

Una introduzione: diritto delle arti, nuove tecnologie e valorizzazione dei beni culturali

BARBARA POZZO

Le nuove tecnologie e il mondo dell'arte

L'avvento delle nuove tecnologie nel settore dell'informazione e della comunicazione, considerate la terza rivoluzione industriale, ha indotto grandi cambiamenti economici, tecnologici e socioculturali. Si tratta di un fenomeno ormai onnipresente nella vita moderna, che alimenta l'economia digitale accelerando la produzione, la distribuzione e il consumo di beni e servizi in tutti i settori. Il settore dell'arte non vi ha fatto eccezione.

Gli artisti sperimentano nuove forme d'arte¹ che superano i confini dell'arte contemporanea e delle collezioni museali, adottando a volte vere e proprie strategie di comunicazione sui social media².

I musei utilizzano dal canto loro sempre più spesso le nuove tecnologie per migliorare l'esperienza dei visitatori delle loro mostre, predisponendo sistemi informatici *touch-screen*, e audioguide digitali, al fine di richiamare l'attenzione di un più ampio pubblico nei confronti di una esperienza immersiva³.

Nuove piattaforme, che sfruttano il potenziale delle tecnologie più innovative, mirano a rendere fruibili al viaggiatore, tramite apposite *app*, contenuti culturali che valorizzano beni che sono finora stati ai margini dei percorsi più usuali, favo-

1. M. LOVEJOY, *Postmodern currents: art and artists in the age of electronic media*. Prentice Hall PTR, 1996.

2. X. KANG, C. WENYIN, *The Like economy: The impact of interaction between artists and fans on social media in art market*, in R. GRINTER, T. RODDEN (a cura di), *Proceedings of the International Conference on Business and Information Management*, Association for Computing Machinery, New York, 2017; J. SALO, M. LANKINEN, M. MÄNTYMÄKI, *The use of social media for artist marketing: Music industry perspectives and consumer motivations*, in «International Journal on Media Management», 15.1 (2013), pp. 23-41.

3. D. VOM LEHN, J. HINDMARSH, P. LUFF, C. HEATH, *Engaging constable: revealing art with new technology*, in *Proceedings of the SIGCHI conference on Human factors in computing systems*, op. cit., pp. 1485-1494.

rendo lo sviluppo di un'economia territoriale legata al turismo culturale⁴.

È lo stesso mercato dell'arte ad essere cambiato sotto l'influenza delle nuove tecnologie. Se è vero che il mondo dell'arte si è dimostrato inizialmente più riluttante ad abbracciare le trasformazioni in base alle dinamiche dell'*e-business*⁵, è anche vero che le cose stanno cambiando. Come mette in luce il più recente Report di Hiscox⁶, accanto al tradizionale mercato dell'arte *online* in cui vengono scambiati oggetti fisici, ormai maturato fino a diventare una parte significativa e permanente del mercato dell'arte, vi è il mondo stravagante, volatile e seducente degli NFT, dei *non fungible token*⁷, che sembra attrarre molto di più gli speculatori piuttosto che gli amanti dell'arte⁸.

Molto tempo è passato da quando Walter Benjamin scriveva «L'opera d'arte nell'era della riproducibilità tecnica»⁹, ma il filosofo tedesco aveva già compreso come la fotografia e il cinema avessero aperto le porte verso la possibilità di riproduzione di massa delle opere d'arte, ciò che avrebbe portato ad una perdita del valore unico e sacrale dell'opera d'arte. Oggi una cosa appare chiara: l'idea della "fisicità" dell'opera d'arte perde terreno di fronte alla creazione "immateriale" dell'artista. Sebbene le *res incorporales* siano sempre state presenti nel vocabolario del giu-

4. Si veda ad esempio il progetto VASARI, acronimo di "VALorizzazione Smart del patrimonio ARTistico delle città Italiane", finanziato dal PON Ricerca e Innovazione 2014-2020 nell'ambito dell'Asse II "Progetti tematici" – Azione "Cluster", che prevede il sostegno a progetti di ricerca industriale e sviluppo sperimentale nelle 12 aree di specializzazione individuate dal Programma Nazionale per la Ricerca (PNR) 2015-2020: www.ponricerca.gov.it/comunicazione/esempi-di-progetto/ricerca-industriale-e-sviluppo-sperimentale/vasari-valorizzazione-smart-del-patrimonio-artistico-delle-citt%C3%A0-italiane/.

5. M. SAMDANIS, *The impact of new technology on art*, in «Art Business Today», 20 (2016), pp. 164-172.

6. Hiscox Online Art Trade Report 2021, <https://www.hiscox.co.uk/online-art-trade-report#paragraph-94036>.

7. E. DAMIANI, *Cripto-arte e non fungible tokens: i problemi del civilista*, in «Rassegna di diritto della moda e delle arti», 2, 2022.

8. F. ANNUNZIATA, A. CONSO, *NFT L'arte e il suo doppio. Non Fungibel Token: l'importanza delle regole oltre i confini dell'arte*, Milano, 2021.

9. *L'opera d'arte nell'era della riproducibilità tecnica* del filosofo tedesco Walter Benjamin, venne pubblicato per la prima volta dall'autore durante il suo esilio a Parigi con il titolo *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* nella Zeitschrift für Sozialforschung, in una versione rielaborata e abbreviata. Cfr. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, a cura di M. Valagussa, Einaudi, 2011.

rista¹⁰, qui si pone un problema di sempre più difficile definizione, non solo perché l'opera diventa riproducibile teoricamente all'infinito, ma anche in quanto spesso riconducibile a più autori, o addirittura a un algoritmo...

Il ruolo delle università

Dall'atto creativo alla loro fruizione, dalla loro commercializzazione alla loro autenticazione, le opere d'arte vedono la loro vita scandita da nuove tecnologie che inducono il giurista a rivisitare archetipi antichi per quanto riguarda gli infiniti problemi che la nuova situazione propone.

Ed è questa la ragione per cui il *Dipartimento di Diritto, Economia e Culture*, unitamente al *Dottorato in Diritto e Scienze Umane* dell'Università dell'Insubria hanno voluto organizzare assieme a SIEDAS, la Società Italiana Esperti di Diritto delle Arti e dello Spettacolo, l'incontro di oggi in questa prestigiosa sede: per discutere dei diversi problemi che oggi il riconoscimento, la tutela, la commercializzazione delle opere d'arte pongono ai giuristi.

In questa prospettiva è bene ricordare come sia compito delle università preparare i giovani giuristi ad affrontare la complessità del mondo contemporaneo, offrendo loro gli strumenti per comprendere e gestire le nuove problematiche che questa ci prospetta. In linea con questa impostazione, l'Università dell'Insubria ha recentemente varato una riforma che prevede l'attivazione di *focus* su tematiche specifiche di grande attualità in una prospettiva interdisciplinare, come la tutela dell'ambiente, le nuove tecnologie, la cooperazione internazionale e la moda.

Il mistero ineffabile dell'arte

Tuttavia, è forse bene ricordare come anche il mondo delle nuove tecnologie, che sono al centro del dibattito di oggi, sia certamente capace di aprire nuovi orizzonti alla creatività ar-

10. Il riferimento è al bellissimo saggio di G. PUGLIESE, *Dalle «res incorporales» ai beni immateriali di alcuni sistemi giuridici odierni*, in «Riv. trim. dir. proc. civ.», 1982, p. 1137.

tistica ed offrire nuovi strumenti di indagine al giurista, non sia infallibile. Di recente, un giornalista d'inchiesta francese ha portato alla ribalta l'*Affaire Ruffini*¹¹, i cui fatti, presto narrati, ci pongono di fronte a nuovi quesiti rispetto ai risultati raggiungibili dalle nuove tecnologie nel mondo dell'arte.

L'*Affaire* prende il via il 1° marzo 2016, quando l'*Office central de lutte contre le trafic des biens culturels* (OCBC), dopo avere ricevuto una segnalazione anonima, ordina il sequestro di un'opera in esposizione a l'Hôtel Caumont a Aix-en-Provence. Si tratta di un dipinto appartenente al Principe Hans-Adam II del Liechtenstein ed attribuito a Hans Cranach il Vecchio, rappresentante una *Venere col velo*, che il Principe aveva gentilmente concesso in prestito per una retrospettiva sull'artista. Ci si può immaginare lo scandalo scatenato dal sequestro: l'opera, segnalata come falsa, era stata infatti acquistata dal Principe per sette milioni di Euro. Inoltre, secondo il Codice della proprietà intellettuale francese, l'opera che risulti contraffatta può essere distrutta su ordine della Corte¹². Si prefigurava quindi un grave danno in capo ad un Regnante straniero, che non aveva certo introdotto l'opera in Francia per venderla in frode alla fede pubblica. Ma lasciamo per un attimo da un lato i malumori del Principe ed analizziamo la storia del dipinto e il contributo delle nuove tecnologie nella risoluzione della controversia.

Il dipinto passa di mano in mano velocemente. Ripercorriamo brevemente i passaggi.

Hans-Adam II del Liechtenstein compra per sette milioni di euro la *Venere col Velo* in occasione della settimana dedicata al Rinascimento organizzata da Colnaghi, una delle più antiche gallerie d'arte al mondo, fondata a Londra nel XVIII secolo, e specializzata proprio nella compravendita di opere dei grandi maestri della storia. Prima di essere acquistato, il dipinto viene sottoposto all'attenzione del direttore delle collezioni del Principe del Liechtenstein, Johann Kräftner, che ne ha sempre sostenuto l'autenticità.

11. V. NOCE, *L'Affaire Ruffini, Enquête sur le plus grand mystère du monde de l'art*, Buchet-Chastel, Paris, 2021.

12. Art. 335-6 del *Code de la propriété intellectuelle*, Loi no 92-597 du 1er juillet 1992, dernière modification: 30 Juin 2022. Normativa analoga si rinviene anche nel domestico codice della proprietà industriale e nella legge sul diritto d'autore.

Il venditore non è però la Galleria stessa, ma il suo proprietario d'allora, Konrad Bernheimer, considerato un "dinosaurio" del mercato dell'arte¹³, il quale – a sua volta – l'aveva acquistato nel 2013 da Michaël Tordjman, Presidente di Skyline Capital, per 3,2 milioni di Euro, una cifra assai inferiore a quella a cui verrà rivenduta al Principe.

Tordjman aveva sottoposto il dipinto della *Venere col Velo* ad autenticazione da parte di due periti di indiscussa reputazione, lo storico dell'arte berlese Werner Schade e Dieter Koeplin, curatore presso la *Öffentliche Kunstsammlung* di Basilea, entrambe esperti dell'opera di Cranach, che avevano attribuito il dipinto a Cranach il Vecchio senza grandi esitazioni.

Pochi mesi prima, Skyline Capital aveva acquistato il dipinto, descritto come «attribuibile a Lucas Cranach», da Art Factory, una società del Delaware appartenente a un mediatore d'arte francese, Jean-Charles Méthiaz per soli 700.000 euro. Méthiaz, residente in Italia, aveva ricevuto il dipinto da Giuliano Ruffini, che gli aveva firmato un mandato a vendere alla fine del 2012.

Si può dire dunque che sono gli esperti Schade e Koeplin a trasformare il *dubbio* sull'attribuzione del dipinto in *realtà* e a far lievitare il valore dell'opera, complice lo stesso Johann Kräftner, che, come direttore delle collezioni del Principe del Liechtenstein, aveva condiviso l'operazione d'acquisto. Non certo il Ruffini contro cui si accanisce la magistratura francese che aveva venduto un'opera su cui ancora vi era un alone di incertezza ad un prezzo molto più contenuto.

Comunque sia, quando l'*Office central de lutte contre le trafic des biens culturels* (OCBC) riceve la lettera anonima che segnala l'opera esposta a Aix-en-Provence come falsa, la giudice incaricata delle indagini, Aude Buresi, è da molto che investiga su Ruffini¹⁴.

I dubbi sull'opera nascono innanzitutto dal fatto che il dipinto attribuito a Cranach fosse apparso dal nulla, senza che per cinque secoli fosse mai stato riportato in alcuna cronaca. Ruffini spiega di avere ricevuto anni addietro quel dipinto, assieme a molti altri, da una sua amante, più anziana di lui e non più in vita. La donna a sua volta aveva ereditato la collezione dal pa-

13. V. NOCE, *cit.*, p. 31.

14. *Ivi*, p. 23.

dre, il quale aveva mantenuto contatti con alcuni mercanti d'arte durante la Seconda guerra mondiale che avevano fatto incetta di opere d'arte di cui una parte della popolazione aveva voluto sbarazzarsi velocemente per cercare riparo fuori dall'Europa: una spiegazione non suffragata da prove scritte, ma anche difficile da smentire e non del tutto implausibile.

Ed ecco come in questo frangente il ricorso alle nuove tecnologie sia apparso come la speranza per fare luce nel buio di questa vicenda. Da qui una serie infinita di esami¹⁵, che non porteranno però a risultati incontrovertibili.

La prima perizia viene affidata al *Laboratoire de recherche des musées de France*, installato presso il Louvre che presenta i risultati del suo accurato esame già nel luglio del 2016. Tuttavia, più che arrivare ad ineffabili certezze, il *Laboratoire* pone una serie di quesiti non dirimenti. La prima cosa che il responso fa notare è che Cranach aveva generalmente scelto per le sue opere tavole di tiglio o di faggio, raramente di quercia, come avveniva in questo caso. Sussistevano tuttavia alcuni casi accertati in cui Cranach aveva effettivamente dipinto anche su quercia, quindi il rilievo non appariva dirimente.

Per quanto concerne il colore, il *Laboratoire* mette in evidenza come l'impiego di certi colori possa servire ad indicare il periodo in cui l'opera è stata dipinta, sottolineando la presenza di azzurrite e l'assenza di altri colori che invece andavano per la maggiore nel periodo in cui Cranach avrebbe dipinto¹⁶. Tuttavia, l'assenza di un determinato colore non risulterebbe probante, mentre la presenza di azzurrite potrebbe derivare da un successivo restauro o rimaneggiamento dell'opera.

Destano poi interesse alcune crepe presenti sul dipinto che non seguirebbero le naturali deformazioni del legno, più marcate nelle parti bianche e quasi assenti nelle parti scure, da cui il *Laboratoire* inferisce che non si tratti di crepe originali, ma piuttosto il risultato di un processo di invecchiamento indotto artificialmente.

15. *Ivi*, p. 51.

16. E. MARTIN, A. R. DUVAL, *Les deux variétés de jaune de plomb et d'étain: étude chronologique*, in «Studies in Conservation», vol. 35, n. 3, 1990, pp. 117-136; E. MARTIN, A. R. DUVAL, *Le jaune de plomb et d'étain et ses deux variétés. Utilisation en Italie aux XIVe et XVe siècles*, in M. MARABELLI, P. SANTOPADRE (a cura di), *2a Conferenza internazionale sulle prove non distruttive, Perugia 1988*, Roma, 1988, I, pp. 1-14.

Tuttavia, anche queste critiche risulteranno non determinanti, in quanto lo stesso Ruffini metterà in evidenza come altre opere, la cui attribuzione a Cranach non appare contestata, presentassero lo stesso tipo di crepe e che le zone bianche e le zone scure di un dipinto reagissero in modo diverso col passare del tempo. Anche il Principe del Liechtenstein addurrà il certificato di uno specialista inglese che giudicherà come le crepe «possano perfettamente concordare con il periodo del XVI secolo»¹⁷.

In definitiva, questa prima perizia non riuscì a fornire dei dati incontrovertibili sull'opera, insinuando al massimo che questa avrebbe potuto derivare dalla cerchia di artisti attorno a Cranach, cosicché ne seguirono delle altre.

La seconda venne affidata a Violaine de Villemereuil¹⁸, chimica di professione con diversi lavori di polizia scientifica alle spalle e titolare di una società di analisi di materiali, Ose Services, che si serve di un gruppo interdisciplinare di esperti, tra cui storici dell'arte, grafologi, specialisti del legno. Da questa seconda perizia emerge che l'opera non potrebbe essere ascritta nemmeno alla cerchia degli artisti operanti attorno a Cranach, che il monogramma apposto in fondo al dipinto non reggerebbe il confronto con l'originale e che il legno su cui l'opera è stata dipinta risalirebbe al XVIII e sarebbe originario della Borgogna¹⁹.

Se per quanto concerne l'interpretazione dello storico dell'arte e del grafologo in relazione al monogramma si rimane nell'ambito delle opinioni che contraddicono altre opinioni di esperti, la prova scientifica basata sulla disponibilità di nuove tecnologie concernente l'età e l'origine del legno dava la speranza di arrivare a risultati decisivi. La dendrocronologia, ossia lo studio delle correlazioni tra gli accrescimenti annuali di alberi, a vita di solito plurisecolare, e i fattori climatici, dovrebbe fornire risultati univoci a questo riguardo.

Eppure, anche in questo caso, ben presto un'altra opinione, fornita da Peter Klein²⁰, membro della *Court of Arbitration for Art* e grande esperto di dendrocronologia, espone una tesi esattamente opposta concludendo che il legno fosse d'origine tedesca

17. V. NOCE, *cit.*, p. 55.

18. *Ivi*, p. 56.

19. *Ivi*, p. 59.

20. Su Peter Klein cfr. https://www.cafa.world/arbitration/pool_of_experts/peter_klein/.

e proveniente da un albero abbattuto al più presto attorno al 1518²¹, rendendo così l'attribuzione del dipinto a Cranach del tutto ipotizzabile.

Diverse altre furono le opinioni, le perizie e le tesi esposte a questo riguardo, riferendosi ogni volta alle tecnologie più moderne e più sofisticate.

Verrebbe da dire che il mistero dell'arte non appare sempre spiegabile.

21. V. NOCE, cit., p. 60.

Sulla compenetrazione tra arte, diritto e nuove tecnologie

FILIPPO DANOVÌ

1. L'arte come linea infinita nel tempo

Il senso dell'accostamento lessicale tra arte, diritto e nuove tecnologie, a dispetto della sua articolazione e apparente frammentazione, può essere graficamente trasposto nella figura geometrica della linea.

Il sintagma ci descrive prima di tutto un tracciato verticale, seguendo una progressione diacronica continua, perché quando parliamo di arte parliamo di un tema che non ha origine, né fine. L'arte, invero, è antica come la storia dell'uomo e continuerà ad affascinare e sedurre in ogni epoca, a dispetto dello scorrere delle generazioni e delle trasformazioni che pure coinvolgono la società. E si tratta di un fascino e di un potere ineludibile, che non desta alcuno stupore, se solo si considera quanto sia innegabile la verità racchiusa nel (troppe volte citato e forse anche abusato) monito di Dostoevskij per il quale «La bellezza salverà il mondo». In questo senso, il richiamo alle nuove tecnologie potenzia la verticalità della linea, sottolineando la persistente capacità espressiva dell'arte in un contesto presente e avveniristico in cui la macchina e la dimensione "virtuale" delle relazioni hanno preso e sempre più prenderanno il sopravvento sull'uomo e sulla materia.

Ma la linea in esame può seguire altresì un tracciato orizzontale, in quanto il significato della triade che dà origine al titolo vuole essere trasversale e interdisciplinare, ricollegando aree che presentano una propria autonomia strutturale e identitaria e sembrerebbero, a una rapida quanto sommaria impressione, non comunicanti tra loro.

A ben vedere, invece, si tratta di tre fattori (l'arte, la tecnologia, il diritto) tra loro compenetrati da un sottostante comune *fil rouge*.

Non vi è dubbio, invero, che l'arte è legata alla società, e la creazione artistica risente delle trasformazioni del nostro vive-

re quotidiano, *in primis* dunque proprio delle nuove modalità tecnologiche che caratterizzano sempre più la nostra esistenza e con le quali ogni giorno ci confrontiamo.

A questo riguardo, la diffusione di tecnologie nuove e sempre diverse ha determinato un cambiamento epocale anche nella dimensione espressiva e artistica, investendo e ammantando di nuovi significati tutti i momenti che segnano il ciclo vitale dell'opera d'arte.

2. Nuove tecnologie e creazione dell'opera d'arte

In questa prospettiva, il primo profilo da prendere in considerazione è indubbiamente quello legato alla fase generatrice e al momento della creazione.

In antico, l'opera d'arte era necessariamente frutto della mente e della mano dell'uomo, attraverso la quale veniva "forgiata" su un supporto materiale, poco importa che si trattasse di pietra, legno, argilla, ceramica, carta, tela o seta. Quale che fosse la materia, l'opera ultimata acquistava sempre una sua propria identificazione, una precisa collocazione nel tempo e nello spazio, anche una sua stabilità temporale (pur con le inevitabili fragilità legate allo scorrere dei secoli) e con queste una più spiccata separatezza concettuale dello stesso autore (che pure legava il suo nome e la sua fama al grado di accoglimento e successo dell'opera nella società). L'arte era materia e oggetto, e diveniva quindi altro rispetto all'idea e al passaggio creativo della mano del suo autore.

Nel XX secolo questo rapporto di inscindibilità tra il concetto di opera d'arte e un substrato materiale e concreto entra invece in crisi, per una serie di fattori concorrenti.

In primo luogo, è il concetto stesso di arte e di opera artistica a conoscere una vera e propria rivoluzione, determinata dai forti cambiamenti della società e del sistema. Lo scorso secolo è stato denso di inquietudini, e ciò ha dato vita anche nel mondo dell'arte a un continuo e a tratti spasmodico susseguirsi di correnti (soprattutto nella prima metà del secolo gli esempi non si contano neppure, futurismo, *art nouveau*, cubismo, surrealismo, metafisica, dadaismo, fauvismo, espressionismo, avanguardie,

l'elenco potrebbe continuare a lungo), e in seguito sempre più repentinamente alla nascita e al diffondersi dell'arte contemporanea, nella quale si affermano anche forme artistiche dapprima sconosciute o comunque rifiutate come tali.

Un esempio a quest'ultimo riguardo può essere quello della *Street art*, nata anche come forma di ribellione e protesta, nella quale l'artista, realizzatore dell'opera d'arte, agisce in una dimensione privata o in un contesto pubblico a volte (anzi spesso) senza neppure una pregressa autorizzazione. Si definiscono ormai esempi di *Street art* le opere artistiche di arte pubblica realizzate, con qualunque tecnica e con carattere di unicità, su beni e spazi autorizzati, di proprietà pubblica o privata, ricadenti nei contesti urbani o extra urbani¹. L'opera dà quindi vita a una creazione che deve poi trovare un suo difficile inquadramento nel delicato equilibrio e temperamento tra molteplici diritti non sempre tra loro consonanti. In questo senso si devono tenere in considerazione non solo il diritto d'autore (il creatore dell'opera), ma anche il diritto del proprietario dell'immobile (che potrebbe anche non essere consenziente), e ancora il diritto della collettività a poter fruire dell'opera d'arte. E accanto al fenomeno della "street art" (arte di strada intesa come movimento che "predilige forme di arte figurativa che si manifestano "materializzandosi" in luoghi aperti, pubblici, e spesso illegalmente"), si colloca, poi, la "public o urban art", che comprende opere pubbliche commissionate da enti pubblici ed acquistate con fondi pubblici, così rendendo necessarie ulteriori specifiche competenze di diritto amministrativo².

Ma la materialità dell'arte entra in crisi soprattutto nella seconda metà del secolo, in quanto la diffusione delle nuove tecnologie determina un cambiamento nello stesso modo di concepire le declinazioni dell'estetica.

1. Diverse leggi regionali hanno ormai riconosciuto la valenza di queste forme artistiche. In questo senso da ultimo si v. ad es. gli artt. 1 e 2 della L.R. Lazio 23 dicembre 2020, n. 22 (Disposizioni per la valorizzazione, promozione e diffusione della Street art), nonché l'art. 1 della ancor più recente L.R. Abruzzo 15 marzo 2021, n. 4, identicamente intitolata.

2. In argomento v. DONATI, *I "percento per l'arte": evoluzione della disciplina in Europa e nel mondo*, in *Direzione Generale Arte e Architettura contemporanea e Periferie urbane*, a cura di Cura Books, 2017, pp. 37 ss.

Per mezzo delle nuove tecnologie, infatti, si è assistito alla possibilità di dare vita a nuove forme artistiche e alla diffusione dapprima della videoarte, quindi dell'arte elettronica, e infine dell'arte informatica.

Sul finire del secolo, infine, anche grazie alla diffusione sempre più marcata di Internet e di nuove forme tecnologiche, si è andata affermando la diffusione della *net.art* (o *internet.art*) e con essa di forme artistiche inscindibilmente compenstrate alla dimensione tecnologica nella quale prendono vita.

È il fenomeno della *new media art*, locuzione ampia e suscettibile di diversi significati, che non allude a una precisa corrente estetica o a un inquadramento nella tradizionale cornice (e idea) di forma, quanto piuttosto al poliedrico complesso delle forme artistiche che si esprimono attraverso nuove modalità tecnologiche (immagini fotografiche, riprese e video, apparati e supporti informatici, strumenti della biotecnologia), o (in senso ancor più lato) che comunque si interessano e tendono verso nuove suggestioni culturali, espressività individuali o finalità sociali.

In alcuni casi la tecnologia è solo lo strumento per realizzare l'opera, che rimane sempre dotata di carattere materiale, anche se l'artista vuole superare sé stesso, e dunque si sottrae al mondo e alla tradizionale concezione della divulgazione, per affidarsi interamente all'innovazione digitale e divenire a sua volta artificiale.

In questo senso è stata la straordinaria avventura del quadro di Rembrandt dipinto nel 2016, non direttamente dal pittore, è evidente (erano passati 347 anni dalla sua morte), ma neppure un'opera definibile soltanto *à la* Rembrandt, perché in fondo si tratta proprio di un "inedito" di Rembrandt, o se vogliamo di un Rembrandt "inedito", perché fatto rivivere artificialmente. Il dipinto riproduce infatti attraverso una sofisticata e computerizzata composizione di tecniche differenti, artistiche, statistiche e digitali, in un'opera nuova e inedita, l'espressività tipica del grande artista olandese³.

Nella stessa prospettiva l'ultima frontiera è l'artista umanoide, perfetta fusione tra uomo e macchina, come il robot Sophia,

3. Sul progetto che ha portato alla creazione "artificiale" di un nuovo dipinto di Rembrandt v. https://www.repubblica.it/speciali/arte/recensioni/2016/04/07/news/guardate_il_prossimo_rembbrandt_1_ha_dipinto_un_computer-137095898/; https://www.hwupgrade.it/news/sistemi/rembrandt-torna-in-vita-con-il-dipinto-realizzato-da-un-computer_61967.html.

presentato per la prima volta nel 2016 e divenuto fenomeno virale anche nel mondo dell'arte, perché non soltanto è stato progettato per comportarsi come un essere umano, ma proprio per creare opere d'arte e provvedere alla relativa diffusione e commercializzazione attraverso piattaforme, inutile dirlo, digitali⁴.

Altre volte, tuttavia, è l'arte stessa a divenire virtuale, poiché le opere divengono creazioni e installazioni impalpabili che si risolvono in una riproduzione informatica. Questo processo è divenuto sempre più raffinato e selettivo, portando alla ribalta nuove e sempre mutevoli forme di espressività artistica.

Alcuni esempi, tra i tanti, possono venire in considerazione.

Il primo è quello della cosiddetta arte interattiva, basata su fenomeni di compartecipazione di più soggetti legati tra loro proprio della dimensione informatica della rete. Si parla al riguardo di *web based art* o di *software generated art*, che costituiscono non soltanto nuove modalità di espressione e linguaggio ma anche di possibile strutturazione della opera artistica.

In questa prospettiva si è assistito a un importante cambiamento attraverso l'impiego dell'Intelligenza Artificiale⁵.

Nel 2018 in un'asta di Christie's il collettivo Obvious ha posto in vendita la prima opera creata da un'intelligenza artificiale (IA) attraverso algoritmi. L'opera ha realizzato \$ 432.500,00, ovvero 45 volte il valore massimo di stima iniziale⁶.

Ma il vero e proprio boom nell'universo artistico si è avuto attraverso i *token* non fungibili (*non fungible token*, NFT). In questo senso le opere d'arte vengono virtualmente frazionate attraverso algoritmi e *blockchain* e immesse sul mercato singo-

4. Per questa nuova esperienza artistica, che ha destato notevole interesse, v. ad es. https://www.repubblica.it/scienze/2021/03/16/news/il_robot_sophia_diventa_artista_ecco_le_opere_che_presto_andranno_all_asta-300855027/; <https://www.gqitalia.it/tech-auto/article/sophia-robot-crypto-art-opera-video>.

5. L'intelligenza artificiale ben possa applicarsi anche al mondo dell'arte, come dimostra anche dalla proposta di regolamento del Parlamento europeo e del Consiglio, presentata in data 21 aprile 2021 dalla Commissione UE e diretta a introdurre una «legge europea sull'intelligenza artificiale»; nella proposta, invero, con il termine intelligenza artificiale (IA) si indica «una famiglia di tecnologie in rapida evoluzione in grado di apportare una vasta gamma di benefici economici e sociali in tutto lo spettro delle attività industriali e sociali» (e dunque in ultima analisi anche artistiche).

6. <https://www.tribune.com/dal-mondo/2018/08/christies-asta-ritratto-intelligenza-artificiale/>.

larmente, così da acquistare valore economico a seconda delle caratteristiche del *token* stesso⁷.

Di recente, ad esempio è stata diffusa la notizia per cui Jack Dorsey, il fondatore di Twitter, ha deciso di mandare all'asta il suo primo e storico tweet sotto forma di NFT. L'iniziativa ha incontrato il favore del pubblico, e il Tweet è stato aggiudicato per la "modica" cifra di \$ 2.915.000⁸.

Assai più rilevanti sono poi i risultati ottenuti da ulteriori opere digitali, come ad esempio l'opera dell'artista americano Beeple, intitolata *Everydays. The first 5000 days*, ovvero un collage di immagini realizzate ogni singolo giorno per cinquemila giorni (e racchiuse in un semplice file immagine in formato JPG), venduta per \$ 69.300.000. Si tratta della quarta cifra nella storia di aggiudicazione di un'opera di un artista vivente⁹.

Si comprende così l'interesse e soprattutto la capacità di espansione di questo particolare settore. L'arte diviene criptata. L'artista stesso non è immediatamente percepibile e potrebbe anche non essere così determinante, in quanto la creazione non ha senso nella sua riconducibilità a uno specifico *input* originario del suo creatore, quanto alle modalità prescelte e tramite le quali l'opera stessa è realizzata.

I testi, le immagini i video possono essere scambiati, ma – malgrado la loro origine – non già riprodotti, perché protetti da un sistema di decodificazione e di fatto resi inespugnabili attraverso *blockchain* che ne garantiscono la provenienza, l'autenticità, la non riproducibilità e con essa l'impossibilità di duplicazione.

Di fatto, tuttavia, l'acquirente non diviene proprietario di un'opera, come la abbiamo sempre immaginata, ma soltanto di un certificato di proprietà¹⁰.

7. <https://www.blockchain4innovation.it/arte/mercato-dellarte-digitale-e-blockchain-la-rivoluzione-del-non-fungible-token/>.

8. <https://www.wired.it/internet/social-network/2021/03/23/primo-tweet-jack-dorsey-venduto-asta/>; <https://quifinanza.it/innovazione/venduto-primo-tweet-dorsey-quanto-vale-nft/475345/>; https://www.corriere.it/esteri/21_marzo_24/nft-jack-dorsey-vende-all-asta-suo-primo-tweet-29-milioni-dollari-destinati-beneficenza-e6949f58-8c81-11eb-9a35-ae00f9335e99.shtml.

9. <https://onlineonly.christies.com/s/beeple-first-5000-days/beeple-b-1981-1/112924>; https://en.wikipedia.org/wiki/Everydays:_the_First_5000_Days; <https://www.ilpost.it/2021/03/27/beeple-nft/>.

10. Su questi temi v. ancora A. DONATI, *Law and art: diritto civile e arte contemporanea*, Milano, 2012.

Così, dopo il fenomeno della moltiplicazione, mediante l'incisione e la stampa, che negli ultimi cinque secoli si è progressivamente fatta strada per la diffusione della cultura, attraverso i libri, gli opuscoli informativi, le stesse opere d'arte (ripensando alle xilografie seppiate dei nostri bisnonni o ai multipli novecenteschi che arredavano le nostre case da bambini, e che consentivano a un più vasto pubblico di godere dell'opera di un artista di fama), dopo il fenomeno dell'incontrollabile propagazione e replica attraverso l'innovazione tecnologica e la rete (le immagini postate su Instagram, come trofei di un monumento personale), l'ultima direzione sembra per paradosso essere, nel momento in cui le nuove tecnologie consentono una sempre più facile e all'apparenza libera possibilità di riproduzione, quella di un ritorno all'unicità.

Nihil sub sole novi dal punto di vista della funzione, si potrebbe obiettare, poiché l'arte vuole essere per definizione spettacolo e stupore.

Ma dal punto di vista della identificazione dell'opera e della dimensione giuridica dell'arte che alla stessa strettamente si accompagna è chiaro che questi nuovi e complessi e sofisticati modelli di creazione dell'opera d'arte impongono una totale rilettura degli schemi tradizionali.

Anche perché il tema del tempo è da sempre strettamente collegato al tema dell'arte, e costituisce una sorta di "problema" per l'opera d'arte, ai fini da un lato della sua conservazione, ma dall'altro e più in generale della sua capacità e attitudine a "eternarsi", resistendo ai cambiamenti del gusto e superando il variare delle mode.

Da questo punto di vista il rischio legato all'utilizzo delle nuove modalità di espressione artistica realizzate per mezzo della tecnologia è quello della rapida obsolescenza, essendo le stesse soggette a essere celermente superate proprio dal fenomeno che ha dato loro vita. In questo senso il sempre più incalzante sviluppo tecnologico porta in breve all'invecchiamento del mezzo e di fatto a una sua deteriorazione, sino a pervenire al paradosso che lo stesso possa anche non essere in breve nemmeno più considerato quale forma di espressione artistica. In altri termini, il serio rischio che si annida dietro all'impiego delle nuove tecnologie è quello di dare vita a forme d'arte illusorie,

poste in essere su formati effimeri al punto da essere destinati a venire rapidamente soppiantati nel futuro.

Anche l'arte diviene fluida, come la società (la grande metafora della "liquidità" di Zygmunt Bauman si adatta ormai a ogni componente e forma espressiva umana) e sempre più fuggevole, finendo per scomporsi in entità un tempo neppure immaginabili, ma dotate di un ciclo di vita ridotto ed effimero.

3. L'identificazione (autenticazione) dell'opera d'arte

La seconda prospettiva è quella legata alla identificazione dell'opera d'arte, ovvero alla attribuzione di una paternità.

Le nuove tecnologie determinano un cambiamento di prospettiva anche nella fase dell'autenticazione, e ciò sia quanto attiene alla autenticazione per opera dello stesso artista, che di fatto realizza l'opera, sia per quanto attiene l'eventuale possibilità di accertamento da parte della collettività, chiamata a reagire a garantire i corretti equilibri nel mercato dell'arte, individuando nel modo più corretto le diverse possibili tipologie di falso e le sanzioni idonee per reagire ad esse¹¹.

Dal primo punto di vista, l'artista che dà vita all'opera d'arte attraverso nuove modalità tecnologiche dovrebbe essere quello maggiormente in grado di spiegare il significato della sua opera e le modalità con le quali ricollegarla alla sua espressione creativa.

In questo senso si è rilevato come le nuove tecnologie suggeriscano (se non addirittura impongano) l'elaborazione di documenti più articolati ad opera dell'artista (*id est* il creatore), che possano orientare correttamente tutti i soggetti con i quali l'opera d'arte entra poi in contatto per consentire la più corretta fruizione della stessa.

Questo perché come detto l'opera d'arte realizzata attraverso nuove tecnologie è per sua natura anche riproducibile e soltanto attraverso precise chiavi di autenticazione e lettura, confini e limiti si possono porre in essere gli accorgimenti necessari per evitare la sua eventuale duplicazione o riproduzione in futuro.

11. Su questi temi v. l'accurata indagine di G. FREZZA, *Arte e diritto fra autenticazione e accertamento*, ESI, Camerino, 2019.

Sotto questo profilo, malgrado sia indubbio che l'impiego di nuove tecnologie determina una maggiore influenza da parte dell'autore sulla garanzia dell'originalità della creazione, ciò non esclude che proprio le incredibili applicazioni (e derive) alle quali soggiacciono i mezzi tecnologici possano dare vita e forma a non pochi problemi giuridici.

Un esempio clamoroso è stato quello del caso *Deepfake*, che ha visto l'artista Chris Ume creare un account TikTok, subito diventato virale, volto a riprodurre e diffondere falsi video dell'attore Tom Cruise, tutti creati attraverso tecniche di intelligenza artificiale. In questo caso non vi è stata reazione da parte del social network, che ha ritenuto che i video potessero essere considerati rispondenti alla libera espressione del pensiero, nelle forme della parodia dei personaggi celebri. E proprio da una simile interpretazione si è avuto un riconoscimento della c.d. *Appropriation Art* nella complessiva cornice del diritto d'autore.

Sotto questo profilo, pertanto, è evidente la necessità di approntare nuovi istituti giuridici connessi alla fisiologia del rapporto (ovvero al momento legato alla creazione stessa dell'opera d'arte), per consentire di meglio determinare il significato i limiti e la portata dell'opera d'arte stessa *in primis* al suo stesso autore, ma altresì a tutti i suoi fruitori successivi.

Anche nella dimensione dell'accertamento della paternità ovvero della falsità dell'opera da parte del mercato e dei terzi (quando non sia più possibile ricorrere alla "interpretazione autentica" dello stesso artista), invero, l'utilizzo di nuove tecnologie determina meccanismi sempre più complessi per il corretto inquadramento del fenomeno.

Anche sotto questo profilo si pone un problema tipicamente giuridico, che investe il tema dell'accertamento della autenticità ovvero della falsità dell'opera. L'accertamento è tipicamente un fenomeno giudiziale. È considerato lo scopo è l'effetto forse primario del processo civile, e dunque anche in questo contesto la diffusione delle nuove tecnologie impone un correlato adattamento e adeguamento delle forme processuali.