

# Sommario

---

Introduzione ..... pag. 1

## Capitolo I

La *street art* ..... pag. 7

1.1 Che cos'è la *street art* ..... pag. 9

1.2 L'evoluzione nel corso della storia ..... pag. 14

1.2.1 Le antiche origini dei graffiti ..... pag. 15

1.2.2 La nascita della *street art* moderna negli Stati Uniti ..... pag. 19

1.2.3 L'arrivo del fenomeno in Italia ..... pag. 23

1.2.4 Una panoramica europea ..... pag. 28

1.3 Gli artisti più noti del passato e del presente ..... pag. 31

1.3.1 Keith Haring ..... pag. 32

1.3.2 Jean-Michel Basquiat ..... pag. 34

1.3.3 Banksy ..... pag. 36

1.3.4 Shepard Fairey ..... pag. 40

## Capitolo II

La disciplina del diritto d'autore ..... pag. 44

2.1 Le fonti internazionali ..... pag. 46

2.1.1 La Convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie e  
artistiche ..... pag. 46

2.1.2 La Convenzione Universale sul diritto d'autore ..... pag. 51

2.2. Il *copyright* negli Stati Uniti ..... pag. 52

2.2.1 *The Copyright Act* ..... pag. 53

2.2.1.1 I requisiti delle opere tutelate ..... pag. 54

|           |   |         |
|-----------|---|---------|
| 2.2.1.2   | Le opere protette .....                                     | pag. 58 |
| 2.2.1.3.  | I diritti esclusivi del titolare del <i>copyright</i> ..... | pag. 59 |
| 2.2.1.4   | Il <i>Fair Use</i> .....                                    | pag. 62 |
| 2.2.1.5   | La violazione del <i>copyright</i> .....                    | pag. 63 |
| 2.2.2     | <i>The Visual Artists Rights Act</i> .....                  | pag. 64 |
| 2.3.      | Il diritto d'autore in Italia .....                         | pag. 67 |
| 2.3.1     | La Legge 22 aprile 1941, n. 633 sul diritto d'autore .....  | pag. 68 |
| 2.3.1.1   | I requisiti delle opere tutelate .....                      | pag. 69 |
| 2.3.1.2   | Le opere protette .....                                     | pag. 72 |
| 2.3.1.3   | I diritti esclusivi dell'autore .....                       | pag. 74 |
| 2.3.1.3.1 | I diritti di sfruttamento economico .....                   | pag. 75 |
| 2.3.1.3.2 | I diritti morali .....                                      | pag. 78 |
| 2.3.1.4   | La violazione del diritto d'autore .....                    | pag. 82 |

## Capitolo III

|           |   |          |
|-----------|---|----------|
|           | La <i>street art</i> negli Stati Uniti: questioni giuridiche .....  | pag. 84  |
| 3.1       | La <i>street art</i> incontra il diritto .....  | pag. 86  |
| 3.1.1     | La <i>street art</i> come fenomeno vandalico .....  | pag. 87  |
| 3.1.1.1   | Le legislazioni statali e i regolamenti municipali anti-graffitismo .....                                     | pag. 90  |
| 3.1.1.1.1 | Le legislazioni statali .....   | pag. 91  |
| 3.1.1.1.2 | I regolamenti municipali .....  | pag. 93  |
| 3.1.1.2   | Gli <i>street artist</i> condannati per vandalismo .....  | pag. 96  |
| 3.1.2     | I progetti di <i>street art</i> nelle città americane .....   | pag. 98  |
| 3.2       | Le questioni giuridiche derivanti dal riconoscimento del <i>copyright</i> su opere di <i>street art</i> ..... | pag. 106 |
| 3.2.1     | Quali diritti entrano in gioco .....  | pag. 106 |

|   |          |
|---|----------|
| 3.2.1.1 Il caso <i>Rime v. Moschino-Jeremy Scott</i> .....                                    | pag. 109 |
| 3.2.1.2 Il caso <i>Cohen v. G&amp;M Reality L.P.</i> .....                                    | pag. 118 |
| 3.2.1.3 L'eccezione del <i>freedom of panorama</i> per le opere di<br><i>street art</i> ..... | pag. 124 |
| 3.3 <i>Street art, copyright</i> e diritto privato .....                                      | pag. 130 |
| 3.3.1 La questione della legittimità dell'opera .....   | pag. 131 |
| 3.3.1.1 Il caso <i>Villa v. Pearson Education Inc.</i> .....                                  | pag. 132 |
| 3.3.1.2 La <i>Unclean Hands Doctrine</i> .....  | pag. 133 |
| 3.3.2 La questione della proprietà delle opere di <i>street art</i> ....                      | pag. 137 |

## Capitolo IV

|  |          |
|--|----------|
| La <i>street art</i> in Italia: questioni giuridiche .....   | pag. 142 |
| 4.1 La <i>street art</i> incontra il diritto.....  | pag. 144 |
| 4.1.1 La fattispecie penale dell'imbrattamento.....  | pag. 149 |
| 4.1.1.1 Il caso Bros .....   | pag. 151 |
| 4.1.1.2 Il caso dei due <i>street artist</i> milanesi .....  | pag. 152 |
| 4.1.1.3 Il caso Alicè.....   | pag. 154 |
| 4.1.1.4 Il caso <i>Manu Invisibile</i> .....   | pag. 156 |
| 4.1.2 I progetti di <i>street art</i> nelle città italiane.....  | pag. 157 |
| 4.2 Le questioni giuridiche derivanti dal riconoscimento del diritto<br>d'autore su opere di <i>street art</i> ..... | pag. 166 |
| 4.2.1 Quali diritti entrano in gioco.....  | pag. 166 |
| 4.2.1.1 Il caso KayOne .....   | pag. 168 |
| 4.2.1.2 Il caso Blu.....   | pag. 172 |
| 4.2.1.3 L'eccezione del <i>freedom of panorama</i> .....   | pag. 184 |
| 4.3 <i>Street art</i> , diritto d'autore e diritto privato .....   | pag. 193 |

|   |          |
|---|----------|
| 4.3.1 La questione della legittimità dell'opera ..... | pag. 193 |
| 4.3.2 La questione dell'accessione.....               | pag. 195 |
| Conclusioni .....                                     | pag. 199 |
| Bibliografia.....                                     | pag. 211 |

# -Introduzione-

“Basterà alzare gli occhi al cielo o semplicemente non abbassare mai lo sguardo mentre si cammina per strada in città per rendersi conto che non siamo più soli. [...] Lasciamo perdere le dichiarazioni d’amore dal tono e dal tratto sbavato, legati ai lucchetti di pali ormai troppo pesanti per non far cadere le palle a terra, lasciamo perdere anche i messaggi espliciti, lasciamo perfino perdere i tanto amati graffiti dai toni scintillanti, le lettere incomprensibili, le tecniche sovraumane e le firme dei loro autori ormai paragonabili, per numero e presenza, alle molecole di ossigeno presenti nell’atmosfera terrestre. [...] Ci sono scritte, slogan, maschere, *stencil*, *poster* cartacei, *sticker* e microinstallazioni che ci seguono ovunque”<sup>1</sup>.

La finalità di questo elaborato è poter affrontare le diverse questioni che nascono nel momento in cui la *street art* entra in contatto con il diritto d’autore. La *street art* è un fenomeno artistico diffuso in tutto il mondo che comprende ogni forma artistica realizzata e collocata per la strada<sup>2</sup>. In particolare la trattazione si propone di sviluppare un’analisi comparatistica tra Stati Uniti e Italia sulla tutela autoriale della *street art*. Laddove, infatti, fino ad un recente passato il dibattito sulla *street art* era dai più limitato al diritto penale, la discussione si sta allargando ad altre tematiche giuridiche connesse e fondamentali per il panorama artistico, come la musealizzazione delle opere, o il diritto d’autore per un’opera illegale come il pezzo di *street art* non autorizzato. Per poter svolgere al meglio questo compito la metodologia utilizzata ha suddiviso l’analisi in tre parti. In una prima parte sarà presentata la *street art* come fenomeno le cui crescenti diffusione e apprezzamento hanno iniziato ad attribuire a questa espressione un valore artistico, del tutto diverso dal vandalismo. Questa parte si sofferma sulla definizione del termine, sulle sue origini ed infine sul contributo che è stato

---

<sup>1</sup> CIOTTA E., *Street Art. La rivoluzione nelle strade*, Lecce, 2012, p. 27.

<sup>2</sup> ARNALDI V., *Che cos’è la street art? E come sta cambiando il mondo dell’arte*, Roma, 2014, p. 11.

dato da alcuni grandi artisti del passato e del presente alla formazione di una mutata percezione sociale e culturale del fenomeno. La seconda parte tratterà invece la disciplina del *copyright* negli Stati Uniti e del diritto d'autore in Italia. La terza e ultima parte costituirà il cuore della trattazione del fenomeno della *street art* sotto il profilo del diritto d'autore e si suddivide a sua volta in due diversi capitoli; uno è dedicato alla protezione delle opere di *street art* negli Stati Uniti e alle conseguenti implicazioni giuridiche, mentre il secondo svolge una parallela disamina sulla situazione italiana.

In particolare, la prima parte dell'elaborato costituisce una fondamentale introduzione alla successiva analisi riguardante le diverse problematiche giuridiche legate alla *street art*. Per meglio comprendere tutti gli aspetti, è infatti necessario esaminare di che cosa si tratta e quali sono le origini di questa forma d'arte. Il fenomeno della *street art* è complesso da definire e persino gli studiosi della materia manifestano delle difficoltà nel trovare un concetto univoco che possa descriverlo, in quanto esso racchiude in sé diversi sottogeneri, stili e tecniche che nel corso degli anni si sono susseguiti e affermati. La *street art* è stata definita l'arte del ventunesimo secolo, l'arte che appartiene a tutti, poiché è realizzata in strada, dove chiunque può ammirarla e apprezzarla, ma allo stesso tempo criticarla e condannarla. Per questo sua caratteristica di essere posta in un luogo pubblico, la *street art*, a sua volta, fa parte di un genere ancora più vasto che è la *public art* o arte pubblica, comprendente tutte quelle opere d'arte che sono realizzate per essere esposte in un luogo pubblico accessibile a tutti. Un'analisi delle sue origini è difatti importante per capire come la *street art* fin dall'inizio dei tempi nasca proprio per essere esposta in un luogo pubblico dove tutti la possono vedere e possono goderne. Inizialmente infatti il suo scopo era quello di raccontare storie, comunicare, pubblicizzare, trasmettere messaggi propagandistici ed educare. Era quindi necessario che si trovasse in un luogo dove potesse essere accessibile a tutti. Mentre la descrizione delle origini parte dal mondo preistorico, si sofferma sull'apporto dato dalla pittura murale con finalità educativa del primo dopoguerra, sia in Messico

che in Italia, si noterà che l'apporto maggiore all'attuale definizione del fenomeno è dato dal graffitismo o *writing* nato negli Stati Uniti sul finire degli anni Sessanta, quando gruppi di giovani abitanti di quartieri emarginati hanno iniziato a esprimere il bisogno di lasciare illegalmente ovunque vi fosse dello spazio libero la propria firma, simbolo dell'individualità e del desiderio di uscire dall'anonimità. In Italia il *writing* arriva quindi come fenomeno già definito con stili e forme proprie, che si uniscono all'esperienza, alle tecniche e alle modalità di pittura degli artisti esponenti della pittura murale italiana, sviluppatasi soprattutto negli anni Settanta della contestazione giovanile.

Il perché di questo iniziale excursus storico si spiega dalla necessità di una migliore comprensione della *street art*, per poter fin dal principio individuare quelle che sono le caratteristiche che la rendono una espressione artistica così anomala, dalle ricadute giuridiche spesso spinose e talvolta paradossali. A tal fine, il capitolo si conclude con una carrellata su quattro *street artist* tra i più famosi al mondo che hanno dato un contributo essenziale per la formazione della percezione sociale e culturale dei giorni nostri sulla *street art*.

Una volta superata la questione relativa alla qualificazione del fenomeno della *street art*, verrà affrontato il tema della disciplina della tutela autoriale negli Stati Uniti e in Italia, partendo da un accenno alle fonti internazionali, tra cui la Convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie e artistiche<sup>3</sup> e la Convenzione Universale sul diritto d'autore<sup>4</sup>. Entrambi gli ordinamenti, con tempi e modalità differenti, si sono uniformate ai principi fondamentali previsti dalla Convenzione di Berna.

Negli Stati Uniti la fonte principale di disciplina della tutela autoriale è il *Copyright Act* del 1976<sup>5</sup>, mentre in Italia è la Legge 22 aprile 1941, n. 633<sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup> Convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie e artistiche, 1886.

<sup>4</sup> Convenzione Universale sul diritto d'autore, 1952.

<sup>5</sup> 17 U.S.C. § 101 et seq., 19 ottobre 1976.

<sup>6</sup> Legge 22 aprile 1941, n. 633, in *Gazzetta Ufficiale del 16 luglio 1941, n. 166, Protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio.*

Sono stati considerati gli aspetti principali della tutela autoriale che possono essere applicati alle opere di *street art* in entrambe gli ordinamenti. Si è partiti quindi dai requisiti necessari e sufficienti per ottenere protezione, dalle opere che possono essere oggetto di tutela e dai diritti esclusivi di carattere patrimoniale garantiti agli autori delle opere. Poi ci si è soffermati sui diritti morali, valutando le differenze che esistono tra la disciplina americana e quella italiana, riprendendo i diritti morali elencati dall'art. 6-bis della Convenzione di Berna. Infine sono state prese in considerazione le violazioni del diritto d'autore, i possibili rimedi e le sanzioni.

L'analisi delle due legislazioni è avvenuta in termini funzionali all'oggetto della successiva trattazione riguardante i quesiti di carattere giuridico che derivano dal fenomeno della *street art* in rapporto con il diritto d'autore.

Nell'ultima parte dell'elaborato, la trattazione si focalizzerà sull'analisi degli effetti e delle problematiche giuridiche che derivano dal fenomeno della *street art* negli Stati Uniti e in Italia.

La *street art*, dalla fine degli anni Sessanta ad oggi si è sviluppata dando vita una forma artistica che si è diffusa a partire dagli Stati Uniti in tutto il mondo, compresa l'Italia. La *street art* nasce come fenomeno totalmente illegale, poiché le opere sono per lo più realizzate senza l'autorizzazione dei proprietari delle superfici sulle quali sono realizzate. A causa di questo carattere illegale, la *street art* incontra il diritto e lascia spazio a molteplici questioni giuridiche: ci si chiede anzitutto se sia un semplice atto di vandalismo sanzionabile penalmente, un'espressione artistica meritevole di tutela, o entrambe le cose. Dall'incontro tra il diritto e la *street art* non è infatti derivato un effetto univoco; da un lato è vista come atto vandalico che deve essere punito dalla legge, dall'altro come espressione artistica che la legge stessa dovrebbe invece tutelare attraverso il diritto d'autore. Il legislatore statunitense e quello italiano hanno messo in chiaro la loro posizione prevedendo e applicando rispettivamente la fattispecie del vandalismo e di reato di imbrattamento nei confronti di tutti gli *street artist* che agiscono illegalmente, senza fare distinzioni legate al carattere artistico

delle opere. La giurisprudenza statunitense, conformemente alle diverse leggi statali e ai regolamenti municipali, condanna la *street art* illegale a prescindere che essa presenti i caratteri e i requisiti sufficienti per essere considerata espressione artistica tutelabile dal *copyright*, mentre la giurisprudenza italiana, alterna casi in cui condanna il fenomeno e altre in cui invece lo giudica come esperienza di un certo valore artistico, che deve essere tutelato. Le Amministrazioni oltre che condannare la *street art* non autorizzata come atto di vandalismo, ne fanno proprio strumento, finanziando e sostenendo progetti ed iniziative che seguano vie legali e puntino su questa nuova forma d'arte per operazioni di riqualificazione di quartieri degradati, abbandonati e pericolosi o per il mero abbellimento e ammodernamento della città attraverso la creazione di musei a cielo aperto. Tali operazioni di rinnovamento e rivitalizzazione attraverso la *street art*, intendono produrre trasformazioni sociali, culturali ed economiche.

In un secondo punto, sono state analizzate le problematiche giuridiche che derivano dal riconoscimento del diritto d'autore sulle opere di *street art*. Nel momento in cui un'opera integra i requisiti necessari per ottenere tutela autoriale, l'artista che l'ha realizzata diviene titolare di alcuni diritti di carattere patrimoniale e morale. Dalla titolarità di questi diritti discendono tre questioni che, in entrambi gli ordinamenti, sono state affrontate, attraverso l'esame di alcuni casi pratici.

La prima riguarda il diritto morale dell'autore di un'opera di *street art*, di rivendicarne la paternità e di intraprendere azioni giudiziarie nei confronti di terzi.

La seconda questione è relativa al diritto morale all'integrità dell'opera che spetta all'autore di una creazione di *street art*. Per quanto riguarda gli Stati Uniti è stata presa in considerazione solo la possibilità dell'autore di far valere il diritto morale e prevenire (o opporsi) ad atti a danno della sua opera che recherebbero giudizio alla sua reputazione. Per l'Italia, invece, oltre che l'integrità dell'opera è stata analizzata un'altra questione che contempla un bilanciamento dell'interesse morale dell'autore ad opporsi a

qualsiasi modificazione con l'interesse pubblico a godere e usufruire dell'opera.

Infine la terza questione riguarda l'applicazione dell'eccezione del cosiddetto *freedom of panorama* (libertà di panorama) all'interno della legislazione statunitense del *copyright* e quella italiana sul diritto d'autore, tenendo conto, per quest'ultima, anche degli sviluppi della disciplina comunitaria.

Nell'ultima parte dell'analisi ci si è concentrati su due ulteriori interrogativi che nascono nel momento in cui la *street art* entra in rapporto con il diritto d'autore/*copyright* e il diritto privato, all'interno di entrambi i Paesi. Ne deriva anzitutto una problematica riguardante la possibilità per un'opera di *street art*, che presenti i requisiti previsti per la tutela autoriale, di vedersi riconosciuta tale protezione anche se si tratta di un'opera illegale. La domanda che ci si pone è se nel momento in cui l'opera è creata in violazione della legge essa possa però essere tutelata dalla legge stessa come oggetto del diritto d'autore. Segue, infine, una seconda problematica riguardante il bilanciamento degli interessi del privato sul cui muro è stata creata un'opera di *street art* e i diritti d'autore dell'artista che l'ha realizzata. È necessario quindi effettuare un bilanciamento tra gli interessi del proprietario privato a poter disporre liberamente della sua proprietà e gli interessi dell'autore a potersi opporre a qualsiasi danno alla sua opera che si trova su proprietà altrui e che possa essere pregiudizievole per la sua reputazione o il suo onore.

# -Capitolo I-

## **La *street art***

**SOMMARIO:** 1.1 Che cos'è la *street art* - 1.2 L'evoluzione nel corso della storia - 1.2.1 Le antiche origini dei graffiti - 1.2.2 La nascita della *street art* moderna negli Stati Uniti - 1.2.3 L'arrivo del fenomeno in Italia - 1.2.4 Una panoramica europea - 1.3 Gli artisti più noti del passato e del presente - 1.3.1 Keith Haring - 1.3.2 Jean-Michel Basquiat - 1.3.3 Banksy - 1.3.4 Shepard Fairey

### **Introduzione**

Il primo capitolo affronta l'arduo compito di soffermarsi sulla definizione del termine *street art*, sulle origini del fenomeno e sul contributo che è stato dato da alcuni grandi artisti del passato e del presente alla formazione di una mutata percezione sociale e culturale del fenomeno.

In particolare questa prima parte dell'elaborato costituisce una fondamentale introduzione alla successiva analisi riguardante le diverse problematiche giuridiche legate alla *street art*. Per meglio comprendere tutti gli aspetti, è infatti necessario esaminare di che cosa si tratta e quali sono le origini di questa forma d'arte. Il fenomeno della *street art* è complesso da definire e persino gli studiosi della materia manifestano delle difficoltà nel trovare un concetto univoco che possa descriverlo, in quanto esso racchiude in sé diversi sottogeneri, stili e tecniche che nel corso degli anni si sono susseguiti e affermati.

La motivazione di un iniziale excursus storico si spiega dalla necessità di una migliore comprensione della *street art*, per poter fin dal principio

individuare quelle che sono le caratteristiche che la rendono una espressione artistica così anomala, dalle ricadute giuridiche spesso spinose e talvolta paradossali. Inoltre, a tal fine, il capitolo si conclude con una carrellata su quattro famosi *street artist* che hanno dato un contributo essenziale per la formazione della percezione sociale e culturale dei giorni nostri sulla *street art*.

## 1.1 Che cos'è la *street art*

La *street art* è l'arte del ventunesimo secolo, l'arte che appartiene a tutti. È dell'artista che l'ha realizzata, del cittadino che passeggia per la sua città, del turista che visita, di coloro che la comprendono e la apprezzano, ma anche di chi la critica e la considera solo espressione di vandalismo. Essa è di tutti coloro che la ammirano ed infatti rappresenta a pieno il sentimento degli artisti di voler mostrare a tutti le proprie opere e il proprio pensiero, senza la necessità di far pagare un biglietto d'entrata.

È molto complesso poter dare una definizione esaustiva di che cosa sia, poiché i fattori da considerare sono molteplici, di carattere temporale, geografico, artistico e morale. In seguito sono riportate alcune definizioni che colgono in modo preciso ed efficace le principali caratteristiche del fenomeno in questione. "La *street art*, il movimento artistico oggi più capillarmente diffuso al mondo, dalla natura in costante evoluzione e ridefinizione, i cui frutti hanno spesso una vita effimera, precaria, evanescente, sebbene non manchino opere più durevoli, talvolta frutto di commissioni pubbliche"<sup>7</sup>. "[...] La *street art* è, nell'accezione comune, l'arte che invade lo spazio, l'arte illegale che occupa il non suo, l'arte che sorprende sul muro di uno spazio pubblico ma spesso offende sul muro di un palazzo privato. La *street art* è vandalismo per alcuni, ribellione per molti, incursione per altri. [...] La *street art* è provocazione. La *street art* non è comoda, non è istituzionale, non è vicina al potere, non è a favore, ma più spesso, quasi sempre, contro. Insomma la *street art* è ogni forma artistica che si trova in strada"<sup>8</sup>.

Il termine *street art* possiede "più sfaccettature del diamante più brillante ed inutile del mondo"<sup>9</sup>. Questo pensiero manifesta la difficoltà degli studiosi di tale materia di trovare una definizione del concetto di *street art*.

---

<sup>7</sup> DOGHERIA D., *Street art*, in *Arte e Dossier*, inserto allegato al n. 315, Novembre 2014, Firenze-Milano, p. 27.

<sup>8</sup> ARNALDI V., *Che cos'è la street art? E come sta cambiando il mondo dell'arte*, Roma, 2014, p. 11.

<sup>9</sup> CIOTTA E., *Street art. La rivoluzione nelle strade*, Lecce, 2012, p. 28.

Spesso si fa confusione tra i diversi termini che vengono utilizzati per descrivere il fenomeno in questione; *street art*, arte di strada, arte urbana, *urban art*, *guerriglia art*, graffiti, *writing*, graffitismo, *stencil art*, *stickers art*, *poster art*, *murales*, pittura murale ecc. Tutti questi termini indicano stili e tecniche che si sono sviluppati nel corso degli anni e che sono racchiusi nella più generale definizione di *street art*.

La questione maggiore nasce sul paragone tra la *street art* e il *writing*; le fonti consultate sono discordanti sul fatto che si tratti del medesimo fenomeno o due fenomeni separati. Il *writing* nacque negli Stati Uniti alla fine degli anni Sessanta ed è progenitore diretto della *street art*. Ciò significa che essa non è altro che una forma più evoluta, che oltre ad utilizzare parole e *tag* realizzate con una bomboletta spray, si avvale anche di disegni e tecniche più elaborate, come ad esempio lo *stencil*, le installazioni, i *murales*, gli *stickers* e i *poster*.

Lo *stencil* è un particolare tipo di graffiti che prevede l'uso di una mascherina di cartone, la quale dà la possibilità di realizzare forme, simboli e lettere in serie. Si tratta di una delle tecniche più usate nella *street art* contemporanea, grazie soprattutto alle creazioni del famosissimo artista inglese Banksy (FIG.1.1).



(FIG. 1.1) Banksy, *Girl and Balloon*, Londra, 2002

Il *poster* è uno strumento che permette la ripetizione della medesima immagine a basso costo. Nasce come strumento sia per usi commerciali che politici.

La *sticker art* è la tecnica migliore quando si parla di moltiplicazione dell'immagine, poiché si tratta di adesivi che vengono attaccati ovunque in città, dai muri ai cartelli stradali ed ai cestini della spazzatura.

L'opera di *street art* più diffusa è infine il *murales*, un dipinto di grandi dimensioni che ha lo scopo di essere così maestoso e visibile da lasciare senza parole lo spettatore (FIG. 1.2). Uno dei migliori realizzatori di murales è l'italiano Blu, che sul quotidiano inglese "*The Guardian*" è stato consacrato da Tristan Manco, grande conoscitore di *street art*, come uno dei dieci migliori *street artist* al mondo<sup>10</sup>.



(FIG. 1.2) Eduardo Kobra, *The Kiss*, New York, s.d.

È quindi possibile definire la *street art* come un grande contenitore che racchiude numerosi sottogeneri ed espressioni artistiche. A sostegno di questa tesi, giova includere la prospettiva resa da alcuni *writer* italiani durante una recente intervista.

Il *writer* Awer paragona "la *street art* ad un contenitore, per il semplice fatto che è un termine che comprende ormai tantissime tecniche differenti di

---

<sup>10</sup> MANCO T., *The 10 best street artist works – in picture*, in *The Guardian*, 7 agosto 2011.

espressione utilizzata in strada"<sup>11</sup>, e lo stesso fa Lucamaleonte considerandola come "un calderone, all'interno del quale ognuno ci mette un po' quello che vuole"<sup>12</sup>. Il Korvo e Frank Lucignolo sono dell'opinione che la *street art* sia l'evoluzione dei graffiti e che la differenza risieda nella tecnica di realizzazione. Diversamente Giulio Control Zeta sostiene che "La *street art* non è un'evoluzione del graffito, è un'alternativa ad esso, è un modo diverso per affrontare lo stesso problema e lo stesso spazio"<sup>13</sup>. La distinzione tra la *street art* e tutti i sottogeneri che ne fanno parte, non ha nessuna rilevanza giuridica.

Il denominatore comune, oltre che caratteristica fondamentale di tutti i sottogeneri della *street art*, è che le opere si trovano in luogo aperto e pubblico<sup>14</sup> per essere mostrate e godute da tutti. Non importa se si tratta di opere realizzate legalmente o illegalmente, se le motivazioni che spingono l'autore sono politiche, di denuncia, comunicative o di pure bellezza estetica, se sono interventi commissionati o di riqualificazione urbana.

La *street art* per il fatto di essere posta in un luogo pubblico, fa parte dell'ancora più ampia categoria della *public art*. La *public art*, altrimenti detta arte pubblica, è quell'arte che è realizzata per essere posta in un luogo pubblico a beneficio della collettività. Alcuni esempi di arte pubblica sono la scultura "Love" a New York, il "Bean" a Chicago, il "Bosco Verticale" di Boeri e l'installazione "Ago, filo e nodo" a Milano.

Uno spettatore, che si trova davanti ad un'opera di *street art*, pensa che essa abbia lo scopo di deturpare il paesaggio, mentre un altro pensa che lo abbellisca, ma la realtà è che si deve analizzare caso per caso e valutarne l'aspetto artistico ed estetico, che alcune volte è chiaro e condiviso, mentre

---

<sup>11</sup> CIOTTA E., *Street art. La rivoluzione nelle strade*, Lecce, Be Press Edizioni, 2012, p.81.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 87.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 83.

<sup>14</sup> "Il termine "pubblico" [...] significa che ogni cosa che appare in pubblico può essere vista e udita da tutti e ha la più ampia pubblicità possibile"; ARENDT H., *Vita Activa. La condizione umana*, Milano, 1988, pag. 79.

altre è dibattuto. Ci sono graffiti costituiti solo da semplici *tag*<sup>15</sup> che non hanno nessun carattere creativo e si limitano ad occupare spazio su una qualsiasi superficie e ce ne sono altri molto belli, che anche se formati solo da parole, per l'uso dei colori e delle grandezze, abbelliscono i grigi spazi urbani. A ciascuno viene data la scelta se condannare i primi ed apprezzare i secondi o andare al di là del pregiudizio di nomenclatura e valutarli solo per quello che appaiono. Ci sono gli imbrattatori veri e propri, che si concentrano sulle loro passioni calcistiche, sulle dichiarazioni d'amore all'innamorata di turno o che inneggiano alla politica, ma ci sono dall'altra parte gli *street artist* che vogliono essere collocati tra gli artisti tradizionali. Molti di loro sono entrati ufficialmente a far parte del mondo dell'arte tradizionale, quello in cui ci si destreggia tra gallerie, esposizioni, vendite ed aste, ma che comunque continuano a lavorare per la strada. Con *street art* si devono intendere solo quelle opere che raggiungono un livello di creatività tale da poter essere oggetto di tutela del diritto d'autore.

Il fenomeno è in grande ascesa tra il pubblico, in molti intraprendono dei viaggi nelle città della *street art* considerandole come dei musei a cielo aperto; le mete più ambite sono New York, Londra, Berlino, Amsterdam, Buenos Aires e Milano. Esistono dei progetti che catalogano le opere di *street art* e che offrono l'opportunità di localizzarle. Le più importanti città del mondo offrono delle mappe della *street art* scaricabili sui propri dispositivi mobili, proprio come si farebbe con una tradizionale mappa dei luoghi turistici da visitare.

Uno dei maggiori problemi è la coniugazione dell'arte con la legalità. Il confine tra arte e vandalismo può essere molto sottile, ma ad allargare questo confine ci hanno pensato artisti che, attraverso le loro creazioni

---

<sup>15</sup> La *tag* è la firma realizzata dapprima con il pennarello indelebile e successivamente con la bomboletta spray, che i *writer* realizzavano ovunque vi fosse una superficie libera. Non rappresentava mai il vero nome del *writer*, ma si trattava di uno pseudonimo solitamente accompagnato dal numero civico del palazzo o della strada in cui abitavano.

eccezionali, per la maggior parte realizzate senza autorizzazioni, lasciano senza parole il pubblico, che lascia così in secondo piano l'illegalità dell'azione, per giudicare solo la creatività e la bellezza. Il problema resta comunque presente, perché da una parte, chi la giudica come espressione di vandalismo, si richiede che vengano puniti i suoi autori, chi invece la ritiene una forma d'arte desidera che essa sia tutelata dal diritto d'autore. Se secondo taluni è il crimine ad affermare l'identità, ossia l'essere fuori legge, il naturale riflesso di questa presa di posizione è che nessuna legge deve regolare la *street art*, diritto d'autore incluso. Nel 1975 Peter Schjeldahl, giornalista e critico d'arte del *New Yorker* scrisse in un suo articolo: “[...] Quando questi artisti lavorano per strada e nella metropolitana, il contenuto artistico del loro lavoro era causale, esisteva solo nello sguardo di alcuni osservatori. Per molta gente il graffito era solo vandalismo puro e semplice, il deturpamento della proprietà pubblica e privata. Ora, i graffitisti lavorano su superfici loro, supporti che, comunque, sono destinati agli allestimenti di gallerie e musei. Il loro lavoro è legale e aspira apertamente allo status di arte, pur non essendoci dissociato dall'origine vandalica che, adesso, non è più l'argomento principale, o comunque una questione secondaria. Non più atto criminale, il graffitismo ha ancora a che fare con la criminalità: è il crimine di affermare la propria identità in un modo socialmente non accettato”.

## **1.2 L'evoluzione nel corso della storia**

Fin dalle sue origini più antiche, l'uomo non era in grado di scrivere, ma già disegnava sulle pareti delle grotte dove era solito vivere. Potrà sembrare estremo e poco sensato, ma questo è un primo passaggio importante che dimostra come l'uomo, sin dalla preistoria, sentiva questa esigenza di raccontare la propria vita attraverso la pittura sui muri. La scelta delle pareti delle grotte e delle caverne era la più semplice, poiché era qui che l'uomo preistorico passava la gran parte della sua vita per difendersi dagli animali,

dal freddo e dal buio. Era il luogo in cui viveva e per questo rappresentare la sua storia, le sue credenze e le sue avventure era, oltre che un modo per lasciare un segno di sé e della propria personalità, anche un modo per raccontare storie.

La storia prosegue e si passa poi all'uso dei graffiti nelle grandi civiltà antiche come quella egizia, greca e romana, alle pitture murali medioevali, ai simboli disegnati sui muri durante le due Guerre Mondiali ed al muralismo internazionale del secondo dopoguerra.

Per poter capire come si è arrivati all'attuale condizione della *street art*, dei diversi sottogeneri che ne fanno parte e delle questioni giuridiche derivanti da essa, è necessario fare un passo indietro e per gradi analizzarne le possibili origini ed evoluzione.

### **1.2.1 Le antiche origini dei graffiti**

Secondo la definizione contenuta nell'enciclopedia Treccani, i graffiti sono "il disegno o l'iscrizione incisi sulla superficie di un oggetto, e più spesso sulle pareti di edifici, o anche su roccia, secondo un uso che risale a tempi preistorici, dei quali sono documenti preziosi"<sup>16</sup>.

Essi sono il leitmotiv della storia dell'umanità ed esistono da migliaia d'anni. Procedendo per ipotesi e suggestioni, sulle quali concordano numerosi autori di libri riguardanti la *street art* e le sue origini<sup>17</sup>, le prime forme d'arte costituite dalla pratica del dipingere sui muri sono da datare molto prima della nascita della scrittura, quando le immagini raffigurate non avevano scopi estetici, ma principalmente carattere magico e narrativo.

L'uomo preistorico dipingeva o incideva sui muri scene di caccia, animali, lotte tribali e raccolta del cibo delle grotte e delle caverne. Il grande numero

---

<sup>16</sup> Definizione in vocabolario on line dell'Enciclopedia Treccani, disponibile all'indirizzo <http://www.treccani.it/vocabolario/graffito/>.

<sup>17</sup> Si prendano in considerazione a tale proposito: ARNALDI V., *Che cos'è la street art? E come sta cambiando il mondo dell'art*, Roma, 2014, p. 19; CIOTTA E., *Street art. La rivoluzione nelle strade*, Lecce, Be Press Edizioni, 2012, p. 3; DOGHERIA D., *Street art*, in *Arte e Dossier*, inserto allegato al n. 315, Novembre 2014, Firenze-Milano, p. 7; SERRA C., *Murales e graffiti. Il linguaggio del disagio e della diversità*, Milano, 2007, p. 3.

di grotte incise e pitturate dall'uomo preistorico, testimonia la presenza di numerose popolazioni che utilizzavano tali tecniche per descrivere e raccontare la propria vita quotidiana, l'infanzia o il rapporto con la natura. Per gli studiosi di storia si tratta di immagini essenziali per comprendere come si svolgeva la loro vita. Le testimonianze più famose di tali pitture, anche dette incisioni rupestri, giunte fino ai nostri giorni, sono le grotte di Lascaux in Francia e quelle di Altamira in Spagna, entrambe risalenti al 20.000 a.C. circa.

Oltre a scene di agricoltura e caccia, sono state trovate anche delle impronte di mani, dimostrazione dell'individualismo dell'uomo che le ha lasciate. Attraverso una comparazione con la *street art* moderna, si può pensare che tali impronte potessero essere un'anticipazione dell'attuale uso delle *tag* da parte dei *writers*, per lasciare traccia di se stessi, della propria individualità e personalità<sup>18</sup>. Questi due aspetti dell'individualità e della personalità dell'autore sono tutelati nella disciplina attuale del diritto d'autore dai diritti morali garantiti ai creatori dell'opera. I diritti morali permettono al creatore dell'opera di reclamarne la paternità e di opporsi a qualunque modificazione o atto a danno della stessa, che possa rappresentare un pregiudizio al proprio onore e alla propria reputazione. Grazie a tali diritti esiste quindi un legame tra l'autore e l'opera che ha realizzato.

Con il procedere della storia, si possono trovare esempi di pittura parietale anche nella civiltà egizia, assira e greca, ma i più significativi riguardano quella romana.

Per la prima volta, al tempo dell'antica Roma, si potevano osservare i primi utilizzi delle scritte murali ad uso privato, e a volte anche vandalico. Nella città di Pompei sono state ritrovate iscrizioni con pubblicità di prodotti, offerte di ragazze nei postriboli, commenti su personaggi politici del tempo e obblighi o divieti. Anche il Colosseo era ricoperto di scritte che nel passare del tempo si erano accumulate, fino a formare un groviglio incomprensibile. A Roma i muri erano sicuro lo strumento più comodo per scambiarsi

---

<sup>18</sup> DOGHERIA D., *op. cit.*, p. 8.

messaggi, far conoscere le proprie idee sul mondo, diffondere pubblicità e propaganda politica. Questa pratica si sviluppò al punto tale, che ci furono abitanti del tempo che iniziarono a lamentarsi, così come accade oggi per i graffiti nelle città.

Procedendo cronologicamente si passa al Medioevo, durante il quale gli artisti utilizzavano un effetto illusionistico che prevedeva l'aggiunta di elementi tridimensionali o veri e propri oggetti sulla superficie dipinta. Questa tecnica anticipava la soluzione adottata dalla contemporanea *street art*, che prevede l'uso di scritte, oggetti e deformazioni della superficie pre-esistenti all'intervento dell'artista<sup>19</sup>.

Richiamare forme artistiche così antiche può risultare azzardato o poco veritiero, ma anche se si tratta di suggestioni, molto probabilmente ognuna di queste esperienze passate ha caratterizzato per alcuni versi l'attuale *street art*.

Il muralismo internazionale del primo dopoguerra rappresenta uno dei diretti ascendenti della *street art* di oggi<sup>20</sup>. Sono degni di nota il Messico post-rivoluzionario e l'Italia fascista, che seppur politicamente su fronti opposti, utilizzavano la pittura murale a fine propagandistico ed educativo. Per quanto riguarda il Messico, i muralisti, recuperando l'esperienza dei dipinti murali delle civiltà precolombiane di circa 18.000 anni prima, crearono rappresentazioni ambientate durante la rivoluzione zapatista del 1910, dando vita ad un vero e proprio movimento artistico.

Durante la rivoluzione i murales di carattere pubblico e collettivo erano il mezzo di comunicazione per trasmettere le ideologie di liberazione e lotta per ottenere l'indipendenza dai conquistatori spagnoli. I murales solitamente si trovavano all'aperto, in un luogo pubblico, in questo modo potevano giungere ad una moltitudine di persone e trasmettere il loro

---

<sup>19</sup> DOGHERIA D., *op. cit.*, p. 8.

<sup>20</sup> DOGHERIA D., *op. cit.*, p. 11.

messaggio; si trattava di opere collettive finalizzate a mostrare e comprendere il passato per formare un'opinione politica sul presente.

I più famosi muralisti messicani furono Orzoco e Diego Rivera la cui arte era popolare ed educativa, con lo scopo di narrare una storia per comprendere l'attualità. Rivera, ad esempio, raggiunse questo scopo con la "Storia del Messico", collocato nel Palazzo nazionale di Città del Messico.

Probabilmente la *street art* di oggi riprende dal muralismo le prime istanze politiche e il desiderio di appropriazioni di spazi diversi da musei e gallerie per potersi esprimere.

Si è partiti da molto lontano per datare le origini della *street art*, fino addirittura alle pitture rupestri, ma il primo segno moderno della sua nascita può essere individuato in "Kilroy"<sup>21</sup> (FIG. 1.3). Chi è Kilroy? È un simpatico personaggio con un grosso naso della cultura popolare anglosassone che era diffuso in Gran Bretagna, Stati Uniti e Australia ed era anche detto *Foo*. Durante la prima Guerra Mondiale cominciarono a comparire un po' ovunque delle scritte "*Foo was here*"<sup>22</sup> accompagnate dal disegno del personaggio. Nel corso della seconda Guerra Mondiale diventò un'icona vera e propria. Data la diffusione in diversi paesi, esso rappresentava lo spirito di condivisione e di unione tra spazi, pensieri ed ideologie. Kilroy era la ribellione e il disappunto dei soldati mandati al fronte. Era importante perché geograficamente presente e si poteva trovare negli spazi più impensati e proibiti, con lo scopo di lanciare il suo messaggio.

---

<sup>21</sup> ARNALDI V., *Che cos'è la street art? E come sta cambiando il mondo dell'arte*, Roma, 2014, p. 19.

<sup>22</sup> Traduzione: Foo era qui.



(FIG. 1.3) Kilroy rappresentato sulla parete di una montagna

Se nel passato più remoto si possono ritrovare i progenitori della *street art*, anche in epoca recente le fonti ispiratrici sono molteplici: le scritte sui muri ritrovate nelle carceri e nei manicomi, i segni con cui i lavoratori precari americani si lasciavano indicazioni riguardanti possibili lavoretti, i graffiti realizzati negli Stati Uniti a partire dalla fine degli anni Sessanta, i *murales* politici ubicati un po' ovunque in Occidente. Se inizialmente si trattava di una pratica unicamente legata all'emarginazione, alla disperazione, alla povertà, all'ingiustizia sociale ed al razzismo, oggi invece le motivazioni sono ulteriori. Il dipingere sui muri, sia legalmente che illegalmente, è anzitutto considerato come una forma di comunicazione su uno schermo dove tutti la possono vedere.

## **1.2.2 La nascita della *street art* moderna negli Stati Uniti**

“Il fenomeno del graffitismo nasce e raggiunge un successo immediato, in una New York stanca di un'arte nata dalla cultura artistica, creata e portata avanti dal mondo dei “bianchi”. Rappresenta, come già il jazz, una rivincita culturale dei “negri” e degli emarginati, un soffio di nuova energia, di nuova creatività, con quel tanto di “eversivo” di proibito, di *underground*, che ne

fa un fiore all'occhiello della New York "bene"; ciò che, inevitabilmente, finisce per distruggerne tutta la carica"<sup>23</sup>.

Il fenomeno del *writing* o altrimenti detto graffitismo comparve a partire dalla fine degli anni Sessanta con una natura prevalentemente illegale tra i giovani newyorkesi, chiamati "*kids*", provenienti dai quartieri più poveri ed emarginati. Il termine graffiti fu coniato dai mass media con un'accezione negativa, mentre gli autori definiscono la propria arte come *writing* e chiamano se stessi *writer*. È da preferirsi questa dicitura, in quanto è strettamente collegata alla scrittura e alla sua evoluzione, campo di analisi che interessa loro; i due termini però sono quasi sempre usati indistintamente.

È l'antenato più recente e diretto dell'attuale *street art*. I primi *writer*, armati di pennarello indelebile, scrivevano il loro nome o pseudonimo sui vagoni dei treni e della metropolitana, per poi passare ai muri della città e qualsiasi superficie libera negli spazi pubblici. Per quale motivo inizialmente utilizzavano i treni? Perché in questo modo il messaggio e la scritta da loro realizzata potevano viaggiare e raggiungere anche posti lontani. Lo scopo era condividere la propria identità e il proprio pensiero con quante più persone possibile. Utilizzavano le loro firme che, in termini di settore, erano dette *tag* e realizzate con un pennarello indelebile (FIG. 1.4) ovunque vi fosse uno spazio libero. La *tag* era composta solitamente dal proprio nome e dal numero della strada o del palazzo dove abitavano, ma non erano rari i casi in cui un *writer* sceglieva una firma che rappresentasse una propria caratteristica personale.

---

<sup>23</sup> VINCA-MASINI L., *L'arte del Novecento. Dall'Espressionismo al multimediale*, vol. 5, Firenze, 1989, p. 1129.



(FIG. 1.4) Esempi di *tag* con pennarello indelebile, New York, anni '70

A cambiare le sorti del *writing*, nel 1971, fu un articolo di un giornalista che scrisse sul *New York Times* a seguito della sua osservazione del fenomeno. Il 21 luglio pubblicò l'articolo "*Taki 183' Spawns Pen Pals*"<sup>24</sup> riguardante un certo Taki 183 che aveva tappezzato tutta la città con la sua *tag*. Per la prima volta viene quindi data attenzione al mondo dei *writing*, che si era sviluppato fino al punto di non essere più ignorato.

Tutte le volte che si parla della nascita della *street art*, nel suo sottogenere del *writing*, si deve prendere in considerazione questo articolo, poiché diede una certa risonanza al fenomeno, lanciando una vera e propria moda.

Lo slancio maggiore al movimento dei graffiti fu però dato dall'entrata in scena della bomboletta spray che portò ad un'evoluzione dello stile e aumentò le possibilità di esprimersi. Il pennarello indelebile era lo strumento adatto per questi artisti, che facevano dell'illegalità il loro modo di agire, poiché si nascondeva facilmente sotto ai vestiti, ma il segno lasciato era piccolo; con la bomboletta spray le scritte invece erano grosse e ben visibili, inoltre il tempo di realizzazione era ridotto.

Il fenomeno si evolvette e in poco tempo apparvero i primi *masterpiece*<sup>25</sup> (FIG. 1.5) e negli anni Ottanta cominciò a diffondersi anche l'uso delle

<sup>24</sup> S. A., "*Taki 183*" *Spawns Pen Pals*, in *The New York Times*, 21 luglio 1971, p. 37.

<sup>25</sup> "*Masterpiece* in italiano significa capolavoro, è l'opera più completa di un artista, dove intuizione creativa e abilità tecnica si fondono, in essa si tende alla ricerca della perfezione",

immagini. Il passaggio dalla *tag* a qualcosa di più elaborato, sia tecnicamente che stilisticamente, si doveva al fatto che le firme erano sempre di più e stavano diventavano confondibili una con l'altra. Si perdeva così il significato stesso della firma che era quello di potersi affermare e far riconoscere individualmente. Alle *tag* furono quindi aggiunti elementi nuovi, simboli, loghi, piccole immagini, per creare qualcosa di più complesso.



(FIG. 1.5) Esempio di *masterpiece*, New York

Ben presto il *writing* cominciò ad essere considerato come una forma d'arte vera e propria. Tuttavia i pezzi cominciavano ad essere così elaborati che divenne riduttivo riportarli solo a tale fenomeno. Verso gli inizi degli anni Novanta si può quindi individuare la nascita della *street art*, come evoluzione del graffitismo, oltre che delle molteplici forme di arte murale sopracitate.

Fino agli anni Novanta, la *street art* o ancora semplicemente graffitismo era da considerare come mero atto vandalico. La società non accettava gli autori dei graffiti, anzi li combatteva con decine di provvedimenti e le

---

definizione in CORALLO M., *I graffiti*, Milano, 2000, p. 59. Si tratta di opere vere e proprie, realizzate grazie all'uso di bombolette spray di almeno tre colori e che prevedono una rielaborazione creativa della semplice scritta. Si inizia quindi a creare qualcosa che sia bello da vedere e che possa considerarsi altro, rispetto ad una solo espressione vandalica.

Amministrazioni pagavano per cancellare le loro tracce, ma essi poco dopo ritornavano inesorabili. Allo stesso tempo l'Amministrazione concedeva spazi appositi per poter sfogare il loro bisogno di dipingere. In questo modo, però, si toglieva il carattere dell'illegalità che era quello che spingeva per primo i *writers* ad agire; i muri concessi restavano vuoti.

Ancora oggi resta il problema del conflitto tra vandalismo ed arte. Cambiano le cose ma il conflitto con l'Autorità resta. La *street art* considera lo spazio pubblico come di tutti e quindi non vede la necessità di ottenere nessun tipo di autorizzazione per agire. L'arte è il mezzo per riprendersi lo spazio di tutti, ha affermato Banksy. In risposta a chi sostiene che il graffito sia un oltraggio al paesaggio urbano, il *writer* inglese ha ribattuto: "Le persone che davvero deturpano i nostri luoghi, sono le compagnie che scarabocchiano con slogan giganti i palazzi e gli autobus cercando di farci sentire inadeguati se non compriamo le loro cose. Si credono capaci di strillare i loro messaggi sulle nostre facce da ogni superficie disponibile, ma a noi non è permesso dare delle risposte. Hanno intrapreso la sfida e il muro è l'arma, che abbiamo scelto per difenderci"<sup>26</sup>.

### **1.2.3 L'arrivo del fenomeno in Italia**

Francesca Alinovi fu la prima in Italia a parlare di graffiti, intesi come *street art* verso la fine degli anni Ottanta. Lei era una ricercatrice al dipartimento di Arti Visive dell'Università di Bologna. Il suo lavoro era partito a New York quando studiava e analizzava come i *writer* di strada erano poi arrivati a presentare le proprie opere nelle gallerie d'arte. Nel 1982 la Alinovi scrisse su FlashArt<sup>27</sup> un articolo "Arte di Frontiera" nella quale descriveva il movimento iniziato sul finire degli anni Sessanta a New York.

Il *writing* si diffuse rapidamente in Europa, mentre l'Italia fu l'ultimo Paese ad "contagiato", verso gli anni Ottanta. Nel nostro Paese i graffitari non

---

<sup>26</sup> DE GREGORI S., *Shepard Fairey in arte Obey: La vita e le opera del re della poster art*, Roma, 2011, p. 179.

<sup>27</sup> Rivista internazionale, pubblicata anche in Italia, specializzata in arte contemporanea.

furono influenzati solamente dagli artisti d'oltreoceano, ma anche da fonti autoctone che avevano preceduto, anche di parecchi anni, l'arrivo del fenomeno del *writing*. In Italia, difatti, nel corso del Novecento si sono susseguiti due diverse correnti finalizzate a utilizzare il carattere comunicativo del muro. Per primo il regime fascista, negli anni Trenta, utilizzava la pittura murale per trasmettere gli ideali e valori politici di Mussolini; negli anni della contestazione, invece, fu utilizzata negli per scopi opposti, infatti era il popolo ad usare il muro per esprimere i propri messaggi rivoluzionari contrari alle istituzioni.

Con Mussolini la funzione dei murales era di comunicazione propagandistica ed educativa, per aumentare il consenso del popolo nei confronti del regime. Oltre che i motti del Duce, venivano riprodotti anche i suoi ritratti. In quel periodo storico il dipingere sui muri era legale, perché l'ordine e l'azione provenivano dallo Stato.

Negli anni Settanta l'arte murale si sviluppò in contemporanea alla contestazione studentesca. I giovani si rendevano conto dei gravi problemi nel mondo e, di conseguenza a questo loro interesse politico, l'arte diventa strumento di denuncia e riflessione. Ad essere punto focale di questo fenomeno furono tre grandi città: Milano, Bologna e Roma.

In contemporanea, tra gli anni Cinquanta e Settanta, la Sardegna fu il centro di maggior proliferazione di arte murale. Il piccolo comune di Orgosolo è stato il primo a presentare al pubblico i suoi murales nel 1969, grazie all'opera del Gruppo Anarchico Dioniso (FIG. 1.6). I temi erano quelli della politica, della lotta al potere e della contestazione in generale. Successivamente, negli anni Ottanta, quando gli animi ormai si erano placati, tali scene vennero sostituite da quelle di vita quotidiana della campagna. Gli artisti che realizzarono questi primi *murales* volevano esprimere la propria ideologia politica ed artistica e, senza dubbio, furono influenzati dal muralismo messicano degli anni Venti. I *murales* erano realizzati sulle pareti di case o comunque in posti che fossero ben visibili, così che il messaggio potesse essere colto da chiunque. In questo clima che

voleva far emergere il malessere e la rivolta, i *murales* erano il mezzo di comunicazione per la massa.



(FIG. 1.6) Dioniso, *La rivolta di Pratobello*, Orgosolo, 1969

San Sperate è un altro piccolo comune della Sardegna e dal 1968, grazie all'intervento iniziale dello scultore Pinuccio Sciola, che aveva pensato di rivoluzionare l'aspetto dei muri anonimi delle case, si presenta come un Paese Museo. Il paese è adornato con oltre 320 *murales*, sculture e monumenti che si trovano i muri degli edifici, ma anche le strade, le piazze e ogni altro spazio pubblico.

Senza tenere conto della pittura muralista italiana, ma volendo solo considerare i graffiti come antenati della *street art*: il fenomeno del *writing* arrivò in Italia, come anche in altri Paesi europei all'inizio degli anni Ottanta. Solo negli anni Novanta, però, si cominciò seriamente a capire la portata del fenomeno e a prendere provvedimenti per combatterlo. Le Amministrazioni comunali viaggiavano su un doppio binario: da un lato creano spazi appositi e legali per questi artisti e dall'altro creano sanzioni sempre più aspre. Da un lato c'erano i sostenitori di questo fenomeno che consideravano i graffiti delle opere d'arte e dall'altra parte gli oppositori, i quali li reputavano solo interventi vandalici. Ancora oggi non è così scontato

che la *street art* sia incoraggiata e tutelata; si tratta di un fenomeno ambiguo ed alcuni casi recenti dimostrano come artisti di fama internazionale, vengano chiamati in una città per dipingere su commissione, mentre in un'altra possano essere sanzionati per imbrattamento, come ad esempio è accaduto alla *street artist* nostrana Alice Pasquini, detta Alicè.

In Italia si sono affermate tre scuole principali a Milano, Bologna e Roma; le città hanno reagito all'avvento di questo fenomeno in modalità pressoché uguali. Le Amministrazioni comunali condannano la *street art* illegale, poiché realizzata senza l'autorizzazione del proprietario della superficie sulla quale è collocata, come atto vandalico, ma allo stesso tempo incoraggiano la *street art* autorizzata che punta alla riqualificazione di quartieri degradati, pericolosi e senza iniziative sociali, all'abbellimento e alla creazione di gallerie d'arte a cielo aperto.

A Milano numerosi sono gli *street artist* giunti da tutto il mondo per mettere il proprio genio artistico a servizio della città. Qui troviamo un'alternanza tra la repressione del fenomeno come fattispecie vandalica di imbrattamento ex art. 639 del codice penale da un lato e, dall'altro, un tentativo di dare degli spazi appositi a questi artisti dove poter esprimere la loro arte e sostegno a progetti per la riqualificazione di spazi in degrado. Dal 2011 a oggi l'avvocatura di Palazzo Marino ha trattato complessivamente 160 procedimenti penali a carico di 260 imputati o indagati soprattutto per imbrattamenti a danno di mezzi di trasporto pubblici o edifici<sup>28</sup>. Allo stesso tempo i progetti di *street art* finanziati, patrocinati o sostenuti dall'Amministrazione sono numerosi, si pensi ad esempio al progetto "Muri Liberi" con cui ha concesso 100 nuovi muri da dedicare alla *street art*, il progetto di riqualificazione dell'area del Giardino delle Culture per il quale il Comune ha commissionato allo *street artist* Millo due giganteschi murali e il progetto CLER con la quale si vogliono trasformare le serrande dei negozi in delle opere d'arte.

---

<sup>28</sup> S.A., *Graffiti, il Comune di Milano in tribunale: guerra aperta ai writer. Sala: "Avranno vita difficile"*, in *La Repubblica*, 18 settembre 2016.

La città di Bologna si può considerare il centro italiano della *street art* dove si fondono opere illegali, ma anche mostre e festival dedicate a questa nuova forma d'arte. Come a Milano, anche l'Amministrazione comunale bolognese punisce la *street art* illegale, come ha fatto ad esempio con l'artista Alicè condannata per imbrattamento nel 2016 e al contempo sostiene progetti ad essa dedicati. Il Comune ha creato, in collaborazione con due associazioni, una mappa della *street art* sulla quale sono collocate tutte le opere che si possono trovare in giro per la città, con l'indicazione dell'autore e della via in cui sono poste. La mappa è interattiva e continuamente aggiornata grazie al censimento dei graffiti realizzato periodicamente; nella sua legenda distingue con colori differenti le opere realizzare liberamente in situazioni tendenzialmente illegali<sup>29</sup>.

Infine a Roma, come nella città lombarda, l'Amministrazione comunale ha tentato, accanto alla lotta contro gli *street artist* che agiscono senza autorizzazione, di trovare delle strade alternative per contenere il fenomeno della *street art* e convertirlo in qualcosa di costruttivo e positivo. Ha dato così il via al progetto "Muri Legali", con la quale sono messi a disposizione di coloro che ne vogliono usufruire, alcune superfici apposite delimitate da una targa all'inizio e alla fine della superficie legalizzata. Inoltre l'Amministrazione romana è molto impegnata nel sostegno di progetti dedicati alla *street art* come strumento per la riqualificazione di quartieri periferici in degrado, come ad esempio il progetto *Big City Life* nel quartiere di Tor Marancia.

---

<sup>29</sup> GIUSBERTI C., *Bologna, tutta la street art in una mappa*, in *La Repubblica*, 18 aprile 2016.

## 1.2.4 Una panoramica europea

Sul finire degli anni Ottanta il fenomeno del graffitismo aveva già preso piede in gran parte dell'Europa; nelle metropoli quali Parigi, Berlino e Londra comparirono le prime *tag* e i primi esempi di graffiti.

Nel vecchio continente, così come negli Stati Uniti, a essere colpiti furono per primi i treni, anche se il muro fu ben presto la superficie prediletta da tutti i *writer*. Se in America ci vollero anni perché l'opera di qualche ragazzo della periferia diventasse un vero e proprio movimento, in Europa esso arrivò già con tecniche e stili definite.

La città di Berlino è sicuramente la città con la più alta presenza di opere di *street art* in Europa. Fin dagli anni della costruzione del Muro di separazione tra Berlino Ovest e Est, esso era la "piattaforma" usata dagli abitanti per poter condividere le proprie opinioni e il disagio per la divisione della città. Negli anni successivi alla caduta del Muro, alcune parti non abbattute sono diventate un mezzo per trasmettere messaggi di cooperazione, convivenza pacifica e fraternità. Famosissima è, in questo senso, la *East Side Gallery*, una galleria a cielo aperto interamente dipinta con circa un centinaio di opere realizzate tra il 1990 e il 1992, che si trova su un tratto del muro nella ex Berlino Est lungo 1,3 km ed è una meta turistica per più di un milione di turisti all'anno<sup>30</sup>.

Una delle opere più celebri che si trova sul muro della *East Side Gallery* è "*The mortal kiss*" (FIG. 1.7) raffigurante il bacio tra gli ex leader della Germania dell'est e dell'Unione Sovietica, realizzato in occasione del trentennio della nascita della Repubblica Democratica Tedesca.

---

<sup>30</sup> Disponibile all'indirizzo <https://www.berlin.de/it/monumenti/3559756-3104070-east-side-gallery.it.html>.



(FIG. 1.7) Dmitri Vrubel, *The Mortal Kiss*<sup>31</sup>, Berlino, 1979

Berlino unisce sia la *street art* legale, con gli artisti della *East Side Gallery*, che quella illegale nei quartieri di Kreuzberg e Mitte, dove si trovano il maggior numero di opere di strada. Già dagli inizi degli anni Ottanta, in questi quartieri gruppi di anarchici e immigrati, utilizzavano spazi fatiscenti ed edifici abbandonati per esprimere le loro proteste. L'espansione della *street art* illegale è stata possibile soprattutto ad una normativa abbastanza permissiva della città di Berlino, infatti c'è una certa tolleranza nella maggior parte degli spazi pubblici, ma non in caso di imbrattamento di trasporti pubblici, punito con multe fino a 2.000 euro<sup>32</sup>.

Londra, insieme a Berlino, è in Europa il più importante centro per la *street art*. La città è famosa per i suoi dipinti murali, grazie soprattutto all'intervento di Banksy, che l'ha scelta come suo trampolino di lancio e luogo dove ha realizzato alcune delle sue opere più note e significative. Il *writer* nativo di Bristol non è però l'unico degno di nota, tanto che ovunque sul web si trovano proposte di tour turistici con l'unico scopo andare alla

<sup>31</sup> In lingua tedesca il titolo originale è: "Mein Gott, hilf mir, diese tödliche Liebe zu überleben".

<sup>32</sup> SAVINI B., *La street art*, in *Art & Law*, Negri-Clementi Studio Legale Associato, 2015, p. 5.

ricerca dei graffiti disseminati in giro per la città. L'interessamento dei turisti, ma anche della popolazione londinese, è chiara indicazione del valore che essi attribuiscono a tali opere.

Se in Europa le città sopracitate erano le più colonizzate dai *writer* di tutto il mondo, negli ultimi anni è entrata in gioco anche Lisbona. Nel quartiere del Bairro Alto ha sede il *Museu Efémeru*, un museo a cielo aperto della *street art*, che come indica la parola stessa, è temporaneo. Le opere che si trovano qui infatti, sono continuamente modificate, eliminate e sostituite. Esse ricoprono edifici vecchi e ormai vuoti, fabbriche dismesse, palazzi che sono in attesa di ristrutturazione o demolizione. Sul sito web del museo si può consultare una mappa dei luoghi dove trovare i graffiti e scaricare un'audioguida per i numerosi turisti che decidono di visitare la città attraverso questo percorso alternativo. In Avenida Fontes Pereira de Melo, uno dei maggiori rami commerciali della città, si trova un palazzo con alcuni dei *murales* più famosi, tra cui quello dello *street artist* italiano Blu (FIG. 1.8) che raffigura un uomo d'affari che tiene il mondo tra le mani, bevendone il succo con una cannuccia, e indossando una corona con i marchi di alcune compagnie petrolifere famose.



(FIG. 1.8) Blu e OS Gemeos, *Crono 2*, Lisbona, maggio 2010

L'Europa è centro fresco e onnipresente del fenomeno *street art*, ogni stato risponde però diversamente alle problematiche giuridiche che ne derivano e propone diverse soluzioni, che sono legate al livello di tolleranza concesso. In Danimarca nelle scuole si parla della prevenzione del fenomeno graffiti, in Olanda, successivamente ad incontri di dialogo tra cittadini e *writer* si è arrivati a stabilire delle zone in cui la *street art* possa essere tollerata, in Belgio si è invece deciso di reprimere il fenomeno con aumento di controlli nelle stazioni dei treni e della metropolitana.

### **1.3 Gli artisti più noti del passato e del presente**

I più grandi artisti del passato che, con le loro opere hanno reso grande il movimento della *street art* e che hanno contribuito a trasformare la percezione sociale e culturale di questo fenomeno, sono Keith Haring e Jean-Michel Basquiat. Quando si parla di *street art* infatti, non si possono non nominare questi due personaggi che, negli anni Settanta e Ottanta, fecero delle gallerie della metropolitana e dei muri di New York la superficie perfetta per esprimere la loro arte e comunicare con la città. Keith Haring e Jean-Michel Basquiat non furono artisti ufficiali ed, allo stesso tempo, aderirono solo in parte alla cultura dei graffiti; per loro infatti furono solo il punto di partenza d'una breve ma intensa carriera. Essi hanno coraggiosamente lasciato il segno e il loro esempio ai futuri artisti di strada, hanno contribuito al cambiamento del modo in cui l'opinione pubblica considerava i graffiti. Se prima erano semplicemente delle *tag* lasciate ovunque vi fosse uno spazio libero e considerate quasi esclusivamente imbrattamento e vandalismo, il loro nuovo approccio divertente, colorato, fantasioso e creativo ha portato alla consapevolezza che tali opere potessero essere ritenute vera e propria arte, e per questo anche tutelate come tali dal diritto d'autore. La loro arte era realizzata sui muri di luoghi

pubblici e non su delle tele da tenere all'interno di un museo, perché volevano che fosse accessibile a tutti e che appartenesse alla collettività.

Le loro vite e le loro attività e le loro opere, ci aiutano nello scopo di comprendere come l'arte di strada sia da paragonare all'arte tradizionale esposta nei musei e nelle gallerie e di conseguenza, come essa possa essere tutelata allo stesso modo dal diritto d'autore.

Con un ulteriore passaggio sono state inserite delle piccole biografie di due dei più famosi autori di *street art* attuali Banksy e Shepard Fairey. La scelta è stata complessa, perché oggi gli *street artist* capaci di lasciare il loro inconfondibile segno sono molteplici e tutti degni di nota. Sono loro i grandi artisti del presente e, anche se non si tratta di un'arte tradizionale, essi sono i più richiesti e quotati sul mercato. Le loro opere sono realizzate con lo scopo di trasmettere un messaggio di denuncia e sono quasi sempre politicamente impegnate.

### 1.3.1 Keith Haring

“Durante la sua breve vita, segnata dalla conquista della celebrità e del successo commerciale, l'artista è divenuto un vero e proprio marchio americano di esportazione e, come nessun altro, ha saputo fondere se stesso con la propria arte”<sup>33</sup>.

Keith Haring nacque in Pennsylvania nel 1958 e la sua infanzia fu segnata da una grande passione per i fumetti e i cartoni animati, che per tutta la vita furono una presenza molto forte nella sua arte. Frequentò la scuola d'arte con indirizzo di grafica pubblicitaria ed, a partire dal 1980, iniziò a disegnare per la strada abbandonando qualsiasi ambiente istituzionale che aveva fino a quel momento frequentato. “Ammirava il virtuosismo con cui gli *street kids*<sup>34</sup> maneggiavano le bombolette spray, e simpatizzava per le loro azioni illegali, che li portavano ad esprimersi ai margini dell'arte e del

---

<sup>33</sup> KOLOSSA A., *Haring*, Köln, 2005, p. 7.

<sup>34</sup> Traduzione non letterale: i ragazzi che dipingono in strada.

commercio, nonché a essere “pubblici” e visibili a chiunque”<sup>35</sup>. Seguendo il loro esempio, scelse come luogo per esprimere e sperimentare la propria arte le pareti della metropolitana di New York, dove ricopriva i pannelli neri che si trovavano nelle stazioni con simboli e disegni di ispirazione fumettistica utilizzando solo un gessetto bianco, perché era veloce e non lasciava nessun margine di errore. Lo stesso Haring raccontò al suo biografo John Gruen che dipingere sulle superfici nere della metropolitana era più pericoloso che farlo sui vagoni dei treni, perché era più esposto ai controlli dei poliziotti. Era attratto dalla trasgressione del suo atto; per questa ragione fu multato più di 100 volte e talvolta anche arrestato. Il suo disegno più famoso, che divenne anche il suo marchio, è il “*radiant boy*”<sup>36</sup> (FIG. 1.9).



(FIG. 1.9) Rappresentazione del “*radiant boy*” con Keith Haring

Questi suoi disegni nelle stazioni della metropolitana non erano volti solo a decorare spazi rimasti vuoti, ma erano veicolo di trasmissione di messaggi precisi e di sentimenti della vita. Successivamente passò ad uno stile più colorato, rispetto al semplice gessetto bianco, ed ispirato alla *Pop Art* ed al mondo dei fumetti. Le sue opere, ora famosissime in tutto il mondo, erano qualcosa di assolutamente originale e creativo che facevano parlare la gente

<sup>35</sup> KOLOSSA A., *op. cit.*, p. 19.

<sup>36</sup> Il disegno rappresenta un corpo di un bambino stilizzato, con le fattezze simili a quelle di un pupazetto, circondato da dei raggi di luce circconfusa.

ed attiravano le attenzioni della critica. Diventò in breve tempo un personaggio di spicco del panorama newyorkese, le sue opere venivano staccate dalle superfici sulle quali erano realizzate, per essere messe in gallerie d'arte o vendute. Haring scelse la metropolitana e i muri della città, perché voleva che la sua arte fosse pubblica ed accessibile a tutti. Nel 1984 disse infatti che "l'arte non è affatto un'attività elitaria per pochi eletti, bensì si rivolge a tutti, e questo è l'obiettivo al quale contribuirò a tendere". Girò il mondo per mostrare questa sua idea di arte; passò per Berlino, dove sul Muro che divideva la città, disegnò dei bambini che si tengono per mano. In Italia invece realizzò il suo ultimo graffito dedicato alla pace universale (FIG. 1.10) sull'esterno della Chiesa di Sant'Antonio a Pisa. Morì di AIDS nel 1990 a soli 31 anni.



(FIG. 1.10) Keith Haring, *Tuttomondo*, Pisa, 1989

### **1.3.2 Jean-Michel Basquiat**

Jean-Michel Basquiat, contemporaneo di Haring, ebbe una vita artisticamente molto intensa nella New York degli anni Settanta-Ottanta. Nacque nel 1960 a Brooklyn da genitori di origini haitiane e africane; origini che influenzarono enormemente la sua carriera. Era un appassionato di

anatomia, fin da quando, da bambino, ebbe un incidente che lo tenne fermo in un letto di ospedale per molto tempo e dove lui si dedicò alla lettura di manuali di anatomia per passare il tempo; tali studi anatomici furono sempre presenti nella sua arte.

Inizialmente era un *writer* alla pari di tanti altri. Nel 1977 conobbe Al Diaz, un giovane artista di strada che lo trasportò nel mondo dei graffiti. I due crearono una loro *tag* personale SAMO (FIG. 1.11) acronimo di "Same Old Shit"<sup>37</sup>, con la quale firmavano ogni superficie libera della città di New York. La *tag*, accompagnata da piccoli messaggi provocatori, cominciò ad essere notata dai galleristi, che si chiedevano chi fossero questi due *writers*. Ben presto però, il sodalizio con l'amico graffitato finì e così anche la *tag* scomparve, con tanto di epitaffio sui muri della città: *Samo is dead*<sup>38</sup>.

Il suo rapporto con i graffiti si limitò quindi ai primi anni Ottanta, ma è proprio grazie alla fama acquisita in questo campo, che iniziò a guadagnare molto dalla vendita delle sue opere. Il suo scopo primario però, restava sempre scuotere l'opinione pubblica con le sue idee e rappresentazioni che rinnegavano il sistema tradizionale dell'arte.



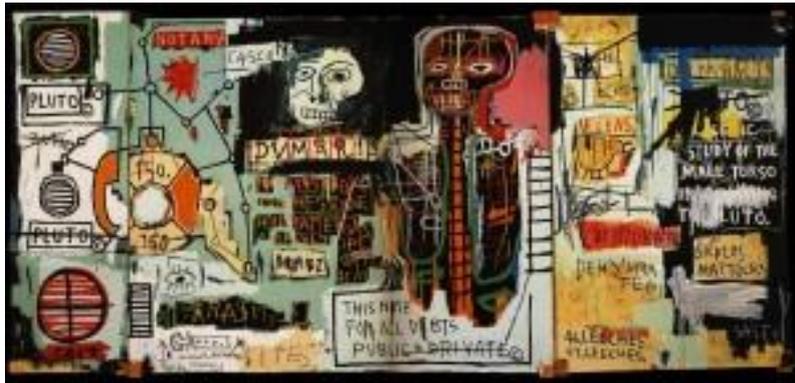
(FIG. 1.11) Esempio di *tag* SAMO, New York

---

<sup>37</sup> Traduzione: "La solita merda".

<sup>38</sup> Traduzione: "Samo è morta".

Le sue opere riunivano i graffiti con un'arte vera e propria di tipo primitivo, con colori forti e segni violenti. Esse mostravano un insieme di frasi sparse, formule scientifiche, figure tratteggiate e primitive, collage di diversi materiali, tutto su sfondi colorati. Il messaggio si trasmetteva facilmente grazie alle scritte che sempre accompagnavano i suoi lavori (FIG. 1.12).



(FIG.1.12) Jean-Michel Basquiat, *Notary 198*, New York, 1983

Anche se Basquiat iniziò ad utilizzare la tela come supporto per le proprie idee e non più i muri della città, resta comunque con la sua tecnica e il suo stile mai riproposto, uno dei più grandi autori che hanno contribuito a definire la grandiosità della *street art* in un mondo d'arte dai generi infiniti. Divenne una star celebrata ovunque nel mondo dell'arte, insaziabile di fama, denaro e droga. "La vita di Basquiat, con il suo andamento febbrile, l'ascesa effimera come il passaggio di una cometa, e la stessa morte prematura si coalizzarono per trasformarlo in un mito [...]"<sup>39</sup>. Il suo rapporto con la droga lo portò a morire di overdose a soli 27 anni.

### 1.3.3 Banksy

Oggigiorno l'artista più famoso e quotato al mondo è l'inglese Banksy. Si tratta di un personaggio destinato a dividere l'opinione pubblica, da un parte c'è chi considera i suoi graffiti come opere d'arte, altri li vedono come un

---

<sup>39</sup> EMMERLING L., *Basquiat*, Köln, 2003, p. 7.

esempio di vandalismo data, nella maggioranza dei casi, la loro origine illegale.

“La sua si manifesta immediatamente come un’esplicita e aspra provocazione nei confronti dell’*establishment*, del potere, della guerra e del consumismo. I suoi *stencil*, immediati e ricorrenti come manifesti pubblicitari, appaiono ovunque, anche nei luoghi più bizzarri della città, e spesso ne sottolineano e spiegano i caratteri. [...] Si è intrufolato nei musei, negli zoo, nelle gallerie e nei negozi di tutto il mondo, diventando l’indiscusso Re della *Guerriglia Art*”<sup>40</sup>.

La sua arte può anche essere chiamata *Guerriglia Art*, perché solitamente si riferisce ad un tipo di arte di origine illegale che ha lo scopo di opporsi e criticare le scelte politiche dei governi. Si tratta di una forma d’arte che prevede una profonda conoscenza e comprensione degli spazi, per poterli decontestualizzare e dare loro un nuovo significato per trasmettere il suo messaggio. Sceglie luoghi impervi e difficili da raggiungere, poiché essi sono spesso parte integrante del disegno. Banksy con le sue opere sfida la dimensione privata dei soggetti che rappresenta e allo stesso tempo anche la proprietà privata con la scelta dei luoghi, non preoccupandosi delle conseguenze in cui potrebbe incorrere. Vuole suscitare sentimenti spiazzanti nel pubblico, per condurlo ad una riflessione su temi che lui ritiene importanti. Ha una gran capacità di comunicare con il pubblico; grazie alle sue trovate ironiche e intelligenti, riesce a mostrare e far comprendere facilmente il messaggio che vuole trasmettere.

Banksy è nato a Bristol ed è attivo a partire dagli anni Novanta, dapprima nella sua città e poi a Londra, con la sua tecnica prediletta dello *stencil*. Della sua vita privata non si sa quasi nulla, non ne si conosce il nome e neppure il volto; probabilmente è proprio questa aura di mistero che ne alimenta il successo. Inoltre l’anonimato è l’unico strumento per la tutela della sua persona dalle forze dell’ordine che lo cercano per arrestarlo.

---

<sup>40</sup> DE GREGORI S., *Banksy, il terrorista dell’arte: Vita segreta del writer più famoso di tutti i tempi*, Roma, 2010, p. 7.

Fin dall'inizio della sua carriera ha creato opere attraverso l'uso dello *stencil* e della bomboletta spray, con tematiche anticapitalistiche, pacifiste, antirazziste e politico-sociali, quali la libertà di espressione, la corruzione delle forze dell'ordine, l'ipocrisia dei popoli nei confronti dei più deboli ed il rispetto della libertà sessuale.

Sono ben note le sue visite notturne ai più celebri musei mondiali, durante le quali appende le sue opere eludendo la sorveglianza con grande maestria. Con il viso coperto per non farsi riconoscere, si è intrufolato per primo al Louvre di Parigi dove ha appeso una sua versione rivisitata della Gioconda di Leonardo Da Vinci, poi al *MOMA*, al Brooklyn Museum e al Metropolitan di New York. Successivamente si è introdotto alla Tate Gallery e al British Museum di Londra. In ognuno di questi famosi musei, ha esposto sulle pareti, al fianco dei capolavori dell'arte, le opere ispirate a quelle presenti, con delle sue aggiunte ironiche e attuali. Sabina De Gregori, nel suo libro sulla vita dell'artista lo definisce: "Un perfetto Arsenio Lupin al contrario: Lupin rubava, Banksy regala, Lupin faceva sparire, Banksy fa comparire. In entrambi i casi, fuorilegge"<sup>41</sup>.

Nel 2003 alla Tate Modern appese una propria opera sul muro, che però in poco tempo cadde lasciando spazio alla didascalia che l'accompagnava e che recitava: "Questa nuova acquisizione è uno splendido esempio di stile neo post-idiotico. Poco si sa su Banksy il cui lavoro è ispirato da cannabis e televisione"<sup>42</sup>. Un messaggio che rappresenta un'aperta critica al sistema museale chiuso e tradizionalista, il quale non permette ai talenti giovani ed indipendenti di esprimersi.

La sua è un'arte che piace anche ai collezionisti, disposti a pagare cifre molto alte; per esempio la sua opera "*Slave Labour*", realizzata a Londra, è stata rimossa dal muro su cui era stata dipinta, per essere venduta in un'asta privata al prezzo di 700.000 dollari<sup>43</sup>. Le sue opere, più di una volta,

---

<sup>41</sup> DE GREGORI S., *op. cit.*, p. 127.

<sup>42</sup> ARNALDI V., *Che cos'è la street art? E come sta cambiando il mondo dell'arte*, Roma, Red Star Press, 2014, p. 83.

<sup>43</sup> S. A., *Banksy, il murale delle polemiche ritirato dall'asta dopo le polemiche*, in *La Stampa*, 23 febbraio 2013.

sono state rimosse dal loro supporto, violando la tutela del diritto d'autore di cui, per il loro livello di creatività, dovrebbero essere oggetto. Infatti, la possibilità di opporsi alla modificazione, al deturpamento e ad atti di lesione dell'opera, tra le quali anche la rimozione, che siano pregiudizievoli alla propria reputazione e al proprio onore, è uno dei diritti morali che la tutela autoriale prevede in capo all'autore.

Sono tanti gli esempi dell'arte di Banksy che dovrebbero essere descritti, ma ne sono state scelti due tra i più significativi.

Per primo, il sopracitato "*Slave Labour*" che rappresenta bambino che cuce una bandiera del Regno Unito (FIG. 1.13) per poter parlare di sfruttamento minorile, di piccoli schiavi e diritti dell'infanzia calpestati.



(FIG. 1.13) Banksy, *Slave Labour*, Londra, maggio 2012

Il lanciatore di fiori (FIG. 1.14) è una delle opere di Banksy più riprodotte ed è una chiara contestazione alla guerra. Colui che dovrebbe lanciare bombe o sassi, invece lancia fiori. È una delle diverse opere che l'artista ha creato dal 2005 sulla barriera di separazione israeliana che divide Israele dai territori palestinesi.



(FIG. 1.14) Banksy, *Flower Thrower*, Gerusalemme, 2003

### 1.3.4 Shepard Fairey

Si tratta di uno degli *street artist* più noti e amati del panorama mondiale, da una parte grazie al suo appoggio alla campagna presidenziale di Obama nel 2008 e dall'altra alla linea di moda da lui creata.

Shepard Fairey è nato nel 1970 a Charleston, ma è più conosciuto con il nome d'arte di Obey. Ha frequentato la scuola di design, ma il suo interesse per l'arte andava al di là di quello che potevano insegnarli in una tradizionale accademia. Era attratto dalla figura del *wrestler* André The Giant, per questo, durante gli anni dei suoi studi, creò degli *sticker* da attaccare in tutta la città con il viso dell'atleta. Qualche anno dopo utilizza il medesimo volto di André per sostituirlo a quello di un candidato sindaco della sua città su un manifesto propagandistico. Il suo era un chiaro intento di contestazione politica.

Nel 1989, insieme a dei compagni di college, intraprese un'opera di creazione di poster e *sticker* con André e in poco tempo questi si potevano trovare ovunque negli Stati Uniti. Prendendo spunto dalle grafiche delle pubblicità dei prodotti commerciali, aggiunse poi al volto di André la parola

*obey*<sup>44</sup> (FIG. 1.15). Da quel momento in poi il termine è diventata anche il suo pseudonimo.



(FIG. 1.15) *Obey, André the Giant, 1989*

Fin dagli inizi della sua carriera quindi, il suo nome è stato legato alla politica. Nel 2008 ha sostenuto attivamente la campagna presidenziale del democratico Barack Obama con la creazione del manifesto "*Hope*" (FIG. 1.16), che riproduceva il volto del candidato.



(FIG. 1.16) *Obey, The Barack Obama Hope poster, 2008*

---

<sup>44</sup> Traduzione: Obbedisci!

Non si trattava di un'opera commissionata e, essendo stata affissa illegalmente, lo staff del candidato non ha mai dato la sua autorizzazione per la diffusione né si è dichiarata favorevole ad esso. Nonostante ciò, il poster accompagnato dalle scritte "Hope", "Change", "Progress" è diventato il simbolo della campagna elettorale del candidato alle presidenziali. Il critico d'arte del New Yorker Peter Schjeldahl lo ha definito "[...] *the most efficacious American political illustration since 'Uncle Sam Wants You'*"<sup>45</sup>. L'accettazione ufficiale del poster da parte dello staff presidenziale non è mai arrivata, ma Fairey sul suo sito internet ha pubblicato una lettera di ringraziamento inviatagli dall'eletto presidente, che si dichiarava grato della sua opera e gli riconosceva l'aiuto dato a livello mediatico<sup>46</sup>.

A causa di questo poster, Obey è stato citato in giudizio dall'*Associated Press*<sup>47</sup>. Fece l'errore di scaricare da internet una foto del candidato senza preoccuparsi di chi fosse la paternità. La fotografia era stata scattata dall'*Associated Press* e quindi quest'ultima era titolare del *copyright*. L'associazione ha quindi richiesto il pagamento dei diritti e una percentuale sul *merchandising*. Anche se Obey aveva sempre negato di aver usato la foto in questione, nel 2011 l'associazione ha ottenuto, dopo la firma di un accordo, 1,6 milioni di dollari.

Fairey è tuttora famoso anche per la linea di abbigliamento da skate creata con il marchio Obey. Lo scopo di Fairey è quello di usare l'arte per

---

<sup>45</sup> Peter Schjeldahl, *Hope and Glory. A Shepard Fairey moment*, in *The New Yorker*, 23 febbraio 2009. Traduzione: l'illustrazione della politica Americana più efficace da "Lo zio Sam ti vuole".

<sup>46</sup> "Dear Shepard, I would like to thank you for using your talent in support of my campaign. The political message involved in your work have encouraged Americans to believe they can help change the status-quo. Your images have a profound effect on people, whether seen in a gallery or on a stop sign. I am privileged to be part of your artwork and proud to have your support, I wish you continued success and creativity. Sincerely, Barack Obama". Disponibile all'indirizzo <https://obeygiant.com/check-it-out/>.

Traduzione: Caro Shepard, vorrei ringraziarLa per aver messo il suo talento a supporto della mia campagna. Il messaggio politico intrinseco alla Sua opera ha incoraggiato gli americani a credere che possono aiutare a cambiare lo status-quo. Le Sue immagini hanno un effetto forte sulle persone, sia se viste in una galleria che su un segnale stradale di stop. Ho il privilegio di essere parte delle Sua opera d'arte e orgoglioso di avere il Suo supporto, Le auguro un continuo successo e creatività. Cordiali saluti, Barack Obama.

<sup>47</sup> La *Associated Press* è un'agenzia di stampa internazionale con sede a New York, che opera come una cooperativa di organi di informazione, tra cui circa 1700 giornali e 5000 emittenti televisive.

trasmettere il proprio messaggio alle masse, quindi non deve essere un'arte fine a sé stessa, ma che stimoli la società. Nonostante la sua fama mondiale, Obey non rinuncia a dipingere i muri delle città, continua infatti ad essere arrestato per essere stato sorpreso a realizzare illegalmente un graffito su un edificio.

## -Capitolo II-

# La disciplina del diritto d'autore

**SOMMARIO:** 2.1 Le fonti internazionali - 2.1.1 La Convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie e artistiche - 2.1.2 La Convenzione Universale sul diritto d'autore - 2.2. Il *copyright* negli Stati Uniti - 2.2.1 *The Copyright Act* - 2.2.1.1 I requisiti delle opere tutelate - 2.2.1.2 Le opere protette - 2.2.1.3. I diritti esclusivi del titolare del *copyright* - 2.2.1.4 Il *Fair Use* - 2.2.1.5 La violazione del *copyright* - 2.2.2 *The Visual Artists Rights Act* - 2.3. Il diritto d'autore in Italia - 2.3.1 La legge 22 aprile 1941, n. 633 sul diritto d'autore - 2.3.1.1 I requisiti delle opere tutelate - 2.3.1.2 Le opere protette - 2.3.1.3 I diritti esclusivi dell'autore - 2.3.1.3.1 I diritti di sfruttamento economico - 2.3.1.3.2 I diritti morali - 2.3.1.4 La violazione del diritto d'autore

### Introduzione

Il seguente capitolo riporta un'analisi della disciplina del *copyright* negli Stati Uniti e del diritto d'autore in Italia, partendo dalle loro fonti principali, che sono rispettivamente il *Copyright Act* del 1976 e la legge 22 aprile 1941, n.633. Entrambe le legislazioni, in tempi e modalità differenti, si sono uniformate ai principi fondamentali previsti dalla Convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie e artistiche, fonte internazionale fondamentale che si basa sulla reciprocità nel riconoscimento dei diritti d'autore nei diversi Stati firmatari.

Sono stati considerati gli aspetti principali che riguardano entrambe le discipline, ponendoli su due binari paralleli; partendo dai requisiti necessari per la tutela autoriale, le opere protette e i diritti esclusivi garantiti agli autori o ai titolari del *copyright*, per concludere infine con le violazioni. Per quanto riguarda gli Stati Uniti, ci si è inoltre concentrati sulla differenza tra i diritti di carattere patrimoniale concessi ai titolari dal *Copyright Act* e i diritti morali garantiti dal *Visual Artists Rights Act*<sup>48</sup> agli autori di opere dell'arte visiva. Il *Visual Artists Rights Act* è una legge che nel 1990 ha inserito all'interno del *Copyright Act* la sezione 106A, introducendo per la prima volta nella disciplina statunitense i diritti morali d'autore garantiti agli autori di opere d'arte visiva che raggiungono determinati requisiti previsti dalla sezione 102 del *Copyright Act* e che sono riconosciuti a prescindere dalla titolarità dei diritti patrimoniali.

L'analisi effettuata in questo secondo capitolo è compiuta in termini funzionali rispetto all'oggetto della tesi, in quanto è necessaria per comprendere le diverse questioni giuridiche che derivano dal riconoscimento del diritto d'autore sulle opere di *street art*.

---

<sup>48</sup> *Public Law no. 101-650, title VI, § 603(a), Dec. 1 1990, 104 Stat. 5128.*

## **2.1 Le fonti internazionali**

A livello internazionale l'esistenza del diritto d'autore, come diritto che appartiene a ciascun individuo, è sancita nella Dichiarazione Universale dei Diritti dell'Uomo, la quale prevede che "Ogni individuo ha diritto alla protezione degli interessi morali e materiali derivanti da ogni produzione scientifica, letteraria ed artistica di cui egli sia autore<sup>49</sup>".

Le opere dell'ingegno creativo hanno una naturale tendenza a diffondersi senza confini, circolando in tutto il mondo. Tali opere necessitano quindi una tutela che vada al di là di quella dei singoli Stati e che presenti caratteri uniformi in tutti i Paesi.

Il diritto d'autore è un diritto territoriale, è infatti previsto che un'opera venga tutelata dalla legge del luogo dove è destinata ad essere utilizzata. Ogni Stato dove un'opera viene divulgata ha una sua disciplina sulla tutela autoriale<sup>50</sup>. È quindi esigenza condivisa che tale principio di territorialità sia limitato, determinando una disciplina che possa essere accettata a livello internazionale e che sia idonea a garantire agli autori un minimo di tutela in ogni Paese. La protezione internazionale del diritto d'autore trova la propria fonte principale nei trattati internazionali, tra i quali i più importanti sono la Convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie e artistiche e la Convenzione Universale sul diritto d'autore.

### **2.1.1 La Convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie e artistiche**

La Convenzione di Berna fu firmata il 9 settembre 1886 ed è il più vecchio trattato internazionale sul diritto d'autore. Essa, per prima, stabilì la reciprocità della tutela del diritto d'autore tra gli Stati firmatari. Ciò significa che ogni Stato contraente la Convenzione doveva riconoscere come oggetto

---

<sup>49</sup> Art. 27, comma 2, Dichiarazione Universale dei diritti umani, 1948.

<sup>50</sup> Disponibile all'indirizzo <https://euipo.europa.eu/ohimportal/it/web/observatory/faqs-on-copyright-it>.

di diritto d'autore, non solo le proprie opere nazionali, ma anche le opere create da cittadini degli altri Stati aderenti nel proprio territorio.

Il testo originario è stato oggetto di numerose revisioni nel corso dell'ultimo secolo, alla luce dello sviluppo di nuovi diritti e al fine di aumentare il livello di protezione e incrementare l'uniformità dei trattamenti. L'ultima modifica è stata effettuata a Parigi nel 1971 e l'Italia l'ha ratificata con legge 20 giugno 1978, n. 399. I Paesi firmatari, costituitisi in Unione per la protezione dei diritti degli autori, nel Preambolo della stessa<sup>51</sup>, esprimevano la loro volontà di disciplinare nel modo più uniforme possibile la tutela delle opere letterarie ed artistiche, la cui definizione è contenuta nell'articolo 2.

L'art. 2 infatti stabilisce che "l'espressione 'opere letterarie ed artistiche' comprende tutte le produzioni nel campo letterario, scientifico ed artistico, qualunque ne sia il modo o la forma di espressione". Successivamente elenca esemplificativamente una serie di opere che appartengono alle categorie indicate. Al comma 3, l'articolo prevede che siano da tutelare anche le elaborazioni di opere originali, senza pregiudizio per l'autore di quest'ultime.

La Convenzione è basata su tre principi contenuti nell'art. 5, comma 1 e 2. Il principio del trattamento nazionale (*principle of national treatment*)<sup>52</sup>, in base al quale il singolo Stato contraente si impegna a concedere alle opere create in uno degli altri Paesi lo stesso livello di protezione che la legge nazionale garantisce alle opere dei propri cittadini. Il principio della tutela automatica (*principle of automatic protection*)<sup>53</sup> prevede che la fattispecie costitutiva del diritto d'autore sia la creazione dell'opera stessa. La tutela è quindi accordata automaticamente e non condizionata dal compimento di alcuna formalità, quale ad esempio la registrazione dell'opera, il deposito o

---

<sup>51</sup> Preambolo, Convenzione di Berna del 1886: "The countries of the Union, being equally animated by the desire to protect, in as effective and uniform a manner as possible, the rights of authors in their literary and artistic works".

<sup>52</sup> Art. 5, comma 1, Convenzione di Berna: "Authors shall enjoy, in respect of works for which they are protected under this Convention, in countries of the Union other than the country of origin, the rights which their respective laws do now or may hereafter grant to their nationals, as well as the rights specially granted by this Convention".

<sup>53</sup> Art. 5, comma 2, Convenzione di Berna: "The enjoyment and the exercise of these rights shall not be subject to any formalities; [...]".

il simbolo di *copyright*. Il principio dell'indipendenza (*principle of independence of protection*)<sup>54</sup>, prevede che l'esercizio dei diritti non sia vincolato alla condizione che l'opera sia tutelata presso il suo Paese di origine.

La Convenzione di Berna, all'art. 6-bis, riconosce all'autore i diritti morali, che vengono conservati per tutta la vita indipendentemente dai diritti patrimoniali e anche dopo la cessazione di essi. Essi includono il diritto di rivendicare la paternità dell'opera e di opporsi a qualunque mutilazione, deformazione e altra modificazione dell'opera, nonché a qualsiasi altro atto a danno dell'opera, che possa essere pregiudizievole per l'onore e la reputazione dell'autore<sup>55</sup>.

L'art. 7 della Convenzione<sup>56</sup> stabilisce la durata della protezione concessa all'autore, che corrisponde alla vita dello stesso più 50 anni dopo la sua morte. Al comma 3 del medesimo articolo, la Convenzione prevede che l'opera possa essere anonima o pseudonima, in questo caso la tutela si estende fino a 50 anni dopo la sua pubblicazione. Nel caso in cui, nonostante l'autore abbia usato uno pseudonimo, non ci sono dubbi riguardo la sua identità, la tutela prevista è quella dei 50 anni dopo la sua morte<sup>57</sup>.

La Convenzione contempla solo le durate della protezione minima, lasciando agli Stati contraenti la facoltà di allungare i periodi di tutela. Nella Comunità Europea per esempio, le legislazioni nazionali che disciplinavano la durata della protezione del diritto d'autore rimanevano difformi tra loro. Questo impedimento comportava un ostacolo alla libera circolazione delle merci e alla libera prestazione dei servizi ed era necessario per il "buon funzionamento del mercato interno, armonizzare le legislazioni degli Stati membri in modo che le durate di protezione siano identiche in tutta la

---

<sup>54</sup> Art. 5, comma 2, Convenzione di Berna: "[...] *such enjoyment and such exercise shall be independent of the existence of protection in the country of origin of the work*".

<sup>55</sup> Art. 6-bis, comma 1, Convenzione di Berna.

<sup>56</sup> Art. 7, comma 1, Convenzione di Berna: "*The term of protection granted by this Convention shall be the life of the author and fifty years after his death*".

<sup>57</sup> Art. 7, comma 3, Convenzione di Berna.

Comunità<sup>58</sup>. Il Consiglio, nel 1993 ha, quindi, agito in questa direzione, con l'approvazione della Direttiva 93/98/CEE concernente l'armonizzazione della durata della protezione del diritto d'autore e dei diritti connessi, estendendo il periodo a 70 anni dopo la morte dell'autore. L'art. 1 della Direttiva prevede la protezione del diritto d'autore per un'opera letteraria o artistica, ai sensi dell'art. 2 della Convenzione di Berna, per tutta la vita dell'autore fino a 70 anni dopo la sua morte, indipendentemente da quando l'opera è stata resa pubblica<sup>59</sup>. Questa Direttiva ha trovato applicazione in Italia con la legge 6 febbraio 1996, n. 52 e il successivo decreto legislativo n. 164 del 1997 ha, poi, riformulato una gran parte della disciplina dei termini di durata.

Gli Stati Uniti adottarono invece lo standard di durata dei diritti di 50 anni dopo la morte dell'autore dalla data della creazione dell'opera nel 1976, anno di adozione del *Copyright Act*, benché all'epoca non fossero ancora parte della Convenzione di Berna. L'attesa prima di entrare a far parte della Convenzione da parte degli Stati Uniti è durata infatti più di un secolo dall'entrata in vigore della prima legislazione statunitense sul *copyright*. Nel 1998, però, con il *Sonny Bono Copyright Extension Act*, hanno allungato il termine della protezione del *copyright* alla vita dell'autore più 70 anni dopo la sua morte. La proposta di estensione del periodo limite è dovuta ad una risposta all'adozione nella Comunità Europea della già citata direttiva 93/98/CEE, la quale prevedeva infatti il limite dei 70 anni *post mortem*. La proposta di uniformarsi a questo nuovo standard venne accettata poiché, rimanendo alla precedente disciplina, gli autori americani avrebbero avuto 20 anni meno di protezione rispetto a quelli europei. Di conseguenza sarebbe stato ingiusto per i creatori delle opere dell'ingegno e dall'altra parte sarebbe stato economicamente dannoso per la Nazione<sup>60</sup>.

---

<sup>58</sup> Direttiva 93/98/CEE del Consiglio del 29 ottobre 1993 concernente l'armonizzazione della durata di protezione del diritto d'autore e di alcuni diritti connessi.

<sup>59</sup> Art. 1, comma 1, Direttiva 93/98/CEE.

<sup>60</sup> Si veda a proposito DAVIES G., *Copyright and the public interest*, Londra, 2002, pp. 102-103.

Per circa un secolo, gli Stati Uniti si sono rifiutati di aderire alla Convenzione di Berna poiché ciò avrebbe richiesto troppi cambiamenti nella propria legislazione sul *copyright*. La motivazione principale è che essa era incompatibile con la Convenzione, in particolare per quanto riguardava i diritti morali e la rimozione della necessità di registrazione e della nota di *copyright*. Con il *Berne Convention Implementation Act* del 1988 essi hanno aderito alla Convenzione di Berna, diventando membri effettivi solo nel 1989. Per poterne diventare parti contraenti, gli Stati Uniti hanno rinunciato al requisito della registrazione dell'opera presso il *Copyright Office* per far valere i diritti d'autore, poiché la Convenzione di Berna stabiliva che un'opera era tutelata dal diritto nel momento stesso in cui veniva creata, senza alcuna necessità di registrazione. Attualmente negli Stati Uniti, infatti, la registrazione ha rilevanza solo nel momento in cui si voglia adire un giudice per una violazione del *copyright*.

Tra i problemi maggiori che affliggevano gli Stati Uniti c'era quello della riluttante accettazione dei diritti morali, che tutti i Paesi membri sono obbligati a garantire per poter aderire alla Convenzione. L'art. 6-bis della Convenzione presenta il diritto morale di rivendicare la paternità dell'opera e di integrità della stessa.

Le pressioni internazionali per aderire alla Convenzione si sono fatte sempre più insistenti dopo l'entrata in vigore del *Copyright Act* nel 1976. Gli Stati Uniti nel 1989 hanno quindi deciso di aderire alla Convenzione, avendo realizzato che le modifiche per conformarsi non sarebbero state eccessive e soprattutto che sarebbero stati i primi a beneficiare da tale partecipazione. Nel 1990, al fine di uniformarsi ai principi previsti dalla Convenzione, il Congresso ha promulgato il *Visual Artists Rights Act* che riconosce all'interno della legislazione statunitense i tali diritti morali d'autore per le opere di arte visiva.

## **2.1.2 La Convenzione Universale sul diritto d'autore**

Accanto alla Convenzione di Berna, tra gli atti di maggior rilievo a livello internazionale, si pone la Convenzione Universale per il diritto d'autore (*Universal Copyright Convention*), firmata a Ginevra il 6 settembre 1952 e ratificata dal nostro Paese il 16 settembre 1955.

Essa è stata creata come alternativa alla Convenzione di Berna, per poter ottenere l'adesione ad una convenzione multilaterale di protezione del diritto d'autore da parte di quei Paesi che non possedevano i requisiti per partecipare alla prima, tra i quali gli Stati Uniti e l'Unione Sovietica. Se da un lato l'adesione per gli Stati Uniti avrebbe comportato delle modifiche importanti alla propria legislazione sul *copyright*, dall'altro l'Unione Sovietica si asteneva in quanto credeva che i termini di durata della protezione del diritto avrebbero eccessivamente favorito i Paesi occidentali. Con la Convenzione Universale sul diritto d'autore è stata quindi data la possibilità a tutti gli Stati, che avevano una legislazione simile a quella degli Stati Uniti di poter essere parte di accordi internazionali di protezione delle opere creative.

La maggior parte dei Paesi sono firmatari di entrambe le Convenzioni e, in caso di doppia adesione, quella del 1952 all'art. 17 comma 1 dice che "La presente Convenzione non pregiudica in alcun modo le disposizioni della Convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie e artistiche né l'appartenenza all'Unione creata da tale Convenzione".

L'articolo 1 stabilisce che ogni Stato contraente si impegna ad adottare tutte le disposizioni necessarie al fine di assicurare una protezione sufficiente ed efficace dei diritti degli autori e di ogni altro titolare di tali diritti sulle opere letterarie, scientifiche e artistiche, quali gli scritti, le opere musicali, drammatiche e cinematografiche, le pitture, le incisioni e le sculture, mentre

all'art. 2 comma 1 si presenta il principio di reciprocità che si trova anche nella Convenzione di Berna<sup>61</sup>.

Sono tutelati i diritti patrimoniali dell'autore, in particolare il diritto esclusivo di autorizzare la riproduzione con qualsiasi mezzo, la rappresentazione, le esecuzioni pubbliche e la radiodiffusione.

Concordemente alla propria legislazione, ogni Paese contraente, può apportare delle eccezioni ai diritti sopra menzionati, sempre garantendo a ciascuno di essi un ragionevole livello di protezione.

A differenza della Convenzione di Berna che non prevede nessun tipo di formalità per il riconoscimento della protezione del diritto d'autore, l'art. 3 della Convenzione universale afferma che nel caso in cui la legislazione nazionale di uno Stato contraente richieda, come condizione per la tutela, l'adempimento di formalità ad esempio "deposito, registrazione, menzione, certificati notarili, pagamento di tasse, fabbricazione e pubblicazione sul territorio nazionale", queste esigenze devono essere soddisfatte per qualsiasi opera per la quale si chiede protezione. Dal 1989 anche gli Stati Uniti hanno aderito alla Convenzione di Berna e di conseguenza la Convenzione Universale sul diritto d'autore ha perso la sua valenza effettiva; resta però una fonte internazionale dal valore rilevante all'interno della storia del *copyright*.

## **2.2 Il *copyright* negli Stati Uniti**

La Costituzione degli Stati Uniti, all'art. 1, sezione 8, clausola 8 concede al Congresso il potere di "*promote the Progress of Science and useful Arts, by securing for limited Times to Authors and Inventors the exclusive Right to*

---

<sup>61</sup> Art. 2, comma 1, Convenzione di Berna: "Le opere pubblicate dei cittadini di ciascuno degli Stati contraenti e quelle pubblicate per la prima volta nel territorio di uno di tali Stati godono, in ogni altro Stato contraente, della protezione che esso accorda alle opere dei propri cittadini pubblicate per la prima volta sul proprio territorio".

*their respective Writings and Discoveries*<sup>62</sup>". Questa clausola è conosciuta come la *copyright clause*<sup>63</sup>.

L'obiettivo della normativa sul *copyright* è, quindi, riprendendo quando indicato dalla Costituzione, incentivare la creazione di opere d'arte, letteratura, architettura, musica ed altre opere elencate nella sezione 102 del *Copyright Act*, garantendo ai loro creatori una tutela limitata nel tempo su di esse. Negli Stati Uniti il diritto d'autore, così come negli altri Paesi di *common law*, è chiamato *copyright* ed è regolato dal *Copyright Act* del 1976 e dai suoi successivi emendamenti.

Per quanto riguarda la tutela autoriale, la sua disciplina può essere divisa in due diverse tradizioni giuridiche: quella di *civil law* d'ispirazione francese e quella di *common law* di ispirazione anglosassone. La tradizione di *civil law*, tipica dell'Europa continentale, ha denominato la disciplina della tutela autoriale "diritto d'autore", sottolineando l'importanza e la centralità dell'autore. La tradizione di *common law* invece, prende la denominazione di *copyright* e si focalizza sull'aspetto economico<sup>64</sup>, mettendo in secondo piano le necessità dell'autore, come dimostrato dalla reticenza all'adozione di diritti morali che siano appositamente a tutela della figura dell'autore.

### **2.2.1 The Copyright Act**

La sua disciplina è contenuta nel Titolo 17 dell'*United States Code* (17 U.S.C. § 101 et seq.) altrimenti detto *Copyright Act* del 19 ottobre 1976<sup>65</sup> ed entrato in vigore il 1 gennaio 1978. Le modifiche che ha subito nel corso degli anni, sono dovute fondamentalmente al progresso tecnologico che ha richiesto l'inserimento di nuove categorie di opere tutelabili ed alla necessità di uniformarsi alle previsioni della Convenzione di Berna, quando gli Stati

---

<sup>62</sup> Tradotto: Per promuovere il progresso della scienza e delle arti utili, garantendo per periodi limitati agli autori e agli inventori il diritto esclusivo ai rispettivi scritti e scoperte.

<sup>63</sup> Tradotto: clausola sul *copyright*.

<sup>64</sup> GOLDSTEIN P., *Copyright's Highway. From Gutenberg to the Celestial Jukebox*, Stanford, 2003, p. 138.

<sup>65</sup> *Public Law No. 94-553, Oct. 19 1976, 90 Stat. 2541.*

Uniti, dopo un secolo dalla sua entrata in vigore, nel 1989, hanno deciso di diventare membri contraenti la Convenzione.

La ratifica da parte degli Stati Uniti della Convenzione ha chiuso un'epoca di astensionismo e ha permesso alla nazione di uniformarsi agli standard in tema di acquisto del diritto d'autore e di diritti morali già presenti nella maggior parte dei Paesi industrializzati.

### **2.2.1.1 I requisiti delle opere tutelate**

La fattispecie costitutiva del *copyright* è la creazione dell'opera stessa. I requisiti dell'opera che la legge americana prevede per ottenere tutela autoriale ex sezione 102 del *Copyright Act* sono: l'originalità (*original work of authorship*) e la fissazione su un mezzo d'espressione tangibile (*fixed in any tangible medium of expression*)<sup>66</sup>. Si deve trattare solo di opere autoriali, non di fatti o scoperte. L'opera in questo caso deve le sue origini ad un autore umano.

Originalità significa che l'opera deve le sue origini all'autore che l'ha creata e che non è una copia di un'opera precedente. Deve trattarsi quindi di qualcosa di nuovo, indipendentemente creato dall'autore rispetto a ciò che già esiste e che possiede qualche minimo elemento di espressione creativa. Nel 1991 la Corte Suprema degli Stati Uniti si è espressa sul tema riguardante il livello di originalità richiesto per poter accordare tutela autoriale nel caso *Feist Publications, Inc., v. Rural Telephone Service Company*. Il caso riguardava la copia non autorizzata da parte della *Feist Publications* di elenchi telefonici della *Rural Company*, che non voleva concederli in licenza e che aveva poi citato in giudizio la prima per violazione del *copyright*. La Corte Suprema ha però decretato che la Costituzione richiedeva originalità per ottenere tutela del *copyright* e non solo "sweat of the brow"<sup>67</sup>, quindi un elenco telefonico non presentava i requisiti necessari

---

<sup>66</sup> 17 U.S.C., § 102 (a).

<sup>67</sup> Tradotto letteralmente significa "sudore della fronte". È la principale dottrina sulla legislazione del *copyright* che prevede che l'autore di un'opera ottenga su di essa tutela

per essere protetto. Il livello di originalità richiesto non è molto alto, infatti il giudice nella sentenza ha decretato che il termine originale significa che è stato creato indipendentemente dall'autore e che presenti un minimo livello di creatività. Sottolinea poi che il livello di creatività richiesto è estremamente basso e anche una piccola quantità è sufficiente. Inoltre originalità secondo quanto detto nella sentenza, non significa novità, si può infatti avere tutela del *copyright* anche se un'opera assomiglia ad un'altra<sup>68</sup>.

Per quanto riguarda il requisito della fissazione, è previsto che essa sia sufficientemente stabile e tangibile da essere percepita o riprodotta o comunicata sia direttamente o con l'aiuto di macchine o dispositivi.

La protezione del *copyright* è assicurata automaticamente nel momento in cui l'opera possiede i requisiti dell'originalità e della fissazione su un mezzo tangibile. Questo significa che la legge non richiede nessuna formalità particolare per il riconoscimento del *copyright*. Prima dell'entrata in vigore del *Copyright Act* infatti, erano previste come fattispecie costitutive del diritto, oltre alla creazione dell'opera stessa, anche le formalità della registrazione, del deposito e dell'apposizione del simbolo di *copyright*. L'autore, quindi, una volta creata l'opera, doveva depositare presso il *Copyright Office* una richiesta di registrazione per essa. Solo al seguito della registrazione e dell'apposizione della simbolo di *copyright* (©) accompagnato dalla data di creazione e dal nome dell'autore, l'opera era effettivamente tutelata. Per quanto riguarda il deposito e la registrazione,

---

autorale solo grazie alla semplice diligenza durante la creazione, senza che sia richiesto un requisito di creatività o originalità. Tale dottrina non è al momento in uso negli Stati Uniti, in quanto è stata rigettata dalla Corte Suprema nella sentenza *Feist Publications, Inc. v. Rural Telephone Service Company, Inc.* 499 U.S. 340 (1991), disponibile all'indirizzo <https://definitions.uslegal.com/s/sweat-of-the-brow-doctrine/>.

<sup>68</sup> *Feist Publications, Inc. v. Rural Telephone Service Company, Inc.* 499 U.S. 340 (1991). "Original, as the term is used in copyright, means only that the work was independently created by the author (as opposed to copied from other works), and that it possesses at least some minimal degree of creativity. [...] To be sure, the requisite level of creativity is extremely low; even a slight amount will suffice. The vast majority of works make the grade quite easily, as they possess some creative spark, "no matter how crude, humble or obvious" it might be. [...] Originality does not signify novelty; a work may be original even though it closely resembles other works, so long as the similarity is fortuitous, not the result of copying".

già nel 1976, non erano più previsti al fine della costituzione del diritto ex sezione 408, lettera a) del *Copyright Act*, mentre non è più necessario indicare il simbolo di *copyright* dal 1989, quando gli Stati Uniti hanno aderito alla Convenzione di Berna e si sono uniformati ad essa, la quale prevede all'art. 5 comma 2, che non siano richieste formalità di nessun genere. La simbolo è quindi diventato inutile e non più utilizzato.

Se da un lato la registrazione non integra più la fattispecie costitutiva del diritto, diversamente è un elemento essenziale e necessario, nel caso in cui si voglia citare qualcuno in giudizio per violazione del *copyright* presso le corti federali, a cui ci si deve rivolgere in questi casi, escludendo quindi la possibilità di rivolgersi alle corti statali.

Registrare un'opera presso il *Copyright Office* è piuttosto semplice e si può fare anche dal sito web. L'ufficio non compie un'operazione di comparazione tra l'opera di cui è richiesta la registrazione e quelle già esistenti per verificarne l'originalità, né compie ricerche riguardanti l'eventuale violazione del *copyright* altrui. Si limita a rigettare le richieste il cui soggetto non è tutelabile. Il *Copyright Office* richiede un deposito di una copia dell'opera per la quale è richiesta la registrazione.

È infine importante precisare, che nonostante si possa pensare che la legge escluda dalla tutela autoriale le opere che sono illegalmente create, nella realtà non accade così<sup>69</sup>. La legislazione sul *copyright*, infatti, si trova in una posizione neutrale rispetto alla legalità delle modalità attraverso cui l'opera è stata creata. Il *Copyright Act* non fa rientrare tra i requisiti previsti al fine della protezione, la liceità dell'opera, di conseguenza sono rilevanti a questo scopo solamente l'originalità dell'opera autoriale e la fissazione su un mezzo d'espressione tangibile. Quindi uno *street artist* che agisce illegalmente dipingendo sui muri delle città, è meritevole di tutela autoriale. L'illegalità

---

<sup>69</sup> In Cina per esempio è previsto che non sia concessa tutela autoriale ad opere che violano la Costituzione o la legge, oppure che mettano in pericolo l'interesse pubblico, come stabilito dall'art. 4 del *Copyright Law of the People's Republic of China* del 1990: "*Copyright holders shall not violate the Constitution or laws or jeopardize public interests when exercising their copyright. The State shall supervise and administrate the publication and dissemination of works in accordance with the law*".

risiede nella realizzazione di opere di *street art* su superfici che appartengono a proprietari privati e pubblici, senza aver ottenuto in precedenza la loro autorizzazione. Il fatto che un'opera sia tutelata dal *copyright* nonostante il suo carattere illegale, non esclude la facoltà di punire il suo autore con sanzioni civili, penali ed amministrative<sup>70</sup>.

Per cercare di comprendere al meglio i requisiti che un'opera deve possedere al fine del *copyright*, si riporta un esempio di *street art*, "Anarchy rat" (FIG. 2.1) di Banksy, ipotizzando che esso sia stato realizzato negli Stati Uniti e quindi sottoposto alla disciplina del *copyright*. Il requisito della fissazione è soddisfatto in quanto il graffito, trovandosi su un muro, può essere percepito direttamente e goduto da chiunque. Egli non ha creato il simbolo anarchia, ma tale simbolo è incorporato nel cartello da manifestazione che il topolino tiene in mano. In termini legali quindi, questo simbolo non è originale per Banksy e quindi a lui non spetta il *copyright* su di esso. Ma egli possiede il *copyright* sul topo e il simbolo dell'anarchia insieme, poiché in questo caso l'idea espressa ha carattere originale. Legalmente lui solo ha il diritto di produrre o vendere copie del topolino anarchico, al di là che esso sia distrutto, rimosso o venduto<sup>71</sup>.



(FIG. 2.1) Banksy, *Anarchist rat*, Regno Unito, s.d

<sup>70</sup> Si fa riferimento per esempio alla disciplina contenuta nel *California Penal Code*, part 1, title 14, § 594.

<sup>71</sup> Esempio tratto da GADDINI C., *The Urban Artist's Guide to Intellectual Property*, in *The Dotted Line Reporter*, 18 settembre 2015, p. 4.

La sezione 102 inoltre, alla lettera b)<sup>72</sup> esplicita la "*idea-expression dichotomy*<sup>73</sup>" all'interno della legislazione statunitense. Essa stabilisce che ad essere tutelata dal *copyright* è l'espressione di un'idea e non l'idea stessa. Si tratta di una distinzione di non immediata comprensione e difficile da mettere in pratica; non sempre è facile capire quando termina l'idea non proteggibile e invece inizia l'espressione di essa, che è tutelabile. Riprendendo l'esempio fatto in precedenza dell'opera di Banksy, si può capire meglio la differenza tra l'idea e la sua espressione. L'immagine è protetta come opera pittorica, secondo le categorie elencate alla sezione 102, e si estende alla sola espressione di essa. Banksy quindi non possiede nessun diritto sull'idea di un topo che tiene in mano un cartellone con il simbolo di anarchia, ma egli possiede diritti solo sull'espressione esatta che ha creato. Un soggetto terzo è quindi libero di utilizzare la sua idea per la creazione di un'opera propria, non può però ricrearla così come dall'intervento di Banksy senza incorrere in una violazione del *copyright*.

## 2.2.1.2 Le opere protette

17 U.S.C. sezione 102<sup>74</sup> prevede delle ampie categorie di opere protette dal *copyright*, che includono:

1. Opere letterarie
2. Opere musicali

---

<sup>72</sup> "In no case does copyright protection for an original work of authorship extend to any idea, procedure, process, system, method of operation, concept, principle, or discovery, regardless of the form in which it is described, explained, illustrated, or embodied in such work". Traduzione: in nessun caso la protezione di un'opera originale d'autore è estesa a qualsiasi idea, procedura, processo, sistema, metodo d'operazione, concetto, principio o scoperta, a prescindere dalla forma in cui è descritta, spiegata, illustrate o rappresentata in tali lavori".

<sup>73</sup> Traduzione: dicotomia idea-espressione. SENDA H., *Hope or nope? – Is "Obama Hope" protected by Idea/Expression Dichotomy, Fair Use Doctrine, & First Amendment?*, in *Chicago – Kent Journal of Intellectual Property*, 2011, p. 71.

<sup>74</sup> 17 U.S.C. § 102 (a): "Works of authorship include the following categories: (1) Literary works; (2) musical works, including any accompanying words; (3) dramatic works, including any accompanying music; (4) pantomimes and choreographic works; (5) pictorial, graphic, and sculptural works; (6) motion pictures and other audiovisual works; (7) sound recordings; and (8) architectural works".

3. Opere drammatiche
4. Pantomime e opere coreografiche
5. Opere pittoriche, grafiche e della scultura
6. Film e altre opere audiovisive
7. Registrazioni sonore; e
8. Opere dell'architettura

Il verbo includere, è da interpretare così come previsto dalla sezione 101, rende chiaro che l'elenco non è esaustivo, ma è piuttosto "*illustrative and not limitative*"<sup>75</sup>. Le categorie nominate non esauriscono quindi l'ambito di applicazione della legge sul *copyright*. Ci sono quindi delle opere, che anche se non ricadono entro il confine delle categorie elencate, possono comunque ottenere protezione autoriale.

La categoria che interessa ai fini di questo elaborato è quella contenuta dal numero 5 e racchiude opere pittoriche, grafiche e della scultura. Queste tre tipi di opere, concordemente sempre alla sezione 101 del *Copyright Act*, comprendono opere bidimensionali e tridimensionali delle arti figurative, di cui è presentata una lista non tassativa. Gli *street artist*, rientrano nel campo dell'arte figurativa, per la scelta del supporto, dei materiali usati e delle grandi dimensioni delle loro opere<sup>76</sup>.

### **2.2.1.3 I diritti esclusivi del titolare del *copyright***

Il titolare del *copyright* su un'opera dell'ingegno oggetto di tutela è titolare di sei diritti esclusivi di carattere patrimoniale elencati dal *Copyright Act* alla sezione 106. Egli ha il diritto esclusivo di utilizzare ed autorizzare altri all'esercizio di queste facoltà. Tali diritti sono trasmissibili, quindi il titolare del *copyright* che originariamente è l'autore dell'opera, può cederli a terzi;

---

<sup>75</sup> House Report No. 94-1476 (1976), p. 53; 17 U.S.C., § 101.

<sup>76</sup> ZENO-ZENCOVICH V., *I graffiti tra arte e illecito. Uno sguardo comparatistico*, in *Il diritto d'autore*, 2007, pag. 584.

inoltre hanno una durata limitata nel tempo, corrispondente alla vita dell'autore più 70 anni dopo la sua morte, *ex* sezione 302 del *Copyright Act*. I diritti esclusivi possono essere soggetti a trasferimento sia totale che parziale e per la sua validità è richiesto dalla legge che ci sia un atto scritto e sottoscritto dal titolare. Dopo l'avvenuto trasferimento, il nuovo titolare del diritto esclusivo è legittimato ad agire in via giudiziaria per un'eventuale violazione.

In seguito sono presentati i diritti esclusivi previsti dalla legislazione statunitense che è interessante analizzare prendendo in considerazione la *street art* come oggetto della trattazione. Tali diritti esclusivi di carattere patrimoniale concessi all'autore sono: la riproduzione, la preparazione di opere derivate, la distribuzione e l'esposizione pubblica.

Il diritto di riproduzione ("*to reproduce the work*") è il diritto di fare delle copie della propria opera, in qualsiasi modo o forma. È permesso quindi l'utilizzo di qualsiasi strumento.

Il diritto di preparare opere derivate ("*to prepare derivative works*") stabilisce che, posto il fatto che un'opera derivata si basi su una o più creazioni preesistenti, nessun soggetto terzo può elaborare un'opera di questo genere senza prima ottenere l'autorizzazione dell'autore.

Il diritto di distribuzione ("*to distribute copies*") prevede che l'autore abbia il pieno controllo sulla distribuzione della sua opera e che nessuno possa venderla al pubblico, affittarla, noleggiarla o distribuire copie senza la sua autorizzazione.

Infine il diritto di esporre pubblicamente ("*to publicly display*") dispone che "esporre pubblicamente" significa che il luogo scelto è pubblico, all'aperto o dove sono presenti un numero di persone maggiore rispetto a quello di un qualsiasi circolo familiare<sup>77</sup>. È un diritto garantito agli autori di opere delle arti figurative, come la pittura, la scultura, il disegno, la grafica ecc. che possono essere esposte in un luogo pubblico.

---

<sup>77</sup> 17 U.S.C., § 101.

Nel momento in cui un soggetto che non è autorizzato dal titolare compie una di queste azioni, integra la fattispecie della violazione del *copyright*, a meno che si applichi la disciplina del *fair use*.

Prima dell'entrata in vigore del *Copyright Act* nel 1976, la durata della tutela autoriale era di 28 anni, con la possibilità di estensione ad altri 28, che sommati insieme davano una protezione totale massima di 56 anni. Dal 1978, anno di entrata in vigore del *Copyright Act* c'è stato un aumento della durata della tutela che corrisponde alla vita dell'autore e 50 anni dopo la sua morte. Inoltre per le opere anonime, pseudonime o quelle realizzate in quanto oggetto di un rapporto contrattuale, il termine previsto era di 75 anni dalla data di pubblicazione dell'opera. Nel 1998 con un'ulteriore modifica all'art. 302, il *The Sonny Bono Copyright Term Extension Act*<sup>78</sup>, ha esteso i limiti della durata alla vita dell'autore più 70 anni dopo la sua morte come regola generale e il termine di 95 anni dalla pubblicazione o 120 anni dalla creazione, a seconda di quale termine scada prima, per le opere anonime, pseudonime ed oggetto di un rapporto di lavoro subordinato. Il motivo per aver adottato nel 1998 il termine di 70 anni *post mortem* dell'autore si spiega per una ragione fondamentale, che deriva dalla necessità di adeguarsi agli standard di durata europei. Infatti con la Direttiva 93/98/CEE, gli Stati membri della Comunità Europea hanno recepito il nuovo termine di durata che ha portato ad assumere come limite temporale i 70 anni dopo la morte dell'autore.

Una volta scaduto il limite temporale previsto per la tutela autoriale, l'opera cade in pubblico dominio, significa quindi che appartiene al pubblico e chiunque è libero di utilizzarla e copiarla, senza la necessità di ottenere l'autorizzazione dell'autore. In senso stretto, il termine pubblico significa che un'opera creativa non è protetta da nessun diritto di proprietà intellettuale, sia che si tratti di *copyright*, che marchi o brevetti.

---

<sup>78</sup> *Public Law no. 105-298, Oct. 27 1998, 112 Stat. 2827.*

## 2.2.1.4 Il *Fair use*

Come detto nel precedente paragrafo, ogni qualvolta un soggetto viola uno dei diritti esclusivi garantiti al titolare si ha una violazione del *copyright*, a meno che si tratti di una delle eccezioni contemplate alla sezione 107 del *Copyright Act*. Tali eccezioni sono dette di *fair use* e prevedono l'uso quantitativamente limitato di un'opera per finalità di critica, commento, insegnamento, studio o ricerca<sup>79</sup>. Le eccezioni e le limitazioni sono tutte nel pubblico interesse, nel quale essi facilitano l'accesso e l'uso di materiale tutelato dal *copyright* in certe condizioni e circostanze strettamente definite. Per verificare se l'uso di un'opera da parte di un soggetto non autorizzato ricade nell'eccezione del *fair use*, si devono considerare quattro fattori elencati alla sezione 107. Il primo criterio riguarda lo scopo e il carattere dell'uso che deve essere fatto dell'opera altrui. Il giudice deve valutare se l'uso è di natura commerciale o per scopo educativo o finalità no profit<sup>80</sup>. Naturalmente se si tratta di un proposito non commerciale è più probabile che ci sia *fair use*. Poi si passa all'analisi della natura dell'opera tutelata; questo criterio fa riferimento al tipo di opera originale che si è inteso riprendere. Il terzo fattore prende in considerazione la parte di opera utilizzata in relazione all'opera nella sua interezza. La Corte federale, deve valutare sia la qualità che la quantità del materiale oggetto di *copyright* che è stata utilizzata. È naturale pensare che più grande è la porzione di opera originale utilizzata e maggiore sarà la probabilità che non si abbia *fair use*. Infine l'ultimo criterio richiede un'analisi delle conseguenze dell'uso non autorizzato dell'opera sul mercato presente o futuro in cui si trova l'opera originale del titolare del *copyright*.

---

<sup>79</sup> 17 U.S.C. § 107: "[...] the fair use of a copyrighted work [...], for purposes such as criticism, comment, news reporting, teaching (including multiple copies for classroom use), scholarship, or research, is not an infringement of copyright".

<sup>80</sup> Con il termine no profit, o non commerciale, si intendono tutte quelle attività che sono svolte senza scopo di lucro. L'uso per finalità no profit si oppone quindi all'uso di natura commerciale.

Le corti federali, oltre che i fattori elencati, devono valutare gli elementi che ricorrono in ogni caso concreto per poter determinare se si tratta di un uso dell'opera altrui che ricade nel *fair use* oppure no. Non esiste alcun tipo di formula che dia la precisa quantità di opera originale che può essere utilizzata per essere considerato *fair use*.

### **2.2.1.5 La violazione del *copyright***

Concordemente con la sezione 501, chiunque violi uno dei diritti di carattere patrimoniale esclusivi del titolare previsti dalla sezione 106, o i diritti morali dell'autore stabiliti dalla sezione 106A lettera a), sta violando il *copyright*.

Il titolare dei diritti esclusivi, che può essere anche una persona diversa dall'autore dell'opera tutelata, in quanto tali diritti sono liberamente trasmissibili, in caso di violazione del suo diritto, può adire le vie giudiziali. Alcuni esempi relativi alla violazione dei diritti patrimoniali possono essere la riproduzione, l'elaborazione di un'opera derivata, la distribuzione o l'esibizione dell'opera tutelata, senza l'autorizzazione da parte del titolare. Mentre per quanto riguarda la violazione dei diritti morali alcuni esempi possono essere l'appropriazione della paternità di un'opera altrui o la modificazione, la distruzione o l'alterazione di un'opera altrui, pregiudizievole per la reputazione o l'onore dell'autore.

Le azioni giudiziali per la tutela del *copyright* sono di competenza delle corti federali e non di quelle statali. Il requisito fondamentale per potersi rivolgere ad una corte per tale violazione, è la registrazione della propria opera presso il *Copyright Office*.

Per ottenere un rimedio efficace alla propria violazione, l'attore può richiedere sia il decreto ingiuntivo, che il pagamento dei danni monetari, infatti uno non esclude la possibilità di ottenere anche l'altro. La sezione 502 del *Copyright Act* autorizza le corti a concedere per violazione del *copyright* sia decreti ingiuntivi permanenti che temporanei, per contenere la violazione o per prevenirla. L'inibitoria è un provvedimento giudiziale emesso nei confronti di un soggetto per ordinarli di astenersi da un

comportamento antigiuridico. È prevista la possibilità, in qualsiasi momento durante il procedimento, di sequestro delle copie o del materiale usato per la violazione. Può essere richiesta la distruzione di tutto ciò che è stato sequestrato, al termine del procedimento come parte della decisione finale. Per quanto riguarda invece il pagamento dei danni monetari, si deve far riferimento alla sezione 504 del *Copyright Act*. Conformemente a tale sezione l'attore ha la possibilità di richiedere il risarcimento dei danni subiti, che corrispondono ai suoi mancati guadagni a causa della violazione (*actual damages*) e ai profitti indebiti che la controparte ha invece conseguito grazie allo sfruttamento indebito dell'opera, che però non sono già calcolati all'interno dei mancati guadagni. In alternativa, l'attore può richiedere, in qualsiasi momento prima della decisione finale, il risarcimento degli *statutory damages*, che sono danni il cui importo è previsto dalla legge e quindi non è calcolato sulla base dell'ammontare dei danni subiti dall'attore. Gli *statutory damages* possono essere richiesti solamente nel caso in cui l'autore dell'opera l'abbia registrata presso il *Copyright Office* entro tre mesi dalla sua pubblicazione o precedentemente alla violazione del *copyright* subita.

Oltre alle possibilità di rimedi alla violazione del *copyright* sul piano civilistico, alcune fattispecie di violazione possono anche comportare conseguenze penali a carico del convenuto, compreso il carcere. In questo caso la violazione deve derivare da un atto doloso volto ad ottenere un vantaggio economico o un proprio guadagno.

### **2.2.2 The Visual Artists Rights Act**

Uno dei motivi fondamentali per cui gli Stati Uniti, per più di un secolo, non hanno aderito alla Convenzione di Berna sulla protezione delle opere letterarie ed artistiche, risiede nella mancanza di diritti morali concessi all'autore dell'opera nella legislazione interna. A seguito dell'avvenuta adesione nel 1989, il Congresso, l'anno successivo, per la prima volta ha introdotto i diritti morali nella legislazione nazionale attraverso il *Visual*

*Artists Rights Act*<sup>81</sup> (in seguito VARA), all'interno del *Copyright Act* alla sezione 106A. I diritti morali elencati sono quelli di attribuzione della paternità e di integrità dell'opera; essi però si riferiscono limitatamente alle opere delle arti visive (*visual arts*). Sono quindi esclusi dall'applicazione di questa norma, tutte le opere che non fanno parte della categoria citata.

Il termine diritti morali, spiega la corte nel caso *Carter v. Helmsley-Spear, Inc.*, racchiude quei diritti di carattere spirituale, non economico e di natura personale, che nascono dalla credenza che nel momento in cui un artista sta creando parte del suo "spirito" confluisce nell'opera e di conseguenza sia la personalità dell'artista che l'integrità dell'opera devono essere protette<sup>82</sup>. La sezione 106A lettera b) stabilisce che i diritti morali sono personali dell'autore ed esistono indipendentemente anche se egli ha trasferito i diritti di *copyright*.

Il VARA protegge solo quelle opere d'arte visive, che concordemente alle definizioni contenute nella sezione 101 del *Copyright Act* sono: pitture, sculture, disegni, stampe e fotografie realizzate per essere esibite.

I diritti morali garantiti dal *Visual Artists Rights Act* all'autore di un'opera d'arte visiva sono:

- Il diritto di attribuzione della paternità dell'opera, che implica la possibilità per l'autore di essere riconosciuto come l'autore della sua opera, di pubblicare anonimamente o con l'utilizzo di uno pseudonimo, il diritto di prevenire che la propria opera sia attribuita a qualcun altro o di impedire che gli venga attribuita un'opera che invece non ha creato.
- Il diritto all'integrità dell'opera, il quale garantisce all'autore la possibilità di prevenire qualsiasi deformazione o modificazione dell'opera che sia pregiudizievole per il suo onore o reputazione e di prevenire o opporsi alla distruzione di un'opera di riconosciuto valore artistico<sup>83</sup>.

---

<sup>81</sup> *Public Law no. 101-650, Dec. 1 1990, 104 Stat. 5128.*

<sup>82</sup> *Carter v. Helmsley-Spear, Inc., 861 F. Supp. 303 (S.D.N.Y. 1994).*

<sup>83</sup> *17 U.S.C. § 106A.*

Il Congresso alla sezione 106A non ha definito cosa significa il termine "pregiudizievole per l'onore e la reputazione". È intervenuta nuovamente la corte federale nel caso *Carter v. Helmsley-Spear, Inc.*, sostenendo che per l'interpretazione di questa norma ci si debba basare sul buon nome, la stima del pubblico e la reputazione che si ha nella comunità degli artisti.

Il Congresso ha delineato anche diverse eccezioni ai diritti morali garantiti all'autore dell'opera. Per esempio le modifiche all'opera dovute al naturale passare del tempo o alla qualità dei materiali usati non costituisce una modificazione o una deformazione di quelle protette dalla sezione 106A.

I diritti morali previsti dal VARA sono soggetto della sezione 113 lettera d), da cui derivano dei problemi nel caso in cui un'opera sia parte di un edificio. Nel caso in cui il proprietario di un edificio voglia rimuovere un'opera di arte visiva che è parte dell'edificio e questa può essere rimossa senza causarne una distruzione, mutilazione o modificazione tale da essere pregiudizievole per l'onore o la reputazione del suo autore, l'autore si può comunque opporre alla rimozione a meno che il proprietario dell'edificio ha diligentemente e in buona fede tentato senza successo di notificare all'autore la sua intenzione, oppure il proprietario ha notificato la sua intenzione all'autore, ma questo, entro 90 giorni dalla ricezione della notifica, non ha rimosso o pagato per la rimozione della sua opera. La sezione 113 stabilisce che "diligentemente e in buona fede" deve essere interpretato prevedendo l'invio della notifica da parte del proprietario dell'edificio all'autore dell'opera presso l'indirizzo contenuto del Registro del *Copyright*.

È bene notare che, mentre i diritti patrimoniali del *copyright* possono essere trasferiti, i diritti morali non possono essere trasferiti; appartengono all'autore dell'opera o, nel caso si tratti di un'opera collettiva, agli autori. L'autore però può, in ogni caso, rinunciare ad essi con una rinuncia molto

specifica, che individua l'opera in questione, redatta per iscritto e da lui firmata<sup>84</sup>.

Dall'entrata in vigore del *VARA*, i diritti morali garantiti hanno una durata di tutta la vita dell'autore, o in caso di più autori fino alla data della morte del più longevo dei due. In caso di violazione di uno dei diritti morali previsti, le azioni giudiziarie previste sono le medesime previste per i casi di violazione del *copyright*. L'ingiunzione, il sequestro, la richiesta di risarcimento dei danni per il mancato guadagno e i profitti ottenuti dalla controparte o gli *statutory damages*. Il mancato guadagno dell'autore si ha nel momento in cui l'appropriazione della paternità dell'opera da parte di un terzo, ingenera nel pubblico la percezione che l'opera appartenga a quest'ultimo e quindi non permette all'autore originale di sfruttarla economicamente. Diversamente al caso di violazione dei diritti patrimoniali, in cui è necessaria la registrazione dell'opera per adire l'autorità giudiziaria, nel caso dei diritti morali, l'opera delle arti visive non deve necessariamente essere registrata per essere oggetto di una causa federale.

## 2.3 Il diritto d'autore in Italia

Negli Stati Uniti, come già detto, la Costituzione concede al Congresso il potere di "promuovere il progresso della scienza e delle arti, garantendo per periodi limitati agli autori e agli inventori il diritto esclusivo ai rispettivi scritti e scoperte"<sup>85</sup>. Diversamente nel nostro Paese non ci sono principi costituzionali che tutelino direttamente il diritto d'autore, ma se ne possono ricavare alcuni che, sia considerati globalmente che singolarmente, possono essere alla base della protezione di tale diritto, nonostante la Costituzione italiana sia successiva all'adozione della legge sulla tutela autoriale. Tali principi sono quello dello sviluppo della cultura, il riconoscimento della

---

<sup>84</sup> 17 U.S.C., § 106A (e).

<sup>85</sup> Traduzione dell'art. 1, sezione 8, clausola 8 della Costituzione Americana.

libertà di espressione del proprio pensiero, dell'arte e della scienza, la tutela del lavoro e quella della libera iniziativa privata<sup>86</sup>.

Per quanto riguarda la normativa, in Italia il diritto d'autore è disciplinato dagli artt. 2575-2583 del codice civile e dalla legge speciale per la protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio del 22 aprile 1941, n. 633.

### **2.3.1 La legge 22 aprile 1941, n. 633 sul diritto d'autore**

La Legge 22 aprile 1941, n. 633 (anche detta Legge sul diritto d'autore, in seguito L.d.a.) è stata modificata più volte dalla sua entrata in vigore per due motivi fondamentali. Da un lato per adeguarla al costante progresso tecnologico e all'evoluzione dei mezzi di riproduzione e di diffusione e dall'altro uniformarsi alla normativa europea attuando le direttive comunitarie o gli accordi internazionali. Nel 1941, infatti, il legislatore aveva inserito delle categorie di opere oggetto della tutela agli artt. 1 e 2 L.d.a., che erano adatte all'epoca in cui si trovava, senza naturalmente poter prevedere l'avvento da lì a qualche anno di nuove forme di opere dell'ingegno da tutelare dovute all'evoluzione tecnologica e alla digitalizzazione. Si tratta di un normale procedimento legato al passare del tempo e al cambiamento della società, che ha portato ad aggiungere alle opere di cui agli artt. 1 e 2 anche i programmatori elettronici e le banche dati, mentre altre categorie, anche se non esplicitamente citate all'interno della legge, sono tutelate grazie all'intervento giurisprudenziale, come ad esempio le tesi di laurea, gli appunti di lezioni universitarie, i cataloghi di merci, i programmi televisivi, ecc. La legge in esame dunque si presta ad un'interpretazione estensiva che consente un adattamento alle nuove forme

---

<sup>86</sup> Secondo quanto sostenuto da DE SANCTIS VITTORIO M., *I soggetti del diritto d'autore*, Milano, 2000, p. 264. Rispettivamente contenuti agli artt. 9, 21, 33, 35 e 42 della Costituzione della Repubblica Italiana del 1948.

di comunicazione e riproduzione. Nonostante i cambiamenti citati, la maggior parte delle disposizioni previste dalla legge del '41 hanno ben resistito all'imbatta del tempo e ai cambiamenti socio-economici.

### **2.3.1.1 I requisiti delle opere tutelate**

La fattispecie costitutiva del diritto d'autore è la creazione dell'opera stessa, quale particolare espressione del lavoro intellettuale, come previsto dall'art. 6 della legge n. 633<sup>87</sup> e dall'art. 2576 del codice civile<sup>88</sup>.

Il soggetto pone in essere un fatto, che sussistendone i requisiti ex artt. 1 e seguenti, la legge assume come fattispecie costitutiva del diritto. È requisito sufficiente l'estrinsecazione dell'opera, in modo che sia percepibile a terzi, senza che sia necessaria la divulgazione tra il pubblico. Prendendo come riferimento la *street art*, un'opera è tutelata dal momento in cui l'autore esprime le sue idee sul muro o su una qualsiasi superficie, in modo che possano essere percepite dai sensi.

L'interpretazione della norma mostra che non sono richieste particolari formalità per l'acquisizione del diritto, quali per esempio la registrazione, il deposito, il simbolo di *copyright*, conformemente a quanto è disposto dalla Convenzione di Berna all'art. 5 comma 2. Il diritto d'autore non tutela le idee in quanto tali e questa affermazione trova conformi la giurisprudenza e la dottrina dominanti<sup>89</sup>. Ne consegue dunque, che è tutelata solamente l'esteriorizzazione di tale idea, in qualunque modo e forma<sup>90</sup> che la renda percepibile ai sensi.

---

<sup>87</sup> Articolo 6, Legge 22 aprile 1941, n.633: "Il titolo originario dell'acquisto del diritto di autore è costituito dalla creazione dell'opera, quale particolare espressione del lavoro intellettuale".

<sup>88</sup> Articolo 2576, codice civile: "Il titolo originario dell'acquisto del diritto di autore è costituito dalla creazione dell'opera, quale particolare espressione del lavoro intellettuale".

<sup>89</sup> Conformi sono VALERIO E., ALGARDI Z., *Il diritto d'autore: commento teorico-pratico alla nuova legge italiana 22 aprile 1941, n. 633*, Milano, p. 3 ss.; DE SANCTIS V.M., *Il carattere creativo delle opere dell'ingegno*, Milano, 1971, p. 105 ss.; UBERTAZZI L. C., *I diritti d'autore e connessi*, Milano, p. 16.

<sup>90</sup> Art. 1, comma 1, L. 633/1941.

È stato constatato che anche negli Stati Uniti non è richiesta nessuna formalità per la costituzione del diritto, ma diversamente dall'Italia, dove la registrazione ha sugli aventi diritto solamente effetti amministrativi ed efficacia dichiarativa<sup>91</sup>, lì la registrazione presso il *Copyright Office* è necessaria nel caso si voglia adire l'autorità giudiziaria per la violazione del *copyright*.

Nonostante non sia richiesta la registrazione, in Italia esiste comunque un registro presso il quale è possibile depositare, se lo si desidera, la propria opera dell'ingegno, secondo quanto previsto dagli artt. 103 e seguenti. Il Registro Pubblico delle Opere Protette, di cui all'art. 103 L.d.a. si trova presso il Ministero per i Beni e le Attività Culturali ed è composto da quattro parti nelle quali vengono annotate le opere e gli atti tutelati. La parte che interessa ai fini di questo elaborato è la quarta, dedicata alle opere letterarie, artistiche e scientifiche. "L'omissione del deposito non pregiudica l'acquisto e l'esercizio del diritto di autore sulle opere protette [...]" prevede l'art. 106 L.d.a., poiché tali formalità hanno solamente una funzione di pubblicità legale. Significa quindi che la registrazione è mera prova dell'esistenza dell'opera e del nome del suo autore, nonché dell'avvenuta pubblicazione dell'opera.

Il requisito che una qualsiasi opera dell'ingegno deve possedere per poter essere tutelata dal diritto d'autore è il carattere creativo. Inoltre l'opera creativa deve essere estrinsecata, poiché il diritto d'autore non tutela le idee, ma solo la loro espressione.

Per quanto riguarda il requisito previsto nella legge del 1941, l'oggetto della protezione è individuato nell'opera dell'ingegno che abbia carattere creativo

---

<sup>91</sup> Art. 103, commi 1 e 5, L. 633/1941: "È istituito presso il Ministero della cultura popolare un registro pubblico generale delle opere protette ai sensi di questa legge. [...]. La registrazione fa fede, sino a prova contraria, della esistenza dell'opera e del fatto della sua pubblicazione. Gli autori e i produttori indicati nel registro sono reputati, sino a prova contraria, autori o produttori delle opere che sono loro attribuite. [...]"

ex art. 1<sup>92</sup> (corrispondente all'art. 2575 del codice civile<sup>93</sup>). In questi due articoli, come anche nell'artt. 6 L.d.a. e 2576 del codice civile sopracitati, il legislatore ha voluto porre l'attenzione sul carattere della "creatività", che in questo modo diventa l'elemento principale di caratterizzazione dell'istituto. La giurisprudenza si è espressa in molteplici casi sostenendo che l'atto dal quale ha origine l'opera dell'ingegno è tutelabile a condizione che presenti una creatività seppur minima e che sia suscettibile di manifestazione nel mondo esteriore<sup>94</sup>. Il carattere creativo è da collegarsi *in primis* all'originalità dell'opera. Essa deriva da un'attività di ingegno, di immaginazione e fantasia che porta l'autore alla creazione di qualcosa di nuovo rispetto ad altre opere precedenti dello stesso genere<sup>95</sup>.

La previsione "qualunque ne sia il modo o la forma di espressione" contenuta sempre all'art. 1 stabilisce che un'opera creativa per essere tutelata dal diritto d'autore deve anche essere estrinsecata; al fine dell'estrinsecazione non sono però rilevanti né la modalità né la forma con la quale l'azione si verifica.

Inoltre questa espressione ci fornisce un criterio di valutazione, poiché porta ad evitare ai fini del riconoscimento del diritto d'autore qualsiasi giudizio di valore della forma espressiva basato su parametri soggettivi, quali l'estetica, il gusto o l'utilità della creazione. Allo stesso tempo non rilevano la rinomanza, il pregio o il successo dell'opera, l'industriosità o il lavoro

---

<sup>92</sup> Art. 1, comma 1, L. 633/1941: "Sono protette ai sensi di questa legge le opere dell'ingegno di carattere creativo che appartengono alla letteratura, alla musica, alle arti figurative, all'architettura, al teatro ed alla cinematografia, qualunque ne sia il modo o la forma di espressione. [...]".

<sup>93</sup> Art. 2575, codice civile: "Formano oggetto del diritto di autore le opere dell'ingegno di carattere creativo che appartengono alle scienze, alla letteratura, alla musica, alle arti figurative, all'architettura, al teatro e alla cinematografia qualunque ne sia il modo o la forma di espressione".

<sup>94</sup> Sono conformi Cassazione civile, sez. I, 27/10/2005, n. 20925; Cassazione civile, sez. I, 12/03/2004, n. 5089.

<sup>95</sup> Conforme a questa affermazione è Cassazione civile, sez. I, 02/12/1993, n. 11953.

umano. Non esiste quindi un criterio oggettivo specifico per poter correttamente interpretare il concetto di creatività dell'art. 1<sup>96</sup>.

Un'opera potrebbe non essere tutelabile per la sua contrarietà a norme imperative, all'ordine pubblico e al buon costume, ma in questo senso, nella legge italiana sul diritto d'autore non esiste una norma che preveda la liceità dell'opera come un requisito di tutela. Pertanto, le opere illecite e immorali sono opere protette e il loro autore è titolare di diritti d'autore. Si pensi ad esempio ad un film pornografico<sup>97</sup> che, nonostante la sua immoralità, è tutelato dal diritto d'autore<sup>98</sup>. Nel caso in cui si tratti di un'opera illecita, le conseguenze prevedranno l'applicazione di sanzioni a carico dell'autore; ad esempio nel caso della *street art*, l'artista che realizza un'opera su un muro illegalmente, può essere punito con una sanzione penale per reato di imbrattamento ex art. 639 del codice penale.

### **2.3.1.2 Le opere protette**

L'art. 1 della legge n. 633 indica come l'oggetto della protezione del diritto d'autore le opere dell'ingegno di carattere creativo che appartengono alla letteratura, alla musica, alle arti figurative, all'architettura, al teatro e alla cinematografia, alle quali sono state successivamente aggiunti i programmi per elaboratore e le banche dati. Si tratta di un elenco generico, che riprende l'art. 2 comma 1 della Convenzione di Berna<sup>99</sup>, ratificata dall'Italia con la Legge 20 giugno 1978 n. 399. Il carattere esemplificativo dell'elenco ex art. 1 è messo in discussione dalla dottrina, con alcuni sostenitori di un approccio di tipo non esaustivo ed altri che al contrario ritengono che si

---

<sup>96</sup> DALLE VEDOVE G., CHIAVEGATTI L., *Dilemmi in ordine alla tutela delle opere fotografiche*, nota a Cassazione civile, sez. I, 12/03/2004, n. 5089, in *Rivista di diritto industriale*, 2005, pp. 333-334.

<sup>97</sup> CAMPOBASSO G. F., *Diritto commerciale. Diritto dell'impresa*, VI edizione a cura di Mario Campobasso, Assago, 2008, p. 195.

<sup>98</sup> In merito si è espressa Cassazione penale, sez. III, 19/09/2008, n. 39500.

<sup>99</sup> Art. 2, comma 1, Convenzione di Berna: "L'espressione "opere letterarie ed artistiche" comprende tutte le produzioni nel campo letterario, scientifico e artistico, qualunque ne sia il modo o la forma di espressione [...]".

tratti di un elenco tassativo<sup>100</sup>. Prevale l'argomentazione della non tassatività dell'elencazione, poiché diversamente il legislatore opererebbe un'azione discriminatoria dei creatori di un'opera dell'ingegno che non rientra in quelle previste dall'articolo 1<sup>101</sup>.

Per una maggior specificazione riguardo ai vari generi creativi presentati nel primo articolo, si fa riferimento all'art. 2 della medesima legge, che contiene un'ampia esemplificazione di diversi tipi di opera dell'ingegno tutelabili. La non tassatività prevede però che altre opere dell'ingegno che non sono contenute in essa, possano comunque, se possiedono i requisiti i requisiti di cui all'art. 1 L.d.a., essere tutelate dal diritto d'autore.

Nell'esemplificazione delle opere tutelate ex art. 2 L.d.a., quella che interessa ai fini di questa tesi è la quella prevista al punto 4) "le opere della scultura, della pittura, dell'arte del disegno, della incisione e delle arti figurative similari, compresa la scenografia". In questa categoria, si può far rientrare anche la *street art*, poiché è un insieme di pittura, disegni e a volte anche di elementi scultorei.

Sono oggetto di tutela del diritto d'autore anche le elaborazioni di carattere creativo, ai sensi dell'art. 4 L.d.a. Tali elaborazioni, anche dette opere derivate, sono protette autonomamente rispetto alle opere originali, in quanto esse sono tutelate "senza pregiudizio dei diritti esistenti sull'opera originaria".

L'elaborazione consiste nella trasposizione di un'opera da una ad un'altra forma espressiva, letteraria, artistica. Non è però possibile, per un terzo, elaborare un'opera senza l'autorizzazione dell'autore dell'opera originaria<sup>102</sup>. Di conseguenza ogni elaborazione non autorizzata o realizzata

---

100 Sono favorevoli ad un approccio di tipo non esaustivo DE SANCTIS V.M., *Il carattere creativo delle opere dell'ingegno*, Milano, 1971, p. 71; UBERTAZZI L. C., *I diritti d'autore e connessi*, Milano, 2003, p. 16. È invece favorevole al carattere tassativo FABIANI M., *Il diritto d'autore*, in *Trattato di diritto privato*, a cura di Rescigno, Torino, 1983, p. 132.

<sup>101</sup> MARCHETTI P., UBERTAZZI L. C., *Legge 22 aprile 1941 n. 633, protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio*, in *Commentario breve alle leggi su proprietà intellettuale e concorrenza*, Padova, 2012, p. 1326.

<sup>102</sup> Art. 18, L. 633/1941.

in forme diverse da quelle autorizzate, costituisce violazione del diritto d'autore dell'opera originaria.

### **2.3.1.3 I diritti esclusivi dell'autore**

Art. 8 della L.d.a. indica che il soggetto titolare del diritto d'autore è la persona fisica che ha creato l'opera dell'ingegno e che è in essa indicato come tale nelle forme d'uso<sup>103</sup>. Accanto al nome vero dell'autore sono considerati equivalenti anche il suo pseudonimo e il nome d'arte, se notoriamente conosciuti. L'uso di un pseudonimo, soprattutto in campo artistico, non è finalizzato a nascondere l'identità dell'autore, ma, spesso, viene utilizzato perché rappresenta meglio la personalità dell'artista. Nella *street art* la maggior parte degli autori è rappresentato dal suo pseudonimo, questo perché rende più difficile l'identificazione nel caso in cui essi agiscano illegalmente, ma allo stesso tempo perché è proprio di questa forma d'arte l'uso di una *tag* con il proprio pseudonimo per firmare le opere.

Il diritto d'autore ricomprende una serie di diritti esclusivi aventi contenuto economico, i cosiddetti diritti di sfruttamento economico o diritti patrimoniali, regolati dagli artt. 12-19 L.d.a. ed una serie di diritti a difesa della personalità dell'autore, i diritti morali dell'autore previsti dagli artt. 20-24. La legge n. 633 ha quindi abbracciato la concezione dualistica secondo cui il diritto d'autore si compone di due diritti da contenuto rispettivamente economico e personale<sup>104</sup>.

---

<sup>103</sup> Art. 8, commi 1 e 2, L. 633/1941: "È reputato autore dell'opera, salvo prova contraria, chi è in essa indicato come tale, nelle forme d'uso, ovvero è annunciato come tale, nella recitazione, esecuzione, rappresentazione e radiodiffusione dell'opera stessa. Valgono come nome lo pseudonimo, il nome d'arte, la sigla o il segno convenzionale, che siano notoriamente conosciuti come equivalenti al nome vero".

<sup>104</sup> UBERTAZZI L. C., AMMENDOLA M., *Il diritto d'autore*, Torino, 1993, p. 39.

### **2.3.1.3.1 I diritti di sfruttamento economico**

L'art. 12 contiene una clausola generale per lo sfruttamento dei diritti patrimoniali secondo cui l'autore ha diritto di utilizzazione economica esclusiva dell'opera "in ogni forma e modo, originale o derivato" e di percepire un compenso a fronte di determinate utilizzazioni di essa. Il diritto di sfruttare direttamente la propria opera spetta all'autore in virtù della generale libertà di iniziativa economica garantita dalla nostra Costituzione<sup>105</sup>. Il diritto si articola in una serie di facoltà minuziosamente elencate dagli articoli successivi. I diritti patrimoniali, a differenza di quelli morali, sono rinunciabili, in quanto possono essere ceduti a terzi sia gratuitamente che dietro compenso, in tutti i modi previsti dalla legge<sup>106</sup>. Ognuno dei diritti esclusivi dell'autore previsti dagli artt. 13-18-bis, sono indipendenti uno dall'altro, tanto che l'esercizio di uno di essi non preclude l'esercizio di ciascuno degli altri<sup>107</sup>. Essi si possono, quindi, esercitare separatamente o congiuntamente, inoltre possono avere ad oggetto l'intera opera o solo una parte di essa. Questo è importante soprattutto nel caso di trasferimento dei diritti economici; il trasferimento di uno dei diritti esclusivi dell'autore non prevede il trasferimento anche di un altro diritto che non sia strettamente dipendente da esso, prendendo in considerazione l'oggetto e lo scopo del singolo contratto. Inoltre tali diritti riguardano l'opera sia nel suo insieme, sia in ciascuna delle sue parti.

I diritti patrimoniali hanno un limite temporale prestabilito dalla legge sul diritto d'autore all'art. 25. Per quanto riguarda la durata, l'Italia si è dovuta uniformare a quanto stabilito dalla Comunità Europea con la Direttiva 93/98/CEE concernente l'armonizzazione della durata di protezione del diritto d'autore e di alcuni diritti connessi. La Direttiva è stata infatti recepita nel nostro Paese con la Legge del 6 febbraio 1996, n. 52 e poi attuata con

---

<sup>105</sup> UBERTAZZI L. C., *I diritti d'autore e connessi*, Milano, 2003, p. 288.

<sup>106</sup> Art. 107, L. 633/1941.

<sup>107</sup> Art. 19, comma 1, L. 633/1941.

il Decreto legislativo del 26 maggio 1997, n. 154. Essa riguarda i nuovi termini di durata della protezione dei diritti patrimoniali, mentre non si applica ai diritti morali, la cui durata non è invece sottoposta ad alcuna limitazione temporale. L'art. 25 L.d.a., ha quindi apportato un'estensione, conformemente a quanto previsto dall'ordinamento comunitario, prevedendo in via generale un limite temporale che corrisponde alla vita dell'autore più i 70 anni successivi alla sua morte, mentre per i diritti connessi la durata è di 50 anni. Nelle opere anonime o pseudonime la durata dei diritti non decorre dal momento della creazione dell'opera ma dal momento in cui essa è pubblicata.

L'esistenza di una limitazione temporale per la durata dei diritti di sfruttamento economico si spiega per un'esigenza di carattere collettivo alla diffusione della cultura, che si concretizza nella libera utilizzazione delle opere protette allo scadere dei 70 anni *post mortem* dell'autore. Nel momento in cui i diritti di sfruttamento economico scadono, in conseguenza al raggiungimento del limite previsto di 70 anni dopo la morte dell'autore, l'opera entra a far parte del pubblico dominio. Significa quindi che essa può essere liberamente pubblicata, riprodotta, tradotta, recitata, diffusa, eseguita ecc., senza la necessità dell'autorizzazione da parte dell'autore, ma sempre rispettando i diritti morali.

I diritti patrimoniali attribuiscono al titolare diverse facoltà esclusive, che gli permettono di impedire a terzi di sfruttare economicamente la propria opera senza autorizzazione. Tali facoltà sono:

- Diritto di riproduzione ex art. 13 L.d.a
- Diritto di trascrizione ex art. 14 L.d.a.
- Diritto di eseguire, rappresentare o recitare in pubblico ex art. 15 L.d.a.
- Diritto di comunicazione al pubblico ex art. 16 L.d.a.
- Diritto di distribuzione ex art. 17 L.d.a.
- Diritto di elaborazione ex art. 18 L.d.a.
- Diritto di noleggio ex art. 18-bis L.d.a.

Essendo l'argomento di questo elaborato la *street art*, si farà riferimento a quei diritti patrimoniali che possano esservi collegati, quali il diritto di riproduzione, di distribuzione e di elaborazione.

Il diritto esclusivo di riproduzione previsto dall'art. 13 L.d.a. ha ad oggetto la facoltà riservata all'autore di moltiplicare la sua opera in copie. Si può trattare di una copia "diretta o indiretta, temporanea o permanente, di una parte o di tutta l'opera" con qualsiasi procedimento di riproduzione essa avvenga. Presupposto per la riproduzione dell'opera è che essa sia già stata estrinsecata su un supporto materiale. Poiché i diritti esclusivi di utilizzazione economica dell'opera hanno ad oggetto l'opera nel suo insieme e in ciascuna delle sue parti ex art. 19, il diritto di riproduzione ha ad oggetto anche le singole parti di un'opera. La legge sul diritto d'autore all'artt. 67-70 presenta una serie di atti che possono essere compiuti in relazione alle opere tutelate, senza la necessità di un'autorizzazione da parte del titolare dei diritti di sfruttamento economico. Si tratta di una sorta di *fair use* sull'esempio della normativa americana. Tra questi atti è consentita dall'art. 68 la riproduzione per uso personale (copia privata), effettuata con mezzi che non siano idonei alla diffusione dell'opera al pubblico e senza finalità direttamente o indirettamente commerciali. Inoltre all'art. 70 è previsto che la riproduzione di parti di opere è consentita nei casi in cui avvenga per scopi di critica, discussione o insegnamento, sempre menzionando il titolo dell'opera e il nome dell'autore.

Il diritto esclusivo di distribuzione dell'opera ex art. 17 L.d.a., nel testo come modificato dall'art. 1 del Decreto legislativo 16 novembre 1994, n. 685, spetta all'autore e ha ad oggetto il diritto di mettere in commercio, in circolazione o a disposizione del pubblico l'opera dell'ingegno sia l'opera originale, che le copie di essa create con la sua autorizzazione. In particolare, l'autore può autonomamente decidere quale sia la miglior forma di distribuzione della sua opera.

Il diritto di elaborazione previsto all'art. 18 L.d.a stabilisce che qualsiasi elaborazione di un'opera originale da parte di terzi, deve essere autorizzata dall'autore di tale opera. Con elaborazione si intende qualsiasi modificazione o trasformazione, che nonostante lasci inalterato il senso dell'opera originale, ne cambiano la struttura o la forma. Oggetto di tale diritto sono in particolare le traduzioni, le trasformazioni dell'opera letterario od artistica, gli adattamenti, le riduzioni ecc. L'opera derivata, risultato dell'elaborazione, se possiede i requisiti richiesti, è a sua volta tutelata dal diritto d'autore, senza essere pregiudizievole per i diritti sull'opera originaria<sup>108</sup>.

### **2.3.1.3.2 I diritti morali**

Rispetto a quanto previsto negli Stati Uniti dal *VARA* ex sezione 106A del *Copyright Act*, che regola i diritti morali nell'ordinamento statunitense, e che prevede l'applicazione di essi limitatamente alle opere di arte visiva; in Italia le previsioni degli artt. 20 ss. riguardanti i diritti morali d'autore si applicano a tutte le opere dell'ingegno creativo. Abbiamo quindi una differenza sostanziale sotto il profilo quantitativo, concernente il numero di categorie delle opere che sono protette.

I diritti morali sono disposti a tutela della personalità e dell'individualità dell'autore, del suo onore e reputazione. Essi sono irrinunciabili, imprescrittibili ed indipendenti rispetto agli atti di disposizione dei diritti patrimoniali, poiché non si perdono con la cessione di questi ultimi a terze persone, secondo quanto previsto dall'art. 20 L.d.a. Inoltre l'art. 22 L.d.a. prevede che i diritti morali di cui agli articoli precedenti sono inalienabili, significa quindi che non possono essere ceduti, essendo legati alla personalità dell'autore. La loro durata non è soggetta a limitazioni temporali a differenza dei diritti di sfruttamento economico e, fatta eccezione per la facoltà di ritiro dal commercio, possono essere esercitati dopo la morte

---

<sup>108</sup> Art. 4, L. 633/1941.

dell'autore dal coniuge, dai discendenti o dagli ascendenti. In specie, nel nostro ordinamento i diritti morali che spettano all'autore dell'opera sono: il diritto alla paternità dell'opera e il diritto all'integrità dell'opera<sup>109</sup>, il diritto di ritiro dell'opera dal commercio qualora concorrano gravi ragioni morali<sup>110</sup> e il diritto di inedito.

L'autore gode del diritto di rivendicare la paternità dell'opera ex art. 20 L.d.a., anche dopo aver ceduto i diritti di sfruttamento economico. Egli ha diritto di essere pubblicamente indicato e riconosciuto come il creatore dell'opera, oltre che identificarsi o rivelarsi come tale. Questo significa però che l'autore ha anche diritto che non gli venga attribuita un'opera non sua o diversa da quella da lui realizzata. Nel momento in cui un soggetto terzo si appropria della paternità di un'opera altrui, c'è una violazione del diritto dell'autore originario e si tratta della fattispecie del plagio. In questo caso l'autore che ha subito la violazione, può agire per via giudiziale. Il diritto alla paternità dell'opera prevede la facoltà dell'autore di identificarsi o rivelarsi creatore di un'opera. L'attribuzione della paternità da parte della collettività ad un soggetto diverso da colui che l'ha creata, potrebbe essere pregiudizievole per la reputazione dell'autore originale. Tuttavia il diritto che tutela la paternità dell'opera, ha lo scopo di salvaguardare non solo l'autore, ma anche la collettività da ogni forma di inganno o confusione nell'attribuzione della paternità.

Il nostro ordinamento riconosce allo pseudonimo la stessa valenza del nome<sup>111</sup>, per questa ragione l'art. 21 L.d.a. fa rientrare nelle facoltà dell'autore la possibilità di far circolare la sua opera in forma anonima o con uno pseudonimo, garantendogli la possibilità di rivelarsi e farsi riconoscere come autore in qualsiasi momento.

Il diritto all'integrità dell'opera ex art. 20 L.d.a. prevede che "[...] l'autore conserva il diritto di [...] opporsi a qualsiasi deformazione, mutilazione od

---

<sup>109</sup> Art. 20, comma 1, L. 633/1941.

<sup>110</sup> Art. 142, L. 633/1941.

<sup>111</sup> Artt. 7 e 9, codice civile.

altra modificazione, ed a ogni atto a danno dell'opera stessa, che possano essere di pregiudizio al suo onore o alla sua reputazione”.

Questo diritto ha due finalità: da una parte mira a tutelare l'autore dell'opera da modifiche da lui non autorizzate e che produrrebbero un danno all'opera in quanto espressione della sua personalità, dall'altro invece vuole tutelare l'opera dalla falsa percezione da parte del pubblico, che deriverebbe dalle modifiche effettuate. L'autore ha quindi il diritto di conservare la sua opera nel modo e nella forma in cui l'ha creata e comunicata ai terzi, ad essere giudicato dal pubblico per l'opera così come egli l'ha concepita e a conservare la reputazione che deriva dalla corretta conoscenza dell'opera. Ne deriva che la tutela del diritto morale all'integrità dell'opera riguarda solo quelle modifiche che comportano un concreto pregiudizio all'onore e alla reputazione dell'autore.

In realtà è in discussione il significato da attribuire ai termini onore e reputazione utilizzati dall'art. 20. L'opinione più accreditata sostiene che si ha una lesione dell'onore o della reputazione quando la modificazione o la scorretta comunicazione dell'opera possano indurre il pubblico a formarsi un giudizio sulla personalità dell'autore sensibilmente diverso da quello che deriverebbe dalla corretta percezione o conoscenza dell'opera<sup>112</sup>. Rientrano tra gli atti che modificano materialmente l'opera, quelle che ne alterano le modalità di presentazione e comunicazione al pubblico così come immaginate e volute dall'autore, e che sono finalizzate a cambiare la percezione e quindi il giudizio da parte di esso<sup>113</sup>.

Come già anticipato, l'autore è titolare del diritto all'integrità dell'opera anche se ha ceduto i suoi diritti patrimoniali.

Il diritto di ritiro dell'opera dal commercio, anche detto diritto di pentimento, ex artt. 142 L.d.a. e 2582 del codice civile, a differenza degli altri diritti

---

<sup>112</sup> VALERIO E., ALGARDI Z., *Il diritto d'autore: commento teorico-pratico alla nuova legge italiana 22 aprile 1941, n. 633*, Milano, 1943, p. 139.

<sup>113</sup> MARCHETTI P., UBERTAZZI L. C., *Legge 22 aprile 1941 n. 633, protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio*, in *Commentario breve alle leggi su proprietà intellettuale e concorrenza*, Padova, 2012, p. 1445.

morali, non è trasmissibile ai familiari dopo la morte dell'autore. Può essere esercitato solo nel caso in cui esistano gravi ragioni morali. Tale facoltà può essere esercitata anche dopo la cessione dei diritti di sfruttamento economico. Tale diritto dimostra come neppure la volontà contrattuale possa spezzare il collegamento tra la personalità dell'autore e la sua opera che ne è il riflesso<sup>114</sup>. L'autore con il ritiro della sua opera tutela la sua reputazione, in quanto ritiene che tale creazione debba essere ritirata dal commercio, poiché non rappresenta più la sua personalità artistica. Dal momento in cui l'opera è stata ritirata dal commercio, l'autore ha però l'obbligo d'indennizzare coloro i quali abbiano acquistato i diritti sfruttamento economico.

Dall'art. 142 nascono la difficoltà di determinare che cosa si intende con "gravi ragioni morali". La dottrina si è espressa in molteplici orientamenti. Taluni intendono come gravi ragioni quelle etiche, religiose, scientifiche o artistiche che possano recare pregiudizio alla personalità dell'autore. Altri che possa nascere da un mutamento della personalità dell'autore, che quindi ritira l'opera perché non riflette più la sua personalità. Oppure nel caso in cui la sua sensibilità morale sia mutata. La dottrina concordemente esclude però che si possa trattare di un mero capriccio dell'autore<sup>115</sup>.

Il diritto di inedito prevede che l'autore possa decidere di non pubblicare la sua opera e di lasciarla per sempre inedita, ma anche se pubblicarla con il proprio nome o in anonimato. In caso di questa presa di posizione, neppure gli eredi, dopo la sua morte, potranno esercitare questo diritto<sup>116</sup>.

---

<sup>114</sup> *Ivi*, p. 1808.

<sup>115</sup> *Ivi*, pp. 1809-1810.

<sup>116</sup> Art. 24, comma 1, L. 633/1941.

### **2.3.1.4 La violazione del diritto d'autore**

Il diritto d'autore è tutelato da eventuali violazioni con sanzioni di natura civile<sup>117</sup> penale<sup>118</sup> ed amministrative<sup>119</sup>. Tali sanzioni di diversa natura possono essere tra loro cumulabili, quindi l'applicazione di una non impedisce anche l'applicazione di un'altra. I destinatari sono quei soggetti che pongono in essere comportamenti lesivi sia dei diritti patrimoniali che morali. Alcuni esempi sono: la riproduzione o distribuzione abusiva di un'opera, entrambe integranti la violazione dei diritti patrimoniali dell'autore, l'imitazione totale o parziale degli elementi creativi essenziali di un'opera che integrano la fattispecie del plagio, la modificazione di un'opera senza autorizzazione che lede la reputazione o l'onore dell'autore. Il plagio rappresenta un'ipotesi di violazione del diritto morale di paternità sull'opera dell'ingegno. Per plagio si intende la falsa attribuzione della paternità di un'opera altrui, tramite riproduzione totale o parziale; l'autore del plagio si dichiara autore di un'opera che, invece, è stata creata da altri.

Il titolare di uno dei diritti di sfruttamento economico dell'opera dell'ingegno e l'autore titolare del diritto morale, nel caso in cui si tratti di una persona diversa dal primo, laddove temano la violazione di un proprio diritto, o che vogliano impedire la continuazione di una violazione già posta in essere, possono adire in giudizio. Il legislatore ha quindi previsto due tipi di azioni giudiziarie: l'azione di accertamento, volta a dichiarare la titolarità del diritto nei confronti di chi l'ha contestata, nel caso in cui si tema una violazione non ancora realizzata, oppure l'azione inibitoria, per violazioni che sono già avvenute e di cui si vuole inibire il comportamento lesivo.

In questo secondo caso, onde impedire la continuazione della violazione, il titolare del diritto può chiedere che vengano applicate le sanzioni della rimozione e della distruzione dello strumento materiale della lesione del

---

<sup>117</sup> Artt. 156 ss., L. 633/1941.

<sup>118</sup> Artt. 171 ss., L. 633/1941, nel testo introdotto dalla Legge 248/2000 e modificato dal Decreto legislativo 9 aprile 2003, n. 68.

<sup>119</sup> Artt. 174-bis ss., L. 633/1941.

diritto patrimoniale o morale, per esempio gli esemplari dell'opera che è stata illecitamente riprodotta o gli strumenti utilizzati per riprodurla. In aggiunta o in alternativa a tale azione è prevista l'azione per il risarcimento del danno subito a causa del comportamento lesivo ex art. 158. Infine il giudice, su istanza di parte o d'ufficio, ex art. 166 L.d.a può ordinare che la sentenza di condanna venga pubblicata su una o più giornali o riviste a spese della parte soccombente. La finalità di quest'ultima sanzione è, da una parte rendere nota la vicenda, mentre dall'altra ha il compito di deterrente per il discredito che l'illecito potrebbe causare alla reputazione suo autore.

In sede penale, le violazioni del diritto d'autore sono invece punite con sanzioni che oscillano dalla privazione della libertà personale all'applicazione di pene pecuniarie.

In generale possiamo affermare che le sanzioni penali mirano a tutelare tutte le opere disciplinate dalla legge del diritto d'autore agli artt. 1 e 2 da qualunque forma di utilizzazione illecita. L'artt. 171 ss. prevedono una serie di reati che nascono dalla lesione di un diritto di sfruttamento economico e che sono puniti con una sanzione che varia da 51 a 2.065 euro. Qualora i reati sopra citati siano commessi con usurpazione della paternità dell'opera cioè con violazione dell'integrità dell'opera medesima, la pena è la reclusione fino ad un anno o una multa non inferiore a euro 516<sup>120</sup>.

---

<sup>120</sup> Art. 171, comma 3, L. 633/1941.

## -Capitolo III-

# La *street art* negli Stati Uniti: questioni giuridiche

**SOMMARIO:** 3.1 La *street art* incontra il diritto - 3.1.1 La *street art* come fenomeno vandalico - 3.1.1.1 Le legislazioni statali e i regolamenti municipali anti-graffitismo - 3.1.1.1.1 Le legislazioni statali - 3.1.1.1.2 I regolamenti municipali - 3.1.1.2 Gli *street artist* condannati per vandalismo - 3.1.2 I progetti di *street art* nelle città americane - 3.2 Le questioni giuridiche derivanti dal riconoscimento del *copyright* su opere di *street art* - 3.2.1 Quali diritti entrano in gioco - 3.2.1.1 Il caso *Rime v. Moschino-Jeremy Scott* - 3.2.1.2 Il caso *Cohen v. G&M Reality L.P.* - 3.2.1.3 L'eccezione del *freedom of panorama* per le opere di *street art* - 3.3 *Street art, copyright* e diritto privato - 3.3.1 La questione della legittimità dell'opera - 3.3.1.1 Il caso *Villa v. Pearson Education Inc.* - 3.3.1.2 La *Unclean Hands Doctrine* - 3.3.2 La questione della proprietà delle opere di *street art*

## Introduzione

Il capitolo si prefigge il compito di analizzare quali effetti e questioni giuridiche possono sorgere dal fenomeno artistico della *street art* negli Stati Uniti d'America.

In un primo passaggio è trattata la relazione tra la *street art* di origine illegale, poiché creata senza l'autorizzazione del proprietario della superficie

sulla quale è stata realizzata, e il diritto. Sono prese ad esempio le legislazioni degli Stati di New York e della California, oltre che i regolamenti municipali della città di New York e di Los Angeles. Tutte queste normative condannano la *street art* illegale come atto di vandalismo, a prescindere che essa presenti i caratteri e i requisiti sufficienti per essere considerata espressione artistica tutelabile dal *copyright*. Negli Stati Uniti quindi la qualificazione come atto vandalico non è collegata all'artisticità dell'opera realizzata. Gli Stati e le città condannano le condotte vandaliche degli *street artist* che agiscono illegalmente, ma allo stesso tempo creano e organizzano progetti per la diffusione della *street art* legale in collaborazione con associazioni di quartiere, associazioni culturali e privati. Secondariamente sono state analizzate tre diverse questioni giuridiche che derivano dal riconoscimento del *copyright* sulle opere di *street art*.

La prima questione riguarda la facoltà per uno *street artist* di agire in giudizio in caso di plagio e di appropriazione della paternità di una sua opera. La seconda problematica prevede invece la possibilità per l'artista di prevenire od opporsi alla distruzione della propria opera ai sensi della sezione 106A del *Copyright Act*, quando essa abbia un valore artistico riconosciuto. Ed infine la terza questione analizza il possibile riconoscimento dell'eccezione del *freedom of panorama* su opere di *street art*.

Nell'ultimo passaggio del capitolo sono analizzate due problematiche che derivano dall'incontro tra la *street art*, il diritto d'autore e il diritto del proprietario privato. Una prima questione analizza la facoltà per un'opera illegalmente realizzata su una proprietà privata di essere comunque considerata oggetto di tutela autoriale, attraverso la valutazione di alcuni casi. La seconda prende in considerazione a chi appartiene l'opera di *street art* e analizza, in un bilanciamento tra gli interessi del proprietario privato e quelli dell'autore, quali prevalgono.

### 3.1 La *street art* incontra il diritto

La *street art*, dalla fine degli anni Sessanta ad oggi si è sviluppata dando vita un fenomeno artistico che si è diffuso a partire dagli Stati Uniti in tutto il mondo. La *street art* nelle grandi metropoli americane nasce come *writing* o graffitismo, grazie agli interventi di giovani abitanti delle periferie, che volevano uscire da una situazione di anonimato ed emarginazione in cui si trovavano. Essi hanno quindi iniziato a lasciare la loro firma o *tag*, in qualsiasi spazio libero sui muri dei palazzi e degli edifici cittadini, nelle stazioni della metropolitana o sui vagoni dei treni, senza nessuna autorizzazione dei proprietari delle superfici utilizzate, con il solo scopo lasciare un segno del proprio passaggio. Il *writing* era quindi un fenomeno totalmente illegale, che ben presto la legge ha dovuto affrontare. Avviene qui il primo incontro tra la *street art* e il diritto; nel caso in cui una condotta sia lesiva di un diritto del privato, deve essere punita.

Negli anni Ottanta, le tecniche e gli stili dei graffitari si sono evolute, ottenendo come risultato opere di carattere maggiormente artistico. Oggigiorno, con la *street art* gli autori vogliono esprimere la propria creatività e originalità, per abbellire la città, ma anche la ricerca di fama, la lotta al potere e la ribellione<sup>121</sup>. Per poter esprimere questi loro intenti essi dipingono senza autorizzazione e quindi contro la legge.

I graffiti sono parte della più ampia categoria che è la *street art*, la quale comprende diversi stili e tecniche con un'unica definizione. Se i critici d'arte e la comunità artistica in generale, preferisce utilizzare il termine *street art* per qualsiasi opera, la legislazione dei diversi stati americani invece preferisce utilizzare il termine "graffiti". La distinzione graffiti e *street art* non acquisisce alcuna rilevanza giuridica e le leggi statali o i regolamenti comunali definiscono i graffiti, in un senso di gran lunga più ampio rispetto alla concezione artistica del termine. Quindi questa definizione è da

---

<sup>121</sup> ROUNDTREE A., *Graffiti artists "Get up" in intellectual property's negative space*, in *Cardozo Arts & Entertainment Law Journal*, 2013, p. 963.

interpretare estensivamente, racchiudendo in essa anche i *murales*, gli *stencil*, i *masterpiece*, gli *sticker*, i *poster* e tutti gli altri sottogeneri della *street art*<sup>122</sup>.

### **3.1.1 La *street art* come fenomeno vandalico**

Senza considerare i meriti creativi degli artisti, la *street art* è considerata dalle leggi statali e dalla maggior parte delle Amministrazioni cittadine americane, come una forma di vandalismo, che deve essere eliminata perché rappresenta segno del degrado e del declino urbano. La legge preclude la valutazione individuale dei graffiti sulla base di meriti artistici e li considera invece, uniformemente un fattore di disturbo della quiete pubblica<sup>123</sup>. Le leggi e le ordinanze municipali che sono poste a tutela della proprietà privata o pubblica dagli atti di vandalismo, non distinguono tra la *street art* che ha un valore artistico ed è espressione di creatività ed ingegno, da quegli interventi che sono invece mero imbrattamento e che non raggiungono un livello meritevole di originalità, poiché non esaminano né le motivazioni che ci sono dietro la creazione delle opere, né l'aspetto artistico<sup>124</sup>. Per le leggi e i regolamenti ogni qualvolta una proprietà privata o pubblica è utilizzata come superficie per la realizzazione di *street art*, senza l'autorizzazione del proprietario, allora è da sanzionare come atto di vandalismo<sup>125</sup>.

Il vandalismo è un illecito di carattere penale che si verifica quando una persona distrugge o deturpa proprietà di qualcun altro senza permesso ed è punibile con il carcere, sanzioni pecuniarie, o entrambi. Il vandalismo è un crimine che viene usato per descrivere una varietà di comportamenti,

---

<sup>122</sup> METTLER M. L., *Graffiti museum: a first amendment argument for protecting uncommissioned art on private property*, in *Michigan Law Review*, 2012, p. 254.

<sup>123</sup> *Ibidem*.

<sup>124</sup> BOUGDANOS M., *The Visual Artists Rights Act and its application to graffiti murals: whose wall is it anyway?*, in *New York Law School Journal of Human Rights*, 2002, p. 560.

<sup>125</sup> *Ibidem*.

ma generalmente nelle diverse legislazioni statali, comprende ogni comportamento intenzionale volto a distruggere, alterare o deturpare anche beni appartenenti ad un altro soggetto. Tra tali comportamenti volti a deturpare una proprietà altrui c'è anche la realizzazione di graffiti. A seconda dello Stato e dal valore dei danni provocati alla proprietà altrui, gli atti di vandalismo sono considerati come crimini minori (*misdemeanor*) o come crimini gravi (*felony*). Le sanzioni includono tipicamente multe, la detenzione in carcere della contea, o entrambi. Inoltre, una persona condannata per atti di vandalismo è spesso ordinato di lavare, riparare o sostituire il bene danneggiato, partecipare a programmi per ripulire i graffiti e le altre forme di vandalismo, oppure a servizi per la comunità.

Sebbene la *street art* sia comunemente associata con il vandalismo, non tutte le sue forme sono illegali. Ci sono dei casi in cui essa è autorizzata sia dai privati che dalle Amministrazioni cittadine. Queste ultime infatti, oltre che leggi anti-graffiti, hanno anche adottato delle iniziative per combattere la *street art* illegale, fornendo degli spazi pubblici selezionati appositamente dove gli artisti possano liberamente dipingere: i cosiddetti "*free walls*"<sup>126</sup>. In realtà esistono due diversi tipi di "*free walls*"<sup>127</sup>. Quelli ufficiali, che si trovano quando la città o i privati concedono dei muri o degli altri spazi perché siano liberamente usati dagli *street artist*, però sempre mantenendo il controllo sui contenuti delle opere realizzate. Il secondo caso prevede che tali muri possano non essere ufficialmente concessi, ma si tratta di superfici che si trovano in aree dove la città non applica la normativa sul vandalismo<sup>128</sup>. Alcuni esempi di "*free walls*" negli Stati Uniti si possono citare la *Hall of Fame* di New York, luogo storicamente utilizzato dagli *street artist* per esprimere la propria arte senza incorrere in nessun comportamento penalmente perseguibile, previa autorizzazione dell'Amministrazione cittadina, oppure Venice Beach a Los Angeles. I

---

<sup>126</sup> Traduzione: muri liberi.

<sup>127</sup> Disponibile all'indirizzo <https://legal-walls.net/>.

<sup>128</sup> ROUNDTREE A., *Graffiti artists "Get up" in intellectual property's negative space*, in *Cardozo Arts & Entertainment Law Journal*, 2013, pp. 963-965.

problemi riscontrati dall'utilizzo di questi muri concessi agli artisti, è che sono troppo pochi rispetto alle richieste che vengono fatte, inoltre molti *street artist* scelgono il luogo in cui collocare le proprie opere con attenzione per farne parte della stessa opera. Di conseguenza essi vedono come unica possibilità esprimere la loro arte illegalmente su superfici non autorizzate.

Alla visione delle legislazioni dei diversi Stati e a quelle dei regolamenti municipali, si oppone la percezione sociale, culturale e artistica della *street art*. Critici d'arte, galleristi, membri della comunità artistica, ma anche i semplici cittadini percepiscono questo fenomeno in maniera differente. Essi considerano non tanto l'aspetto illegale che deve essere punito in quanto integra un reato di vandalismo, ma pongono la loro attenzione su il concetto dell'arte che esprimono le opere di *street art*. Il fenomeno globale comincia quindi, a prescindere della sua contrarietà o meno alla legge, a guadagnare credibilità<sup>129</sup>.

Le opere vengono valutate per il loro carattere creativo ed originale e gli artisti per le loro capacità di esprimere valore artistico. A questa generale accettazione del fenomeno della *street art* negli Stati Uniti, hanno contribuito i grandi artisti del passato come Keith Haring o Jean-Michel Basquiat ed allo stesso tempo i contemporanei come Banksy e Obey, che con le loro creazioni originali e innovative hanno presentato al pubblico una nuova forma d'arte.

Le loro opere hanno cambiato il modo in cui il pubblico percepisce la *street art*, da semplice graffitismo, senza alcun valore artistico, a vere e proprie opere d'arte che hanno lo scopo di stupire, educare e comunicare con chi le vede, iniziando a creare un mercato alternativo rispetto a quello dell'arte tradizionale. In molti attribuiscono questo cambiamento a Banksy, chiamando il fenomeno "*Banksy Effect*"<sup>130</sup>. L'artista con le sue opere finalizzate a comunicare satira politica, culturale e sociale, ha conquistato

---

<sup>129</sup> SMITH C. Y. N., *Street art: an analysis under U.S. Intellectual Property Law and Intellectual Property's "negative space" theory*, in *DePaul Journal of Art, Technology & Intellectual Property Law*, 2014, p. 261.

<sup>130</sup> *Ibidem*.

tutto il mondo. Oggigiorno le sue opere non si trovano più soltanto in spazi pubblici ma anche su libri, cartoline e oggettistica; addirittura alcune sue opere sono state staccate dalle superfici su cui erano state realizzate per essere vendute, come è accaduto a Londra per l'opera *Slave Labour*, rimossa e venduta all'asta per 700.000 dollari<sup>131</sup>.

Lo status della *street art* è ambiguo; il fenomeno è infatti paradossale, poiché può essere considerato sia come un'espressione di carattere artistico, che deve essere tutelata dal *copyright* qualora presenti i requisiti necessari e sufficienti, che un'attività criminale. La questione che ci si pone è se ci sia un confine tra l'arte e la necessità di tutelarla e l'aspetto criminale della *street art* nel momento in cui è illegalmente realizzata e se è possibile che i due concetti si escludano a vicenda. La risposta a tale quesito è che la possibilità di riconoscimento del fenomeno *street art* come forma d'arte che debba essere tutelata, non esclude la possibilità di condannarla come atto vandalico punibile penalmente<sup>132</sup>.

### **3.1.1.1 Le legislazioni statali e i regolamenti municipali anti-graffitismo**

In seguito sono presentati alcuni esempi di legislazione statale e regolamenti municipali che considerano e condannano la *street art* illegale come atto di vandalismo. Le norme analizzate utilizzano il termine graffiti, da interpretare estensivamente, considerando la *street art* in generale<sup>133</sup>.

---

<sup>131</sup> S. A., *Banksy, il murale delle polemiche ritirato dall'asta dopo le polemiche*, in *La Stampa*, 23 febbraio 2013.

<sup>132</sup> EDWARDS I., *Banksy's graffiti: a not-so-simple case of criminal damage?*, in *The Journal of Criminal Law*, 2009, p. 346.

<sup>133</sup> METTLER M. L., *Graffiti museum: a first amendment argument for protecting uncommissioned art on private property*, in *Michigan Law Review*, 2012, p. 254.

### 3.1.1.1.1 Le legislazioni statali

Il primo esempio di legislazione statale è costituito dal codice penale dello stato di New York, il *New York Penal Code*, che alla sezione 145.60<sup>134</sup> prevede il reato di "making graffiti"<sup>135</sup>, mentre alla sezione 145.65 quello di "possession of graffiti instrument"<sup>136</sup>. Con il termine "making graffiti", la legge indica l'attività del dipingere, incidere, coprire o lasciare un proprio segno o marchio su una proprietà privata o pubblica con l'intento di danneggiarla. La norma sottolinea che nessun individuo può realizzare graffiti su edifici di proprietà pubblica o privata, senza aver ottenuto precedentemente l'espressa autorizzazione del proprietario della superficie. La sezione 145.60 classifica tale atto di vandalismo come crimine minore di livello A<sup>137</sup>, ai sensi della classificazione contenuta nella sezione 55.05 del medesimo codice penale.

Un secondo tipo di crimine è collegato al possesso di strumenti per la realizzazione di graffiti. Con strumenti si intendono attrezzi, articoli e sostanze che possono essere utilizzate per dipingere, verniciare, incidere ed incollare sulle superfici di proprietà privata o pubblica altrui senza l'autorizzazione del proprietario, con l'intenzione di volerla danneggiare. Il possesso di tali strumenti è ai sensi della sezione 145.65 del codice penale<sup>138</sup>, un crimine minore di classe B, quindi meno grave rispetto a quello della realizzazione dei graffiti.

---

<sup>134</sup> *New York Penal Code*, part 3, title I, article 145, § 145.60: "1. For purposes of this section, the term "graffiti" shall mean the etching, painting, covering, drawing upon or otherwise placing of a mark upon public or private property with intent to damage such property. 2. No person shall make graffiti of any type on any building, public or private, or any other property real or personal owned by any person, firm or corporation or any public agency or instrumentality, without the express permission of the owner or operator of said property. Making graffiti is a class A misdemeanor".

<sup>135</sup> Traduzione: realizzare graffiti.

<sup>136</sup> Traduzione: possesso di strumenti per realizzare graffiti.

<sup>137</sup> La sezione 55.05 del *New York Penal Code*, presenta una classificazione dei crimini gravi (*felony*) e dei crimini minori (*misdemeanors*), basati su diverse categorie di gravità. Per quanto riguarda i crimini minori la classificazione è divisa in tre categorie: Class A, Class B e non identificati. Le categorie sono poste in ordine di gravità decrescente.

<sup>138</sup> *New York Penal Code*, part 3, title I, article 145, § 145.65: "A person is guilty of possession of graffiti instruments when he possesses any tool, instrument, article,

Un altro esempio di legislazione penale statale che affronta la realizzazione non autorizzata di opera di *street art* come atto di vandalismo è quella della California, con il *California Penal Code*.

Ai sensi della sezione 594, con vandalismo si intende un comportamento volto a danneggiare, distruggere o deturpare tramite la realizzazione di graffiti una proprietà privata o pubblica altrui. Nel momento in cui un soggetto viola una proprietà privata, un veicolo, un segnale stradale o una proprietà che appartiene ad un ente pubblico, senza il permesso del proprietario e con le intenzioni sopra dette, è colpevole di vandalismo<sup>139</sup>. Il termine "graffiti" utilizzato in questa sezione del codice penale, include qualsiasi iscrizione non autorizzata, parola, figura, marchio che sia scritto, segnato, inciso, graffiato, disegnato o dipinto su beni mobili o immobili<sup>140</sup>. Nel *California Penal Code*, la severità delle condanne per vandalismo dipende dal valore della proprietà danneggiata; è complesso per i querelanti determinare di caso in caso tale valore, soprattutto quando si tratta di effettuare una valutazione su proprietà pubbliche.

La sezione 594 stabilisce che se l'ammontare dei danni causati dalla distruzione è di 400 dollari o più, l'atto vandalico è punibile con l'incarcerazione per non più di un anno o con una multa di massimo 10.000 dollari. Se invece l'ammontare dei danni è di 10.000 dollari o più, la condanna prevede una multa di non più di 50.000 dollari, l'incarcerazione o entrambe le pene. Infine se i danni provocati ammontano a meno di 400 dollari, la pena può essere l'incarcerazione di massimo un anno, una multa

---

*substance, solution or other compound designed or commonly used to etch, paint, cover, draw upon or otherwise place a mark upon a piece of property which that person has no permission or authority to etch, paint, cover, draw upon or otherwise mark, under circumstances evincing an intent to use same in order to damage such property. Possession of graffiti instruments is a class B misdemeanor*".

<sup>139</sup> *California Penal Code*, part 1, title 14, § 594 (a): "Every person who maliciously commits any of the following acts with respect to any real or personal property not his or her own, in cases other than those specified by state law, is guilty of vandalism:(1) Defaces with graffiti or other inscribed material, (2) Damages, (3) Destroys. Whenever a person violates this subdivision with respect to real property, vehicles, signs, fixtures, furnishings, or property belonging to any public entity, as defined by Section 811.2 of the Government Code, or the federal government, it shall be a permissive inference that the person neither owned the property nor had the permission of the owner to deface, damage, or destroy the property".

<sup>140</sup> *California Penal Code*, part 1, title 14, § 594 (e).

non superiore a 1000 dollari o entrambe le pene. Le cose cambiano se un soggetto è recidivo ed è già stato precedentemente condannato per vandalismo, in questo caso infatti le pene pecuniarie aumentano di valore. Nel caso in cui il soggetto sia imputato per danneggiamento di una proprietà attraverso la realizzazione di graffiti, in aggiunta a qualsiasi pena già elencata, la Corte può condannarlo a pulire, riparare o sostituire il bene danneggiato ove possibile. Se il giudice dichiara che le operazioni di pulizia non sono appropriate, deve prendere in considerazione altri tipi di servizio per la comunità.

Con riferimento specifico all'atto di vandalismo di deturpamento delle proprietà tramite graffiti ex sezione 594, il legislatore penale californiano si è anche espresso in altre due sezioni del codice. Alla sezione 640.5 è previsto che qualsiasi persona che deturpa con graffiti o altre scritte l'interno o l'esterno di strutture o veicoli di un ente pubblico, o di proprietà del trasporto pubblico o di enti sovvenzionati dal Dipartimento dei Trasporti, e nel caso in cui i costi per la pulizia, la riparazione o la sostituzione siano al di sotto dei 250 dollari, il soggetto è condannato ad una multa di non più di 1000 dollari ed un minimo di 48 ore di servizio sociale per la comunità in un periodo non superiore a 180 giorni. Similmente la sezione 640.6 affronta il caso in cui è una proprietà privata o pubblica altrui ad essere oggetto di vandalismo. Quando l'ammontare dei danni è inferiore a 250 dollari, il soggetto è punibile con una multa non superiore a 1000 dollari. Inoltre il giudice può prevedere anche una condanna di un minimo di 48 ore da dedicare ai servizi sociali per la comunità in un periodo massimo di 180 giorni.

### **3.1.1.1.2 I regolamenti municipali**

Per quanto riguarda i regolamenti municipali si riportano gli esempi del *New York City Administrative Code* e del *Los Angeles Municipal Code*, che a

differenza delle legislazioni statali, hanno rilievo solo all'interno delle loro aree cittadine, poiché sono emanati dal Governo della città<sup>141</sup>.

Il *New York Administrative Code* alla sezione 10-117 stabilisce che nessuno possa scrivere, disegnare o dipingere su una superficie di proprietà pubblica o privata, senza aver precedentemente ottenuto un'autorizzazione espressa<sup>142</sup> e che nessuno possa essere in possesso di bombolette spray, pennarelli indelebili o altri strumenti simili quando si trova in un luogo pubblico con l'intento di violare una delle previsioni della sezione in analisi. Con spazio pubblico il codice intende qualsiasi luogo dove ha accesso un sostanziale gruppo di persone, come ad esempio la strada, la piazza, i parchi, la spiaggia, trasporti pubblici<sup>143</sup>.

Ogni persona che violi quanto previsto, è colpevole di crimine minore di livello A o di livello B, riprendendo quanto indicato dal *New York Penal Code*<sup>144</sup>. Per la realizzazione di graffiti senza autorizzazione su una proprietà privata o pubblica la condanna prevede il pagamento di una multa non superiore a 1000 dollari, l'incarcerazione per un massimo di un anno o entrambe le pene. Diversamente il crimine minore del possesso in un luogo pubblico di materiale per realizzare graffiti è punibile con una multa che ammonta ad un massimo di 500 dollari, con massimo tre mesi di carcere o entrambe<sup>145</sup>.

È inoltre attiva una *Anti-graffiti Task Force*<sup>146</sup> che esamina la natura dei problemi derivanti dal fenomeno della *street art* illegale in città e l'efficacia delle previsioni di legge e delle iniziative già esistenti che sono finalizzate al

---

<sup>141</sup> Rispettivamente il *New York City Council* e il *Los Angeles City Council*.

<sup>142</sup> *New York Administrative Code*, title 10, chapter 1, § 10-117 (a).

<sup>143</sup> *New York Administrative Code*, title 10, chapter 1, § 10-117 (b).

<sup>144</sup> *New York Penal Code*, part 2, title E, article 55, § 55.05.

<sup>145</sup> *New York Administrative Code*, title 10, chapter 1, § 10-117 (f).

<sup>146</sup> Un anno dopo il suo insediamento, nel 1995 il sindaco della città di New York Rudolph Giuliani, ha fatto della lotta alla *street art* illegale una priorità, creando una *Anti-Graffiti Task Force*. Si tratta di un'iniziativa a cui partecipano diverse agenzie governative, finalizzata a combattere il problema dei graffitismo, visto come crimine di vandalismo nella città di New York. È una delle più grandi campagne anti-graffiti che è mai stata avviata negli Stati Uniti.

contrasto del fenomeno ed inoltre ha il compito di proporre degli emendamenti della legislazione per renderla più efficace<sup>147</sup>.

Così come New York, anche la città di Los Angeles ha adottato un codice municipale che prevede anche la regolamentazione del crimine di vandalismo per la realizzazione di graffiti senza autorizzazione.

La sezione 49.84.1 del *Los Angeles Municipal Code*<sup>148</sup> sostiene che il *Los Angeles City Council* considera i graffiti realizzati su proprietà pubbliche o private come elementi che svalutano il valore delle proprietà, creando un impatto negativo sulla città oltre che un crimine che incide sulla qualità della vita dei cittadini, sostenendo che spesso la diffusione dei graffiti è legata ad episodi di violenza<sup>149</sup>. Il fenomeno deve quindi essere combattuto ed eliminato anche con la prevenzione, per evitare un ulteriore sviluppo<sup>150</sup>.

La sezione 49.84.3 prevede quindi che è contro la legge scrivere, dipingere, attaccare, applicare graffiti su edifici, segnali, strutture permanenti o temporanee, muri ed altri superfici private o pubbliche. La medesima sezione del codice, non permette al proprietario di una superficie privata di concedere l'autorizzazione ad un graffitario di realizzare un'opera sulla sua proprietà, quando questa potrebbe essere vista dalla strada o da un'altra proprietà pubblica o privata<sup>151</sup>.

Ne consegue che a Los Angeles non solo qualsiasi opera di *street art* illegalmente realizzata è da considerarsi come atto vandalico, ma è anche vietato per un proprietario privato dare autorizzazioni a degli artisti per dipingere legalmente una superficie di suo proprietà che possa essere vista

---

<sup>147</sup> *New York Administrative Code*, title 10, chapter 1, § 10-117.1 (a).

<sup>148</sup> *Los Angeles Municipal Code*, chapter IV, article 14, § 49.84.1 (A)(B).

<sup>149</sup> *Los Angeles Municipal Code*, chapter IV, article 14, § 49.84.1 (C): "*The City Council finds and determines that the spread of graffiti often leads to violence, genuine threats to life, and the perpetuation of gangs, gang violence, and gang territories*".

<sup>150</sup> *Los Angeles Municipal Code*, chapter IV, article 14, § 49.84.1 (D): "*The City Council finds and determines that graffiti is obnoxious and a public nuisance, and must be eliminated by means of prevention, education, and abatement to avoid the detrimental impact of such graffiti on the City and its residents, and to prevent the further spread of graffiti*".

<sup>151</sup> *Los Angeles Municipal Code*, chapter IV, article 14, § 49.84.3 (A)(B).

dalla strada o da un'altra proprietà. I limiti imposti sono quindi molto più severi rispetto alla città di New York.

### **3.1.1.2 Gli *street artist* condannati per vandalismo**

L'essenza del fenomeno della *street art* illegale è che chi crea opere di questo genere spesso incorre in situazioni di violazione della legge e per questo viene sanzionato.

La scena contemporanea statunitense è favorevole alla diffusione della *street art* autorizzata, grazie all'organizzazione di festival e progetti dedicati interamente alla *street art* sia a livello cittadino, che di quartiere, o da iniziative private, per permettere agli artisti di esprimere liberamente la loro arte senza incorrere in comportamenti illeciti. Nonostante ciò, ci sono ancora moltissimi artisti che sentono la necessità di realizzare le loro opere illegalmente. Seguono alcuni esempi di *street artist* che sono stati condannati per vandalismo a causa della realizzazione di opere non autorizzate.

Lo *street artist* Kenny Scharf, conosciuto per le sue creazioni caratterizzate da un'immaginazione pop-surrealista è stato arrestato nel 2013 per aver dipinto un serpente di grandi dimensioni su un muro di Brooklyn a New York. È stato colto in flagrante davanti al muro appena dipinto con una bomboletta spray in mano e quindi accusato di reato di vandalismo per aver dipinto una proprietà privata e per essere in possesso di materiale finalizzato alla realizzazione di graffiti<sup>152</sup>. La sua condotta integra infatti la sezione 145.60 del *New York Penal Code* per quanto riguarda il crimine di "making graffiti", ed è inoltre punibile per essere in possesso di materiale per la realizzazione di opere di *street art* ai sensi della sezione 145.65 del medesimo codice.

---

<sup>152</sup> Disponibile all'indirizzo <http://www.widewalls.ch/10-street-art-arrests-rebels-to-the-core-street-artists-arrested/>.

Nel 2008, Shepard Fairey, in arte Obey, era a Denver durante il Convegno Nazionale del Partito Democratico e, mentre stava attaccando agli edifici per strada i suoi *poster* a sostegno della campagna elettorale di Obama, è stato arrestato dalla polizia ed accusato di vandalismo, poiché nessuno l'aveva autorizzato. L'artista ha subito rilasciato una dichiarazione di colpevolezza per aver illegalmente incollato i suoi poster per strada; è stato condannato al pagamento di 171 dollari di spese legali, una cauzione di 500 dollari e 6 mesi di libertà vigilata. Nel 2009 è stato nuovamente arrestato per vandalismo a Boston e, in seguito a questa seconda condanna, la pena pecuniaria è aumentata di valore considerevolmente ammontando a 2000 dollari da devolvere ad un'associazione anti-graffiti<sup>153</sup>, perché considerato come recidivo.

Infine, Adam Cole, noto con lo pseudonimo di Cost è uno degli *street artist* più prolifici e famosi della città di New York, ma è anche uno dei più conosciuti dalle corti penali di Manhattan. Nel 1995 è stato arrestato dopo che un informatore ha rivelato il suo indirizzo alla polizia. L'arresto è avvenuto dopo una stretta sorveglianza, cogliendolo nel momento in cui stava attaccando uno dei suoi *sticker* su una cassetta della posta. Successivamente, grazie a della documentazione fotografica trovata dentro la sua casa, è stato collegato a molti graffiti che si trovavano in giro per la città. Il giudice ha stabilito che i suoi interventi artistici hanno causato circa 100 milioni di dollari di danni ed è quindi stato condannato a prestare 200 ore di servizi sociali presso un'associazione dedita alla pulizia dei graffiti, a 5 anni di libertà vigilata e al pagamento di una multa del valore di 2000 dollari.

Nel 2015 è stato nuovamente accusato di vandalismo, dopo circa 16 anni in cui era scomparso dalle scene. Concordemente a quanto riportato dai documenti della Corte, è stato arrestato in flagrante da un'agente di polizia in una strada di New York, mentre con un grosso pennello in mano, stava

---

<sup>153</sup> Disponibile all'indirizzo <http://www.widewalls.ch/10-street-art-arrests-rebels-to-the-core-street-artists-arrested/>.

attaccando *poster* e *sticker* da lui realizzati sui muri degli edifici, su alcune impalcature e anche un edificio federale<sup>154</sup>. Il giudice ha stimato danni molto gravi e anche se la condanna è tuttora sconosciuta.

### **3.1.2 I progetti di *street art* nelle città americane**

Accanto alle condanne per vandalismo in cui incorrono gli *street artist* che realizzano le loro opere su superfici private o pubbliche senza aver precedentemente ottenuto l'espressa autorizzazione del proprietario, si possono trovare le iniziative delle città, dei quartieri, delle associazioni e anche dei privati dedicate alla *street art* legale.

I progetti di *street art* che si sono diffusi nelle diverse città degli Stati Uniti sono molteplici e diverse sono anche le finalità per le quali sono stati creati. In alcuni casi la motivazione principale è il desiderio di riqualificazione di zone periferiche ed emarginate delle grandi metropoli americane, attraverso la *street art*, che proprio in questi sobborghi urbani ha visto le sue origini. Quartieri sovrappopolati, poveri, senza spazi di aggregazione, con un'economia precaria e in ribasso, lasciati ad una situazione di degrado. La *street art* diventa quindi lo strumento attraverso il quale si vuole dare nuova vita ad essi, attirando gli abitanti, artisti ed in alcuni casi anche i turisti, rendendo il non luogo che è diventato nel corso degli anni, nuovamente in un luogo che la collettività vuole frequentare. La *street art*, usata per far rifiorire i quartieri e renderli luoghi meno pericolosi è quindi strumento positivo nelle mani delle associazioni di quartiere, dipartimenti dell'Amministrazione cittadina o singoli cittadini che decidono di avviare progetti di questo genere.

---

<sup>154</sup> ROSENBERG R., *Famed graffiti artist 'COST' charged with vandalism*, in *New York Post*, 2 aprile 2015.

Altre volte lo scopo di questi progetti sono solo quelli di abbellire, senza altre finalità più profonde e socialmente impegnate, ma solo di rendere più bello ciò che è rovinato dal tempo o lasciato al suo grigiore iniziale.

I progetti di *street art* legale, sono anche la modalità attraverso cui le città cercano di combattere la realizzazione di opere illegali, fornendo un modo agli artisti di esprimersi senza incorrere nel vandalismo.

Infine ci sono progetti che sono interessanti in quanto uniscono l'utilizzo della *street art* come esempio di valore artistico che abbellisce, con l'educazione della collettività, diventando strumento per le scuole o per le campagne di sensibilizzazione.

Tra questi ultimi figura il *Mural Arts Program*, in breve *MAP*, un progetto anti-graffiti nato nella città di Philadelphia nel 1986 e diretto da Jane Golden come parte dell'attività svolta dal *Philadelphia Anti-Graffiti Network*<sup>155</sup>. Nel 1984 la Golden insieme al capo del *Philadelphia Anti-Graffiti Network*, voleva creare un progetto con lo scopo fondamentale di unire la lotta alla *street art* illegale e la riabilitazione di artisti che erano stati condannati per vandalismo, con un programma di educazione all'arte per i bambini, attraverso la creazione di murali per tutta la città<sup>156</sup>. La città di Philadelphia ha concesso moltissimi muri e superfici dove poter dipingere e gli interventi sono opera della comunità in collaborazione con gli *street artist* condannati, che possono così esprimere legalmente la loro arte, ricevendo anche un compenso per il loro lavoro. Il programma attualmente è il più grande negli Stati Uniti per quanto riguarda il numero di artisti impegnati nella realizzazione di opere in tutta la città; ogni anno sono più di 300. Inoltre annualmente vengono create circa 100 nuove opere. Inoltre annualmente vengono create circa 100 nuove opere. Ogni anno circa

---

<sup>155</sup> Il *Philadelphia Anti-Graffiti Network* è un programma della città di Philadelphia, finalizzato alla lotta contro la *street art* illegale e il vandalismo, attraverso l'attività coordinate di associazioni della comunità, organizzazioni delle attività commerciali o delle agenzie cittadine.

<sup>156</sup> PEARCE M., *Philadelphia Street Art: creative social change*, s.d., disponibile all'indirizzo <https://theculturetrip.com/north-america/usa/pennsylvania/articles/philadelphia-street-art-creative-social-change/>.

12.000 tra residenti e turisti visitano la galleria d'arte cittadina creata grazie al progetto *MAP*, la quale è diventata parte integrante del panorama cittadino che ha fatto guadagnare a Philadelphia il riconoscimento di "Città dei Murales"<sup>157</sup>.

Per quanto riguarda invece i progetti di riqualificazione cittadina si può nominare il *L.I.S.A Project NYC* di New York, acronimo di *Little Italy Street Art*. È un progetto no profit nato nel 2012, che si prefigge l'obiettivo di creare un intero quartiere dedicato alla *street art* a Manhattan, dove è possibile godere ovunque della bellezza delle opere d'arte senza dover pagare un biglietto d'entrata, come se fosse un grande museo a cielo aperto. Il progetto è nato per mano di Wayne Rada, un agente e produttore di attori comici, in collaborazione con la *Little Italy Merchants Association*, con lo scopo di celebrare l'arte in modo divertente, reclutando numerosi *street artist* da tutto il mondo.

Il luogo scelto per dare inizio al progetto era Little Italy, un quartiere di Manhattan con difficoltà ad emergere, ancora incentrato su un'economia basata su attività commerciali a conduzione familiare che si tramandavano di generazione in generazione, un tratto che se pur abilitasse un senso della storia e della tradizione del quartiere che non si è mantenuto in nessun altro luogo della città, era un freno al rinnovamento e all'emancipazione del quartiere. Lo stesso progetto, infatti, non è stato subito accolto a braccia aperte dagli abitanti del distretto. In un secondo momento, però, superate le obiezioni iniziali, la percezione dell'iniziativa è cambiata, convertendo il loro dissenso in un'approvazione diffusa: la *street art* è diventato lo strumento per Little Italy di ritrovare la sua identità perduta e per far tornare in vita il quartiere, trasformandolo in un luogo dedicato all'arte<sup>158</sup>. Il punto di partenza era nel centro del quartiere di Little Italy, ma l'idea era di espandersi ad altri distretti. Ad oggi infatti, il progetto iniziale si è evoluto,

---

<sup>157</sup> Disponibile all'indirizzo <https://www.muralarts.org/about/>.

<sup>158</sup> Disponibile all'indirizzo <http://untappedcities.com/2014/07/25/the-l-i-s-a-project-nyc-brings-street-art-to-manhattans-little-italy/>.

creando una grande d'esposizione di arte pubblica che racchiude anche i distretti cittadini di Soho, Chinatown, Chelsea, il Lower East Side e l'East Village. Il *L.I.S.A Project NYC* incoraggia i newyorkesi, i fan della *street art* e tutti turisti a visitare Little Italy e gli altri distretti di Lower Manhattan che sono coinvolti in questo museo a cielo aperto, per vedere, apprezzare e fotografare le opere d'arte realizzate sui muri dei palazzi e dei ristoranti, sulle saracinesche dei negozi e qualsiasi altra superficie messa a disposizione dagli abitanti e commercianti del quartiere (FIG. 3.1). Naturalmente la possibilità di vedere delle opere di artisti famosi, ha portato un nuovo flusso turistico al distretto, con i conseguenti benefici anche per le attività commerciali, i locali e i ristoranti. Il progetto dal 2012 si è dimostrato essere un progetto leader per la diffusione della cultura nella città americana e per la riqualificazione di un'area che era in difficoltà. Ha avuto un grande successo, con milioni di visitatori sia nei luoghi fisici che sul sito online che mostra tutte le creazioni degli *street artist*. Ha ricevuto critiche sia a livello nazionale che internazionale molto positive, con articoli nelle più grandi testate mondiali<sup>159</sup>.



(FIG. 3.1) Tristan Eaton, *Big City of Dreams*, New York, 2015

---

<sup>159</sup> Disponibile all'indirizzo <http://www.lisaprojectnyc.org/>.

A San Francisco, un importante progetto riguardante la riqualificazione di un quartiere cittadino tramite la *street art* è il *Clarion Alley Mural Project*, altrimenti detto *CAMP*. Esso nasce nel Mission District di San Francisco, un quartiere periferico della città caratterizzato dall'immigrazione, l'emarginazione, il degrado e da tutti gli altri gli inconvenienti tipici di zona suburbana, sovrappopolata, pericolosa, senza iniziative sociali o culturali ed abbandonata dall'Amministrazione. Il *CAMP* nasce nel 1992 grazie ad un gruppo di sei volontari residenti, oltre che artisti del quartiere, con l'autorizzazione dei proprietari degli edifici su cui sono dipinti i *murales*; ma nel corso dei vent'anni di durata del progetto, il contributo di centinaia di volontari membri della comunità è stato essenziale per il suo mantenimento e supporto. Esso si è concentrato su gli obiettivi fondamentali di inclusione sociale, varietà estetica e riqualificazione del quartiere. Il risultato è la produzione di oltre 700 *murales* (FIG. 3.2) realizzati da artisti di tutte le etnie, età e livelli di esperienza, dando una particolare importanza agli artisti emergenti e a nuovi stili<sup>160</sup>. Questo progetto prevede la creazione di una galleria d'arte a cielo aperto, pubblica e gratuita, che si vuole opporre ai musei tradizionali al chiuso, che prevedono il pagamento di un biglietto d'entrata. Si vuole richiamare così un pubblico che dal centro città, dove si trovano i maggiori musei, si sposta verso la periferia per poter liberamente godere di questa galleria d'arte realizzata su edifici già esistenti, a cui danno nuova funzione.



(FIG. 3.2) Boogie Chor, *Opium Horizons*, San Francisco, 2010

---

<sup>160</sup> Disponibile all'indirizzo <http://clarionalleymuralproject.org/about/>.

I vantaggi che derivano da un progetto come questo sono molteplici: l'architettura della città è riqualificata e aree che erano considerate povere, isolate e pericolose dai loro abitanti, ben presto si sono trasformate in luoghi d'arte, cambiando completamente la percezione di questo luogo. La maggior sicurezza per gli abitanti e il risveglio dell'economia a seguito di un nuovo afflusso di turisti che vanno a visitare le opere di *street art*, sono due degli aspetti più importanti legati a quest'intervento di riqualificazione che nasce dall'interno del quartiere. Il progetto di San Francisco nasce quindi con lo scopo fondamentale di riqualificazione di un quartiere di periferia pericoloso e degradato, per poterlo riportare ad essere un posto in cui la gente vuole vivere.

Il *100 GATES Project* è invece un progetto riguardante la *street art* nato nell'estate del 2014 nel quartiere del Lower East Side di New York, dall'idea di un artista newyorkese Billy Rohan e portato alla luce da un'organizzazione no profit per lo sviluppo economico della città. Il progetto si è sviluppato grazie alla collaborazione tra i proprietari di attività commerciali del quartiere e artisti locali<sup>161</sup>. Esso ha lo scopo di rendere più belle le saracinesche dei negozi, altrimenti grigie o ricoperte di *tag* e altri segni senza carattere di originalità, che danno al quartiere un aspetto trasandato. Tutti gli interventi sulle serrande sono autorizzati dai proprietari delle attività commerciali e il *NYC Department of Small Business Services* in collaborazione con il *NYC Economic Development Corporation*, due dipartimenti dell'Amministrazione newyorkese, hanno assegnato 30.000 dollari a Billy Rohan, per acquistare la vernice e per pagare l'onorario degli artisti.

Un progetto di *street art* a New York con una finalità innovativa è il *Water Tank Project*, lanciato nell'estate del 2014. Il progetto nasce dall'iniziativa di un'organizzazione no profit la *Word Above the Street*, che si dedica alla

---

<sup>161</sup> Disponibile all'indirizzo <http://www.100gates.nyc/>.

sensibilizzazione su temi di importanza mondiale, aumentando la consapevolezza ambientale e la promozione sociale attraverso l'arte<sup>162</sup>.

Le opere d'arte create sia da *street artist* acclamati in tutto il mondo, che di alunni delle scuole pubbliche di New York, sono state avvolte intorno ai serbatoi per l'acqua che si trovano sui tetti dei palazzi della città (FIG. 3.3). Lo scopo è quello di celebrare il talento di artisti già conosciuti e di scoprirne di nuovi, portando allo stesso tempo l'attenzione della collettività sulla crisi globale dell'acqua.



(FIG. 3.3) Chkadua Eteri, *Senza Titolo*, New York, s.d.

Quindi il progetto da una parte rappresenta un'esibizione d'arte con il solo scopo di abbellire le taniche dell'acqua arrugginite e lo skyline newyorkese, ma dall'altra vuole sensibilizzare i cittadini della città sui problemi mondiali legati allo spreco dell'acqua. Per completare la campagna di sensibilizzazione, per tutta la durata del progetto, l'associazione creatrice del progetto ha anche deciso di organizzare dei programmi di educazione al giusto utilizzo dell'acqua, seminari incentrati sull'argomento e tour guidati aperti a tutti e gratuiti per vedere le opere. Il progetto vuole quindi utilizzare la *street art* come uno strumento sociale, che ispiri, educi e che alteri le

---

<sup>162</sup> Disponibile all'indirizzo <http://www.thewatertankproject.org/>.

abitudini della collettività, dando vita a dei cambiamenti definitivi nel modo di vivere.

Un ultimo progetto molto particolare che interessa la città di New York è lo *Street Museum of Art*, familiarmente chiamato *SMoA*. Il suo nome richiama volutamente il più celebre museo newyorkese *MoMA*<sup>163</sup>, non tanto per le affinità tra i due, ma più che altro per le differenze che li caratterizzano. Questo progetto è nato anonimamente nel 2012 a Brooklyn ed è tuttora diretto da persone che non rivelano la propria identità. Lo *Street Museum of Art* rappresenta un approccio unico e innovativo all'arte, perchè unisce l'organizzazione tipica dei musei con le tecniche della *street art*. È il primo progetto riguardante l'arte pubblica di questo genere; vuole creare un vero e proprio museo a cielo aperto, con orari d'apertura e chiusura inesistenti perchè è sempre accessibile e senza la necessità di pagare un biglietto d'entrata. Ad essere esposte sono opere illegali, realizzate senza il permesso dei proprietari delle superfici dipinte. Si differenzia quindi da qualsiasi altro progetto finora descritto, in quanto non è autorizzato né dal Comune di New York, né da altre associazioni che si occupano dello sviluppo culturale della città.

L'unico compito del *SMoA* è catalogare le opere di *street art* e posizionarle su una mappa virtuale, inoltre accanto ad ognuna di esse appende un cartello con il titolo, il nome dell'autore e una breve descrizione sul lavoro, con uno scopo educativo e culturale. Il *SMoA* organizza delle esibizioni di opere di *street art* che si estendono per tutta la città, proponendo dei tour per scoprirle. Il concetto alla base delle esposizioni è la loro temporaneità, in quanto dati i continui cambiamenti dell'ambiente cittadino, la durata di ciascuna opera non può essere prevista. La disponibilità delle opere dipende, infatti, da agenti esterni quali il maltempo, il viavai dei passanti e gli interventi delle autorità pronti a cancellarle da un momento all'altro<sup>164</sup>.

---

<sup>163</sup> *Museum of Modern Art*, il museo d'arte moderna di New York.

<sup>164</sup> Disponibile all'indirizzo <http://www.streetmuseumofart.org/>.

In questo tipo di progetto, che si vuole espandere anche ad altre città americane, non esiste un obiettivo vero e proprio. Gli organizzatori desiderano solo che la *street art* sia accessibile e comprensibile da tutti, per questo trattano le strade come fossero le gallerie di un museo tradizionale, mettendo cartelli identificativi di fianco alle opere esposte.

## **3.2 Le questioni giuridiche derivanti dal riconoscimento del *copyright* su opere di *street art***

Il *17 U.S.C. § 101 et seq.*, altrimenti detto *Copyright Act*, disciplina il *copyright* negli Stati Uniti. In esso sono stabiliti i requisiti che un'opera autoriale deve possedere per ottenere tutela, le opere oggetto di tale tutela, i diritti di carattere economico garantiti al titolare del *copyright* e i diritti morali che invece appartengono all'autore dell'opera. Infine dispone anche gli strumenti a disposizione del titolare del *copyright* o dell'autore in caso di violazione dei suoi diritti.

### **3.2.1 Quali diritti entrano in gioco**

La *street art* è una forma d'arte che contempla l'utilizzo di tecniche miste di disegno, di pittura, di grafica e di scultura. Nel momento in cui presenta i requisiti necessari, può essere oggetto della tutela garantita dalla legislazione sul *copyright*, così come previsto dalla sezione 102 del *Copyright Act*. I requisiti necessari e sufficienti sono: essere un'opera autoriale di carattere originale ed essere fissata su un mezzo d'espressione sufficientemente permanente o stabile da essere percepito e riprodotto o comunque comunicato per un periodo maggiore di una durata temporanea<sup>165</sup>. Dato che la *street art* nasce per essere collocata per le

---

<sup>165</sup> *17 U.S.C. § 101.*

strade e in luoghi pubblici, è per sua natura prevalentemente temporanea, in quanto le condizioni metereologiche, il passare del tempo, la mancanza di manutenzione, gli interventi di pulizia da parte delle Amministrazioni delle città, l'intervento del proprietario del muro o di un altro *street artist*, possono essere causa di cancellazione, distruzione o alterazione. Nonostante la sua temporaneità, la *street art* integra sufficientemente il requisito della fissazione<sup>166</sup>. Nel sistema giuridico statunitense il livello di originalità richiesto non è molto alto; è sufficiente che l'opera sia stata creata indipendentemente dall'autore e che presenti un minimo livello di creatività<sup>167</sup>.

Non tutte gli esempi di *street art* si qualificano per la protezione del *copyright* secondo la disciplina del *copyright* statunitense. Ci sono per esempio *tag*, scritte, simboli, firme, frasi corte, parole, graffiti semplici, che non sono da considerare come opere artistiche. Nonostante essi rappresentino un'opera autoriale, non raggiungono il livello di originalità necessaria per poter essere qualificati come oggetto di *copyright*<sup>168</sup>.

Per adire l'autorità giudiziaria per la violazione del *copyright* su una propria opera che integra i requisiti necessari per il riconoscimento della tutela autoriale, è necessario aver registrato, precedentemente alla violazione, l'opera stessa presso il *Copyright Office*. La registrazione è prova della titolarità dell'opera e di conseguenza della titolarità del diritto ed inoltre comporta la possibilità di recuperare le spese legali e ottenere gli *statutory damages*<sup>169</sup>. Gli *statutory damages* sono quei danni previsti dalla legge e quindi il loro ammontare non è calcolato sulla base dei danni effettivamente subiti dall'attore.

---

<sup>166</sup> Un periodo di tempo, per essere considerato maggiore di un periodo temporaneo, necessita una durata più lunga che qualche minuto. È conforme a questa visione: *Advanced Computer Services v. MAI Systems*, 845 F. Supp. 356, at 363 (E.D. Va. 1994).

<sup>167</sup> Conformemente a quanto previsto in: *Feist Publ'ns, Inc. v. Rural Tel. Serv. Co.*, 499 U.S. 340, at 358.

<sup>168</sup> LERMAN C., *Protecting artistic vandalism: graffiti and copyright law*, in *New York University Journal of Intellectual Property & Entertainment Law*, 22 aprile 2013, pp. 308-309.

<sup>169</sup> U.S. Copyright Office, *Circular 1, Copyright Basics* 7 (2008).

Il *copyright* è una forma di protezione che garantisce ai suoi titolari diritti esclusivi di riproduzione, distribuzione, esposizione ed elaborazione di opere derivative, come previsto dalla sezione 106 del *Copyright Act*. Per bilanciare l'interesse del privato allo sfruttamento esclusivo dell'opera tutelata con l'interesse pubblico all'utilizzo della stessa, la disciplina prevede l'eccezione del *fair use*, che implica la possibilità per chiunque di riprodurre l'opera oggetto di *copyright*, senza l'autorizzazione del titolare dei diritti, per un ristretto elenco di usi a beneficio della collettività. In questo modo il pubblico può usare l'opera senza incorrere in una violazione del *copyright*. Tali usi prevede la sezione 107 sono la critica, il commento, l'informazione, l'insegnamento, l'uso scolastico, la ricerca e in alcuni casi anche la parodia.

Oltre ai diritti esclusivi di carattere economico che sono concessi in capo al titolare del *copyright*, nel 1990 il Congresso ha riconosciuto all'autore dell'opera anche dei diritti morali, allineandosi con il livello di protezione previsto dalla Convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie e artistiche, a cui gli Stati Uniti avevano aderito l'anno precedente. Attraverso il *Visual Artists Rights Act* (in seguito: *VARA*) ha aggiunto alla tradizionale legislazione del *copyright*, anche i diritti morali, garantendoli ai soli autori di opere d'arte visiva. Il *VARA* prevede il diritto di attribuzione dell'opera, il diritto all'integrità e, nei casi in cui si tratti di opere d'arte visiva di "*recognized stature*"<sup>170</sup>, anche il diritto di prevenire o di opporsi alla distruzione di esse. La *street art* può essere categorizzata come opera d'arte visiva e l'autore è quindi titolare dei diritti morali riconosciuti dal *VARA*.

I diritti previsti dal *VARA* esistono separatamente ed indipendentemente da dai diritti economici, in quanto proteggono l'opera d'arte in sé, l'autore e la sua personalità da trattamenti non autorizzati e restano in capo all'artista

---

<sup>170</sup> Il *Copyright Act* non definisce cosa significa "*recognized stature*", si fa quindi riferimento a quanto indicato dalla corte nel caso *Carter v. Helmsley-Spear, Inc.*, 861 F. Supp. 303, at 325 (S.D.N.Y. 1994). Tradotto in italiano si potrebbe usare come equivalente "riconosciuto valore artistico".

anche nel caso in cui il *copyright* sia stato trasferito a terzi<sup>171</sup>. Infatti i diritti morali non possono essere ceduti, sebbene l'autore stesso possa rinunciare ad essi in forma scritta<sup>172</sup>.

Dal riconoscimento di questi diritti economici e morali sulle opere di *street art*, derivano una serie di questioni giuridiche che saranno analizzate in seguito. La prima questione riguarda la possibilità per l'autore di un'opera di *street art* di adire l'autorità giudiziaria per violazione del *copyright* e dei suoi diritti morali di attribuzione della paternità in caso di plagio. La seconda questione riguarda la facoltà concessa all'autore dell'opera di *street art* di opporsi alla sua distruzione, nel caso in cui si tratti di un'opera di "*recognized stature*". Un'ultima questione riguarda la possibilità di applicazione dell'eccezione al *copyright* del *freedom of panorama* sulle opere di *street art*.

### **3.2.1.1 Il caso *Rime vs. Moschino-Jeremy Scott***

Negli Stati Uniti la legge concede ad uno *street artist* la facoltà di adire l'autorità giudiziaria per violazione del *copyright* e dei suoi diritti morali di attribuzione della paternità in caso di plagio<sup>173</sup> di una delle sue opere che presenti i requisiti necessari e sufficienti per essere oggetto della tutela autoriale. In questo primo caso, quindi, viene alla luce la questione giuridica riguardante l'applicazione dei diritti previsti dal *Copyright Act* nei confronti dell'autore di un'opera originale tutelabile, nel momento in cui un terzo plagia tale opera.

---

<sup>171</sup> BOUGDANOS M., *The Visual Artists Rights Act and its application to graffiti murals: whose wall is it anyway?*, in *New York Law School Journal of Human Rights*, 2002 [vol. 18, 2001-2002, pag. 552]

<sup>172</sup> 17 U.S.C. §106A (e).

<sup>173</sup> Il plagio consiste nella riproduzione parziale o totale di un'opera di un altro autore, ricalcando tutti gli elementi creativi dell'opera originale e senza l'aggiunta di un proprio apporto sufficientemente originale, attribuendosi la paternità della sua creazione. Si integra in questo modo la violazione del *copyright*, in quanto leso il diritto esclusivo alla riproduzione della propria opera e i diritti morali di appropriazione della paternità.

Nell'estate 2015 lo *street artist* Joseph Tierney, meglio conosciuto con il suo pseudonimo Rime, ha citato in giudizio davanti alla *U. S. District Court for the Central District of California* la casa di moda italiana Moschino e il suo direttore creativo Jeremy Scott, per violazione del *copyright*. I convenuti sono stati portati davanti alla corte federale per aver riprodotto un'opera di Rime su alcuni abiti di una loro collezione d'alta moda, senza aver precedentemente ottenuto la sua autorizzazione e senza averlo messo a conoscenza del fatto.

Joseph Tierney è uno *street artist* newyorkese noto in tutto il mondo, che dal 1991 crea opere sotto lo pseudonimo di Rime. Le sue creazioni sono state esposte in alcune importanti mostre, come ad esempio nel 2011 alla mostra "*Art in the Street*", tenutasi al Museo di Arte contemporanea di Los Angeles, ma anche in numerose gallerie in diverse città del mondo. Alcuni *brand* di moda, tra i quali Adidas e Converse, hanno più volte invitato l'artista a collaborare in alcune collezioni ad edizione limitata, ma Rime ha quasi sempre declinato le offerte, poiché queste collaborazioni avrebbero comportato il prestare la sua arte e il suo nome a marchi commerciali, con conseguenti vantaggi solo per gli interessi delle imprese in questione. L'artista è infatti molto attento a scegliere solamente progetti di collaborazione che mantengano integra la sua reputazione all'interno del mondo dell'arte<sup>174</sup>.

I convenuti citati in giudizio da Rime, sono la casa di moda italiana Moschino e Jeremy Scott, direttore creativo e responsabile della creazione della collezioni di abiti che è oggetto della violazione constatata<sup>175</sup>.

---

<sup>174</sup> United States District Court, Central District of California, Western Division, *Demand for jury trial*, 5 agosto 15, *Joseph Tierney v. Moschino & Jeremy Scott*, p. 5.

<sup>175</sup> In realtà questa non è la prima volta in cui Jeremy Scott sia stato citato in giudizio per plagio. Nel febbraio 2013, infatti, Jeremy Scott aveva copiato ed utilizzato un pezzo dell'artista grafico Jimbo Phillips realizzato per il *brand* di articoli per *skateboarder* "Santa Cruz Skate", ponendo l'immagine su alcuni indumenti da lui creati e presentati nella sua collezione Autunno/Inverno 2013. Phillips lo ha citato in giudizio per violazione dei suoi diritti autoriali. Scott si è però dichiarato d'accordo nel non produrre e distribuire ulteriormente i pezzi della sua collezione che violavano i diritti dell'autore originale ed, inoltre, si è impegnato a corrispondere una somma in denaro a titolo di risarcimento, dichiarandosi in errore per ciò che aveva fatto. In S. A., *Jimbo Phillips sued Jeremy Scott & they just settled*, in *The Fashion Law*, 6 settembre 2013.

In seguito sarà presentata la genesi dell'opera plagiata. Nel 2012, Rime ha realizzato, sul muro di un edificio a Detroit, un gigantesco *murales*, intitolato "Vandal Eyes" (FIG. 3.4). Questo murales era parte del *Detroit Beautification Project* e il cui fondatore aveva esplicitamente dichiarato che l'opera era stata realizzata legalmente, con l'autorizzazione del proprietario dell'edificio. Grazie alla reputazione dell'artista e alle sue capacità, il *murales* ha subito attirato l'interesse e l'attenzione della comunità artistica. L'opera "Vandal Eyes" di Rime è un'opera autoriale che costituisce oggetto di protezione del *copyright* prevista dalla legge americana, in quanto presenta il requisito dell'originalità e della fissazione su un mezzo tangibile, che è concretamente identificato nell'edificio di Detroit. In forza del riconoscimento di tale protezione; l'artista è titolare di tutti i diritti e interessi sull'opera protetta. Egli inoltre ha fatto richiesta di registrazione della sua opera al *Copyright Office*, con la conseguente possibilità di far valere in i suoi diritti davanti ad una corte federale.



(FIG. 3.4) Rime, *Vandal Eyes*, 2012, Detroit

Nel 2013 la casa di moda Moschino ha assunto come direttore creativo Scott, il quale ha debuttato con la sua prima collezione per il *brand* italiano in occasione delle sfilate Autunno/Inverno 2015. Nella collezione presentata erano inclusi dei pezzi che riportavano una riproduzione del *murales* di Rime. Inoltre, a tutta la collezione, Scott ha anche aggiunto delle scritte con

il logo di Moschino, realizzate nel tipico stile della *street art*, potendo suggerire che fossero parte integrante dell'opera originale. In questo modo chiunque avesse visto l'abito era indotto a credere che l'immagine che vi era stampata sopra fosse una creazione dello stilista, il quale si attribuiva implicitamente e indebitamente la paternità dell'opera.

La collezione è stata messa in commercio in tutto il mondo a seguito della sua presentazione alle sfilate nel febbraio 2015. Addirittura l'abito con la riproduzione dell'opera era stato scelto per il grande finale di sfilata ed indossato dalla famosa *top model* Gigi Hadid (FIG. 3.5).



(FIG. 3.5) Gigi Hadid durante la sfilata autunno/inverno 2015 indossa Moschino

Successivamente degli abiti della collezione sono stati anche indossati dalla cantante Katy Perry e da Jeremy Scott medesimo durante la serata del *Met Gala* nel maggio del 2015, con lo scopo di pubblicizzarli pubblicamente. La cantante è stata fotografata e criticata per aver indossato un abito non appropriato all'evento; ma lo scopo era proprio quello, fare notizia e pubblicità alla collezione disattendendo il *dress code* richiesto per la serata. L'idea di utilizzare un pezzo di *street art* su vestiti che sfilano in passerella, vuole allo stesso tempo essere una provocazione per il mondo della moda e pubblicità per il *brand*.

Secondo quanto riportato nella richiesta formulate da Rime, Moschino ha beneficiato del plagio della sua opera di Rime e dalla conseguente violazione dei suoi diritti in diversi modi. Il comportamento illecito ha infatti giovato alla casa di moda, implicando un aumento del reddito ricavato dalle vendite della collezione, il quale a sua volta ha aumentato il valore del marchio Moschino e il valore e la reputazione del marchio Jeremy Scott.

Al contrario Rime ha riconosciuto di essere stato danneggiato, in quanto è stato leso il suo diritto esclusivo alla riproduzione ex sezione 106 del *Copyright Act* e i suoi diritti morali di attribuzione della paternità dell'opera riconosciuti all'autore di un'opera d'arte visiva dal VARA. Tra le lesioni si contemplano quelle subite dai suoi affari sotto forma di distorsione del mercato, perdita di profitti e danno alla sua reputazione e credibilità nel mondo dell'arte dovuto all'associazione con il marchio Moschino. La "street cred"<sup>176</sup>, che è essenziale per ogni *street artist*, si perde infatti con l'associazione a marchi di alta moda<sup>177</sup>.

Rime ha visto violati i suoi diritti esclusivi di riproduzione dell'opera ex sezione 106 e i diritti morali di attribuzione della paternità riconosciuti ai sensi della sezione 106A del *Copyright Act*, in quanto non è stato in nessun modo menzionato il suo nome all'interno dell'opera. I convenuti hanno addirittura utilizzato il marchio Moschino su di essa, per potersi attribuire la paternità.

L'artista ha quindi citato in giudizio Moschino e Jeremy Scott per plagio e per mancata attribuzione della paternità, in violazione delle sezioni 106 e 106A del *Copyright Act*, per concorrenza sleale concordemente ai sensi del *Lanham Act*<sup>178</sup> ed infine per concorrenza sleale ai sensi della legge californiana.

Ha richiesto che gli venissero riconosciuti tutti i danni che ha subito come risultato degli atti denunciati, che i convenuti fossero condannati al

---

<sup>176</sup> Tradotto: la credibilità come *street artist*.

<sup>177</sup> United States District Court, Central District of California, Western Division, *Demand for jury trial*, 5 agosto 15, *Joseph Tierney v. Moschino & Jeremy Scott*, pag. 8.

<sup>178</sup> 15 U.S.C. § 1125(a).

pagamento dei danni per la loro condotta e altri danni che la Corte potesse ritenere appropriati e che gli fossero restituite le spese legali sostenute. Inoltre ha richiesto il convenuto cessasse l'uso della sua opera e rimuovesse tutti i prodotti che violavano il *copyright* dal commercio, dalla pubblicità e dalle offerte di vendita sul sito internet della casa di moda e che le scorte di abiti oggetto di plagio contenute nei magazzini dell'azienda fossero consegnati a un soggetto terzo per essere distrutte.

Nel corso del procedimento, il direttore creativo e la casa di moda hanno richiesto che il caso fosse respinto, lamentando che non dovrebbe essere riconosciuta la possibilità di adire l'autorità giudiziaria per la violazione del *copyright* quando un'opera costituisce il risultato di un atto di vandalismo. Secondo i convenuti in giudizio, infatti, Rime non avrebbe ottenuto l'autorizzazione del proprietario dell'edificio di Detroit, prima di creare il suo murales, basandosi sulla testimonianza di un impiegato di quest'ultimo. Nella loro mozione hanno sottolineato come non avrebbe senso accordare protezione legale ad un'opera che è stata creata contro la legge, basandosi sul fatto che negli Stati Uniti la legge sui marchi, non concede protezione a opere illegali. La sezione 4 del *Lanham Act*<sup>179</sup>, infatti, proibisce la registrazione marchi che hanno ad oggetto materiale immorale, ingannevole o scandaloso. Essi non hanno però tenuto conto del fatto che la legislazione sul *copyright* non prevede una norma del genere.

Secondo la Corte, invece, la legge sul *copyright* tutela tutte le opere autoriali originali fissate in un mezzo d'espressione tangibile ex sezione 102 del *Copyright Act*, e il murale "Vandal Eyes" possiede questi requisiti. La natura illecita dell'opera e, allo stesso modo, l'illegalità del processo di realizzazione, non rilevano dunque al fine di attribuzione della protezione conformemente al *Copyright Act*<sup>180</sup>. Conseguentemente a quanto rilevato dalla Corte, la mozione dei convenuti è stata rigettata.

---

<sup>179</sup> 15 U.S.C. § 1054.

<sup>180</sup> S.A., *Rime vs. Moschino: does illegal street art have copyright protection?*, in *Street art & law*, 1 maggio 2016, disponibile all'indirizzo

A giugno 2106, le parti hanno ufficialmente presentato una richiesta per la risoluzione del caso, dopo aver lavorato insieme per parecchi mesi su un accordo. I termini del seguente accordo sono confidenziali, ma concordemente a quanto detto da Rime, l'artista si è dichiarato soddisfatto del risultato, poiché la *street art* è una forma d'arte che merita di essere rispettata e legalmente tutelata, così come qualsiasi altra forma d'espressione artistica<sup>181</sup>.

Essendo quindi intervenuto l'accordo tra le parti, la Corte non ha quindi avuto la possibilità di decidere nel merito della questione, ma nonostante questo ha comunque previsto che un'opera di *street art*, se integra i requisiti previsti dalla sezione 102 del *Copyright Act*, possa essere oggetto di protezione del *copyright* e il suo autore possa essere il titolare sia dei diritti esclusivi che dei diritti morali; sono quindi legittime le richieste dello *street artist* Rime in ordine all'appropriazione della paternità della sua opera da parte di Moschino e Jeremy Scott e al reato di plagio.

Un caso simile a quello che ha visto impegnati Rime e Moschino-Jeremy Scott è datato 2014 e riguarda un altro stilista italiano.

Roberto Cavalli, nell'agosto del 2014, è stato citato in giudizio da tre *street artist* di San Francisco, Jason Williams, Victor Chapa e Jeffrey Rubin, conosciuti con i loro pseudonimi di Revok, Reyes e Steel. Il trio, nel 2012, aveva creato un *murales* nel Mission District di San Francisco con l'autorizzazione del proprietario dell'edificio (FIG. 3.6). Cavalli aveva successivamente riprodotto il *murales* nella sua collezione Autunno/Inverno presentata nel marzo del 2014 e costituita interamente da abiti e accessori decorati con pezzi di *street art*. Lo stilista è quindi stato citato per violazione del *copyright* dei tre artisti.

---

<https://streetartandlaw.wordpress.com/2016/05/01/rime-vs-moschino-does-illegal-street-art-have-copyright-protection/>.

<sup>181</sup> S. A., *Jeremy Scott, Moschino settle graffiti copying lawsuit*, in *The Fashion Law*, 4 luglio 2016.



(FIG. 3.6) Revok, Reyes e Steel, *Senza Titolo*, San Francisco, 2012

Gli artisti hanno sostenuto che lo stilista avesse utilizzato un'esatta riproduzione della loro opera di carattere originale senza la loro autorizzazione o senza che ne fossero a conoscenza, all'interno della sua collezione Primavera/Estate 2014 che ha chiamato "Graffiti", introducendola in ogni singolo abito o accessorio (FIG. 3.7). In particolare l'immagine usata nella collezione è una copia dell'opera degli *street artist* ottenuta grazie all'uso di una fotografia ad alta risoluzione. Non parrebbe esserci stato quindi da parte dello stilista alcun apporto creativo che possa far pensare ad un'elaborazione dell'opera originale. A ciò si aggiunge che Cavalli avesse dipinto sopra all'immagine del *murales* dei tre *street artist* la sua firma personale, realizzata in stile *tag*, come se fosse stata parte dell'opera originale. In questo modo avrebbe fatto falsamente credere di essere l'autore dell'opera, attribuendosene la paternità<sup>182</sup>.

---

<sup>182</sup> United States District Court, Central District of California, Western Division, *Demand for jury trial*, 25 agosto 2014, *Jason Williams, Victor Chapa, Jeffrey Rubin v. Roberto Cavalli*, p. 3.



(FIG. 3.7) Roberto Cavalli, zainetto della collezione "Graffiti", 2014

Secondo gli artisti, Cavalli aveva quindi violato il diritto esclusivo alla riproduzione previsto dalla sezione 106 del *Copyright Act* e i diritti morali riconosciuti dal *VARA* alla sezione 106A, che prevede la possibilità per l'autore, o in questo caso gli autori dell'opera, di rivendicarne la paternità e di prevenire che un terzo usi il suo nome come se fosse l'autore di un'opera che non ha creato.

Il giudice ha dedotto che Cavalli avesse violato sia i diritti patrimoniali che quelli morali degli artisti, in quanto aveva posto la sua firma sopra le riproduzioni dell'opera originale, ingenerando nel compratore la falsa idea che il creatore dell'opera fosse lo stilista stesso. Inoltre Cavalli ha riprodotto l'opera originale di San Francisco senza nessun tipo di elaborazione creativa e senza menzionare il nome degli autori.

Gli attori hanno quindi chiesto allo stilista di cessare l'utilizzo della loro opera all'interno della sua collezione e di rimuovere dal mercato i prodotti in questione. Nel gennaio 2016 le parti hanno raggiunto un accordo e il procedimento non è quindi stato portato avanti, così come è accaduto in *Rime v. Moschino*.

In entrambi questi i casi riportati, la Corte californiana non si è potuta esprimere sul merito della questione, ma ha comunque riconosciuto agli *street artist* che hanno subito un plagio delle loro opere, la possibilità di

adire in giudizio per la violazione del *copyright* ai sensi del *Copyright Act*. Conseguentemente è quindi riconosciuta ad uno *street artist* la titolarità sia dei diritti esclusivi ex sezione 106 che dei diritti morali previsti dal VARA, a prescindere che l'opera sia legale, poiché realizzata con l'autorizzazione del proprietario della superficie sulla quale è collocata, oppure illegalmente realizzata.

### **3.2.1.2 Il caso *Cohen v. G&M Realty L.P.***

Questa seconda parte è dedicata alle questioni derivanti dalla facoltà dell'autore o di più autori di un'opera di *street art* di opporsi alla distruzione di essa se presenta un valore artistico riconosciuto. Da questa prima questione deriva anche il problema di definire che cosa si intende nel *Copyright Act* con "*recognized stature*". Di seguito è analizzato il caso *Cohen v. G&M Realty L.P.*, che si concentra sulla facoltà dell'autore di appellarsi al *Visual Artists Rights Act* per prevenire ed opporsi alla distruzione della sua opera.

Nel caso in questione l'attore ha adito l'autorità giudiziaria ai sensi del VARA per prevenire la distruzione del 5Pointz, un complesso industriale che nel corso degli anni si è stato trasformato in un paradiso per gli *street artist* provenienti da tutto il mondo. Questa decisione è stata la prima occasione che una corte ha avuto per poter determinare se un'opera di uno *street art* fosse meritevole di protezione da parte della legge per prevenirne la distruzione<sup>183</sup>, sebbene la *United States District Court for the Eastern District of New York* alla fine non abbia concesso l'ingiunzione richiesta dai ricorrenti.

L'intera questione si basa su un bilanciamento degli interessi che si snoda tra il diritto del privato a fare ciò che vuole della sua proprietà e il *copyright* degli artisti sulle loro opere di *street art*.

---

<sup>183</sup> *Cohen v. G&M Realty L.P.*, 988 F.Supp.2d 212, at 214 (E.D.N.Y. 2013).

Nel 1993 Jerry Wolkoff, proprietario di un vecchio complesso di magazzini industriali inutilizzati di circa 20.000 piedi quadrati a New York, decide di concedere un permesso a degli *street artist* locali per usare i muri degli edifici di sua proprietà come superficie per realizzare legalmente le loro opere.

È venuto così alla luce 5pointz, la mecca degli *street artist*, dove chiunque poteva andare a dipingere con solo il limite che i pezzi non rappresentassero dichiarazioni politiche, religiose o soggetti pornografici<sup>184</sup>. Nel 2002 Jonathan Cohen, lui stesso *street artist*, è stato scelto da Wolkoff come curatore e manager di questo spazio dedicato interamente alla *street art*. Grazie al suo lavoro il complesso di magazzini è stato trasformato nella più grande esposizione di *street art* in luogo aperto degli Stati Uniti<sup>185</sup> (FIG. 3.8). Il compito di Cohen era selezionare e approvare ogni singolo intervento, lui sceglieva gli artisti, previa presentazione di un proprio portfolio e bozzetto dell'opera che si voleva dipingere.

Nel corso degli anni 5Pointz, sotto l'attenta guida di Cohen è diventato luogo di esposizione di circa 350 creazioni, risultato del lavoro di artisti provenienti da tutto il mondo. Grazie alla popolarità acquisita dal luogo, dalla bellezza e originalità delle opere esposte, 5Pointz veniva visitato da centinaia di scuole ogni anno, ed è stato elencato tra i luoghi di New York che devono essere assolutamente visti dal *Time Out New York*<sup>186</sup>, oltre che essere presente in decine di guide turistiche.

---

<sup>184</sup> WANG A., *Graffiti and the Visual Artists Rights Act*, in *Washington Journal of Law, Technology & Arts*, 2015, p. 143.

<sup>185</sup> *Cohen v. G&M Realty L.P.*, 988 F.Supp.2d 212, at 214 (E.D.N.Y. 2013).

<sup>186</sup> Disponibile all'indirizzo <https://www.timeout.com/newyork/attractions/5-pointz-aerosol-art-center-closed>.



(FIG. 3.8) Artisti vari, 5Pointz, New York, s.d.

Nel giugno del 2012 Wolkoff, con la sua compagnia G&M Reality, annunciava di voler trasformare il blocco di magazzini industriali di sua proprietà, in due palazzine residenziali di lusso. Ricevuta dal *New York City Council* l'approvazione unanime, la sorte del 5Pointz sembrava segnata.

Il progetto di Wolkoff è stato però ritardato dalla causa legale intentata da 17 *street artist*, creatori di alcune delle opere di 5Pointz, guidati da Cohen. Gli artisti ai sensi della violazione dei propri diritti morali contenuti della sezione 106A del *VARA*, richiedevano che la Corte di New York emettesse un'ingiunzione permanente nei confronti di Wolkoff per impedirgli di abbattere i magazzini industriali e le opere d'arte che sono su di essi erano realizzate.

Per poter basare l'azione legale sulla violazione dei loro diritti morali stabiliti dal *VARA*, gli attori dovevano dimostrare quattro elementi: innanzitutto che si trattasse di opere d'arte visiva e che esse fossero oggetto della tutela del *copyright*, che esse fossero state o stavano per essere distrutte ed infine che le opere fossero di "*recognized stature*"<sup>187</sup>. La Corte in questo caso ha riconosciuto che le opere di *street art* in questione rappresentavano opere d'arte visiva e che per questo motivo potevano essere oggetto di tutela del *copyright* ed ai sensi del *VARA*. Inoltre esse erano sul punto di essere distrutte. L'unica questione, quindi su cui si poteva effettivamente basare

---

<sup>187</sup> WANG A., *Graffiti and the Visual Artists Rights Act*, in *Washington Journal of Law, Technology & Arts*, 2015, p. 147.

la causa, era la dimostrazione della “*recognized stature*” dell’arte. Nel caso Cohen, quindi, l’analisi della Corte di New York si è dovuta basare principalmente sulla possibilità che le opere di *street art* presenti a 5Pointz e create da 17 artisti, costituissero opere di “*recognized stature*” tanto da poter essere meritevoli di protezione sotto il VARA e sufficienti per arrestare il processo di demolizione.

In generale, tra gli studiosi della materia c’è un conflitto riguardante la definizione di “*recognized stature*”: alcuni infatti considerano una definizione estensiva che si basa sulla percezione pubblica diffusa dell’opera, altri invece si basano su una definizione restrittiva che è basata su pubblicazioni accademiche ed opinioni di esperti d’arte<sup>188</sup>. La Corte in questo caso pare essersi accostata alla visione più estensiva, permettendo che anche una valutazione effettuata dalla *cross-section*<sup>189</sup> della società potesse decretare la levatura dell’opera. Attraverso l’uso della congiunzione “o”, la Corte ha mostrato che la visione della società è vista come ugualmente importante rispetto a quella dei critici dell’arte<sup>190</sup>. Data la mancanza di una definizione di valore artistico riconosciuto, all’interno del *Copyright Act*, la Corte ha dovuto prendere in considerazione un precedente giurisprudenziale che presentava un’analisi in materia: il caso *Carter v. Helmsley-Spear, Inc.* Nel caso Carter il giudice aveva stabilito che si debbano utilizzare due diversi test per determinare la “*recognized stature*” di un’opera d’arte visiva. Per prima cosa l’opera d’arte in questione deve essere di un certo livello artistico, in quanto vista come meritevole, e in secondo luogo, tale statura artistica deve essere riconosciuta da esperti di arte, altri membri della comunità artistica o attraverso una *cross-section*

---

<sup>188</sup> BICKNELL J., *Is graffiti worthy of protection? Changes within the recognized stature requirement of the Visual Artists Rights Act*, in *Tulane Journal of Technology and Intellectual Property*, 2014, p. 338.

<sup>189</sup> Con *cross-section* si intende una porzione selezionata di persone per rappresentare l’intera società.

<sup>190</sup> *Cohen v. G&M Realty L.P.*, 988 F.Supp.2d 212, at 226 (E.D.N.Y. 2013); BICKNELL J., *Is graffiti worthy of protection? Changes within the recognized stature requirement of the Visual Artists Rights Act*, in *Tulane Journal of Technology and Intellectual Property*, 2014, p. 341.

della società<sup>191</sup>. Nel corso di questa valutazione, l'attore generalmente è invitato a presentare degli esperti a testimoniare davanti al giudice. Nel caso *Carter*, un professore d'arte era stato chiamato a testimoniare dall'attore, dichiarando che la scultura oggetto della causa era un'opera d'arte che non assomigliava a nient'altro di visto in precedenza e che quindi doveva essere lasciata al visibile al pubblico, perché tutti provassero le sue stesse emozioni nel vederla. Egli ha in questo modo riconosciuto il valore artistico dell'opera, che non poteva quindi essere oggetto di distruzione.

Anche nel caso *Cohen* la Corte ha verificato e testato, nelle modalità previste, se le opere di *street art* avessero un valore artistico riconosciuto. L'attore ha condotto in giudizio due esperti d'arte che hanno confermato che le opere dovevano essere considerate di "*recognized stature*" in quanto soddisfacevano i fattori di abilità tecnica, colore composizione e linee, forma ed innovazione e che inoltre il valore era accresciuto dall'alta visibilità<sup>192</sup>. Uno degli esperti presentati ha concluso sostenendo che con la demolizione di 5Pointz la città di New York avrebbe subito una grossa perdita, poiché il luogo era diventato parte del panorama urbano<sup>193</sup>.

Al contrario l'esperto presentato dal convenuto ha riconosciuto la bellezza delle opere ma non il loro valore artistico. Egli ha sostenuto che nonostante la qualità fosse uno dei fattori da valutare, il fattore determinante era come il pubblico valutava tali qualità. Ha quindi sottolineato che nessuna delle 24 opere avesse raggiunto un tale riconoscimento, in quanto 19 di esse non erano mai state menzionate in articoli accademici, altre cinque erano state solo menzionate dall'artista stesso che le aveva realizzate o sul sito del 5Pointz e solo il pezzo di Lady Pink "*Green Mother Earth*" era stato nominato in un articolo di giornale e in un libro scolastico<sup>194</sup>. Ha concluso dicendo che

---

<sup>191</sup> *Carter v. Helmsley-Spear, Inc.*, 861 F. Supp. 303, at 325 (S.D.N.Y. 1994).

<sup>192</sup> *Cohen v. G&M Realty L.P.*, 988 F.Supp.2d 212, at 220 (E.D.N.Y. 2013).

<sup>193</sup> *Cohen v. G&M Realty L.P.*, 988 F.Supp.2d 212, at 223 (E.D.N.Y. 2013).

<sup>194</sup> WANG A., *Graffiti and the Visual Artists Rights Act*, in *Washington Journal of Law, Technology & Arts*, 2015, p. 150, in riferimento a *Cohen v. G&M Realty L.P.*, 988 F.Supp.2d 212, at 221 (E.D.N.Y. 2013).

il requisito del valore artistico riconosciuto, non era soddisfatto dalla mera presenza di visitatori e turisti.

La Corte si è rivelata in definitiva d'accordo con quest'ultimo esperto, presentato dalla difesa, e ha decretato che non è nella sua autorità preservare 5Pointz come un luogo turistico, ma tale potere appartiene al Comune di New York<sup>195</sup>. L'Amministrazione municipale di New York ha infatti il potere di proteggere dall'eventuale distruzione luoghi di particolare carattere storico, interesse artistico o valore culturale che mantenga queste caratteristiche da almeno 30 anni. La città può nominare questi siti ai sensi della *Landmark's Preservation Law*<sup>196</sup>. Così è stata fatta richiesta anche per 5Pointz, ma la Commissione incaricata, ha negato la possibilità di nominarlo come luogo protetto e di riferimento per la città dalla *Landmark's Preservation Law*, in quanto privo della durata minima di 30 anni.

In definitiva, sebbene la Corte avesse il desiderio di preservare 5Pointz, non ha potuto accordare all'opera la protezione invocata sotto il VARA. Nel gennaio del 2015 5pointz è stato raso al suolo. Nel rifiutare la protezione ai sensi del *Visual Artists Rights Act* agli artisti del 5Pointz, la Corte ha però confermato come sia possibile per gli *street artist* ottenere la tutela del *copyright* per le proprie opere<sup>197</sup> e contro la distruzione di esse. Nonostante il risultato non a favore degli autori che avevano invocato protezione dalla distruzione delle loro opere attraverso il VARA, il giudice ha infatti chiarito che le loro richieste erano legittime e il loro interesse non è prevalso solo per mancanza di sufficiente valore artistico riconosciuto.

---

<sup>195</sup> *Cohen v. G&M Realty L.P.*, 988 F.Supp.2d 212, at 226 (E.D.N.Y. 2013).

<sup>196</sup> *New York Administrative Code*, title 25, chapter 3, § 25-302.

<sup>197</sup> WANG A., *Graffiti and the Visual Artists Rights Act*, in *Washington Journal of Law, Technology & Arts*, 2015, p. 151.

### **3.2.1.3 L'eccezione del *freedom of panorama* per le opere di *street art***

Una terza questione che deriva dal riconoscimento del *copyright* sulle opere di *street art*, riguarda la possibilità di applicazione dell'eccezione del *freedom of panorama* nella legislazione statunitense. Con *freedom of panorama* si intende la facoltà di realizzare fotografie o effettuare riprese di opere d'arte collocate in un luogo pubblico.

La *street art* fa parte dell'ancora più ampia categoria della *public art*, cioè di tutte quelle opere d'arte che sono realizzate per essere poste in un luogo pubblico a vantaggio della collettività<sup>198</sup>.

Collocare un'opera in un luogo pubblico significa che essa è liberamente fruibile e godibile da chiunque, e la sua accessibilità è illimitata e indistinta. Ciò significa anche che non si può limitare l'accesso ad un'opera d'arte pubblica a sole alcune persone o a sole determinate condizioni. È intrinseco nel termine stesso, che essa sia dedicata a tutti.

Nello specifico caso della *street art*, il diritto di esporre in pubblico la propria opera, assume un particolare significato. Le opere di *street art* sono infatti sono esposte in pubblico fin dal momento della loro creazione. Gli artisti scelgono di dipingere in un luogo dove tutti possono vedere ciò che hanno realizzato, vogliono che quello che loro hanno creato sia pubblico, un regalo alla collettività. Il fatto però che la *street art* sia pubblica non impedisce agli artisti di far valere i propri diritti.

L'autore o il titolare dei diritti di un'opera di *public art*, che presenta i requisiti necessari e sufficienti previsti dalla legislazione sul *copyright*, ha la garanzia di alcune prerogative escludenti individuate dalla legislazione

---

<sup>198</sup> La *public art* comprende, oltre alla *street art*, anche opere dell'architettura, sculture, statue, monumenti, memoriali ecc.; MONTAGNANI M. L., *Freedom of panorama: what copyright for public art and architectural works?*, 12 luglio 2015, disponibile all'indirizzo <http://kluwercopyrightblog.com/2015/07/12/freedom-of-panorama-what-copyright-for-public-art-and-architectural-works/>.

statunitense sul *copyright*. Essa, infatti, garantisce al titolare del *copyright* tutti i diritti esclusivi ex sezione 106 del *Copyright Act* e all'autore dell'opera originale anche i diritti morali ai sensi della sezione 106A della medesima legge. Dall'altro lato però, si deve tenere conto anche dell'interesse pubblico ad usufruire liberamente di un'opera autoriale che è stata collocata in un luogo pubblico.

Dati questi due interessi opposti, è necessario trovare un bilanciamento tra di essi e verificare nel caso concreto quale di essi prevalga.

In Europa l'interesse pubblico nell'accedere e nell'usufruire delle opere di *public art* è garantito dal *freedom of panorama*, l'eccezione che permette a terzi di riprodurre con fotografie o riprese video opere d'arte che sono realizzate per essere permanentemente collocate in spazi pubblici. Negli Stati Uniti, invece, l'interesse pubblico è salvaguardato da alcune eccezioni previste all'interno della legislazione del *copyright*<sup>199</sup>, il cosiddetto *fair use*. Generalmente per bilanciare l'interesse del privato allo sfruttamento esclusivo dell'opera tutelata con l'interesse pubblico al suo utilizzo, la disciplina prevede l'eccezione del *fair use*, che implica la possibilità per chiunque di riprodurre l'opera oggetto di *copyright*, senza l'autorizzazione del titolare dei diritti, per un ristretto numero di usi elencati alla sezione 107 del *Copyright Act*. La valutazione del *fair use* si fonda su quattro elementi: l'oggetto e la natura dell'uso, in particolare se questo abbia natura commerciale o meno; la natura dell'opera protetta; la quantità e l'importanza della parte utilizzata in rapporto all'insieme dell'opera protetta; le conseguenze dell'uso sul mercato potenziale o sul valore dell'opera protetta. La sezione 107 individua tali usi nella critica, nel commento, nell'informazione, nell'insegnamento, nell'uso scolastico, nella ricerca e in alcuni casi anche nella parodia.

Come è facile notare tra le eccezioni previste dal *fair use* non rientra il *freedom of panorama*, poiché gli Stati Uniti hanno assunto un approccio

---

<sup>199</sup> MONTAGNANI M. L., *Freedom of panorama: what copyright for public art and architectural works?*, 12 luglio 2015, disponibile all'indirizzo <http://kluwercopyrightblog.com/2015/07/12/freedom-of-panorama-what-copyright-for-public-art-and-architectural-works/>.

molto restrittivo rispetto ad altre giurisdizioni, con la conseguenza che questa libertà a vantaggio della collettività rispetto agli interessi dei proprietari è molto limitata<sup>200</sup>. L'unico caso in cui nella legislazione statunitense è contemplato il *freedom of panorama* è per le opere di architettura alla sezione 102 del *Copyright Act*. A seguito delle pressioni sempre maggiori da parte della comunità internazionale ad adeguarsi alle previsioni della Convenzione di Berna, che richiedevano il riconoscimento delle opere dell'architettura come oggetto della tutela del *copyright*, nel 1990 il Congresso degli Stati Uniti ha emanato l'*Architectural Works Copyright Protection Act*<sup>201</sup> (in seguito *AWCPA*)<sup>202</sup>. La sezione 102 espone chiaramente l'eccezione del *freedom of panorama* per le opere architettoniche stabilendo che il *copyright* su di esse non include il diritto di prevenire la realizzazione, la distribuzione o l'esposizione di immagini, dipinti, fotografie o altre rappresentazioni pittoriche delle opere, se gli edifici nella quale l'opera è inclusa, sono locati e visibili da un luogo pubblico<sup>203</sup>. Nel termine "edifici" rientrano tutte le strutture che sono abitabili dall'uomo e che nascono per essere permanenti e stabili, per esempio case, palazzi o uffici, ma anche chiese, musei, padiglioni in giardini pubblici<sup>204</sup>. In ogni caso la norma introdotta nel 1990 esenta solamente le riproduzioni e le distribuzioni di fotografie di edifici e opere architettoniche, ma non garantisce la stessa libertà di fotografare anche altre opere oggetto del *copyright* è permanentemente locate in luogo pubblico, come ad esempio la scultura, le installazioni e la *street art*.

---

<sup>200</sup> NEWELL B. C., *Freedom of panorama: a comparative look at international restriction on public photography*, in *Creighton Law Review*, 2010, p. 406.

<sup>201</sup> *Public Law No. 101-650, Dec. 1, 1990, 104 Stat. 5133*.

<sup>202</sup> Precedentemente all'entrata in vigore del *AWCPA*, le opere dell'architettura non erano tutelate, perché erano considerate oggetti di intrinseca utilità e non di espressione artistica. L'*AWCPA* ha emendato la sezione 102 del *Copyright Act*.

<sup>203</sup> 17 U.S.C. § 120 (a): "*The copyright in an architectural work that has been constructed does not include the right to prevent the making, distributing, or public display of pictures, paintings, photographs, or other pictorial representations of the work, if the building in which the work is embodied is located in or ordinarily visible from a public place*".

<sup>204</sup> NEWELL B. C., *Freedom of panorama: a comparative look at international restriction on public photography*, in *Creighton Law Review*, 2010, p. 413. Si tratta di un elenco non esaustivo.

Gli Stati Uniti limitano quindi la possibilità di fotografare e riprendere opere d'arte che si trovano in luogo pubblico a meno che si tratti di opere architettoniche, adottando una politica più restrittiva rispetto agli altri Stati firmatari della Convenzione di Berna. Per tutte le altre opere d'arte che sono installate permanentemente in un luogo pubblico, è quindi necessaria un'autorizzazione del titolare del *copyright*.

Data però la costante evoluzione tecnologica nel mondo della fotografia, dall'entrata in vigore di questa disciplina ad oggi, non mancano auspici rispetto all'adozione di una visione più espansiva del *freedom of panorama* e della sezione 120 (a), includendo oltre che le opere dell'architettura anche tutte le altre forme di *public art*<sup>205</sup>. La mancanza di tale eccezione anche per le altre opere d'arte nella legislazione statunitense, va a discapito della collettività che non può liberamente usufruire delle opere di arte pubblica facendo prevalere i diritti degli autori all'uso esclusivo delle loro creazioni.

E' bene d'altro canto notare che negli ultimi anni opere di *street art* sono state largamente usate all'interno di libri fotografici, film, video musicali, campagne pubblicitarie di case di moda e spot pubblicitari, ma in tutti questi casi coloro che ne hanno fatto tale uso non possono invocare l'eccezione del *freedom of panorama*, in quanto si tratta di opere non appartenenti all'architettura.

Un primo caso del 2011 riguarda l'inserimento di un murales all'interno di uno spot pubblicitario. Un gruppo di artisti chiamati "Tats Cru" ha citato in giudizio la società italiana Fiat per aver incluso una loro opera nelle riprese di un pubblicità per l'automobile Fiat 500, senza aver previamente ottenuto l'autorizzazione. Lo spot rappresentava la cantante Jennifer Lopez alla guida di una 500 che attraversava la città; nel suo percorso passava davanti al murales "I Heart The Bronx" in questione per due volte, rendendolo sfondo delle inquadrature.

---

<sup>205</sup> *Ivi*, p. 426.

La portavoce della società Fiat ha però sostenuto che è politica aziendale rispettare tutti i marchi e i diritti di *copyright* nelle riprese delle loro pubblicità, quindi ha dichiarato l'intento di risolvere amichevolmente la questione con gli *street artist* che hanno visto il loro *copyright* violato. Le parti hanno quindi raggiunto un accordo sull'uso del murales<sup>206</sup> e la Corte non ha dovuto esprimersi sul merito della questione<sup>207</sup>.

Quello che è interessante in questo caso è notare come nonostante il *murales* si trovi in un luogo pubblico e sia quindi accessibile facilmente, non possa essere ripreso e riprodotto in uno spot pubblicitario a fini di vendita commerciale, senza l'autorizzazione dell'artista, nonostante l'inclusione all'interno di esso sia stata assolutamente casuale. Questo dimostra come negli Stati Uniti non esista nel caso di usi di carattere commerciale l'eccezione del *copyright, freedom of panorama* sulle opere di *street art*.

Un secondo caso riguarda il fotografo e amante dei graffiti, Peter Rosenstein, il quale, nel 2006, ha pubblicato un libro *Tattooed Walls* che presentava più di un centinaio di fotografie di opere di *street art*, realizzate a New York. Rosenstein ha raccolto per più di un decennio queste immagini e successivamente ha deciso di creare un libro e di pubblicarlo, senza però avere nessun tipo di autorizzazione da parte degli *street artist* le cui creazioni sono riportate. Poco dopo la pubblicazione del libro, alcuni artisti che avevano dipinto i *murales* presenti in esso, hanno richiesto a Rosenstein di trovare un accordo. L'autore del libro ha spiegato che non ha chiesto autorizzazione per pubblicare le fotografie in quanto i murales si trovavano in uno spazio pubblico e per questo pensava che la pubblicazione fosse

---

<sup>206</sup> GONZALEZ D., *Graffiti muralists reach settlement in case of contentious Fiat 500 commercial*, in *The New York Times*, 2 dicembre 2011.

<sup>207</sup> L'avvocato che rappresentava i ricorrenti, ha dichiarato che gli artisti sono rimasti soddisfatti dell'esito dell'accordo; esso prevedeva l'avvio di una collaborazione con il marchio Fiat e inoltre la società di automobili concedeva la possibilità per gli artisti di dipingere alcune Fiat 500, per poi metterle all'asta donando il ricavato ad un ente di beneficenza. In GONZALEZ D., *Graffiti muralists reach settlement in case of contentious Fiat 500 commercial*, in *The New York Times*, 2 dicembre 2011.

coperta dalla previsione del *fair use*<sup>208</sup>. Gli avvocati degli artisti hanno ribattuto dicendo che l'uso che ha fatto delle fotografie, non è coperto dal *fair use*<sup>209</sup>, poiché non solo ha pubblicato le fotografie su un libro, ma le ha anche esposte in una galleria d'arte. Il caso si è concluso anche in questo caso con un accordo tra le parti e il libro di fotografie è stato ritirato dal catalogo dell'editore.

Un ultimo caso interessante per la mancata applicazione dell'eccezione del *freedom of panorama* su opere di *public art*, riguarda l'utilizzo non autorizzato di un *murales* all'interno di un video musicale.

Nel 2016 lo *street artist* Jamie Mitchel Kosse ha citato in giudizio davanti alla Corte federale di New York la cantante canadese Kiesza e la sua casa discografica Universal Music Group per aver utilizzato senza la sua autorizzazione un'opera di *street art* da lui realizzata all'interno del video musicale registrato per l'uscita del singolo *Hideway*. Nel video la cantante balla in un isolato del quartiere di Williamsburg a New York, rendendo ben visibile sullo sfondo, nella maggior parte delle inquadrature, il *murales* di Kosse. Nella causa l'artista ha sostenuto che la cantante si sia intenzionalmente appropriata del suo lavoro datato 2014<sup>210</sup>. La denuncia presentata da Kosse sostiene che per poter utilizzare un'opera autoriale è necessario ottenere un'autorizzazione dell'artista che l'ha creata, cosa che non è accaduta nel caso di specie. Kosse inoltre sottolineava che Keisza neppure avesse tentato di richiedere un permesso, cosa che invece alcune reti televisive come la *NBC*, la *Paramount Pictures* o l'*Universal Studios* avevano fatto, per poter mostrare nei loro programmi i suoi lavori<sup>211</sup>.

---

<sup>208</sup> GONZALEZ D., *Walls of art for everyone, but made by not just anyone*, in *The New York Times*, 4 giugno 2007.

<sup>209</sup> *Ibidem*.

<sup>210</sup> Merita sottolineare che il video è diventato molto popolare su *YouTube*, raccogliendo più di 260 milioni di visualizzazioni e ricevendo un premio come miglior video dell'anno. In United States District Court for the Eastern District of New York, *Jury Trial Request*, 12 gennaio 2016, *Jamie Mitchel Kosse v. Universal Music Group & Kiesza Rae Ellestad*, p. 3.

<sup>211</sup> United States District Court for the Eastern District of New York, *Jury Trial Request*, 12 gennaio 2016, *Jamie Mitchel Kosse v. Universal Music Group & Kiesza Rae Ellestad*, pag. 2.

Il risultato dell'utilizzo dell'opera di *street art* come sfondo delle riprese del video creerebbe invece la falsa impressione che la cantante sia stata autorizzata dall'autore ad utilizzare la sua arte per promuoversi e per farne utilizzo commerciale.

La controversia è ancora in corso, non si può quindi riportare quanto deciso dalla Corte di New York. Nulla è ancora stato dimostrato, ma si potrebbe però speculare sulle possibili soluzioni della Corte. Una probabile sentenza del giudice potrebbe non applicare l'eccezione del *freedom of panorama* in caso di riprese effettuate in un luogo pubblico e utilizzate con scopo commerciale. In questo eventuale caso, prevarrebbe quindi l'interesse dell'autore a veder rispettato il suo *copyright* rispetto all'interesse pubblico di libera fruizione di opere di *public art*.

In conclusione, dopo aver analizzato i diversi casi pratici, si potrebbe affermare che non sia possibile fotografare o riprendere un'opera di *street art* e farne un uso commerciale, senza l'autorizzazione del titolare del *copyright* adducendo l'eccezione del *freedom of panorama*. L'interesse pubblico quindi è solamente tutelato grazie al *fair use*, pertanto è possibile utilizzare un'opera altrui solamente nei limiti degli usi previsti alla sezione 107.

### **3.3 Street art, copyright e diritto privato**

L'ultima parte dell'analisi si concentra sulle questioni giuridiche nascenti dall'incontro tra la *street art*, il *copyright* e il diritto nel sistema giuridico statunitense.

Una prima questione riguarda la possibilità per un'opera di *street art*, che presenta i requisiti previsti dalla sezione 102 del *Copyright Act*, di essere oggetto di tutela autoriale anche se si tratta di un'opera illegale, cioè creata senza autorizzazione del proprietario della superficie sulla quale è stata realizzata. La domanda che ci si pone è se nel momento in cui un'opera è

illegale, e quindi creata in violazione della legge, possa essere tutelata dalla legge statunitense come oggetto del *copyright*.

La seconda questione, invece, riguarda la titolarità del *copyright* e dei diritti morali riconosciuti dal *Visual Artists Rights Act*, nel momento in cui un'opera di *street art* è realizzata senza autorizzazione su una proprietà privata altrui.

### **3.3.1 La questione della legittimità dell'opera**

Con riferimento alla *street art*, il riconoscimento della tutela autoriale su opere che sono state realizzate illegalmente è una questione importante, poiché tuttora la maggior parte di esse è collocata su proprietà pubbliche o private senza autorizzazione dei proprietari.

La domanda che ci si pone è, se nel momento in cui un'opera di *street art* presenta i requisiti necessari e sufficienti dell'originalità e della fissazione su un mezzo d'espressione tangibile, possa essere oggetto di protezione del *copyright*, nonostante la sua origine illegale. Quando un'artista agisce illegalmente, ossia senza che il proprietario privato o pubblico della superficie su cui sta per agire sia a conoscenza delle sue intenzioni o l'abbia autorizzato, il sistema statunitense, oltre che poterlo punire per la sua azione illegale, può al contempo tutelare la sua creazione attraverso le prerogative del *copyright*?

La finalità della legislazione sul *copyright* è quella di promuovere il progresso della scienza e delle arti<sup>212</sup>. Negli Stati Uniti, infatti, la legge non contiene una clausola di illegalità, perché in un sistema come quello americano, che è finalizzato alla promozione dell'espressione, non sarebbe accettabile<sup>213</sup>. Infatti l'assenza di limitazioni relative al contenuto delle opere oggetto di *copyright* all'interno del *Copyright Act* è il risultato di una

---

<sup>212</sup> U.S. Constitution, article 1, section 8, clause 8.

<sup>213</sup> LERMAN C., *Protecting artistic vandalism: graffiti and copyright law*, in *New York University Journal of Intellectual Property & Entertainment Law*, 22 aprile 2013, p. 319.

scelta politica intenzionale e non di una semplice omissione<sup>214</sup>. La legge sul *copyright* riconosce come requisiti necessari e sufficienti per la concessione della tutela autoriale, l'originalità e la fissazione su un mezzo d'espressione tangibile ex sezione 102 del *Copyright Act*. La natura illecita dell'opera e, allo stesso modo, l'illegalità del processo di realizzazione, non rilevano per l'attribuzione della protezione. La legge sul *copyright* è quindi neutrale nei confronti di opere che sono create con mezzi illegali.

### **3.3.1.1 Il caso *Villa v. Pearson Education Inc.***

L'unico caso nella giurisprudenza americana che direttamente affronta la questione riguardante la tutela del *copyright* su opere di *street art* illegalmente realizzate è *Villa v. Pearson Education Inc.*

Nel 2002 lo *street artist* Hiram Villa, conosciuto anche con il suo pseudonimo UNONE, ha intentato una causa legale nei confronti della Brady Publishing per aver fotografato una sua opera di origine illegale dipinta sul muro di un edificio a Chicago e, per averla inserita, senza la sua autorizzazione, nel libro intitolato *Tony Hawk's Pro Skater 2 Official Strategy Guide*. Villa accusava quindi l'editore di violazione del *copyright*.

In un primo momento il caso è stato respinto per la mancanza della registrazione dell'opera presso il *Copyright Office*<sup>215</sup>; requisito richiesto nel momento in cui si vuole adire la corte federale per violazione del proprio diritto. Successivamente l'autore, dopo aver ottenuto la tale registrazione, ha nuovamente portato il caso davanti all'autorità giudiziaria. L'editore ha richiesto alla Corte che il caso fosse respinto una seconda volta, perché secondo lui, un'opera illegalmente creata non poteva essere oggetto di tutela autoriale; il giudice ha però rigettato la mozione del convenuto. La motivazione del rigetto della richiesta di esclusione della protezione

---

<sup>214</sup> *Mitchell Brothers Film Group v. Cinema Adult Theater*, 604 F.2d 852, at 854 (5<sup>th</sup> Cir. 1979).

<sup>215</sup> *Villa v. Pearson Education, Inc.*, No. 03 C 3717, 2003 WL 22922178, at 1 (N.D. Ill. Dec. 9, 2003).

autorale su opere illegali è basata sul fatto che la mozione presentata contemplava una questione di fatto sulla quale il giudice non poteva esprimersi<sup>216</sup>.

Anche in questa circostanza il caso si è concluso con un accordo tra le parti, prima che la Corte potesse prendere una decisione sul merito; la questione è rimasta quindi aperta<sup>217</sup>.

Nella sua decisione il giudice ha comunque decretato, senza però decidere nel merito, che l'opera fosse tutelabile dal *copyright* e che fosse su un mezzo tangibile ancor prima di essere pubblicata nel libro oggetto della lite<sup>218</sup>. La Corte non ha esplicitamente dichiarato che l'illegalità dell'azione con la quale un'opera viene creata precluda la sua possibilità di essere oggetto di *copyright*, non entrando nel merito della discussione.

Concordemente a quanto previsto dal giudice quindi, un'opera di *street art* potrebbe essere oggetto di *copyright* nel momento in cui è originale e fissata in un mezzo d'espressione tangibile, a prescindere dal suo carattere illegale.

### **3.3.1.2 La *Unclean Hands Doctrine***

Intuitivamente sembrerebbe scorretto proteggere la *street art* illegale attraverso la legislazione sul *copyright*, facendo beneficiare gli autori dei loro crimini. Infatti come principio generale nessuno dovrebbe beneficiare dei crimini che ha commesso, così come espresso dalla massima latina *ex turpi causa non oritur actio*<sup>219</sup>.

Vicino a questo principio, il legislatore americano ha sviluppato la *Unclean Hands Doctrine*<sup>220</sup>, una regola di diritto che esclude la possibilità per il

---

<sup>216</sup> *Villa v. Pearson Education, Inc.*, No. 03 C 3717, 2003 WL 22922178, at 2 (N.D. Ill. Dec. 9, 2003).

<sup>217</sup> LERMAN C., *Protecting artistic vandalism: graffiti and copyright law*, in *New York University Journal of Intellectual Property & Entertainment Law*, 22 aprile 2013, p. 301.

<sup>218</sup> "We assume, without deciding, that the work is copyrightable and was, at some point before its appearance in the Guide, fixed in a tangible form": *Villa v. Pearson Education, Inc.*, No. 03 C 3717, 2003 WL 22922178, at 3 (N.D. Ill. Dec. 9, 2003).

<sup>219</sup> Traduzione: da una causa disonorevole non può nascere un'azione.

<sup>220</sup> LERMAN C., *Protecting artistic vandalism: graffiti and copyright law*, in *New York University Journal of Intellectual Property & Entertainment Law*, 22 aprile 2013, p. 316.

ricorrente di richiedere protezione alla legge se ha tenuto comportamenti illeciti o sleali in relazione alla materia oggetto della sua domanda<sup>221</sup>. Sebbene la *Unclean Hands Doctrine* sia solitamente rilevante come difesa a vantaggio del convenuto nelle cause legali, le corti hanno previsto che non sia efficace nei casi di violazione del *copyright*<sup>222</sup>. Infatti la dottrina fornisce una difesa contro l'attore che ha agito non eticamente<sup>223</sup>, richiedendo però che il comportamento immorale dell'attore sia collegato all'oggetto della causa<sup>224</sup>.

Nel caso della *street art*, il comportamento immorale dell'attore è costituito dall'atto vandalico dell'aver dipinto senza autorizzazione la proprietà altrui, per il quale può essere condannato penalmente. Però il vandalismo non è l'oggetto della causa di violazione del *copyright*, ma è l'uso non autorizzato dell'opera dell'artista. Di conseguenza, non essendo la condotta illegale dell'attore un argomento utilizzabile, la dottrina non si applica e il convenuto non può richiedere che venga negata all'artista la protezione del *copyright* ai sensi delle *Unclean Hands Doctrine*. Sono considerate pertanto sufficienti le sanzioni penali e civile per l'atto illegale, senza la necessità di aggiungere anche la negazione della protezione autoriale<sup>225</sup>. La tutela autoriale è negata solamente nel momento in cui l'opera in sé viola il *copyright* di soggetti terzi. Se per esempio l'opera dell'artista X riproduce quella dell'artista Y senza il suo permesso, allora il lavoro di X non sarà protetto dalla legge sul *copyright*<sup>226</sup>. Quindi non si applica nel momento in cui un'opera è creata in violazione dei diritti esclusivi che sono garantiti al titolare del *copyright*.

---

<sup>221</sup> Disponibile all'indirizzo <https://definitions.uslegal.com/u/unclean-hands/>.

<sup>222</sup> *Mitchell Brothers Film Group v. Cinema Adult Theater*, 604 F.2d 852, at 852 (5<sup>th</sup> Cir. 1979).

<sup>223</sup> *Precision Instrument Mfg. Co. v. Automotive Co.*, 324 U.S. 806, at 808 (1945).

<sup>224</sup> *Precision Instrument Mfg. Co. v. Automotive Co.*, 324 U.S. 806, at 814 (1945).

<sup>225</sup> LERMAN C., *Protecting artistic vandalism: graffiti and copyright law*, in *New York University Journal of Intellectual Property & Entertainment Law*, 22 aprile 2013, p. 316.

<sup>226</sup> 17 U.S.C. § 103 (a): "The subject matter of copyright as specified by section 102 includes compilations and derivative works, but protection for a work employing preexisting material in which copyright subsists does not extend to any part of the work in which such material has been used unlawfully".

Il *leading case* per quanto riguarda la negata applicazione della *Unclean Hands Doctrine* è il *Mitchell Brothers Film Group v. Cinema Adult Theater*. Il Mitchell Group era titolare del *copyright* su un film pornografico, il quale era stato trasmesso senza la sua autorizzazione dal Cinema Adult Theater. Il primo ha quindi fatto causa al teatro per violazione del *copyright*. Il convenuto, invece, ha richiesto che il caso fosse respinto, poiché l'opera cinematografica secondo la sua opinione non poteva essere oggetto di tutela autoriale, in quanto con contenuti osceni. Egli ha inoltre basato la propria mozione sul fatto che il Mitchell Group non potesse fargli causa, in forza della *Unclean Hands Doctrine*. Il giudice ha però rigettato le argomentazioni addotte dal Cinema Adult Theater, riconoscendo la titolarità del *copyright* del Mitchell Group sul film. Ha stabilito che non esiste, all'interno del *Copyright Act*, nemmeno un accenno al fatto che opere di carattere osceno o immorale non possano essere tutelate<sup>227</sup>. Il giudice con questa decisione ha voluto proteggere la più vasta quantità di espressioni creative<sup>228</sup>. Inoltre la Corte ha sostenuto che non fosse applicabile la *Unclean Hands Doctrine* in quanto essa richiede che il comportamento immorale o illecito dell'attore sia collegato con l'oggetto della causa. Nel caso di specie questo collegamento non c'era, perché la causa si basava sulla violazione del *copyright*. Specificamente la Corte ha decretato che il comportamento scorretto dell'attore non ha nessuna rilevanza, a meno che il convenuto non dimostri che abbia subito personalmente un danno da tale condotta<sup>229</sup>. Il giudice ha quindi rigettato qualsiasi dottrina condotta in giudizio dal convenuto per evitare il riconoscimento del *copyright* sul film pornografico in questione.

Sebbene la differenza tra il caso *Mitchell* e un caso di *street art* stia nel fatto che nel primo è il contenuto dell'opera ad essere illegale, mentre nel secondo sono la modalità e il supporto su cui è fissata l'opera ad essere

---

<sup>227</sup> *Mitchell Brothers Film Group v. Cinema Adult Theater*, 604 F.2d 852, at 854 (5<sup>th</sup> Cir. 1979).

<sup>228</sup> *Mitchell Brothers Film Group v. Cinema Adult Theater*, 604 F.2d 852, at 854 (5<sup>th</sup> Cir. 1979).

<sup>229</sup> *Mitchell Brothers Film Group v. Cinema Adult Theater*, 604 F.2d 852, at 863 (5<sup>th</sup> Cir. 1979).

contrarie alla legge, è comunque possibile applicare analogicamente quanto stabilito dal giudice in merito alla mancata applicazione della *Unclean Hands Doctrine* anche in qualsiasi caso di violazione del *copyright* di un'opera di street art<sup>230</sup>.

Un caso simile, sempre in argomento di materiale osceno ed immorale è *Jartech Inc v. Clancy*.

Jartech era un produttore e distributore di film pornografici, mentre i convenuti erano il Consiglio cittadino di Santa Ana e James Clancy, un agente incaricato di fotografare e riprendere i film dell'attore mentre il pubblico li visionava nella sala del teatro. Nel caso di specie, i convenuti hanno utilizzato delle copie di cinque dei film dell'attore come prova in un procedimento finalizzato ad eliminare i film pornografici dai cinema della città di Santa Ana. Jartech ha però fatto causa a Clancy per violazione del *copyright*, in quanto aveva usato senza autorizzazione delle riproduzioni dei suoi film. La controparte ha richiesto che il caso fosse rigettato, in quanto si trattava di film immorali e osceni e che per questa ragione non potessero essere oggetto di tutela autoriale.

La Corte ha decretato che l'oscenità e l'immoralità non sono delle difese che possono essere invocate nei casi di violazione del *copyright*, dato che all'interno del *Copyright Act* non è contenuta alcuna previsione riguardante la legalità o meno dell'opera per il riconoscimento della protezione autoriale. Conseguentemente ha rigettato la mozione dei convenuti basata sul fatto che le opere non potevano essere tutelate dal *copyright* in quanto di contenuto osceno e immorale<sup>231</sup>.

---

<sup>230</sup> LERMAN C., *Protecting artistic vandalism: graffiti and copyright law*, in *New York University Journal of Intellectual Property & Entertainment Law*, 22 aprile 2013, p. 321.

<sup>231</sup> *Jartech, Inc. v. Clancy*, 666 F.2d 403, at 406 (9<sup>th</sup> Cir. 1982).

### **3.3.2 La questione della proprietà delle opere di *street art***

In quest'ultima parte ci si domanda a chi appartiene un'opera di *street art* realizzata senza l'autorizzazione del proprietario della superficie sulla quale è posta, se il proprietario della superficie diventa anche il titolare del *copyright* e dei diritti morali su tale opera, e in caso di contrasto tra le due persone, quali interessi prevalgono.

Il determinare a chi appartengano i diritti relativi ad un'opera compiuta sull'esterno di un edificio, in particolare a chi appartiene la rappresentazione materiale e a chi invece appartenga il *copyright* sull'opera, prevede un'analisi di diritto di proprietà intellettuale e di diritto privato.

Da questo rapporto deriva la necessità di un bilanciamento tra i diritti del privato proprietario della superficie e i diritti dell'autore dell'opera. La maggior parte della dottrina è concorde sul fatto che, mentre l'artista è il solo titolare e conserva i diritti esclusivi sulla sua creazione, se essa è posta su una superficie che appartiene ad un terzo, il proprietario di questo edificio è anche proprietario dell'opera che si trova su di esso<sup>232</sup>. Se da una parte il proprietario della superficie sulla quale l'opera è realizzata è anche il proprietario dell'opera stessa, quindi può ipoteticamente rimuoverla e venderla, egli non è però il titolare dei diritti di *copyright*, a meno che gli siano stati ceduti dall'autore. La legge prevede, infatti, che il trasferimento di qualsiasi oggetto materiale che include un'opera protetta non trasmette anche i diritti del *copyright*<sup>233</sup>. Il proprietario privato non può essere inoltre

---

<sup>232</sup> ILJADICA M., *Street art belong to the freeholder*, in *Journal of Intellectual Property Law & Practice*, 2016, p. 90; METTLER M. L., *Graffiti museum: a first amendment argument for protecting uncommissioned art on private property*, in *Michigan Law Review*, 2012, p. 259; LERMAN C., *Protecting artistic vandalism: graffiti and copyright law*, in *New York University Journal of Intellectual Property & Entertainment Law*, 22 aprile 2013, pp. 325-326; SMITH C. Y. N., *Street art: an analysis under U.S. Intellectual Property Law and Intellectual Property's "negative space" theory*, in *DePaul Journal of Art, Technology & Intellectual Property Law*, 2014, p. 267.

<sup>233</sup> U.S. Copyright Office, *Circular 1, Copyright Basic 2* (2008).

titolare dei diritti morali previsti dal VARA, in quanto essi non sono trasmissibili da parte dell'autore, ma soltanto rinunciabili in forma scritta. La conseguenza è che mentre il *copyright* garantisce ad uno *street artist* la facoltà di controllare la riproduzione e la distribuzione dei suoi lavori, l'artista che illegalmente dipinge una proprietà altrui si ritrova probabilmente senza mezzi per impedire che essi vengano distrutti, rimossi o trasferiti. Anche se uno *street artist* può prevenire la riproduzione non autorizzata di una propria opera grazie alla legislazione sul *copyright* ex sezione 106 del *Copyright Act*, non può usare la medesima legislazione per prevenire la rimozione e la vendita di sue opera di *street art* illegalmente realizzate su superfici di proprietà altrui.

Con l'incremento del valore della *street art*, molte opera vengono prese dal loro ambiente e contesti originale, per essere poste in gallerie, case d'asta o esposte in musei o mostre. Generalmente gli artisti non vengono neppure consultati prima della rimozione delle loro opere né ricevono delle ricompense per la vendita di esse. Allo stesso tempo però sono tanti i casi in cui i proprietari degli edifici sulla quale sono state realizzate delle opere di *street art* vogliono rimuoverle o vogliono addirittura abbattere gli interi edifici per adibire il terreno sottostante a nuovi fini.

Ai sensi del *Copyright Act*, se uno *street artist* crea un'opera non autorizzata sul muro di proprietà di un terzo, il proprietario del mezzo tangibile è anche il proprietario dell'opera che vi è realizzata sopra. La sezione 202 stabilisce infatti che il proprietario del *copyright* è distinto dal proprietario della superficie materiale sulla quale l'opera è inclusa<sup>234</sup>. In altre parole, la legge degli Stati Uniti prevede che lo *street artist* sia il titolare del diritto esclusivo di riprodurre la sua opera, creare elaborazioni derivate, distribuire copie, ma il proprietario del muro ha il diritto di esporlo e vendere il pezzo

---

<sup>234</sup> 17 U.S.C. § 202: "Ownership of a copyright, or of any of the exclusive rights under a copyright, is distinct from ownership of any material object in which the work is embodied".

originale<sup>235</sup>. Questo significa che quando, ad esempio, Banksy crea un'opera sul muro di una proprietà altrui senza la sua autorizzazione, il proprietario della superficie può esporre, rimuovere o vendere fisicamente l'opera. Questo deriva dal fatto che un proprietario mantiene i propri diritti su qualsiasi struttura permanente che si trovi sulla sua terra, nonché su tutto ciò che è infisso e attaccato alla sua proprietà<sup>236</sup>.

Posto che il proprietario della superficie è anche il proprietario dell'opera, ma non del *copyright* o dei diritti morali su di essa, una questione importante che deve essere analizzata è il bilanciamento tra i diritti del proprietario di disporre liberamente della sua proprietà e i diritti morali d'integrità dell'opera dello *street artist* che ha illegalmente creato.

Un primo caso interessante è *English v. BFC & R East 11th Street LLC*.

Un gruppo costituito da sei *street artist* ha tentato di invocare i diritti morali ai sensi del *Visual Artists Rights Act* al fine di prevenire la distruzione di alcuni *murales* che avevano illegalmente dipinto in un giardino pubblico di New York. Il Comune di New York aveva venduto il giardino per trasformarlo in un edificio residenziale, operazione che implicava il dover demolire o rimuovere alcune delle opere create dagli artisti. I sei artisti sostenevano che i loro diritti previsti dal *VARA* sarebbero stati violati e che la loro reputazione sarebbe danneggiata nel caso in cui le loro opere fossero state rimosse<sup>237</sup>. Nel 1997 gli artisti hanno quindi agito in giudizio davanti alla Corte di New York richiedendo conformemente al *VARA* un decreto ingiuntivo che prevenisse la distruzione delle loro opere. La Corte ha però stabilito che la disciplina del *VARA* non si applicava ad opere illegalmente

---

<sup>235</sup> SMITH C. Y. N., *Street art: an analysis under U.S. Intellectual Property Law and Intellectual Property's "negative space" theory*, in *DePaul Journal of Art, Technology & Intellectual Property Law*, 2014, p. 267.

<sup>236</sup> Conformemente a quanto previsto dal *Uniform Commercial Code*, article 9, part 1, § 9-102 (a)(41): "*Fixtures*" means goods that have become so related to particular real property that an interest in them arises under real property law".

<sup>237</sup> *English v. BFC & R E. 11th St.LLC*, No. 97 Civ. 7446, 1997 WL 746444, at 4 (S.D.N.Y. 1997).

realizzate se esse erano permanentemente affisse alla struttura sulla quale erano realizzate e quindi non rimovibili senza essere danneggiate.

La Corte ha basato la propria decisione sul bilanciamento dell'interesse degli artisti che hanno agito illegalmente a mantenere integre le loro opere, con l'interesse del proprietario privato ad abbattere i muri con le opere per poter edificare dei nuovi palazzi. La valutazione ha dato prevalenza ai diritti del proprietario privato.

Riconoscendo l'impossibilità di far valere i propri diritti morali nel caso di opera illegale che sia non rimovibile, il giudice ha fatto sorgere una nuova questione che riguarda la rimovibilità o meno di un'opera dal supporto sulla quale è realizzata<sup>238</sup>. La distinzione che si trova nel caso *English* tra opere rimovibili e non rimovibili, fa intendere che il VARA garantisca protezione solo per gli autori di opere illegali che sono rimovibili senza essere danneggiate.

Al contrario nel caso *Pollara v. Seymour*, la Corte ha stabilito che non ci fossero previsioni all'interno del VARA che consentissero la distruzione di un'opera d'arte realizzata su una proprietà privata senza il consenso del proprietario<sup>239</sup>.

Nel caso di specie l'artista Joanna Pollara aveva creato un *murales* dipinto su un grande rotolo di carta e l'aveva esposto attaccandolo sul muro di un edificio, senza aver precedentemente ottenuto l'autorizzazione del proprietario di tale superficie. Quest'ultimo l'ha fatto quindi rimuovere e durante l'operazione il *murales* è stato danneggiato<sup>240</sup>. L'artista ha agito in giudizio nei confronti del proprietario dell'edificio ai sensi del VARA, per violazione del diritto morale all'integrità. Il convenuto ha basato la sua difesa sul fatto che l'opera era stata posta sulla sua proprietà senza autorizzazione e che quindi, essendo illegale, non poteva essere oggetto di tutela da parte del VARA. Il giudice ha però negato la mozione del

---

<sup>238</sup> *English v. BFC & R E. 11th St.LLC*, No. 97 Civ. 7446, 1997 WL 746444, at 5 (S.D.N.Y. 1997).

<sup>239</sup> *Pollara v. Seymour*, 150 F. Supp. 2d 393, at 396 (N.D.N.Y 2001).

<sup>240</sup> *Pollara v. Seymour*, 150 F. Supp. 2d 393, at 395 (N.D.N.Y 2001).

convenuto, dichiarando non ci sono previsioni all'interno del VARA che consentano la distruzione di un'opera d'arte che è realizzata su una proprietà privata senza il consenso del proprietario<sup>241</sup>.

La distinzione rispetto al precedente caso si ritrova nella questione delle rimovibilità o meno dell'opera d'origine illegale dalla superficie sulla quale è stata dipinta. Nel caso *English* essa non poteva essere rimossa senza essere distrutta, mentre nel caso in questione la rimozione poteva aver luogo in quanto non avrebbe comportato la distruzione dell'opera. Nel caso *Pollara* infatti l'opera non è stata direttamente dipinta su un muro dell'edificio, ma su un altro materiale che è poi stato affisso sul muro del convenuto e per questo può facilmente essere rimosso<sup>242</sup>.

In questo secondo caso quindi il giudice ha dato prevalenza all'interesse dell'autore a veder rispettata l'integrità della sua opera rispetto al diritto del proprietario privato di agire a tutela della sua proprietà.

È pertanto evidente che il bilanciamento degli interessi in gioco dipende fondamentalmente dalla possibilità che possa essere rimossa o meno dalla superficie su cui si trova.

---

<sup>241</sup> *Pollara v. Seymour*, 150 F. Supp. 2d 393, at 396 (N.D.N.Y 2001).

<sup>242</sup> BARNETT G. M., *Recognized stature: protecting art as cultural property*, in *Chicago-Kent Journal of Intellectual Property*, 2013, p. 209.

## -Capitolo 4-

# **La *street art* in Italia: questioni giuridiche**

**SOMMARIO:** 4.1 La *street art* incontra il diritto - 4.1.1 La fattispecie penale dell'imbrattamento - 4.1.1.1 Il caso Bros - 4.1.1.2 Il caso dei due *street artist* milanesi - 4.1.1.3 Il caso Alicè - 4.1.1.4 Il caso Manu Invisibile - 4.1.2 I progetti di *street art* nelle città italiane - 4.2 Le questioni giuridiche derivanti dal riconoscimento del diritto d'autore su opere di *street art* - 4.2.1 Quali diritti entrano in gioco - 4.2.1.1 Il caso KayOne - 4.2.1.2 Il caso Blu - 4.2.1.3 L'eccezione del *freedom of panorama* - 4.3 *Street art*, diritto d'autore e diritto privato - 4.3.1 La questione della legittimità dell'opera - 4.3.2 La questione dell'accessione

### **Introduzione**

Quest'ultimo capitolo si riserva di analizzare gli effetti e le questioni giuridiche che derivano dal fenomeno della *street art* in Italia. Fenomeno che, essendo in costante evoluzione e crescita nel nostro Paese, ha acceso negli ultimi anni un dibattito giuridico che si può definire "paradosso della *street art*": la *street art* come vandalismo, che quindi dovrebbe essere punita dalla legge; la *street art* come esperienza artistica, che la legge dovrebbe invece tutelare attraverso il diritto d'autore.

Dall'incontro tra il diritto e la *street art* non è infatti derivato un effetto univoco. Da una parte il legislatore ha messo in chiaro la sua posizione

prevedendo e applicando la fattispecie di reato di imbrattamento nei confronti di tutti gli *street artist* che agiscono illegalmente, senza fare distinzioni legate al carattere artistico delle opere. Dall'altra parte invece ci sono le Amministrazioni comunali e la giurisprudenza italiana, che alternano casi in cui condannano il fenomeno e altri in cui invece lo giudicano come espressione di un certo valore artistico, che deve essere tutelato.

In un secondo passaggio del capitolo, sono state analizzate le questioni giuridiche che derivano dal riconoscimento del diritto d'autore sulle opere di *street art*. Tre sono le questioni principalmente affrontate. La prima riguarda il diritto morale dell'autore di un'opera di *street art*, di rivendicarne la paternità e di intraprendere un'azione giudiziaria nei confronti di un terzo che l'ha plagiato. La seconda questione è relativa al diritto morale all'integrità dell'opera che spetta all'autore di un lavoro di *street art* e al suo possibile bilanciamento con l'interesse pubblico. Infine la terza questione riguarda l'applicazione dell'eccezione del cosiddetto *freedom of panorama* all'interno della legislazione italiana sul diritto d'autore. Nell'ultimo passaggio sono invece descritte due questioni che nascono nel momento in cui la *street art* entra in rapporto con il diritto d'autore e il diritto privato. Ne deriva anzitutto una questione riguardante il riconoscimento del diritto d'autore su opere di *street art* illegalmente realizzate su superfici di proprietari privati ed infine una questione riguardante il bilanciamento degli interessi del proprietario del muro su cui il lavoro è posto e il diritto d'autore dell'artista.

## 4.1 La *street art* incontra il diritto

La *street art* è un fenomeno artistico che negli ultimi 15 anni si è affermato in Italia, unendo il *writing* d'ispirazione americana con le tradizioni muraliste che già erano presenti sul nostro territorio, evolvendosi a macchia d'olio e conquistando tutte le città italiane. Ed è proprio in questo contesto cittadino che la *street art* incontra il diritto e lascia spazio ad alcune questioni giuridiche: ci si chiede infatti se sia un semplice atto di vandalismo sanzionabile penalmente, un'espressione artistica meritevole di tutela o entrambe le cose. Tali questioni hanno dato vita a quello che si può definire il "paradosso della *street art*<sup>243</sup>", una situazione di tensione dei diversi diritti e interessi sull'opera.

La *street art* è caratterizzata dalla realizzazione di opere su superfici materiali che appartengono a privati od enti pubblici e la cui esecuzione può essere autorizzata o meno dai proprietari di tali supporti. Nel caso in cui sia realizzata senza autorizzazione del proprietario, presenta quindi un potenziale contrasto tra alcuni diritti fondamentali: da una parte il diritto d'autore appartenente all'artista e dall'altro il diritto di proprietà del titolare del supporto utilizzato. Inoltre in gioco c'è anche il bilanciamento tra l'interesse delle Amministrazioni ad avere una città libera da episodi di imbrattamento e l'interesse dello *street artist* al riconoscimento del valore artistico della sua opera.

Il contrasto tra vandalismo e opera artistica è all'ordine del giorno e per poter affrontare questo dibattito, è necessario sottolineare cosa si intende con *street art*. Quando si parla di valore dell'espressione artistica, non ci si riferisce a qualsiasi lavoro di *street art*, ma solo a quelle opere che sono meritevoli di tutela in quanto raggiungono il livello minimo di creatività richiesto dall'art. 1 della legge sul diritto d'autore. Sono quindi da escludere

---

<sup>243</sup> SALTARELLI A., *Street art: arte o vandalismo?*, 12 novembre 2015, disponibile all'indirizzo <http://www.collezionedatiffany.com/street-art-arte-o-vandalismo/>; BALOCCHINI C., *Il paradosso della street art*, in *Artribune*, 27 febbraio 2012.

le banali scritte che possono inneggiare la propria squadra di calcio o che contengono dichiarazioni d'amore, come pure i segni fatti solo per il gusto di occupare spazio e deturpare la superficie su cui sono realizzati, senza il desiderio di creare arte.

La *street art* si presenta come un fenomeno ambiguo, poiché le Amministrazioni comunali lo considerano al contempo un atto vandalico e una forma d'arte.

A livello culturale e sociale, la *street art*, nel momento in cui rappresenta un'espressione artistica creativa e meritevole di tutela, non è più percepita come atto vandalico volto al danneggiamento della città e che la rende un luogo più sporco e degradato, bensì come opera d'arte a cielo aperto che può essere ammirata e che contribuisce a rendere i quartieri dei posti migliori. Nonostante questo tipo di visione, le Amministrazioni municipali devono adottare delle misure per tutelare il diritto dei proprietari privati a mantenere le loro proprietà libere da opere di *street art*. Spesso queste iniziative a tutela sono però inadeguate a proteggere tutti gli interessi coinvolti<sup>244</sup>; vengono infatti tralasciati i diritti degli autori delle opere di *street art*, dando prevalenza a quelli del privato proprietario.

All'interno di questa ambiguità, però si può riscontrare un dato certo e concreto: il legislatore ha attribuito prevalenza al diritto di proprietà privata o pubblica, e al decoro della stessa a discapito del diritto alla libertà d'espressione artistica e del diritto d'autore. Questo è dimostrato dal fatto che la violazione delle norme collegate a quei diritti prevalenti, integra una fattispecie di reato prevista dal codice penale all'art 639<sup>245</sup>.

Nel 2009 ha inoltre riformato l'art. 639 del codice penale, inasprendo le sanzioni e trasferendo la competenza dal giudice di pace al giudice ordinario. Utilizzare un edificio, privato o pubblico, per realizzare senza autorizzazione scritte, disegni, stencil, dipinti o poster, a prescindere dal

---

<sup>244</sup> SALTARELLI A., *Street art: arte o vandalismo?*, 12 novembre 2015, disponibile all'indirizzo <http://www.collezionedatiffany.com/street-art-arte-o-vandalismo/>.

<sup>245</sup> TRIPALDI F., *La street art e il copyright del buon senso*, in *Arskey*, 2 maggio 2012.

valore artistico e creativo del risultato, per la legge integra la fattispecie dell'imbrattamento; nessuna eccezione esclusa.

Gli aspetti artistici infatti, prevedono una valutazione di carattere discrezionale, perché ciò che per alcuni può essere vista come una forma artistica, per altri equivale solamente a deturpamento. Si lascerebbe quindi il giudizio basato su concezioni soggettive, considerando non solo che "la cultura di ognuno è diversa da quella di ogni altro" e che "la valutazione dell'espressione non è oggettiva, non già perché è difficile che così sia, ma perché non può esserlo; perché per sua vera natura deve essere soggettiva<sup>246</sup>".

Se il legislatore ha previsto senza escludenti il reato dell'imbrattamento, un po' più difficile è l'assunzione di una posizione da parte delle Amministrazioni cittadine, ma anche dei giudici che devono valutare caso per caso.

La stesse Amministrazioni tengono nei suoi confronti dei comportamenti ambigui, da una parte riconoscono il valore delle opere che gli *street artist* seminano per il loro territorio, dall'altra denunciano le opere illegalmente realizzate o semplicemente incaricando squadre di pulizia o al mantenimento del decoro urbano di cancellarle.

Un recente caso romano, può aiutare a comprendere cosa si intenda con ambiguità della percezione del fenomeno *street art*.

Oggetto del caso è un'opera dello *street artist* Mauro Pallotta, noto come Maupal, realizzata su un muro di un palazzo d'epoca a Borgo Pio in pieno centro storico a Roma, durante la notte del 18 ottobre 2016. La mattina dopo, solo poche ore dopo essere stata dipinta, la squadra addetta al decoro urbano, l'ha cancellata. L'opera rappresentava Papa Francesco in versione *street artist* che, in piedi su una scala, gioca a tris disegnando il simbolo della pace, mentre una Guardia Svizzera gli fa da palo (FIG. 4.1).

---

<sup>246</sup> FRANZOSI M., *Arte e diritto*, in *Rivista di Diritto Industriale*, 1977, p. 286.



(FIG. 4.1) Maupal, murales di Papa Francesco, Roma, 2016

L'Azienda Municipalizzata per l'Ambiente, è infatti incaricata per contratto dal Comune di Roma alla rimozione di qualsiasi scritta, immagine, graffito od opera di *street art* che abbia contenuti politici, sessisti, razzisti o religiosi. Naturalmente nel momento in cui l'Azienda svolge il proprio lavoro, non viene preso in considerazione il valore artistico della realizzazione o del suo autore, sia che si tratti del primo ragazzo annoiato della città, che di un artista conosciuto in tutto il mondo<sup>247</sup>. In merito a ciò, un agente della Polizia Locale, intervistato successivamente all'accaduto, ha ironizzato dicendo: "Noi non siamo esperti di *street art*, l'unica cosa che abbiamo notato è che il papa aveva in mano il pennello nero e dunque non stava facendo il tris vincente, anzi la partita la stava perdendo. Ma a quanto pare d'ora in avanti saremo affiancati da un pool di critici d'arte che ci diranno se cancellare un abuso o se far finta di nulla"<sup>248</sup>.

Questa non è la prima performance artistica di Maupal a Roma; l'artista si era già espresso nel quartiere con un'altra suo lavoro rappresentante

---

<sup>247</sup> TONELLI M., *L'inquietante e stucchevole storia del murales sul Papa a Roma*, in *Artribune*, 28 ottobre 2016.

<sup>248</sup> *Ibidem*.

sempre Papa Francesco versione supereroe "*Super Pope*", anche questo immediatamente cancellato, e che aveva portato all'artista una grande visibilità ed un aumento esponenziale delle vendite delle sue riproduzioni del *murales*.

L'artista si è dimostrato comunque soddisfatto del risultato ottenuto, poiché secondo la sua visione, l'immediata cancellazione del *murales*, doveva essere parte dell'opera stessa; inoltre egli ha raggiunto l'obiettivo di veder aumentata la sua visibilità come *street artist* e la sua fama. La questione pareva quindi risolta, se non che, a pochi giorni dall'accaduto, il sindaco Raggi e l'assessore alla Cultura Bergamo, invitarono lo *street artist* al Campidoglio. Il sindaco e l'assessore si sono dichiarati in disaccordo con l'accaduto, poiché secondo la loro opinione l'intervento zelante della squadra decoro urbano ha sottratto l'opera alla visione ed al godimento del pubblico in una zona centrale di Roma. Inoltre l'Assessore Bergamo ha dichiarato di voler risarcire l'artista, poiché la rimozione del *murales* ha leso il suo diritto morale all'integrità dell'opera ex art. 20 della legge sul diritto d'autore. In ogni caso, a titolo di risarcimento simbolico per la cancellazione, è stata esposta in Campidoglio una riproduzione dell'opera, in modo che tutti la potessero vedere.

Questi comportamenti del sindaco e dell'assessore mostrano come anche all'interno delle Amministrazioni comunali le scelte relative alla qualificazione della *street art* come fenomeno vandalico o espressione artistica possano portare a comportamenti ambigui. Da una parte l'Amministrazione ha infatti incaricato la squadra per il decoro urbano di rimuovere ogni forma di *street art* non autorizzata, dall'altra la stessa amministrazione, nella persona del sindaco, vuole risarcire lo che ha subito la rimozione della sua opera.

### 4.1.1 La fattispecie penale dell'imbrattamento

Il diritto reagisce alla *street art* attraverso la fattispecie penale dell'imbrattamento, quale forma di danneggiamento del bene altrui, pubblico o privato.

Le forme più gravi di danneggiamento ex art. 635 del codice penale, riguardano chi distrugge, disperde, deteriora o rende inutilizzabili cose mobili o immobili altrui. Le forme meno gravi di danneggiamento invece, riguardano chi deturpa o imbratta la cosa altrui, come previsto dall'art. 639 del medesimo codice<sup>249</sup>.

La giurisprudenza fa ricadere la *street art*, sotto il reato di imbrattamento, poiché coloro che utilizzano bombolette spray provocano danni non permanenti, potendo facilmente ripristinare i beni al loro aspetto e valore originale<sup>250</sup>.

L'art. 639 del codice penale prevede che chiunque deturpi o imbratti cose mobili altrui, al di fuori dei casi in cui è da applicarsi l'art. 635, è condannato al pagamento di una multa di 103 euro. Le cose cambiano quando il fatto è commesso su beni immobili o su mezzi di trasporto sia pubblici che privati. In questo caso infatti la pena prevede la reclusione fino a sei mesi o una multa da 300 a 1000 euro. Una pena ancora più aspra è stabilita nel caso in cui il fatto sia commesso su cose di interesse storico ed artistico, con reclusione fino ad un anno e la multa dai 1000 ai 3000 euro<sup>251</sup>.

Nel 2009, il legislatore, visto l'aumento di casi registrabili sotto il reato dell'imbrattamento, ha introdotto delle modifiche all'art. 639 del codice penale, attraverso la legge 15 luglio 2009, n. 94 che riguarda le disposizioni in materia di sicurezza pubblica. All'art. 3, comma 3, si possono trovare le modifiche introdotte, che corrispondono ad un inasprimento delle sanzioni,

---

<sup>249</sup> S.A., *La fattispecie penale dell'imbrattamento*, 24 agosto 2009, <http://www.associazioneantigraffiti.it/2009/08/24/la-fattispecie-penale-ex-art-639-c-p/>.

<sup>250</sup> Cassazione penale, sez. II, 11/12/2002, n. 12973.

<sup>251</sup> Art. 639, codice penale, modificato dalla Legge 15 luglio 2009, n. 94.

nonché un ritorno alla competenza del giudice ordinario per i reati di imbrattamento, a differenza di quanto era accaduto nel 2000, quando l'art. 4 legge 274, aveva attribuito la competenza in materia al giudice di pace. In materia di reato di imbrattamento, il potere di indirizzo spetta al Comune, che attribuisce però i compiti operativi alla Polizia Locale, la quale si occupa sia della prevenzione, che dell'accertamento e della repressione del fenomeno<sup>252</sup>. La Polizia Locale, una volta ricevuta notizia del reato, informa la Procura della Repubblica, che avvia così l'azione penale. L'esercizio dell'azione penale è poi nelle mani dei magistrati inquirenti della procura, mentre i giudici alla quale è attribuita la competenza in questi casi, sono appunto i giudici ordinari<sup>253</sup>.

Le città italiane hanno reagito in diversi modi attrezzandosi con strumenti volti a combattere questo fenomeno nella sua forma illegale.

La città di Milano, per esempio, ha attivato, tra le unità specializzate della Polizia Municipale anche una che si occupa di vandalismo e decoro urbano: l'Unità Tutela Decoro Urbano dei Vigili. Il suo compito è contrastare la il graffitismo e la *street art* vandalica, collaborando direttamente con la Procura presso il Tribunale di Milano<sup>254</sup>. Il sindaco attuale della città, Beppe Sala, si è dichiarato "agguerrito" nei confronti di coloro che imbrattano i mezzi di trasporto e i muri della città, sottolineando come l'attività svolta dalla Polizia Municipale attraverso la sua Unità Specializzata, compia un'attività della massima importanza<sup>255</sup>.

---

<sup>252</sup> S.A., *La fattispecie penale dell'imbrattamento*, 24 agosto 2009, <http://www.associazioneantigraffiti.it/2009/08/24/la-fattispecie-penale-ex-art-639-c-p/>.

<sup>253</sup> L'art. 4, comma 1 del Decreto Legislativo 28 agosto 2000, n. 274 aveva attribuito al giudice di pace la competenza per i reati previsti dal codice penale elencati nell'art. 15 della legge delega, tra cui anche il reato di imbrattamento. Con Legge del 15 luglio 2009, n. 94 è stata restituita la competenza è stata invece restituita al giudice ordinario, in LOZZI G., *Lineamenti di procedura penale*, Torino, 2016, p. 347.

<sup>254</sup> Disponibile all'indirizzo [http://www.comune.milano.it/wps/portal/ist/it/servizi/poliziale/polizia\\_locale/competenze](http://www.comune.milano.it/wps/portal/ist/it/servizi/poliziale/polizia_locale/competenze).

<sup>255</sup> Disponibile all'indirizzo [http://milano.repubblica.it/cronaca/2016/09/18/news/writer\\_milano-148013412/](http://milano.repubblica.it/cronaca/2016/09/18/news/writer_milano-148013412/).

Con riferimento ai casi di *street art* che sono stati oggetto di giudizio in Italia, le Corti italiane, hanno dimostrato anche in questo caso l'ambiguità del fenomeno. Nei quattro casi successivamente riportati, i giudici hanno infatti emesso sentenze differenti relativamente alla prevalenza del reato di imbrattamento o alla prevalenza del carattere artistico dell'opera.

In due casi la giurisprudenza si è espressa condannando gli autori delle opere di *street art* illegalmente realizzate, facendo prevalere il diritto del proprietario su quello dell'autore dell'opera, nonostante avesse riconosciuto nelle opere oggetto del reato di imbrattamento, un valore artistico. Negli altri due casi al contrario, il giudice ha riconosciuto prevalenti gli aspetti artistici delle opere di *street art* realizzate, assolvendo dal reato di imbrattamento gli autori di esse.

#### **4.1.1.1 Il caso Bros**

Lo *street artist* Daniele Nicolosi, più noto con il suo nome d'arte Bros, è stato il primo a subire un processo penale a seguito di un'accusa di imbrattamento per opere realizzate a Milano.

L'Amministrazione comunale, aveva chiesto che fosse esercitata azione giudiziaria nei confronti dello *street artist* per 17 episodi di imbrattamento che la Polizia Municipale aveva documentato dal 2007, ma il Pubblico Ministero ha proceduto per solo tre di essi. Il primo episodio riguarda un intervento sulle mura del carcere di San Vittore, il secondo l'imbrattamento di un edificio privato e il terzo caso la pensilina di un parcheggio per le biciclette alla fermata della metropolitana Lodi.

Il Comune di Milano si è costituito parte civile e ha chiesto che Bros fosse condannato al pagamento di 18 mila euro per danni d'immagine e per le spese sostenute al fine di ripulire gli edifici dai dipinti in questione, basandosi sul fatto che le azioni dell'artista integravano il reato di imbrattamento di edifici sia pubblici che privati. Diversamente, l'avvocato difensore di Bros chiedeva la piena assoluzione per il suo cliente, poiché egli

aveva agito al fine di esprimere il proprio talento artistico e che per questo non fosse punibile.

Il processo si è chiuso nel 2010 con un'assoluzione per prescrizione e per improcedibilità per remissione e mancanza di querela<sup>256</sup>. Nel caso dello stabile di proprietà privata, il giudice ha dichiarato di non doversi procedere nei confronti di Bros per il reato di deturpamento e imbrattamento di cui all'art. 639 del codice penale per remissione della querela, conformemente a quanto previsto dall'art. 152 del medesimo codice. Nel caso del muro del carcere è stato assolto per prescrizione, essendo il fatto datato 2004 ed infine è stato anche assolto per l'intervento sulla pensilina per mancanza di querela<sup>257</sup>.

Caratteristica fondamentale di questo processo è che il giudice di prima istanza, non ha potuto né assolvere né condannare nel merito delle accuse l'imputato, egli infatti si è espresso solo su questioni di procedibilità. La mancata decisione nel merito non ha quindi permesso di sancire se le opere dell'artista erano da considerare come arte o mero imbrattamento. Nella sentenza il giudice ha comunque stabilito che per la valutazione della sussistenza del reato di imbrattamento non rilevano né la natura artistica delle opere realizzate, né se l'autore ha ottenuto fama e riconoscimento nel mondo dell'arte. Questi fatti non escludono la commissione del reato e il giudice, se non fosse stato per questioni di procedibilità, avrebbe condannato Bros.

#### **4.1.1.2 Il caso dei due *street artist* milanesi**

È del 2012 un'importante sentenza del Tribunale di Milano che per la prima volta ha assolto nel merito due *street artist*, denunciati per imbrattamento

---

<sup>256</sup> SALTARELLI A., *Street art: arte o vandalismo?*, 12 novembre 2015, disponibile all'indirizzo <http://www.collezionedatiffany.com/street-art-arte-o-vandalismo/>.

<sup>257</sup> DIOTALLEVI L., *Opera d'arte e diritto al "mezzo" in una sentenza del Tribunale di Milano*, nota a *Tribunale Milano, sez. VI, 12 luglio 2010, n. 8297*, in *Giurisprudenza Costituzionale*, 2011, p. 3283.

dalla Polizia Locale. È una sentenza senza precedenti, benché la giurisprudenza negli anni successivi non l'abbia presa sempre presa ad esempio, tornando a condannare artisti che avevano dipinto i muri delle città senza autorizzazione. Il tema della *street art* come arte o come reato resta quindi aperto.

Nel maggio del 2010, due giovani *street artist*, muniti di 57 bombolette di vernice spray, hanno realizzato su un muro di cinta di un campo sportivo di Viale Monza proprietà del Comune di Milano, un'opera di "throw up"<sup>258</sup>. Il muro era già stato precedentemente utilizzato per il medesimo scopo, e i due giovani artisti stavano in questo modo coprendo vecchi interventi. Sono stati scoperti nel mezzo della realizzazione da un agente della Polizia Municipale e denunciati per imbrattamento ex art. 639 del codice penale. Il giudice del Tribunale di Milano, investito del caso, ha assolto i due giovani basando la sua motivazione sul fatto che, nonostante la mancanza di qualsiasi autorizzazione per dipingere sul muro di proprietà del Comune, essi hanno agito con l'intenzione di migliorare l'apparenza estetica di una superficie che già era stata imbrattata.

I due non hanno rovinato l'integrità del muro, perché questo era già compromesso da altri e inoltre, secondo quelle che erano le loro intenzioni, hanno agito per abbellire il muro e non per intaccarlo ulteriormente. Sono stati quindi assolti «perché non si è raggiunta la prova certa, sufficiente e non contraddittoria, circa il dolo dell'imbrattamento». Nella decisione finale il giudice ha anche tenuto conto del fatto che i due artisti avevano già realizzato, previa autorizzazione, delle opere su delle superfici messe a disposizione dal Comune di Sesto San Giovanni; dimostrando che il loro scopo non è quello di imbrattare per il gusto di farlo illegalmente ma perché vogliono mostrare le proprie capacità artistiche e creative<sup>259</sup>.

---

<sup>258</sup> Si tratta di un'elaborazione artistica del *tag* in grandi dimensioni.

<sup>259</sup> DE VITO L., *Il Tribunale assolve due writer. "Volevano abbellire quel muro"*, in *La Repubblica*, 4 agosto 2012.

Questo caso è importante perché rappresenta la prima volta in cui un giudice assolve nel merito due *street artist*, non basandosi solo su questioni di procedibilità, come è capitato nel caso Bros, precedentemente menzionato, nel quale non si era entrati nel riconoscimento del valore artistico.

### **4.1.1.3 Il caso Alicè**

Un caso, il cui esito è all'opposto di quello dei due giovani milanesi, è quello di Alice Pasquini, meglio conosciuta con il suo pseudonimo Alicè, una *street artist* romana, oltre che disegnatrice, scenografa e pittrice, che vanta la realizzazione di diversi progetti di *street art* in giro per tutto il mondo. L'artista è caratterizzata dall'uso della firma sulle sue opere, sia che si tratti di commissioni legali o interventi non autorizzati.

Nell'ottobre 2013 Alicè, è stata indagata in seguito ad una denuncia per imbrattamento proveniente dalla Polizia municipale di Bologna. L'artista aveva disegnato cinque delle sue caratteristiche figure femminili su muri del centro storico di Bologna, per poi rivelarlo in un'intervista. A supporto della sua arte aveva scelto portoni, muri della zona universitaria e anche una pensilina alla fermata dell'autobus. A seguito dell'intervista rilasciata, gli agenti del Reparto Sicurezza Urbana della Polizia municipale, grazie alle precise indicazioni date dall'artista stessa, hanno trovato e riconosciuto i suoi interventi contrassegnati dal *tag* Alicè e dopo aver fotografato le prove, l'hanno denunciata alla Procura.

Il Pubblico Ministero incaricato dell'accusa, ha riconosciuto la bellezza delle opere di Alicè, ma ha sostenuto che le autorità non potessero fare distinzioni tra interventi illegali esteticamente belli e quelli invece di brutto aspetto. L'artista ha dichiarato che è sempre stato nelle sue intenzioni scegliere adeguatamente gli spazi dove realizzare le sue opere, prestando attenzione a non dipingere né su monumenti, né su muri puliti, facendo inoltre notare

a supporto delle sue considerazioni, che le sue scelte sono sempre ricadute su degli spazi già devastati, in zone di degrado<sup>260</sup>.

La sentenza del tribunale si è basata sul fatto che, qualsiasi opera di *street art*, indipendentemente dal valore artistico e dalla creatività che la contraddistinguono, se eseguita senza autorizzazione su una proprietà altrui integra la fattispecie dell'imbrattamento prevista dall'articolo 639 del codice penale. Non rilevano quindi né che tali opere abbiano un certo valore artistico, né che le superfici su cui sono state realizzate erano già state precedentemente imbrattate, sporche e degradate. Il 15 febbraio 2016 la *street artist* è quindi stata condannata in primo grado per il reato di imbrattamento e al pagamento di 800 euro di multa, nonostante il Pubblico Ministero avesse chiesto l'assoluzione, riconoscendo che i muri scelti erano già deturpati.

La motivazione del giudice ha posto il suo fondamento su diverse osservazioni. La prima è che non si spiega l'utilizzo di muri di proprietà privata come "tele" per le opere di *street art*, quando il Comune di Bologna attraverso metodi istituzionali, ha messo a disposizione dei muri appositamente per questi artisti, che possono così agire legittimamente e senza rischi di essere denunciati. Il giudice ha poi osservato che è irrilevante il fatto che i muri in questione già presentassero delle scritte, il reato è comunque integrato. Inoltre Alicè ha realizzato i suoi disegni su muri del centro storico, zona tutt'altro che fatiscente e degradata, nonostante i precedenti interventi di altri artisti o deturpatori.

Tutte queste riflessioni da parte del giudice sono derivate dal fatto che secondo la sua opinione non si poteva far dipendere la sussistenza del reato di imbrattamento dalle valutazioni personali e sindacabili sul valore artistico delle opere, perché esse sono temporanee e legate ai gusti dei singoli e alle mode<sup>261</sup>.

---

<sup>260</sup> SMARGIASSI M., "Imbratta". Alicè multata con 800 euro, in *La Repubblica*, 16 febbraio 2016.

<sup>261</sup> ROTONDI G., *Il giudice e la multa ad Alicè "La sua arte non basta"*, in *Corriere di Bologna*, 26 febbraio 2016.

Dopo la sentenza del giudice, la *street artist* si è dichiarata delusa, in quanto credeva di aver valorizzato la città, avendo scelto delle aree in degrado, mentre l'Autorità giudiziaria ha dichiarato come reato l'espressione artistica.

#### **4.1.1.4 Il caso Manu Invisibile**

Il caso Manu Invisibile si può definire il più importante dei quattro, in quanto ad esprimersi in tema di *street art* è la Corte di Cassazione, che per la prima volta ha affrontato il 5 aprile 2016 un argomento del genere. La sentenza ha quindi costituito un precedente e ha inoltre dato un contributo al dibattito *street art* vandalismo o arte, esprimendosi a favore della seconda.

L'artista Manu Invisibile, di origini sarde, nel giugno 2011 era stato accusato di reato di imbrattamento ex art. 639 del codice penale, per aver realizzato in un sottopassaggio della ferrovia a Milano Lambrate una rappresentazione dei Navigli di notte. Il Tribunale di Milano aveva assolto l'imputato in primo grado, basando la sua motivazione su diverse circostanze. La prima era che il fatto da lui compiuto non costituiva reato secondo il Tribunale, dato che la parete dipinta era già stata precedentemente imbrattata e che Manu Invisibile aveva quindi agito con il fine di abbellire il sottopassaggio riparandolo da tutte le scritte che lo avevano rovinato, effettuando un'opera di valore artistico. La seconda motivazione era che il Comune stesso di Milano aveva riconosciuto pubblicamente le doti artistiche dello *street artist*, poiché egli aveva vinto un bando del Comune indetto per trovare un artista che rivalutasse una piazza cittadina<sup>262</sup>. Il giudice ha quindi negato che l'azione di Manu invisibile integrasse la fattispecie dell'imbrattamento; la sua opera aveva valore artistico.

La sentenza della Corte d'Appello di Milano ha poi confermato quella del giudice di prime cure, riformandola parzialmente. L'imputato è stato infatti assolto anche in questo grado di giudizio, ma attraverso la formula della

---

<sup>262</sup> Cassazione penale, sez. II, 05/04/2016, n. 16371.

“particolare tenuità del fatto<sup>263</sup>” ai sensi dell’art. 131-bis del codice penale. La tenuità è data dal fatto che il muro era già stato deturpato in precedenza e l’azione di *Manu Invisibile* non recava quindi nessun nuovo danno.

La Procura Generale di Milano ha fatto così ricorso nei confronti della sentenza della Corte d’Appello, sostenendo che non c’erano prove riguardo la particolare tenuità del fatto e che la motivazione non prendeva in considerazione i costi di ripristino dell’area interessata, aumentati ancora di più a causa del disegno realizzato da *Manu Invisibile*, il quale aveva reso ancora più grande lo spazio da ripulire. Il caso è quindi approdato in Cassazione. La Suprema Corte ha osservato che nella valutazione della particolare tenuità della condotta si dovevano considerare rispettivamente le modalità, l’esiguità del danno e la non abitualità del comportamento. Tale valutazione, ha riconosciuto la Corte di Cassazione, riguarda il merito e, se sorretta da idonea motivazione, è insindacabile in sede di giudizio di legittimità<sup>264</sup>. Nel caso di specie la Corte d’Appello aveva adeguatamente motivato la sua decisione; il ricorso della Procura Generale di Milano è stato quindi rigettato, perché non ammissibile e l’imputato *Manu Invisibile* prosciolto dalle accuse di imbrattamento.

#### **4.1.2 I progetti di *street art* nelle città italiane**

Le Amministrazioni comunali, come precedentemente detto, sono nemiche della *street art* illegale, cioè non autorizzata dai proprietari pubblici o privati delle superfici sulla quale è collocata, e hanno intrapreso una guerra contro gli artisti che agiscono senza aver ottenuto un permesso. Dall’altro lato della medaglia però, diventano mecenati degli *street artist* cercando di

---

<sup>263</sup> La disciplina della “particolare tenuità del fatto” è stata introdotta nel nostro ordinamento dal Decreto Legislativo 16 marzo 2015, n. 28, il quale ha modificato l’art. 131-bis del codice penale. Con questo nuovo istituto è prevista la non punibilità per particolare tenuità dell’offesa. Si applica ai reati per la quale è prevista la pena pecuniaria o detentiva non superiore nel massimo a cinque anni. I criteri di valutazione sono: la modalità della condotta, l’esiguità del danno o del pericolo e la mancata abitualità nel comportamento dell’offensore. Al secondo comma, l’art. 131-bis stabilisce poi che non sono di particolare tenuità le condotte tenute dall’autore per motivi futili o con crudeltà.

<sup>264</sup> Cassazione penale, sez. II, 05/04/2016, n. 16371.

combattere questa tendenza all'imbrattamento di luoghi pubblici, fornendo spazi appositi in cui essi si possano liberamente esprimere, poiché hanno previamente ottenuto un'autorizzazione dai proprietari. Avendo compreso l'importanza del fenomeno a livello creativo, comunicativo e mediatico hanno, quindi, deciso di farne un proprio strumento, finanziando e sostenendo progetti ed iniziative che seguano vie legali e puntino su questa nuova forma d'arte per operazioni di riqualificazione della città. Se i movimenti che spingono le Amministrazioni a questi tipi di iniziativa abbiano fini propagandistici oppure si tratta di vera azione sul territorio finalizzata al bene comune, non è una tematica che interessa ai fini di questo elaborato.

La finalità di questi progetti è infatti da una parte meramente di abbellimento e ammodernamento della città, con la creazione di musei a cielo aperto che siano accessibili a tutti, ma dall'altra è di riqualificazione dei quartieri degradati, abbandonati, pericolosi e senza iniziative sociali, che anche gli abitanti stessi hanno paura di frequentare. Tali operazioni di rinnovamento e rivitalizzazione attraverso la *street art*, intendono produrre trasformazioni sociali, culturali ed economiche.

Gli *street artist* dipingono sui muri di case popolari o vecchi impianti industriali dismessi, in modo da dare colore a tutto ciò che è vecchio e da abbattere, trasmettendo temi con intenzioni di denuncia sociale, di protesta e di racconto delle condizioni di vita complesse degli abitanti della zona. Con i loro interventi pianificati si vogliono riqualificare dei "non luoghi", per farli tornare ad essere spazi che la gente frequenta volentieri e soprattutto in cui non ha paura. Le Amministrazioni quindi diventano sostenitrici della *street art* autorizzata e strumentale, chiamano artisti da tutto il mondo per decorare la città, creano progetti e iniziative che nascono sia da loro iniziative, che dalle iniziative di privati o di associazioni di quartiere o culturali, poi approvate e patrocinate dal Comune stesso.

Sono in seguito presentati alcuni progetti di Roma e Milano, due delle città italiane dove la *street art* è più diffusa. Si parla di iniziative comunali, ma anche delle associazioni di cittadini o culturali, che vogliono rendere alcuni

luoghi della città, attraverso la *street art*, meno pericolosi, fatiscenti o in degrado.

L'Amministrazione comunale romana si è impegnata a trovare delle strade alternative per contenere e convertire il fenomeno della *street art* illegale e per trasformarlo in qualcosa di positivo per tutta la città. A questo fine è nato nel 2012 il progetto "Muri Legali", che prevede degli spazi liberi messi a disposizione dal Comune e destinati a chiunque voglia realizzare le proprie opere, ma nel rispetto della legge e del decoro della città. Lo scopo del progetto è quello di avvicinare gli *street artist* alla sfera legale, concedendo loro la possibilità di esprimersi su muri ben visibili. Le zone destinate a diventare muri legali sono di due diverse tipologie: i muri liberi e le *hall of fame*<sup>265</sup>. Per quanto riguarda i primi, si tratta di spazi accessibili a chiunque voglia usufruirne per dipingere, senza la necessità di nessun tipo di autorizzazione da parte dell'Amministrazione. Tali spazi sono delimitati da targhe segnaletiche all'inizio e alla fine della superficie legalizzata e sono stati concepiti per quegli artisti diffidenti nei confronti delle Istituzioni e che non vogliono mostrare la propria identità. In questo modo possono utilizzare lo spazio senza incorrere in un comportamento illecito, ma allo stesso tempo possono non farsi riconoscere. La seconda tipologia, costituita dalle *hall of fame*, prevede degli spazi il cui utilizzo è vincolato ad un'autorizzazione specifica del Comune di Roma. Per ottenerla, gli artisti devono inviare una bozza di ciò che vogliono realizzare, solo con l'approvazione di essa, verrà loro concesso il permesso di cominciare il lavoro. Lo scopo di questa tipologia di muri è per la realizzazione di opere complesse, per la quale ci vuole un lungo periodo e che innalzino la qualità delle opere che si trovano in città.

Un secondo progetto da tenere in considerazione per quanto riguarda la riqualificazione urbana, culturale e sociale delle zone periferiche della città

---

<sup>265</sup> Disponibile all'indirizzo <http://www.urbanact.it/il-progetto/>.

di Roma, si può nominare il progetto *Big City Life*, sviluppatosi a partire dal quartiere popolare di Tor Marancia, sovrappopolato e ad alto tasso di criminalità. Si tratta di un progetto nato nel 2015, patrocinato dalla città di Roma e sostenuto economicamente dalla Fondazione Roma-Arte-Musei, Roma Capitale Assessorato alla Cultura, Creatività, Promozione artistica e Turismo e da altre associazioni cittadine. Lo scopo è di dare nuova vita al quartiere, trasformandolo in un luogo più sicuro e più bello da vedere, grazie ad un processo che coinvolge il lavoro di alcuni *street artist* provenienti da diverse parti del mondo, in collaborazione con la comunità locale, le scuole, le associazioni di quartiere e le famiglie che abitano le case popolari del lotto 1 di Tor Marancia. Il risultato di questo progetto sono 22 opere monumentali che occupano le facciate di alcuni palazzi del complesso di case popolari (FIG. 4.2)<sup>266</sup>.



(FIG. 4.2) Progetto *Big City Life*, Esempi di *street art*, Roma, 2015

Il progetto M.U.Ro. (Museo di Urban Art di Roma) nasce nel quartiere periferico Quadrado a Roma nel 2010 dall'idea dell'artista David Vecchiato, ma è avviato concretamente solo nel 2012 con il patrocinio del Comune di

<sup>266</sup> Disponibile all'indirizzo <http://www.bigcitylife.it/hello-world/>.

Roma-V Municipio e della Provincia di Roma. Il progetto si basa sull'idea di trasformare alcune aree della città di Roma in un museo a cielo aperto, dove arte e persone possano interagire quotidianamente. Esso punta ad essere *site-specific*, cioè che metta in relazione gli artisti con la storia e la conformazione del luogo dove realizzano le loro opere, ma allo stesso tempo anche *community-specific*, che miri a trovare opere che siano in linea con le idee e le storie di coloro che vivono in quei luoghi e che li frequentano quotidianamente. Per questo motivo le opere proposte sono discusse dai cittadini con i rappresentanti delle diverse associazioni di quartiere, prima di essere approvate e realizzate<sup>267</sup>.

A Roma, infine, uno dei progetti riguardanti il fenomeno in questione, più importanti degli ultimi anni è la creazione di una mappa della *street art* della città, che segnala 330 opere in diversi quartieri romani<sup>268</sup>.

L'iniziativa è stata realizzata dall'Assessorato alla Cultura e da Zètema Progetto Cultura e lo slogan è "Cambia prospettiva. La strada è il tuo nuovo museo". La mappa è stata distribuita in tutti i punti turistici informativi della città, con lo scopo di segnalare, in una città dall'arte antichissima e dove la *street art* è stata considerata per lungo tempo esclusivamente vandalismo, dei percorsi turistici alternativi, diversi da quelli dell'arte tradizionale<sup>269</sup>. Insieme alla mappa è stata creata anche una applicazione associata al progetto, scaricabile gratuitamente, dal nome "*StreetArt Roma*" e, inoltre sul sito internet ufficiale della città dedicato al turismo, una sezione è stata interamente destinata alla *street art*. In essa, grazie alla geolocalizzazione, è data la possibilità di individuare nei diversi quartieri romani la posizione

---

<sup>267</sup> Disponibile all'indirizzo <http://muromuseum.blogspot.it/p/m-u-r-o-f-e-s-t-i-v-l.html>.

<sup>268</sup> Disponibile all'indirizzo <http://www.turismoroma.it/news/roma-presenta-la-sua-prima-mappa-di-street-art>.

<sup>269</sup> Durante l'inaugurazione della mappa, nella primavera del 2015, l'allora Assessore alla Cultura e al Turismo di Roma, Giovanna Marinelli, dichiarava: "Possiamo dire che davvero questa città è un'opera d'arte completa. È la capitale della Storia, dell'archeologia, ma è sempre di più proiettata nel futuro come capitale dell'arte contemporanea. Oggi, con questa mappa, annunciamo in realtà la nascita del venticinquesimo museo civico di Roma, il nono gratuito". In S. A., *La mappa della street art a Roma*, in *Il Post*, 29 aprile 2015.

delle opere, garantendo un costante aggiornamento su segnalazioni dei cittadini.

A Milano, così come avvenuto nella capitale, la città si è impegnata a intraprendere diversi progetti sia con lo scopo di trovare un'alternativa legale alla *street art* non autorizzata sia per utilizzarla come strumento di riqualificazione di luoghi periferici, abbandonati e scarsamente frequentati per la paura e il degrado che li caratterizzano<sup>270</sup>.

In quest'ottica di sostegno e finanziamento di progetti che seguano vie legali e di riqualificazione del territorio, il Comune di Milano ha intrapreso, a partire dal 2015, il progetto "Muri Liberi". Consiste nell'assegnazione di 100 muri in diverse località della città, dedicati alla *street art* e dove gli artisti si possono liberamente esprimere, ma rispettando la legge. L'Amministrazione si riserva però la facoltà di cancellare qualsiasi dipinto offensivo nei confronti di persone, religioni o organi di Stato. A parte questa limitazione, tutti possono usufruire di questi spazi, dai ragazzi agli artisti consolidati e dipingere ciò che desiderano. Il progetto ha lo scopo di unire la *street art*, la libertà, la legalità e il decoro urbano. In aggiunta agli spazi che già sono stati dedicati al progetto, la città ne cerca di nuovi attraverso le segnalazioni dei cittadini. Il Comune provvederà poi a verificare l'adattamento del luogo e la pubblicazione di mappe che indichino dove si può agire. I muri liberi sono contrassegnati da un cartello apposto dall'Amministrazione comunale che declina ogni responsabilità per danni sia a chi usufruisce del muro che a terzi a causa della realizzazione delle opere<sup>271</sup>.

Dall'altra parte, c'è però l'Unità Tutela Decoro Urbano dei Vigili, che in collaborazione con la Procura presso il Tribunale di Milano, continua la caccia a chi imbratta, vandalizza o sceglie spazi fuori controllo<sup>272</sup>.

---

<sup>270</sup> MARSALA H., *I Muri Liberi del Comune di Milano. La mappa della street art per contenere il graffitismo incontrollato. Meno vandali e più zone free*, in *Artribune*, 21 luglio 2015.

<sup>271</sup> Disponibile all'indirizzo

[http://www.comune.milano.it/wps/portal/ist/it/vivicitta/qualitavita/la\\_street\\_art\\_in\\_citta](http://www.comune.milano.it/wps/portal/ist/it/vivicitta/qualitavita/la_street_art_in_citta).

<sup>272</sup> Disponibile all'indirizzo

[http://www.comune.milano.it/wps/portal/ist/it/servizi/poliziale/polizia\\_locale/competenze](http://www.comune.milano.it/wps/portal/ist/it/servizi/poliziale/polizia_locale/competenze).

All'interno della iniziativa "Muri Liberi", il Comune di Milano, in seguito all'attacco terroristico al mercatino natalizio a Berlino nel dicembre del 2016, ha deciso di tentare la strada della lotta al terrorismo e alla paura di frequentare i grandi pubblici urbani tramite la *street art*. Come superficie non sono stati scelti i muri, ma le barriere anticarro di cemento armato collocate in varie zone della città per motivi di sicurezza (FIG. 4.3)<sup>273</sup>.



(FIG. 4.3) Manu Invisible, Navidad, Milano, 2016

A Milano uno dei migliori esempi di utilizzo della *street art* con finalità di riqualificazione di luoghi abbandonati e in degrado è dato dalle due opere di Millo, all'interno del progetto di rigenerazione urbana "Giardino delle Culture". Il progetto di Via Morosini, a pochi chilometri dal centro città, è finalizzato alla riqualificazione e il riordino di una vecchia area degradata con edifici abbandonati da oltre trent'anni. È stato voluto dal Comune di Milano, su proposta di alcune associazioni di quartiere e finanziato da un mecenate. Gli abitanti del quartiere hanno dichiarato che non avevano neppure il coraggio di guardare fuori dalla finestra, per non incontrare con i loro occhi la tristezza e disinteressamento dell'Amministrazione al luogo in

---

<sup>273</sup> Disponibile all'indirizzo <http://www.ultimavoce.it/milano-manu-invisible-street-art/>.

cui vivevano. C'erano capannoni industriali, che a seguito della loro chiusura, venivano usati da senza tetto e piccoli criminali. Da quest'area priva di funzionalità, degradata e abbandonata da molti anni, è stato creato uno spazio pubblico, dedicato ai bambini ma anche ai giovani, le famiglie e gli anziani e destinato ad attività culturali e ricreative. Lo *street artist* di fama internazionale Millo ha contribuito alla riqualificazione dell'area attraverso la realizzazione di due opere gigantesche collocate sui muri di due edifici (FIG. 4.4). Millo, in merito alla sua opera si è espresso dichiarandosi soddisfatto di aver reso possibile attraverso la sua arte la modifica della percezione di un luogo<sup>274</sup>.



(FIG. 4.4) Millo, *Heart Slingshot* e *Love Seeker*, Milano, 2015

Del grande progetto di *street art* cittadino patrocinato dal Comune di Milano "Urban Art Renaissance", fanno parte due iniziative molto interessanti che riguardano rispettivamente le serrande dei negozi e le colonnine dei semafori. Entrambi nascono con lo scopo di creare a Milano il più grande museo di arte pubblica a cielo aperto. Il progetto CLER utilizza le

<sup>274</sup> Disponibile all'indirizzo <http://milano.mentelocale.it/68828-milano-milano-che-cambia-nuovo-giardino-delle-culture-moda-street-art/>.

saracinesche di circa 25 negozi come superficie per le opere degli *street artist*. A scritte brutte e offensive, agli scarabocchi e alle *tag* si sostituiscono così delle opere d'arte vere e proprie<sup>275</sup>.

Il progetto "*Energy Box 2015*", nasce invece nel settembre 2015 dall'idea dello *street artist* milanese Atomo e ha visto la partecipazione di una cinquantina di artisti per ridipingere creativamente le tanto brutte ma sempre presenti colonnine dei semafori in giro per la città, trasformandole in opere d'arte<sup>276</sup>.

Infine a Milano nel settembre 2016, grazie all'iniziativa di Urban Solid, una coppia di *street artist*, è stato aperto il museo a cielo aperto "*Out*", dedicato interamente alla *street art*, aperto a tutti, gratuito e senza orari di chiusura. Il duo ha scelto di realizzare le proprie opere in Via Pontano, utilizzando uno dei "Muri liberi" messi a disposizione dall'Amministrazione. La scelta è ricaduta su una delle zone più pericolose di Milano per poter portare afflusso di persone in un luogo che normalmente non frequenterebbero mai.

Il loro progetto museo è composto da 14 installazioni (FIG. 4.5), la maggior parte delle quali sono state create per restare a tempo indefinito ed ognuna presenta un cartellino che ne indica il nome e l'anno di creazione, così come accade in ogni museo del mondo. Gli Urban Solid hanno concesso anche ad altri artisti di esporre le loro opere, per acquistare visibilità e arricchire il loro progetto con qualcosa di nuovo. Il museo "*Out*" è un perfetto esempio di come la *street art* sia strumento per la riqualificazione di luoghi pericolosi e degradati<sup>277</sup>.

---

<sup>275</sup> Disponibile all'indirizzo <http://www.viaggiatorineltempo.com/viaggi/italia/milano/street-art-milano-progetto-cler/>.

<sup>276</sup> Disponibile all'indirizzo <http://www.energybox2015.it/>.

<sup>277</sup> ZANELLA C., *Street art a Milano, anche il cuore infranto di Instagram in 3D nel nuovo museo a cielo aperto*, in *La Repubblica*, 24 settembre 2016.



(FIG. 4.5) Urban Solid, *Zero Likes*, Milano, 2015

## **4.2 Le questioni giuridiche derivanti dal riconoscimento del diritto d'autore su opere di *street art***

La legge 22 aprile 1941, n. 633 (in seguito L.d.a.) disciplina il diritto d'autore, elencando i requisiti che un'opera deve possedere per poter essere tutelata, le opere che possono essere oggetto di tale tutela, i diritti esclusivi patrimoniali e morali che sono attribuiti all'autore e infine gli strumenti e modalità previste in caso di violazione del diritto.

### **4.2.1 Quali diritti entrano in gioco**

La *street art* è una forma artistica che unisce la pittura, il disegno e la scultura in un'unica opera. Pertanto l'art. 2 della legge sul diritto d'autore, che presenta una lista non esaustiva di opere protette, può far rientrare sotto la sua tutela anche una qualsiasi opera di *street art*. Essa deve comunque essere meritevole di protezione, presentando il requisito della creatività previsto dall'art. 1, raggiungendo un livello di originalità sufficiente. Non tutte le opere di *street art*, qualunque ne sia il modo o la

forma di espressione, infatti possono essere oggetto di tutela, ma solo quelle che hanno un livello di creatività seppur minimo, così come previsto dalla Cassazione<sup>278</sup>. Dal riconoscimento del diritto d'autore sulla *street art* nasce l'attribuzione in capo all'autore dell'opera di alcuni diritti esclusivi di carattere patrimoniale e morale<sup>279</sup>. Gli artt. 13 ss. L.d.a. riconoscono all'autore i diritti esclusivi di sfruttamento economico che comprendono il diritto di riproduzione, di distribuzione e di elaborazione della propria opera. Mentre la legge sul diritto d'autore all'art. 20 determina i diritti morali secondo il quale l'autore conserva il diritto di rivendicare la paternità della dell'opera e di opporsi a qualsiasi modificazione, alterazione o atto a danno dell'opera che siano pregiudizievoli per la sua reputazione o per il suo onore. Inoltre l'art. 142 L.d.a. dà la possibilità all'autore di ritirare dal commercio la sua opera nel caso in cui sussistano gravi ragioni morali.

Con riferimento a questi diritti, si possono analizzare dei casi che riguardano importanti questioni giuridiche derivanti proprio dal riconoscimento di essi su opere di *street art*.

I casi da analizzare sono tre. Il primo riguarda la facoltà dell'autore di un'opera di rivendicare la paternità della sua creazione, citando in giudizio colui che se ne è illegalmente appropriato. Il secondo caso è più complesso e da esso derivano due questioni differenti: una prevede la possibilità dell'autore di un'opera di *street art* di opporsi ad atti a danno di essa che recherebbero giudizio alla sua reputazione e l'altra questione riguarda il bilanciamento dell'interesse morale dell'autore ad opporsi a qualsiasi modificazione con l'interesse pubblico. Infine, il terzo caso riguarda la possibilità di adozione dell'eccezione della libertà di panorama su un'opera di *street art*.

---

<sup>278</sup> Cassazione civile, sez. I, 27/10/2005, n. 20925.

<sup>279</sup> I diritti patrimoniali o di sfruttamento economico possono essere acquistati, alienati o trasmessi ex art. 107 L.d.a., mentre quelli morali sono inalienabili ex art. 22 della medesima legge.

### 4.2.1.1 Il caso KayOne

L'unico caso di giurisprudenza italiano, che ad ora si può riportare in merito al riconoscimento del diritto morale dell'autore di rivendicare la paternità della sua opera e di opporsi al plagio della stessa, è un procedimento cautelare intentato da uno *street artist* milanese KayOne, nei confronti di un altro *street artist* per appropriazione della paternità di sue opere e di plagio. A differenza degli Stati Uniti, dove gli esempi di cause intentate presso le Corti federali sono molteplici, nel 2011 per la prima volta il Tribunale di Milano si è espresso in relazione ad un caso di violazione del diritto d'autore di uno *street artist*. Si tratta quindi di un provvedimento cautelare senza precedenti nel nostro Paese. Il risultato ottenuto a seguito dell'ordinanza è chiaro: lo *street artist* è considerato un'artista a tutti gli effetti, per questo motivo le sue opere sono protette dal diritto d'autore e di conseguenza l'artista è titolare di tutti i diritti patrimoniali e morali previsti dalla legge. In seguito è riportata la vicenda, per poter comprendere come il giudice investito della questione è arrivato ed emettere l'ordinanza finale e quali motivazioni l'hanno spinto.

Lo *street artist* milanese Marco Mantovani, noto con lo pseudonimo di KayOne, ha dato il via alla propria carriera dipingendo sui muri per la strada, così come ogni altro *street artist*. In breve tempo si è però imposto sulla scena internazionale, acquistando una certa credibilità e notorietà, iniziando a realizzare anche opere pittoriche su tela e passando dalla strada alle gallerie d'arte e alle riveste d'arte contemporanea, tanto che nel 2011 è stato selezionato dal critico d'arte Vittorio Sgarbi, tra gli artisti per il Padiglione Lombardia alla Biennale di Venezia. Mantovani è solito rispondere alle accuse di aver abbandonato i muri, per dipingere tele dicendo: "Ci sono tanti modi di rapportarsi al mondo dei graffiti. A 15 anni dipingevamo sui

muri, ma ci sono momenti differenti. Oggi per continuare a vivere facendo quello che amo scegliere un approccio “legale” è inevitabile”<sup>280</sup>.

La controparte è uno *street artist* concorrente, Nicola Leonetti. Quest’ultimo ha pubblicato sulla sua pagina Facebook chiamata “Arteblog Italia Leonettinicola” delle immagini di alcune opere di KayOne, senza attribuirne la paternità all’autore originale facendo così credere al visitatore del sito, che si trattasse di sue creazioni. Inoltre Leonetti ha caricato sul medesimo blog delle immagini di una serie di circa ottanta opere da lui personalmente realizzate, che secondo KayOne costituivano plagio delle sue opere, in quanto presentavano gli elementi caratterizzanti e il linguaggio pittorico che da sempre lo contraddistinguevano. Le opere realizzate dal concorrente erano vendute a prezzi inferiori rispetto a quelle di KayOne; questo procurava al Mantovani un danno economico, poiché il valore delle sue opere era sminuito.

Con un ricorso depositato nell’estate del 2011 presso il Tribunale di Milano KayOne, insieme alla società Stradearts S.r.l., titolare dei diritti di sfruttamento economico sulle sue opere, ha agito in via cautelare nei confronti del *writer* Leonetti. Ha chiesto la rimozione dalla pagina Facebook del concorrente di tutte le immagini sia relative alle opere che costituiscono oggetto di plagio che quelle di usurpazione della paternità, l’inibitoria alla persecuzione di tali comportamenti illeciti ed il sequestro delle opere contestate.

Il giudice Marangoni, che si è occupato del caso, ha direttamente confrontato le 80 opere sospettate di essere oggetto di plagio e quelle originali, rilevando nelle prime un intento meramente riproduttivo. Ha negato che le opere di Leonetti potessero essere considerate elaborazioni

---

<sup>280</sup> FERRARELLA L., *Il graffitario benedetto dal giudice. “Le sue opere vanno tutelate”*, in *Corriere della Sera*, 3 novembre 2011.

di quelle di KayOne ex art. 4<sup>281</sup> della legge sul diritto d'autore<sup>282</sup>, infatti il giudice ha sostenuto che il rapporto tra opera originale da una parte e dall'altra elaborazione creativa della stessa oppure plagio, è abbastanza chiaro, essendo l'orientamento giurisprudenziale conforme in materia<sup>283</sup>. Ciò che contraddistingue il plagio dall'elaborazione tutelata dal predetto articolo, è l'assenza di originalità e di un apporto creativo, seppur minimo. Il giudice ha ritenuto che, al posto di un intento di elaborazione e arricchimento delle opere originali, Leonetti aveva solo intenzione di riprodurre degli elementi stilistici, artistici e tematici esclusivi dell'arte di KayOne. Le sue opere infatti presentavano gli elementi stilistici propri di KayOne, per esempio "il costante utilizzo del colore bianco e grigio, delle lettere a stencil. Di retini, trasparenze, figure di rombi, linee appuntite, di spruzzi ad andamento circolare, il tutto caratterizzato da sgocciolature e schizzi che richiamano uno stile di pittura energico e dinamico che ne rivela la sostanziale impulsività<sup>284</sup>". Tutto questo non significa che le opere del Leonetti fossero identiche a quelle del ricorrente, ma le differenze che le caratterizzano erano insufficienti ad escludere la violazione del diritto d'autore, in quanto prive di valore creativo autonomo.

Oltre che dal tentativo riproduttivo, la decisione del giudice è stata influenzata dalla pubblicazione sulla pagina Facebook da parte di Leonetti delle immagini di sei opere di KayOne - Abissi (FIG. 4.6), Nomi Sacri, Contaminazione, Ombre e Dune, Ego, Spring - a fianco di quelle da lui realizzate; senza però riportarne la paternità. Inoltre si potevano trovare anche foto del laboratorio dell'artista milanese e di una sua tela esposta alla sede lombarda della Biennale di Venezia nel 2011. In questo modo il

---

<sup>281</sup> Art. 4, L. 633/1941: "Senza pregiudizio dei diritti esistenti sull'opera originaria, sono altresì protette le elaborazioni di carattere creativo dell'opera stessa, quali le traduzioni in altra lingua, le trasformazioni da una in altra forma letteraria od artistica, le modificazioni ed aggiunte che costituiscono un rifacimento sostanziale dell'opera originaria, gli adattamenti, le riduzioni, i compendi, le variazioni non costituenti opera originale".

<sup>282</sup> In ogni caso, anche se fossero state ritenute elaborazioni avrebbero necessitato l'autorizzazione dell'autore delle opere originali ex art. 18 della L. 633/1941.

<sup>283</sup> Si vedano Cassazione civile, sez. I, 23/11/2005, n. 24594; Cassazione civile, sez. I, 27/10/2005, n. 20925.

<sup>284</sup> Tribunale di Milano, sezione specializzata per la proprietà industriale ed intellettuale, *Ordinanza cautelare R. G. 40675/11*, 29 settembre 2011, p. 5.

visitatore del blog era tratto in inganno, poiché attribuiva erroneamente a Leonetti anche la paternità di queste opere, con conseguente violazione dei diritti d'autore di KayOne.



(FIG. 4.6) KayOne, *Abissi*, Milano, 2012

KayOne ha ottenuto dal Tribunale di Milano un'ordinanza cautelare nei confronti di Nicola Leonetti. Il giudice ha infatti riscontrato una lesione del diritto morale di KayOne, previsto all'art. 20 comma 1 della legge 22 aprile 1941, n. 633. Tale lesione si riferiva sia alla mancata attribuzione della paternità delle opere di KayOne, pubblicate sul blog dal Leonetti, sia alla fattispecie di plagio integrato dalle opere realizzate da quest'ultimo, replicando a livello tematico e stilistico quelle originali.

Le condotte intraprese da Leonetti erano, inoltre, lesive dei diritti di sfruttamento economico di cui era titolare la società Stradearts S.r.l. La lesione si presentava con una diminuzione del valore delle opere del ricorrente, conseguenza del fatto che in commercio esistevano le opere sostanzialmente identiche vendute da Leonetti a prezzi inferiori<sup>285</sup>.

---

<sup>285</sup> Tribunale di Milano, sezione specializzata per la proprietà industriale ed intellettuale, *Ordinanza cautelare R. G. 40675/11*, 29 settembre 2011, p. 7.

Il giudice, riferendosi ad entrambe le violazioni del diritto d'autore di cui Leonetti è stato accusato, ha ordinato al soccombente di rimuovere dalla sua pagina Facebook, le immagini delle opere originali di KayOne di cui si era indebitamente attribuito la paternità e le immagini raffiguranti le sue opere oggetto di plagio. Ha inibito il resistente a tenere ulteriormente i comportamenti illeciti, lesivi dell'art. 20 L.d.a e ha autorizzato KayOne insieme alla società Stradearts S.r.l al sequestro delle opere oggetto di plagio ex art. 670 del codice di procedura civile. Data la particolarità della vicenda in questione e l'ampia diffusione dei comportamenti illeciti del convenuto, il giudice ha ordinato, inoltre, la pubblicazione dell'ordinanza. La pubblicazione dovrà essere effettuata conformemente alle indicazioni ricevute, per una volta e a caratteri doppi del normale sul primo numero successivo all'ordinanza di Flashart<sup>286</sup>, rivista d'arte<sup>287</sup>.

#### **4.2.1.2 Il caso Blu**

Per descrivere appropriatamente il caso di Blu, occorre partire dai fatti concreti per poi analizzare una ad una le diverse questioni giuridiche che ne derivano.

Nel marzo del 2016 è stata organizzata a Bologna a Palazzo Pepoli, una mostra sulla *street art*, con l'esposizione di 250 opere di artisti autoctoni ed internazionali. La mostra "*Street art - Banksy & Co. L'arte allo stato urbano*", è stata prodotta dall'associazione bolognese *Genus Bonanie* con il sostegno della Fondazione Carisbo ed è nata dalla volontà di Fabio Roversi-Monaco e da alcuni esperti di *street art* e restauro. Tra le opere esposte, alcune sono state staccate dai muri della città, con l'obiettivo dichiarato di

---

<sup>286</sup> Tribunale di Milano, sezione specializzata per la proprietà industriale ed intellettuale, *Ordinanza cautelare R. G. 40675/11*, 29 settembre 2011, p. 9.

<sup>287</sup> KayOne, in merito all'ordinanza del giudice del Tribunale di Milano, ha dichiarato: "È una sentenza giusta e importante perché i lavori di Leonetti erano copie dei miei, le mie opere erano plagiate e il Tribunale mi ha dato ragione. Leonetti non ha nessuna esperienza nel mondo del *writing* altrimenti non avrebbe mai fatto una cosa del genere. L'originalità per noi è il valore più importante". In SARRA C., *Anche i graffiti possono essere opere d'arte. Un writer milanese vince la causa per plagio*, in *Il Giornale*, 3 novembre 2011.

salvarle dalla demolizione e preservarle dalle ingiurie del tempo, così trasformandole in pezzi da museo. L'intento con cui la mostra è stata infatti creata è di avviare una riflessione sulla salvaguardia, la conservazione e la musealizzazione della *street art*<sup>288</sup>.

Gli organizzatori della mostra hanno asportato dai muri degli edifici su cui si trovavano alcune delle opere più significative per tutta la città di Bologna, per poterle successivamente esporre. Essi hanno sostenuto di aver comunicato a tutti gli *street artist* implicati le loro intenzioni. Alcuni di loro, come ad esempio Cuoghi e Corsello hanno deciso di aderire alla proposta e partecipare attivamente alla mostra, mentre altri, tra cui anche Blu ed Ericailcane, non hanno neppure dato una risposta. È quindi certo che non c'è stata alcuna autorizzazione alla rimozione delle loro opere da parte di alcuni *street artist* coinvolti nella mostra. Nondimeno le opere sono state spostate ed esposte, con il fine di salvarle dal deperimento e dalla demolizione, senza tener conto che tali conseguenze sono per molti artisti, parte della vita stessa dell'opera.

Il comportamento degli organizzatori ha, quindi, acceso una battaglia tra *street artist* e il sistema dell'arte ufficiale.

Il famosissimo artista Blu, di origine marchigiana ed attivo in tutto il mondo, nonché inserito tra i dieci *street artist* migliori al mondo in una classifica del quotidiano inglese *The Guardian*<sup>289</sup>, pochi giorni prima dell'inaugurazione della mostra, ha così dato il via alla sua protesta.

Nella notte tra l'11 e il 12 marzo, ha cancellato grazie all'aiuto degli occupanti dei centri sociali di Bologna XM24 e Crash, con della vernice grigia tutte le sue opere, realizzate sui muri della città in circa 20 anni di carriera, in segno di polemica verso la privatizzazione della *street art* e di protesta con il mondo dell'arte. Cancellati per sempre l'uomo con la mascherina

---

<sup>288</sup> Disponibile all'indirizzo <http://www.genusbononiae.it/mostre/street-art-bansky-co-larte-allo-urbano/>.

<sup>289</sup> MANCO T., *The 10 best street artist works – in picture*, in *The Guardian*, 7 agosto 2011.

antismog nel sottopassaggio di via Stalingrado e il grande murales sulla facciata dell'ex macello comunale, ora sede del centro sociale XM24, rappresentante una scena di scontri di piazza (FIG. 4.7), in aggiunta ad un'altra decina di opere diffuse in tutta la città.



(FIG. 4.7) Blu cancella l'opera realizzata sul muro del centro sociale XM24, 2016, Bologna

Blu, che non concede mai interviste ai media, ha affidato il compito di comunicare, spiegare e commentare il suo gesto di protesta al collettivo di scrittori Wu Ming sul loro blog *Giap* che la mostra "Street Art" è il simbolo della trasformazione della creatività di tutti a vantaggio di pochi e nel momento in cui c'è chi si sente libero di rimuovere i disegni dai muri, la soluzione è farli sparire rendendo impossibile l'appropriazione di essi<sup>290</sup>.

---

<sup>290</sup> "La mostra "Street Art" è il simbolo di una concezione della città che va combattuta, basata sull'accumulazione privata e sulla trasformazione della vita e della creatività di tutti a vantaggio di pochi. Di fronte alla tracotanza da *landlord*, o da governatore coloniale, di chi si sente libero di prendere perfino i disegni dai muri, non resta che fare sparire i disegni. Agire per sottrazione, rendere impossibile l'accaparramento. [...] Questa mostra sdogana e imbelletta l'accaparramento dei disegni degli *street artist*, con grande gioia dei collezionisti senza scrupoli e dei commercianti di opere rubate alle strade. Non stupisce che sia l'amico del centrodestra e del centrosinistra a pretendere di ricomporre le contraddizioni di una città che da un lato criminalizza i graffiti, processa *writer* sedicenni, invoca il decoro urbano, mentre dall'altra si autocelebra come culla della *street art* e pretende di recuperarla per il mercato dell'arte"; SMARGIASSI M., *Bologna, Blu cancella tutti i suoi murales: "No alla street art privatizzata"*, in *La Repubblica*, 12 marzo 2016.

La motivazione fondamentale che ha spinto Blu a compiere un gesto così drastico è stata pertanto il tentativo di non voler far entrare le sue opere in un museo. Lui ha creato ognuna di esse per la strada, in un luogo pubblico, come è intrinseco nell'arte stessa che egli pratica<sup>291</sup>. Secondo l'artista la *street art* nasce per strada e deve rimanere per la strada; nel momento in cui viene sradicata da essa, perde il suo significato. Gli *street artis* realizzano le loro opere sulle strade perché possano essere viste e godute da chiunque. Lui realizza le sue opere per il passante, il cittadino bolognese, il turista casuale o il turista consapevole, tutti sono destinatari e possono goderne gratuitamente in qualsiasi momento. Inserendo tali opere in un contesto completamente diverso che è quello museale, perderebbero il significato per la quale sono state realizzate ed, inoltre, verrebbe così negata la possibilità di libera fruizione, in quanto per poterle vedere, il pubblico deve pagare un biglietto d'entrata.

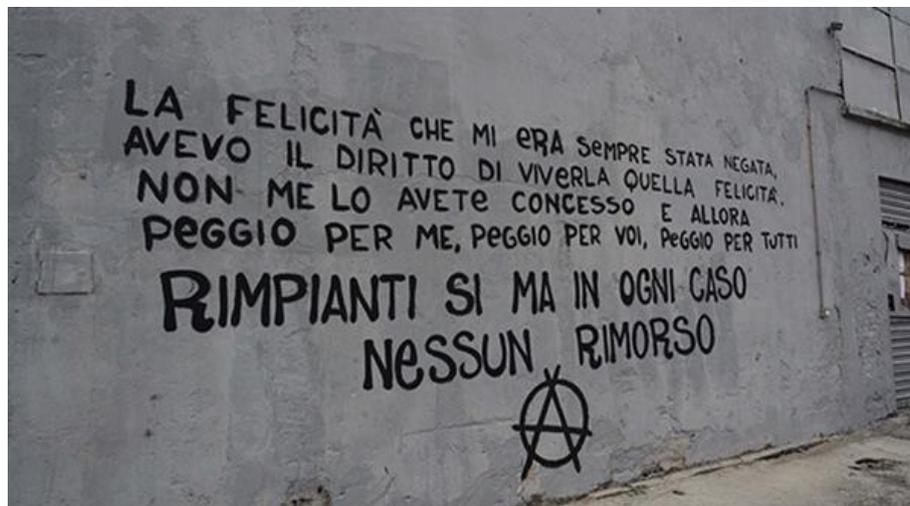
Blu non vuole sentirsi espropriato di ciò che ha consapevolmente realizzato, accettando tutti i rischi che comporta agire contro la legge; per questo non vuole che una sua opera venga estraniata in un museo, lasciando il luogo dove è stata creata e dove essa assume il senso della storia, della libertà e dell'eversione. Per questi motivi Blu ha deciso di rimuovere tutto ciò che aveva creato.

Dopo due giorni di lavori, per cancellare i dipinti che negli anni aveva donato alla città, sui muri grigi di vernice è però rimasto un epitaffio che recita: "Rimpianti sì ma in ogni caso nessun rimorso" (FIG. 4.8) e sul blog di Blu,

---

<sup>291</sup> Non è la prima volta che Blu compie un'azione simile. Infatti nel 2014 a Berlino nel quartiere di *Kreuzberg*, aveva cancellato con una colata di vernice nera due suoi enormi murali "*Brothers*" e "*Chain*", che dal 2008 si trovavano in *Cuvrystraße* e che l'avevano resa famosa. Aveva dipinto le sue opere, pensate al fine di riscattare attraverso l'arte, un luogo di totale degrado urbano. In quel caso, la sua motivazione si era basata sul fatto che il quartiere era diventato troppo per ricchi privilegiati ed era arrivato il momento di cancellarli, in modo che le opere non diventassero solamente un arredo di lusso. La decisione presa dall'Amministrazione municipale era di riconvertire l'area, da piccolo villaggio autonomo a ridosso del fiume Sprea, luogo occupato da creativi, artisti e senz'altro di tutto il mondo in nuovi complessi residenziali. Sul suo blog ha quindi annunciato che la cancellazione è avvenuta in segno di protesta di tale conversione. In MASTROBUONI T., *Blu cancella i murali "Berlino è cambiata"*, in *La Stampa*, 13 dicembre 2014.

dove sono raccolte le immagini di tutti i suoi lavori si legge: "A Bologna non c'è più Blu e non ci sarà più finché i magnati magniranno. Per ringraziamenti o lamentele sapete e chi rivolgervi<sup>292</sup>".



(FIG. 4.8) Blu, epitaffio lasciato dopo l'operazione di cancellazione, Bologna, 2016

Ritornando a ciò che è successo a Bologna, è anche interessante la reazione che il mondo della *street art* ha avuto nei confronti della mostra organizzata a Palazzo Pepoli. Contemporaneamente infatti, in un altro luogo della città veniva inaugurata una mostra di *street art* di genere un po' diverso. Si trattava di un museo a cielo aperto in una fabbrica dismessa, dove in circa 45 giorni 20 artisti italiani e internazionali avevano risposto alla chiamata dell'associazione Serendippo, nell'ambito del progetto "Rusco. Recupero urbano spazi comuni". Gli organizzatori della mostra alternativa nella fabbrica dismessa sanno che questi lavori sono nati con vita breve, perché i muri su cui sono stati realizzati, con il consenso del proprietario, sono destinati ad essere demoliti. Sono infatti consapevoli che Questo è il destino della *street art*, è nella sua natura stessa; a differenza dell'essere musealizzata, permettendo così di trasformare un arte che nasce sulla strada per essere vista da tutti e gratuitamente in qualcosa per cui bisogna pagare il biglietto. L'idea che sta alla base di questa esposizione

<sup>292</sup> Disponibile all'indirizzo <http://blublu.org/sito/blog/?paged=3>.

controcorrente, in risposta alla musealizzazione della *street art*, era proprio quella di creare arte fruibile ed accessibile a tutti.

Dopo aver descritto tutti i fatti accaduti a Bologna, si possono analizzare le questioni giuridiche nascenti da essi. Due sono le questioni principali che derivano da questo caso appena riportato.

La prima questione riguarda la violazione dei diritti morali degli autori delle opere in caso di distacco di esse dalle superfici su cui sono state realizzate. Non esistono in riferimento, precedenti giurisprudenziali in casi analoghi, né in Italia, né a livello comunitario. La seconda questione invece riguarda il bilanciamento tra l'interesse individuale dell'autore Blu a potere rimuovere i propri murales invocando il suo diritto al rispetto dell'integrità dell'opera e l'interesse generale pubblico di poter godere e fruire in ogni momento delle opere che ormai erano diventate parte integrante della città.

Tra i diritti morali riconosciuti ex art. 20 comma 1 L.d.a. vi è il diritto all'integrità dell'opera, il quale prevede la facoltà dell'autore ad opporsi "a qualsiasi deformazione, mutilazione od altra modificazione, ed a ogni atto a danno dell'opera stessa, che possano essere di pregiudizio al suo onore o alla sua reputazione". Tra gli atti a cui l'autore può opporsi, anche se non modificano l'integrità materiale dell'opera, rientrano anche quelli che ne alterano le modalità di presentazione e comunicazione al pubblico così come immaginate e volute dall'autore, e che sono finalizzate a cambiare la percezione e quindi il giudizio da parte di esso<sup>293</sup>. Conformemente a questa interpretazione, la decontestualizzazione senza previa autorizzazione e l'esposizione alla mostra istituzionale, può essere considerata dall'autore come atto lesivo dell'integrità della sua opera e pregiudizievole al suo onore ed alla sua reputazione. È chiaro che avendo lui scelto la strada come unico luogo per le sue opere, non gradisca che essa venga musealizzata. Inoltre

---

<sup>293</sup> MARCHETTI P., UBERTAZZI L. C., *Legge 22 aprile 1941 n. 633, protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio*, in *Commentario breve alle leggi su proprietà intellettuale e concorrenza*, Padova, 2012, p. 1445.

l'integrità dell'opera sarebbe violata nel momento in cui gli organizzatori della mostra la rimuovessero dal supporto su cui è stata realizzata per spostarla all'interno di Palazzo Pepoli. Si tratta di un'alterazione tale da recare pregiudizio all'onore e alla reputazione di Blu, in quando lui l'aveva concepita per la strada e il pubblico, senza pensare alla possibilità di metterla in un museo. Altrimenti lui stesso avrebbe fatto all'inizio quella scelta. Diversamente alcuni *street artist*, come ad esempio la coppia Monica Cuoghi e Claudio Corsello, attivi a Bologna fin dagli anni Ottanta, hanno accettato che le proprie opere fossero esposte a Palazzo Pepoli, sostenendo che si trattava di una mostra come tante altre e che avrebbero così ottenuto una fondamentale visibilità nel mondo dell'arte.

Lo *street artist* nel momento in cui sceglie i muri degli edifici per strada come sua personale tela per dipingere, è al corrente dei pericoli in cui incorre. Se si tratta di un'opera non autorizzata, il primo rischio è di denuncia dal privato a cui appartiene la superficie o da parte dell'autorità pubblica, sia essa il Comune o la Polizia. Si devono poi considerare il rischio del perimento per una fatale unione data dalle condizioni meteorologiche e dal tempo che passa, il rischio che la superficie venga distrutta, e infine il rischio dato dal fatto che essendo l'opera accessibile a tutti, può essere a sua volta oggetto di scritte *tag* e deturpamenti, nonché interventi di altri artisti. In tutti questi casi infatti lo *street artist* non può scegliere la strada come luogo di destinazione delle sue opere e poi lamentarsi di ciò che può accadere. Sono rischi che però l'artista corre, in quando sa che è il prezzo da pagare per poter collocare la sua arte sulla strada, dove tutti la possono vedere, possono fruirne e possono disporre.

La seconda questione giuridica che deriva dalla cancellazione da parte di Blu riguarda un bilanciamento tra il suo interesse individuale ad opporsi a modificazioni pregiudizievoli per la sua reputazione e dall'altra l'interesse pubblico. Ci si chiede infatti se la sua azione fosse legittima, visto l'interesse pubblico, in gioco dall'altra parte, a godere e fruire della sua opera. Lui vuole che la sua arte sia per tutti e sia di tutti, per questo realizza le sue

gigantesche opere in giro per il mondo. Nel momento in cui ha realizzato tutti i suoi murales a Bologna, scegliendo la strada come luogo, essi sono diventati parte della città<sup>294</sup>.

Con la cancellazione di tutte le sue opere dai muri della città in segno di protesta, per tutelare un suo diritto morale, non ha in qualche modo privato la città di ciò che lui stesso aveva donato? Aveva diritto di farlo?

Non si può con certezza rispondere a queste domande, perché la giurisprudenza in Italia non si è espressa in merito a questioni simili, ma si deve valutare il caso tenendo conto degli interessi di entrambe le parti. È quindi tutta una questione di bilanciamento. Significa quindi che un eventuale giudice, investito della questione potrebbe propendere, viste e valutate tutte le problematiche, sia in favore dello *street artist* che in favore della collettività.

In seguito è riportato un caso spagnolo riguardante un'opera di *public art*, di cui anche *la street art* è parte, che ha condotto i giudici di due diverse Corti a compiere un bilanciamento tra il diritto dell'autore e l'interesse pubblico. Il caso riguarda il famosissimo architetto Calatrava e la città di Bilbao.

L'Amministrazione comunale di Bilbao, a fronte di un progetto di rigenerazione urbana della città, ha commissionato all'architetto Santiago Calatrava, famoso in tutto il mondo per le sue meravigliose opere, di disegnare e supervisionare la costruzione di un ponte che attraversasse il fiume della città, il Nervión. La costruzione del ponte, chiamato con la sua denominazione basca *Zubi Zuri*<sup>295</sup>, è terminata nel maggio del 1997 e l'Amministrazione è rimasta molto soddisfatta del risultato, poiché, in breve tempo, è diventato una delle attrazioni turistiche più famose della città. I problemi sono iniziati qualche anno dopo quando è iniziata la costruzione di un nuovo complesso residenziale, di uffici e d'uso ricreativo, costituito da

---

<sup>294</sup> GIACOMELLI M. E., *Bufera street art a Bologna. Blu cancella le sue opere*, in *Artribune*, 12 marzo 2016.

<sup>295</sup> Traduzione: ponte bianco.

due Torri di vetro sulle sponde del fiume, in forza del medesimo progetto di rigenerazione urbana iniziato del Comune di Bilbao. Il complesso è stato disegnato dall'architetto giapponese Arata Isozaki, da cui esso ha preso il nome, chiamandosi *Isozaki's Gate*. I nuovi edifici però, nonostante si trovassero nelle vicinanze del ponte, non avevano un accesso diretto ad esso; per questa ragione l'architetto giapponese è stato incaricato dall'Amministrazione cittadina, all'insaputa e senza autorizzazione da parte di Calatrava, di costruire una passerella pedonale che collegasse il complesso al ponte. La passerella è stata collegata al ponte di Calatrava nel 2006, rimuovendo un pezzo della balaustra per poter far accedere le persone a piedi (FIG. 4.9).



(FIG. 4.9) Calatrava Santiago, *Zubi Zuri*, Bilbao, 1997 (vista dalla passerella pedonale annessa nel 2006)

Calatrava opponendosi a questa modifica apportata al ponte da lui progettato, ha citato in giudizio il Comune di Bilbao e le due società responsabili per la costruzione dell'*Isozaki's Gate* e dell'estensione pedonale. Le modifiche che erano state apportate, sia per quanto riguarda la rimozione di un pezzo di balaustra che per l'aggiunta della passerella pedonale, hanno, secondo l'opinione di Calatrava, rovinato lo stile, rotto la simmetria e danneggiato l'aspetto d'insieme della sua opera. L'architetto spagnolo ha sostenuto che i suoi diritti morali all'integrità dell'opera<sup>296</sup>, in

---

<sup>296</sup> Art. 14, comma 4, *Ley 22/1987, de 11 de noviembre, de Propiedad Intelectual*.

quanto autore, erano stati lesi, poiché sia l'estensione in aggiunta al ponte che la rimozione di una parte della balaustra erano state realizzate senza la sua autorizzazione e senza neppure metterlo a conoscenza dei fatti. Le modifiche apportate gli avrebbero, quindi portato un pregiudizio alla sua reputazione. Nel 2007, Calatrava ha quindi richiesto al Tribunale di Bilbao che il ponte fosse riportato alla sua apparenza iniziale e che il passaggio pedonale fosse demolito. Inoltre ha chiesto 250.000 euro di danni morali e la pubblicazione della sentenza sulla stampa nazionale e su riviste specializzate. Nel caso in cui la sua domanda di ripristino del ponte all'aspetto originario non fosse stata accolta, in alternativa ha richiesto una compensazione dell'ammontare di 3 milioni di euro.

Il caso, giunto al Tribunale civile di Bilbao nel 2007, ha dovuto affrontare un primo problema, in quanto l'art. 10 comma 1 della legge spagnola sulla proprietà intellettuale non comprendeva le opere architettoniche tra quelle protette dal diritto d'autore. Il giudice investito del caso ha però precisato che non si poteva dare un'interpretazione restrittiva all'elenco presentato all'art. 10, il quale non essendo tassativo, permetteva anche alle opere architettoniche di essere oggetto di protezione del diritto d'autore. Il giudice si è basato nella sua interpretazione si è basato sulla Convenzione di Berna, di cui la Spagna è un Paese firmatario, la quale include tra opere protette all'art. 2, anche quelle dell'architettura. Ha così risolto la prima questione.

La seconda questione che il giudice ha dovuto affrontare riguardava la possibilità o meno che il comportamento dell'Amministrazione municipale di Bilbao avesse violato i diritti morali di Calatrava. La legge spagnola sul diritto d'autore, conformemente all'art. 6-bis della Convenzione di Berna, prevedeva infatti che l'autore di un'opera potesse richiedere il rispetto dell'integrità della sua opera e prevenire qualsiasi deformazione, modificazione, alterazione o attacco ad essa che potesse implicare danno alla sua reputazione. Per prima cosa il giudice ha riconosciuto che il ponte di Calatrava aveva effettivamente subito una modifica, poiché da una parte era stato rimosso un pezzo della balaustra e dall'altra era stata aggiunta

una passerella caratterizzata da uno stile artistico completamente diverso da quello scelto dall'architetto.

Posto quindi che i diritti morali dell'autore erano stati lesi e che la passerella pedonale era stata aggiunta al ponte con la finalità di permettere alle persone l'attraversamento il fiume, il giudice è stato investito di un'importante bilanciamento di interessi, tra quelli individuali dell'autore e quelli pubblici dei cittadini. L'aggiunta della passerella che dal ponte di Calatrava arrivava fino al primo livello del complesso edilizio, facilitava l'accesso delle persone che non erano così costrette a dover salire e scendere per diverse rampe di scale. Nel momento in cui il giudice ha dovuto quindi valutare se prevalessse il diritto dell'autore a mantenere integra la sua opera o quello dei cittadini, dei turisti o di chiunque usufruisse del ponte, l'interesse pubblico ha vinto. Di conseguenza ha disposto che, nonostante la modifica del ponte ci sia stata, essa non costituiva una violazione del diritto morale dell'autore e per questo Calatrava doveva tollerarla in considerazione dell'utilità che essa ha portato alla collettività.

Calatrava si è però appellato alla sentenza del 16 novembre 2007 del giudice del Tribunale civile di Bilbao, per aver dato prevalenza all'interesse pubblico rispetto al suo diritto come autore dell'opera architettonica.

In sede d'appello la *Audiencia Provincial de Vizkaia*<sup>297</sup>, al contrario, ha condannato la città di Bilbao a corrispondere a Calatrava un risarcimento di 30.000 euro, in forza della prevalenza del suo diritto individuale sull'interesse pubblico. Questa seconda sentenza si è basata sul fatto che nonostante la chiara e non opponibile utilità data dalla passerella di collegamento che soddisfaceva un interesse pubblico; prima della sua aggiunta, che è avvenuta circa dieci anni dopo il termine della costruzione del ponte, non esisteva in quel punto la possibilità di attraversare il fiume da un lato all'altro. Quindi i passanti erano obbligati a transitare attraverso il ponte più vicino. Inoltre la Corte ha precisato che sarebbe stato possibile

---

<sup>297</sup> Traduzione: Corte provinciale dei Paesi Baschi. *Sentencia de la Audiencia Provincial de Vizcaya, Sec. 4ª, de 10 marzo 2009.*

attraversare il ponte anche senza le modifiche apportate, utilizzando altri accessi quali le rampe, le scale o gli ascensori predisposti al momento della creazione del ponte. La Corte d'appello ha anche tenuto conto del fatto che l'Amministrazione comunale ha adottato tali modifiche e soluzioni, senza aver prima informato o consultato l'architetto Calatrava in merito a ciò che stava per fare.

La decisione finale del giudice ha quindi stabilito che il ponte fosse un'opera d'arte originale e pertanto tutelabile dalla legge spagnola sulla proprietà intellettuale, così come era già stato detto nella precedente sentenza di istanza, e che il diritto morale dell'artista non può essere annullato, sorpassato o escluso nel presente caso dall'interesse pubblico che la sua opera si prefigge di soddisfare. Ha in questo modo ribaltato la prima sentenza del tribunale civile di Bilbao, la quale aveva previsto che dovesse prevalere l'interesse pubblico sostenuto dall'Amministrazione comunale per la realizzazione della passerella, sebbene alterasse l'opera.

Sebbene la rimozione della passerella pedonale e il recupero dell'aspetto originale del ponte avrebbero sicuramente rappresentato la naturale conseguenza a questa pronuncia e il mezzo preferibile per soddisfare il diritto morale leso, questa soluzione è stata esclusa. La rimozione della passerella avrebbe infatti comportato uno svantaggio per la collettività, che avrebbe dovuto trovare delle soluzioni differenti e meno comode per attraversare il fiume.

Allo stesso modo la richiesta di risarcimento di Calatrava che, nel caso di mancata distruzione della passerella l'architetto aveva quantificato a 3 milioni euro, è stata rifiutata in quanto assolutamente non proporzionata<sup>298</sup>, anche perché corrispondeva al quintuplo del compenso che l'architetto aveva percepito per il suo lavoro. L'art. 140 della legge spagnola sulla proprietà intellettuale definisce le linee guida per la quantificazione della compensazione in caso di danno morale, senza che questo abbia comportato necessariamente anche un danno economico. Per quantificare

---

<sup>298</sup> *Sentencia de la Audiencia Provincial de Vizcaya, Sec. 4ª, de 10 marzo 2009.*

la compensazione si deve fare riferimento alle circostanze della violazione e alla gravità della lesione. Per quanto riguarda il ponte, nonostante abbia subito un'alterazione data dall'aggiunta della passerella, tale modifica non ha comportato ulteriori danni alla struttura complessiva. A Calatrava, di conseguenza, non è stato corrisposto ciò che aveva chiesto, ma solamente 30.000 euro. Inoltre la corte provinciale ha condannato il comune di Bilbao e le due società a pubblicare a proprie spese il dispositivo della sentenza nel quotidiano *El Correo* e in un altro quotidiano o rivista a scelta. Una vittoria irrisoria, rispetto alle sue previsioni, ma comunque importante perché ha creato un precedente.

Questo è naturalmente solo un esempio, ma dimostra come due tribunali, investiti della stessa causa, possano arrivare a conclusioni differenti, di conseguenza è dimostrato che in un bilanciamento di interessi di questo genere è il giudice nel caso concreto a dover decidere, in mancanza di una normativa in materia.

#### **4.2.1.3 L'eccezione del *freedom of panorama***

Una terza questione importante che deriva dal riconoscimento del diritto d'autore sulle opere di *street art*, riguarda la possibilità di applicazione dell'eccezione del *freedom of panorama*<sup>299</sup> nella legislazione italiana. Con libertà di panorama si intende la possibilità di realizzare fotografie o effettuare riprese video di opere d'arte collocate all'esterno, in un luogo pubblico.

È necessario premettere che la *street art* è un genere artistico molto ampio sotto al quale si fanno rientrare tecniche e stili differenti, che si sono sviluppati nel corso degli anni e, a sua volta, essa è un sottogenere della *public art*. Quest'ultima è quella forma d'arte che nasce per essere esposta all'esterno in un luogo pubblico a vantaggio della collettività e comprende oltre che alla *street art*, opere dell'architettura, sculture, monumenti,

---

<sup>299</sup> In Italia è chiamata "libertà di panorama".

memoriali, ecc<sup>300</sup>. L'arte pubblica è quindi liberamente fruibile e godibile da chiunque, l'accessibilità è illimitata e indistinta; significa che non si può ridurre l'accesso ad un'opera d'arte pubblica a sole alcune persone o a sole determinate condizioni. È intrinseco nel termine stesso, che essa sia dedicata a tutti, sia un regalo dell'artista alla città, ai suoi abitanti, ai turisti ecc.

L'autore di un'opera di *public art*, che presenta i requisiti necessari per la tutela autoriale e che quindi raggiunge un livello di creatività e originalità sufficiente, in quanto titolare di diritti d'autore, è il titolare di una serie di prerogative escludenti. Allo stesso modo la collettività a cui l'opera è stata donata, ha a sua volta degli interessi e dei diritti nei confronti di essa. Posto quindi che l'opera tutelata si trovi in un luogo pubblico dove tutti possono accedervi, ci si chiede quali sono le prerogative escludenti dell'autore, come possono essere bilanciate con l'interesse della collettività e quale interesse prevale.

L'interesse pubblico ad avere libero accesso e all'uso della *public art* è garantito dalla libertà di panorama, l'eccezione del diritto d'autore che permette a terzi di riprodurre con fotografie o videoriprese opere d'arte create per essere locate permanentemente in spazi pubblici. L'interesse pubblico protetto dal *freedom of panorama* varia di giurisdizione in giurisdizione, dato che la legge sul diritto d'autore è principalmente una materia di regolazione domestica<sup>301</sup>. Data questa frammentazione nelle diverse legislazioni, la reazione delle Corti e dei Tribunali a dei casi di bilanciamento di interessi, sono differenti: ci sono quindi casi in cui è

---

<sup>300</sup> MONTAGNANI M. L., *Freedom of panorama: what copyright for public art and architectural works?*, 12 luglio 2015, disponibile all'indirizzo <http://kluwercopyrightblog.com/2015/07/12/freedom-of-panorama-what-copyright-for-public-art-and-architectural-works/>.

<sup>301</sup> MONTAGNANI M. L., *Freedom of panorama: what copyright for public art and architectural works?*, 12 luglio 2015, disponibile all'indirizzo <http://kluwercopyrightblog.com/2015/07/12/freedom-of-panorama-what-copyright-for-public-art-and-architectural-works/>.

sostenuta la prevalenza del diritto privato dell'autore e altre in cui invece prevale l'interesse pubblico al libero accesso e fruizione dell'opera.

Si possono riportare due casi interessanti a sostegno della prevalenza dell'interesse pubblico rispetto a quello privato dell'autore. In Nuova Zelanda, il caso *Radford v Hallensteins Bros Ltd* riguarda uno scultore, autore di tre opere collocate in un parco pubblico di Auckland e una catena di rivendita di vestiti che vende magliette con la fotografia di queste opere, insieme ad altri oggetti di design. Il conflitto naturalmente si concentra sul diritto dell'autore di sfruttare economicamente la sua opera e l'interesse pubblico all'usare una riproduzione di essa. La Corte neozelandese ha deciso che non rappresentava violazione del diritto dell'autore in quanto l'interesse pubblico ha la priorità. Il giudice si è espresso sostenendo che lo status raggiunto dalle opere nel corso degli anni ha prodotto dei cambiamenti nel bilanciamento degli interessi, portando la priorità sulla protezione dell'interesse pubblico. Similmente in Francia con il caso *Buren et Drevet v Lyon*, la Corte ha nuovamente dato prevalenza all'interesse pubblico rispetto al diritto dell'autore. Gli artisti Daniel Buren e Christian Drevet, autori di 72 fontane nella *Place des Terreaux* a Lione, hanno citato in giudizio diversi editori per aver riprodotto su delle cartoline la loro opera. Tali cartoline sono poi state vendute senza menzionare i nomi degli autori, così come è richiesto per le altre opere di arte pubblica, nel caso di sfruttamento commerciale. La Corte ha stabilito che un punto essenziale nel giudizio deve essere la centralità dell'opera nella riproduzione, e in questo caso non è abbastanza per avere violazione del diritto d'autore. Anche in questo caso quindi, in Francia ci sono delle opere di *public art* che possono essere liberamente accessibili e utilizzate dalla collettività con finalità d'uso commerciale<sup>302</sup>.

---

<sup>302</sup> Esempi tratti da MONTAGNANI M. L., *Freedom of panorama: what copyright for public art and architectural works?*, 12 luglio 2015, disponibile all'indirizzo <http://kluwercopyrightblog.com/2015/07/12/freedom-of-panorama-what-copyright-for-public-art-and-architectural-works/>.

La libertà di panorama è un argomento che è stato recentemente posto in primo piano da una proposta di revisione della normativa europea sul *copyright*, in particolare della Direttiva 2001/29/CE, altrimenti detta *InfoSoc*. L'articolo 5, comma 3, lettera h) della direttiva *InfoSoc*<sup>303</sup> rimette alla discrezionalità degli Stati Membri dell'Unione Europea di regolare la materia del diritto d'autore ognuno secondo i propri termini, con la possibilità di introdurre eccezioni delle proprie legislazioni nazionali. I singoli Stati dell'Unione europea, in assenza di disciplina comunitaria, hanno adottato approcci differenti sulla libertà di panorama, che spaziano da una libertà pressoché assoluta, all'imposizione di forti limiti. La Germania, per esempio, al § 59 della sua legge sul diritto d'autore, l'*Urheberrechtsgesetz*<sup>304</sup>, ammette la riproduzione di opere collocate stabilmente in luoghi pubblici, qualsiasi ne sia la forma e anche per scopi a fini di lucro. In Spagna, invece, è permesso riprodurre in forma bidimensionale, quindi si tratta di disegni, dipinti, foto o video, opere che sono collocate permanentemente in spazi pubblici ex art. 35, comma 2 del Real Decreto Legislativo 1/1996<sup>305</sup>, ma solo per finalità non commerciali. In Italia, non ci sono norme che disciplinino la questione e, nel silenzio della legge, deve ritenersi che, in caso di opere protette dal diritto d'autore, sia necessario pagare i diritti o ottenere una licenza per le riprese o le foto di tali beni.

Tale frammentazione legislativa negli ordinamenti nazionali, necessitava quindi l'introduzione di una disciplina unitaria in tutti gli Stati per la libertà di panorama, in modo che sia chiaro come essa debba essere applicata.

---

<sup>303</sup> Articolo 5, comma 3, lettera h), Direttiva 2001/29/CE: "Gli Stati membri hanno la facoltà di disporre eccezioni o limitazioni ai diritti di cui agli articoli 2 e 3 nei casi seguenti: [...] quando si utilizzino opere, quali opere di architettura o di scultura, realizzate per essere collocate stabilmente in luoghi pubblici [...]".

<sup>304</sup> *Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz)*, 9. September 1965, *Bundesgesetzblatt I S.* 1273.

<sup>305</sup> *Real Decreto Legislativo 1/1996 de 12 abril, Boletín Oficial del Estado núm. 97, de 22/04/1996.*

Il 9 luglio 2015 è stato così discusso al Parlamento Europeo un testo di legge sulla revisione del diritto d'autore. Julia Reda, giovane parlamentare tedesca leader del partito Pirata, ha presentato un testo che puntava all'assunzione della libertà di panorama in tutti gli Stati Membri, con la finalità di uniformare le singole legislazioni, confuse e discordanti in materia. La proposta della Reda era stata redatta conformemente alla sua convinzione che con l'avvento dei *social network*, come Facebook e Instagram, fosse necessario revisionare la norma, regolamentando quello che sarebbe potuto accadere una volta che una fotografia di un'opera d'arte pubblica fosse stata caricata su tali siti, diventando quindi potenzialmente riproducibile a fini commerciali. Non è facile poter definire cosa sia uso commerciale; alcune attività lo sono per loro stessa natura e quindi i prodotti derivanti da esse, come ad esempio cartoline, guide turistiche e riviste, che nascono per essere vendute. D'altra parte, però, ci sono una serie di azioni di difficile definizione, che possono rientrare o meno all'interno degli usi commerciali e non è chiaro stabilire se lo siano oppure no. Alcuni esempi sono il postare immagini sui social network, oppure su blog con banner pubblicitario o per la quale l'autore riceve un compenso<sup>306</sup>. Su Facebook, per esempio, la questione si fa complicata, in quanto il *social network* al momento dell'iscrizione, chiede di garantire, sotto propria responsabilità, che le foto caricate sul profilo personale siano libere da diritti verso terzi. L'utente che pubblica foto personali non crea profitto, ma acconsentendo alle condizioni d'uso, autorizza Facebook<sup>307</sup> a fare uso commerciale delle foto caricate. Gli stessi rischi esistono per tutti gli altri social network o siti che permettono la pubblicazione di immagini e che

---

<sup>306</sup> SMARGIASSI M., *Il diritto di fotografare la grande bellezza che divide l'Europa*, in *La Repubblica*, 30 giugno 2015.

<sup>307</sup> Condizioni d'uso di Facebook, paragrafo 9.1: "Gli utenti forniscono a Facebook l'autorizzazione a utilizzare il loro nome, l'immagine del profilo, i contenuti e le informazioni in relazione a contenuti commerciali, sponsorizzati o correlati (ad esempio i marchi preferiti) pubblicati o supportati da Facebook. Tale affermazione implica, ad esempio, che l'utente consenta a un'azienda o a un'altra entità di offrire un compenso in denaro a Facebook per mostrare il nome e/o l'immagine del profilo di Facebook dell'utente con i suoi contenuti o le sue informazioni senza ricevere nessuna compensazione". Disponibile all'indirizzo <https://www.facebook.com/terms>.

presentano le medesime condizioni dettate da Facebook. Anche la pubblicazione di fotografie o video di opere d'arte pubblica sul proprio blog personale si può considerare uso commerciale nel momento in cui su di esso sono presenti inserti pubblicitari, servizi di pagamento, oppure nel caso in cui si venga pagati per pubblicizzare alcuni prodotti<sup>308</sup>.

Insieme alla proposta di emendamento della direttiva *InfoSoc* di Julia Reda, è stato depositato anche un contro emendamento, redatto e presentato dal parlamentare socialista Jean-Marie Cavada. Al contrario di quello della Reda, il suo emendamento proponeva che ogni ripresa o foto di beni situati in spazi pubblici dovesse essere soggetta, per tutti i Paesi dell'Unione europea, all'autorizzazione preventiva del titolare dei diritti d'autore, difendendo così i diritti proprietari ai danni dell'interesse pubblico. Il *Legal Committee* del Parlamento Europeo ha quindi votato la proposta di revisione della legge sul copyright, nella versione emendata di Jean-Marie Cavada. Di conseguenza, invece che approvare il *freedom of panorama* come eccezione obbligatoria per tutti gli Stati Membri ex art. 5 comma 3 della *InfoSoc*, così come Julia Reda aveva proposto, è stata approvata la versione modificata che prevede che qualsiasi uso commerciale di fotografie o video, rappresentanti opere collocate permanentemente in un luogo pubblico, deve sempre essere autorizzato dall'autore di tali opere. La risoluzione adottata dal Parlamento non avendo carattere vincolante, ha lasciato lo scenario europeo sul *freedom of panorama*, così come già era in precedenza<sup>309</sup>.

Il risultato della votazione non è a vantaggio dell'interesse pubblico, ma mira a tutelare i diritti del privato. In quanto è stato approvato

---

<sup>308</sup> BALOCCHINI C., *Freedom of panorama. Una libertà non così scontata*, in *Artribune*, 2 settembre 2015.

<sup>309</sup> Risoluzione del Parlamento europeo del 9 luglio 2015 sull'attuazione della direttiva 2001/29/CE sull'armonizzazione di taluni aspetti del diritto d'autore e dei diritti connessi nella società dell'informazione, disponibile all'indirizzo <http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+TA+P8-TA-2015-0273+0+DOC+XML+V0//IT&language=IT>.

l'emendamento che proponeva che ogni ripresa o foto di beni situati in spazi pubblici dovesse essere soggetta, per tutti i Paesi dell'Unione europea, all'autorizzazione preventiva del titolare dei diritti d'autore. L'approvazione della revisione così come era stata pensata da Julia Reda, con l'adozione obbligatoria per tutti gli Stati Membri del *freedom of panorama*, sarebbe stata un'iniziativa positiva ed al passo con i tempi, dato che avrebbe eliminato le differenze nella legislazione in materia tra i diversi Stati. Richiedere invece l'adozione obbligatoria della revisione così come approvata dal *Legal Committee*, invece, avrebbe comportato effetti negativi, in quanto non sarebbe stata presa in considerazione come la natura pubblica delle opere potrebbe modellare la tutela del diritto d'autore. Lo scopo di questa revisione era modificare la tradizionale visione della legislazione sul *copyright*, principalmente basata sugli interessi dell'autore, per passare ad una visione che tiene conto delle caratteristiche proprie della *public art* considerando l'interesse pubblico ad accedere all'opera e poterne liberamente usufruire<sup>310</sup>. La giurisprudenza si sposta in questa direzione, attribuendo prevalenza all'interesse pubblico su quello dell'autore dell'opera, sostenendo che lo status raggiunto dalle opere nel corso degli anni ha prodotto dei cambiamenti nel bilanciamento degli interessi, portando la priorità sulla protezione dell'interesse pubblico. Questa nuova direzione è dimostrata per esempio dai casi *Radford v. Hallensteins Bros Ltd* e *Buren et Drevet v. Lyon*.

Ad oggi, pertanto, non si ha una soluzione uniforme sul *freedom of panorama* a livello europeo.

Per quanto riguarda l'Italia invece, la legge sul diritto d'autore, non contempla la libertà di panorama tra le eccezioni previste per la riproduzione di un'opera tutelata dal diritto d'autore.

---

<sup>310</sup> MONTAGNANI M. L., *Freedom of panorama: what copyright for public art and architectural works?*, 12 luglio 2015, disponibile all'indirizzo <http://kluwercopyrightblog.com/2015/07/12/freedom-of-panorama-what-copyright-for-public-art-and-architectural-works/>.

Essa consente la riproduzione di opere tutelate dal diritto d'autore senza previa autorizzazione, introducendo delle eccezioni per uso personale e privato ex art. 68 della Legge 22 aprile 1941, n. 633 oppure prevedendo il libero uso di tali opere, se effettuato per fini di critica, discussione, didattica o di ricerca e comunque, senza finalità di lucro ex art. 70. Inoltre all'art. 70, comma 1-bis, così come modificato dall'art. 2 della Legge 9 gennaio 2008, n. 2, amplia il quadro delle esenzioni, prevedendo la libertà di pubblicazione sulla rete internet di immagini a bassa risoluzione o degradate, sempre senza finalità di lucro, per uso didattico o scientifico.

Nel 2007 a porre il problema riguardante l'assenza dell'eccezione del *freedom of panorama* in Italia, è stata un'inchiesta del giornalista Luca Spinelli. La causa scatenante è nasce dalla versione italiana dell'enciclopedia digitale Wikipedia e dal progetto *Commons* ad essa collegato che prevede la creazione di un database di immagini disponibili per tutti liberamente e gratuitamente. Wikipedia, a causa dell'assenza di libertà di panorama, era intenzionata a cancellare le fotografie delle opere d'arte rappresentanti opere d'arte in luogo pubblico e tutelate dal diritto d'autore<sup>311</sup>.

Al seguito di tale inchiesta, due deputati italiani, Grillini e Dato, hanno presentato un'interrogazione parlamentare, come previsto dall'art. 128 del Regolamento della Camera dei Deputati<sup>312</sup> al Governo, chiedendo i motivi alla base dell'assenza della libertà di panorama nella legislazione italiana<sup>313</sup>. Dopo quattro mesi di attesa, è arrivata la risposta del Governo tramite il sottosegretario di Stato Danielle Mazzonis; tale risposta risultava però vaga, poco chiara e senza un'esaustiva risoluzione.

Nella risposta all'interrogazione parlamentare la Mazzonis sosteneva che la libertà di panorama, pur non essendo disciplinata all'interno del nostro

---

<sup>311</sup> SPINELLI L., *Libertà di panorama: c'è ma non c'è*, s.d., disponibile all'indirizzo <http://www.lucaspinelli.com/diritto-dautore/liberta-di-panorama-ce-ma-non-ce-28>.

<sup>312</sup> *Regolamento della Camera dei Deputati*, 18 febbraio 1971, in *Gazzetta Ufficiale* del 1 marzo 1971, n. 53.

<sup>313</sup> Interrogazione parlamentare n. 4-05031 del 01 ottobre 2007.

ordinamento, è riconosciuta in Italia, in conformità del principio secondo il quale ciò che non è vietato da una norma, allora è lecito. Quindi, nonostante la mancanza di specifiche indicazioni, è possibile fotografare o riprendere un'opera pubblica, "per qualunque scopo anche commerciale salvo che, modificando o alterando il soggetto, non si arrivi ad offenderne il decoro ed i valori che esso esprime<sup>314</sup>". All'interno della risposta stessa si trova però una contraddizione, in quanto dice il sottosegretario di Stato che, nel caso in cui l'opera sia ancora oggetto di diritto d'autore, l'utilizzo di essa potrà avvenire soltanto nei limiti previsti dalla legge sul diritto d'autore agli artt. 68 e 70<sup>315</sup>.

Non è quindi chiaro se il *freedom of panorama* sia contemplato oppure no all'interno della disciplina italiana sul diritto d'autore.

La domanda che nasce da queste considerazioni è se è possibile fotografare o riprendere opere come il Bosco Verticale di Boeri, la Mela Reintegrata di Pistoletto, l'opera di *street art* di Millo al Giardino delle Culture e tutte le altre creazioni di *public art* tutelate dal diritto d'autore, ed utilizzare le riproduzioni per usi che sono al di fuori della propria sfera personale, senza ledere i diritti dell'autore. In Italia quindi, nel silenzio della legge sulla libertà di panorama, nel caso in cui si voglia fotografare o riprendere in video un'opera di *public art* protetta dal diritto d'autore e successivamente farne qualsiasi uso che non sia previsto dalle eccezioni ex artt. 68 e 70 della legge sul diritto d'autore, è necessario pagare i diritti oppure ottenere un'autorizzazione dagli autori. Secondo quanto previsto dalla normativa italiana, in astratto si potrebbe intentare un'azione giudiziaria contro un fotografo, un produttore cinematografico o anche un comune utente di Facebook che dovessero fotografare o riprendere una loro opera e farne uso commerciale.

---

<sup>314</sup> Risposta in merito all'interrogazione parlamentare n. 4-05031 del 01 ottobre 2007, Seduta n. 275 del 19 febbraio 2008.

<sup>315</sup> Risposta in merito all'interrogazione parlamentare n. 4-05031 del 01 ottobre 2007, Seduta n. 275 del 19 febbraio 2008.

Sarebbe necessario un intervento legislativo in materia al fine di porre le basi per un bilanciamento degli interessi in gioco, poiché la tutela dei diritti dell'autore non può determinare la compressione dei diritti della collettività alla fruizione dell'opera.

### **4.3 *Street art*, diritto d'autore e diritto privato**

L'ultima parte dell'analisi si concentra sulle questioni giuridiche nascenti dall'incontro tra la *street art*, il diritto d'autore e il diritto privato.

Una prima questione riguarda la possibilità per un'opera di *street art*, che presenti i requisiti previsti dalla Legge 22 aprile 1941, n. 633 per la tutela autoriale, di vedersi riconosciuta tale protezione anche se si tratta di un'opera illegale. Con illegalità si intende la sua contrarietà a norme imperative, ordine pubblico e buon costume. La domanda che ci si pone è se nel momento in cui un'opera è illegale, e quindi creata per essere contraria alla legge, può essere tutelata dalla legge stessa e quindi oggetto del diritto d'autore.

La seconda questione riguarda il bilanciamento degli interessi del privato sul cui muro è stata creata un'opera di *street art* e i diritti d'autore dell'artista che l'ha realizzata.

Entrambe sono questioni importanti, su cui né la giurisprudenza italiana, né la dottrina si sono espresse, ma che non si possono tralasciare all'interno di un'analisi sul riconoscimento del diritto d'autore su un'opera di *street art*.

#### **4.3.1 La questione della legittimità dell'opera**

Dal punto di vista giuridico la questione riguardante il riconoscimento del diritto d'autore su un'opera dell'ingegno creativo illegale o immorale, è abbastanza complessa ed è piuttosto interessante con riferimento al tema della *street art*, dal momento che la maggior parte delle opere sono di

natura illegale, poiché realizzate senza autorizzazione dei proprietari della superficie sulle quali sono poste, sia che essi privati che pubblici.

Il primo punto su cui ci si deve concentrare è la possibilità per un'opera di *street art* illegalmente realizzata, su un muro, un edificio o qualsiasi altra superficie che costituisca una proprietà privata o pubblica, di essere comunque riconosciuta come oggetto di tutela del diritto d'autore. Dal punto di vista strettamente giuridico il caso è complesso, perché si presta a un esame interdisciplinare tra diritto di proprietà intellettuale e diritto privato; inoltre, ogni valutazione non può prescindere dalla conoscenza dei fatti e da un attento esame del caso concreto.

Si può pensare che un'opera di *street art* che sia illegalmente realizzata, quindi contraria a norme imperative, all'ordine pubblico o al buon costume, non possa essere oggetto della tutela del diritto d'autore, così come accade per i marchi e i brevetti. Gli artt. 14 e 50 del codice della proprietà industriale<sup>316</sup>, infatti, escludono rispettivamente dalla registrazione i marchi contrari alla legge, all'ordine pubblico o al buon costume, ed allo stesso modo non possono essere considerate invenzioni oggetto di brevetto quelle contrarie ai medesimi casi. Per il diritto d'autore le cose sono però differenti in quanto nella Legge 22 aprile 1941, n. 633 sul diritto d'autore, non esiste una norma analoga a quelle viste per marchi e brevetti.

Nella legge l'unico requisito che un'opera dell'ingegno deve possedere per poter essere oggetto di tutela autoriale è la creatività. L'art. 1 della legge prevede che un'opera dell'ingegno sia tutelata "qualunque ne sia il modo o la forma di espressione", di conseguenza non sono rilevanti né la modalità con la quale essa è espressa né la forma con la quale è realizzata. La liceità non è menzionata tra i requisiti di protezione dell'opera e non rileva né ai fini dei metodi e l'azione scelti per realizzarla, né con riguardo ai contenuti, con la conseguenza che sono tutelabili anche le opere illegali o immorali che

---

<sup>316</sup> Art. 14, comma 1, lettera a), codice di proprietà industriale: "Non possono costituire oggetto di registrazione come marchio d'impresa: i segni contrari alla legge, all'ordine pubblico o al buon costume"; Art. 50, comma 1, codice di proprietà industriale: "Non possono costituire oggetto di brevetto le invenzioni la cui attuazione è contraria all'ordine pubblico o al buon costume".

sono contrarie alla legge, all'ordine pubblico e al buon costume. Sotto tale profilo, il fatto che le opere di *street art* nascano spesso come opere illegali, in assenza di autorizzazione del proprietario della superficie su cui è realizzata o in assenza di commissione pubblica o privata, non esclude di per sé la tutela di diritto d'autore di tali creazioni. Conseguentemente ad uno *street artist* che ha realizzato un'opera illegale, vengono comunque riconosciuti tutti i diritti patrimoniali e morali previsti dalla legge sul diritto d'autore<sup>317</sup>.

La giurisprudenza italiana non si è ancora espressa in merito a questa questione *street art* illegale e riconoscimento del diritto d'autore. È possibile però prendere in considerazione l'esempio di un caso simile, che nonostante non presenti caratteri di contrarietà alla legge, è da definire come immorale. Si tratta di un film pornografico<sup>318</sup>, che in una sentenza della Cassazione Penale del 2008, riguardante plagio e contraffazione, è stato riconosciuto come meritevole di tutela autoriale<sup>319</sup>. Analogicamente quindi si potrebbe riportare anche la *street art* sotto la medesima previsione. Benché l'articolo 639 del codice penale stabilisca il reato di imbrattamento il diritto d'autore sarebbe in ogni caso riconosciuto in capo all'artista, ma egli potrà essere sottoposto all'applicazione di sanzioni, sia penali che amministrative.

### 4.3.2 La questione dell'accessione

Dalla realizzazione di un'opera di *street art* sulla superficie di un privato, nasce una questione riguardante il soggetto a cui tale opera appartiene. È necessario quindi effettuare un bilanciamento di interessi tra quelli del privato ad ottenere la proprietà dell'opera e poterne fare ciò che vuole e i

---

<sup>317</sup> Sono conformi a questa visione PELLEGRINO R., *Bufera street art a Bologna. Le implicazioni giuridiche*, in *Artribune*, 9 gennaio 2016; PACIOSELLI S., *Street art e diritto d'autore*, in *Revolart*, 9 febbraio 2016.

<sup>318</sup> In riferimento CAMPOBASSO G. F., *Diritto commerciale. Diritto dell'impresa*, VI edizione a cura di Mario Campobasso, Assago, 2008, pag. 195.

<sup>319</sup> Cassazione penale, sez. III, 19/09/2008, n. 39500.

diritti dell'autore a potersi opporre a qualsiasi deformazione, mutilazione o altra azione a danno della sua creazione che sia pregiudizievole per la sua reputazione o il suo onore.

Nel momento in cui uno *street artist* realizza una qualsiasi opera, che presentando il requisito della creatività, integra la fattispecie prevista dall'articolo 1 della Legge 22 aprile 1941, n. 633, la domanda che ci si pone è se tale opera appartiene all'autore o appartiene al proprietario del muro o della superficie su cui tale opera è stata realizzata. Facendo riferimento all'art. 934 del codice civile<sup>320</sup> che riporta il principio di accessione, è previsto che il diritto di proprietà sull'opera appartenga al titolare del supporto su cui essa è realizzata. Lo *street artist* che realizza una sua opera sul muro di un privato, senza la sua autorizzazione, non è proprietario di essa, ma lo è il privato<sup>321</sup>. Il proprietario della superficie, a ragion di logica, avrebbe quindi diritto di fare ciò che vuole con l'opera che gli appartiene. In questo caso però si avrebbe un contrasto con i diritti dell'autore sull'opera che ha creato. C'è quindi la necessità di bilanciare questi due interessi.

La parte interessante della questione però, nasce nel momento in cui entra in gioco anche il diritto d'autore dell'artista che ha realizzato l'opera. Il titolare del supporto ha acquistato la proprietà dell'opera realizzata sopra di esso per il principio di accessione, ma non è previsto che acquisisca anche i diritti d'autore su di essa. I diritti d'autore, sorti al seguito della creazione dell'opera dell'ingegno creativa ex art. 1 della Legge 22 aprile 1941, n. 633 sono in capo all'artista e restano tali anche nel caso in cui egli l'abbia collocata senza autorizzazione sulla proprietà pubblica o privata altrui; di conseguenza ogni utilizzo dell'opera da parte del proprietario del supporto o di terzi deve essere espressamente autorizzata dall'autore.

---

<sup>320</sup> Art. 934, codice civile: "Qualunque piantagione, costruzione od opera esistente sopra o sotto il suolo appartiene al proprietario di questo, salvo quanto è disposto dagli articoli 935, 936, 937 e 938 e salvo che risulti diversamente dal titolo o dalla legge".

<sup>321</sup> SALTARELLI A., *Street art: arte o vandalismo?*, 12 novembre 2015, disponibile all'indirizzo <http://www.collezionedatiffany.com/street-art-arte-o-vandalismo/>.

Facendo un riferimento alle opere delle arti figurative la legge sul diritto d'autore prevede, all'art. 109<sup>322</sup> che la cessione di un esemplare dell'opera non comporti, salvo diverso accordo tra le parti, la trasmissione dei diritti di utilizzazione economica dell'opera stessa. Di conseguenza si ritiene che il proprietario di un quadro non acquisisca, salvo diverso accordo tra le parti, i diritti di sfruttamento economico dell'opera<sup>323</sup>. Allo stesso modo quindi, anche se il proprietario del muro diventa proprietario dell'opera figurativa di *street art* su di esso realizzata, è da escludere che siano trasferiti i diritti dell'autore di sfruttamento economico, per la cui trasmissione si necessita l'autorizzazione dell'autore e anche i diritti morali, che sono invece inalienabili.

L'autore dell'opera ha la possibilità di cedere i diritti di sfruttamento economico ex art. 107 della legge n. 633, ma resta comunque il titolare dei diritti morali previsti dall'art. 20 della medesima legge, di paternità e di integrità dell'opera. Infatti i diritti morali dell'autore sono inalienabili, indisponibili e intrasmissibili. L'autore in forza di essi è quindi autorizzato a opporsi a qualsiasi deformazione, mutilazione od altra modificazione, e a ogni atto a danno dell'opera che possa essere di pregiudizio al proprio onore o reputazione<sup>324</sup>.

Date queste premesse, nel caso in cui sorga un conflitto circa le modalità d'uso dell'opera tra il proprietario della superficie su cui essa è realizzata, che è anche proprietario dell'opera stessa e l'artista, titolare dei diritti d'autore, non è stata ancora trovata una soluzione univoca. Nel caso in cui il proprietario voglia rimuovere l'opera dalla superficie, deve chiedere l'autorizzazione dell'autore al fine di non ledere i suoi diritti morali? E nel caso in cui l'autore non autorizzi tale rimozione, il proprietario è vincolato al mantenimento dell'opera sulla sua superficie? Apparentemente, facendo

---

<sup>322</sup> Art. 109, comma 1, L. 633/1941: "La cessione di uno o più esemplari dell'opera non importa, salvo patto contrario, la trasmissione dei diritti di utilizzazione, regolati da questa legge".

<sup>323</sup> PELLEGRINO R., *Bufer street art a Bologna. Le implicazioni giuridiche*, in *Artribune*, 9 gennaio 2016.

<sup>324</sup> Art. 20, comma 1, L. 633/1941.

prevalere i diritti dell'autore dell'opera su quelli del proprietario della superficie sulla quale è collocata, è necessario il consenso dell'autore prima di effettuare una qualsiasi modifica, una rimozione, riproduzione o altra utilizzazione dell'opera. Ma la realtà prevede che venga effettuato un bilanciamento di interessi individuali, da un lato quelli del privato proprietario della superficie e dall'altra quelli dell'autore. La giurisprudenza italiana purtroppo non si è ancora espressa in merito alla questione, di conseguenza non si può dare una soluzione al conflitto constatato.

Questo è uno di quei casi che può essere letto ed interpretato in diversi modi, e rispetto al quale si possono ipotizzare diverse soluzioni; in mancanza di un accordo delle parti, è solamente il giudice che può decidere.

## -Conclusioni-

Questo elaborato si è proposto di sviluppare un'analisi comparatistica tra Stati Uniti e Italia sulla tutela autoriale della *street art*. La finalità perseguita è stata quella di affrontare le diverse questioni giuridiche che nascono nel momento in cui la *street art* entra in contatto con il diritto, ed in particolare con il diritto d'autore, nei due Paesi. Per poter svolgere al meglio questo compito la trattazione è stata suddivisa in tre parti.

Nella prima parte dell'elaborato veniva presentata la *street art* come forma artistica, soffermandosi sulla definizione del termine, sulle sue origini ed infine sul contributo che è stato dato da alcuni grandi artisti del passato e del presente alla formazione di un' percezione sociale e culturale del fenomeno. La seconda parte analizzava la disciplina del *copyright* negli Stati Uniti e del diritto d'autore in Italia. La terza e ultima parte della trattazione si è invece concentrata parallelamente nei due ordinamenti, sulle questioni giuridiche che derivano dal fenomeno della *street art*.

Il fenomeno della *street art* è risultato molto complesso da definire, poiché gli studiosi della materia hanno manifestato delle difficoltà nel trovare un concetto univoco che possa descriverlo. Esso si è evoluto negli anni includendo sotto lo stesso termine diversi stili e tecniche che si sono sviluppati e affermati a poco a poco. La *street art* è quindi definita come un grande contenitore che all'interno racchiude diversi sottogeneri tra loro distinti e autonomi quali la *stencil art*, il *writing*, la *poster art*, la *sticker art*, le installazioni ecc. Per la sua caratteristica di essere collocata in un luogo pubblico ed accessibile a tutti, la *street art* fa inoltre parte dell'ancora più ampio genere della *public art*, la quale include tutte quelle opere che sono realizzate per essere esposte in un luogo pubblico.

L'esame delle origini si è rivelata pertanto utile per poter comprendere come fin dalla sua genesi, la *street art* nasca per essere collocata in un luogo pubblico dove tutti la potessero vedere giacché il suo scopo era quello di

raccontare storie, comunicare, pubblicizzare, ed educare. La descrizione delle origini parte dal mondo preistorico quando i primi uomini realizzavano disegni che raccontavano la loro vita di tutti i giorni sulle pareti delle caverne in cui vivevano. Ci si è soffermati poi sull'apporto dato dalla pittura murale con finalità educativa del primo dopoguerra, sia in Messico che in Italia e degli aspetti propagandistici per la quale essa era usata nel periodo fascista. L'apporto maggiore all'attuale definizione del fenomeno è stato dato però dal *writing* nato negli Stati Uniti sul finire degli anni Sessanta. In Italia il *writing* arriva così come forma espressiva già definita, con stili e tecniche propri che si uniscono all'esperienza della pittura murale italiana, sviluppatasi invece negli anni Settanta. Dallo sviluppo del *writing* sono poi nati ulteriori stili e tecniche che hanno portato alla creazione di opere sempre più grandi e complesse. E' tale evoluzione che ha condotto poco a poco alla creazione di vere e proprie opere d'arte meritevoli di tutela autoriale. Il capitolo si conclude con una carrellata su quattro *street artist* di fama mondiale. Keith Haring e Jean-Michel Basquiat, negli anni Settanta a New York, sono riusciti a trasformare il *writing* in una vera e propria forma d'arte, trasformando le semplici *tag* in opere più complesse con disegni e immagini a colori. È grazie a loro se la percezione sociale e culturale della *street art* è mutata, non più un mero atto vandalico, ma anche una possibile espressione artistica. Gli *street artist* più noti dei giorni nostri come Banksy e Shepard Fairey hanno contribuito invece a creare un nuovo uso della *street art* come strumento di critica, educazione, denuncia e satira politica, che va al di là del concetto di *beautification*<sup>325</sup>.

Una volta superata la questione relativa alla qualificazione del fenomeno della *street art*, il secondo capitolo di questo elaborato si è proposto di analizzare la disciplina della tutela autoriale negli Stati Uniti e in Italia. Si è partiti da una descrizione delle fonti internazionali, quali la Convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie e artistiche e la Convenzione

---

<sup>325</sup> Traduzione: abbellimento.

Universale sul diritto d'autore, le quali sono state recepite in entrambi gli ordinamenti, anche se con tempi e modalità differenti. Sulla Convenzione di Berna sono modellate le legislazioni sul diritto d'autore di Stati Uniti e Italia per quanto riguarda i requisiti necessari per ottenere tutela autoriale, le opere sono protette, i diritti patrimoniali e quelli morali di cui è titolare l'autore.

Negli Stati Uniti la fonte principale di disciplina della tutela autoriale è il *Copyright Act* del 1976, mentre in Italia è la Legge 22 aprile 1941, n. 633. In entrambe gli ordinamenti sono stati considerati gli aspetti principali della tutela autoriale che posso essere applicati alla *street art*. I due ordinamenti prevedono che la fattispecie costitutiva del diritto d'autore sia la creazione di un'opera che possieda determinati requisiti. Se negli Stati Uniti i requisiti necessari per ottenere tutela autoriale sono l'originalità e la fissazione su un mezzo d'espressione tangibile, invece in Italia l'unico requisito richiesto è quello della creatività. Per quanto riguarda le categorie delle opere protette, esse sono le medesime nei due Paesi e lo stesso si può dire anche per i diritti esclusivi di carattere patrimoniale attribuiti all'autore dell'opera o al soggetto alla quale essi sono stati trasferiti.

La più grande distinzione tra le due legislazioni si incontra invece nei diritti morali. In Italia essi sono riconosciuti all'autore di qualsiasi opera dell'ingegno che integri i requisiti previsti dalla legge, non hanno limiti di durata temporale ed inoltre non sono trasmissibili o rinunciabili. Diversamente negli Stati Uniti i diritti morali, garantiti dal *Visual Artists Rights Act*, sono attribuiti solamente agli autori di opere d'arte visiva, hanno una durata che corrisponde alla vita dell'autore e sono rinunciabili per iscritto. Nonostante queste differenze, i diritti morali nei due Stati sono quantitativamente i medesimi e corrispondono anzitutto al diritto di attribuzione della paternità e diritto all'integrità dell'opera.

L'analisi svolta sulle caratteristiche del *copyright* negli Stati Uniti e del diritto d'autore in Italia è stata funzionale per potere affrontare i numerosi risvolti giuridici che derivano dal fenomeno della *street art* in rapporto con il diritto d'autore, oggetto della successiva parte della trattazione.

La terza e ultima parte dell'elaborato si è focalizzato sull'analisi degli effetti e delle questioni giuridiche che derivano dal fenomeno della *street art* negli Stati Uniti e in Italia. Tale sezione è a sua volta suddivisa in tre parti relative alle questioni che nascono dall'incontro tra *street art* e diritto, dal riconoscimento del diritto d'autore sulle opere di *street art* e infine dalle questioni riguardanti l'incontro tra *street art*, diritto d'autore e diritto privato.

Per quanto riguarda l'incontro tra *street art* e diritto si è fatto riferimento al carattere prevalentemente illegale del fenomeno, poiché non autorizzato dai proprietari delle superfici sulle quali sono collocate le opere. A causa di questo suo carattere illegale, la *street art* incontra il diritto e lascia spazio ad alcune questioni giuridiche: ci si chiede infatti se sia inquadrabile come un semplice atto di vandalismo sanzionabile penalmente, come un'espressione artistica meritevole di tutela, o entrambe le cose. Dall'incontro tra il diritto e la *street art* non è infatti derivato un effetto univoco; da un lato è vista come atto vandalico, che come tale deve essere punito dalla legge, dall'altro come espressione artistica che la legge stessa dovrebbe invece tutelare attraverso il diritto d'autore. In entrambi gli ordinamenti giuridici il legislatore ha definito la *street art* illegale come atto di vandalismo e che per questo motivo deve essere punita. Negli Stati Uniti infatti le diverse legislazioni statali, i regolamenti municipali e la giurisprudenza sono concordi sul condannare la *street art* come atto di vandalismo, a prescindere che essa presenti i caratteri e i requisiti sufficienti per essere considerata espressione artistica tutelabile dal *copyright*. La legge preclude la valutazione individuale della *street art* sulla base di meriti artistici e la considera invece un fattore di degrado e disordine pubblico che deve essere sanzionato. Non fa quindi nessuna distinzione tra interventi di mero imbrattamento che non raggiungono un livello meritevole di originalità, da quelle che invece integrano i requisiti per il riconoscimento del *copyright*, poiché non viene fatta alcuna valutazione di carattere discrezionale. Sono state analizzate in questo senso i codici penali dello stato di New York e della California nonché i regolamenti municipali della

città di New York e di Los Angeles. Tutti i casi in cui le Corti federali statunitensi si sono espresse in materia di *street art* illegale come atto vandalico hanno portato ad una condanna degli autori, senza alcun tipo di valutazione sull'elemento artistico dell'opera. Nonostante il suo carattere illegale e le conseguenti condanne degli autori, i giudici federali riconoscono il *copyright* sulle opere di *street art* meritevoli di tutela autoriale. In Italia lo status della *street art* è ambiguo poiché può essere considerato dalla giurisprudenza sia come un'espressione di carattere artistico, che deve essere tutelata dal diritto d'autore qualora presenti i requisiti necessari e sufficienti, che un'attività criminale. La possibilità di riconoscimento del fenomeno *street art* come forma d'arte che debba essere tutelata, non esclude la possibilità di condannarla come atto vandalico punibile penalmente. La *street art* si presenta pertanto come un fenomeno ambiguo, poiché le persino le Amministrazioni comunali lo considerano al contempo sia un atto vandalico che una forma d'arte. In Italia legislatore ha messo in chiaro la sua posizione prevedendo e applicando la fattispecie di reato di imbrattamento ex art. 639 del codice penale nei confronti di tutti gli *street artist* che agiscono illegalmente, senza fare distinzioni legate carattere artistico delle opere, attribuendo così prevalenza al diritto di proprietà privata o pubblica, e al decoro della stessa a discapito del diritto alla libertà d'espressione artistica e del diritto d'autore. Allo stesso tempo però, le Amministrazioni comunali e la giurisprudenza italiana, alternano casi in cui condannano il fenomeno e altre in cui invece lo giudicano come esperienza di un certo valore artistico, che deve essere tutelato.

Le Amministrazioni municipali statunitensi e italiane condannano la *street art* non autorizzata come atto di vandalismo, ma allo stesso tempo, avendo compreso l'importanza del fenomeno a livello creativo, comunicativo e mediatico hanno deciso di farne un proprio strumento, finanziando e sostenendo progetti ed iniziative che seguano vie legali. I progetti di *street art* che si sono diffusi nelle diverse città degli Stati Uniti e italiane sono molteplici e diverse sono anche le finalità per le quali sono stati creati.

Alcuni progetti utilizzano questa nuova forma d'arte per riqualificare zone periferiche ed emarginate delle città; la *street art* diventa quindi lo strumento attraverso il quale si vuole dare nuova vita a quartieri abbandonati, pericolosi, in degrado e senza iniziative sociali, rendendo quello che è diventato un "non luogo", nuovamente in un luogo che la collettività vuole frequentare. Tali operazioni di rinnovamento e rivitalizzazione attraverso la *street art*, producono trasformazioni sociali, culturali ed economiche all'interno dei quartieri in questione. Altre volte lo scopo di questi progetti è solo quello di abbellire ciò che è rovinato dal tempo o lasciato al suo grigiore iniziale, oppure educare attraverso l'uso della *street art* per campagne di sensibilizzazione o programmi scolastici.

In un secondo passaggio dell'analisi riguardante le questioni giuridiche, sono state analizzate quelle che derivano dal riconoscimento del diritto d'autore sulle opere di *street art*. Nel momento in cui un'opera integra i requisiti necessari per ottenere tutela autoriale, l'artista che l'ha realizzata è titolare di alcuni diritti di carattere patrimoniale e morale. All'interno dell'ordinamento statunitense e in quello italiano sono state esaminate tre diverse questioni che discendono dalla titolarità di questi diritti, grazie all'ausilio di alcuni casi pratici.

La prima questione esaminata è relativa al diritto morale dell'autore di un'opera di *street art* di rivendicarne la paternità e di intraprendere un'azione legale nei confronti di un terzo che ha plagiato una sua opera. Negli Stati Uniti la legge concede ad uno *street artist* la facoltà di adire l'autorità giudiziaria per violazione del *copyright* e dei suoi diritti morali di attribuzione della paternità in caso di plagio di una delle sue opere che presenti i requisiti necessari e sufficienti per essere oggetto della tutela autoriale.

Sono quindi legittime le richieste degli *street artist* nei due casi analizzati, in ordine all'appropriazione della paternità delle loro opere e al reato di plagio. In entrambi questi i casi riportati, la Corte californiana non si è potuta esprimere sul merito della questione, ma ha comunque riconosciuto

agli *street artist* che hanno subito un plagio delle loro opere, la possibilità di adire in giudizio per la violazione dei diritti patrimoniali ai sensi del *Copyright Act* e per violazione dei diritti morali previsti dal *VARA*.

A differenza degli Stati Uniti, dove gli esempi di cause intentate presso le Corti federali sono molteplici, l'unico caso in cui un Tribunale italiano si è espresso in relazione ad una causa di plagio di un'opera di *street art* è del 2011. Il giudice italiano ha riconosciuto allo *street artist* autore dell'opera plagiata, tutti i diritti patrimoniali e morali previsti dalla legge sul diritto d'autore.

La seconda questione è relativa al diritto morale all'integrità dell'opera che spetta all'autore di una creazione di *street art*. Per quanto riguarda gli Stati Uniti è stata presa in considerazione solo la possibilità dell'autore di far valere il diritto morale di prevenire od opporsi ad atti a danno della sua opera e che recherebbero pregiudizio alla sua reputazione se essa presenta il carattere della "*recognized stature*". Per l'Italia, invece, oltre che la questione sulla facoltà di attribuzione del diritto morale all'integrità dell'opera è stata analizzata un'altra problematica che contempla un bilanciamento dell'interesse morale dell'autore ad opporsi a qualsiasi modificazione dell'opera con l'interesse pubblico a godere e usufruire dell'opera.

Per gli Stati Uniti ci si concentra sulla facoltà dell'autore di appellarsi al *Visual Artists Rights Act* per prevenire ed opporsi alla distruzione della sua opera. È stato dimostrato nel corso della trattazione che per poter basare l'azione legale sulla violazione dei diritti morali stabiliti dal *VARA*, gli attori debbano dimostrare innanzitutto che le loro opere siano d'arte visiva, che esse siano oggetto della tutela del *copyright*, che siano state distrutte o che siano in pericolo di essere distrutte ed infine che siano opere di "*recognized stature*". Si ha "*recognized stature*" nel momento in cui un'opera d'arte visiva presenta un certo livello artistico, in quanto vista come meritevole, e in secondo luogo, se tale statura artistica è riconosciuta da esperti di arte, altri membri della comunità artistica o attraverso una *cross-section* della

società. In Italia, allo stesso modo, è riconosciuto all'autore di un'opera di *street art* il diritto morale di opporsi alla modificazione, alla distorsione che si pregiudizievole alla reputazione ex art. 20 della Legge 22 aprile 1041, n. 633. Inoltre, per quanto riguarda l'Italia è stata analizzata una seconda problematica relativa al bilanciamento tra l'interesse individuale dell'autore a potere rimuovere i propri *murales* invocando il suo diritto al rispetto dell'integrità dell'opera e l'interesse generale pubblico di poter godere e fruire in ogni momento delle opere. Ci si è chiesti se un'azione di rimozione delle proprie opere da parte dell'autore fosse legittima in forza della contrapposizione con l'interesse pubblico e quale dei due interessi prevalga. Si è fatto riferimento ad un caso spagnolo riguardante un'opera di *public art* nel quale il giudice ha fatto prevalere il diritto dell'autore su quello pubblico. Infine la terza questione ha riguardato l'applicazione dell'eccezione del cosiddetto *freedom of panorama* all'interno della legislazione statunitense del *copyright* e quella italiana sul diritto d'autore.

È riconosciuto che la *street art* faccia parte dell'ancora più ampia categoria della *public art*, cioè di tutte quelle opere che sono realizzate per essere poste in un luogo pubblico a vantaggio della collettività, e che pertanto essa sia liberamente fruibile e godibile da chiunque. Dalla collocazione in luogo pubblico delle opere sorge pertanto la necessità di bilanciamento tra i diritti degli autori a poter disporre della propria opera e l'interesse pubblico ad usufruire di essa.

In Europa l'interesse pubblico nell'accedere e nell'usufruire delle opere di *public art* è garantito dalla libertà di panorama (*freedom of panorama*), l'eccezione che permette a terzi di riprodurre (attraverso, ad esempio, fotografie o riprese video) opere d'arte che sono realizzate per essere permanentemente collocate in spazi pubblici. Negli Stati Uniti, invece, l'interesse pubblico è salvaguardato da alcune eccezioni previste all'interno della legislazione del *copyright*, il cosiddetto *fair use*.

Generalmente per bilanciare l'interesse del privato allo sfruttamento esclusivo dell'opera tutelata con l'interesse pubblico al suo utilizzo, la disciplina prevede l'eccezione del *fair use*, che implica la possibilità per

chiunque di riprodurre l'opera oggetto di *copyright*, per un ristretto numero di usi elencati alla sezione 107 del *Copyright Act*. Tra le eccezioni previsti dal *fair use* non rientra il *freedom of panorama*, con la conseguenza che questa libertà a vantaggio della collettività rispetto agli interessi dei proprietari è molto limitata. L'unico caso in cui nella legislazione statunitense è contemplato il *freedom of panorama* è per le opere di architettura, ai sensi dell'*Architectural Works Copyright Protection Act* emanato dal 1990 dal Congresso ed introdotto nella sezione 102 del *Copyright Act*. La mancanza di tale eccezione anche per le altre opere d'arte nella legislazione statunitense, va a discapito della collettività che non può liberamente usufruire delle opere di arte pubblica facendo prevalere i diritti degli autori all'uso esclusivo delle loro creazioni.

In Italia l'interesse pubblico ad avere libero accesso e all'uso della *public art* è garantito dal *freedom of panorama*, che però la legge sul diritto d'autore non contempla esplicitamente tra le eccezioni previste per la riproduzione di un'opera tutelata dal diritto d'autore. La legislazione italiana consente la riproduzione di opere tutelate dal diritto d'autore introducendo delle eccezioni per uso personale oppure prevedendo il libero uso di tali opere, se effettuato per fini di critica, discussione, didattica o di ricerca e comunque, senza finalità di lucro. La legge non si esprime sulla possibilità di fotografare o riprendere un'opera di *street art* tutelata dal diritto d'autore, ed utilizzarla per usi al di fuori della propria sfera personale, senza ledere i diritti dell'autore. Si è arrivati alla conclusione che in Italia nel silenzio della legge sulla libertà di panorama, per un utilizzo dell'opera al di fuori dell'uso personale è necessario pagare i diritti oppure ottenere un'autorizzazione dagli autori.

Nell'ultima parte della trattazione ci si è concentrati su due questioni giuridiche che nascono nel momento in cui la *street art* entra in rapporto con il diritto d'autore/*copyright* e il diritto privato, all'interno di entrambi i Paesi.

Dal punto di vista giuridico la prima questione riguarda la possibilità per un'opera di *street art*, che presenti i requisiti previsti per la tutela autoriale nell'ordinamento giuridico statunitense e in quello italiano, di vedersi riconosciuta tale protezione anche se si tratta di un'opera illegale, poiché realizzata senza autorizzazione del proprietario della superficie sulla quale è collocata. La domanda che ci si è posti è se nel momento in cui un'opera è illegale, e quindi creata in violazione della legge, può essere tutelata dalla legge stessa come oggetto del diritto d'autore.

Le due discipline non presentano previsioni che indichino la legalità come requisiti che un'opera debba possedere per essere oggetto di tutela del diritto d'autore. In esse non sono quindi presenti previsioni che escludano la tutela autoriale per opere che nascono illegalmente, come ad esempio spesso accade per quelle di *street art*. Conseguentemente ad uno *street artist* che ha realizzato un'opera illegale, vengono comunque riconosciuti tutti i diritti patrimoniali e morali previsti dalla legge sul diritto d'autore.

La seconda questione riguarda la persona a cui appartiene un'opera di *street art* illegalmente realizzata su una superficie altrui e il bilanciamento degli interessi del privato sul cui muro è stata collocata l'opera e i diritti d'autore dell'artista che l'ha realizzata.

Negli Stati Uniti ai sensi del *Copyright Act* il proprietario di una superficie sulla quale è collocata un'opera di *street art* è proprietario anche dell'opera stessa, benché l'artista sia comunque il solo titolare e conserva i diritti esclusivi patrimoniali e morali sulla sua creazione. Posto quindi che l'autore mantiene i diritti patrimoniali e morali sulla sua opera, è stato analizzato il possibile bilanciamento tra l'interesse del proprietario privato a disporre liberamente della sua proprietà e quello dell'autore a mantenere integra la sua opera. La giurisprudenza statunitense si è espressa in merito, prevedendo che nel momento in cui l'opera possa essere rimossa dalla superficie sulla quale è collocata senza essere danneggiata, in questo caso allora i diritti dell'autore prevalgono su quelli del proprietario privato<sup>326</sup>. Al

---

<sup>326</sup> *Pollara v. Seymour*, 150 F. Supp. 2d 393 (N.D.N.Y 2001).

contrario se l'opera non è rimovibile prevale il diritto del proprietario privato<sup>327</sup>.

In Italia il diritto di proprietà sull'opera appartiene al titolare del supporto su cui essa è realizzata, in forza del principio di accessione ex art. 934 del codice civile, ma egli non acquisisce i diritti patrimoniali e morali sono sorti al seguito della creazione dell'opera e che restano in capo all'artista. Date queste premesse, nel caso in cui sorga un conflitto circa le modalità d'uso dell'opera tra il proprietario della superficie su cui essa è realizzata, che è anche proprietario dell'opera stessa e l'artista, titolare dei diritti d'autore, non è stata ancora trovata una soluzione univoca; in mancanza di un accordo delle parti, è solamente il giudice che può decidere.

Entrambi gli ordinamenti quindi riconoscono che la proprietà dell'opera in forza del principio di accessione appartiene al proprietario della superficie sulla quale è stata realizzata, ma il titolare dei diritti patrimoniali e morali resta l'autore.

In conclusione si può quindi rilevare, che nonostante il fenomeno della *street art* sia considerato a livello giuridico un atto vandalico e pertanto debba essere punito dalla legge, esso presenta caratteri tali da integrare i requisiti che sia la disciplina statunitense che quella italiana richiedono per il riconoscimento della tutela autoriale. Gli *street artist* quindi, a prescindere dalla legalità o meno della propria creazione e dal fatto che sia stata realizzata su una superficie di terzi e quindi non sia di loro proprietà, sono titolari dei diritti di sfruttamento economico e dei diritti morali sulle loro opere. Possono agire in giudizio nel caso di violazione di uno dei diritti esclusivi di carattere patrimoniale quali la riproduzione, l'esposizione o la distribuzione indebita della propria opera. Allo stesso tempo possono adire l'autorità giudiziaria per la violazione dei propri diritti morali di attribuzione della paternità dell'opera e di integrità, opponendosi a qualsiasi

---

<sup>327</sup> *English v. BFC & R E. 11th St.LLC*, No. 97 Civ. 7446, 1997 WL 746444, (S.D.N.Y. 1997).

modificazione, distorsione, alterazione o altro danno all'opera che possa essere pregiudizievole per la sua reputazione o per il suo onore.

In definitiva si può affermare che i due ordinamenti giuridici analizzati garantiscono agli autori di opere di *street art* meritevoli di tutela, la titolarità dei diritti patrimoniali e morali d'autore sulle proprie opere.

# -Bibliografia-

## **Dottrina**

### **A**

AMOROSO R., *La nuova disciplina della particolare tenuità del fatto: primi quesiti applicativi*, in *Altalex*, 15 aprile 2015, <http://www.altalex.com/documents/news/2015/04/13/la-nuova-disciplina-della-particolare-tenuita-del-fatto-primi-quesiti-applicativi>, [ultima consultazione: 01/03/17].

ARENDRT H., *Vita Activa. La condizione umana*, Milano, Bompiani, 1988.

ARNALDI V., *Che cos'è la street art? E come sta cambiando il mondo dell'arte*, Roma, Red Star Press, 2014.

### **B**

BALOCCHINI C., *Freedom of panorama. Una libertà non così scontata*, in *Artribune*, 2 settembre 2015, <http://www.artribune.com/arti-visive/fotografia/2015/09/legislazione-pubblicazione-fotografia-panorama-legislazione-italia-europa/>, [ultima consultazione: 01/03/17].

BALOCCHINI C., *Il paradosso della street art*, in *Artribune*, 27 febbraio 2012, <http://www.artribune.com/attualita/2012/02/il-paradosso-della-street-art/>, [ultima consultazione: 01/03/17].

S.A., *Banksy, il murale della polemica ritirato dall'asta dopo le polemiche*, in *La stampa*, 23 febbraio 2013, <http://www.lastampa.it/2013/02/23/esteri/banksy-il-murale-della-polemica-ritirato-dall-asta-di-miami>

---

Il criterio di organizzazione seguito per quanto riguarda la dottrina è l'ordine alfabetico per autore, qualora mancante, per titolo dell'opera.

[XKpa11i4KbIIPSZHwPVS7O/pagina.html](http://XKpa11i4KbIIPSZHwPVS7O/pagina.html), [ultima consultazione: 01/03/17].

BARNETT G. M., *Recognized stature: protecting art as cultural property*, in *Chicago-Kent Journal of Intellectual Property*, 2013, [vol. 12, n. 2, 2013, pp. 204-216], in *HeinOnline*.

BICKNELL J., *Is graffiti worthy of protection? Changes between the recognized stature requirement of the Visual Artists Rights Act*, in *Tulane Journal of Technology and Intellectual Property*, 2014, [vol. 17, 2014, pp. 337-352], in *HeinOnline*.

BOUGDANOS M., *The Visual Artists Rights Act and its application to graffiti murals: whose wall is it anyway?*, in *New York Law School Journal of Human Rights*, 2002 [vol. 18, 2001-2002, pp. 549-575], in *HeinOnline*.

## C

CALANDRIELLO G., *Breviario di diritto d'autore*, Padova, Primiceri Editore, 2015.

CAMPOBASSO G. F., *Diritto commerciale. Diritto dell'impresa*, VI edizione a cura di Mario Campobasso, Assago, Wolters Kluwer Italia, 2008.

CIOTTA E., *Street art. La rivoluzione nelle strade*, Lecce, Be Press Edizioni, 2012.

COLLINS L., *Banksy was here. The invisible man of graffiti art*, in *The New Yorker*, 14 maggio 2007, <http://www.newyorker.com/magazine/2007/05/14/banksy-was-here>, [ultima consultazione: 01/03/17].

CORALLO M., *I graffiti*, Milano, Xenia edizioni, 2000.

## D

DALLE VEDOVE G., CHIAVEGATTI L., *Dilemmi in ordine alla tutela delle opere fotografiche*, nota a Cassazione civile, sez. I, 12/03/2004, n. 5089, in *Rivista di diritto industriale*, 2005, [fasc. 6, parte II, pp. 327-338].

D'AMICO P., *Via Morosini, i murales di Millo sull'ex discarica*, in *Corriere della sera*, 14 aprile 2015,

[http://milano.corriere.it/notizie/cronaca/15\\_aprile\\_14/via-morosini-murales-millo-giardino-delle-culture-degrado-graffiti-6b671afc-e275-11e4-89b8-6515027f356a.shtml](http://milano.corriere.it/notizie/cronaca/15_aprile_14/via-morosini-murales-millo-giardino-delle-culture-degrado-graffiti-6b671afc-e275-11e4-89b8-6515027f356a.shtml), [ultima consultazione: 01/03/17].

DAVIES G., *Copyright and the public interest*, Londra, Sweet & Maxwell, 2002, pp. 75-128.

DAVIES J., *Art crimes? Theoretical perspectives on copyright protection for illegally - created graffiti art*, in *Maine Law Review*, 2012, [vol. 65, n. 1, 2012-2013, pp. 28-55], in *HeinOnline*.

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

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

DE SANCTIS V. M., *Il carattere creativo delle opere dell'ingegno*, Milano, Giuffrè Editore, 1971.

DE SANCTIS V. M., *I soggetti del diritto d'autore*, Milano, Giuffrè Editore, 2000.

DE VITO L., *Il Tribunale assolve due writer. "Volevano abbellire quel muro"*, in *La Repubblica*, 4 agosto 2012,

[http://milano.repubblica.it/cronaca/2012/08/04/news/il\\_tribunale\\_assolve\\_due\\_writer\\_volevano\\_abbellire\\_quel\\_muro-40324002/](http://milano.repubblica.it/cronaca/2012/08/04/news/il_tribunale_assolve_due_writer_volevano_abbellire_quel_muro-40324002/), [ultima consultazione: 01/03/17].

DIOTALLEVI L., *Opera d'arte e diritto al "mezzo" in una sentenza del Tribunale di Milano*, nota a *Tribunale Milano*, sez. VI, 12 luglio 2010, n. 8297, in *Giurisprudenza Costituzionale*, 2011 [fasc. 4, 2011, p. 3283].

DOGHERIA D., *Street art*, in *Arte e Dossier*, inserto allegato al n. 315, Novembre 2014, Firenze-Milano, Giunti, 2014.

## E

EDWARDS I., *Banksy's graffiti: a not-so-simple case of criminal damage?*, in *The Journal of Criminal Law*, 2009, [vol. 73, n. 4, 2009, pp. 345-361], in *HeinOnline*.

EMMERLING L., *Basquiat*, Köln, Taschen, 2003.

EUROPA PRESS, *Bilbao, condenado a indemnizar a Calatrava por "alterar su obra"*, in *El País*, 11 marzo 2009,

[http://cultura.elpais.com/cultura/2009/03/11/actualidad/1236726003\\_850215.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2009/03/11/actualidad/1236726003_850215.html), [ultima consultazione: 01/03/17].

## F

FABIANI M., *Il diritto d'autore*, in *Trattato di diritto privato*, a cura di Rescigno, Torino, UTET, 1983.

FERRARELLA L., *Il graffitario benedetto dal giudice. "Le sue opere vanno tutelate"*, in *Corriere della Sera*, 3 novembre 2011,

[http://milano.corriere.it/notizie/cronaca/11\\_novembre\\_3/kayone-graffitaro-benedetto-giudice-diritto-autore-ferrarella-1902032811475.shtml](http://milano.corriere.it/notizie/cronaca/11_novembre_3/kayone-graffitaro-benedetto-giudice-diritto-autore-ferrarella-1902032811475.shtml), [ultima consultazione: 01/03/17].

FIASCHETTI M. E., *Borgo Pio, rimosso il murale del Papa. E protestano anche i preti*, in *Corriere della sera*, 22 ottobre 2016,

[http://roma.corriere.it/notizie/cronaca/16\\_ottobre\\_23/borgo-pio-rimosso-murale-papa-protestano-anche-preti-fbd6d81a-9887-11e6-bb29-05e9e8a16c68.shtml](http://roma.corriere.it/notizie/cronaca/16_ottobre_23/borgo-pio-rimosso-murale-papa-protestano-anche-preti-fbd6d81a-9887-11e6-bb29-05e9e8a16c68.shtml), [ultima consultazione: 01/03/17].

FRANZOSI M., *Arte e diritto*, in *Rivista di Diritto Industriale*, 1977, [fasc. 1, 1977, p. 286].

## G

GADDINI C., *The Urban Artist's Guide to intellectual property*, in *The Dotted Line Reporter*, 18 settembre 2015,

<http://dlreporter.com/2015/09/18/intellectual-property-guide/>, [ultima consultazione: 01/03/17].

GIACOMELLI M. E., *Bufera street art a Bologna. Blu cancella le sue opere*, in *Artribune*, 12 marzo 2016, <http://www.artribune.com/attualita/2016/03/bufera-street-art-a-bologna-blu-cancella-le-sue-opere/>, [ultima consultazione: 01/03/17].

GIUSBERTI C., *Bologna, tutta la street art in una mappa*, in *La Repubblica*, 18 aprile 2016, [http://bologna.repubblica.it/cronaca/2016/04/18/news/mappa\\_street\\_art-137912600/](http://bologna.repubblica.it/cronaca/2016/04/18/news/mappa_street_art-137912600/), [ultima consultazione: 01/03/17].

GOLDSTEIN P., *Copyright's Highway. From Gutenberg to the Celestial Jukebox*, Stanford, Stanford University Press, 2003.

GONZALEZ D., *Graffiti muralists reach settlement in case of contentious Fiat 500 commercial*, in *The New York Times*, 2 dicembre 2011, <https://wheels.blogs.nytimes.com/2011/12/02/graffiti-muralists-reach-settlement-in-case-of-contentious-fiat-500-commercial/?r=0>, [ultima consultazione: 01/03/17].

GONZALEZ D., *Walls of art for everyone, but made by not just anyone*, in *The New York Times*, 4 giugno 2007, <http://www.nytimes.com/2007/06/04/nyregion/04citywide.html>, [ultima consultazione: 01/03/17].

S.A., *Graffiti d'arte sui muri Alicè condannata*, 17 febbraio 2016, <http://www.associazioneantigraffiti.it/2016/02/21/caso-di-alice-pasquini-street-artist-conosciuta-come-alice/>, [ultima consultazione: 01/03/17].

S.A., *Graffiti, il Comune di Milano in tribunale: guerra aperta ai writer. Sala: "Avranno vita difficile"*, in *La Repubblica*, 18 settembre 2016, [http://milano.repubblica.it/cronaca/2016/09/18/news/writer\\_milano-148013412/](http://milano.repubblica.it/cronaca/2016/09/18/news/writer_milano-148013412/), [ultima consultazione: 01/03/17].

GRECO P., VERCELLONE P., *I diritti sulle opere di ingegno*, Padova, UTET, 1974.

GUTIERREZ B. M., *La tutela del diritto d'autore*, Milano, Giuffrè Editore, 2000.

## H

HATCH O. G., *Better Late Than Never: Implementation of the 1886 Berne Convention*, in *Cornell International Law Journal*, 1989 [vol. 22, n. 2, estate 1989, pp. 171-195], in *HeinOnline*.

## I

ILJADICA M., *Street art belong to the freeholder*, in *Journal of Intellectual Property Law & Practice*, 2016, [vol. 11, n. 2, 2016, pp. 90-91].

## J

S. A., *Jeremy Scott, Moschino settle graffiti copying lawsuit*, in *The Fashion Law*, 4 luglio 2016, <http://www.thefashionlaw.com/home/jeremy-scott-moschino-settle-graffiti-copying-lawsuit>, [ultima consultazione: 01/03/17].

S. A., *Jimbo Phillips sued Jeremy Scott & they just settled*, in *The Fashion Law*, 6 settembre 2013, <https://thefashionlaw.squarespace.com/home/jimbo-phillips-sued-jeremy-scott-they-just-settled>, [ultima consultazione: 01/03/17].

## K

KOLOSSA A., *Haring*, Köln, Taschen, 2005.

## L

S.A., *La fattispecie penale dell'imbrattamento*, 24 agosto 2009, <http://www.associazioneantigrffiti.it/2009/08/24/la-fattispecie-penale-ex-art-639-c-p/>, [ultima consultazione: 01/03/17].

S. A., *La mappa della street art a Roma*, in *Il Post*, 29 aprile 2015, <http://www.ilpost.it/2015/04/29/street-art-roma/>, [ultima consultazione: 01/03/17].

LERMAN C., *Protecting artistic vandalism: graffiti and copyright law*, in *New York University Journal of Intellectual Property & Entertainment Law*, 22 aprile 2013, [vol. 2, n. 2, 2013, pp. 295-338], in *HeinOnline*.

LÓPEZ J. J. M., *In the Courts: bridging moral rights and public utility*, in *Wipo Magazine*, febbraio 2008, [http://www.wipo.int/wipo\\_magazine/en/2008/01/article\\_0004.html](http://www.wipo.int/wipo_magazine/en/2008/01/article_0004.html), [ultima consultazione: 01/03/17].

LOZZI G., *Lineamenti di procedura penale*, Torino, G. Giappichelli Editore, 2016, p. 347.

## M

MARCHETTI P., UBERTAZZI L. C., *Legge 22 aprile 1941 n. 633, protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio*, in *Commentario breve alle leggi su proprietà intellettuale e concorrenza*, Padova, CEDAM, 2012, pp. 1321-2029.

MANCO T., *The 10 best street artist works – in picture*, in *The Guardian*, 7 agosto 2011, <https://www.theguardian.com/culture/gallery/2011/aug/07/art>, [ultima consultazione: 01/03/17].

MARSALA H., *I Muri Liberi del Comune di Milano. La mappa della street art per contenere il graffitismo incontrollato. Meno vandali e più zone free*, in *Artribune*, 21 luglio 2015, <http://www.artribune.com/tribnews/2015/07/i-muri-liberi-del-comune-di-milano-la-mappa-della-street-art-per-contenere-il-graffitismo-incontrollato-meno-vandali-e-piu-zone-free/>, [ultima consultazione: 01/03/17].

MASTROBUONI T., *Blu cancella i murales "Berlino è cambiata"*, in *La Stampa*, 13 dicembre 2014,  
<http://www.lastampa.it/2014/12/13/multimedia/esteri/blu-cancella-i-suoi-murales-la-mia-berlino-cambiata-HiITq9VewI5FwwLeil0Y5I/pagina.html>,  
[ultima consultazione: 01/03/17].

METTLER M. L., *Graffiti museum: a first amendment argument for protecting uncommissioned art on private property*, in *Michigan Law Review*, 2012, [vol. 111, n. 2, pp. 249-282], in *SSNR*,  
[https://papers.ssrn.com/sol3/papers2.cfm?abstract\\_id=2169546](https://papers.ssrn.com/sol3/papers2.cfm?abstract_id=2169546), [ultima consultazione: 01/03/17].

MONTAGNANI M. L., *Freedom of panorama: what copyright for public art and architectural works?*, 12 luglio 2015,  
<http://kluwercopyrightblog.com/2015/07/12/freedom-of-panorama-what-copyright-for-public-art-and-architectural-works/>, [ultima consultazione: 01/03/17].

## N

NEWELL B. C., *Freedom of panorama: a comparative look at international restrictions on public photography*, in *Creighton Law Review*, 2011, [vol. 44, 2011, pp. 405-428], in *HeinOnline*.

## O

OBAMA B., *lettera di ringraziamento a Shepard Fairey*, 22 febbraio 2008,  
<https://obeygiant.com/check-it-out/>, [ultima consultazione: 01/03/17].

## P

PACIOSELLI S., *Street art e diritto d'autore*, in *Revolart*, 9 febbraio 2016,  
<http://revolart.it/street-art-e-diritto-di-autore/>, [ultima consultazione: 01/03/17].

PEARCE M., *Philadelphia Street Art: creative social change*, s.d., in  
<https://theculturetrip.com/north->

[america/usa/pennsylvania/articles/philadelphia-street-art-creative-social-change/](http://america/usa/pennsylvania/articles/philadelphia-street-art-creative-social-change/), [ultima consultazione: 01/03/17].

PELLEGRINO R., *Bufera street art a Bologna. Le implicazioni giuridiche*, in *Artribune*, 9 gennaio 2016,

<http://www.artribune.com/attualita/2016/01/street-art-bologna-diritto-autore-legge/>, [ultima consultazione: 01/03/17].

## R

S.A., *Rime vs. Moschino: does illegal street art have copyright protection?*, in *Street art & law*, 1 maggio 2016,

<https://streetartandlaw.wordpress.com/2016/05/01/rime-vs-moschino-does-illegal-street-art-have-copyright-protection/>, [ultima consultazione: 01/03/17].

ROSENBERG R., *Famed graffiti artist 'COST' charged with vandalism*, in *New York Post*, 2 aprile 2015, <http://nypost.com/2015/04/02/famed-graffiti-artist-cost-charged-with-vandalism/>, [ultima consultazione: 01/03/17].

ROTONDI G., *Il giudice e la multa ad Alicè "La sua arte non basta"*, in *Corriere di Bologna*, 26 febbraio 2016,

<http://corrieredibologna.corriere.it/bologna/notizie/cronaca/2016/26-febbraio-2016/giudice-multa-ad-alice-la-sua-arte-non-basta-24099108117.shtml>, [ultima consultazione: 01/03/17].

ROUNDTREE A., *Graffiti artists "Get up" in intellectual property's negative space*, in *Cardozo Arts & Entertainment Law Journal*, 2013, [vol. 31, n. 3, 2012-2013, pp. 959-993], in *HeinOnline*.

## S

SALIB P. N., *The law of Banksy: who owns street art?*, in *The University of Chicago Law Review*, 2015, [vol. 82, n. 4, 2015, pp. 2293-2328], in *HeinOnline*.

SALTARELLI A., *Street art: arte o vandalismo?*, 12 novembre 2015, <http://www.collezionedatiffany.com/street-art-arte-o-vandalismo/>, [ultima consultazione: 01/03/17].

SANDIFER S., *Unauthorized and unsolicited: is graffiti copyrightable visual communication?*, in *John F. Kennedy University Law Review*, 2009, [vol. 12 n. 1, 2009, pp.141-150], in *HeinOnline*.

SANTUCCI G., *Nasce la multa per chi imbratta i muri*, in *Corriere della sera*, 23 gennaio 2015, [http://milano.corriere.it/notizie/cronaca/15\\_gennaio\\_23/graffiti-nuova-multa-imbrattatori-pagheranno-450-euro-e2115814-a2da-11e4-9709-8a33da129a5e.shtml](http://milano.corriere.it/notizie/cronaca/15_gennaio_23/graffiti-nuova-multa-imbrattatori-pagheranno-450-euro-e2115814-a2da-11e4-9709-8a33da129a5e.shtml), [ultima consultazione: 01/03/17].

SARRA C., *Anche i graffiti possono essere opere d'arte. Un writer milanese vince la causa per plagio*, in *Il Giornale*, 3 novembre 2011, <http://www.ilgiornale.it/news/anche-i-graffiti-possono-essere-opere-darteun-writer.html>, [ultima consultazione: 01/03/17].

SAVINI B., *La stret art*, in *Art & Law*, Negri-Clementi Studio Legale Associato, 2015, [n. 4, 2015], <http://negri-clementi.it/wp-content/uploads/2016/01/artlaw-4-2015.pdf>, [ultima consultazione: 01/03/17].

SCHJELDAHL P., *Hope and Glory. A Shepard Fairey moment*, in *The New Yorker*, 23 febbraio 2009, <http://www.newyorker.com/magazine/2009/02/23/hope-and-glory>, [ultima consultazione: 01/03/17].

SCIALDONE M., *I profili internazionali del diritto d'autore*, in *Altalex*, 2008, <http://www.altalex.com/documents/news/2010/03/24/i-profili-internazionali-del-diritto-d-autore>, [ultima consultazione: 01/03/17].

SCOTT R., *Freedom of panorama: the internet copyright law that should have architects up in arms*, 7 aprile 2016, <http://www.archdaily.com/785138/freedom-of-panorama-the-internet->

[copyright-law-that-should-have-architects-up-in-arms](#), [ultima consultazione: 01/03/17].

SEAY J. E., *You look complicated today: representing an illegal graffiti artist in a copyright infringement case against a major international retailer*, in *Journal of Intellectual Property Law*, 2012, [vol. 20, n. 1, 2012-2013, pp. 75-86], in *HeinOnline*.

SENDA H., *Hope or nope? – Is "Obama Hope" protected by Idea/Expression Dichotomy, Fair Use Doctrine, & First Amendment?*, in *Chicago – Kent Journal of Intellectual Property*, 2011, [vol. 10, n. 1, pp. 65-105], in *HeinOnline*.

SERRA C., *Murales e graffiti. Il linguaggio del disagio e della diversità*, Milano, Giuffrè Editore, 2007.

SMARGIASSI M., *"Imbratta". Alicè multata con 800 euro*, in *La Repubblica*, 16 febbraio 2016, <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2016/02/16/imbratta-alice-multata-con-800-euroBologna11.html>, [ultima consultazione: 01/03/17].

SMARGIASSI M., *Bologna, Blu cancella tutti i suoi murales: "No alla street art privatizzata"*, in *La Repubblica*, 12 marzo 2016, [http://bologna.repubblica.it/cronaca/2016/03/12/news/bologna\\_graffiti-135303806/#gallery-slider=135312296](http://bologna.repubblica.it/cronaca/2016/03/12/news/bologna_graffiti-135303806/#gallery-slider=135312296), [ultima consultazione: 01/03/17].

SMARGIASSI M., *Il diritto di fotografare la grande bellezza che divide l'Europa*, in *La Repubblica*, 30 giugno 2015, [http://www.repubblica.it/cultura/2015/06/30/news/il\\_diritto\\_di\\_fotografare\\_e\\_la\\_grande\\_bellezza\\_che\\_divide\\_l\\_europa-117973162/](http://www.repubblica.it/cultura/2015/06/30/news/il_diritto_di_fotografare_e_la_grande_bellezza_che_divide_l_europa-117973162/), [ultima consultazione: 01/03/17].

SMITH C. Y. N., *Street art: an analysis under U.S. Intellectual Property Law and Intellectual Property's "negative space" theory*, in *DePaul Journal of*

*Art, Technology & Intellectual Property Law*, 2014, [vol. 24, n. 2, 2014, pp. 259-293], in *HeinOnline*.

SPINELLI L., *Libertà di panorama: c'è ma non c'è*, s.d., in <http://www.lucaspinelli.com/diritto-dautore/liberta-di-panorama-ce-ma-non-ce-28>, [ultima consultazione: 01/03/17].

## T

S. A., "Taki 183" Spawns Pen Pals, in *The New York Times*, 21 luglio 1971, pag. 37, <http://graphics8.nytimes.com/packages/pdf/arts/taki183.pdf>, [ultima consultazione: 01/03/17].

TONELLI M., *L'inquietante e stucchevole storia del murales sul Papa a Roma*, in *Artribune*, 28 ottobre 2016, <http://www.artribune.com/attualita/2016/10/inquietante-e-stucchevole-storia-del-murales-sul-papa-a-roma-superpope-street-art-maupal-viriginia-raggi-luca-bergamo/>, [ultima consultazione: 01/03/17].

TRIPALDI F., *La street art e il copyright del buon senso*, in *Arskey*, 2 maggio 2012, [http://www.teknemedia.net/magazine\\_detail.html?mId=9403](http://www.teknemedia.net/magazine_detail.html?mId=9403), [ultima consultazione: 01/03/17].

## U

UBERTAZZI L. C., *I diritti d'autore e connessi*, Milano, Giuffrè Editore, 2003.

UBERTAZZI L. C., AMMENDOLA M., *Il diritto d'autore*, Torino, UTET, 1993.

## V

VALERIO E., ALGARDI Z., *Il diritto d'autore: commento teorico-pratico alla nuova legge italiana 22 aprile 1941, n. 633*, Milano, Giuffrè Editore, 1943.

VINCA-MASINI L., *L'arte del Novecento. Dall'Espressionismo al multimediale*, vol. 5, Firenze, Giunti, 1989, pp. 1128-1137.

VISCONTI L. M., SHERRY JR J. F., BORGHINI S., ANDERSON L., *Street art, sweet art? Reclaiming the "Public" in public space*, in *Journal of Consumer Research*, 2010, [vol. 37, n. 3, 2010, pp. 511-529],

<http://www3.nd.edu/~jsherry/pdf/2010/Street%20Art.pdf>,

[ultima

consultazione: 01/03/17].

## W

WANG A., *Graffiti and the Visual Artists Rights Act*, in *Washington Journal of Law, Technology & Arts*, 2015, [vol. 11, n. 2, 2015, pp. 141-154], in *HeinOnline*.

## Z

ZANELLA C., *Street art a Milano, anche il cuore infranto di Instagram in 3D nel nuovo museo a cielo aperto*, in *La Repubblica*, 24 settembre 2016, [http://milano.repubblica.it/cronaca/2016/09/24/news/street\\_art\\_milano\\_urban\\_solid-148436511/](http://milano.repubblica.it/cronaca/2016/09/24/news/street_art_milano_urban_solid-148436511/), [ultima consultazione: 01/03/17].

ZENO-ZENCOVICH V., *I graffiti tra arte e illecito. Uno sguardo comparatistico*, in *Il diritto d'autore*, 2007 [n. 4, ottobre-dicembre 2007, pp. 584-588].

## **Giurisprudenza**

### **Stati Uniti**

United States Supreme Court, *Precision Instrument Mfg. Co. v. Automotive Co.*, 324 U.S. 806 (1945).

United States Court of Appeals, Fifth Circuit, *Mitchell Brothers Film Group v. Cinema Adult Theater*, 604 F.2d 852 (5<sup>th</sup> Cir. 1979).

United States Court of Appeals, Fifth Circuit, *Jartech, Inc. v. Clancy*, 666 F.2d 403 (9<sup>th</sup> Cir. 1982).

United States Supreme Court, *Feist Publications, Inc. v. Rural Telephone Service Company, Inc.* 499 U.S. 340 (1991).

---

Il criterio di organizzazione seguito per quanto riguarda la giurisprudenza è l'ordine cronologico.

United States District Court for the Eastern District of Virginia, *Advanced Computer Services v. MAI Systems*, 845 F. Supp. 356 (E.D. Va. 1994).

United States District Court for the Southern District of New York, *Carter v. Helmsley-Spear, Inc.*, 861 F. Supp. 303 (S.D.N.Y. 1994).

United States District Court for the Southern District of New York, *English v. BFC & R E. 11th St.LLC*, No. 97 Civ. 7446, 1997 WL 746444, (S.D.N.Y. 1997).

United States District Court for the Northern District of New York, *Pollara v. Seymour*, 150 F. Supp. 2d 393 (N.D.N.Y. 2001).

United States District Court for the Northern District of Illinois, *Villa v. Pearson Education, Inc.*, No. 03 C 3717, 2003 WL 22922178 (N.D. Ill. 2003).

United States District Court for the Eastern District of New York, *Cohen v. G&M Realty L.P.*, 988 F.Supp.2d 212 (E.D.N.Y. 2013).

United States District Court, Central District of California, Western Division, *Demand for jury trial*, 25 agosto 2014, *Jason Williams, Victor Chapa, Jeffrey Rubin v. Roberto Cavalli*, <https://www.scribd.com/document/246401871/Williams-v-Roberto-Cavalli-amended-complaint-copyright-graffiti-pdf>, [ultima consultazione: 01/03/17].

United States District Court, Central District of California, Western Division, *Demand for jury trial*, 5 agosto 2015, *Joseph Tierney v. Moschino & Jeremy Scott*, <https://www.scribd.com/document/273634823/Tierney>, [ultima consultazione: 01/03/17].

United States District Court for the Eastern District of New York, *Jury Trial Request*, 12 gennaio 2016, *Jamie Mitchel Kosse v. Universal Music Group & Kiesza Rae Ellestad*, <https://www.scribd.com/doc/295365748/Kosse-v-Kiesza-complaint-pdf>, [ultima consultazione: 01/03/17].

## **Italia**

Cassazione civile, sez. I, 02/12/1993, n. 11953, in *De Jure*, 1993.

Cassazione penale, sez. II, 11/12/2002, n. 12973, in *De Jure*, 2002.

Cassazione civile, sez. I, 12/03/2004, n. 5089, in *De Jure*, 2004.

Cassazione civile, sez. I, 27/10/2005, n. 20925, in *De Jure*, 2005.

Cassazione civile, sez. I, 23/11/2005, n. 24594, in *De Jure*, 2005.

Cassazione penale, sez. III, 19/09/2008, n. 39500, in *De Jure*, 2008.

Tribunale di Milano, sezione specializzata per la proprietà industriale ed intellettuale, *Ordinanza cautelare R. G. 40675/11*, 29 settembre 2011.

Cassazione penale, sez. II, 05/04/2016, n. 16371, in *De Jure*, 2016.

## **Spagna**

Sentencia de la Audiencia Provincial de Vizcaya, Sec. 4ª, de 10 marzo 2009  
<http://www.legaltoday.com/informacion-juridica/jurisprudencia/civil/sentencia-de-la-audiencia-provincial-de-vizcaya-sec-4-de-10-marzo-2009#>, [ultima consultazione: 01/03/17].

## **Normativa**

### **Internazionale e comunitaria**

Convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie e artistiche, 9 settembre 1886, [http://www.wipo.int/treaties/en/text.jsp?file\\_id=283698](http://www.wipo.int/treaties/en/text.jsp?file_id=283698), [ultima consultazione: 01/03/17].

*Dichiarazione universale dei diritti umani*, 10 dicembre 1948, [http://www.ohchr.org/EN/UDHR/Documents/UDHR\\_Translations/itn.pdf](http://www.ohchr.org/EN/UDHR/Documents/UDHR_Translations/itn.pdf)  
[ultima consultazione: 01/03/17].

*Direttiva 93/98/CEE del Consiglio del 29 ottobre 1993 concernente l'armonizzazione della durata di protezione del diritto d'autore e di alcuni*

*diritti connessi*, in *Gazzetta Ufficiale delle Comunità europee* del 24 novembre 1993 n. 290, in *Eur-Lex*.

*Direttiva 2001/29/CE del Parlamento europeo e del Consiglio del 22 maggio 2001 sull'armonizzazione di taluni aspetti del diritto d'autore e dei diritti connessi nella società dell'informazione*, in *Gazzetta ufficiale delle Comunità europee* del 22 giugno 2001 n. 167, in *Eur-lex*.

Risoluzione del Parlamento europeo del 9 luglio 2015 sull'attuazione della direttiva 2001/29/CE sull'armonizzazione di taluni aspetti del diritto d'autore e dei diritti connessi nella società dell'informazione, <http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+TA+P8-TA-2015-0273+0+DOC+XML+V0//IT&language=IT>  
[ultima consultazione: 01/03/17].

## **Stati Uniti**

*United States Constitution*, 1787, [https://www.senate.gov/civics/constitution\\_item/constitution.htm](https://www.senate.gov/civics/constitution_item/constitution.htm), [ultima consultazione: 01/03/17].

*Title 17 of the United States Code (The Copyright Act)*, 19 ottobre 1976, <https://www.copyright.gov/title17/title17.pdf> [ultima consultazione: 01/03/17].

*Public Law No. 94-553, Oct. 19 1976, 90 Stat. 2541*, <https://www.copyright.gov/history/pl94-553.pdf>, [ultima consultazione: 01/03/17].

*Public Law no. 101-650, Dec. 1 1990, 104 Stat. 5128*, [http://law.copyrightdata.com/public\\_laws.php](http://law.copyrightdata.com/public_laws.php), [ultima consultazione: 01/03/17].

*Public Law no. 105-298, Oct. 27 1998, 112 Stat. 2827*, <https://www.copyright.gov/legislation/pl105-298.pdf>, [ultima consultazione: 01/03/17].

*Uniform Commercial Code*, 1952, <https://www.law.cornell.edu/ucc>, [ultima consultazione: 01/03/17].

*U.S. Trademark Law, Trademark Act*, 15 U.S.C. § 1051 et seq, 1946, [https://www.uspto.gov/sites/default/files/trademarks/law/Trademark\\_Statutes.pdf](https://www.uspto.gov/sites/default/files/trademarks/law/Trademark_Statutes.pdf), [ultima consultazione: 01/03/17].

*U.S. Copyright Office, Circular 1, Copyright Basic*, 2008, <https://www.copyright.gov/circs/circ01.pdf>, [ultima consultazione: 01/03/17].

*California Penal Code*, 1872, <https://leginfo.legislature.ca.gov/faces/codesTOCSelected.xhtml?tocCode=PEN>, [ultima consultazione: 01/03/17].

*New York Penal Code*, 1909, <http://ypdcrime.com/penal.law/>, [ultima consultazione: 01/03/17].

*Los Angeles Municipal Code*, 1936, [http://library.amlegal.com/nxt/gateway.dll/California/laac/administrativecode?f=templates\\$fn=default.htm\\$3.0\\$vid=amlegal:losangeles\\_ca\\_mc](http://library.amlegal.com/nxt/gateway.dll/California/laac/administrativecode?f=templates$fn=default.htm$3.0$vid=amlegal:losangeles_ca_mc), [ultima consultazione: 01/03/17].

*New York City Administrative Code*, 2006, [http://law.justia.com/codes/new-york/2006/new-york-city-administrative-code-new/idx\\_adc0t10c1.html](http://law.justia.com/codes/new-york/2006/new-york-city-administrative-code-new/idx_adc0t10c1.html), [ultima consultazione: 01/03/17].

House Report No. 94-1476, 1976, p. 53, [https://www.copyright.gov/history/law/clrev\\_94-1476.pdf](https://www.copyright.gov/history/law/clrev_94-1476.pdf), [ultima consultazione: 01/03/17].

House Report No. 101-514, 1990, <https://www.congress.gov/bill/101st-congress/house-bill/2690/text>, [ultima consultazione: 01/03/17].

## **Italia**

Regio Decreto 19 ottobre 1930, n. 1398 "Codice Penale", in *Gazzetta Ufficiale del 26 ottobre 1930*, n. 251.

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

*Regio Decreto 16 marzo 1942, n. 262 "Codice civile", in Gazzetta Ufficiale del 4 aprile 1949, n. 79.*

Regolamento della Camera dei Deputati, 18 febbraio 1971, in *Gazzetta Ufficiale del 1 marzo 1971, n. 53*, in *Camera.it*, [http://leg16.camera.it/application/xmanager/projects/camera/file/conoscere\\_la\\_camera/regolamento\\_camera\\_25\\_settembre\\_2012.pdf](http://leg16.camera.it/application/xmanager/projects/camera/file/conoscere_la_camera/regolamento_camera_25_settembre_2012.pdf), [ultima consultazione: 01/03/17].

Decreto legislativo 26 maggio 1997, n. 154, in *Gazzetta Ufficiale del 13 giugno 1997 n. 136, Attuazione della direttiva 93/98/CEE concernente l'armonizzazione della durata di protezione del diritto d'autore e di alcuni diritti connessi.*

Decreto legislativo 10 febbraio 2005, n. 30 "Codice della proprietà industriale", in *Gazzetta Ufficiale del 4 marzo 2005, n. 52, Supplemento Ordinario n. 28.*

*Legge 15 luglio 2009, n. 94, in Gazzetta Ufficiale del 24 luglio 2009, n. 170, Supplemento Ordinario n. 128, Disposizioni in materia di sicurezza pubblica.*

Interrogazione parlamentare, n. 4-05031 del 1 ottobre 2007, [http://dati.camera.it/ocd/aic.rdf/aic4\\_05031\\_15](http://dati.camera.it/ocd/aic.rdf/aic4_05031_15), [ultima consultazione: 01/03/17].

Risposta in merito all'interrogazione parlamentare, seduta n. 275 del 19 febbraio 2008,

[http://legxv.camera.it/resoconti/resoconto\\_allegato.asp?idSeduta=0275&resoconto=btris&param=btris](http://legxv.camera.it/resoconti/resoconto_allegato.asp?idSeduta=0275&resoconto=btris&param=btris), [ultima consultazione: 01/03/17].

## **Altre Nazioni**

*Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz), 9. September 1965, in Bundesgesetzblatt I S.*

1273, <https://www.gesetze-im-internet.de/urhg/BJNR012730965.html>,  
[ultima consultazione: 01/03/17].

*Ley 22/1987, de 11 de noviembre, de Propiedad Intelectual*, in *Boletín Oficial del Estado*, núm. 275, de 17 de noviembre de 1987,  
[https://www.boe.es/diario\\_boe/txt.php?id=BOE-A-1987-25628](https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1987-25628), [ultima consultazione: 01/03/17].

*Real Decreto Legislativo 1/1996 de 12 abril*, in *Boletín Oficial del Estado*, núm. 97, de 22 de abril de 1996,  
<https://www.boe.es/boe/dias/1996/04/22/pdfs/A14369-14396.pdf>,  
[ultima consultazione: 01/03/17].

*Copyright Law of the People's Republic of China*, 26 febbraio 2010,  
<http://www.wipo.int/edocs/lexdocs/laws/en/cn/cn031en.pdf>, [ultima consultazione: 01/03/17].

## **Siti internet [ultima consultazione: 01/03/17]**

<https://www.berlin.de/it/monumenti/3559756-3104070-east-side-gallery.it.html>

<https://definitions.uslegal.com/s/sweat-of-the-brow-doctrine/>

<http://www.turismoroma.it/news/roma-presenta-la-sua-prima-mappa-di-street-art>

<http://www.treccani.it/vocabolario/graffito/>

<https://euipo.europa.eu/ohimportal/it/web/observatory/faqs-on-copyright-it>

<http://www.energybox2015.it/>

[http://www.comune.milano.it/wps/portal/ist/it/servizi/poliziale/polizia\\_locale/competenze](http://www.comune.milano.it/wps/portal/ist/it/servizi/poliziale/polizia_locale/competenze)

[http://www.comune.milano.it/wps/portal/ist/it/news/primopiano/archivio\\_dal\\_2012/lavori\\_publici/muri\\_liberi\\_mappa](http://www.comune.milano.it/wps/portal/ist/it/news/primopiano/archivio_dal_2012/lavori_publici/muri_liberi_mappa)

[http://www.comune.milano.it/wps/portal/ist/it/news/primopiano/tutte\\_notizie/urbanistica\\_verde\\_agricoltura/giardino\\_culture\\_morosini2](http://www.comune.milano.it/wps/portal/ist/it/news/primopiano/tutte_notizie/urbanistica_verde_agricoltura/giardino_culture_morosini2)

[http://www.comune.milano.it/wps/portal/ist/it/vivicitta/qualitavita/la\\_street\\_art\\_in\\_citta](http://www.comune.milano.it/wps/portal/ist/it/vivicitta/qualitavita/la_street_art_in_citta)

<http://milano.mentelocale.it/68828-milano-milano-che-cambia-nuovo-giardino-delle-culture-moda-street-art/>

<http://muromuseum.blogspot.it/p/m-u-r-o-f-e-s-t-i-v-l.html>

<http://www.bigcitylife.it/hello-world/>

<http://www.urbanact.it/il-progetto/>

<http://www.viaggiatorineltempo.com/viaggi/italia/milano/street-art-milano-progetto-cler/>

<http://www.genusbononiae.it/mostre/street-art-banksy-co-larte-allo-urbano/>

<http://www.ultimavoce.it/milano-manu-invisible-street-art/>

<http://blublu.org/sito/blog/?paged=3>

<https://www.facebook.com/terms>

<http://www.thewatertankproject.org/>

<http://www.lisaprojectnyc.org/>

<http://clarionalleymuralproject.org/about/>

<http://www.100gates.nyc/>

<http://www.streetmuseumofart.org/>

<https://www.muralarts.org/about/>

<http://www.widewalls.ch/10-street-art-arrests-rebels-to-the-core-street-artists-arrested/>

<http://5ptz.com/about/>

<http://untappedcities.com/2014/07/25/the-l-i-s-a-project-nyc-brings-street-art-to-manhattans-little-italy/>

<https://definitions.uslegal.com/u/unclean-hands/>

<https://legal-walls.net/>

<https://www.timeout.com/newyork/attractions/5-pointz-aerosol-art-center-closed>

<http://www.wumingfoundation.com/giap/2016/03/street-artist-blu-is-erasing-all-the-murals-he-painted-in-bologna/>

## **Immagini**

(FIG. 1.1): <http://www.banksy.co.uk/out.asp>.

(FIG. 1.2): <http://eduardokobra.com/murais/>.

(FIG. 1.3): <http://graffitipicture.com/kilroy-was-here-graffiti/kilroy-was-here-graffiti-soul-food-vancouver-underneath-the-lintel-kilroy-was-here/>.

(FIG. 1.4): <https://weber-street-photography.com/2010/03/01/the-wall-of-fame-vintage-graffiti-tags-in-harlem-from-the-early-1970s/>.

(FIG. 1.5): <https://www.triphobo.com/places/new-york-city-united-states/graffiti-hall-of-fame>.

(FIG. 1.6): <http://www.lifegate.it/persone/stile-di-vita/murales-di-protesta-a-orgosolo>.

(FIG. 1.7): [https://it.wikipedia.org/wiki/Dmitri\\_Vrubel](https://it.wikipedia.org/wiki/Dmitri_Vrubel).

(FIG. 1.8): <http://www.blublu.org/sito/walls/001.html>.

(FIG. 1.9): <http://www.clubhaus80s.com/blog/keith-haring>.

(FIG. 1.10): <http://www.turismo.pisa.it/it/cultura/dettaglio/Keith-Haring-murale-Tuttomondo/>.

(FIG. 1.11): <https://thematbickley.wordpress.com/2012/11/01/basquiats-samo-tag-put-to-music/>.

(FIG. 1.12): <http://marialuisavallino.it/il-mostroso-nellarte-loscura-espressione-dellanima/>.

(FIG. 1.13): [https://en.wikipedia.org/wiki/Slave\\_Labour\\_\(mural\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Slave_Labour_(mural)).

(FIG. 1.14): <http://www.purewow.com/arts/7-Times-Banksy-Had-the-World-Talking>.

(FIG. 1.15): <https://store.obeygiant.com/collections/prints/products/obey-offset-poster>.

(FIG. 1.16): <https://obeygiant.com/obama-hope/>.

(FIG. 2.1): <http://www.buybanksy.co.uk/banksy-rat/>.

(FIG. 3.1): <http://tristaneaton.com/big-city-of-dreams-new-york-ny/n4dgt55m16ku767q0nqlhhdn6o34ug>.

(FIG. 3.2):  
<http://chorboogie.com/gallery/murals/nggallery/galleries/within-vol1-murals>.

(FIG. 3.3): <http://www.thepoolnewyorkcity.com/eteri-chkadua-in-ny-the-water-tank-project/>.

(FIG. 3.4): <https://jerseyjoeart.com/2012/02/14/rime-vandaleyes-detroit/>.

(FIG. 3.5): [http://www.stylosophy.it/foto/gigi-hadid\\_20431\\_24.html](http://www.stylosophy.it/foto/gigi-hadid_20431_24.html).

(FIG. 3.6): <https://thehundreds.com/blog/revok-reyes-steel-copyright-lawsuit-roberto-cavalli/>.

(FIG. 3.7): <https://thehundreds.com/blog/revok-reyes-steel-copyright-lawsuit-roberto-cavalli/>.

(FIG. 3.8): <http://5ptz.com/about/>.

(FIG. 4.1): <https://www.mauropallotta.com/street-art>.

(FIG. 4.2): <http://www.bigcitylife.it/>.

(FIG. 4.3): <http://www.ultimavoce.it/milano-manu-invisible-street-art/>.

(FIG. 4.4): [http://www.millo.biz/portfolio\\_page/love-seeker-milan-italy/](http://www.millo.biz/portfolio_page/love-seeker-milan-italy/).

(FIG. 4.5):  
[http://milano.repubblica.it/cronaca/2016/09/24/news/street\\_art\\_milano\\_urban\\_solid-148436511/](http://milano.repubblica.it/cronaca/2016/09/24/news/street_art_milano_urban_solid-148436511/).

(FIG. 4.6):  
[http://www.kayone.it/mostre/abissi\\_2011/mostra\\_abissi2011.html](http://www.kayone.it/mostre/abissi_2011/mostra_abissi2011.html)

(FIG. 4.7): <http://www.wumingfoundation.com/giap/2016/03/street-artist-blu-is-erasing-all-the-murals-he-painted-in-bologna/>.

(FIG. 4.8): <https://www.wired.it/play/cultura/2016/03/14/perche-decisione-blu-bologna-fallimento-totale/>.

(FIG. 4.9): <http://www.spain.info/it/quieres/arte/monumentos/vizcaya/puente-zubizuri.html>.