

**La tutela del diritto d'autore nelle esposizioni di opere d'arte.  
Concept, project, exhibit e format**

**di Gabriella Cetorelli Schivo**

*"Chi riceve un'idea da me,  
riceva conoscenza, senza diminuire la mia,  
come chi accende la sua candela con la mia  
riceva luce, senza lasciarmi al buio".  
Thomas Jefferson*

## **Premessa**

Uno degli aspetti che recentemente emergono nella disciplina del diritto d'autore è senza dubbio quello relativo alla tutela della proprietà intellettuale nell'ideazione di esposizioni di opere d'arte, come affrontato in una recente ricerca dall'Università Bocconi di Milano in tema di "*Copyright and Protection of the New Cultural Products*".

Chi scrive, in servizio da molti anni nell'Amministrazione dei Beni Culturali e del Turismo, ha ideato, progettato, realizzato e curato numerosi eventi ed esposizioni, potendo constatare *de visu* quanta vaghezza vi sia nella attribuzione dell' "*idea*", del "*progetto*" e dell' "*adozione di itinerari e strategie*" da parte dei curatori delle mostre.

Il tema è senz'altro di attualità in un momento in cui l'amministrazione dei beni culturali e del turismo, tramite le specifiche competenze assegnate alla Direzione Generale per la Valorizzazione del Patrimonio Culturale<sup>1</sup>, in cui chi scrive presta servizio, ha potuto direttamente constatare come uno dei principali effetti della valorizzazione consista proprio dalla promozione del patrimonio attraverso mostre, esposizioni, eventi e rassegne culturali volte ad avvicinare il grande pubblico alla scoperta dell' immenso patrimonio della Nazione, imprescindibile premessa allo sviluppo sociale ed economico del Paese.

Di fatto, oggi, si parla molto di mostre, proprio perché rappresentano uno dei fenomeni culturali più eclatanti del nostro tempo: si pensi ad esempio alla grande mostra "*Life and Death: Pompeii and Herculaneum*" di recente presentata presso il British Museum, con numeri di visitatori da record, o alla mostra su Frida Kahlo presentata alle Scuderie del Quirinale a Roma.

In tal senso è emersa la rilevanza dei canali di comunicazione, rivolti ad un ampio pubblico sempre più attento ed esigente, che si aspetta di trovare nelle esposizioni non soltanto una rassegna di capolavori, ma il risultato di un complesso lavoro di ideazione, ricerca, progettazione e approfondimento di particolari aspetti del patrimonio, attraverso un sapiente impegno organizzativo, che di fatto lo sottende.

L'ampliarsi delle fasce di pubblico che vanno dall'età evolutiva alla terza età, il diffondersi del turismo "mordi e fuggi", l'interesse dello studioso e/o appassionato della materia, della famiglia, dei pubblici con esigenze specifiche ed ancora molto altro, tutto dilata fortemente il quadro delle competenze e delle capacità di volta in volta richieste a chi si accinge alla realizzazione di una mostra o di un evento culturale.

---

<sup>1</sup> La Direzione Generale per la valorizzazione del patrimonio culturale del Mibact svolge funzioni e compiti nei settori della promozione, della conoscenza, della fruizione pubblica e della valorizzazione del patrimonio culturale, in conformità a quanto disposto dall'art. 6 del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio, con riguardo a tutti gli istituti e luoghi della cultura di cui all'art. 101, commi 1 e 2, del Codice medesimo, che siano di pertinenza dello Stato o costituiti dallo Stato. Per una maggiore informazione si confronti anche [www.beniculturali.it](http://www.beniculturali.it).

Anche il museo non può più presentarsi all'utenza come semplice luogo di raccolta e conservazione di materiali, ma deve progressivamente tramutarsi in ambiente destinato ad occasioni di incontro culturale, come ad esempio eventi di musica, teatro e danza di recente proposti nel progetto nazionale del MiBACT "Una notte al museo", coordinato da chi scrive, che grande seguito ha ottenuto tra il pubblico, in special modo dei giovani, unitamente alle consuete attività legate alla valorizzazione delle collezioni o ad eventi di speciale rilevanza ed esse connesse.

Negli ultimi decenni si è altresì assistito alla necessità di una sempre più ricercata cura negli allestimenti e nelle attività offerte ai visitatori, legate alle esigenze conoscitive dei "pubblici" che si sono andate affinando e differenziando.

Diventa quindi importante definire, allo stato attuale, gli ambiti del diritto in tema di proprietà intellettuale, inerenti alla ideazione e progettazione di mostre ed eventi, come pure di percorsi museali, che appaiono oggi necessitare di una chiara ed attenta tutela normativa.



## **§1 - Musei e mostre come "luoghi" di elaborazione di progetti.**

Ogni mostra dovrebbe rappresentare la "storia di un lavoro", perché se ne comprenda l'onere organizzativo ed economico che ne costituisce il presupposto. Le mostre poi, sono chiamate a fungere da "biglietto da visita" della cultura, anche all'estero, ove hanno il compito di interpretare l'identità nazionale, divenendo attrattori di interessi e scambi culturali e veicolo dello sviluppo economico del Paese, attraverso progetti qualificati, volti a rappresentare l'eccellenza dell'Italia nel mondo.

Iniziative che ci chiamano alla responsabilità di comunicare la nostra storia, nel rispetto delle esperienze collettive e individuali che ci hanno preceduto: è il "dialogo" la chiave di lettura della valorizzazione, nelle infinite declinazioni delle attività volte alla promozione di ciò che è bene collettivo, laddove mostre ed esposizioni rappresentano un canale privilegiato.

"Altro tema di raggio internazionale è quello dei musei. I musei italiani sono antichi, ed è un pregio, ma sono antiquati, ed è un difetto. Si parla oggi di un sistema dei musei italiani, purchè si inquadrino in un sistema internazionale; ma allora i musei italiani dovrebbero essere autonomi, e come gli stranieri, servire alla ricerca scientifica e alla cultura generale. Invece sono invasi da un

turismo bisontico, o deserti come il Sahara. E c'è, connessa, la questione delle mostre, che del sistema museale mondiale sono la circolazione sanguigna. La gente le preferisce perché la comunicazione dell'opera è più mirata e centrata: dunque le mostre sono il campo sperimentale delle strutture e degli apparati museografici": così Giulio Carlo Argan, già nel 1991, interpretava l'importanza degli eventi espositivi nell'ambito del sistema museale italiano.

Di fatto la "mostra" è da molti anni scenario della sperimentazione scientifica ed elemento di vitalità culturale, con ricadute importanti per chi le organizza e per chi le visita, i "fruitori del patrimonio".

La crescente diffusione della didattica museale, sul modello delle istanze provenienti dal mondo anglosassone, che riconoscevano la "funzione sociale" del museo hanno portato, in breve, alla crescita della domanda da parte di un pubblico di massa, anche a seguito delle forme di scolarizzazione diffusa.

Così, mentre una volta i musei attiravano solo un raro pubblico di élite, dagli anni '70 in poi si è assistito al progressivo aumentare della domanda di mostre ed eventi espositivi, dettato proprio dal loro *carattere effimero*, "complice un uso spregiudicato della pubblicità e una convergenza di interessi economici, dagli assicuratori, ai trasportatori, all'editoria specializzata nei cataloghi<sup>2</sup>", e così via.

Si è generata, poi, la volontà di fruire del bene culturale fuori dal contesto originario, nella crescente richiesta di poter vedere opere originali riunite per breve tempo in luoghi anche molto lontani dai musei di provenienza, basandosi sulla consapevolezza che solo un'esperienza di breve durata, proprio per la sua eccezionalità, potesse dare emozioni che tanto più appaiono rare, quanto più si percepiscono uniche, intense e preziose.

Questo aspetto è corroborato da altri dati oggettivi. Ne è prova la celebre mostra "Caravaggio a Roma", presentata nel 2010 presso le Scuderie del Quirinale, evento mediatico che ha ottenuto un larghissimo seguito di pubblico.

Nel corso di un incontro tra chi scrive e il carissimo amico prof. Claudio Strinati, ideatore della mostra,<sup>3</sup> emergeva come l'evento, che ha richiamato in pochi mesi oltre 800 mila visitatori, fosse stato generato dall'unicità dell'ideazione, che prevedeva di riunire, in una unica sede, le ventiquattro opere sicuramente attribuibili a Michelangelo Merisi da Caravaggio, con una operazione progettuale assolutamente originale ed inedita.

Sulla base di questi presupposti, il museo, luogo del pensiero immaginato, sta cercando, negli ultimi tempi di attirare, attraverso processi virtuosi di promozione, un sempre maggior numero di visitatori, mirando alla valorizzazione delle collezioni.

Appare evidente la necessità di un rapido mutamento di quelli che fino ad oggi sono stati i parametri organizzativi nella gestione ed ideazione dei percorsi museali, siano essi presentati in strutture pubbliche, come pure pertinenti a fondazioni o a collezionisti privati.

E' infatti necessario aprirsi a nuove prospettive, che vadano nella direzione di una interpretazione del museo inteso quale *brand*, nel senso letterale del termine anglosassone, traducibile come "*applicazione delle tecniche di marketing a uno specifico prodotto, linea di prodotto o marca, allo scopo di aumentarne il valore, attraverso procedimenti di promozione e valorizzazione*".

Si tratta di attuare un vero e proprio processo di pianificazione, organizzazione e gestione di fattori complessi che non possono prescindere da una consapevole ed ampia fase di progettazione, attuata coinvolgendo caratteristiche professionali e tecniche di uno o più operatori.

Questo fenomeno sta conducendo progressivamente alla richiesta, volta agli operatori di settore, di realizzare proposte pluri-strutturate nelle quali far confluire svariate forme comunicative, avvalendosi del contributo di figure di alto profilo professionale capaci di creare percorsi differenziati per fasce sociali, ambiti di età, interessi, esigenze personali e offrendo al contempo momenti di condivisione di esperienze di attività connesse alle specificità del museo, nella

---

2 M. Dalai Emiliani, Dalla tradizione storica ai paradossi di oggi, in AA.VV. AA.VV. *Effetto mostre, l'organizzazione delle mostre in Italia e all'estero*, Firenze 2009. pag. 31

3 "G. Cetorelli Schivo, "Caravaggio a Roma". Gabriella Cetorelli Schivo incontra Claudio Strinati- in Data News- Il Notiziario dei Beni Culturali e Ambientali/ n. 4 aprile 2010, pp.28 ss.

Si veda anche: [www.imagoromae.com/caravaggio\\_IT.ashx](http://www.imagoromae.com/caravaggio_IT.ashx)

sensibilizzazione dell'accompagnamento, nell'acquisizione dell'autonomia, nella capacità di trasmissione e nel coinvolgimento culturale.

La mediazione infatti trasmette contenuti, ma coinvolge anche valori, gusti e atteggiamenti nei confronti del museo <sup>4</sup>.

Di importanza fondamentale appare, in questo contesto, il ruolo delle tecnologie nei musei scientifici.

Si è visto, negli ultimi anni, come la ricostruzione di luoghi, manufatti, o fenomeni scientifici proposti attraverso sistemi di grafica e modellazione in 3D o su altri supporti della comunicazione digitale, si sia rivelata e si riveli un valido contributo alla diffusione "di ampia portata" di testimonianze legate a differenti aspetti del patrimonio culturale.

Relativamente al museo, poi, appare non trascurabile la recente diffusione della tipologia del museo "narrante", realizzato anch'esso con il fondamentale utilizzo di sussidi tecnologici (*exhibit*): si può citare al riguardo lo splendido esempio del Museo Casa Natale di Leonardo da Vinci ad Anchiano realizzato nel 2012.

La presenza fisica del visitatore nel museo, viene poi superata nella realizzazione dei musei virtuali, che consentono di visitare contesti e sedi spesso anche molto lontani ed in cui, per citare una frase del teorico Piero Lo Sardo, le mura del contenitore museale "*si dilatano a dismisura*" grazie al lavoro di ideazione didattica ed educativa svolta in rete.

Al riguardo va menzionata anche l'esperienza del "*Net Virtual Museum*" relativa alla creazione di "strade nell'informazione dedicate ai beni culturali".

Questi servizi ci offrono la possibilità di accedere a manufatti la cui esposizione non è spesso del tutto praticabile o è difficilmente praticabile, sia per mancanza di spazi disponibili, o per fragilità dei reperti, o ancora per il loro stato di conservazione, come pure per difficoltà legate all'aspetto espositivo dei manufatti stessi.

Si pensi poi, in particolare, al grande numero di materiali giacenti nei magazzini di musei e soprintendenze, o in *antiquaria*, o ancora collocati in ambiti ormai dismessi e non accessibili, i quali, anche solo per la difficoltà economica di procedere al loro restauro, difficilmente saranno musealizzati.

Vi sono poi piccole collezioni, spesso legate a contesti particolari e definiti dal punto di vista spazio-temporale, che non possono essere inserite in un museo appositamente creato, ma che rivestono tuttavia una importanza tale da non poter essere trascurate da ricercatori, studiosi o anche da semplici cultori della materia.

In tal senso appare sempre più necessaria la realizzazione di quello che Alfredo Ronchi ha definito il "Museo dell'invisibile e dell'invisibile" riferendosi a un progetto realizzato anni orsono a Piacenza in cui tutte le opere della raccolta Ricci Oddi, conservate nei magazzini del museo, sono state messe in rete e rese immediatamente fruibili a chi desiderasse entrarne in diretto contatto virtuale.

E' pertanto evidente come, a fronte di adeguati interventi di accesso fisico e culturale, le tecnologie multimediali stiano fortemente contribuendo, partendo da un adeguato approccio progettuale che tenga particolarmente conto delle già citate specificità dei musei, a favorire processi di conoscenza, comprensione, interiorizzazione, approfondimento e confronto da parte del diversificato pubblico, come pure a divenire strumenti di preziosa cooperazione per conservatori, operatori museali, studiosi e ricercatori di settore.

## **§ 2-II coordinamento scientifico delle esposizioni: dal "concept" al "project".**

L'importanza del coordinamento scientifico nella realizzazione di eventi e mostre si è ultimamente sviluppata nella crescente richiesta da parte dei visitatori dei musei di usufruire di manifestazioni culturali ampie e differenziate, come appena rilevato.

---

<sup>4</sup>Cetorelli Schivo, "Comunicare il museo archeologico. Dialoghi e interazioni tra referenze culturali", in Mecenate, la Rivista online dei Beni Culturali. Roma, 2007, pp. 2 e ss.; <http://www.mecenate.info/articolo.asp?id=1132>.

D'altro canto i musei utilizzano le mostre, oltre che come "attrattore di pubblico", anche come fonte di reddito, se si valuta che spesso privati e società concessionarie offrono finanziamenti finalizzati alla creazione di eventi espositivi.

Questi vengono di solito realizzati dagli stessi ideatori, mentre in altri casi il *concept* viene acquistato contrattualmente, e/o ceduto a terzi.

Spesso si assiste all'organizzazione di itinerari permanenti tematici, che includono, oltre alla esposizione toutcourt, anche ateliers, sussidi interattivi e percorsi virtuali che integrano e completano il percorso della visita.

La progettazione di tali strutturati eventi richiede un impegno economico, oltre che culturale, e presuppone lo sviluppo di una rete contrattuale che spesso investe soggetti diversi coinvolti nell'esecuzione degli stessi eventi.

Ne deriva la necessità, avvertita sempre più dai tecnici del settore, della salvaguardia, nell'attribuzione del diritto di autore, verso chi abbia ideato il *concept* o il progetto di una mostra, specie se generata dalla creatività di uno o più soggetti.

La protezione e lo sfruttamento del valore connesso alla fase ideativa e creativa di una esposizione, sottolineano l'esigenza di *proteggibilità* nei confronti di quanti curano l'ideazione e lo sviluppo di un evento, come loro principale attività.

Spesso, di fatto, i percorsi hanno un particolare "carattere di creatività" e sono volti ad una specifica lettura delle opere esposte, non più inserite in mera sequela, ma organizzate e progettate in itinerari tematici di assoluta originalità.

Il processo di ideazione di una esposizione, essendo opera dell'ingegno, è applicabile per sua natura a qualsiasi forma di raccolta di manufatti e opere d'arte, laddove la creatività esula da quanto viene proposto nel corso dell'evento.

Non si considera, peraltro, in questa sede, la tutela della mostra una volta eseguita, che è già oggetto della giurisprudenza<sup>5</sup>, bensì il momento della progettazione che prelude la realizzazione vera e propria.

In genere il *concept* o il *project* vengono riportati per iscritto in una fase antecedente all'allestimento della mostra stessa, essendone presupposto, e possono essere utilizzati in prima persona dall'ideatore, o ceduti ad altri; altre volte la "formalizzazione" dell'idea avviene a conclusione dell'evento, a futura tutela di analoghe realizzazioni.

Se di fatto appare improbabile poter riproporre una esposizione già realizzata, ma non troppo, come emerge dal caso di giurisprudenza della "mostra replicata" presentato in questa sede<sup>6</sup>, è certamente più cogente dover tutelare l'*idea* prima che l'esposizione sia allestita, e che la stessa *idea* possa essere sfruttata da altri.

La difficoltà nel campo degli operatori scientifici del settore, sta nel reperire il momento in cui, di fatto, nasce la protezione.

Anche i termini "concept" e "project" non sempre sono interpretati alla stessa maniera.

Per *concept* si intende, infatti, talora il semplice tema su cui verte la realizzazione di una mostra, talaltra l'articolazione di tale tema in una serie di punti centrali sulla base dei quali sarà sviluppato il progetto vero e proprio<sup>7</sup>.

Il *project* è invece generalmente individuato come l'operazione di carattere creativo che precede l'allestimento.

---

<sup>5</sup> Si confrontino a titolo indicativo: Magani, *Musei, esposizioni e banche di dati*, in AIDA 1999, pp.184.ss; Galli, *Museums and Databases* in IIC, 2006, pp.452 ss.; Mayr, *Banche dati e musei*, in AIDA 1997, pp.110 ss; American Association of Museums, *A Museum Guide to Copyright and Trademark*, Washington, 1999, pp.21 ss, etc.

<sup>6</sup> Cfr *infra* pag. 16

<sup>7</sup> Magani, *Proprietà intellettuale ed esposizioni*, in *Diritto di Autore* 2008, p.168

Il concept è di fatto l'incipit alla mostra e definisce un tema, un argomento del quale viene evidenziata la novità, la rilevanza e il potenziale interesse per il pubblico.

La successiva elaborazione, che si articola in un percorso di "narrazione storica", costituisce il progetto vero e proprio: esso è composto da un insieme di attività di carattere creativo, economico e manageriale che concorrono tra loro.

Fasi del procedimento che risulteranno ancora più complesse quando *"l'esposizione si sviluppi all'interno di un museo, dal momento che il tema scelto dovrà essere, oltre che accattivante per i visitatori, anche coerente con la mission dello stesso e con le esigenze della collettività"*<sup>8</sup>.

Dalla selezione delle opere, agli attrattori ( musiche, testi, allestimenti e scenografie, apparati didattici e didascalici, cataloghi etc.), all'organizzazione economica (budget, costi, promozioni e contratti) tutto assume rilevanza nella costruzione del processo in analisi.

Ne deriva l'esigenza di tutela per quanti sono interessati allo sviluppo dell' idea e del progetto della mostra.

Di fatto né il concept di una mostra, né il suo progetto, rientrano oggi tra quanto *espressamente* tutelato dal diritto d'autore, seppure non si possa ritenerli esclusi, considerato quanto riportato al capo I , art. 1 e 2 della legge 22 aprile 1941 n. 633 che elenca al titolo I le opere protette "qualunque ne sia il modo e la forma di espressione", purchè se ne determini "il carattere creativo". E' di fatto la "visione" dell'artista , considerata come una nuova costruzione dell'ingegno, ad essere valutata, e questo processo può estrinsecarsi anche in una attività di organizzazione o di analisi della realtà, considerata quale presupposto al diritto di espressione, che costituisce il mezzo per acquisire una attività al patrimonio culturale<sup>9</sup>.

Non è solo la "forma esterna" di una attività che può essere considerata, bensì anche quel procedimento di astrazione che determina la creatività dell'autore , la cd. "forma interna", che costituendo il processo di ideazione e di progettazione coinvolge anche elementi e categorie di opere non espressamente previste dalla legge<sup>10</sup>.

---

8 Hooper-Greenhill, *The Educational Role of the Museum* , London 1999 ,pag. 196

9 Are, *L'oggetto del diritto d'autore*, Milano 1963, pag. 98

10 Are, *op.cit.* p.126



### § 3 – Concept e format: la protezione dell'idea elaborata.

Un riferimento alla situazione in oggetto può essere reperito nella protezione dei *format televisivi*, che ampie analogie presentano con il tema delle esposizioni che si intende affrontare in questa sede: “come il format può considerarsi uno schema che individua le principali caratteristiche di una trasmissione televisiva o di una serie di trasmissioni, così il *concept* di una esposizione può costituire lo schema secondo cui sono individuate le caratteristiche peculiari di una mostra”<sup>11</sup>.

E' chiaro che non si tutela una semplice idea che contenga solo “indicazioni generali”, bensì lo sviluppo dell'idea stessa, la sua estrinsecazione, che è frutto della creatività di un autore.

La SIAE ha definito *format* l' “opera dell'ingegno avente struttura originale esplicitativa di uno spettacolo e compiuta nella articolazione delle sue fasi sequenziali e tematiche, idonea ad essere rappresentata in una azione radiotelevisiva o teatrale, immediatamente o attraverso interventi di adattamento o di elaborazione o di trasposizione, anche in vista della creazione di multipli. Ai fini della tutela l'opera deve comunque presentare i seguenti elementi qualificanti : titolo, struttura narrativa di base, apparato scenico, personaggi”.

Trovandosi sulla “frontiera” del diritto d'autore, tra idea non tutelata e opera tutelata, il format è il tipico esempio di come il diritto d'autore necessiti di un rimodellamento o quantomeno di un'applicazione meno rigida delle norme per adattarsi meglio allo stato dell'arte del settore, che presenta rapporti giuridici ed elementi nuovi rispetto alla realtà contemporanea alla loro promulgazione”<sup>12</sup>.

Si identifica, in tal senso, il concetto di “idea elaborata”, che riguarda ciò che non costituisce un “semplice e generico suggerimento per la creazione di un'opera dell'ingegno, ma un elaborato schema che possa servire da traccia concreta per una ulteriore attività creativa, determinando una completa e specifica opera dell'ingegno”<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Magani, *op.cit.* p.173

<sup>12</sup> Fagiani, *Per una tutela del format televisivo* ,Bollettino SIAE n. 3/2002

<sup>13</sup> Greco- Vercellone. *I diritti sulle opere dell'ingegno*, Torino, 1974, p. 43; Rubinstein, *La protezione delle idee elaborate*, in Dir. Aut. 1953, p. 44; Giannini, *La protezione delle idee elaborate* in Dir. Aut. 1953, p. 318

Quanto più lo “schema” sarà elaborato e strutturato, estrinsecando autonomia espressiva e originalità di impiego di mezzi di espressione, tanto più sarà proteggibile.

Questo concetto può divenire estensibile, almeno in linea di principio, a tutti quei casi in cui si verifichi l’esistenza di uno schema di base che, sviluppato, porti alla creazione di un’opera compiuta, esulando dal solo ambito televisivo e coinvolgendo, per estensione, anche quelle realizzazioni dell’ingegno che, come il format, si identificano quali “contenitori di ogni altro genere di spettacoli”<sup>14</sup>.

Analoga situazione potrebbe essere applicata al concept di una mostra. Per divenire oggetto di tutela, esso dovrà possedere una forma espressiva completa che determini la struttura vera e propria dell’evento espositivo, più che la generica idea dello stesso.

Al riguardo giova ricordare che la Corte di Appello di Parigi nel 2006 ha riconosciuto al Museo del Cinema di Henri Langlois la qualità di “opera dell’ingegno”.

In particolare è stata riconosciuta al curatore del museo l’originalità dell’esposizione presentata in un percorso strutturato, sintesi della personalità dell’autore.

Di fatto, prima della creazione del citato museo, non esisteva nessun’ altra attività analoga ed anzi la realizzazione del Langlois può porsi come riferimento per operazioni successive.

Pertanto è evidente che una mostra diviene soggetta alla tutela del diritto tanto più dall’idea si giunga all’elaborazione del progetto vero e proprio.

Il concept, oggi, salvo casi del tutto particolari, non appare di norma sufficientemente articolato per godere della proteggibilità.



#### **§4- Ideatore e progettista. Il soggetto della tutela**

I soggetti maggiormente coinvolti nella protezione del diritto appaiono l’ideatore e il curatore della mostra: l’uno individua il tema dell’ evento, l’altro lo sviluppa.

Sono poi previste altre figure professionali (allestitori, scenografi, architetti, storici dell’arte, archeologi, curatori dei cataloghi, grafici, etc.) che cooperano all’ esecuzione del progetto scientifico, cosicché l’evento può assumere il carattere di opera collettiva.

E’ evidente che colui il quale fornisce gli atti di indirizzo attraverso il progetto, il suo coordinamento scientifico e l’apporto alla fase esecutiva del medesimo, è soggetto in capo alla difesa, ai fini dell’acquisizione dei diritti di riproduzione, diffusione e sfruttamento del progetto stesso, in altre parole in ciò che attiene il diritto patrimoniale. Va tuttavia considerato anche il diritto morale .

In particolare la paternità di un progetto espositivo si traduce, per l’ideatore dello stesso, in un ritorno di prestigio e di immagine nel particolare settore in cui opera.

Essendo poi, come detto, la realizzazione della mostra frutto della cooperazione di più soggetti, è tanto più necessario ribadire l’importanza del riconoscimento del diritto sull’ integrità dell’opera,

---

14 Macario, *Il format*, pp.50-51

inteso come interesse da parte dell'autore del progetto, di verificare che l'esecuzione dello stesso avvenga nel pieno rispetto della propria personalità, quanto più numerosi sono i soggetti coinvolti. Tale diritto appare del tutto prioritario: diritto che, come visto, pertiene alla originalità del percorso proposto dal progettista, più che all'ideatore di elementi di mero contenuto, insiti nell'evento espositivo.

## **§5. "Internet ergo sum". Diritto d'autore ed era digitale.**

Il diritto d'autore, per sua natura, si basa sul concetto della riproducibilità tecnica di un'opera: per tale ragione, fino all'avvento della stampa, nel XIV secolo, l'esigenza di proteggere le opere dell'ingegno fu poco sentita, seppure ci è giunta una nota maledizione del XIII secolo in cui si auspicano sciagure e lebbra per "riutilizzatori" e "rielaboratori" del lavoro altrui.

Di fatto nell'antichità anche la copia costituiva un'opera in sé, considerata la difficoltà di acquisire, attraverso il minuto lavoro di scribi ed amanuensi, un elaborato originale, per lo più eseguito su commissione in limitatissime copie, destinate a pochi, fortunati eletti.

Da allora molto tempo è trascorso.

Siamo oggi in un "palcoscenico digitale", dove tutto acquista una dimensione virtuale. Ciò che si cerca può essere acquisito immediatamente dalla poltrona di casa propria, attraverso un computer. L'informazione globale viaggia nel cyber spazio, dove le opere, appunto, non hanno più alcuna connotazione spaziale.

Tutto transita in internet, ed è internet, ora, la "dimensione" dell'esistenza umana.

In questa era l'informazione è "vissuta" ma non "posseduta", è "propagata", ma non "distribuita", è "riproponibile" in forme autonome, che prescindono, spesso, da qualsiasi regolamentazione<sup>15</sup>.

Al riguardo giova ribadire che il diritto d'autore, diversamente dal brevetto industriale, attribuisce la tutela ad ogni creazione che possieda carattere creativo e forma espressiva, declinati in originalità e novità.

In particolare quest'ultima deve consistere in "elementi essenziali e caratterizzanti", che distinguano chiaramente un'opera dalle altre del medesimo genere.

Come si è già avuto modo di anticipare, tuttavia, il diritto d'autore non protegge l'idea creativa in sé, quanto piuttosto il modo in cui questa si concretizza, vale a dire la sua forma espressiva.

La legge italiana al citato art. 2 individua le opere soggette alla tutela<sup>16</sup>.

Anche l'opera multimediale viene regolamentata dalla legge sul diritto d'autore, qualora sia soddisfatto il requisito della creatività dell'opera.

---

15 Lèvy-Parrella, *No copyright, il diritto alla condivisione alle conoscenze*  
<http://www.hackerart.org/corsi/aba00/innocent/home.htm>

16 "Le opere letterarie, drammatiche, scientifiche, didattiche e religiose, sia in forma scritta sia in forma orale; le opere e le composizioni musicali (con o senza parole), le opere drammatico-musicali e le variazioni musicali che costituiscano un'opera originale; le opere coreografiche e pantomimiche (con o senza traccia scritta); le opere della scultura, della pittura, dell'arte e del disegno, dell'incisione e delle arti figurative similari, compresa la scenografia; i disegni e le opere dell'architettura, opere del disegno industriale con carattere creativo, le opere cinematografiche (mute o con il sonoro); le opere fotografiche e quelle ottenute con procedimento analogo a quello della fotografia; i programmi per elaboratore, in qualsiasi forma espressi, purché originali e risultato di creazione intellettuale dell'autore; le banche di dati intese come raccolte di opere, dati o altri elementi indipendenti sistematicamente o metodicamente disposti e individualmente accessibili mediante mezzi elettronici o in altro modo".

Riguardo alle opere multimediali sono distinte le “opere collettive”<sup>17</sup>, le “elaborazioni creative”<sup>18</sup>, le “opere in comunione”<sup>19</sup>.

Queste opere sono tutelate nel diritto patrimoniale<sup>20</sup>, come pure nel diritto morale<sup>21</sup>.

La violazione è sanzionata sia in materia civilistica, che penalistica<sup>22</sup>.

Lo svilupparsi della tecnologia ha di fatto moltiplicato i casi di richiesta di risarcimento del danno, data la facilità di riproducibilità di un’opera “scaricata” dal computer.

La legge ha reagito con soluzioni dapprima proposte a livello nazionale e quindi ricercando forme di internazionalizzazione del diritto di autore, attraverso direttive comunitarie, accordi e trattati, al fine di contrastare le violazioni tramite una normativa comune .

Nonostante quanto finora compiuto, tuttavia, non si è ancora pervenuti ad una adeguata tutela in materia.

In tema di abusi in ambito digitale, giova altresì menzionare la costituzione del Comitato tecnico contro la pirateria digitale e multimediale istituito con DPCM 15 settembre 2008 fondato su specifici obiettivi: coordinamento delle azioni per il contrasto del fenomeno, lo studio e la predisposizione di proposte normative, l’analisi e l’individuazione di iniziative non normative, ivi compresa anche la eventuale stipula di appositi contratti e di autoregolamentazione.

Il Comitato si compone di 15 membri, ed in particolare dal Segretario Generale della Presidenza del Consiglio dei Ministri, quale coordinatore, dai Capi di Gabinetto del MiBACT, del Ministero dell’Interno, del MAE, del Ministero per lo Sviluppo Economico, del Ministero della Giustizia, del Ministero delle Politiche Europee, del Ministero della Gioventù; dal presidente della SIAE; da due rappresentanti della presidenza del Consiglio dei Ministri, da due rappresentanti del MiBACT, da due esperti del settore nominati dal Presidente del Consiglio dei Ministri d’intesa con il Ministro dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.

La finalità del Comitato è quella di “*coordinare le azioni per il contrasto del fenomeno della pirateria informatica, studiare e predisporre proposte normative, analizzare ed individuare iniziative non normative comprendenti anche la stipula di appositi codici di condotta e di autoregolamentazione*”, al fine di procedere lungo la direzione di un’ampia campagna di sensibilizzazione sull’argomento , in base alla collaborazione tra tutti i soggetti interessati<sup>23</sup>

---

17 “ costituite dalla riunione di opere o di parti di opere che hanno carattere di creazione autonoma, come risultato della scelta e del coordinamento ad un determinato fine letterario, scientifico ed artistico.”

18 “attività di rielaborazione di opere già esistenti che tuttavia denotano un apporto creativo rilevante e indipendente . In particolare traduzioni in lingua straniera, trasformazioni di forme letterarie ed artistiche , modificazioni e aggiunte che costituiscano un rifacimento sostanziale dell’opera originaria, adattamenti, riduzioni, compendi, variazioni che non costituiscono opera originale”

19 Opere create con il contributo indistinguibile e inscindibile di più persone “

20 I diritti di utilizzazione economica sono: il diritto esclusivo di riproduzione , di trascrizione, di esecuzione, di comunicazione al pubblico, di distribuzione, di tradurre, di elaborare, di pubblicare, di introdurre nell’opera qualsiasi modificazione, il diritto esclusivo di noleggiare, dare in prestito, autorizzare il noleggio dell’opera”

21 E’ il diritto che riguarda la reputazione dell’autore, e pertanto “”perpetuo, incedibile e indisponibile”

22.Piccirillo, *Il diritto d’autore nell’era digitale*, Roma 2009, p.14



## §6 – Il “modello interattivo” nelle mostre scientifiche, tra archeologia, arte e scienza

L'avvento del digitale ha fatto sì che nuovi modelli espositivi vengano adottati da numerosi musei scientifici, basandosi sul concetto che la divulgazione culturale possa avvenire secondo modalità interattive.

Il cd. “museo virtuale” tenta di attrarre i visitatori attraverso un itinerario sperimentale che li coinvolga direttamente tramite forme di sperimentazione diretta (percorsi) o indiretta (laboratori). Un particolare settore la cui dinamica comunicativa si è sviluppata negli ultimi anni, riguarda oltre ai musei della scienza, i musei archeologici<sup>24</sup>, come già precedentemente rilevato.

Diviene così possibile ricostruire il passato virtualmente, o ricreare situazioni ed eventi, o fenomeni di diversa natura tramite aspetti diversi di sperimentazione, rivolti al pubblico che diviene soggetto di queste innovative forme di mediazione culturale, attraverso quelli che vengono comunemente definiti gli exhibit interattivi .

In tema di tutelabilità dell'attività creativa di progettazione delle mostre, laddove l'esposizione sia principalmente affidata a questi sussidi, va considerata anche la proteggibilità della ideazione e della progettazione del percorso attraverso la creazione degli exhibit.

Tanto più il legame tra percorso ed exhibit risulti coerente, tanto più si rappresenta la tutela dei singoli exhibit considerati.

Infatti laddove gli exhibit rappresentino elemento centrale nelle mostre scientifiche interattive, si evidenzia l'importanza del ruolo di coloro che tali sussidi hanno ideato e progettato.

Considerando da un punto vista teorico le forme di tutela prevista dal nostro ordinamento per l'attività creativa, gli strumenti di protezione più adeguati per gli exhibit appaiono quelli per le

---

23 Governo.it, [Comitato tecnico contro la pirateria digitale e multimediale](#) presso la Presidenza del Consiglio dei Ministri

24 G. Cetorelli Schivo, *Comunicare il museo archeologico, dialoghi e interazioni tra referenze culturali*, in *Mecenate – La rivista dei beni culturali*.

creazioni nel campo della tecnica, in particolare il brevetto per invenzioni e la disciplina dei progetti di lavori di ingegneria<sup>25</sup>.

Gli exhibit museali possono essere quindi visti come soluzioni originali a problemi tecnici, non presentando, nella maggioranza dei casi, i requisiti della novità e della originalità connessi al diritto d'autore.

Peraltro la creazione e l'allestimento di esposizioni scientifiche interattive coinvolge spesso più soggetti che cooperano nella progettazione e realizzazione dell'evento stesso.

Ne deriva che la valutazione dei soggetti titolari del diritto sul progetto è di volta in volta legata alla componente di creatività fornito da ciascuno dei soggetti cooperanti.

In particolare se in una esposizione scientifica un soggetto cura l'ideazione di un percorso (concept), un altro lo sviluppa attraverso l'uso di sussidi multimediali (exhibit) ed infine un terzo realizza questi ultimi, il primo non potrà ricevere la tutela del diritto d'autore sul concept, ma potrà essere considerato coautore del progetto espositivo, laddove curi anche la realizzazione compiuta del medesimo. Non potranno essere considerati autori dell'evento espositivo quanti hanno contribuito alla sola ideazione e realizzazione dei singoli exhibit, i quali riceveranno tuttavia la tutela come inventori degli stessi.



## **§7- Dalla mostra virtuale alla mostra fisica: la “clonazione” dell’idea. Un caso di giurisprudenza.**

Tratto da Corona Perer - Direttore responsabile di SENTIRE / ADMIN [www.giornalesentire.it](http://www.giornalesentire.it)

“Prendetevi il tempo per leggere questa storia: la storia di una mostra clonata.

### **ANTEFATTO**

Il Trentino incontra la Terra Santa

---

<sup>25</sup> Magani, *Proprietà intellettuale ed esposizioni. I musei della scienza*, in *Diritto d'Autore*, 2008, pag. 56

“E' nata come mostra virtuale del Giornale SENTIRE.

L'abbiamo ideata, prodotta e diffusa nel gennaio 2009, senza contributi di denaro pubblico e totalmente con risorse proprie. Ma è diventata una mostra fisica, a nostra totale insaputa. In sostanza una clonazione, per non usare il termine giusto: un plagio. Una mostra virtuale - benchè abiti sul web - è pur sempre un prodotto artistico: abbiamo perciò subito eccepito la violazione dei diritti d'autore con mail urgente all'ente pubblico ovvero Provincia Autonoma di Trento, Assessorato Provinciale alla Solidarietà che stava proponendo la mostra (...pensiamo in assoluta buona fede...) con identico titolo e identico materiale, nonchè alle presunte responsabili della clonazione che l'evento avevano proposto.

Risultato: l'evento Officina Medio Oriente che ha ospitato la mostra da noi realizzata e allestita a Trento senza esserne informati ha avuto costi sostenuti: cento mila euro, di cui oltre venti mila per i soli allestimenti.

## **IL CASO**

1) la mostra è comparsa nel programma Officina Medio Oriente, promossa dall'Assessorato Provinciale alla Solidarietà dal 17 al 21 marzo 2010. SENTIRE né è venuto a conoscenza soltanto il 15 marzo: la fotografa che nel 2008 aveva fornito il materiale per la mostra virtuale affermava - alla nostra richiesta di chiarimento - di essersi 'dimenticata';

2) immediatamente si comunicava all'Assessore che stava per tagliare il nastro ad un evento in aperta violazione dei diritti d'autore e delle leggi vigenti in materia.

3) La Provincia pareva essere stata "all'oscuro di tutto": ce lo ha fatto sapere informalmente il dirigente. In occasione dell'inaugurazione del 17 marzo 2010 non è stata fatta parola dell'accaduto ma si dà atto alla Provincia di aver messo a disposizione un cartello riparatore a causa dell'incidente a cui è stata esposta da terzi.

4) Dalle prime sommarie giustificazioni ricevute dalle dirette responsabili il tutto sarebbe frutto di una "dimenticanza della fotografa" sopra citata. Non è ancora chiara la sua posizione. Da notare che la stessa è presidente di una associazione che figura nello stesso pannello dei promotori della mostra (da dove invece Giornale SENTIRE è stato omesso!) . Nelle febbrili ore della contestazione del presunto plagio la fotografa ci comunicava di essere la titolare del progetto, dove compariva la mostra al che contestavamo di essere stati tenuti all'oscuro anche in quella occasione. La stessa del resto ben conosceva il nostro ruolo nella produzione, avendone beneficiato a suo tempo come promozione ed essendo a conoscenza di ogni assaggio relativo al suo editing su SENTIRE .

5) Ad ogni buon conto al momento dell'inaugurazione SENTIRE non figurava né tra i promotori ufficiali , né tantomeno era stato coinvolto o citato nelle presentazioni ufficiali e nel materiale divulgativo predisposto dall'Assessorato alla Solidarietà anteriormente a lunedì 15 marzo. Una esclusione che ci ha pesantemente penalizzati oltre che amareggiati. Ci siamo recati quindi immediatamente e personalmente negli uffici incaricati all'organizzazione dell'evento : il funzionario ci ha comunicato che l'Assessorato promotore non aveva mai avuto contatti con la fotografa, ma che tutto faceva capo alla titolare di alcuni progetti per conto di (...) . Naturalmente abbiamo preso per buone queste affermazioni.

6) Nell'arco di una giornata febbrile (il 16 marzo) il giornale otteneva la disponibilità di un pannello correttivo, fatto predisporre in fretta e furia dall'ente. Il cartello è stato posizionato due ore prima dell'inaugurazione della mostra (il 17 marzo) non senza un piccolo giallo, come di seguito specificato.

7) Da notare infatti che questo pannello riparatore stava per essere predisposto senza concordarne i contenuti con noi. Via mail la fotografa ci comunicava alle 9.50 del 16 marzo che il testo era stato vagliato da 'un esperto' e che il cartello era già stato stampato (!).

Pertanto SENTIRE si vedeva costretto ad intervenire immediatamente, direttamente con la Provincia per pretenderne la visione e la correzione, reclamando il proprio diritto ad essere almeno informato di ciò che lo riguarda (!) ovvero di come la Provincia intendeva porre rimedio ad una mostra non autorizzata. Guarda caso il pannello fatto predisporre dalla fotografa indicava che il giornale aveva "*diffuso*" la mostra, come se l'evento fosse nato altrove (!). Ma al momento della nostra verifica non era stato ancora stampato (...) diversamente da quanto comunicatoci.

8) Abbiamo preteso una immediata correzione con dicitura corretta e ringraziamo il dirigente di essersi concretamente attivato perchè così fosse a nostra garanzia. Infatti il giornale aveva *ideato*,

*realizzato* ed "anche" *diffuso* la mostra, atto finale di un processo ben più lungo che non può dimenticare l'ideazione di un concept (!). Il cartello è stato posizionato due ore prima del taglio del nastro

## **CONSIDERAZIONI**

Una mostra virtuale si avvale di un mezzo virtuale, non è fisica, non ha stanze, nè pareti che la ospitano.

E' il villaggio globale ad ospitarla ma è a tutti gli effetti un prodotto artistico che si avvale a sua volta di materiale artistico. Tutti i contenuti della testata sono coperti da diritto d'autore e in ogni parte del sito vi è esplicita indicazione della copertura diritti.

Giova ricordare come la mostra è nata: il giornale web SENTIRE era stato contattato a fine 2008. Visto il materiale, SENTIRE offrì molto più che una recensione: una "mostra virtuale", articolata in 10 pagine lanciata tra ottobre 2008 e gennaio 2009. La mostra virtuale fu da noi ideata [per permettere ai ragazzi di Hebron, autori delle foto, di vedere le loro immagini e di farle vedere al mondo come testimonianza dei territori occupati](#). Questo lo poteva consentire soltanto uno strumento come internet. Lo abbiamo fatto per dare ai ragazzi di Hebron un feed-back che probabilmente il laboratorio fotografico finanziato in Palestina non avrebbe avuto senza l'appendice virtuale.

Siamo fieri di poter dire che abbiamo offerto ad un progetto di completarsi col mezzo più appropriato, internet, consentendo un feed-back che altrimenti non avrebbe avuto. Su tutte le altre carenze si potrà dire che si tratta di 'carenze di forma': ma la forma è contenuto. Almeno in questo giornale dove le immagini hanno proprio questo scopo: parlare.

Teniamo a ricordare che dopo il varo della mostra il nostro giornale si era attivato per far sì che da virtuale diventasse fisica. Abbiamo allo scopo presentato un mini progetto, introducendo la 'fotografa' autrice del Laboratorio ad Hebron, e offrendo la nostra disponibilità organizzativa ed editoriale.

La cosa non fu possibile per gli ingenti costi dei pannelli esposti dalla 'fotografa', perciò il progetto venne a decadere...

...A giustificazione di quanto accaduto gli organizzatori poche ore prima dell'inaugurazione hanno voluto contattarci per spiegare la loro posizione affermando: "...La mostra era stata da noi proposta nell'ambito di un progetto più vasto predisposto sei mesi fa". Obiettiamo pertanto che anche sei mesi fa promotrice e fotografa si erano "dimenticate di consultarci" per una autorizzazione, spendendo il nostro nome in atti che sono tuttora a noi ignoti. Abbiamo nel frattempo verificato che in altre sedi era stata proposta e realizzata la medesima mostra, sempre a nostra insaputa. A tutt'oggi non siamo riusciti ad ottenere un elenco dei luoghi e degli enti contattati. SENTIRE ribadisce quindi di aver rivendicato il concept della mostra in quanto copiato e proposto ad un ente pubblico senza nostra autorizzazione che, in questi seimesi si sarebbe potuta e dovuta chiedere. Ringraziamo chi si è attivato dando disposizioni - nella giornata del 16 marzo a 24 ore dall'evento - che vi fosse una corretta presentazione dell'evento da parte dell'Ufficio Stampa, che indicasse la realtà dei fatti.

Ovvero che la mostra era stata prodotta da SENTIRE, [dove è online da oltre 18 mesi](#).

In occasione dell'inaugurazione, in presenza dell'evidente plagio, avremmo potuto chiedere la rimozione di ogni cartello che attribuiva la paternità della mostra a tutti meno che a SENTIRE che l'ha ideata.

Abbiamo deciso di soprassedere alla rimozione accontentandoci di un piccolo pannello laterale posizionato sul filo di lana, consapevoli che la difesa del diritto d'autore avrà luogo in altra sede.

Ma poichè in ogni parte del sito web della testata online è espressamente indicato [dalle note legali](#) che la riproduzione di ogni contenuto pubblicato deve essere autorizzato e concordato, non possiamo accettare la "tesi della dimenticanza" per di più doppia: della fotografa e della promotrice del progetto-evento.

Se è di consolazione l'aver consentito nei fatti ai ragazzi di Hebron - grazie ad internet - di vedere il loro lavoro online, dall'altro non possiamo accettare che terzi promuovano eventi, reperendo finanche fondi pubblici allo scopo, e clonando il format senza concordarlo con i veri ideatori e promotori della mostra.

Questo è quanto".



### § 8 Una mostra d'arte "replicata" è tutelata dal diritto d'autore? Un caso di giurisprudenza

“ Quando viene commissionata una mostra d'arte, quali sono i diritti del committente e degli autori? Se una mostra d'arte viene replicata all'insaputa dell'autore, quali diritti possono farsi valere?

ANTEFATTO. Un Comune commissiona ad un curatore la *progettazione e l'allestimento* di una mostra, da tenersi in Italia, in un determinato tempo. Al curatore viene affidato altresì il compito di redigere un catalogo. Tempo dopo, il Comune, *senza nulla dire al curatore*, replica la mostra in un altro Paese (con alcune modifiche) e riedita il catalogo, anche qui apportandovi alcune modifiche.

Il curatore fa causa al Comune e chiede il risarcimento dei danni adducendo 1) di non aver acconsentito alla replica della mostra e 2) di non essere stato pagato per la riproduzione della stessa, oltre che del catalogo. Il curatore perde la causa.

IL CASO. Nel caso citato si trattava di una mostra archeologica, ma i principi in diritto emersi possono valere a livello generale per qualsiasi tipologia di mostra.

Ecco una delle questioni che ha dovuto risolvere il Tribunale adito: una mostra è oggetto del diritto d'autore? In via generale, la risposta è sì (sia come opera dell'ingegno compilativa di carattere creativo – art. 4 l. aut.; sia come banca dati – art. 2. n. 9 l. aut.; sia come oggetto del diritto previsto dall'art. 102 bis l. aut.); tuttavia la risposta è stata no, nel caso citato.

Ciò in quanto la difesa del curatore non aveva dato le prove, né spiegato *"in quale modo originale fossero stati organizzati ed esposti gli oggetti d'arte dei quali si componeva la mostra"* (così il

<sup>26</sup> I nomi dei soggetti citati nell'articolo sono stati omessi per la tutela della privacy.

Tribunale in motivazione). In altre parole: il giudice non ha avuto modo di verificare la cd. creatività dell'opera e dunque ne ha negato la tutela.

Altra questione: il catalogo di una mostra è protetto dal diritto d'autore?

Il Tribunale risponde di sì... però quali diritti spettano al curatore/autore e quali al Comune committente? L'art. 11 della legge sul diritto d'autore prescrive che "alle amministrazioni dello Stato, alle Province, ai Comuni spetta il diritto d'autore sulle opere create e pubblicate sotto il loro nome ed a loro conto e spese". Il diritto di sfruttamento economico dell'opera spetta dunque al Comune. La questione diventa allora: il Comune è titolare di tutti i diritti patrimoniali d'autore o solo di quelli espressamente previsti nel contratto con il curatore? Il Tribunale adito aderisce all'orientamento emerso più recentemente in magistratura, secondo il quale il committente acquisterebbe solo e soltanto i diritti patrimoniali rispondenti allo scopo perseguito nel contratto di commissione. In altre parole, se nel contratto non viene menzionata specificamente la possibilità di realizzare una replica della mostra o una riedizione del catalogo e, anzi, suo scopo è solo quello di creare un "unicum" (una sola mostra ed una sola edizione del catalogo), allora il Comune non può procedere a dette attività senza il consenso del curatore e senza pagargli il compenso dovuto. Nel caso citato, tuttavia, la difesa del Comune aveva provato che, successivamente alla stipula del contratto, il Comune aveva realizzato ulteriori repliche della mostra in diversi Comuni italiani, senza che mai il curatore si fosse lamentato. Il Tribunale, dando rilievo al comportamento tenuto dalle parti dopo la stipula del contratto, ha dunque respinto la richiesta di tutela invocata dal curatore (con decisione, a rigore, non aliena da obiezioni).

Fortunatamente per il curatore, i diritti morali d'autore non vengono né possono mai essere ceduti (si pensi ad esempio al diritto ad essere riconosciuto autore dell'opera, o al diritto all'integrità della stessa), per cui potrà allora sempre pretendere, ad esempio, di essere indicato quale autore dell'opera e che ad essa non vengano apportate modifiche pregiudizievoli al proprio onore ed alla propria reputazione"

**di Elisa Vittone pubblicato venerdì 6 luglio 2012**

tratto da <http://www.exibart.com/notizia.asp?IDCategoria=205&IDNotizia=37963> - Articolo pubblicato su Exibart.onpaper n. 7



*Le immagini presentate in questo lavoro si riferiscono al mito di Apollo e Dafne, la cui più celebre realizzazione fu eseguita da Gian Lorenzo Bernini, nel 1622, su impulso del Card. Scipione Borghese. E', in sintesi, la rappresentazione di un violento tentativo di "appropriazione", seppure resa in veste lirica attraverso la rievocazione che ne fa Ovidio nelle Metamorfosi (Lib. I, 452-567).*

*Gabriella Cetorelli Schivo*

## BIBLIOGRAFIA

- ALBERICI A., 1999 – *Educazione degli adulti e didattica museale*, in NARDI E. (a cura) *Un laboratorio per la didattica museale*, Roma, pp.71-89.
- AMERICAN ASSOCIATION OF MUSEUMS 1999, *A museum guide to copyright and trademark*, Washington
- ARE G., 1963, *L'oggetto del diritto d'autore*, Milano
- AA.VV., 1972- *Il Museo come esperienza sociale* . Atti del convegno di studio, Roma 4-5-6 Dicembre 1971, Roma.
- BENASSI, D., 2001- *Rapporto per la Commissione di indagine sull'esclusione sociale*, Ministero per gli Affari Sociali, Roma.
- BOURDIEU P., DARBEL A., 1991 - *The Love of Art. European Art Museums and their Public*, Cambridge.
- BUFFET F., 1995 - *Entre école et musée: le temps du partenariat culturel éducatif* in *Publics et Musées* gennaio-giugno 1995 n.7, Lyon.
- CETORELLI SCHIVO G. 2004 *Disabilità e museo. Percorrenze culturali e di emergenza*, in M. Angle- A. Germano ( a cura di) “ Museo e Territorio” Atti della III Giornata di Studi -Velletri 7-8 marzo 2003, Todi
- CETORELLI SCHIVO G. 2004.“*Pedagogia del patrimonio: disabilità, marginalità, disagio sociale* in *La Pedagogia dell'Arte: luoghi e strumenti dell'educazione- Università degli Studi di Macerata- Il Salone della Didattica Museale- 16-19 settembre 2004.- Macerata*
- CETORELLI SCHIVO G. 2005. *Comunicare il museo archeologico: dialoghi e interazioni tra referenze culturali* in “*Mecenate- la Rivista on line dei Beni culturali*”.
- CETORELLI SCHIVO G. *et alii* 2006, *La didattica del Museo Archeologico*, Roma
- CETORELLI SCHIVO G. 2010, “*Caravaggio a Roma*”. *Gabriella Cetorelli Schivo incontra Claudio Strinati*, in *Data News- Il Notiziario dei Beni Culturali e Ambientali/ n. 4 aprile 2010*
- COMMISSIONE D'INDAGINE SULL'ESCLUSIONE SOCIALE, 2001 - *Rapporto annuale sulle politiche contro la povertà e l'esclusione sociale, Roma (14 novembre 2001)*.
- DALAI EMILIANI M, 2009, *Dalla tradizione storica ai paradossi di oggi*, in AA.VV, AA.VV., *Effetto mostre, l'organizzazione delle mostre in Italia e all'estero*, Firenze
- DA MILANO C. 2004 *Il patrimonio culturale come strumento di integrazione sociale”* a cura dello European Center of Cultural Organisation and Management di Roma (ECCOM) Roma
- DE SANCTIS V. M. 2007, *A proposito della protezione del Format*, in *IDA*
- FAGIANI M. 2002, *Per una tutela del format televisivo* , in *Bollettino SIAE n. 3/2002*
- GIANNINI A., 1953, *La protezione delle idee elaborate* in *IDA*
- GALLI P., *Sub art. 13 l.a.*, in UBERTAZZI L.C., *Commentario breve alle leggi su proprietà intellettuale e concorrenza*, CEDAM, Padova, 2007, 4 ed.;
- GRANDINETTI O., 2000, *La tutelabilità erga omnes del format di programmi radiotelevisivi*, in *IDA 2000* pag. 30.
- GRECO P.- VERCELLONE P. 1974, *I diritti nelle opere dell'ingegno*. Torino
- GUGLIELMETTI G. 2002 , *Riproduzione e riproduzione temporanea*, in *AIDA*
- GUIZZARDI M. 2002, *La nuova disciplina del diritto d'autore nella società dell'informazione alla luce della direttiva 2001/29*, in *Europa e dir. priv.*

- HOOPER - GREENHILL E., 1982 - *Some aspects of a Sociology of Museums*, Museums Journal 82, pp.69-70, London.
- HOOPER - GREENHILL E., 1994 - *Museums and their Visitors*, London.
- HOOPER - GREENHILL E., 1994 - *The educational role of the museum*, London.
- INGLEHART R. 1998 - *La Società post-moderna*, Roma.
- LONGHINI S- *Diritto d'autore e format televisivi: prospettive e attualità*, in IDA 1998, 423 – 429;
- LEVI P: PARRELLA B, 2000 - *No copyright, il diritto alla condivisione alle conoscenze*, in <http://www.hackerart.org/corsi/aba00/innocent/home.htm>
- LUMLEY L., 1989 - *L' Industria del museo. Nuovi contenuti , gestione e consumo di massa*, Genova.
- MACARIO F., *Il format*, in AIDA 1998, I, 50-72;
- MAGANI P 2008 *Proprietà intellettuale ed esposizioni. In IDA 2008*
- MAGANI P. 2008, *Proprietà intellettuale ed esposizioni. §I musei delle scienze* in IDA 2008
- MAYR A. 1997, *Banche dati e musei* in AIDA 1997
- MANSANI L. 1999, *Musei, esposizioni e banche di dati* in AIDA 1999
- MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI, 1998 - *Per una gestione manageriale dei musei italiani*. Ufficio Studi del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Roma.
- RESEARCH CENTRE FOR MUSEUMS AND GALLERIES, 2001 – *Including Museums. Perspectives on Museums, Galleries and Social Inclusion*, Leicester.
- RUBINSTEIN S. 1953, *La protezione delle idee elaborate*, in IDA
- SANDELL R., 1998 - “*Museums as Agent of Social Inclusion*”, *Museum Management and Curatorship* 17 (1998), pp. 401-418.
- SCOTT C., 2002 - “*Measuring social value*”, in SANDELL R. (a cura di) *Museums, Society, Inequality*, Londra, pp. 41-55.
- SOLIMA L. 2000 – *Il pubblico dei musei*, Roma.
- TATAFIORE E. 2007 - *La riproduzione temporanea in Internet di opere protette*, in IDA
- TOZZI F. 2003 - *Il format televisivo: prospettive di tutela giuridica*, in NGCC II
- VALENTI R., 2007, *Sub art. 68 bis l.a.*, in L.C. UBERTAZZI, *Commentario breve alle leggi su proprietà intellettuale e concorrenza*, CEDAM, Padova

## WEBGRAFIA

[www.exibart.com](http://www.exibart.com)  
[www.exploratorium.edu](http://www.exploratorium.edu)  
[www.giornalesentire.it](http://www.giornalesentire.it)  
[www.hackerart.org](http://www.hackerart.org)  
[www.mediamente.rai.it](http://www.mediamente.rai.it)  
[www.uniroma1.it](http://www.uniroma1.it)

*Il presente lavoro è depositato a tutela del diritto d'autore presso il Servizio III Diritto d'Autore e Vigilanza sulla SIAE della Direzione Generale per le Biblioteche, gli Istituti culturali e il Diritto d'autore del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.*  
*Intendo esprimere un sentito ringraziamento alla Dott.ssa Maria Concetta Cassata, Direttore del Servizio III DGBID del MiBACT, per aver incoraggiato i miei studi in questa autorevole materia.*

## BIOGRAFIA



Gabriella Cetorelli Schivo è archeologo presso il Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, dove coordina Progetti Speciali ed Eventi nell'ambito della Direzione Generale per la Valorizzazione del Patrimonio Culturale. E' autore e curatore di numerose mostre, esposizioni e convegni, coordinatore e responsabile per il MiBACT della serie televisiva "Un sabato nel Villaggio". E' docente di museologia e mediazione culturale in corsi postuniversitari. Titolare di monografie e numerose pubblicazioni in tema di archeologia, tutela e valorizzazione del patrimonio culturale, si è perfezionata in Diritto e Gestione della proprietà intellettuale, della Concorrenza e delle Comunicazioni, presso la Facoltà di Giurisprudenza dell'Università LUISS (Guido Carli) di Roma, occupandosi del diritto d'autore applicato ai beni culturali.

## ABSTRACT

Uno degli aspetti che recentemente emergono nella disciplina del diritto d'autore è senza dubbio quello relativo alla tutela della proprietà intellettuale nell'ideazione e realizzazione di mostre ed esposizioni di opere d'arte. Il tema è di grande attualità in un momento in cui l'amministrazione dello Stato, presso cui chi scrive opera da anni, tende a dare largo spazio alla valorizzazione del patrimonio, di cui uno dei principali effetti consiste proprio nella sua comunicazione e promozione attraverso mostre, esposizioni, eventi e rassegne culturali tese ad avvicinare il grande pubblico alla scoperta dell'immenso patrimonio culturale, imprescindibile premessa allo sviluppo sociale ed economico del Paese. In questo ambito la tutela del "tema" di un evento, come pure della "proposta progettuale" necessaria a definire gli elementi fondamentali di un progetto espositivo, costituiscono fattore di prioritaria rilevanza, seppure ancor oggi in attesa di una compiuta definizione da parte del legislatore.

One of the most important aspects that recently emerged in the copyright topic is undoubtedly related to the protection of intellectual property in the project form of art exhibitions. Nowadays "copyright" is also of great relevance since the central administration, in which the writer has worked for years, is improving actions about the enhancement of cultural heritage. One of the main effects is precisely in the communication and promotion through exhibitions and cultural events aimed to introduce the public discovering the huge national cultural heritage, an essential prerequisite to the country social and economic development. In this context, the protection of the "theme" of an event, as well as the "proposed project", requires to be defined by the legislature.