

## WORKING PAPER SERIES

### I DIRITTI DI PROPRIETÀ REALE ED INTELLETTUALE DEI MUSEI. ALCUNI CONCETTI INTRODUTTIVI

Guido Guerzoni

Dipartimento di Economia "S. Cagnetti de Martiis"

International Centre for Research on the  
Economics of Culture, Institutions, and Creativity  
(EBLA)

Working paper No. 07/2002



Università di Torino

Guido Guerzoni  
Università “Luigi Bocconi” - Milano

**I diritti di proprietà reale ed intellettuale dei musei. Alcuni concetti  
introduttivi.**

## 1. PREMESSA

Nel corso degli ultimi anni il dibattito riguardante la tutela, la gestione e la valorizzazione dei diritti di proprietà reale e intellettuale, i cosiddetti *Property & Intellectual Property Rights* si è imposto come uno dei temi centrali del dibattito museologico internazionale, come emerge dall'analisi della pubblicistica più recente<sup>1</sup> e dell'analogo calendario convegnistico.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Si vedano i recenti interventi di: Baron, Robert, ed., "Copyright and fair use. The Great Image Debate.", *Visual Resources*, XII, nos. 3-4, New York, Gordon and Breach publishers, 1997; Buck, Rebecca A., and Jean Allman Gilmore, eds., "The New Museum Registration Methods", 4th ed. Washington, DC: American Association of Museums, 1998; Gasaway, Laura N., and Sarah K. Wiant. *Libraries and Copyright: A Guide to Copyright Law in the 1990s*. Washington, DC: Special Libraries Association, 1994; Harris, Lesley Ellen. *Digital Property: Currency of the 21st Century*. Toronto: McGraw-Hill Ryerson Ltd., 1997; Jones-Garmil, Katherine. *The Wired Museum*. Washington, DC: American Association of Museums, 1997; McClung, Patricia, and Christie Stephenson, eds. *Images Online: Perspectives on the Museum Education Site Licensing Project*. Los Angeles: The J. Paul Getty Trust, 1998; Malara, Marie C. *A Legal Primer on Managing Museum Collections*. 2nd ed. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1998; Miller, Brent I., "Recent Lessons from the Courts: The Changing Landscape of Copyright in a Digital Age", *RLG DigiNews*, 4 (2) (April 15, 2000); "Museums and Fair Use." *Museum News* 76, no. 5 (September/October 1997). Special issue with articles by Christine Steiner, Michael S. Shapiro, and Stephen E. Weil; National Park Service. *Museums Collections Use*. Pt. 3 of 1998 *Museum Handbook*. Washington, DC: National Park Service Museum Management Program, 1998. See ch. 1, "Evaluating and Documenting Museum Collections Use"; ch. 2, "Legal Issues"; ch. 4, "2-D Reproductions."; Samuels, Geoffrey, ed. *Sample CD-ROM Licensing Agreements for Museums*. Washington, D.C.: American Association of Museums, 1996; Stephenson, Christie, and Patricia McClung, eds. *Delivering Digital Images: Cultural Heritage Resources for Education*. Los Angeles: The J. Paul Getty Trust, 1998; Zorich, Diane M. *Introduction to Managing Digital Assets: Options for Cultural and Educational Organizations*. Los Angeles: The J. Paul Getty Trust, 1999.

<sup>2</sup> Dal 15 al 17 dicembre del 2000 l'American Association of Museums ha organizzato a New Orleans il primo convegno dedicato a "Museums and Intellectual Property Management", cui ha fatto seguito l'incontro di Seattle, ove dal 14 al 17 Marzo 2001 è stato discusso il tema "Museum and the WEB 2001"; del pari, il tema centrale della "19th General Conference" dell'International

In particolare i musei e le istituzioni che detengono collezioni di varia natura (artistiche, scientifiche, etnografiche, etc.) non si limitano all'esercizio della sola funzione conservativa, ma sviluppano progetti, utilizzano opere create da terzi, creano opere originali (le esposizioni collettive ne sono un esempio), arricchiscono le collezioni (con immagini, opere, documenti, databases), svolgono attività educative e didattiche, allestiscono eventi temporanei, creano palinsesti editoriali, esercitano attività commerciali e concedono in licenza il proprio nome/marchio per la riproduzione di oggetti e immagini, affittano e prestano spazi ed opere, erogano servizi di varia natura.

Considerando dunque l'ampiezza, la ricchezza e l'eterogeneità dei diritti detenuti e rammentando che in un'accezione più vasta il termine "diritti" non include solo quelli esistenti, bensì tutte le "facoltà/possibilità" di disporre dei beni e dei servizi museali, tangibili ed intangibili, (sedi, opere, oggetti, contenuti, loghi, marchi, attività, etc.) in determinati modi, anche quando tali usi non siano ancora praticati o previsti, può risultare interessante concepire le istituzioni culturali come istituzioni generatrici e detentrici di diritti, accezione che rilancerebbe un ruolo museale, quello più legato alla produzione di saperi, alla profusione di professionalità e alla diffusione di competenze, che le recenti evoluzioni del quadro normativo italiano sembrano paradossalmente negare.

Per fare un esempio, gli stessi contratti di sponsorizzazione o le forme di partenariato si configurano all'estero come cessioni, temporanee o perpetue, in esclusiva o meno, di diritti a terzi; in tal senso, il processo di individuazione, quotazione, tutela e gestione dei diritti include anche una rilevante dimensione progettuale, dovendo immaginare tutti i possibili impieghi supplementari dei beni e dei servizi e i relativi prezzi di cessione, laddove si decida di esitarli in forma onerosa.

Ora, quanto più tende ad ampliarsi la gamma delle attività svolte dalle istituzioni culturali, tanto più s'allarga la gamma dei diritti detenuti e generabili: purtroppo in Italia tale dinamica, talora convulsa, non è stata accompagnata da una corrispondente presa di coscienza della natura e del valore dei diritti che vengono in essere. Spesso si ignora che il lavoro profuso nell'ideazione di un laboratorio didattico, nella redazione dei testi che lo corredano, nella trasposizione dei contenuti in materiali distribuibili nei plessi scolastici sia in qualche modo tutelabile dal diritto d'autore e analoghe considerazioni valgono per tante altre attività.

---

Council of Museums, tenutosi a Barcellona dall'1 al 6 Luglio 2001, è stato intitolato "Managing Change: the Museum Facing Economic and Social Challenges".

L'autentico ostacolo che si frappone a una reale opera di tutela e valorizzazione è dunque costituito dall'assenza di una basilare conoscenza dei diritti: creare una "cultura del diritto" è il primo obiettivo di questo scritto, nella piena convinzione che lo sviluppo delle competenze sui principi fondamentali della proprietà intellettuale sia essenziale se i Musei vogliono rispettare e mantenere i legami legali che definiscono e governano la pluralità dei differenti ruoli che vanno e andranno ad assumere.

## **2. PROPERTY & INTELLECTUAL PROPERTY RIGHTS: UNA PROSPETTIVA MUSEALE.**

L'evoluzione simultanea delle tecnologie e della domanda di servizi e contenuti in campo culturale ha provocato negli ultimi anni un *considerevole incremento del valore dei diritti di proprietà reale e intellettuale detenuti e generati da musei, gallerie, pinacoteche e siti archeologici*, laddove i termini “diritti di proprietà reale e di proprietà intellettuale” identificano in via prioritaria:

- I diritti di autorizzazione al noleggio e al prestito
- I diritti di noleggio, prestito e uso (loghi e marchi istituzionali, riproduzioni di ogni tipo, pezzi originali prestati per mostre temporanee, format editoriali, mostre itineranti auto e coprodotte, spazi museali esterni ed interni, etc.)
- I diritti di autorizzazione alla pubblicazione
- I diritti di pubblicazione (su libri, cataloghi e sussidi catalografici, audiovisivi, software proprietari, materiale didattico e scientifico prodotti, etc.)
- I diritti di pubblicazione in raccolta (idem come sopra)
- I diritti di riproduzione su supporti off-line (stampe fotografiche, negativi, diapositive, film, nastri, dischi ottici, facsimile, calchi, rilievi, etc.) e on-line (cataloghi on line di immagini in formato jpeg, gif e tif) di originali detenuti da o depositati presso le istituzioni consegnatarie
- I diritti di diffusione (idem come sopra)
- I diritti di distribuzione (idem come sopra)
- I diritti di uso commerciale di loghi, marchi e riproduzioni (produzioni su licenza di oggettistica e merchandising)
- I diritti di traduzione (su testi in generale, progetti ed eventi espositivi, programmi e kit didattici, software proprietari, etc.)
- I diritti di elaborazione (su testi, riproduzioni, format editoriali, progetti ed eventi espositivi, etc.)
- I diritti d'autore sugli allestimenti museali
- I diritti d'autore su progetti ed eventi espositivi auto e coprodotti

### 3. LE CAUSE DELL'INCREMENTO DI VALORE

Sollecitate dalla rivoluzione digitale e preoccupate per la rapidità con cui le evoluzioni settoriali e le tecnologie di conversione, compressione e distribuzione rendono “profittevoli” collezioni da sempre ritenute, nella migliore delle ipotesi, “improduttive”, le istituzioni culturali sono state costrette a riflettere sulle opportunità e i rischi del processo che nel volgere di un lustro ha reso improvvisamente appetibili le loro collezioni e i relativi diritti. Nessun supporto si è sottratto alla rivoluzione digitale: carta, vinile, fotografie, diapositive, pellicole cinematografiche, incisioni radiofoniche, microfiches, nastri magnetici sono convertibili in sequenze binarie che possono essere riprodotte a costi nulli e fruite/acquisite ovunque sia disponibile una qualunque forma di connessione ad Internet.

Tuttavia, il dibattito internazionale non si è ancora pronunciato sugli esiti finali della rivoluzione in atto: occasione epocale per ampliare a dismisura le potenzialità dei usi più *fair* (scientifici, educativi e didattici) o ultima spiaggia nell'impari lotta contro la pirateria intellettuale? In realtà, si stanno scontrando due concezioni antitetiche. Una parte del mondo accademico e istituzionale caldeggia l'adozione di approcci *open source* che mettano gratuitamente a disposizione di chiunque informazioni e contenuti, interpretando estensivamente il concetto di *public domain* e risolvendo alla radice il problema della pirateria. L'altra, invece, sembra sensibile alle opportunità economiche che l'operazione presenta: quanto varranno tra dieci anni i diritti di riproduzione, uso e trasmissione delle migliaia di chilometri di nastri e pellicole conservati nelle cineteche, discoteche e archivi RAI, dei milioni di negativi fotografici detenuti dai nostri musei, dei miliardi di pagine dei fondi antichi conservati da biblioteche e archivi? Molto, molto, molto di più dei cinque milioni di euro faticosamente incassati nel 2000 dal Ministero BAC.

L'origine della trasformazione risiede nella costante diminuzione dei costi di acquisizione e conversione in digitale (in media 0,5 euro per una pagina A4 in bianconero e 15 euro per un ora di materiale audio/video) e nel progressivo sviluppo delle tecnologie di connettività a larga banda, che rendono praticabili forme di distribuzione dei contenuti inimmaginabili sino a cinque anni fa. Consideriamo ad esempio il settore fotografico, che, nella disattenzione generale, ha subito trasformazioni profonde, provocate dalla nascita di multinazionali capaci di sollevare ondate di fusioni e acquisizioni senza precedenti. Gettyimage, un archivio iconografico titolare di 70 milioni di originali fotografici e di 30.000 ore di materiale video, nel 2000 ha incassato 484 milioni di dollari, un quarto del bilancio ministeriale. Corbis, l'analogica società del gruppo Microsoft detentrici di 65 milioni di originali (di cui 2,1 già disponibili on-line), ha più di 1.200 dipendenti.

Tuttavia, quante istituzioni culturali italiane sanno che in rete sono consultabili dozzine di cataloghi che propongono l'acquisto di centinaia di migliaia di riproduzioni di opere d'arte da loro possedute? Il fatto è che sino a ieri era quasi impossibile acquistare e scaricare dalla rete immagini ad alta risoluzione capaci di soddisfare i parametri tipografici; un file jpeg, tif o gif può "pesare" facilmente 20-30 Megabytes: per scaricarlo con una linea ISDN occorrono più di un'ora e tanta fortuna, con una connessione in banda larga bastano 15 secondi. Tali scenari, tuttavia, sono solo in apparenza apocalittici, dacché offrono alle istituzioni italiane un'inaspettata occasione di riscatto: il 5 comma del Tariffario della legge Ronchey prevede infatti che "il materiale relativo ai beni culturali e idoneo a moltiplicazione non può essere riprodotto e comunque duplicato con qualsiasi strumento, tecnica, procedimento, *anche attualmente non noto* (il corsivo è mio), senza preventiva concessione da parte dell'amministrazione e pagamento dei canoni e corrispettivi per la riproduzione, quali fissati nel presente tariffario o negli accordi particolari." La legge ha così messo fuori legge gli intermediari *unfair*, che non possono vendere on-line riproduzioni di opere detenute da istituzioni terze se non in presenza di convenzioni che contengano clausole che li liberino dal vincolo della richiesta preventiva di autorizzazione, procedura *off-line* che interromperebbe qualunque processo di acquisto *on-line*. Non si tratta di un cavillo, ma di un fondamentale strumento di difesa dalle violazioni, dal momento che l'istituzione frodata può richiedere il ritiro dal commercio dell'opera pubblicata senza le dovute autorizzazioni e rivalersi sull'intermediario abusivo: come insegna la letteratura sui casi di M&A, senza liberatorie le *libraries* non valgono nulla, o meglio, valgono quanto i supporti fisici su cui risiedono i contenuti. Nel contempo, le medesime tecnologie consentono alle istituzioni di disintermediare le ottocentesche agenzie territoriali per andare da sole sul mercato: quando gli Uffizi concluderanno il progetto Daddi (Digital Archive through Direct Digital Imaging), consistito nell'acquisizione in digitale di tutte le opere del museo fiorentino, cosa impedirà alla celeberrima istituzione toscana di caricare e vendere i files-immagine?

Del pari, la proliferazione di eventi espositivi e le continue sollecitazioni provenienti da sponsor e partner inducono le istituzioni a mobilitare il loro patrimonio assecondando ritmi mai visti in passato, non sempre in linea con le esigenze conservative.

Il rischio più avvertito è che le istituzioni perdano il controllo sugli usi di tali materiali: per non rischiare oltre, molte hanno preferito limitare le aperture e limitare la negoziazione dei propri diritti, penalizzando così gli impieghi più etici: il dibattito sul *Fair Use* ha, infatti, rivelato le enormi possibilità che le nuove tecnologie e le nuove forme di partenariato internazionale offrono a coloro che utilizzano tali risorse per fini disinteressatamente personali, scientifici, educativi e didattici.



#### **4. LE INNOVAZIONI GIURIDICHE**

Questi cambiamenti sono coincisi con le tappe del processo di ridefinizione dello status giuridico dei diritti di proprietà intellettuale e dei contenuti digitali: le nuove tecniche e tecnologie di riproduzione e distribuzione hanno messo definitivamente in crisi la struttura ottocentesca del sistema di tutela dei diritti di proprietà e d'autore. Così nel 1994 è stato siglato nell'ambito dell'Uruguay Round del GATT il fondamentale accordo TRIPS (Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights), nel 1995 è stato sottoscritto il Green Paper on Copyright and Related Rights in the Information Society, il 20 Dicembre del 1996 a Ginevra è stato adottato il World Intellectual Property Organization (WIPO) Copyright Treaty, cui ha fatto seguito il Madrid Protocol del Maggio 1999. Pur trattandosi di una materia ancora in fase di trasformazione, l'unico elemento che accomuna gli indirizzi assunti nei paesi industrializzati è la crescente protezione accordata ai detentori dei diritti di proprietà e d'autore.

#### **5. LA SITUAZIONE ITALIANA: UNO SGUARDO AL RECENTE PASSATO**

Benchè l'Italia possieda una quota rilevante del patrimonio culturale mondiale, non sono state sino ad ora sviluppate serie politiche di tutela e valorizzazione dei relativi diritti, a dispetto della forte domanda esistente. Ora, stando ai dati del Sistan, nel 2000, ultimo anno per il quale sono disponibili dati aggregati, il Ministero BAAC ha introitato per l'applicazione della legge Ronchey e del relativo *Tariffario* in tutti gli Istituti statali (100 archivi e 33 sezioni di archivi di stato, 47 biblioteche, 403 musei, monumenti e aree archeologiche) 10.126.790 euro. Mancano purtroppo i dati disaggregati relativi alle tre tipologie di entrate che concorrono alla determinazione della somma finale: 1) i canoni fissi di locazione degli spazi (per bookshops, caffetterie, ristoranti, etc.) e le royalties sui fatturati retrocesse dai concessionari dei servizi aggiuntivi; 2) i proventi delle concessioni d'uso occasionale degli spazi (per conferenze, concerti, riprese telecinematografiche, etc.) e, infine, tasto dolente, 3) gli introiti delle concessioni dei diritti di riproduzione e uso. Per stimare tale tripartizione sono ricorso a una pubblicazione del Notiziario del Ministero BAAC,<sup>3</sup> rimasta priva di seguito, che riporta in dettaglio la suddivisione delle 2.768.478 euro ncassati nel 1996, anno in cui,

---

<sup>3</sup> Mi riferisco al vol. XII.53 del gennaio/aprile 1997, in particolare le pp.26-28.

giova rammentarlo, l'unico servizio aggiuntivo attivato era la libreria della Galleria Nazionale d'arte moderna e contemporanea di Roma. I dati pubblicati si riferivano dunque in via pressoché esclusiva alle concessioni d'uso occasionale degli spazi e alle concessioni dei diritti di riproduzione e uso, che nel 1996 determinarono rispettivamente il 29 e il 71% delle entrate. Altrettanto interessante è il margine di contribuzione delle tipologie istituzionali al capitolo "diritti di riproduzione e uso": musei, monumenti e siti archeologici apportarono il 70%, gli archivi il 14%, le biblioteche il 16%.

Esaminiamo ora gli introiti del 2000, sapendo che i canoni di locazione degli immobili e le royalties sui fatturati dei concessionari dei servizi aggiuntivi hanno portato nelle casse del Ministero circa 4,4 milioni di euro. Ciò significa che le concessioni d'uso occasionale degli spazi e le concessioni dei diritti di riproduzione e uso hanno generato entrate per circa 5,6 milioni: ipotizzando una ripartizione 20-80%, 1,12 i primi e 4,48 i secondi. Circoscrivendo l'analisi ai soli diritti di riproduzione e d'uso e includendo gli introiti della Fototeca e Discoteca Nazionali e le royalties sui fatturati degli archivi fotografici privati convenzionati col Ministero, verrebbe raggiunto a fatica il mirabile traguardo dei 5 milioni, cumulati su pile di fotocopie e stampe bianconere e collettati, lira su lira, da 583 Istituti celebri per la ricchezza e il valore delle proprie collezioni. 5 milioni da cui vanno però scalate le somme che altre istituzioni pubbliche (musei, biblioteche e archivi civici in testa), lige alla legge, hanno regolarmente versato agli Istituti Statali per acquisirne i diritti, in un dispendioso gioco che vede lo Stato presdigitare da una tasca all'altra poche monete divisionali. La situazione precipiterebbe del tutto se, per correttezza metodologica, venissero defalcate dal valore residuo le somme ascrivibili agli acquisti di materiali d'uso e macchinari, ai consumi energetici, alle manutenzioni, ai canoni delle licenze e alle retribuzioni dei numerosi addetti ai servizi di autorizzazione e riproduzione.

Non si creda che le istituzioni culturali civiche, private ed ecclesiastiche se la passino meglio; in Italia il mercato "legale" dei diritti di riproduzione e uso non vale più di 10 milioni: il 15% del fatturato annuo del *retailing* del Metropolitan (che nel 1997 aveva 33 *stores* licenziatari, 14 negli US e 19 all'estero), il 30% del Document Supply Center della British Library, meno del doppio di quanto Réunion des Musées Nationaux (la società francese che gestisce i diritti dei principali 33 musei transalpini) ha incassato dalla vendita del Cd-Rom ufficiale del Louvre.

Ora, non si può certo imputare la *defaillance* all'assenza di domanda, se l'International Directory of Arts edito da Saur asserisce l'esistenza di 2.830 *art publisher* (di cui 717 italiani) e 1.200 *art journals*, affiancati da migliaia di produttori di oggettistica artistica, decine di migliaia di istituzioni culturali con proprie attività editoriali, centinaia di migliaia di società di pubblicità, marketing e comunicazione.

Il fatto è che stiamo parlando del mercato “legale”, non del “sommerso”, participio cui l’indulgente gergo statistico nazionale ricorre per camuffare situazioni patentemente illegali, figlie della propensione a scadere, con sospetta facilità, dalla parodia nel *domain*, davvero *public*, della contraffazione. Nel Belpaese ove tutto si tarocca, senza pene di sorta, non potevano sottrarsi a questo destino i primi marchi di fabbrica del made in Italy: le icone del suo patrimonio artistico e culturale. Sono ancora troppi i prodotti editoriali contenenti immagini la cui autorizzazione alla pubblicazione non è mai stata nè richiesta nè rilasciata, le opere multimediali realizzate saccheggiando testi redatti da autori ignari dei disinvolti *cut and paste*, per tacere del mercandame profferto da bancarellai, deambulanti e bottegai con casa e aptoteca, nel 99% dei casi realizzato senz’alcuna autorizzazione, mai riconoscendo una lira di diritti ai detentori degli originali riprodotti. Le cause di questo fenomeno sono ascrivibili a ragioni storico-giuridiche. Prima dell’istituzione della legge Ronchey, le istituzioni culturali non disponevano di quadri normativi certi, strumenti di tutela, tariffari capaci di agevolare la fissazione dei prezzi. Peraltro, anche i musei civici, ecclesiastici e privati si trovavano in condizioni simili: pochi realizzavano la rilevanza di una più efficace azione di tutela e di un efficiente sfruttamento economico dei diritti detenuti e generati dalle istituzioni culturali.

Molti hanno approfittato per decenni della situazione di incertezza. Consideriamo ad esempio i diritti di riproduzione (stampe fotografiche, negativi, diapositive, film, nastri, dischi ottici, facsimile, etc.), per i quali esisteva ed esiste una forte e ricca domanda editoriale, soprattutto straniera: di solito i musei subordinavano la concessione dell’autorizzazione alla riproduzione/uso all’utilizzo una-tantum: editori, tipografi, fotografi, agenzie fotografiche e produttori di oggettistica si impegnavano ad utilizzare la riproduzione una sola volta, nell’ambito di uno specifico progetto editoriale e/o produttivo: guide turistiche, cartoline, libri, diapositive e cataloghi d’arte, cd-rom e linee di merchandising. In cambio dell’autorizzazione, i musei percepivano un canone irrisorio, senza peraltro ottenere alcuna retrocessione di royalty. In questo modo svariati operatori hanno costituito con investimenti esigui imponenti archivi cui attingono per le proprie produzioni: la maggior parte delle guide turistiche contiene immagini la cui pubblicazione non è stata autorizzata, mentre il 90% del merchandising venduto nelle nostre città d’arte è privo di qualsiasi forma di autorizzazione.

Ciò è potuto accadere perché sino al varo della Ronchey la materia legislativa è stata così indeterminata da offrire ampie possibilità di elusione, dacchè gli operatori più disinvolti potevano confidare nella:

- *Incapacità delle controparti di riconoscere il valore economico dei diritti*; ancora pochi anni fa molti direttori di museo si felicitavano di pagare “pochi milioni” il catalogo di una mostra: poco

importa se l'editore non riconosceva alcun diritto d'autore sui testi scritti dal personale del museo e se si assicurava per poche migliaia di lire i diritti di riproduzione su centinaia di immagini di altissima qualità.

- *Incapacità delle istituzioni frodate di accertare la frode*: nessuna istituzione culturale italiana è in ancora oggi in grado di verificare se la riproduzione di un'opera di sua appartenenza è stata pubblicata senza autorizzazione e relativa retrocessione delle royalties in un testo giapponese o su un cd-rom olandese: mancano le competenze, le risorse umane, le procedure idonee all'esercizio di una seria opera di tutela.
- *Assenza, a livello ministeriale, di competenze, risorse e procedure idonee a esercitare una funzione di polizia sugli usi non autorizzati*: Réunion des Musées Nationaux, la società francese che gestisce i diritti dei principali 33 musei transalpini, dispone di un'Agenzia Fotografica che vaglia e gestisce le richieste relative alle iniziative editoriali e pubblicitarie nazionali e internazionali.
- *L'impotenza legale*. Sino al varo della Ronchey i responsabili delle violazioni potevano confidare nell'impotenza legale delle istituzioni frodate: le sanzioni erano amministrative, le penali risibili e le procedure amministrative da attivare per intentare causa così macchinose e complesse (i musei statali devono ricorrere all'Avvocatura di Stato, i musei civici agli uffici legali dei rispettivi comuni) da scoraggiare le parti lese ad intraprendere azione legale.
- *L'assenza di incentivi, in campo pubblico, a rendere più efficiente la gestione dei diritti*. In assenza di una piena autonomia giuridica e finanziaria, se le istituzioni pubbliche e statali avessero incrementato i ricavi migliorando la gestione dei diritti non avrebbero comunque incamerato i proventi dei loro sforzi: le cifre in questione sarebbero finite nei calderoni dei bilanci comunali, provinciali, regionali e ministeriali, con possibili effetti boomerang.

## **6. LA SITUAZIONE ITALIANA: PRESENTE E FUTURO**

Per fortuna la situazione italiana sta lentamente migliorando. La legge Ronchey, pur con alcuni limiti, ha fornito comunque alcune indicazioni fondamentali. Il primo<sup>4</sup> e soprattutto il quarto

---

<sup>4</sup> “Fatte salve le esigenze di tutela dell'integrità fisica e culturale dei beni culturali in consegna al Ministero e le disposizioni sulle riproduzioni e sui diritti spettanti agli autori, le facoltà di riproduzione e l'uso di tali beni e del materiale (stampe fotografiche, negativi, diapositive, film,

comma del tariffario, laddove si afferma che “*la concessione è incedibile e non trasferibile, viene rilasciata in via non esclusiva, per una volta sola, previo accertamento dell'esistenza di tutti i requisiti prescritti e previo pagamento dei canoni e dei corrispettivi, fissati nel presente tariffario*”, offrono alle istituzioni frodate valide argomentazioni giuridiche per opporsi al perpetuarsi delle violazioni: una gestione più attenta e puntuale dei diritti non solo tutelerebbe meglio l'immagine e l'identità dell'istituzione, ma consentirebbe di incamerare le somme, invero ragguardevoli, oggi percepite illegalmente da operatori che intermediano senza possedere alcun titolo legale per farlo.

Il valore delle royalties e dei canoni di autorizzazione che le istituzioni culturali italiane non riescono a incassare per i comportamenti scorretti di editori, agenzie, archivi fotografici e fotografi supera i 40 miliardi annui nel solo settore editoriale, per non parlare del potenziale costituito da una gestione trasparente dei diritti di riproduzione e uso nel settore del merchandising culturale: nel 1994 la vendita al dettaglio di merchandising artistico in Canada e Stati Uniti ha generato un fatturato di 4,88 miliardi di dollari: più di 9.200 miliardi.<sup>5</sup> Di questa cifra l'8-10% è stato incassato dalle istituzioni culturali detentrici dei diritti di proprietà intellettuale. Del pari nel 1999, stando ai dati forniti da LIMA (Licensing Industry Merchandisers' Association), il fatturato a livello mondiale delle vendite al dettaglio di prodotti su licenza di tipo artistico ed editoriale è stato pari a 19.412 milioni di euro.

A solo titolo di esemplificazione, se i produttori e i distributori italiani di guide e souvenir retrocedessero ai musei nazionali il 5% su ogni copia/oggetto venduto a titolo di royalty per i diritti di riproduzione – attività che genera un giro d'affari superiore ai 1.000 miliardi – non meno di 50 miliardi potrebbero affluire nelle casse museali.<sup>6</sup> Con il vantaggio collaterale e non trascurabile di imporre standard più elevati al *merciandame* nostrano: meno Donatelli di marzapane e Primavera tridimensionali.

---

nastri, dischi ottici, facsimile, calchi, rilievi e altro) relativo ai medesimi, sono oggetto di concessione”.

<sup>5</sup> In Raugust Karen, *Manuale del Licensing*, Milano, Baldini & Castoldi, 1999, p.44, Tabella 3.

<sup>6</sup> Non dobbiamo per altro scordare che le riforme attuate nel corso degli anni '90 stanno introducendo in campo culturale formule istituzionali (Soprintendenza autonoma, Istituzione, Azienda Speciale, Società per Azioni, Fondazione, Fondazione di diritto privato, Fondazione di Partecipazione, Società di Cultura, Impresa Culturale, etc.) che incentivano le istituzioni a gestire con maggior convenienza i diritti di loro competenza, potendo incamerare direttamente i proventi di tale attività.

In realtà, gli spazi di manovra per provocare trasparenza e legalità nel settore ci sarebbero: lo stesso Decreto Ministeriale 24 Marzo 1997, n.139<sup>7</sup> afferma nell'articolo 2 che tra i diversi servizi che *“presso i monumenti, i musei, le gallerie, gli scavi archeologici, gli archivi di Stato, le biblioteche e gli altri istituti dell'amministrazione, possono essere affidati in concessione a soggetti privati, ad enti pubblici economici, a fondazioni culturali e bancarie, a società e a consorzi costituiti a tal fine, a cooperative regolarmente costituite”* figura al punto G, *l'utilizzazione commerciale delle riproduzioni dei beni”*.

In realtà, sino al momento in cui i diritti verranno davvero tutelati e gestiti, gli stessi concessionari dei servizi aggiuntivi non riusciranno a vincere la concorrenza sleale di venditori e intermediari abusivi. Ciò significa che le istituzioni continueranno a subire un triplice danno:

- non riuscendo a tutelare gli usi, spesso svilenti, delle proprie immagini
- non percependo i canoni per le concessioni delle autorizzazioni alla riproduzione e pubblicazione
- non incassando le royalties che i concessionari dei servizi aggiuntivi devono versare per contratto.

Il problema di fondo è che, di là da alcuni accordi decisamente interessanti,<sup>8</sup> la Ronchey non è riuscita a sanare le sacche di illegalità che il legislatore intendeva colpire: le posizioni giuridiche dei musei si vanno costantemente rinforzando, come si può arguire dalla perentorietà del primo comma dell'articolo 116 del “Testo unico delle disposizioni legislative in materia di beni culturali e ambientali”, Decreto legislativo 29 ottobre 1999, n.490,<sup>9</sup> ma è necessario dare seguito ai provvedimenti legislativi con strumenti operativi ad oggi assenti.

---

<sup>7</sup> “Regolamento recante norme sugli indirizzi, criteri e modalità istituzione e gestione dei servizi aggiuntivi nei musei e negli altri istituti del Ministero per i beni culturali e ambientali”

<sup>8</sup> Si veda ad esempio il fondamentale accordo quadriennale siglato il 6 febbraio del 1997 tra il Ministero e la Fratelli Alinari I.D.E.A. S.p.A, in base al quale Alinari poteva intermediare presso terzi i diritti di riproduzione per uso editoriale di tutto il materiale fotografico acquisito dopo il 1980 e relativo a originali posseduti da istituzioni facenti capo al Ministero, riconoscendo a ciascuna di esse il 10% (al netto dell'IVA) del fatturato conseguito per il noleggio a terzi delle immagini.

<sup>9</sup> Articolo 116, Catalogo di immagini fotografiche e di riprese di beni culturali: 1. Il capo dell'istituto all'atto della concessione, per fini di raccolta e catalogo di immagini fotografiche e di riprese in genere di beni culturali, prescrive:

- a) Il deposito del doppio originale di ogni ripresa o fotografia;
- b) La restituzione, dopo l'uso, del fotocolor originale con relativo codice.

## 7. LE FORME ALTERNATIVE DI GESTIONE DEI DIRITTI

Ma le più interessanti novità degli ultimi anni riguardano le nuove forme di gestione dei diritti; se infatti si osserva il panorama internazionale, si può constatare che le attività di individuazione, quotazione, tutela e gestione di un siffatto numero di diritti vengono svolte:

- direttamente dai musei, facendo leva su forze e professionalità interne. La gestione interna è poco diffusa e viene praticata da istituzioni di minuscole dimensioni (che *de facto* hanno poco da tutelare e intermediare) e da poche istituzioni di grandi dimensioni, le uniche capaci di sostenere gli investimenti necessari per creare e mantenere le unità organizzative preposte all'esercizio di tali funzioni.
- oppure attraverso soggetti esterni, coi quali vengono stipulati vari tipi di contratti riguardanti l'*intellectual property management*.

Tuttavia, va precisato che lo sviluppo delle società di tutela, valorizzazione e intermediazione è direttamente proporzionale al grado di maturità della normativa e dello sviluppo del mercato, sviluppo che ha determinato il successo della formula "agenzia".

L'esperienza maturata negli Stati Uniti e, più in generale, nelle nazioni anglofone, dove la sensibilità per i temi della tutela e della gestione dell'*intellectual property museale* è assai accentuata, dimostra che la figura dell'agente sta assumendo funzioni e caratteri sempre più specializzati e settoriali.

Il processo di specializzazione non investe in modo esclusivo le categorie di beni protetti o le varie fonti di diritti (agente sportivo, agente letterario, agente teatrale, agente museale, ecc.), ma riflette soprattutto la crescente segmentazione delle tipologie di diritti intermediati (diritti di riproduzione, diritti di concessione su licenza, diritti di distribuzione, diritti d'uso temporaneo degli spazi, etc.).

In un mercato dinamico e dai contorni spesso indefiniti (soprattutto per chi possiede la titolarità dei diritti), il primo e fondamentale servizio offerto dagli agenti è quello di far emergere le efficienze derivanti dalla gestione collettiva dei servizi, attraverso una più incisiva opera di tutela, una salutare opera di standardizzazione contrattuale e un'equa raccolta e redistribuzione ai titolari delle royalties sui diritti ceduti.

Questa “polarizzazione” operata dall’agente consente, d’altra parte, a tutti gli acquirenti di diritti di avere un’unica fonte di accesso ai repertori di diritti intermediati dall’agente ed un unico interlocutore dal punto di vista contrattuale.

In questo modo, l’agente delimita i contorni del mercato, ne fissa gli standards e ne accredita gli attori, ponendo le basi non solo per un’efficace opera di tutela, ma contribuendo allo sviluppo di sistemi di licenza capaci di tenere il passo, più spesso la corsa, dei progressi tecnologici.

Queste “esternalità positive” prodotte dalla figura dell’agente sono ancora più rilevanti nei mercati dei diritti esistenti in campo storico-artistico e scientifico, laddove sussistono alcuni punti critici che collocano gli agenti in una posizione di primato strutturale e sostanziale rispetto alla situazione italiana.

Gli agenti, a livello internazionale, possono essere ricondotti alle seguenti tipologie:

- I soggetti profit.

Si tratta di soggetti sia pubblici sia privati, quali gli intermediari specializzati nella gestione dei diritti di riproduzione e uso di immagini storico-artistiche (Corbis o Gettyimage), le agenzie specializzate nella gestione dei diritti di uso temporaneo degli spazi (Locamundo e le società di footage), le società che gestiscono “cataloghi” di mostre itineranti, le collecting societies di proprietà pubblica (SIAE) o privata (quelle inglesi), etc. Risulta evidente che le agenzie profit sono segmentate per categorie di diritti tutelati e intermediati, dal diritto di produzione e distribuzione su licenza di immagini d’arte (image licensing per il merchandising culturale) ai diritti d’uso di marchi e loghi museali, sino al diritto d’uso di spazi o di immagini (come nel caso di Art Resources) in modo da poter seguire mercati che presentano caratteristiche distintive e, dato il loro impressionante grado di sviluppo, esigono precise competenze settoriali. Per queste ragioni tali agenzie sono costituite da professionisti, sovente raccolti in studi professionali o società di grandi dimensioni, che offrono servizi specializzati e personalizzati, spesso accompagnati da ulteriori prestazioni, quali la selezione di alcuni fornitori, la ricerca di nuovi clienti, la definizione e la chiusura di accordi strategici, le consulenze di natura tecnologica, etc.

- I soggetti non profit.

Esistono numerose agenzie che rappresentano consorzi o federazioni di istituzioni museali/culturali, quali ad esempio AMICO, NINCH, SITES o CANCOPY, e che sono state costituite al fine di scorporare le attività di tutela e gestione dei diritti per delegarle ad organismi più rappresentativi, dotati di competenze specifiche, capaci di codificare standard contrattuali e negoziali, in grado di



far valere il proprio maggior peso contrattuale in sede negoziale e redistributiva. Si tratta di una tipica soluzione reticolare: dal momento che i pochi mezzi finanziari e i bassi livelli salariali impediscono ai singoli musei di procurarsi, a prezzi di mercato, le risorse umane di cui difettano, questi ostacoli sono stati superati dalla costituzione formale o informale di reti consortili che hanno affidato a staff centralizzate l'esecuzione di questi compiti specialistici. Va tuttavia precisato che dalle ricerche condotte è emerso che queste agenzie agiscono sul mercato soprattutto come "collettori" istituzionali di contenuti (fondi iconografici e documentali) destinati ad utilizzi eminentemente "fair" (educativi, didattici e scientifici), laddove gli utilizzi commerciali si rivolgono soprattutto al mercato editoriale, tralasciando gli utilizzi su licenza previsti nel licensing museale.

- I soggetti misti

I soggetti misti raggruppano soggetti giuridici e capitali pubblici e privati in forme societarie o consortili, quali le agenzie pubbliche come Réunion des Musées Nationaux o i consorzi come SCRAN. Tali realtà mirano alla raccolta di risorse finanziarie da destinarsi sia alla remunerazione "imprenditoriale" del capitale investito dagli investitori (pubblici o privati che siano), sia al finanziamento di progetti dalle evidenti finalità non-profit (quali l'inventariazione, catalogazione, indicizzazione, digitalizzazione di archivi fotografici). Queste soluzioni si situano dunque tra le due logiche, la non profit – che vede musei ed istituzioni concentrate sulle cessioni gratuite dei diritti e sulle modalità di regolazione delle transazioni interistituzionali-intermuseali - l'altra profit - finalizzata alla commercializzazione dei diritti su immagini, testi, marchi, loghi, opere, prodotti editoriali e prodotti da esse derivate. Si tratta, ovviamente, di realtà di grandi dimensioni che possono contare sul deciso sostegno degli enti pubblici che li hanno creati e su margini di autonomia operativa inimmaginabili in altri contesti nazionali: modelli eccellenti, ma difficilmente esportabili in assenza di un serissimo impegno da parte statale.

Guido Guerzoni