

Introduzione

di *Annapaola Negri-Clementi*

Opere d'arte e beni culturali costituiscono il patrimonio che l'umanità crea per alimentare passioni e visioni, esprimere bellezza o provocazione, rappresentare lo spirito del tempo e i mutamenti d'epoca. La società non è sterile. Ogni periodo storico genera artisti che diventano espressione della realtà sociale e politica. Agli operatori delle scienze economiche e giuridiche spetta comprendere, misurare e disciplinare i cambiamenti in un contesto denso di contaminazioni derivanti dalle altre scienze, inclusa l'estetica e la neuroscienza, contribuendo alla formazione individuale e collettiva in mondi *open access* in cui è d'obbligo parlare plurale.

Il presente volume è ripartito in quattro sezioni che trattano: (i) del contesto economico in cui i diversi operatori del sistema arte producono valore; (ii) del quadro normativo connesso al c.d. «diritto dell'arte»; (iii) di talune *arti* e delle peculiarità economiche e giuridiche che le caratterizzano e, infine, (iv) della trasformazione digitale che ha potenziato l'arte digitale e che sta cambiando i processi di valorizzazione e conservazione del patrimonio culturale.

Il primo spunto di riflessione si rivolge a istituzioni e soggetti privati chiamati a un ruolo proattivo nella comprensione e valorizzazione della funzione sociale e politica dell'arte, assumendosi la responsabilità di favorire l'inclusione della cultura negli indici ESG. Si è voluto teorizzare la nascita dell'ESG «C», ovvero un ESG (Environmental, Social and Governance) potenziato dalla Cultura, intesa come nuovo ambito di generazione di impatti durevoli o riduzione di esternalità negative, indirizzato al raggiungimento degli Obiettivi per lo Sviluppo Sostenibile (SDGs Goals) di cui all'Agenda delle Nazioni Unite 2030. La Cultura è, invero, tema trasversale ai 17 Obiettivi e si colloca in modo dominante nell'ambito dell'istruzione di qualità (Goal 4.7 e Goal 11.4).

Al *diritto allo sviluppo della cultura* (art. 9 Cost.) deve corrispondere un *dovere di sviluppo culturale*. Alla definizione di «patrimonio culturale», prevista dalla Convenzione di Faro come «un insieme di risorse ereditate dal passato che alcune persone considerano, a prescindere dal regime di proprietà dei beni, come un riflesso

e un'espressione dei loro valori, credenze, conoscenze e tradizioni in continua evoluzione» deve corrispondere la nascita di un indicatore di capacità di generazione di risultati che analizzi gli effetti degli investimenti in cultura rispetto ai domini rilevanti, ambientale, culturale, sociale ed economico.

In tale contesto si colloca la disciplina delle *società benefit*, istituzionalmente dedicate, pur nell'esercizio di un'attività economica, anche alla valorizzazione del patrimonio culturale: l'attività imprenditoriale non dovrebbe essere rivolta esclusivamente a beneficio di coloro che vi partecipano (gli *shareholders*), ma anche di chiunque ne subisca in qualche modo gli effetti (gli *stakeholders*), nella consapevolezza della interdipendenza dei propri comportamenti con quelli degli altri e nell'interesse delle generazioni future.

Esiste, dunque, una responsabilità culturale nel cui contesto si incardina il fenomeno del *corporate collecting*, ovvero l'insieme delle azioni attraverso cui l'impresa colleziona opere d'arte e le mette a disposizione della propria organizzazione promuovendone la fruizione pubblica attraverso azioni di studio e valorizzazione. Il binomio arte-impresa e la ricerca di un indice di correlazione in termini di redditività sono temi di stringente attualità che investigano le marginalità esistenti o estraibili.

Negli anni si è assistito a un cambiamento di prospettiva, passata dal considerare le *corporate collections* quali «estensioni» della storia dell'imprenditore, strumento di marketing, branding e promozione a veri e propri asset di crescita culturale e formativa e di sviluppo delle relazioni territoriali e sociali del patrimonio intangibile dell'impresa. La tesi che si assume interpreta l'arte in azienda come: (i) pratica di apprendimento riflessivo all'interno delle organizzazioni e sviluppo di valori e comportamenti di inclusione e cittadinanza; (ii) modalità per i dipendenti di esprimere la propria voce, portare avanti istanze di cambiamento, realizzare un ambiente organizzativo più giusto; (iii) veicolo di generazione di relazioni e di conoscenza della comunità di riferimento.

Se per un verso, dunque, il patrimonio artistico volge verso una sempre più rilevante funzione politica, sociale e culturale, per altro verso l'opera d'arte si manifesta, con rinnovato vigore, nella sua duplicità, come oggetto da collezione, innamoramento e discendenza del collezionista, e come investimento finanziario, da includere in un portafoglio diversificato. Passione o investimento? Dividendo estetico o finanziario? *Why do you buy art?* Sono le domande attorno alle quali ruota l'analisi economica del mercato dell'arte.

È stato, quindi, necessario rivolgersi a un'analisi del mercato dell'arte contemporanea, sull'assunto che è *arte* ciò che un qualificato numero di persone riconosce esserlo in un dato momento e nel corso del tempo. L'accreditamento e la reputazione dell'artista e della sua produzione creativa dipendono dai *gatekeepers* del mercato di riferimento: *in primis*, direttori e curatori di musei, di biennali, triennali e quadriennali ma anche galleristi, collezionisti, case d'aste.

Si è osservato che il processo creativo, immerso nel sistema globale dove dominano domanda e offerta, entra in connessione con il mercato sulla base di diverse leve. L'incontro dell'artista con un curatore o un gallerista è la premessa per la circo-

lazione della produzione artistica: curatori, galleristi e collezionisti hanno un ruolo nell' esporre e nel valorizzare la nuova produzione artistica attraverso mostre, fiere di ricerca o acquisti. Gli scambi privati, proposti dal gallerista al giro dei collezionisti più fidati, contribuiscono a costruire il valore e il range di prezzo.

Le istituzioni culturali sono, infatti, protagonisti rilevanti del mercato dell'arte. La tesi che si è inteso proporre è che loro compito centrale sia la trasformazione di una visione culturale in un progetto destinato a organizzare la cooperazione di più soggettività istituzionali, sociali, politiche e individuali. Per questo motivo la gestione di una istituzione culturale si presenta, in tutta la sua complessità, come derivata da un elemento centrale che si è definito «attivismo culturale», ossia la presenza di un impulso che si incarna in un progetto.

L'azione culturale è, quindi, per necessità e definizione anche «politica» e richiede competenze diversificate: competenze produttive (incluse quelle educative), gestione delle collezioni, gestione degli immobili, comunicazione, marketing e vendite, risorse umane, legale, *information technology*, economia e finanza, partenariati. Possiamo, quindi, parlare di «impresa» culturale solo a patto che le competenze gestionali ed economiche siano affiancate da competenze umanistiche e culturali, e viceversa. Le due anime devono collaborare e avere uguale peso, al fine di evitare la deriva verso situazioni di crisi finanziarie o, all'opposto, verso fenomeni di irrilevanza culturale.

Nell'analisi del rapporto tra arte e territorio-paesaggio si è inteso assumere un nuovo punto di osservazione e indagare come gli artisti, i loro viaggi, le loro arti e le loro comunità creative abbiano contribuito all'evoluzione dell'ospitalità, modificandone i tratti, i significati, i linguaggi, finanche l'offerta, contribuendo a ri-generare il «turismo culturale». La tesi che si è voluta sviluppare è quella della «relazione ospitale»: tanto più l'ospite, nella sua relazione con l'ospitante (residente), è artista creativo, tanto più è «altro» (non per provenienza geografica bensì per distintività culturale ed espressiva), maggiore e migliore sarà il rilascio benefico che la relazione produce nei luoghi dove avviene, sia all'interno delle comunità ospitali, che nell'intorno del territorio e del paesaggio.

Altro protagonista del mercato è il collezionismo. Chi colleziona desidera sì creare una propria raccolta, ma acquista gli oggetti manifestando un bisogno o un'intenzione interiore e li lega insieme, raccontando una storia. Non importa quale sia il collante (l'espressione della propria personalità, un periodo storico, un determinato artista, una specifica tecnica, un colore, un tema o un soggetto), né, tantomeno, le ragioni che spingono il collezionista all'acquisto (passione, *status symbol*, investimento): quello che conta è considerare ciò che si ha raccolto come un'unica entità, come una sorta di organismo vivente in cui proiettare la propria identità. In tal modo, il collezionista pensa alla propria collezione come a un figlio: non basta che sia venuta al mondo, è necessario prendersene cura, crescerla, farla viaggiare, educarla nel suo insieme, nel suo contesto e nel suo tempo.

Per questa via si è fatta strada, anche in Italia, la figura dell'*art advisor*: un consulente d'arte, specialista, competente, professionale, indipendente e persino empatico

(considerato l'alto gradiente di passione che si riferisce al collazionare opere d'arte). Compito dell'*art advisor* è lo svolgimento della *due diligence* artistica e la valutazione economica dell'opera. Il sistema bancario e il settore del *wealth management* hanno colto l'opportunità di mercato, istituzionalizzando funzioni di *wealth planning* (dai più tradizionali quali il testamento, la costituzione di una fondazione, ai più evoluti, quali il *trust* di scopo e il *family art charter*).

Delineato il sistema-arte alla luce del paradigma economico se ne sono osservati i profili giuridici.

Il diritto dei beni culturali trova la sua fonte giuridica nei principi generali della Costituzione, recentemente novellata, con Legge Costituzionale n. 1/2022, con un inserimento che amplia la tutela all'ambiente, alla biodiversità e agli ecosistemi «anche nell'interesse delle generazioni future». Ciò significa che il Legislatore ha voluto imprimere una sorta di unitarietà e complessità al binomio patrimonio culturale-patrimonio ambientale in vista di «ecosistemi culturali», quale *unicum* del nostro Paese.

Tutela e valorizzazione sono affidate dalla Costituzione (art. 117) a competenze legislative differenti: la prima è esclusiva dello Stato, la seconda è concorrente delle Regioni; come dire che l'individuazione dei beni culturali e la loro salvaguardia fisica deve essere disciplinata in maniera uniforme su tutto il territorio nazionale, mentre le politiche di valorizzazione (ovvero gli interventi che non hanno a che fare *direttamente* con la fisicità del bene) sono tanto più efficaci quanto più disciplinati dall'ente territoriale di riferimento.

In materia di valorizzazione e gestione dei beni culturali, l'archetipo categoriale degli accordi che le pubbliche amministrazioni possono concludere tra loro «per disciplinare lo svolgimento in collaborazione di attività di interesse comune» è quello degli accordi ai sensi dell'art. 15 della Legge n. 241/1990 cui l'art. 112 del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio da attuazione: atti di natura consensuale, alternativi all'ordinaria attività provvedimentale, che consentono alle Amministrazioni di raccordare e coordinare l'esercizio di poteri (talora frammentati) spettanti a distinti enti pubblici.

L'impianto normativo manifesta, altresì, l'intenzione del Legislatore di superare la concezione dell'attività di valorizzazione come ambito di intervento esclusivo delle pubbliche amministrazioni: a tali attività possono, infatti, «concorrere, cooperare o partecipare soggetti privati» (art. 111 Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio). Si delinea un definitivo cambio di prospettiva rispetto alla precedente riserva pubblica degli strumenti di valorizzazione dei beni culturali, in favore di un maggior coinvolgimento dei soggetti privati che (mediante contratti di concessione di servizi, appalto di servizi o forme di partnership) possono operare in sinergia con gli enti pubblici, attuando così il principio di sussidiarietà orizzontale.

Sussistendo, dunque, una responsabilità culturale ai diversi livelli (pubblici o privati), il Legislatore ha finalmente portato a termine, con Legge n. 22/2022, la Riforma dei reati contro il patrimonio culturale; si è così ridefinito l'assetto della

tutela penale, in ottica sia repressiva che preventiva, con il dichiarato obiettivo di tutelare in modo adeguato «asset strategici per il nostro Paese e che hanno valore per l'intera umanità» (Relazione Illustrativa alla Legge n. 22/2022). Ne è derivata l'introduzione della responsabilità penale-amministrativa degli enti per tali reati *ex* Decreto n. 231/2001, ponendo l'Italia all'avanguardia nella tutela del patrimonio culturale, anche rispetto agli obblighi assunti con la Convenzione di Nicosia (entrata in vigore sul piano internazionale il 1° aprile 2022). Alla luce della Riforma, pertanto, tutti i soggetti giuridici che hanno un ruolo nella gestione, nella salvaguardia e nel trasferimento dei beni culturali (come gallerie, case d'asta, enti museali, fondazioni culturali, associazioni, società partecipate e istituzioni private in genere, anche se prive di finalità lucrative, costituite in forma societaria o associativa, oltre a banche, intermediari autorizzati ed emittenti) dovranno adottare un Modello Organizzativo o aggiornare quello già adottato al fine di prevenire eventuali responsabilità ai sensi del Decreto n. 231/2001.

Il mercato è poi alimentato dalla circolazione delle opere d'arte, cruciale per la loro valorizzazione artistica ed economica. Il quadro normativo italiano sulla compravendita di opere d'arte è costituito da norme che trovano la loro fonte in diversi ambiti del diritto positivo (Codice Civile, Legge sul Diritto d'Autore, Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio, Codice del Consumo). In particolare, il diritto di rilasciare il certificato di autenticità spetta all'artista in quanto manifestazione del suo diritto morale alla paternità dell'opera (art. 20 Legge sul Diritto d'Autore).

Compito degli operatori del mercato è spingere verso un «acquisto consapevole» nelle tre fasi che costituiscono l'analisi giuridica della compravendita di un'opera d'arte: *due diligence*, contratto di compravendita ed (eventuale) fase patologica dello stesso. In primo luogo, l'acquirente dovrà verificare «con la dovuta diligenza» la presenza di taluni elementi essenziali idonei a incidere sulla identificazione-qualità dell'opera d'arte: l'autenticità e la provenienza, il titolo di acquisto e l'assenza del vincolo di dichiarazione di eccezionale interesse apposto dal MiC (la c.d. «libera circolazione» internazionale). La seconda fase riguarda la redazione del contratto di compravendita, che dovrà prevedere l'inserimento di clausole di garanzia a tutela dell'acquirente. La terza fase, eventuale, si riferisce al contenzioso, qualora successivamente alla compravendita l'opera dovesse risultare «non autentica»; in tal caso l'acquirente potrà avvalersi di rimedi giuridici diversi a seconda che egli abbia o meno previsto una clausola di garanzia di autenticità: azione di risoluzione del contratto per inadempimento per *aliud pro alio datum* o azione di annullamento per vizi del consenso.

Un'opera d'arte è anche il risultato materiale del processo creativo dell'artista da apprezzarsi in considerazione del trascorrere del tempo. Possono, dunque, essere opportune o necessarie opere di conservazione (prevenzione, manutenzione e restauro) che rispondano alle esigenze di preservare e ricostituire l'integrità dell'opera soggetta a possibili deterioramenti, danneggiamenti e manomissioni. Le attività di conservazione e restauro sono assai delicate in quanto potenzialmente tali da incidere sui diritti morali dell'autore che potrebbero risultare pregiudicati dall'esecuzione (o dall'omissione) di tali attività.

E l'arte è anche un valore da proteggere. Assicurare un'opera d'arte è un atto di gestione rivolto a preservarne il valore e l'integrità rispetto a eventi che possano incidere sulla sua esistenza (perdita, distruzione, furto) e consistenza (danni, deterioramento). Le assicurazioni *fine art* più diffuse sul mercato sono polizze *all risks*, che il proprietario stipula direttamente in relazione all'ubicazione delle opere presso la propria abitazione, o richiede che siano stipulate per il caso di prestito d'opera presso istituzioni museali (con polizza «chiodo a chiodo»). A garanzia della corretta operatività della polizza e allocazione del rischio, il *condition report* (documento che registra lo stato di conservazione di un'opera in un determinato momento) dovrebbe essere adeguatamente compilato e aggiornato immediatamente prima di ogni movimentazione.

Infine, in considerazione della globalizzazione dei rapporti contrattuali connessi all'arte si è ritenuto di stimolare una riflessione sui metodi di risoluzione delle controversie alternativi alla giurisdizione ordinaria (Alternative Dispute Resolution o ADR), diffusi in ambito internazionale e nazionale. Tra i metodi ADR vi sono: la negoziazione, la mediazione e l'arbitrato. La multidimensionalità, la presenza di elementi di internazionalità, la rilevanza, oltre che degli aspetti giuridici anche di elementi culturali e sociali, l'esigenza di riservatezza sull'esistenza della lite e sull'esito della stessa, l'opportunità di individuare soluzioni *tailor-made*, costituiscono le caratteristiche peculiari delle liti in materia di arte che inducono all'utilizzo di metodi ADR.

Indagati gli ambienti rilevanti del c.d. «diritto dell'arte», si è voluto trattare di talune *arti* caratterizzate da peculiarità proprie, quali la street art, il design, la fotografia, la neuroestetica fotografica e la produzione artistica generata da Intelligenza Artificiale.

La street art, o *urban art* in considerazione della natura site-specific dell'opera (il contesto metropolitano), è un complesso di espressioni artistiche in contesti e superfici urbane, realizzata con ogni forma di tecnica e su ogni tipo di superficie, dotata di una dimensione temporale limitata che tende alla contingenza. Tale arte vive di provocazioni che stimolano riflessioni sotto profili economico-giuridico e artistico-curatoriali: (i) essa nasce illegale (Taki 183) per diventare «istituzionalizzata»; (ii) si genera nei quartieri metropolitani più periferici e «a basso reddito» (5Pointz, Lower East Side e Harlem a New York) per assistere nel tempo a fenomeni di «gentrification» o «imborghesimento» dei quartieri; (iii) nasce su supporto urbano per poi essere venduta su tela e commercializzata in un luogo chiuso, in case d'asta o in gallerie specializzate.

In relazione alle problematiche particolari di questo tipo di arte, ci si è interrogati su quale disciplina sia applicabile alle opere caratterizzate da multi-autorialità, sia essa frutto di un volontario coordinamento o il risultato di un contingente avvicinarsi di più autori, con una dinamica di natura più competitiva che cooperativa. Si sono considerate le diverse fattispecie particolari che contribuiscono con conflitti di interessi e di diritti. In particolare, ci si è chiesti se vi fosse un diritto morale

dell'artista di opporsi a modifiche o alla distruzione della propria opera. Nei rapporti tra artista e proprietario del muro su cui l'opera è realizzata, ci si è interrogati sul bilanciamento di interessi e di diritti costituzionalmente riconosciuti, quali la libertà di espressione artistica (art. 11 Cost.) e il diritto alla proprietà privata (art. 42 Cost.). Ci si è, inoltre, interrogati sulla possibilità che il proprietario del muro possa diventare proprietario per accessione (art. 936 c.c.) dell'opera insistente sul proprio muro.

Ci si è poi chiesto a quale regime autoriale di utilizzazione le opere di street art dovessero essere sottoposte: licenza esclusiva automatica oppure licenza a titolo gratuito tipica dei mondi *open source*, secondo la tecnica del *copyleft* (con l'effetto che, per proteggere l'autore, tutti coloro che accedono all'opera sono obbligati a renderla nuovamente disponibile).

Il design vive un rapporto complesso con l'arte. Oggi si conferma, anche sulla base dei più recenti interventi normativi (D. Lgs. n. 95/2001) e orientamenti giurisprudenziali, che ogni forma di espressione avente sia carattere creativo sia valore artistico, trova tutela autoriale, anche il design. La sentenza della Corte di Giustizia dell'Unione Europea nel caso Cofemel è incentrata sul valore artistico del design escludendo che la tutela possa essere condizionata al fatto che il prodotto possieda anche il «valore artistico» richiesto nell'ordinamento italiano dall'art. 2, n. 10, Legge sul Diritto d'Autore. Al momento, tuttavia, a tre anni dalla sentenza Cofemel, le sentenze di merito italiane sembrano lontane dalla piena applicazione di detti principi, se non per il caso di una recente ordinanza del Tribunale di Venezia (5 luglio 2021).

Le «opere fotografiche» ricevono tutela autoriale solo nel 1979 con la riforma della Legge sul Diritto d'Autore, che le eleva a opere dell'ingegno dotate di carattere creativo (diversamente, invece, le fotografie c.d. «semplici» godono della tutela di un diritto connesso e le fotografie c.d. «documentali» non godono di alcun diritto esclusivo di proprietà intellettuale). Uno dei punti di maggiore criticità dell'impianto normativo in materia è la valutazione circa l'esistenza del carattere creativo: si è ritenuto in giurisprudenza che l'«atto creativo» del fotografo dev'essere «espressione di un'attività intellettuale preponderante rispetto all'uso della tecnica materiale».

Si è poi considerato, in relazione alla tipicità della fotografia (che si produce «per multipli» tutti originali), la correlazione esistente tra cessione dei negativi e cessione dei diritti di utilizzazione economica. Non è sfuggita all'analisi l'interessante sovrapposizione di diritti che può realizzare l'opera fotografica di un'opera d'arte, dove opera d'arte è sia la fotografia in sé, sia l'oggetto che è stato riprodotto con la fotografia.

La neuroestetica fotografica è una derivata della fotografia per il tramite delle nuove tecnologie. All'intersezione tra innovazione tecnologica, ricerca neuroscientifica e riflessione storico-teorica sull'immagine, nasce la collaborazione tra il Centro di Ricerca Tecnologie Avanzate per la Salute e il Benessere dell'Ospedale San Raffaele di Milano e ICONE, Centro Europeo di Ricerca in Storia e Teoria dell'Immagine dell'Università Vita-Salute San Raffaele, concretizzandosi nel progetto di Neuroestetica Fotografica NEFFIE. Nello specifico, attraverso tecnologie avanzate quali Intelligenza Artificiale, wearable sensors, NFT, Blockchain e Metaverso, il singolo

individuo partecipa alla creazione dell'opera d'arte e del suo valore etico ed estetico, divenendone protagonista attivo e consapevole: il fruitore, in sostanza, diventa «osserv-autore» e «co-autore» di una produzione di altri.

Inevitabile è stata, quindi, l'analisi dell'impatto della tecnologia sull'arte. La tecnologia, oggi sempre più declinata come potere trasformativo su dati e crescente capacità di calcolo algoritmico, è in grado di determinare una cesura rispetto alle categorie tradizionali che governano il diritto d'autore: la questione principale è quella che ruota intorno alla «autonomia creativa» generata da forme di intelligenza artificiale (IA).

Il punto su cui ci si è interrogati è quali conseguenze ci siano, in termini di autorialità, nei casi in cui l'opera è *computer generated* e l'uomo resta *out of the loop* rispetto al ciclo di creazione artistica. La tesi a oggi maggioritaria in dottrina ritiene che la tutela d'autore sia limitata alle opere dell'ingegno umano e non possa essere estesa a quelle dell'IA, mancando quest'ultima di soggettività giuridica. E anche a voler superare la visione antropocentrica del diritto d'autore, l'IA dovrebbe superare il vaglio del requisito della originalità (che si coniuga al c.d. carattere creativo) correlato alla circostanza che l'opera esprima la «personalità» del suo autore.

Come prima conclusione si è osservato che i classici diritti morali e patrimoniali che compongono il diritto d'autore si rivelano inadatti rispetto all'IA. Questa non possiede alcuna capacità semantica (comprensione del significato del testo) ed è solo uno strumento di sintassi (elaborazione di un linguaggio di testo). Luciano Floridi, a tal proposito, insiste sulla distinzione fra *agere* e *intelligere* e giunge per questa via a derubricare l'intelligenza artificiale a una dimensione meramente strumentale dell'agire umano, che resta, in questa ricostruzione, il solo che riesca a coniugare efficacemente azione e intelletto.

La sezione conclusiva di questo volume è destinata al fenomeno della crypto arte, degli Art-related NFTs e della trasformazione digitale del patrimonio culturale.

Nella definizione di crypto arte ci si è chiesti se possa essere considerata un movimento artistico, ossia un raggruppamento di artisti che condividono un manifesto programmatico: Sergio Scalet (fondatore degli Hackatao) scrive che «la crypto art è uno dei pochi movimenti artistici di questo millennio che parla la lingua del suo tempo; permette ai nuovi linguaggi di espressione digitale di avere un mercato veloce, pulsante e su misura per la nuova generazione di collezionisti». Si è cercato, quindi, di spostare l'attenzione dall'aspetto finanziario-speculativo a quello più strettamente curatoriale di selezione e vaglio della qualità delle proposte artistiche. La *community* dei social network e dello spazio digitale è il nuovo ambiente di riferimento degli artisti che producono crypto arte, dove essi partecipano, si incontrano, collaborano in modo trasparente. In questo contesto, ci si interfaccia con vecchie grammatiche (la matrice «pop») applicate a un nuovo ambiente (la cultura «tech»).

Con l'ingresso delle nuove tecnologie l'arte digitale trova, dunque, una nuova tutela. Nasce per questa via la tokenizzazione dell'arte mediante Non-Fungible Token (NFT), una stringa crittografica unica e non replicabile, un insieme di metadati che include un *hash*, ossia un codice identificativo univoco del bene digitale cui si rife-

risce, che può essere scambiato per mezzo di *smart contract*. Gli Art-related NFTs sono clusterizzati secondo la più recente tassonomia promossa anche a livello europeo (Studio della Commissione Giuridica del Parlamento Europeo su «Diritti di proprietà intellettuale e Distributed Ledger Technology», ottobre 2022) in cripto arte in senso stretto e arte tokenizzata, a seconda che l'opera sia nativa digitale o se, invece, essa rappresenti la riproduzione digitale di un bene fisico di autore vivente o non più vivente, che sia opera d'arte o bene culturale, che a sua volta sia di proprietà privata o in consegna all'ente pubblico. La differenza tra i mondi è rilevantissima in termini di gestione dei diritti d'autore e di riproducibilità.

Il dibattito dottrinale si è concentrato sulla natura degli NFTs, ossia se essi, nel loro atteggiarsi concreto (al di là della forma), siano *security token* in considerazione di un prevalente gradiente speculativo come i titoli azionari, che comportano diritti patrimoniali e reddituali e diritti amministrativi di voto e governance, oppure se siano *utility token* in considerazione di un prevalente gradiente di godimento, con funzione di agevolare l'utilizzazione di un prodotto o di un servizio. A oggi, a livello di normativa sovranazionale MiCAR (Market in Crypto Asset Regulation), volta a disciplinare il mercato degli asset crittografici, ne ha escluso l'applicabilità agli Art-related NFTs, in quanto crypto-assets unici e non fungibili, comprendendo le opere d'arte digitale e gli oggetti da collezione, il cui valore è attribuibile alle caratteristiche uniche di ciascun crypto-asset e all'utilità che conferisce al titolare del token.

Si è indagato se i pilastri dell'arte tradizionale (unicità, originalità, autenticità, proprietà e provenienza) possano resistere alla prova delle nuove tecnologie. Si è osservato come uno degli elementi più sensibili di vulnerabilità del sistema sia dato dalla qualità del set informativo immesso nella blockchain, tanto da potersi, per ipotesi, certificare originalità e autenticità di opere plagiate o non autentiche. Il sistema blockchain sfida, inoltre, le classiche nozioni di proprietà e possesso.

E come si può valutare, dunque, l'arte digitale? In considerazione di nuovi paradigmi di fruizione si sono posti alcuni quesiti «ontologici»: l'accessibilità può essere una parte del collezionismo o è in opposizione a esso? Le persone saranno ancora interessate all'arte se non esclusiva o non sarà un indicatore di status? Il pubblico esistente per la raccolta di opere d'arte cambierà o un nuovo tipo di collezione richiederà la creazione di un nuovo pubblico? L'informazione digitale rende la conoscibilità dell'opera «scalabile»; qual è l'impatto sul valore dell'arte? L'approccio che si è ritenuto ragionevole seguire, in attesa di un'evoluzione del mercato che potrebbe portare a nuovi standard condivisi dalla dottrina e dalla prassi valutativa, pare essere quello di un ricorso analogico alle metodologie di norma utilizzate per valutare sia le opere d'arte tradizionali, sia i beni immateriali che sono parte integrante dell'arte digitale.

Infine, si è affrontato il tema della trasformazione digitale del patrimonio culturale. Da tempo l'Europa ha messo in atto una politica legislativa orientata alla promozione e allo sviluppo di un approccio *open access* e di una cultura globale del riuso di contenuti e immagini che fanno parte del patrimonio culturale pubblico, finalizzata

alla creazione di un patrimonio culturale digitale europeo. Il riferimento è alla Direttiva Copyright (UE) 2019/790 e al relativo Articolo 14, volto alla creazione di uno «spazio» capace di garantire libertà nella circolazione di materiali che svolgono un ruolo essenziale nella digitalizzazione del patrimonio culturale. In prospettiva, tale spazio dovrebbe consentire la creazione e la preservazione di un pubblico dominio europeo, ritenuto un elemento chiave per costruire un'identità europea fondata su valori comuni. Tuttavia, la trasposizione a livello nazionale del citato Articolo 14, che mantiene prevalenti le disposizioni in materia di riproduzione di beni culturali, di cui al Codice dei Beni Culturali, comporta un regime italiano restrittivo rispetto agli altri Paesi dell'Unione Europea. In conclusione, dunque, il volume ha inteso analizzare il profilo economico delle scelte che compiono gli operatori del mercato dell'arte (collezionisti, imprese, artisti, case d'aste, gallerie, enti fieristici, istituzioni bancarie e finanziarie, musei e istituzioni pubbliche, consulenti e così via) ponendole in relazione con la corrispondente analisi giuridica dei rapporti commerciali, dando origine a quella branca del diritto che abbiamo definito *dell'arte*, fino a preoccuparci di esaltare il diritto *nelle arti* e immergerci nelle valutazioni etiche ed estetiche che le nuove tecnologie ci impongono di osservare. Il testo propone un'analisi pratica delle *transazioni* (fortunate o meno) e una narrativa dei *case history* per una più compiuta comprensione della materia e la naturale anticipazione delle situazioni che gli operatori economici e quelli del diritto, gli esperti e i curatori artistici si trovano a dover inquadrare giuridicamente, valutare economicamente e stimare criticamente, anche in considerazione della trasformazione digitale.