.C. nacque questa attenzione, e da allora ‘Omero’ divenne oggetto di ammirazione, critica e biografie*”⁵⁰⁰. Questo fenomeno ha attraversato i secoli, manifestandosi anche nel Rinascimento e nel Barocco, quando molti artisti rimasero anonimi. Come evidenzia Robert J. Griffin, l’anonimato costituiva spesso una prassi tanto comune quanto l’autenticità firmata⁵⁰¹. Persino Shelley pubblicò gran parte dei suoi scritti in forma anonima o con pseudonimi, come “*Un gentiluomo di Oxford*” o “*Philopatria, Jun*”. In tali contesti, l’anonimato rappresentava una garanzia d’integrità, proteggendo gli autori da pressioni politiche e sociali. Le motivazioni alla base di tale scelta erano molteplici: pudore aristocratico o legato al genere, umiltà religiosa, timore di esporsi pubblicamente, rischio di persecuzione o il desiderio di una ricezione imparziale. La società riconosceva così il diritto di esprimersi liberamente, anche in condizioni che rendevano difficile o pericolosa la ritorsione.⁵⁰²

Un caso emblematico dell’anonimato come scelta editoriale strutturale è rappresentato dal settimanale *The Economist*, che fin dalla sua fondazione nel 1843 ha adottato la regola di non firmare gli articoli. Come osserva Ángel Arrese, tale anonimato ha contribuito a costruire una forte identità editoriale e commerciale. Nell’Ottocento, infatti, la prassi dell’anonimato era diffusa nella stampa europea, e *The Economist* fu concepito in questo solco, sostenendo che “*ciò che viene detto conta più di chi lo dice*”. Inoltre, l’anonimato

⁵⁰⁰ M.L. WEST, *The Invention of Homer*, in *The Classical Quarterly*, 49, 1999, p. 364.

⁵⁰¹ R. J. GRIFFIN, *Anonymity and Authorship*, in *New Literary History*, vol. 30, no. 4, 1999, pp. 877-885, 890, 891 <http://www.jstor.org/stable/20057576>.

⁵⁰² R. MAZZEI, Lo pseudonimo può salvare l’autore, in Bottega Editoriale, 2025
<http://www.bottegaeditoriale.it/questionidieditoria.asp?id=210>.

ha permesso a figure influenti in ambito politico o economico di collaborare senza legarsi pubblicamente a determinate opinioni. La difesa della libertà di espressione e la volontà di evitare che l'ego interferisse con l'oggettività del contenuto sono le ragioni principali di questa impostazione, mirata a una “*oggettivazione dell'autorialità*”, dove il messaggio prevale sul messaggero.⁵⁰³

I passaggi citati dimostrano che la scelta di occultare la propria identità è spesso motivata dalla necessità di proteggere l'autore da esposizioni pubbliche o rischi legali. Esistono dunque evidenti parallelismi tra le condizioni difficili in cui operavano quegli scrittori e le dinamiche vissute dagli *street artists* e dai *writers* contemporanei. L'artista newyorkese Adam Lucas afferma che esistono “*ovvie ragioni legali: gran parte delle opere viene realizzata senza autorizzazione, e molte città dispongono di unità specializzate il cui compito è identificare e perseguire questi artisti*”⁵⁰⁴. Ricerche etnografiche sull'aspetto giuridico dei processi creativi in queste sottoculture confermano posizioni analoghe espresse da altri artisti. Oltre alle motivazioni legali, vi sono anche ragioni personali che giustificano l'anonimato. L'artista Jerkface, anch'egli attivo a New York, dichiara di aver sempre preferito “operare nell'ombra”, rivendicando l'importanza della *privacy* e il piacere di vivere il proprio successo senza l'invasione dell'attenzione pubblica. Tale scelta consente allo spettatore di fruire liberamente dell'opera, senza pregiudizi legati alla biografia dell'autore, conferendo così all'arte un carattere intimo, nostalgico e universale. In questo senso, l'anonimato dona all'arte — in particolare a quella di strada — una purezza che risulterebbe compromessa se l'identità dell'artista fosse nota.⁵⁰⁵

Vi è inoltre un certo fascino nell'essere anonimi: questa condizione può accrescere l'attrattiva dell'artista, generando una sorta di “notorietà anonima”, paradossalmente capace di conferirgli potere. Molti artisti attivi nello spazio pubblico ne fanno uso anche per ragioni identitarie, scegliendo pseudonimi che li rappresentano più della loro identità anagrafica. È il caso di Stik, il quale ha espresso disagio nel sentirsi chiamare con il

⁵⁰³ Á. ARRESE, *It's Anonymous. It's The Economist*, in *Journalism Practice*, 15, 2020, pp. 471–473, 476, 477 e 479.

⁵⁰⁴ K. ESTILER, *Why Anonymous Artists Never Reveal Their Identity*, in *Hypebeast*, 2018
<https://hypebeast.com/2018/1/anonymous-artists-interview>.

⁵⁰⁵ MADDOX GALLERY, *Why do so many artists operate anonymously?*, 2021
<https://maddoxgallery.com/news/222-why-do-so-many-artists-operate-anonymously/>.

proprio nome di nascita, preferendo essere identificato con il proprio nome d'arte. Questo fenomeno è particolarmente evidente nella cultura del *Writing*, dove molti autori “scrivono” il proprio nome sulle superfici urbane per ottenere visibilità all'interno della comunità. Si tratta di una forma potente e articolata di affermazione del sé, che costruisce un'identità alternativa rispetto a quella ufficiale: una sorta di ego parallelo.⁵⁰⁶

3.4.3 Principio di “open justice” e anonimato creato: una convivenza (im)possibile?

Cosa accade quando artisti anonimi intendono far valere i propri diritti d'autore contro imitatori o sfruttamenti non autorizzati delle loro opere? Un ostacolo significativo, che rende difficile mantenere l'anonimato in un procedimento giudiziario, deriva dal principio della “giustizia aperta”, secondo cui i procedimenti e gli atti processuali devono essere accessibili al pubblico.⁵⁰⁷

La questione della possibilità per gli artisti di agire in giudizio in forma anonima è stata sollevata in una serie di procedimenti davanti all'Ufficio dell'Unione europea per la proprietà intellettuale (EUIPO). Pest Control Office Ltd, la società che gestisce l'attività di Banksy e cura i suoi canali ufficiali come il sito *web* e *Instagram*, aveva registrato numerosi marchi comunitari che includevano opere dell'artista. Una società produttrice di biglietti d'auguri con riproduzioni delle opere di Banksy, Full Colour Black, ha chiesto l'annullamento di alcune di queste registrazioni, sostenendo che erano state effettuate in “mala fede”. Full Colour Black ha vinto il primo di tali procedimenti e il marchio comunitario relativo all'opera “*Flower Thrower*” è stato invalidato. Uno degli argomenti principali era che, registrando marchi che incorporavano l'arte di Banksy, Pest Control avrebbe consentito all'artista di proteggere le sue opere tramite il diritto dei marchi, liberandolo dalle difficoltà probatorie derivanti dall'azione basata sul diritto d'autore. In particolare, la Sezione di annullamento dell'EUIPO ha descritto il problema così:

⁵⁰⁶ BONADIO ET AL., *Can Artists Enforce Copyright while Remaining Anonymous? Some Reflections from a Street Art and Graffiti Perspective*, cit., p.4.

⁵⁰⁷ J. BOSLAND E J. GILL, *The principle of open justice and the judicial duty to give public reasons*, in *Melbourne University Law Review*, 2014, pp. 506-507

https://law.unimelb.edu.au/_data/assets/pdf_file/0010/1586989/382BoslandandGill2.pdf.

«Il dilemma relativo al diritto di Banksy sull'opera “Flower Thrower” è evidente. Per tutelare tale diritto secondo la normativa sul copyright, sarebbe necessario che l'artista rinunciasse al proprio anonimato, compromettendo così la propria identità».⁵⁰⁸

Tale argomentazione è stata ribadita in altre controversie, inclusa quella successiva sull'opera “Laugh Now”⁵⁰⁹. Tuttavia, in appello la Commissione di Ricorso ha ampliato la tutela dell'anonimato riconosciuta a Banksy, affermando che:

«[...] si deve riconoscere che, nel corso di un procedimento, una parte può chiedere, entro certi limiti, di essere trattata in modo riservato al fine di limitare, per quanto possibile, la diffusione dei propri dati personali, qualora ciò risulti giustificato»⁵¹⁰.

In tal modo, l'EUIPO ha accettato che, in circostanze particolari, un artista possa promuovere un'azione per violazione del diritto d'autore mantenendo l'anonimato. Sebbene tale decisione provenga da un organismo amministrativo dell'Unione Europea, specializzato principalmente in marchi e disegni, il suo rilievo non deve essere sottovalutato.

Un caso analogo si è verificato nel 2007 in Francia, con una controversia che ha coinvolto l'artista Invader, noto per le sue piastrelle in ceramica ispirate all'arte *pixelata* degli anni '70 e '80. La casa automobilistica francese Peugeot aveva allestito a Parigi uno *showroom* nel quale erano esposte riproduzioni in *plexiglass* delle opere di Invader. L'artista ha citato in giudizio, in forma anonima, sia Peugeot sia i gestori dello *showroom* per violazione del diritto d'autore. I convenuti hanno sostenuto di aver semplicemente riprodotto figure tratte dal *videogame* originale, e non le opere di Invader. Il tribunale ha riconosciuto l'originalità delle piastrelle in ceramica, quindi la loro protezione come opere tutelate dal diritto d'autore. Tuttavia, ha escluso la responsabilità di Peugeot, poiché le riproduzioni esposte erano realizzate in *plexiglass*. Lo *showroom* è stato invece condannato per parassitismo economico, in quanto aveva indebitamente sfruttato la notorietà dell'artista. Pur senza pronunciarsi esplicitamente sulla legittimazione di Invader come attore anonimo, la sentenza non ha rivelato l'identità dell'artista, limitandosi a indicarlo come “*il signor Franck X., artista contemporaneo che,*

⁵⁰⁸ *Full Colour Black Ltd. v. Pest Control Office Ltd*, No C 39 921, 2020 ; cfr. E. BONADIO E O. JEAN-BAPTISTE, *Banksy's battle with trademark law*, in *Nuart Journal*, 3, 2021, p. 22.

⁵⁰⁹ *Full Color Black Ltd. v. Pest Control Office Ltd*, No C 39 873, 2021.

⁵¹⁰ R 1246/2021-5 *Full Color Black Ltd. v. Pest Control Office Ltd*, 2022.

desiderando mantenere l’anonimato, crea le sue opere sotto lo pseudonimo ‘Space Invader’.⁵¹¹ Come ricorda il Codice francese della proprietà intellettuale, «gli autori di opere anonime o pseudonime godono dei diritti» riconosciuti dalla legge sul diritto d’autore.⁵¹² Da ciò si può arguire che l’anonimato non costituisce un ostacolo insormontabile alla tutela del diritto d’autore da parte degli artisti.

3.4.4 Recepimento della “presunzione di Berna” nei sistemi di civil law

La Convenzione di Berna menziona esplicitamente le opere create da autori anonimi e fornisce indicazioni sull’esercizio dei diritti, includendo una presunzione probatoria all’articolo 7, comma 3: «*nel caso di opere anonime o pseudonime, il termine di protezione... scade cinquanta anni dopo che l’opera è stata legalmente messa a disposizione del pubblico*».

Un’ulteriore disposizione rilevante è contenuta nell’articolo 15, comma 3, che introduce delle presunzioni utili a stabilire la paternità dell’opera:

«*Nel caso di opere anonime o pseudonime... il nome del editore che compare sull’opera, in assenza di prova contraria, è considerato come rappresentante dell’autore e, in tale veste, ha il diritto di proteggere e far valere i diritti dell’autore*».

La Convenzione di Berna riconosce dunque come scontata la protezione del diritto d’autore anche per le opere anonime e pseudonime. Ancora più importante, individua nell’editore associato all’opera la persona legittimata a rappresentare l’autore e a tutelare e far valere i suoi diritti in sede giudiziaria. In altre parole, gli editori il cui nome compare sull’opera sono investiti di diritti sostanziali e di azione. Questa norma può essere definita come la “*presunzione di Berna*”. Tale presunzione è stata recepita nelle leggi di numerosi Paesi, tra cui Regno Unito⁵¹³, Canada⁵¹⁴, Australia⁵¹⁵, Germania⁵¹⁶ e Giappone⁵¹⁷.

⁵¹¹ *Monsieur Franck X c. S.A. Automobiles Peugeot, Tribunal de grande instance de Paris*, n. 6/12982, *Chambre civile* 3, 2007.

⁵¹² Codice francese della proprietà intellettuale, art. L. 113-6.

⁵¹³ *Copyright, Design, Patent Act* 1988, s. 104 (4).

⁵¹⁴ *Copyright Act*, RSC 1985, c C-42, s 34.1(2)(b).

⁵¹⁵ *Copyright Act* 1968 (Cth), s 128.

⁵¹⁶ *Urheberrechtsgesetz* (UrhG), § 10(2).

⁵¹⁷ *Copyright Act of Japan*, art. 118.

Si osservi come la *presunzione di Berna* si adatti maggiormente alle opere letterarie e musicali, in cui autori e compositori hanno rapporti consolidati con editori di libri, giornali o musica, che tradizionalmente si occupano anche della tutela del *copyright*. Ma cosa accade per gli artisti visivi anonimi, soprattutto quelli che collocano le proprie opere in spazi urbani o stradali? In generale, gli artisti visivi non intrattengono rapporti continuativi con editori. Alcuni di loro si affidano invece a servizi di “*gestione*”, come Pest Control nel caso di Banksy.

È possibile che la *presunzione di Berna* venga interpretata in modo ampio, estendendo tale ruolo ai servizi di gestione come se fossero editori. Ad esempio, le legislazioni italiana e spagnola prevedono che chiunque «*abbia rappresentato, eseguito o comunque pubblicato*»⁵¹⁸ oppure porti alla luce un’opera anonima o pseudonima «*con il consenso dell’autore*»⁵¹⁹ possa far valere e tutelare i relativi diritti. Anche la legge britannica (sezione 169 del *Copyright, Designs and Patents Act 1988*) non menziona solo gli editori, ma fa riferimento in generale a qualsiasi “*ente*” che si occupi della gestione dei diritti d’autore. Essa stabilisce infatti che, se un ente è incaricato di proteggere e far valere il diritto d’autore per conto di un autore anonimo o pseudonimo, quell’ente è riconosciuto come titolare dei diritti e può agire in giudizio in proprio nome. Pur essendo questa disposizione limitata al folklore, il suo significato più ampio non va sottovalutato, poiché riconosce che gli autori non si affidano esclusivamente agli editori nella gestione dei loro diritti, ma possono avere rapporti con altri soggetti. Tale situazione è ancor più attuale nell’era di *Internet* e dei *social media*. La nozione di enti rappresentativi di artisti anonimi o pseudonimi potrebbe estendersi ad associazioni o società che gestiscono la loro arte e mantengono un contatto costante con il pubblico *online*. Questo vale in particolare per l’arte realizzata negli spazi pubblici e i graffiti, la cui documentazione e conservazione avviene prevalentemente in rete. Sebbene questo superi il testo letterale della Convenzione di Berna, si può sostenere che lo scopo di tale disposizione venga mantenuto solo se autori e artisti privi di editori “tradizionali” possano gestire e far valere legalmente i propri diritti, preservando al contempo la riservatezza della loro identità.⁵²⁰

⁵¹⁸ Legge 22 aprile 1941, n. 633, art. 9.

⁵¹⁹ Ley de Propiedad Intelectual, Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, art. 6.

⁵²⁰ BONADIO ET AL., *Can Artists Enforce Copyright while Remaining Anonymous? Some Reflections from a Street Art and Graffiti Perspective*, cit., p.6.

3.4.5 Opere anonime: l'incerta protezione del diritto d'autore negli Stati Uniti

Le opere create da artisti anonimi o pseudonimi possono essere registrate presso l'*U.S. Copyright Office*. Negli Stati Uniti non esistono disposizioni legislative specifiche che permettano di far valere il diritto d'autore in modo anonimo⁵²¹, e le *Federal Rules of Civil Procedure* richiedono che negli atti processuali siano indicati tutti i soggetti coinvolti, con l'azione promossa a nome della reale parte interessata⁵²². Spetta dunque a ciascun tribunale decidere se concedere o meno l'autorizzazione a procedere con pseudonimo, mantenendo così l'anonimato. In ogni caso, tuttavia, l'identità dell'autore deve essere rivelata almeno al giudice e alla controparte. Non esiste un meccanismo che consenta a un "prestanome" di far valere il *copyright* di un autore anonimo.

Il criterio per autorizzare la procedura anonima bilancia il diritto alla *privacy* della parte con la presunzione di trasparenza dei procedimenti giudiziari, ma l'approccio non è uniforme. Ogni circuito federale ha elaborato una lista leggermente diversa di fattori da considerare, pur concordando sul fatto che nessuna lista sia esaustiva.⁵²³ In generale, quando "un litigante dimostra fondatamente di temere gravi danni procedendo senza pseudonimo, le corti d'appello concordano che il tribunale di primo grado debba bilanciare l'interesse e la paura del ricorrente con il forte interesse pubblico a un processo trasparente"⁵²⁴. La Corte Suprema degli Stati Uniti ha avuto occasione di unificare i vari criteri, ma ha deciso di non intervenire. Tra i fattori valutati dalle corti d'appello vi sono:

1. se la causa riguarda questioni particolarmente delicate e di natura personale;
2. se l'identificazione comporta un rischio di ritorsioni fisiche o psicologiche nei confronti della parte che vuole procedere in anonimato o, più gravemente, di terzi innocenti;
3. se l'identificazione potrebbe causare altri danni e la gravità probabile di tali danni, compreso se il danno contestato derivi dall'esposizione dell'identità del ricorrente;

⁵²¹ 17 U.S.C. § 501

⁵²² *Federal Rules of Civil Procedure*, r 10(a) and 17(a)(1).

⁵²³ *Doe v. Megless*, 654 F.3d 404, 408-409, 3d Cir. 2011.

⁵²⁴ *Doe v. Megless*, 654 F.3d 404, 408, 3d Cir. 2011.

4. se il ricorrente è particolarmente vulnerabile ai rischi derivanti dalla divulgazione, anche in considerazione della sua età;
5. se la causa contesta azioni governative o di soggetti privati;
6. se il convenuto subirebbe un pregiudizio permettendo al ricorrente di agire anonimamente, se la natura di tale pregiudizio varia nelle diverse fasi del processo e se il tribunale può limitarlo;
7. se finora l'identità del ricorrente è stata mantenuta riservata;
8. se l'interesse pubblico alla causa è favorito dalla rivelazione dell'identità;
9. se, a causa della natura strettamente giuridica delle questioni o per altri motivi, l'interesse pubblico a conoscere l'identità è debole;
10. se esistono meccanismi alternativi per tutelare la riservatezza del ricorrente;
11. se la causa costringerebbe il ricorrente a rivelare un'intenzione di violare la legge, esponendolo a procedimenti penali;
12. se il ricorrente rinuncerebbe a procedere pur di non essere identificato pubblicamente.⁵²⁵

Vi sono dunque molteplici motivi per cui un tribunale potrebbe autorizzare un ricorrente, incluso un artista, a restare anonimo. Ad esempio, l'opera può trattare temi che l'autore vuole mantenere riservati per la loro natura sensibile o perché critica l'operato del governo (primo punto); oppure la divulgazione può esporre a rischi di ritorsioni fisiche o psicologiche (secondo punto). Questo scenario si riscontra spesso nell'arte realizzata negli spazi pubblici e nei graffiti, dove gli artisti criticano governi o promuovono agende politiche o sociali. Alcuni possono addirittura essere esposti a rischi fisici e le opere di artisti famosi sono frequentemente oggetto di atti vandalici da parte di *graffiti writer* che le coprono con *tag*.⁵²⁶

Per esempio, 10Foot è noto per dipingere sopra i *murales* di Banksy.⁵²⁷ Non sono rari i conflitti tra *writers* e *street artists* che portano alla cancellazione o mutilazione di

⁵²⁵ *Sealed Plaintiff v. Sealed Defendant*, 537 F.3d 185, 189–90, 2d Cir.2008.

⁵²⁶ BONADIO, *How Muralists, Street Artists, And Graffiti Writers Can Protect Their Artworks*, cit., p. 571-572.

⁵²⁷ MCCORMICK, *De-Generations of London Graffiti - The Story of 10FOOT, TOX and FUME*, in *Juxtapoz Magazine*, 2024 <https://www.juxtapoz.com/news/magazine/features/de-generations-of-london-graffiti-a-story-of-10foot-tox-and-fume/>.

murales. Nel 2006 e 2007, a New York, gli atti vandalici di uno *street artist*, chiamato Splasher, divennero noti per aver preso di mira opere di artisti celebri come Faile.⁵²⁸ La ricerca etnografica di Bonadio ha raccolto la testimonianza di uno *street artist* che raccontava come uno dei suoi murales fosse stato vandalizzato da un *writer*, usando un'espressione che ben sintetizza la tensione tra queste due sottoculture artistiche: “*fucking writers!*”.⁵²⁹

Anche il settimo punto risulta particolarmente rilevante in relazione agli *street artists* e ai *writers*. Come già accennato, molti di loro realizzano opere senza rivelare la propria identità, difendendo con fermezza l'anonimato, che rappresenta spesso un elemento strutturale della loro produzione artistica e del messaggio che intendono trasmettere. Tuttavia, sono soprattutto l'undicesimo e il dodicesimo punto a risultare decisivi per queste subculture creative. Numerosi artisti, in particolare coloro che operano in maniera illegale, scelgono deliberatamente di non ricorrere al sistema giudiziario per far valere i propri diritti d'autore, proprio per evitare di “*togliersi la maschera*” e incorrere nel rischio di conseguenze penali. In un colloquio con Bonadio, Linus Coraggio – artista newyorkese noto per le sue sculture astratte e per i mobili scultorei che colloca nello spazio urbano – ha affermato: «*Vorrei essere protetto più dalla polizia che dal diritto d'autore!*». Opinioni analoghe sono state espresse anche da altri artisti intervistati da Bonadio, tra cui Al Diaz, che tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli Ottanta collaborò con Jean-Michel Basquiat alla realizzazione del *tag SAMO*© nei quartieri di Lower Manhattan. In merito alla riproduzione non autorizzata delle sue opere, Diaz ha dichiarato: «*forse dovrei solo mandarla giù e purtroppo non fare nulla*». Similmente, Lady Pink – prima donna a farsi conoscere come *graffiti writer* nella New York degli anni Settanta e Ottanta – ha commentato: «*è molto difficile avviare un'azione legale per l'appropriazione di un graffito illegale, il rischio di essere arrestati è elevato, non ne vale la pena*». Anche l'ex *writer* newyorkese Dejer ha condiviso una riflessione simile, dichiarando a Bonadio, durante un'intervista a Long Island: «*In linea di principio sarei disposto ad agire*

⁵²⁸ S. ANDERSON, *The Vandalism Vandal*, in *New York Magazine*, 2007

<https://nymag.com/news/features/32388/>.

⁵²⁹ BONADIO ET AL., *Can Artists Enforce Copyright while Remaining Anonymous? Some Reflections from a Street Art and Graffiti Perspective*, cit., p.8.

*legalmente, ma la mia preoccupazione è che possano incastrarmi per tutto il bombing [realizzazione illegale di graffiti] che ho fatto in passato».*⁵³⁰

Da queste testimonianze emerge chiaramente che gli artisti che violano la legge producendo le loro opere potrebbero decidere di far valere il diritto d'autore contro chi li viola, a patto che la loro identità non venga resa pubblica. Sebbene tutelare attività illegali possa sembrare un motivo debole per mantenere segreta l'identità di una parte, esistono precedenti a favore di questa tutela. L'anonimato nel diritto d'autore coinvolge il Primo e il Quattordicesimo Emendamento della Costituzione americana (libertà di espressione e negazione dei diritti civili da parte dello Stato). Un esempio è il caso *Signature Management Team*, in cui un *blogger* pseudonimo fu citato in giudizio per aver messo a disposizione materiale coperto da *copyright*. Il tribunale autorizzò l'imputata “*John Doe*” a rimanere anonima durante il processo, ma la sua identità doveva essere rivelata al giudice e agli avvocati della controparte, sotto un ordine di riservatezza che impediva al querelante di conoscerla direttamente. Quando fu accertata la violazione del *copyright*, la parte lesa richiese nuovamente la rivelazione dell'identità, ma il giudice limitò la sanzione alla rimozione delle opere incriminate. In appello si confermò che, sebbene vi sia «*una presunzione a favore dello smascheramento degli imputati anonimi quando è stata emessa una sentenza favorevole al querelante*», questa non è assoluta. Sebbene il discorso illecito non abbia diritto all'anonimato, esso si inserisce in un contesto più ampio di attività anonne legittimamente protette. Rivelare “*John Doe*” potrebbe ostacolare la sua libertà di espressione anonima futura. La Corte d'Appello rinviò la questione al giudice di primo grado, fornendo indicazioni per rivalutare l'interesse pubblico, la necessità di far valere i diritti e se lo smascheramento potrebbe avere un effetto deterrente su altri discorsi protetti. L'anonimato fu così mantenuto a tutela della libertà di espressione e perché lo smascheramento è un atto irreversibile.⁵³¹

Ciò premesso, nel valutare la posizione degli artisti anonimi attivi nella *Street Art* e nel *Writing*, occorre bilanciare attentamente le conseguenze derivanti dalla rivelazione della loro identità con il diritto del pubblico a conoscere chi ha violato la legge. In tale bilanciamento, anche la libertà di espressione e i diritti civili possono costituire criteri rilevanti. Di conseguenza, si può sostenere che un tribunale statunitense potrebbe

⁵³⁰ Ivi, pp.8-9.

⁵³¹ *Signature Mgmt. Team, LLC v. Doe*, 876 F.3d 831, 834, 6th Cir. 2017.

consentire a un artista anonimo, autore di opere collocate illegalmente nello spazio pubblico, di far valere i propri diritti d'autore senza essere costretto a rivelare pubblicamente la propria identità. Come soluzione intermedia, un giudice potrebbe seguire l'approccio adottato nel caso *Signature Management Team*, ordinando all'artista di comunicare la propria identità esclusivamente agli avvocati della controparte e alla corte, adottando però misure atte a impedire che tali informazioni diventino accessibili al pubblico.

CONCLUSIONE

La *Street Art* è una sfida viva, pulsante e scomoda. È arte nata ai margini, che però parla al centro, si impone senza chiedere permessi e occupa lo spazio pubblico per restituirlo alla collettività, opponendosi alle logiche dell’istituzionalizzazione, del mercato e del possesso. Comprenderla significa attraversare una storia millenaria: graffiti rupestri, scritte politiche sui muri, *tag* nei ghetti urbani, *Stencil* ironici e poetici che esplodono sulle pareti delle città globali. È un racconto di resistenza estetica ma anche di evoluzione: da linguaggio clandestino a fenomeno culturale riconosciuto, da gesto effimero a oggetto da museo, da atto di protesta a componente identitaria del paesaggio urbano contemporaneo.

Eppure, nel momento stesso in cui la *Street Art* viene accolta nelle istituzioni, venduta all’asta e protetta dalle gallerie, diventa vulnerabile: alla normalizzazione, alla mercificazione, alla giuridicizzazione. Qui entra in gioco il diritto, con le sue ambiguità e i limiti di un sistema pensato per un’arte diversa — stabile, firmata, legalmente autorizzata. Il diritto d’autore, fondato sulla protezione dell’individuo e della sua opera, fatica ad accogliere una creatività collettiva, anonima e spesso illegale, ma innegabilmente originale e significativa. La *Street Art* scardina le basi del diritto d’autore: rifiuta la *fixation*, sfida la nozione di proprietà e si sottrae alla logica del riconoscimento identitario. Proprio per questo ne mette a nudo i vuoti, denuncia la sua inadeguatezza e impone un’evoluzione urgente.

L’illegalità rappresenta un nodo giuridico cruciale. Fino a che punto un’opera realizzata in violazione della legge può godere di tutela? Negli Stati Uniti la dottrina delle “*unclean hands*” esclude la protezione in caso di condotta immorale o illecita; nel Regno Unito criteri di ordine pubblico impediscono il riconoscimento del diritto d’autore; in Italia, la mancanza di una norma esplicita crea spazi interpretativi ma anche forti incertezze. L’artista di strada resta sospeso: autore ma non sempre tutelato, creatore spesso invisibile agli occhi della legge.

La tensione tra creatività e diritto si acuisce quando l’arte invade lo spazio pubblico. L’artista che interviene sul muro altrui si muove in un terreno fragile, dove il diritto di esprimersi si scontra con quello di proprietà e la tutela dell’opera rischia di cristallizzare un gesto nato per essere libero e transitorio. Le leggi proteggono ciò che è stabile, individuabile, conforme, ma la *Street Art* sfugge a questi parametri.

I tribunali bilanciano i diritti degli artisti con quelli dei proprietari: negli USA il *Visual Artists Rights Act* (VARA) tutela soprattutto opere autorizzate, imponendo obblighi ai proprietari; in Italia manca una disciplina chiara, dove la tutela sussiste solo per opere autorizzate o dichiarate di interesse culturale, con il diritto del proprietario che spesso prevale. La domanda centrale resta: è lecito distruggere un'opera d'arte solo perché si trova su proprietà privata? Il nodo giuridico si concentra sul diritto morale dell'autore all'integrità dell'opera e sulla sua estensione come tutela contro la distruzione.

Negli Stati Uniti la protezione VARA si applica solo ad opere di “valore artistico riconosciuto”, come nel caso *5Pointz*, dove il diritto degli artisti fu riconosciuto ma non bastò a impedire la demolizione per ragioni economiche. Anche in Italia alcune sentenze hanno iniziato a considerare penalmente irrilevanti opere di *Street Art* con chiaro intento artistico e riqualificativo, aprendo alla possibilità di riconoscere l'arte urbana come patrimonio collettivo. Tuttavia, il “valore artistico” resta un concetto soggettivo e privo di parametri certi, con il rischio di trasformare i giudici in critici d'arte. Mentre negli USA esiste una soglia giuridica, in Italia un simile riconoscimento è subordinato all'intervento formale del Ministero della Cultura, ai sensi dell'art. 10 del Codice dei beni culturali, solo se l'opera presenta elementi storici, artistici, archeologici o antropologici di rilevante interesse pubblico.

Il diritto d'autore italiano tutela qualsiasi opera dotata di creatività, ma non prevede meccanismi efficaci per impedire la distruzione delle opere più meritevoli. Una selezione basata unicamente sul valore artistico rischia di essere arbitraria e instabile. Per le opere già riconosciute come beni culturali, la situazione cambia: si propone di introdurre l'obbligo per il proprietario di richiedere autorizzazione alla Soprintendenza prima di rimuovere o alterare l'opera, con tempi certi e un possibile silenzio-assenso. Una misura concreta, che affronta anche il problema dell'anonimato degli artisti e cerca di bilanciare proprietà privata e tutela dell'integrità artistica.

Del resto, l'ordinamento italiano già prevede limiti alla proprietà in nome dell'interesse pubblico: i beni culturali vincolati sono la prova più evidente. In questa prospettiva, la *Street Art* deve essere letta come espressione della funzione sociale della proprietà, poiché genera valore pubblico anche se collocata su beni privati. Parte della dottrina propone di considerare la *Street Art* un bene comune: un'opera destinata alla collettività, anche se posta su proprietà privata. Condivido questa visione: la *Street Art* è espressione del

territorio, strumento di partecipazione e narrazione visiva della comunità. Conservare queste opere significa difendere memoria, identità e diritto collettivo alla bellezza.

Occorre superare la visione privatistica e individualista dello spazio urbano. Oltre ai diritti dell'artista e del proprietario, va riconosciuto che molte opere di *Street Art* possiedono un valore immateriale che riguarda tutti: sono strumenti di libertà espressiva e testimonianza culturale, beni da tutelare anche per le future generazioni. Questa prospettiva si oppone alla logica neoliberista dello spazio urbano come merce, dove l'arte diventa strumento di *marketing* o valorizzazione immobiliare. Il rischio concreto è che amministrazioni con diversi orientamenti politici rimuovano arbitrariamente opere di valore, senza una normativa efficace a proteggerle.

Per questo parte della dottrina propone di inquadrare la *Street Art* come bene a uso pubblico, sulla base della *dictatio ad patriam*: l'artista dona l'opera alla collettività, contribuendo a un interesse pubblico “*uti cives*”, al di là delle motivazioni personali. Alcune opere diventano così patrimonio comune, fino a ipotizzare un diritto d'uso pubblico simile a quello previsto per i beni culturali dall'art. 90 del Codice. Un'innovazione giuridica necessaria è la proprietà conformata sopravvenuta: quando un'opera artistica modifica senso e valore di un immobile, anche il diritto di proprietà deve adattarsi, secondo l'art. 42 della Costituzione. In questi casi la proprietà privata si riduce in funzione di un interesse superiore: la conservazione di un'opera che arricchisce lo spazio collettivo. È un vincolo che non nasce con l'immobile, ma che si attiva ex post, con la trasformazione prodotta dall'opera stessa. Questo concetto si rivela decisivo anche in situazioni complesse, come quando un artista interviene su un bene già vincolato. Il caso Banksy a Venezia è emblematico: l'intervento fu segnalato alla Procura ma il procedimento archiviato. Una soluzione efficace nel caso concreto, ma inadeguata come modello generale. Anche se l'opera venisse dichiarata di interesse culturale, servirebbe una riflessione più ampia sull'equilibrio tra tutela del preesistente e riconoscimento della nuova creazione. L'acquisto del Palazzo San Pantalon da parte di Banca Ifis, per conservare l'opera di Banksy e renderla accessibile al pubblico, dimostra che esiste una sensibilità diffusa verso il valore collettivo di questi interventi. Una prassi da riconoscere e rafforzare sul piano giuridico.⁵³²

⁵³² ANSELMO, *L'arte di strada come proprietà conformata "supervisionata": Problemi di diritto civile e soluzioni ermeneutiche tra Italia e Stati Uniti*, cit.

In conclusione, la Street Art deve essere riconosciuta come patrimonio culturale immateriale e bene comune. È tempo che l'ordinamento prenda atto della sua forza trasformativa. La proprietà conformata sopravvenuta è una risposta innovativa e concreta, capace di armonizzare creatività, diritti individuali e interesse collettivo. Non è utopia, ma la naturale evoluzione di un sistema giuridico che ha sempre riconosciuto l'arte come veicolo di valori condivisi.

Personalmente, credo che ogni opera urbana sia un atto di cittadinanza visiva. Conservare la *Street Art* significa preservare la memoria viva delle città, dei quartieri, delle lotte, delle emozioni. È un gesto di giustizia sociale e culturale. È democrazia. E il diritto, se vuole restare vivo e attuale, non può esimersi dal farsene carico.

Ma come superare l'*impasse* tra libertà artistica e diritto di proprietà? Come definire criteri stabili e oggettivi per il valore artistico? Quale ruolo dovranno giocare gli enti pubblici e privati nel tutelare un patrimonio così fragile e allo stesso tempo essenziale?

La sfida è aperta. E la risposta determinerà il volto delle nostre città domani.

BIBLIOGRAFIA E SITOGRADIA

1. ALGARDI Z. O., *La tutela dell'opera dell'ingegno e il plagio*, Padova, 1978, p. 185.
2. ALINOV F., *Arte di Frontiera*, Milano, 1984, p. 12.
3. ANDERSON S., *The Vandalism Vandal*, in *New York Magazine*, 2007 <https://nymag.com/news/features/32388/>.
4. ANDREOLA E., *La Street Art tra diritto privato e diritto d'autore*, in *Altalex*, 2025 <https://www.altalex.com/documents/2025/01/07/la-street-art-tra-diritto-privato-diritto-autore>.
5. ANSELMO G., *L'arte di strada come proprietà conformata "supervisionata": Problemi di diritto civile e soluzioni ermeneutiche tra Italia e Stati Uniti*, in *La rivista italiana di diritto*, Vol. 10, 2024.
6. ANTWERP T. S. A., *The Banksy effect: How one name casts a shadow over the global Street Art scene!*, in *Medium*, 2024 <https://streetartantwerpen.medium.com/the-banksy-effect-how-one-name-casts-a-shadow-over-the-global-street-art-scene-1a427bf15fed>.
7. ARE M., *L'oggetto del diritto d'autore*, Milano, 1963, pp. 15-30 e pp. 178-190.
8. ARNALDI V., *Che cos'è la Street Art? E come sta cambiando il Mondo dell'Arte*, Roma, 2014, p. 57, p.22.
9. ARRESE Á., *It's Anonymous. It's The Economist*, in *Journalism Practice*, 15, 2020, pp. 471–473, 476, 477 e 479.
10. ASCARELLI T., *Teoria della concorrenza e dei beni immateriali: istituzioni di diritto industriale*, 3. Ed., Milano, 1960, pp. 294-297, p. 354 e pp. 700-703.
11. AUTERI P. ET AL., *Diritto della proprietà intellettuale*, Torino, 2021, pp. 243-250.
12. AUTERI P., *Diritti Industriale: proprietà intellettuale e concorrenza*, Torino, 2016, pp. 577- 580.
13. BANKSY, *Wall and Piece*, New York, 2005, p. 13 e pp. 122-123 https://library.uniteddiversity.coop/More_Books_and_Reports/Banksy-Wall_And_Piece.pdf.
14. BARILE A., *Estetica e diritto: la protezione delle opere dell'ingegno*, in *Rivista di diritto civile*, 2011, p. 234 e p.236.

15. BENATTI F., *La street art musealizzata tra diritto d'autore e diritto di proprietà*, in *Giur. comm.*, n. 5, 2017, pp. 781-785, pp. 797-807 e pp.811-814.
16. BENGTSSEN P., *The Street Art World*, Granada, 2014, p. 11.
17. BENTLY L. E SHERMAN B., *Intellectual Property Law*, 4th ed., Oxford University Press, 2014, p. 99 e p. 102.
18. BERTANI M., *Diritti d'autore europeo*, Torino, 2011, p. 109 e p.126.
19. BIANCO E. E., *Street ArtPills: dal successo al post-graffiti*, in *D'Ars Magazine*, 2015 <https://www.darsmagazine.it/street-art-pills-dal-successo-al-post-graffiti/>.
20. BIANCO E. E., *Street ArtPills: Writing, la nascita dello stile*, in *D'Ars Magazine*, 2014 <https://www.darsmagazine.it/street-art-pills-Writing-la-nascita-dello-stile/>.
21. BLANCHÉ U., *Street art and related terms – discussion and working definitions*, in *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal*, Vol. 1, fasc. 1, 2015, p. 35 https://www.researchgate.net/publication/324313980_Street_art_and_related_terms_-discussion_and_working_definition.
22. BLANCKÉ U., *Banksy – Urban Art in a Material World*, in *Tectum*, 2016 <https://library.oapen.org/bitstream/handle/20.500.12657/26020/1004065.pdf;jsessionid=3686A9E6DB88F7D91560DB9BE2547912?sequence=1>.
23. BOERO G., *Banksy e l'immagine di Londra: breve analisi dell'opera dello street artist britannico e delle sue conseguenze socio-culturali nella capitale del Regno Unito*, in *Altre Modernità*, 2018 n.20, p. 81.
24. BONADIO E. E DE WOLF F., *Street Art: Between Copyright Law and Property Law*, in *European Intellectual Property Review*, 2021, vol. 43(6), pp. 356–364.
25. BONADIO E. E JEAN-BAPTISTE O., *Banksy's battle with trademark law*, in *Nuart Journal*, 3, 2021, p. 22.
26. BONADIO E. ET AL., *Can Artists Enforce Copyright while Remaining Anonymous? Some Reflections from a Street Art and Graffiti Perspective*, in *SSRN*, 2024, p.1, p.4, p.6, p.8 https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=4965334.
27. BONADIO E., *Copyright Protection of Street Art and Graffiti under UK Law*, in *CORE Reader*, 2017, p. 7 <https://core.ac.uk/reader/82917168>.
28. BONADIO E., *Graffiti Gets VARA Protection: the 5Pointz Case*, in *European Intellectual Property Review*, 2018.

29. BONADIO E., *How Muralists, Street Artists, And Graffiti Writers Can Protect Their Artworks*, in *18 University of St. Thomas Law Journal*, 2022, pp. 558.
30. BONADIO E., *Street art, graffiti and copyright*, in *City Research online*, 2018, pp. 5-77 e p.9.
<https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/21451/1/Chapter%204%20Street%20Art,%20Graffiti%20and%20Copyright.pdf>.
31. BONADIO E., *Street Art, graffiti e diritto morale all'integrità: Can Artists Oppose the Destruction and Removal of their Works?*, in *NUART*, 1(1), 2018 pp. 17-22.
32. BONAMI F., *Bello sembra un quadro: controstoria dell'arte*, Milano, 2022, pp. 9-12.
33. BOSLAND J. E GILL J., *The principle of open justice and the judicial duty to give public reasons*, in *Melbourne University Law Review*, 2014, pp. 506-507
https://law.unimelb.edu.au/_data/assets/pdf_file/0010/1586989/382BoslandandGill2.pdf.
34. BREUKER L.L., *Les rapports de l'œuvre et de son support*, Montpellier, 2002
35. BROWN E., *Fixed perspectives: the evolving contours of the fixation requirement in copyright law*, in *Washington Journal of Law, Technology and Arts*, Vol. 10, n. 10, 2014, pp. 22 e ss.
<https://digitalcommons.law.uw.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1223&context=wjla>
36. BUDGEN M., *Street Art – Banksy & Co a Bologna. Oltre 250 opere in mostra*, in *LifeGate*, 2024 <https://www.lifegate.it/street-art-banksy-co-bologna>.
37. CANALI C., *Lecco street view - Street Art and Writing*, Milano, 2007 p. 13
https://www.academia.edu/9465134/Street_Art_Sweet_Art_Dalla_cultura_hip_hop_alla_generazione_pop_Up.
38. CANGINI F., *I profili penali della street art*, in *Il foro malatestiano*, 2017 n.2, p.2
http://www.ilforomalatestiano.it/wp-content/uploads/2017/07/I.profili.penali.della_street.art_.Federico-Cangini.pdf.
39. CARTOLANO F., *Cavalli Graffiti Collection: è (ancora) di moda la Street Art*, in *Ninja Marketing*, 2014 <https://www.ninjamarketing.it/2014/09/06/cavalli-graffiti-collection-e-ancora-di-moda-la-street-art/>.

40. CASCONE S., *Artist Sues NYPD for Falsely Arresting Him as Banksy*, in *Artnet news*, 2015 <https://news.artnet.com/art-world/man-sues-nypd-for-false-banksy-arrest-280730>.
41. CASELLI E. P., *Codice del diritto d'autore: commentario della nuova legge 22 aprile 1941, n°633*, Torino, 1943, pp. 181-182 e p.334.
42. CAVAGNA DI GUALDANA G., *L'opera è mia e la distruggo io. Forse. L'editoriale di Gilberto Cavagna di Gualdana*, in *Artribune*, 2019 <https://www.artribune.com/artistive/street-urban-art/2019/05/opera-99-banksy-venezia-giorni-preview-biennale/>.
43. CERESA A., *PALeontologia*, in *SpazioC21*, 2024
<https://www.spazioc21.com/paleontologia/presentation/>.
44. CIAPONI F., *L'arte serigrafica al servizio della rivoluzione del Maggio 68 parigino: l'Atelier Populaire*, in *Edizioni Del Frisco*, 2022
<https://edizionidelfrisco.com/2020/07/20/larte-serigrafica-al-servizio-della-rivoluzione-del-maggio-68-parigino-latelier-populaire/>.
45. CICALA C., *Street Arte conflitto tra diritto di proprietà e diritto di autore*, 2019, p. 1 <http://www.studiobdl.it/wp-content/uploads/2019/03/street-art-e-conflitto-tra-diritto-di-proprietà-e-diritto-di-autore.pdf>
46. CINELLI M., *Street art, diritto e dintorni*, in *Rassegna di diritto della moda e delle arti*, Fasc. 1/2023, pp. 3-5 <https://dirittomodaearti.it/street-art-diritto-e-dintorni/>.
47. CININI G., *Le storie della grotta*, in *Il tascabile*, 2021
<https://www.iltascabile.com/scienze/pitture-rupestri/>.
48. COLLINA R., *Santa's Ghetto: Natale a Betlemme nel 2007*, in *Ninja*, 2007
<https://www.ninjamarketing.it/2007/12/19/santas-ghetto-natale-a-betlemme-nel-2007/>.
49. CUSED R., *5Pointz: The Anti-Rebellion Message of the Graffiti Dispute*, in *Center for New York City Law*, 23 City Law 73, 2017 <https://www.citylandnyc.org/5pointz/>.
50. D.AMMASSA G., *Le opere tutelate*, in *Dirittodautore.it*, 2014
<https://www.dirittodautore.it/la-guida-al-diritto-dautore/loggetto-del-diritto-dautore/>.
51. DAL LAGO A. E GIORDANO S., *Graffiti. Arte e ordine pubblico*, Bologna, 2016, p. 46.
52. DAMIANI E., *Street art, diritto e dintorni*, in *Rassegna di diritto della moda e delle arti*, 2023, p. 3 <https://dirittomodaearti.it/street-art-diritto-e-dintorni/>.

53. DAMICH E. J., *The Visual Artists Rights Act of 1990: Toward a Federal System of Moral Rights Protection for Visual Art*, in *Catholic University Law Review*, vol. 39, Issue n. 4, 1990, p. 962.
54. DAVIES J., *Art Crimes? Theoretical Perspectives on Copyright Protection for Illegally- Created Graffiti Art*, in *Maine Law Review* 27, Vol. 65, 2012, p.3, pp. 30-31, p.35 e p.45.
<https://digitalcommons.mainelaw.maine.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1135&context=mlr>.
55. DAVIIBRITO, *GRAFFITI, do paleolítico ao séc. XXI*, in *História Das Artes Visuais* 1, 2014 <https://hav120142.wordpress.com/2014/11/20/graffiti-do-paleolitico-ao-seculo-xxi-2/>.
56. DE GREGORI S., *Banksy, il terrorista dell'arte. Vita segreta del writer più famoso di tutti i tempi*, Roma, 2010, p. 157.
57. DE GREGORI S., *Shepard Fairey in arte Obey. La vita e le opere del re della poster art*, Roma, 2011
58. DE INNOCENTIS I., *Interview with Eirik Falckner: illegal public art and experimental graffiti*, in *Urbanlives*, 2020 <https://urbanlives.it/en/blog-en/interview-with-eirik-falckner-illegal-public-art-and-experimental-graffiti/>.
59. DE LOA J., *Keith Haring: vita, stile e opere dello street artist americano*, in *Studenti.it*, 2024 <https://www.studenti.it/keith-haring-vita-stile-e-opere.html>.
60. DE MICCO L. , *L'arte urbana nell'era digitale*, in *Il Giornale dell'Arte*, 2023 <https://www.ilgiornaledellarte.com/Articolo/L'arte-urbana-nell'era-digitale>.
61. DE SANCTIS V., *Il carattere creativo delle opere dell'ingegno*, Milano, 1971, p. 2 e p.38.
62. DI BENEDETTO C., *Il carattere creativo dell'opera dell'ingegno*, Tesi di dottorato, Università di Pavia, 2019, pp. 53-55.
63. DI ROMA I. R. E., *BANSKY e la Street Art: Slave Labour*, in *La Scuola Fa Notizia*, 2020 <https://lascuolafanotizia.it/2020/11/29/bansky-e-la-street-art-slave-labour/>.
64. DICKSON J. D., *Mercedes sues artists over Eastern Market murals*, in *The Detroit News*, 2019 <https://eu.detroitnews.com/story/business/2019/04/01/mercedes-sues-artists-over-eastern-market-murals/3330608002/>.

65. DIETZ A., *The Moral Right of the Author: Moral Rights and the Common Law Countries*, in *International Review of Industrial Property and Copyright Law*, vol. 25, Issue n. 2, 1994, p. 224.
66. DODHIYA K., *Copyright cases: whatever is worth copying is worth protecting*, in *The Asian Age*, 2017 <https://www.asianage.com/metros/mumbai/260317/copyright-cases-whatever-is-worth-copying-is-worth-protecting.html>.
67. DOGHERIA D., *Street art*, Firenze, 2015, p. 15.
68. DOGHERIA D., *Street Art*, in ArteDossier, 2014 n.315.
69. ESTILER K., *Oakley denies validity of graffiti copyright*, in *Hypebeast*, 2018 <https://hypebeast.com/2018/6/oakley-denies-validity-of-graffiti-copyright>.
70. ESTILER K., *Why Anonymous Artists Never Reveal Their Identity*, in *Hypebeast*, 2018 <https://hypebeast.com/2018/1/anonymous-artists-interview>.
71. FABIANI M., *Diritto d'autore e diritti degli artisti interpreti o esecutori*, Milano, 2004, p. 40.
72. FAINA S., NAPOLITANO S., *L'invenzione della bomboletta spray*, in *La Ragione*, 2024 <https://laragione.eu/life/tech/linvenzione-della-bomboletta-spray/>.
73. FEINMAN M. S., *La New York Transit Authority negli anni '80*, in *NycSubway.org*. https://www.nycsubway.org/wiki/The_New_York_Transit_Authority_in_the_1980s.
74. FEITELBERG R., *Jeremy Scott Responds to Rime's Copyright Suit Over Katy Perry Dress*, in *WWD*, 2015 <https://wwd.com/feature/jeremy-scott-fires-back-against-copyright-suit-10271176/>.
75. FERRIER M., *From the car park to the catwalk: how fashion embraced street art*, in *The Guardian*, 2015 <https://www.theguardian.com/fashion/2015/may/12/from-the-car-park-to-the-catwalk-how-fashion-embraced-street-art>.
76. FRANCHI A., *Jean-Michel Basquiat e Keith Haring: quando l'arte denuncia il razzismo*, in *ArtsLife*, 2020 <https://artslife.com/2020/06/16/jean-michel-basquiat-e-keith-haring-quando-larte-denuncia-il-razzismo/>.
77. FRASSINETTI A., *Accesso all'opera dell'ingegno e tutela del proprietario: un equilibrio necessario*, in *Riv. dir. civ.*, 2020, II, p. 501.
78. FRISARIO C., *Street Art: storia di un'evoluzione (?)*, in *TaL@arch.it intorno all'architettura*, 2023 <https://www.tatarch.it/2023/09/13/street-art-storia-di-unevoluzione/>.

79. GARSON F., *Before That Artist Came Along, It Was Just a Bridge: The Visual Artists Rights Act and the Removal of Site-Specific Artwork*, in *Cornell Journal of Law and Public Policy*, Vol. 11, Issue 1, Article 4, 2001, p. 230.
<https://ww3.lawschool.cornell.edu/research/JLPP/upload/Garson-203.pdf>.
80. GAUDRAT P., *Le droit moral de l'auteur face aux droits du propriétaire*, in *Propriété Intellectuelle*, 2018, p. 17.
81. GINSBURG J. C., *The Concept of Authorship in Comparative Copyright Law*, in *DePaul Law Review*, Vol. 52, Issue 4, 2003, p. 1080.
82. GIORDANI L., *Graffiti, Street Arte diritto d'autore: un'analisi comparata*, *Trento Law and Technology Student Paper* n. 41, 2018, pp.19-20, p.36, p.38, p.40, pp.43-44, pp.49-50, p.52, p.58, pp.92-93, pp.97-100 e p.117
https://iris.unitn.it/retrieve/e3835194-a5d5-72ef-e053-3705fe0ad821/LawTech_Student_Paper_41_Giordani.pdf.
83. GLINT P., *Quando Keith Haring disegnava nella metro inseguito dalla NYPD*, in *Culture Boutique*, 2023 <https://cultureboutique.it/blogs/news/quando-keith-haring-disegnava-nella-metro-inseguito-dalla-nypd>.
84. GLUECK GRACE, *The New Collectives-Reaching for a Wider Audience*, in *New York Times*, 1981, p. 23 <https://www.nytimes.com/1981/02/01/weekinreview/the-new-collectives-reaching-for-a-wider-audience.html>.
85. GOMEZ M., *The writing on our walls: Finding solutions through distinguishing graffiti art from graffiti vandalism*, in *University of Michigan Journal of Law Reform*, Vol. 26, 1993, pp. 633-707. <https://repository.law.umich.edu/mjlr/vol26/iss3/5/>.
86. GOODIN M., *The Visual Artists Right Act of 1990: Further defining the rights and duties of artists and real property owners*, in *Golden Gate University Law Review*, Vol. 22, Issue 2, 1992, p. 572
https://digitalcommons.law.ggu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1549&context=ggul_rev.
87. GRANT N., *Outlawed Art: Finding a Home for Graffiti in Copyright Law*, in *SSRN Electronic Journal*, 2012, pp.21-23
https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2030514.
88. GRASSANO A., *La Street Art: origini, evoluzione e artisti iconici - La traiettoria storico-artistica della street art: da forma di vandalismo a influente pratica espressiva*

- contemporanea*, in *Art Vibes - Let's share beauty*, 2024 <https://www.art-vibes.com/street-art/la-street-art-origini-evoluzione-artisti-iconici/>.
89. GRECO P. E VERCELLONE P., *I diritti sulle opere dell'ingegno*, Torino, 1974, pp. 38-39 e pp.117-118.
90. GRIFFIN R. J., *Anonymity and Authorship*, in *New Literary History*, vol. 30, no. 4, 1999, pp. 877-885, 890, 891 <http://www.jstor.org/stable/20057576>.
91. HARRY K. M., *A Shattered Visage: The Fluctuation Problem with the Recognized Stature Provision in the Visual Artists Rights Act of 1990*, in *Journal of Intellectual Property Law*, Vol. 9, 2001, p. 202
<https://digitalcommons.law.uga.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=&httpsredir=1&article=1364&context=jipl>.
92. HELMHOLZ R.H., *Equitable Division and the Law of Finders*, in *Chicago Unbound*, 1983, pp. 322-325
https://chicagounbound.uchicago.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2499&context=journal_articles
93. ILBACCHUS, *Déclaration Des Droits Du Génie*, in *Diritto d'autore in Nuce*, 2016
<https://autoreinnuce.wordpress.com/2016/05/23/declaration-des-droits-du-genie/>.
94. ILBACCHUS, *Il Monopolio Degli Stationers*, in *Diritto d'autore in Nuce*, 2016 <https://autoreinnuce.wordpress.com/2016/05/05/il-monopolio-degli-stationers/>.
95. ILJADICA M. , *Copyright Beyond Law –Regulating Creativity in the Graffiti Subculture*, Oxford, 2016, pp. 103-106 e p. 152.
96. JAFARGULIYEV A., *Flipping A Coin For Copyrightability Of Illegally Placed Street Art*, *Baku State University Law Review*, 2023, pp.3-4 e pp.7-12
<https://bsulawreview.org/wp-content/uploads/2023/04/9BSULawRev1.1.pdf>.
97. JOHN-STON I., *Banksy Breaks Cover to Join Debate over 'Mobile Lovers' Artwork*, in *The Independent*, 2014, <https://perma.cc/YS7W-NCEK>
98. KARLEN P. H., *What's Wrong with VARA: A Critique of Federal Moral Rights*, in *Hastings Communications & Entertainment Law Journal*, 1993, vol. 15, p. 909.
99. KOENOT J., *Invasione riuscita: l'arte urbana giocosa, divertente, raffinata di Invader*, in *La Civiltà Cattolica*, 2024
<https://www.laciviltacattolica.it/articolo/invasione-riuscita-larte-urbana-giocosa-divertente-raffinata-di-invader/>.

100. KOHLER J., *Urheberrecht an Schriftwerken und Verlagsrecht*, 1907, p.103.
101. LEONE M., *Protesta*, in *Lexia. Rivista di semiotica*, 13-14, 2012, I edizione, p.164
https://iris.unito.it/retrieve/e27ce42c-3b63-2581-e053d805fe0acbaa/12_STANO_Graffi%20protesta_Lexia%2013-14.pdf.
102. LERMAN C., *Protecting Artistic Vandalism: Graffiti and Copyright Law*, in *NYU Journal of Intellectual Property and Entertainment Law*, vol. 2, 2012, p. 293, p.295, pp.300-301, p.316 e p.318
https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2033691
103. LIBERI F., *Le caratteristiche dell'arte preistorica*, in *Arte News*, 2024
<https://www.artepassante.it/2024/05/08/le-caratteristiche-dellarte-preistorica/>.
104. LIGI F., *La tutela dell'individualità dell'autore nella integrità della sua opera*, in *Il diritto di autore*, 1961, pp. 477-493
https://d2aod8qfhzlk6j.cloudfront.net/RDDA/Il_Diritto_di_Autore_N_3_4_luglio_di_cembre_2021_7c60241fbc.pdf.
105. LIMONTA R., *Il dibattito sul diritto d'autore*, in *Enciclopedia Treccani*, s.a.
[https://www.treccani.it/enciclopedia/il-dibattito-sul-diritto-d-autore_\(Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/il-dibattito-sul-diritto-d-autore_(Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco)/).
106. LIPTON J. D., *To © or Not to ©? Copyright and Innovation in the Digital Typeface Industry*, 43 U.C. Davis L. Rev. 143, 2009, p.155
https://lawreview.law.ucdavis.edu/sites/g/files/dgvnsk15026/files/media/documents/4_3-1_Lipton.pdf.
107. LOMBARDI S., A. ZANZI, *Dubuffet e l'Art Brut. L'arte degli outsider*, in *Mudec*, 2024 <https://www.foundationdubuffet.com/upload/file-1728988802094.pdf>.
108. LOREN L. P., *Fixation as notice in copyright law*, in *Boston University Law Review*, Vol. 96, 2016, p. 942. <https://www.bu.edu/bulawreview/files/2016/10/12.-LOREN.pdf>.
109. MACCHIA F., *Diritto d'autore e proprietà privata: la difficile convivenza*, in *AIDA*, 2016, p. 89.
110. MACIOCE L., *Arte contemporanea e tutela del diritto d'autore*, in *R&P Legal*, 2014 <http://www.replegal.it/it/intellectual-property2/item/244-arte-contemporanea-e-tutela-del-diritto-d-autore.html>

111. MADDOX GALLERY, *Why do so many artists operate anonymously?*, 2021
<https://maddoxgallery.com/news/222-why-do-so-many-artists-operate-anonymously/>.
112. MAIDAD., *Lo street artist Revok accusa H&M di aver usato senza permesso i suoi graffiti per una pubblicità*, in *Artribune*, 2018 <https://www.artribune.com/attiviste/street-urban-art/2018/09/street-artist-revok-accusa-hm-uso-senza-permesso-graffiti-pubblicita/>.
113. MARCHETTI P. G. E UBERTAZZI L. C., *Commentario breve alle leggi sulla proprietà intellettuale e concorrenza*, 6. Ed., Milano, 2016, p. 1467.
114. MARSH J., *I am definitely no Banksy: Man sues over false arrest*, in *New York Post*, 2015 <http://nypost.com/2015/03/23/i-am-definitely-not-banksy-engineer-sues-over-false-Arrest/>
115. MARTINELLI O. G., *L'arte rupestre: dalle grotte alla street art*, in *ArtMajeur Magazine*, 2023 <https://www.artmajeur.com/it/magazine/5-storia-dell-arte/l-arte-rupestre-dalle-grotte-all-a-street-art/334123>.
116. MARZANO P., *Tutela della Proprietà Intellettuale – Il diritto d'autore*, 2024, p. 4, p.17, pp.30-31, p.39 e pp.129-135.
117. MATTIOLI M., *L'eutanasia artistica di Blu. Il celebre street artist italiano cancella i suoi due più importanti murales*, in *Artribune*, 2015
<https://www.artribune.com/tribnews/2014/12/leutanasia-artistica-di-blu-il-celebre-street-artist-italiano-cancella-i-suoi-due-piu-importanti-murales-berlinesi-con-gli-investimenti-edilizi-a-kreuzberg-sarebbero-comunque-stati/>.
118. MATTIOLI M., *McDonald's in tribunale. Ha plagiato l'artista americano Dash Snow*, in *Artribune* , 2016 <https://www.artribune.com/tribnews/2016/10/mcdonalds-in-tribunale-ha-plagiato-lopera-e-il-nome-dellartista-americano-dash-snow/#:~:text=Sostenendo%20che%20la%20catena%20abbia,alla%20rivista%20The%20Fashion%20Law>
119. MAZZEI R., Lo pseudonimo può salvare l'autore, in Bottega Editoriale, 2025
<http://www.bottegaeditoriale.it/questionidieditoria.asp?id=210>.
120. MCCORMICK, *De-Generations of London Graffiti - The Story of 10FOOT, TOX and FUME*, in *Juxtapoz Magazine*, 2024
<https://www.juxtapoz.com/news/magazine/features/de-generations-of-london-graffiti-a-story-of-10foot-tox-and-fume/>.

121. MCEVERS K., *A Syrian graffiti artist, defiant until death*, in *NPR*, 2012 <https://www.npr.org/2012/05/02/151852095/a-syrian-graffiti-artist-defiant-until-death>.
122. MELILLO F., *Il grande paradosso della “Street Art legale”*, in *Che-Fare*, 2020 <https://che-fare.com/articoli/street-art-legale-frode-melillo>.
123. MICUCCI F. L., *La Cueva de las Manos Pintadas*, in *Tour 2000 America Latina*, 2022 <https://www.tour2000.it/la-cueva-de-las-manos-pintadas/>.
124. MIMLER M., *Graffiti and Street Art: A German Legal Perspective*, Chapter 4: Germany, in *Bournemouth University Research Online*, 2018, p. 3 <http://eprints.bournemouth.ac.uk/31388/3/Mimler%20Graffiti%202018%20Final%2023102018.pdf>
125. MING W., *Street artist #Blu is erasing all the murals he painted in #Bologna*, in *Giap. Giap.*, 2016 <https://www.wumingfoundation.com/giap/2016/03/street-artist-blu-is-erasing-all-the-murals-he-painted-in-bologna/>.
126. MININNO A., *Graffiti Writing. Origini, significati, tecniche e protagonisti in Italia*, in *Medium*, 2018 <https://alekone.medium.com/graffiti-Writing-origini-significati-tecniche-e-protagonisti-in-italia-f8fd62380d76>.
127. MORGAN O. J., *Graffiti - Who Owns the Rights?*, in *University of Auckland Business School, Working Paper 13*, 2006, p.9 e p. 11.
128. MORRIS S., *Graffiti artist cuts out middle man to get his work hanging in the Tate*, in *The Guardian*, 2022 <https://www.theguardian.com/uk/2003/oct/18/arts.artsnews1>.
129. MUNRO C., *Street Artist Sues American Eagle For Copyright Infringement*, in *Artnet*, 2014 <https://news.artnet.com/art-world/street-artist-sues-american-eagle-for-copyright-infringement-69446>.
130. MUNTER E., *Sulle pareti della storia*, in *Rizzoli Education*, 2025, pp. 1-4 <https://www.rizzolieducation.it/news/sulle-pareti-della-storia/?pdf=106116>.
131. MUSSO A., *Del diritto d'autore sulle opere dell'ingegno letterarie e artistiche: art. 2575-2583*, Bologna, 2008, p. 15 e p.21.
132. NEGRI-CLEMENTI A., *Street Arte riqualificazione urbana. Un binomio possibile e vantaggioso*, in *ArtsLife*, 2018 <https://artslife.com/2018/04/10/street-art-e-riqualificazione-urbana-un-binomio-possibile-e->

vantaggioso/#:~:text=COS%C3%88%20LA%20STREET%20ART,come%20supporto%20per%20veicolare%20unmessaggio.

133. NETANEL N. W., *Copyright and a Democratic Civil Society*', 106 Yale L.J. 283, 353, (1996).
134. NEUNDORF H., *Street Artist Jamie Hef Sues Pop Singer Kiesza over Unauthorized Use of His Work*, in Artnet, 2016, <https://news.artnet.com/art-world/hef-sues-kiesza-appropriation-music-video-407228>.
135. NIFOSÌ G., *L'arte della preistoria: dipinti e graffiti rupestri del Paleolitico*, in *Arte Svelata*, 2021 <https://www.artesvelata.it/arte-preistoria-paleolitico/>.
136. OPPO G., *Creazione ed esclusiva nel diritto industriale*, in *Rivista di Diritto Commerciale*, 1964, I, pp.. 187-203.
137. PAOLA, *Manifesti e affiches del Maggio francese (1968)*, in *D'arte E Dintorni*, 2018 <https://fattidarte.wordpress.com/2018/01/15/manifesti-e-affiches-del-maggio-francese-1968/>.
138. PECERE P., *Il senso delle pitture rupestri - Alla ricerca di ipotesi per l'arte preistorica, tra simboli rituali, esperienze sacre e linguaggi perduti*, in *Il Tascabile*, 2023 <https://www.iltascabile.com/scienze/il-senso-delle-pitture-rupestri/>.
139. PERRI C. A., *Diritto d'autore: esperienza Europea e Statunitense a confronto*, in *Cyberlaws*, 2018 <https://www.cyberlaws.it/2018/diritto-dautore-esperienza-europea-e-statunitense-a-confronto/>.
140. PIAZZA V., MONETA F., *Comunicare on the road, con la street art*, in *Cultura + Impresa*, 2018 <http://www.culturapiuimpresa.it/dwl/ADV/ADV1807.pdf>.
141. PICCI B., *Blek Le Rat. Street Art dagli anni '80 a oggi*, in *Fermoeditore*, 2017 <http://www.fermoeditore.it/news/blek-le-rat-street-art-dagli-anni-80-oggi/>.
142. RAMELLO G. E SILVA F., *La natura del diritto d'autore*, *Liuc Papers* n.44, 1997, p.3.
143. RATTI G., *Il legame sempre più indissolubile fra Street Arte fashion system*, in *Riflesso*, 2019 <http://www.riflesso.info/moda/item/il-legame-sempre-piu-indissolubile-fra-street-art-e-fashion-system>.
144. REDAZIONE CAM, *Street art: dal muro al museo*, in *Catalogo D'arte Moderna*, s.a. <https://www.catalogoartemoderna.it/approfondimenti/street-art-dal-muro-al-museo-236>.

145. REDAZIONE DIGITAL, *Grotta di Altamira, la Cappella Sistina della Preistoria*, in *ELLE Decor*, 2023 <https://www.elledecor.com/it/viaggi/a42800925/grotta-di-altamira-la-cappella-sistina-della-preistoria/>.
146. REDAZIONE DISAGIAN, *UGA United Graffiti Artists: dalle strade alle gallerie*, in *Disagian*, 2025 <https://www.disagian.it/uga-united-graffiti-artists-dalle-strade-alle-gallerie/>.
147. REDAZIONE, *Breve storia della street art: origini, evoluzione e impatto culturale*, in *MATEX WEB TV - Innovazione, Cultura E Pubblica Utilità*, 2024 <https://matextv.com/revolution/notizie/breve-storia-della-street-art-origini-evoluzione-e-impatto-culturale/>.
148. REDAZIONE, *OBEY street art: la storia di Shepard Fairey*, in *Disagian*, 2022 <https://www.disagian.it/obey-street-art-la-storia-di-shepard-fairey/#:~:text=La%20parola%20OBEY%20%C3%A8%20traducibile,con%20la%20scritta%20%E2%80%9COBEY%E2%80%9D>.
149. REDAZIONE, *A closer look: André the Giant di Shepard Fairey – 1989*, in *Deodato Arte*, 2022 https://www.deodato.com/deodato_arte_italy/blog/post/a-closer-look-andre-the-giant-di-shepard-fairey-1989.
150. REDAZIONE, *Banksy disconosce e fa annullare la mostra (e asta) londinese “Stealing Banksy”*, in *ArtsLife*, 2015 <https://artslife.com/2014/04/28/banksy-annulla-e-disconosce-la-mostra-e-asta-stealing-banksy/>.
151. REDAZIONE, *Blu via da Bologna “finchè i magnati magneranno”: la città si divide*, in *BolognaToday*, 2016 <https://www.bolognatoday.it/cronaca/blu-bologna-opere-cancellate-murales-arte-strada.html#:~:text=%22A%20Bologna%20non%20c%e,Art%20organizzata%20da%20Genus%20Bononiae>.
152. REDAZIONE, *Cattelan-Druet case, Paris court agrees with Italian: he is the author of the works*, in *Finestre Sull’Arte*.
<https://www.finestresullarte.info/attualita/tribunale-parigi-da-ragione-a-cattelan-lui-e-autore-opere>.
153. REDAZIONE, *Da Street Art a brand art: spazi urbani e comunicazione*, in *Sottosopra*, 2023 <https://www.sottosopracomunicazione.it/street-art-branding-comunicazione-modà/.ù>

154. Redazione, *Diritto d'autore*, in *Bruno Saetta – Internet e Diritto*, 2010
<https://brunosaetta.it/diritto-dautore#:~:text=L'originalità%20non%20è%20riferita,forma%20espressiva%20dell'idea%20medesima.>
155. REDAZIONE, *FUTURA 2000*, in *Eric Firestone Gallery*, s.a.
<https://www.ericfirestonegallery.com/artists/futura-2000.>
156. REDAZIONE, *How Wild Style helped to spark a global graffiti revolution*, in *Inspiring City*, 2025 <https://inspiringcity.com/2024/12/26/how-wild-style-helped-to-spark-a-global-graffiti-revolution/>.
157. REDAZIONE, *I graffiti sono protetti dal diritto d'autore?*, in *Il Post*, 2018 <https://www.ilpost.it/2018/03/17/copyright-street-art-causa-hm-revok/>.
158. REDAZIONE, *Internet è il nuovo muro della street art?*, in *L'Indiscreto*, 2017
<https://www.indiscreto.org/internet-muro-della-street-art/>.
159. REDAZIONE, *Jorit fa causa alla Peroni*: «No all'uso commerciale di una mia opera», in *Corriere della Mezzogiorno*, 2018
https://napoli.corriere.it/notizie/cronaca/18_dicembre_27/jorit-fa-causa-peroni-no-all-uso-commerciale-una-mia-opera-3c0ee29a-09b7-11e9-8054-03bdb0e3816b.shtml#:~:text=leggilo%20quando%20vuoi.-,Jorit%20fa%20causa%20alla%20Peroni%3A%20«No%20all'uso,commerciale%20di%20una%20mia%20opera»&text=L'artista%20di%20strada%20Jorit,bottiglia%20della%20nuova%20Birra%20Napoli..
160. REDAZIONE, *Keith Haring, vita e opere del grande street artist americano*, in *Finestre sull'Arte*, 2021 <https://www.finestresullarte.info/arte-base/keith-haring-vita-opere-street-artist-americano#:~:text=Nel%201978%20Keith%20Haring%20si,delle%20gallerie%20e%20dei%20musei.>
161. REDAZIONE, *La Grotta di Lascaux - Lascaux* Dordogne, in Dordogne Vallée Vézère, 2024 <https://www.lascaux-dordogne.com/it/a-voir-a-faire/découvrir/les-grottes/lascaux/la-grotte-de-lascaux/#:~:text=La%20sua%20scoperta%2C%20innanzitutto%2C%20il,quasi%20un%20milione%20di%20visitatori.>

162. REDAZIONE, *Manu Invisible arte urbana ed affresco*, in *Disagian*, 2022 <https://www.disagian.it/manu-invisible-arte-urbana-ed-affresco/>.
163. REDAZIONE, *Revok vs H&M, la street art contro la moda: una storia a lieto fine*, in *Insideart*, 2018 <https://insideart.eu/2018/03/19/revok-vs-hm-la-street-art-contro-la-moda-una-storia-a-lieto-fine/>.
164. REDAZIONE, *Scoperta Archeogenetica Rivela Legami tra Calabria e Sicilia nell'Età del Bronzo*, in *Scintilena*, 2024 <https://www.scintilena.com/scoperta-archeogenetica-rivela-legami-tra-calabria-e-sicilia-nelleta-del-bronzo/11/06/>.
165. REDAZIONE, *Street Art: birth, development, major exponents of street art*, in *Finestre Sull'Arte*, 2022 <https://www.finestresullarte.info/arte-base/street-art-nascita-sviluppo-principali-esponenti>.
166. REDAZIONE, *Street Arte Graffiti: la differenza*, in *Disagian*, 2023 <https://www.disagian.it/street-art-graffiti-la-differenza-tra-i-due-movimenti/>.
167. REDAZIONE, *The Cans Festival 2008 - Banksy, opere d'arte e mistero*, in *Wunderkammern* <https://wunderkammern.net/the-cans-festival-2008-banksy-opere-e-mistero/?lang=it>.
168. REDAZIONE, *The Statute of Anne: The first Copyright Statute*, in *History of Information*, s.a. <https://www.historyofinformation.com/detail.php?entryid=3389>.
169. REDAZIONE, *Tutto Banksy a New York*, in *Il Post*, 2013 <https://www.ilpost.it/2013/11/01/foto-banksy-new-york/>.
170. RESTA G., *Chi è proprietario delle Piramidi? L'immagine dei beni culturali tra property e commons*, in *Pol. dir.*, n. 4, 2009, pp. 567-573.
171. RICCIO G. M., *Arte negli spazi pubblici e superamento delle logiche proprietarie: suggerimenti e suggestioni dall'analisi comparatistica*, in *Rivista di diritti comparati*, 2020, pp. 10-12.
172. RICCIO G. M., *Street art, arte negli spazi pubblici, regole proprietarie e patrimonio culturale*, in *Rivista critica del diritto privato*, 2020, pp. 497-501.
173. RICKETSON S., *The Berne Convention for the Protection of Literay and Artistic Works: 1886-1986*, University of London: Centre for commercial law studies, 1988, pp. 468-470.
174. RICOLFI M., *Il diritto d'autore*, in *Trattato di diritto commerciale*, diretto da Cottino, Padova, 2005, p. 92.

175. RIGGLE N., *Street Art: the transfiguration of the commonplaces*, in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 68, 2010, p. 245
<https://prettydeep.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/01/street-art.pdf>.
176. RIGGLE N., *Using the Street for Art: A Reply to Baldini*, in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2016, p.1 <https://philpapers.org/archive/RIGUTS-2.pdf>.
177. RIVA A., *Street ArtSweet Art, dalla cultura hip hop alla generazione pop up*, Milano, 2007
178. ROSATI E., *Originality in EU Copyright: full harmonization through case law*, Elgar, Cheltenham, 2013, p. 76, pp. 83-85 e p.96.
179. ROSSI L., *Datazione al nerofumo per la più antica arte rupestre in Sudafrica*, in Science News -Zanichelli, 2017 <https://aulascienze.scuola.zanichelli.it/multimedia-scienze/science-news/datazione-al-nerofumo-per-la-piu-antica-arte-rupestre-in-sudafrica/>.
180. RUBINO C., VENZAGHI I., COZZI R., *Riconoscimento di pigmenti pittorici*, in Le basi della chimica analitica - Zanichelli, 2012, pp. 2-18
https://online.scuola.zanichelli.it/rubinoanalitica/files/2012/03/lab_58.pdf.
181. SABAGHI D., *I Banksy di Teheran*, in *The Post Internazionale - TPI*, 2014, aggiornato il 2019 <https://www.tpi.it/esteri/i-banksy-di-teheran-201408055225/>.
182. SALA V. A., *Il caso Banksy e le conseguenze per l'acquirente*, in *Artribune*, 2018 <https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/diritto/2018/10/caso-banksy-acquirente/>.
183. SALIB P. N., *The Law of Banksy: Who Owns the Street Art?*, in *39 Chicago L. Rev.*, 2015, pp. 2295-2319 e pp.2324-2325
https://lawreview.uchicago.edu/sites/default/files/10%20Salib_CMT_Final.pdf.
184. SANTARELLI A., *Street art e diritto: un rapporto ancora in via di definizione*, in “Business Jus il mondo del diritto cambia”, 2017, pp.1-3 <https://www.businessjus.com/wp-content/uploads/2017/10/STREET-ART-E-DIRITTO-2.pdf>
185. SAU A., *Street art: le ragioni di una tutela, le sfide della valorizzazione*, in *federalismi.it, rivista di diritto pubblico italiano, comparato, europeo*, 2021, p. 150, p.152, pp.159-169 e pp.171-172
<https://www.segretaricomunalivighenzi.it/archivio/anno-2021/Ottobre/doc-sau.pdf>.

186. SAVINI L., *Che ne è della Street Art dopo Bologna?*, in *Exibart* 93, 2016 n.48
https://www.exibart.com/repository/onpaper/pdf/exibart_nr_93.pdf.
187. SCHWENDER D., *Promotion of the Arts: an argument for limited copyright protection of illegal graffiti*, in *Journal of the Copyright Society of the U.S.A.*, Vol. 55, 2008, p. 269.
188. SEAY J. E., *You look complicated today: representing an illegal graffiti artist in a copyright infringement case against a major international retailer*, in *Journal of Intellectual Property Law*, Vol. 20, 2012, p. 81
<https://digitalcommons.law.uga.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1037&context=jipl>.
189. SENFTLEBEN M., *Copyright, Limitations and the Three-Step Test. An Analysis of the Three-Step Test in International and EC Copyright Law*, London-New York, 2004, p. 47.
190. SEVERINO M. I., *Street Arte tutela del diritto d'autore*, 2021
<https://www.storaristudiologale.it/blog/diritto-d-autore-e-street-art-principi-e-tutela-giuridica>
191. SHERMAN R. J., *The Visual Artists' Right Act of 1990: American Artists Burned again*, in *Cardozo Law Review*, vol. 17, 1995, p. 409.
192. SIMEONI L., *Il naufrago bambino di Banksy a Venezia durante i giorni di preview della Biennale*, in *Artribune*, 2019 <https://www.artribune.com/arti-visive/street-urban-art/2019/05/opera-99-banksy-venezia-giorni-preview-biennale/>.
193. SMARGIASSI M., *Bologna, Blu cancella tutti i suoi murales: "No alla Street Art privatizzata"*, in *La Repubblica*, 2016
https://bologna.repubblica.it/cronaca/2016/03/12/news/bologna_graffiti-135303806/.
194. SMITH Y. N., *Street Art: Un'analisi alla luce della legge statunitense sulla proprietà intellettuale e della teoria dello "spazio negativo" della proprietà intellettuale*, in *DePaul Journal of Art, Technology 'arte, la tecnologia & Intellectual Property Law*, Vol. 24, 2014, p.2.
195. SNOW N., *Copyright, Obscenity, and Unclean Hands*, in *Baylor Law Review*, Vol. 73, 2021 pp. 386, 395-396
https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=3908814.

196. SPOTTS L. R., *Phillips Has Left Vara Little Protection for Site-Specific Artists*, in *Journal of Intellectual Property Law*, vol. 16, Issue 2, 2009, p. 300. <https://digitalcommons.law.uga.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1289&context=jipl>.
197. SUTTON B., *A street artist is suing Ellen Degeneres and Walmart for copyright infringement*, in *Artsy – Art Market*, 2019 <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-street-artist-suing-ellen-degeneres-walmart-copyright-infringement>.
198. TALLMO K. E., *La storia del copyright: una panoramica critica con testi di origine in cinque lingue, Donaldson contro Beckett. Atti nei Lord sulla questione della proprietà letteraria, dal 4 febbraio al 22 febbraio 1774*, s.a. <https://www.copyrighthistory.com/donaldson.html>.
199. TEBANO E., *I writer fanno causa a McDonald's «Usa i nostri graffiti senza permessi»*, in *Corriere della Sera*, 2016 https://www.corriere.it/cronache/16_ottobre_14/i-writer-fanno-causa-mcdonald-s-usa-nostri-graffiti-senza-permessi-163659f8-91dd-11e6-9b51-b898d7d5d3e3.shtml.
200. TERRINONI G., *Dalle origini alla street art: la pittura corre sui muri. Un breve saggio esplorativo*, in *News-Art Notizie dal mondo dell'Arte*, 2017 <https://news-art.it/news/dalle-origini-allla-street-art--la-pittura-corre-sui-muri--u.htm>.
201. The New York Times 21-07-1971
202. THOBANI S., *Diritti della personalità e contratto: dalle fattispecie più tradizionali al trattamento in massa dei dati personali*, Milano, 2018, p.13 https://www.ledizioni.it/stag/wp-content/uploads/2019/02/THOBANI_web.pdf.
203. VALENTE G., *La Street Art che cancella con Photoshop*, in *Fanpage*, 2016 <https://www.fanpage.it/cultura/la-street-art-che-cancella-con-photoshop/>.
204. VECCHIO N. A., *A chi appartiene città? – sulla dialettica tra Street Arte diritto*, Padova, 2017, pp. 15-19, pp.24-26, p.32 e pp. 35-39.
205. VECCHIO N. A., *Problemi giuridici della street art*, in *il diritto dell'informazione e dell'informatica*, 2016, p. 629, pp.633-638, pp.668-670, pp.673-674 e pp.677-679.
206. WERBIN B., *Street Art and VARA: The Intersection of Copyright and Real Estate*, in *Art & advocacy*, Vol. 22, 2016, p. 5.
207. WEST M.L., *The Invention of Homer*, in *The Classical Quarterly*, 49, 1999, p. 364.

208. WISHER I., *L'arte nel buio delle grotte*, in *Internazionale*, 2024 n.1565
<https://www.internazionale.it/magazine/izzy-wisher/2024/05/30/l-arte-nel-buio-delle-grotte>.
209. WP, *John Fekner e la street art*, in *Murales Milano*, 2020
<https://www.muralesmilano.it/john-fekner-street-art-artista-multimediale/>.
210. WUNDERKAMMERN, *Blek le Rat - Il papà della Stencil Art*, in *Wunderkammern*, 2021 <https://wunderkammern.net/blek-le-rat-il-papa-della-Stencil-art/?lang=it>.
211. WUNDERKAMMERN, *Il boom della Street Art!*, in *Wunderkammern*, 2021 <https://wunderkammern.net/blek-le-rat-il-papa-della-Stencil-art/?lang=it>
212. YOUNG A., *Street Art, Public City: Law, Crime and the Urban Imagination*, Londra, 2013, p.8, pp.21-23 e pp. 151-155.
213. ZENO ZENCOVICH V., *I graffiti tra arte e illecito. Uno sguardo comparatistico*, in *Dir. aut.*, n. 4, 2007, pp. 584-587.

CASISTICA

1. *Advanced Computer Services of Michigan, Inc. v. MAI Systems Corporation*, 845 F. Supp. 356 (E.D. Va. 1994).
2. *Anasagasti v. American Eagle Outfitters, Inc.*, Case No. 1:14-cv-05618 (S.D.N.Y. July 23, 2014).
3. App. Bologna, sez. I, 13 marzo 1997, in *Diritto Industriale*, 1997, vol. 10, p. 901.
4. *Ashdown v. Telegraph Group Ltd.* [2001] EWCA Civ 1142, [2002] Ch. 149, §150.
5. *Attorney-General v. Observer Ltd. And Others*, (1990) 1 AC 109.
6. *Baker v. Selden*, 101 U.S. 99 (1879).
7. *Bleistein v. Donaldson Lithographing Company*, 188 U.S. 239, 1903.
8. *C-5/08 Infopaq International A/S v Danske Dagblades Forening* [2009] ECR I-6569, EU:C:2009:465 (16 July 2009).
9. *Carter v. Helmsley-Spear, Inc* 71 F.3d 77, 2d Cir. 1995.
10. *Carter v. Helmsley-Spear, Inc.* 861 F. Supp. 303 S.D.N.Y. 1994.
11. *Cartoon Network LP v. CSC Holdings Inc*, 536 F.3d 121 (2d Cir. 2008).
12. Case C-245/01 *RTL Television GmbH v Niedersächsische Landesmedienanstalt für privaten Rundfunk*, 2003, ECR I-12535.

13. Cass. 14 settembre 1912, sez. I, in *Giurisprudenza Italiana*, 1913, II, p. 280.
14. Cass. Civ., sez. I, 31 luglio 1951, n. 2273, in *Il diritto d'autore*, 1952, p. 60.
15. Cass. Civ., sez. I, 4 settembre 2013, n. 20227 e Cass. Civ., sez. I, 2 giugno 1998, n. 5388.
16. Cass. civ., sez. I, 6 febbraio 1980, n. 862, in *Giust. civ.*, 1980, I, p. 1173 ss.
17. Cass. Pen. del 5 aprile 2016 n. 16371.
18. Cass. Pen., Sez. III, sentenza 2 giugno 1995, n. 908, in *AIDA*, vol. VI, 1997.
19. *CCC Information Services Inc. vs. Maclean Hunter Market Reports* 44 F.3d 61 2nd Cir. (1994).
20. *Cohen v. G&M Realty L.P.*, 988 F. Supp. 2d 212, E.D.N.Y. 2013.
21. *Cohen v. G&M Realty L.P.*, Case No. 13-CV-05612(FB)(RLM); No. 15-CV-3230(FB)(RLM), E.D.N.Y. Feb, 12, 2018.
22. Community for Creative Non-Violence v. Reid, 490 US 730, 1989.
23. Corte d'Appello di Milano, *sentenza* 17 febbraio 1934, in *Il diritto d'autore* 1934, 200 e ss.
24. Corte d'Appello di Milano, *sentenza* 22 settembre 2004, in *AIDA*, 2005, 1047;
25. Corte di Cassazione, Sez. I Civile, *sentenza* 5 luglio 1990, n. 7077, in *Giurisprudenza Italiana* 1991, I, 47.
26. Corte di Cassazione, sezione I civile, *sentenza* 17 febbraio 2010, n. 3817, in *Foro it.*, 2011, III, 877.
27. Corte Giust. Ue, 22 gennaio 2015, C-419/13, in *AIDA*, 2015, 446 ss. con nota di F. CHRISAM, p. 452.
28. *Doe v. Megless*, 654 F.3d 404, 408-409, 3d Cir. 2011.
29. *Donaldson v. Becket* (1774) 4 Burr. 2408.
30. *Dream Games of Arizona, Inc. v. PC Onsite*, 561 F.3D 983 (9th Cir. 2009).
31. *Eltra Corporation v. Ringer*, 579 F.2nd 294 (4th Circuit 1978);
32. *English v. BFC & R East 11th Street LLC*, 1997 WL 746444, S.D.N.Y. 1997. Si veda il §14 e il §11.
33. *Falkner v. General Motors LLC*, No. 2:18-cv-00549-SVW-JPR, C.D. Cal. Sept. 17, 2018.
34. *Feist Publications Inc v. Rural Telephone Service Co.*, 499 U.S. 340, 354 (1991).
35. *Flack v. Friends of Queen Catherine Inc.*, 139 F. Supp. 2d 526, S.D.N.Y. 2001.

36. *Francis Day & Hunter v. Fox* [1940] AC 112.
37. *Full Color Black Ltd. v. Pest Control Office Ltd*, No C 39 873, 2021.
38. *Full Colour Black Ltd. v. Pest Control Office Ltd*, No C 39 921, 2020
39. *Future Publishing Ltd v. Edge Interactive Media Inc.* (2011) EWHC 1489 (Ch.).
40. *Glyn v. Weston Feature Film Co*, (1916) 1 Ch. 261.
41. *Hanrahan v. Ramirez*, No. 97-CV-7470, C.D. Cal, 1998.
42. *Hayuk v. Coach Services, Inc. et al*, Case No. 1:14-cv-06668 (S.D.N.Y. Aug. 19, 2014)].
43. *Hime v. Dale* (1803) 11 East 244.
44. *Hyde Park Residence Ltd v. Yelland* [2001] Ch. 143.
45. *In Re Napster, Inc. Copyright Litigation*, 191 F. Supp. 2d 1087 (N.D. Cal. 2002)
46. *IPC Magazines Ltd v. MGN Ltd* (1998) FSR 431.
47. *Jason Williams et al v. Roberto Cavalli*, S.p.A. et al, Case No. 2:14-cv-06659 (C.D. Cal. Aug. 25, 2014)].
48. *Kecofa v. Lancôme*, No. C04/327HR (2006).
49. *Kelley v. Chicago Park District*, 635 F. 3d 290 (7th Cir 2011).
50. *Ladbroke v. William Hill* (1964) 1 All ER 465.
51. *MAI Systems Corporation v. Peak Computer Inc.*, 991 F.2d 511 (9th Circuit 1993).
52. *Martin v. City of Indianapolis*, 192 F.3d 608, 7th Cir. 1999.
53. *Martin v. City of Indianapolis*, 982 F. Supp. 625, S.D. Ind. 1997.
54. *Merchandising Corp. of America Inc. & others v. Harpbond Ltd & other.*, FSR 32 (1983).
55. *Metix Ltd v. G.H. Maughan Ltd*, FSR 718 (1997).
56. *Mitchell Brothers Film Group v. Cinema Adult Theater*, 604 F. 2d 852 (1979).
57. *Monsieur Franck X c. S.A. Automobiles Peugeot*, Tribunal de grande instance de Paris, n. 6/12982, Chambre civile 3, 2007.
58. *Newspapers Licensing Agency v. Meltwater Holding* [2010] EWHC 3099 (Ch) [72]; *Newspapers Licensing Agency Ltd. v. Meltwater Holding BV* [2012] RPC 1 (CA).
59. *Pelham GmbH and Others v. Ralf Hüttner and Florian Schneider-Esleben*, C-476/17 (2019).

60. *Phillips v. Pembroke Real Estate, Inc.*, 288 F. Supp. 2d 89, D. Mass. 2003, §34, §44, §40.
61. Pollara v. Seymour, 206 F. Supp. 2d 333, 2003. Si veda il §6, nota 4.
62. Pret. Roma 15 novembre 1986, in *Foro italiano*, 1987, I, pp. 973 e ss.
63. R 1246/2021-5 *Full Color Black Ltd. v. Pest Control Office Ltd.*, 2022.
64. *Reece v. Mark Ecko Unlimited*, 2011 U.S. Dist. Lexis 102199 (2011), fn. 1.
65. *Richard Pfeiffer vs. The City of New York et al*, No. 152797/2015 (N.Y. Sup Ct. Mar. 21, 2015).
66. *Screenoprints v. Citroën*, NJ 1987 (1985).
67. *Sealed Plaintiff v. Sealed Defendant*, 537 F.3d 185, 189–90, 2d Cir.2008.
68. *Serra v. U.S. General Services Administration*, 847 F.2d 1045, 2d Cir. 1988.
69. *Signature Mgmt. Team, LLC v. Doe*, 876 F.3d 831, 834, 6th Cir. 2017.
70. *Soto et al. v. Mercedes-Benz USA, LLC*, No. 2:19-cv-02160-CAS-GJS, C.D. Cal. Apr. 1, 2020.
71. *Stephens v. Avery* (1988) 2 All. E.R. 477.
72. *Synamide v. La Maison Kosmeo* (1928) 139 LT 265.
73. *Tracy v Skate Key Inc*, 697 F Supp 748 (SDNY 1988).
74. Trib. Bologna, 27 luglio 1995, in *Diritto Industriale*, 1996, vol. 6, p. 505.
75. Trib. Bologna, *sentenza* 23 gennaio 2009, in *AIDA*, 2010, 1351.
76. Trib. Firenze, 13 luglio 1910, in *Rivista di diritto commerciale*, 1910, vol. II, p.1709.
77. Trib. Milano, 20 gennaio 2005, in *Diritto Industriale*, 2005, vol. 5, p. 523.
78. Trib. Milano, ord., 2 novembre 2011.
79. Trib. Napoli, 14 maggio 1997, in *Diritto Industriale*, vol. 11, 1997, p. 989.
80. Trib. Napoli, 9 ottobre 2002, in *Diritto d'autore*, 2003, p. 258.
81. Trib. Roma, 7 luglio 1939, in *Il diritto d'autore*, 1940, p. 68.
82. *Twentieth Century Music Corp. v. Aiken*, 422 U.S. 151, 156 (1975).
83. *Univ. Of London Press Ltd v. Univ. Tutorial Press Ltd.* (1916) 2 Ch. 601, 609, 611 (UK).
84. *Villa v. Pearson Educ., Inc.*, No. 03 C 3717, 2003 WL 22922178 (N.D. Ill. Dec. 9, 2003).
85. *Walcot v. Walker* (1802) 32 E.R. 1, 7 Ves. Jr. 1.

86. *Walter v. Lane* (1900) AC 539 (HL).
87. *Williams v. Hy-Vee, Inc.*, 2023 WL 2069014 (S.D. Iowa 2023).

ATTI GIURIDICI E FONTI NORMATIVE

1. Accordo di Marrakech che istituisce l'Organizzazione Mondiale del Commercio (OMC/WTO), firmato il 15 aprile 1994, recepito in Italia con L. 29 dicembre 1994, n. 747 (G.U. n. 302 del 28 dicembre 1994, S.O.).
2. Accordo di Vienna per la protezione dei caratteri tipografici e per il loro deposito internazionale e Protocollo relativo alla durata della protezione (adottato il 12 giugno 1973), art. 2(i)(c), in OMPI, Atti della Conferenza diplomatica di Vienna sulla protezione dei caratteri tipografici (1980) 10.
3. Art. 1, L. 22 aprile 1941, n. 633 (legge sul diritto d'autore).
4. Art. 9, L. 22 aprile 1941, n. 633.
5. Art. 13, L. 22 aprile 1941, n. 633.
6. Art. 16, L. 22 aprile 1941, n. 633.
7. Artt. 12–19, L. 22 aprile 1941, n. 633.
8. Artt. 20–24, L. 22 aprile 1941, n. 633.
9. Art. 109, L. 22 aprile 1941, n. 633.
10. Art. 17, Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen, 1789.
11. Art. 2, Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen, 1789.
12. Art. 2, comma 2, Convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie e artistiche (Berna, 9 settembre 1886, ultima revisione Parigi 24 luglio 1971), ratificata con L. 20 giugno 1978, n. 399 (G.U. n. 229 del 19 agosto 1978, S.O.).
13. Art. 6bis, Convenzione di Berna.
14. Artt. 2575–2583 e art 833 Codice civile italiano.
15. Artt. 594–595 del Codice penale italiano.
16. Artt. 14 e 50 del Codice della Proprietà Industriale (D.lgs. 10 febbraio 2005, n. 30).
17. Auteurswet (Paesi Bassi), artt. 1–10 (1912).
18. Code civil (Code Napoléon), art. 544.
19. Code de la propriété intellectuelle (Francia), art. L 112-1, L 113-6(1992).

20. Constitution of the United States, Article I, § 8, Clause 8.
21. Convenzione Universale sul diritto d'autore (Ginevra, 6 settembre 1952, revisione Parigi 24 luglio 1971), ratificata con L. 16 maggio 1977, n. 306 (G.U. n. 163 del 17 giugno 1977).
22. Copyright Act 1968 (Cth), s 128 (Australia).
23. *Copyright Act of Japan*, art. 118.
24. Copyright Act, RSC 1985, c C-42, s 34.1(2)(b) (Canada).
25. Copyright, Designs and Patents Act 1988 (UK), Sections 54–55.
26. Copyright, Designs and Patents Act 1988 (UK), Section 1(1)(a).
27. Copyright, Designs and Patents Act 1988 (UK), Section 104 (4).
28. Copyright, Designs and Patents Act 1988 (UK), Section 3A(2).
29. Criminal Damage Act 1971 (UK), Section 1(1).
30. Corte di Cassazione, 2 dicembre 1993, n. 11953, in Riv. dir. ind. (1994), II, 157.
31. Decreto legislativo 2 febbraio 2001, n. 95, “Attuazione della direttiva 98/71/CE sulla protezione giuridica dei disegni e modelli”, G.U. n. 79 del 4 aprile 2001.
32. Decreto legislativo 9 aprile 2003, n. 68, “Attuazione della direttiva 2001/29/CE sull'armonizzazione di taluni aspetti del diritto d'autore e dei diritti connessi nella società dell'informazione”, G.U. n. 87 del 14 aprile 2003.
33. Decreto legislativo 13 febbraio 2006, n. 118, “Attuazione della direttiva 2001/84/CE sul diritto di seguito”, G.U. n. 66 del 20 marzo 2006.
34. Decreto legislativo 13 agosto 2010, n. 131, “Modifiche al Codice della Proprietà Industriale”, G.U. n. 203 del 31 agosto 2010.
35. Decreto legislativo 16 marzo 2006, n. 140, “Attuazione della direttiva 2004/48/CE sul rispetto dei diritti di proprietà intellettuale”, G.U. n. 82 del 7 aprile 2006.
36. Decreto-legge 22 marzo 2004, n. 72, conv. in L. 21 maggio 2004, n. 128, G.U. n. 96 del 23 aprile 2004.
37. Decreto-legge 31 gennaio 2005, n. 7, conv. in L. 31 marzo 2005, n. 43, G.U. n. 75 del 1° aprile 2005.
38. Direttiva 2009/24/CE del Parlamento europeo e del Consiglio del 23 aprile 2009 relativa alla tutela giuridica dei programmi per elaboratore.
39. Direttiva 96/9/CE del Parlamento europeo e del Consiglio dell'11 marzo 1996, relativa alla tutela giuridica delle banche di dati.

40. *Federal Rules of Civil Procedure*, r 10(a) and 17(a)(1).
41. H.R. *House Report* No. 514, 101st *Congress*, 2nd *Session*, 1990
42. *House Report* No. 101-514, 1990.
43. L. 18 agosto 2000, n. 248, “Nuove norme di tutela del diritto d'autore”, G.U. n. 206 del 4 settembre 2000.
44. L. 9 gennaio 2008, n. 2, “Disposizioni concernenti la SIAE e la pubblicazione di immagini e musiche a bassa risoluzione in rete”, G.U. n. 17 del 21 gennaio 2008.
45. LE CHAPELIER I., Rapporto all’Assemblea nazionale del 13 gennaio 1791.
46. *Ley de Propiedad Intelectual, Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril*, art. 6.
47. *Urheberrechtsgesetz* (UrhG), § 10(2).
48. U.S. Code, Title 17, § 101.
49. U.S. Code, Title 17, § 102.
50. U.S. Code, Title 17, §106A (c) (2) (3).
51. U.S. Code, Title 17, §107.
52. U.S. Code, Title 17, §113.
53. U.S. Code, Title 17, § 202.
54. U.S. Code, Title 17, § 501.
55. UK Official Secrets Act 1989, Section 2(1).
56. Urheberrechtsgesetz (Germania), art. 2 (1965).
57. US Copyright Office, Code of Federal Regulations, Title 37.
58. US Copyright Office, 37 C.F.R.
59. WTO, *Report of the Panel, United States – Section 110(5) of the US Copyright Act*, WT/DS160/R, 2000.