



ISLL Papers

**The Online Collection of the
Italian Society for Law and Literature**

Vol. 17 / 2024

ISLL Papers

The Online Collection of the Italian Society for Law and Literature

<http://www.lawandliterature.org/index.php?channel=PAPERS>



ISSN 2035-553X

Vol. 17 /2024

Ed. by ISLL Coordinators
C. Faralli & M.P. Mittica

ISBN - 9788854971318

DOI - 10.6092/unibo/amsacta/8052



La creatività urbana e il diritto in una prospettiva nazionale ed internazionale

Cecilia Conforti*

Abstract: [*Urban creativity and law in a national and international perspective*] This analysis of the complex relationship between urban creativity and law provides a comprehensive overview of a topic of great artistic and legal relevance. Urban creativity, as an expressive form born and primarily developed in public spaces, raises a series of legal issues that often escape clear and defined regulation. The lack of specific legislation governing and protecting it as an art form leads to a series of contradictions in legal actions taken against urban artists. In the first part of the article, a historical and artistic introduction to urban creativity is provided, exploring its origins, its protagonists, and the wide range of styles and techniques that characterize it. It is crucial to understand that urban creativity emerged as a form of expression intended for public spaces, and the occupation of such spaces constitutes a distinctive element of its nature. In the second part, the legal implications of urban creativity are addressed, examining the branches of law that could be involved in a reflection on this topic: constitutional law, criminal law, and civil law. In particular, the discipline of copyright law is analyzed, both at the international and national levels, as the main means of protection available to urban artists. Finally, in the third part, three emblematic cases are examined, illustrating the legal challenges and different dynamics that characterize the relationship between urban creativity and law. These cases include the legal saga of 5Pointz in New York, Banksy's painting in Venice, and the mural dedicated to Ugo Russo in Naples, thus offering a comprehensive overview of the legal and artistic complexities that characterize this field.

Key words: Urban creativity - Law - Protection - Community

1. La creatività urbana e le tre fattispecie visuali

L'espressione "creatività urbana" è stata elaborata e immessa nel dibattito pubblico italiano da INWARD- Osservatorio Nazionale sulla Creatività Urbana¹, d'intesa con altri

* Dottoressa magistrale in Management del Patrimonio Culturale, Dipartimento di Studi Umanistici, Università degli Studi di Napoli Federico II, ceciliaconforti@outlook.it.

¹ INWARD nasce come acronimo di International Network on Writing Art Research and Development. Sta per (inward) "rivolto dentro di sé" e per (in ward) "nel quartiere", centrando la propria missione sugli effetti visivi della creatività urbana. È un osservatorio nazionale che svolge ricerca e sviluppo nell'ambito della creatività urbana (graffiti writing, street art e nuovo muralismo).

<https://www.inward.it/>

operatori culturali del settore, verso la fine del primo decennio degli anni Duemila. Tende a riunire, convenzionalmente, per tratti comuni o simili, secondo ragioni specifiche e tuttavia senza intenzioni di sopravvento linguistico, le culture visuali di graffiti writing, street art e nuovo muralismo.

Il graffiti writing è un fenomeno nato negli Stati Uniti d'America alla fine degli anni Sessanta, per mano di giovani afroamericani e figli di migranti latini, europei e ispanici che iniziarono a scrivere il loro nome, reale o più spesso uno pseudonimo, sui muri delle città, nelle stazioni delle metropolitane, sui treni stessi, ovunque. Queste firme arabesche, in gergo le *tag*, venivano vergate in principio con un semplice *marker*, ovvero un pennarello indelebile dalla punta spessa; solo successivamente le bombolette spray presero il sopravvento, al punto da diventare emblema di tale pratica, dilatandone al contempo le possibilità espressive. Scopo del *writer* degli esordi è quello di "bombardare" (*bombing*) con la sua firma più superfici possibili come esternazione di un disagio dovuto al non sentirsi integrati nella società. È così che la *tag* diventa un modo per dire "ci sono anche io". Il fenomeno evolve e si diffonde tra gli anni Settanta e Ottanta, a New York City e in altre città, in particolare il 1971 rappresenta una data chiave in tal senso: per la prima volta vi è il riconoscimento ufficiale delle *tag* in un articolo del New York Times dedicato a Taki 183. Altro non era che un ragazzo greco di nome Dimitrios proveniente da Washington Heights, a Northern Manhattan, del quale, pur non essendo il primo *writer* della scena newyorkese, la sua *tag* innescò inavvertitamente un movimento globale. Se la *tag* rappresenta il grado zero del *writing*, la ricerca sul *lettering* spinse in un secondo momento i *writers* a soluzioni più complesse. Per fare un esempio, le *bubble letters* sono quelle dalle forme fortemente arrotondate, tipiche del Bronx, mentre, al contrario, le *bar-letters* si presentano fortemente squadrate, unite le une alle altre da elementi a barra. La ricerca stilistica porta al superamento delle tradizionali *tag* con innovazioni stilistiche come le lettere 3D e il *wild style*, scrittura estremamente complessa ed elaborata, di difficile decifrazione anche per gli stessi *writers*. Attorno al 1974 compaiono infine i primi soggetti extralfabetici, aprendo nuove strade che saranno portate a pieno sviluppo negli anni Ottanta. Il *graffiti-writing* arriverà in Italia negli anni Ottanta e raggiungerà la sua acme negli anni Novanta. La diffusione della conoscenza di questo fenomeno artistico è sicuramente agevolata dalla fotografia, lo strumento principale per documentare questo tipo di arte destinata in qualche modo ad essere effimera. Nel 1984 la fotografa americana Martha Cooper ha pubblicato la rivista "Subway Art", una raccolta di foto che rappresentano le testimonianze di *writers* ed interpreti del graffiti-writing ad inizio anni '80 quando l'America, e in particolar modo New York, ha aperto le porte a quest'arte proibita. In Italia nel 1991 a Genova è stata fondata la rivista "Aelle", poi divenuta "AL Magazine", la prima rivista italiana di cultura hip hop che ha giocato un ruolo fondamentale per la diffusione della conoscenza del fenomeno in Italia.

La *street art* si sviluppa come forma creativa tra fine anni Settanta e tutti gli anni Ottanta. Se i graffiti-writing erano e sono legati tuttora all'ambiente dell'hip hop e del rap, la street art si sviluppa in seno alla sottocultura punk. Dopo un apparente declino negli anni Novanta, anche a causa del sopravvento del graffiti-writing, si è affermata come corrente artistica nel Duemila. Si manifesta nello spazio pubblico urbano attraverso l'uso di stencil, sticker, poster, pittura, installazioni e altro, con messaggi ideologici, di contestazione, satira, sensibilizzazione o libera espressione (INWARD). Se

il *writing* è una manifestazione egoistica dell'artista che vuole affermarsi, la street art ha interesse a dialogare con il pubblico. L'artista francese Blek le Rat è stato il primo a fare *street art* in Europa, cominciò a disseminare ratti dipinti a stencil sui muri di Parigi nel 1981, un paio di anni prima che lo stile del graffiti-writing prendesse piede in Europa (Armstrong 2019). Scelse di rappresentare i ratti perché hanno a che fare con la sottocultura, vivono nascosti nei meandri delle città, sottoterra, sono qualcosa di cui la gente ha paura, e per questo simboleggiano quelle criticità politiche, sociali che ci si rifiuta di riconoscere ed affrontare. Il suo stile e le sue tecniche, nonché i suoi famosi topi, vengono ripresi dal famoso *street artist* britannico Banksy che all'epoca riconobbe la sua influenza e allo stesso tempo diede vita ad una nuova generazione di artisti dello stencil che si richiamavano a Blek Le Rat. Alcuni *street artists* lavorano invece con i poster. Protagonista indiscusso del suo utilizzo è Shepard Fairey, noto anche con il nome di "Obey", che divenne fenomeno mediatico a partire dal 2008, quando tappezzò le città degli Stati Uniti con svariati manifesti dedicati a Barack Obama, contribuendo così all'elezione del nuovo presidente. Il terzo medium, che predilige la moltiplicazione di un'immagine, è l'adesivo, lo sticker. Se per molti, *street artists* rappresenta un semplice, personalissimo logo da seminare in ogni dove per aumentare la propria notorietà, per altri è un mezzo come un altro per sviluppare la propria ricerca artistica. Esempari in tal senso sono gli sticker di due coppie artistiche italiane molto note anche a livello internazionale: da una parte Microbo e Bo 130, dall'altra la coppia Cuoghi-Corsello, attivi fin dai primi anni Novanta a Bologna con la celebre ochetta Pea Brain riprodotta anche in enormi murali, i cui stickers originali sono spesso moltiplicati a stencil su etichette adesive di recupero, da quelle dei supermercati a quelle delle poste. Un discorso a parte meritano quegli sticker che, in contesti pubblici, determinano volutamente confusione, sospetto e straniamento dell'osservatore, utilizzando forme e linguaggi della burocrazia. Particolarmente significative sono le "disordinazioni" diffuse in Italia da Edoardo De Falchi nella seconda metà degli anni Novanta, come gli avvisi "Attenzione, questo apparecchio è stato sabotato", oppure "Premere qui con forza", incollati sui bancomat e cabine telefoniche.

Il muralismo è un fenomeno artistico nato in Messico all'inizio degli anni Venti. Attualmente, invece, si parla di "nuovo muralismo" per riferirsi alla nuova generazione di muralisti i quali, dai primi anni duemila in Italia, differentemente dal muralismo storico, non possono prescindere per via personale diretta o indirettamente, per scenari urbani evidenti, da storia e tecniche di graffiti writing e street art, oltre che di muralismo, sedimentatesi in città. Si identifica principalmente nelle ampie facciate dipinte, mostra lo sviluppo di stili tipici della pittura contemporanea e include anche realizzazioni pubblicitarie, social-popolari e didattiche (INWARD). Il muralismo messicano nasce come un'arte di ribellione, sovversiva, aspramente critica nei confronti di un governo fortemente abusatore e reprimente. I protagonisti di questa stagione, José Clemente Orozco, Diego Rivera e David Alfaro Siqueiros, sviluppano un'arte murale fortemente ideologica e narrativa, educativa e popolare; un'arte che è anche libro di storia, ne è un esempio il murale di Rivera con la "Epoica del popolo messicano", presso il Palazzo Nazionale di Città del Messico, e chiave di lettura per comprendere l'attualità (Bertelli 2011). Che tali opere siano raffigurate sulla strada o, come nella quasi totalità dei casi, all'interno dei palazzi, davvero poco importa: la loro essenza è pubblica e collettiva, quasi una sorta di enciclopedia su muro dove apprendere il passato e formarsi politicamente sul presente. Negli stessi anni in Italia era diffuso il muralismo fascista, con lo stesso intento del muralismo messicano, ovvero quello di muovere le masse,

sebbene i valori da sottolineare fossero diametralmente opposti. Anche il rapporto con la architettura era lo stesso, essa non doveva essere stravolta, ma era il murale ad esserle subordinato. Un esempio è il murale “Italia Corporativa” di Mario Sironi, che rappresenta un’immagine simbolica della visione fascista dell’Italia come una nazione forte e organizzata sotto il controllo dello Stato e delle corporazioni, tramite figure monumentali e simboliche, come il lavoratore, l’agricoltore e il soldato, ovvero i pilastri su cui il regime fascista intendeva basare la società italiana. Ancora in America Latina, nel Cile di Allende, si assiste a partire dal 1970 a una nuova ondata di dipinti murali a scopo didattico-politico che segnano profondamente il panorama urbano cileno. Nel 1973, con il golpe del generale Augusto Pinochet, i murali realizzati dai giovani di Unidad Popular vennero distrutti e molti dei loro autori torturati e assassinati. Alcuni artisti esuli diedero vita in Europa a dipinti murali in solidarietà al popolo cileno, riprendendo le iconografie d’oltreoceano; per l’Italia, ricordiamo i numerosi murali della Brigada Pablo Neruda e della Brigada Luis Corvalán di grande valore storico, oltre che artistico. A Napoli, tra gli anni Settanta e Ottanta, il muralista italiano Felice Pignataro riesce a fare proprio questo muralismo sociale e politico ma rendendolo divertente e coinvolgente. Le sue opere erano, infatti, realizzate in compagnia dei ragazzi raccolti in vari quartieri della periferia della città e, oltre a coinvolgerli nel lavoro artistico, miravano a trasmettere loro un messaggio di libertà e di speranza. L’associazione culturale Gridas (Gruppo RISveglio DAL Sonno)² fu fondata proprio con l’intento di promuovere iniziative a supporto della gioventù del territorio, affinché questa si ritrovasse in un luogo ospitale, in grado di raccogliarli dalla strada e insegnare loro il concetto di comunità e socialità. Uno dei più importanti muralisti dei giorni nostri è senza dubbio l’artista italiano conosciuto come Blu. Inizia a dipingere i muri nel 2006 e pian piano il suo inconfondibile stile fumettistico e caricaturale inizia a delinarsi, e l’artista dà sempre più voce a tematiche legate alla denuncia politica e sociale. Protagonisti delle sue opere sono bizzarre figure umane che richiamano un immaginario surrealista e pop e dialogano con il degrado della periferia urbana e industriale.

È quindi evidente che le opere di Felice Pignataro e di Blu dimostrano come la creatività urbana abbia uno stretto legame con la comunità di riferimento e per questo sia un elemento chiave per la riqualificazione urbana e sociale. Ha infatti un rapporto intrinseco con le comunità in cui si inserisce, poiché rappresenta un’espressione diretta delle identità locali, delle esperienze condivise e delle sfide affrontate dai residenti. Questa forma d’arte urbana non solo riflette il tessuto sociale delle comunità, ma può anche influenzarle in modo significativo, contribuendo alla costruzione di legami più solidi e alla promozione di un senso di appartenenza. Le opere d’arte urbana, spesso realizzate in luoghi accessibili a tutti, come muri, ponti o piazze, diventano punti di riferimento per gli abitanti del quartiere, fungendo da luoghi di incontro e di dialogo. Questo può stimolare la consapevolezza e il cambiamento, incoraggiando la partecipazione attiva e la mobilitazione comunitaria.

² Il GRIDAS (gruppo risveglio dal sonno) è un’associazione culturale senza fini di lucro, attiva dal 1981 a Scampia, alla periferia nord di Napoli: <https://www.felicepignataro.org/pubblicazioni/il-gridas>

2. Aspetti giuridici

La caratteristica che ha sempre connotato questo fenomeno artistico è il suo rapporto di antinomia con le norme di legge; infatti, la creatività urbana pone molteplici problematiche giuridiche in diversi ambiti del nostro ordinamento: diritto costituzionale, diritto penale, civile, e, infine, il diritto d'autore.

2.1 Le fonti del diritto

Dal 1948 ad oggi, la Costituzione tutela la libertà di espressione con l'art. 21³ e la libertà artistica viene ulteriormente affermata dall'art. 33⁴, co. 1.

A questi due articoli si aggiunge l'art. 9⁵, tra i principi fondamentali della Costituzione, come forma di tutela della cultura e della ricerca scientifica, oltre che del patrimonio ambientale e naturale. La libertà artistica può essere garantita agli individui della piena autonomia della loro attività creatrice, a prescindere se il risultato avrà riscontro a livello commerciale entrando in circolazione nel mercato artistico come opera d'arte. Non è infatti possibile giudicare a priori l'artisticità di un'opera, soprattutto nella presenza di più tendenze nel mondo dell'arte. L'insieme di opere che vengono qualificate come arte trovano il loro motivo d'essere nel farsi espressione della visione dell'artista, ma anche nell'essere uno stimolo per il pubblico e nel rappresentare alcuni aspetti della società (Polacchini 2018). Ai sensi dell'art 9, l'intervento pubblico deve essere presente, creando le condizioni per le quali la cultura possa liberamente prendere vita e svilupparsi, garantendo il libero gioco delle diverse istanze culturali.

Se l'art. 21 prevede limiti per quelle manifestazioni che si scontrano con il buon costume e che possano risultare un pericolo per l'ordine pubblico, l'art. 33 non menziona limite alcuno quando proclama la piena libertà di arte e scienza. Pare quindi

³ Costituzione, Parte I, Titolo I, art. 21: "Tutti hanno diritto di manifestare liberamente il proprio pensiero con la parola, lo scritto e ogni altro mezzo di diffusione. La stampa non può essere soggetta ad autorizzazioni o censure. Si può procedere a sequestro soltanto per atto motivato dell'autorità giudiziaria nel caso di delitti, per i quali la legge sulla stampa espressamente lo autorizzi, o nel caso di violazione delle norme che la legge stessa prescriva per l'indicazione dei responsabili. In tali casi, quando vi sia assoluta urgenza e non sia possibile il tempestivo intervento dell'autorità giudiziaria, il sequestro della stampa periodica può essere eseguito da ufficiali di polizia giudiziaria, che devono immediatamente, e non mai oltre ventiquattro ore, fare denuncia all'autorità giudiziaria. Se questa non lo convalida nelle ventiquattro ore successive, il sequestro s'intende revocato e privo d'ogni effetto. La legge può stabilire, con norme di carattere generale, che siano resi noti i mezzi di finanziamento della stampa periodica. Sono vietate le pubblicazioni a stampa, gli spettacoli e tutte le altre manifestazioni contrarie al buon costume. La legge stabilisce provvedimenti adeguati a prevenire e a reprimere le violazioni".

⁴ Costituzione, Parte I, Titolo II, art. 33: "L'arte e la scienza sono libere e libero ne è l'insegnamento. La Repubblica detta le norme generali sull'istruzione ed istituisce scuole statali per tutti gli ordini e gradi. Enti e privati hanno il diritto di istituire scuole ed istituti di educazione, senza oneri per lo Stato. La legge, nel fissare i diritti e gli obblighi delle scuole non statali che chiedono la parità, deve assicurare ad esse piena libertà e ai loro alunni un trattamento scolastico equipollente a quello degli alunni di scuole statali. È prescritto un esame di Stato per l'ammissione ai vari ordini e gradi di scuole o per la conclusione di essi e per l'abilitazione all'esercizio professionale. Le istituzioni di alta cultura, università ed accademie, hanno il diritto di darsi ordinamenti autonomi nei limiti stabiliti dalle leggi dello Stato.

⁵ Costituzione, Principi fondamentali, art 9: "La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica. Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione. Tutela l'ambiente, la biodiversità e gli ecosistemi, anche nell'interesse delle future generazioni. La legge dello Stato disciplina i modi e le forme di tutela degli animali".

che l'arte ne sia esentata, e se ne ha conferma nel testo dell'art. 529⁶ co. 2 del Codice penale, secondo cui “non si considera oscena l'opera d'arte o l'opera di scienza”, e quindi non limitabile o vietabile penalmente. Inoltre, in ambito artistico, il problema del buon costume si può superare poiché non persiste una sua violazione, nel momento in cui le persone accedono consapevolmente e liberamente alle manifestazioni e alle esibizioni, anche quelle ritenute oscene (Polacchini 2018). Inoltre, e ciò emerge prepotentemente nelle opere di creatività urbana, l'arte ha tra i tanti obiettivi anche quelli di scuotere, scandalizzare e provocare, nel tentativo di dare una nuova visione alle cose e ai fenomeni del mondo, esprimendosi in modo autentico e talvolta diverso dalla comune percezione.

Infine, quando si parla di limiti e restrizioni, la regola alla base delle norme costituzionali è quella secondo la quale non sono applicabili limiti al di fuori di quelli previsti dalle norme costituzionali stesse. Nel caso in cui, invece, si ritenga che un principio entri in conflitto con altri principi della Costituzione, sarà compito dei giudici, o di chi di dovere, trovare un equilibrio tra tali norme e valori, soppesando i limiti applicabili a uno o all'altro. Uno dei principi o criteri tradizionalmente utilizzati negli ordinamenti giuridici per risolvere le antinomie normative è “lex superior derogat inferiori”. Ai fini della trattazione, è importante farne menzione. Infatti, in base a questo criterio, in casi di antinomia tra due norme giuridiche prevale quella che è stata posta dalla fonte del diritto sovraordinata secondo la gerarchia delle fonti esistente nell'ordinamento. Sebbene la locuzione latina parli di “deroga”, l'operare del criterio gerarchico non determina in realtà né la deroga né l'abrogazione della norma subordinata, ma la sua invalidità. Negli ordinamenti odierni la norma superiore è di solito posta da una legge (o un atto avente forza di legge) oppure dalla Costituzione: nel primo caso l'invalidità è detta illegittimità, nel secondo caso incostituzionalità.

2.2 Proprietà e diritto d'autore

In ambito costituzionale, un'opera di creatività urbana crea in primo luogo un possibile conflitto tra il diritto di proprietà, sancito dall'art. 42 della Costituzione, del titolare del supporto su cui l'opera viene realizzata e il diritto alla libertà di espressione dell'artista. In ambito civilistico, occorre inoltre distinguere tra:

1. Il caso in cui l'opera sia stata autorizzata;
2. Il caso in cui la medesima sia stata realizzata illegalmente dall'artista, senza il consenso del proprietario del supporto, parlandosi in tal caso di arte indipendente.

Qualora l'opera sia stata autorizzata dal titolare del supporto, in Italia il diritto di proprietà sull'opera apparterrà a quest'ultimo in virtù del principio di accessione previsto dall'art. 936⁷ del Codice Civile, salvo diverso accordo. Si tratta, infatti, come richiesto da

⁶ Codice Penale, Libro II, Titolo IX, Capo II, art 529: “Agli effetti della legge penale, si considerano osceni gli atti e gli oggetti che, secondo il comune sentimento, offendono il pudore. Non si considera oscena l'opera d'arte o l'opera di scienza, salvo che, per motivo diverso da quello di studio, sia offerta in vendita, venduta o comunque procurata a persona minore degli anni diciotto”.

⁷ Codice Civile, Libro III, Titolo II, Capo III, art. 936: “Quando le piantagioni, costruzioni od opere sono state fatte da un terzo con suoi materiali, il proprietario del fondo ha diritto di ritenerle o di obbligare colui che le ha fatte a levarle. Se il proprietario preferisce di ritenerle, deve pagare a sua scelta il valore dei materiali e il prezzo della mano d'opera oppure l'aumento di valore recato al fondo. Se il proprietario del fondo domanda che siano tolte, esse devono togliersi a spese di colui che le ha fatte. Questi può inoltre essere condannato al risarcimento dei danni. Il proprietario non può obbligare il terzo a togliere le piantagioni, costruzioni ed opere, quando sono state fatte a sua scienza e senza opposizione o quando sono sta-

tale disposizione, di “un’opera realizzata con materiali propri su fondo altrui”. L’accessione comporta l’incorporazione dell’opera al bene immobile su cui viene realizzata. L’atto creativo degli artisti di arte urbana costituirebbe, secondo tale corrente, più che altro un atto abdicativo, una sorta di abbandono, di rinuncia da parte dell’artista dei diritti sulla propria opera a favore della città o, meglio, della collettività stessa (Saltarelli 2017). In caso di arte urbana indipendente, il titolare del supporto diviene titolare del diritto di proprietà dell’opera, mentre all’artista spetteranno i diritti d’autore.

È quindi possibile dedurre l’importanza che il diritto d’autore riveste nella tutela giuridica della creatività urbana. A livello internazionale l’esistenza del diritto d’autore è sancita dalla Dichiarazione Universale dei Diritti dell’Uomo (art. 27)⁸, ma la protezione internazionale del diritto d’autore trova la propria fonte principale nei trattati internazionali, tra i più importanti la Convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie e artistiche, la quale stabilisce che ogni Stato aderente alla Convenzione dovesse riconoscere come oggetto di diritto d’autore, non solo le proprie opere nazionali, ma anche le opere create da cittadini degli altri Stati aderenti nel proprio territorio⁹. Nel 1952 venne creata la Convenzione Universale sul diritto d’autore, come alternativa alla Convenzione di Berna, per poter ottenere l’adesione di quei Paesi che non possedevano i requisiti per partecipare alla prima, tra i quali gli Stati Uniti che, infatti, nel 1990, emanano una legge *ad hoc*, promulgando il Visual Artists Rights Act (il VARA) che riconosce ai *visual artists* i diritti morali di paternità e integrità (Moscati 2020).

In Italia il diritto d’autore è disciplinato dalla Legge 22 aprile 1941, n. 633 (anche detta Legge sul diritto d’autore, in seguito L.d.a.). Le opere di creatività urbana si possono sicuramente ascrivere alla categoria delle opere d’arte figurativa ad esemplare unico di cui all’art. 2, comma 4, comprensiva delle “opere della scultura, della pittura, dell’arte del disegno, della incisione e delle arti figurativa similari, compresa la scenografia” che abbiano carattere creativo in quanto espressive delle scelte libere e della personalità dell’autore, e che siano, perciò, originali. Quanto alla forma esterna di tale creatività, la disciplina italiana, accogliendo l’ampia formulazione usata dalla Convenzione di Berna, non richiede che l’opera creativa sia fissata su un supporto tangibile estendendo la protezione ad ogni estrinsecazione e concretizzazione della creatività dell’artista, comprese le opere effimere realizzate su supporti destinati ad una veloce obsolescenza per le quali assume grande importanza, anche ai fini della tutela, la documentazione, che rimane, poi, in sostituzione dell’opera, e che ne segue la vita. È requisito sufficiente l’estrinsecazione dell’opera, in modo che sia percepibile a terzi, in

te fatte dal terzo in buona fede. La rimozione non può essere domandata trascorsi sei mesi dal giorno in cui il proprietario ha avuto notizia dell’incorporazione”.

⁸ Dichiarazione Universale dei diritti umani (1948), art. 27, co. 2: “Ogni individuo ha diritto di prendere parte liberamente alla vita culturale della comunità, di godere delle arti e di partecipare al progresso scientifico ed ai suoi benefici. Ogni individuo ha diritto alla protezione degli interessi morali e materiali derivanti da ogni produzione scientifica, letteraria e artistica di cui egli sia autore”.

⁹ Convenzione di Berna, preambolo: “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”. Convenzione di Berna, Art. 5, co. 1: “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. [...] The enjoyment and the exercise of these rights shall not be subject to any formalities [...] such enjoyment and such exercise shall be independent of the existence of protection in the country of origin of the work”.

riferimento all'arte urbana, 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 da altri. Non sono, quindi, 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. L'estrinsecazione dell'opera è importante perché ci fornisce un criterio di valutazione, portando 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. La non liceità dell'opera non compare come requisito di tutela. Pertanto, le opere illecite e immorali sono opere protette e il loro autore è titolare di diritti d'autore (Vecchio 2017), ai sensi dell'art. 8 (L.d.a.), il quale indica che il soggetto titolare del diritto d'autore è la persona fisica che ha creato l'opera e "chi è in essa indicato come tale nelle forme d'uso". Accanto al nome vero dell'autore sono considerati equivalenti anche il suo pseudonimo e il nome d'arte, se notoriamente conosciuti. Nel caso della creatività urbana 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. L'autore gode di una serie di diritti esclusivi, i c.d. diritti di sfruttamento economico o diritti patrimoniali, regolati dagli artt. 12-19 L.d.a. (ad esempio il diritto di distribuzione, riproduzione, ecc.) ed una serie di diritti a difesa della personalità dell'autore, i diritti morali dell'autore previsti dagli artt. 20- 24, ovvero i diritti di paternità e integrità dell'opera, che, a differenza di quelli patrimoniali, sono inalienabili e non hanno limitazioni temporali. Fondamentale è l'art. 20 L.d.a.:

«Indipendentemente dai diritti esclusivi di utilizzazione economica dell'opera (...), ed anche dopo la cessione dei diritti stessi, l'autore conserva il diritto di rivendicare la paternità dell'opera di opporsi a qualsiasi deformazione, mutilazione od altra modificazione, ed a ogni atto a danno dell'opera stessa, che possano recare pregiudizio al suo onore o alla sua reputazione»

Tale art. ricalca piuttosto fedelmente l'art. 6 bis della Convenzione di Berna, in particolare per le parole "a ogni atto a danno dell'opera", che consentono all'autore di opporsi anche a quelle trasformazioni che non incidono materialmente sull'opera stessa, ovvero tutte le operazioni di decontestualizzazione che rischiano di minare l'intero significato della creazione dell'artista.

2.3 I reati

I due reati principali per cui vengono indagati i creativi urbani sono il reato di danneggiamento, deturpamento e imbrattamento di cose altrui previsti dal Codice penale.

Il reato di danneggiamento è enunciato dall' art. 635 del Codice penale: "Chiunque, distrugge, disperde, deteriora o rende, in tutto o in parte, inservibili cose mobili o immobili altrui con violenza alla persona o con minaccia ovvero in occasione di manifestazioni che si svolgono in luogo pubblico o aperto al pubblico o del delitto previsto dall'articolo 331, è punito con la reclusione da sei a tre anni".

L'art. 639 del c.p. enuncia il reato di deturpamento e imbrattamento, rubricato "Deturpamento e imbrattamenti di cose altrui": "Chiunque, fuori dai casi preveduti

dall'articolo 635, deturpa o imbratta cose mobili altrui è punito, a querela della persona offesa, con la multa fino a 103 euro”.

A Bologna, dove è stata condannata un'artista per aver eseguito un murale senza autorizzazione, non è ben vista neppure la rimozione delle opere decise dal loro creatore, con conseguente denuncia penale. Nel 2016 in occasione della mostra realizzata presso il Museo della Storia di Bologna “Street Art Banksy & Co. L'arte allo stato urbano”, 250 opere di noti artisti di arte urbana come Obey, Os Gemeos, Alicè e Blu sono state rimosse da alcuni edifici di proprietà privata, senza autorizzazione da parte degli artisti, per essere esposti nella suddetta mostra. La critica mossa dagli artisti, alimentata anche dalla stampa, contestava l'iniziativa dell'amministrazione bolognese volta alla “gallerizzazione” delle opere di creatività urbana. Il noto artista marchigiano Blu, ha preferito cancellare tutte le sue opere realizzate a Bologna in segno di protesta, affinché non fossero esposte durante la mostra. “Per protesta contro la manifestazione, da stanotte quindi decine di persone con l'autorizzazione di Blu si sono messe al lavoro per cancellare con vernice e spray almeno una decina di graffiti lasciati dall'artista sui muri della città negli anni. In alcuni casi è intervenuta la polizia municipale e tre attivisti del Laboratorio Crash sono stati denunciati per imbrattamento e violazione di domicilio mentre cancellavano un'opera dello street artist da via Zanardi” (Vecchio 2017). La fattispecie è prevista dall'art. 614 c.p.: “Chiunque s'introduce nell'abitazione altrui, o in altro luogo di privata dimora, o nelle appartenenze di essi, contro la volontà espressa o tacita di chi ha il diritto di escluderlo, ovvero vi s'introduce clandestinamente o con l'inganno, è punito con la reclusione da sei mesi a tre anni”.

Le pene che seguono questi reati si aggravano ulteriormente se tali opere vengono realizzate su un edificio o in una zona sottoposta a vincolo per bene culturale. In particolare, il Titolo II del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio (2004), prevede delle sanzioni penali per due fattispecie di reato di pericolo astratto e indiretto. L'art. 169 sancisce: “È punito con l'arresto da sei mesi ad un anno e con l'ammenda da euro 775 a euro 38.734,50, chiunque senza autorizzazione demolisce, rimuove, modifica, restaura ovvero esegue opere di qualunque genere sui beni culturali indicati all'art. 10”. L'art. 172, invece, punisce violazioni in termini di tutela indiretta che tende a preservare la cornice ambientale di un immobile, ossia il contesto originario dell'edificio o quello sviluppatosi nel corso del tempo. Tali prescrizioni esplicano effetti giuridici in relazione a beni culturali diversi da quelli oggetti di tutela, ma la loro inosservanza è penalmente sanzionabile.

È bene citare in tale contesto l'art. 131 bis c.p. che prevede una causa di non punibilità “nei reati per i quali è prevista la pena detentiva non superiore nel massimo a cinque anni, ovvero la pena pecuniaria, sola o congiunta alla predetta pena”. È il caso del *writer* sardo *Manu Invisible*: nel giugno 2011 era stato accusato di imbrattamento per aver realizzato un piccolo murale su un sottopasso ferroviario nei pressi della stazione milanese di Lambrate. Il *writer* venne assolto in primo grado già nel 2014 perché il giudice ne riconobbe le capacità artistiche, ma la procura di Milano contestò la scarsa rilevanza penale dell'accaduto. L'avvocato Giuseppe Quaglia, difensore dell'artista, assieme al legale Domenico Melillo, evidenziò in udienza che “l'innocenza” di *Manu Invisible* era già stata riconosciuta in primo grado e che, inoltre, ci fosse un vero e proprio accanimento accusatorio nei suoi confronti. La Cassazione ne decretò definitivamente il proscioglimento per la particolare tenuità del fatto (Di Giovanni 2014). La definizione di particolare tenuità verrebbe incontro a *writers* e *street artists* ma tuttavia un successivo comma dell'art. 131 bis invertirebbe la tendenza favorevole: “il

comportamento è abituale nel caso in cui l'autore sia stato dichiarato delinquente abituale, professionale o per tendenza ovvero abbia commesso più reati della stessa indole, anche se ciascun fatto, isolatamente considerato, sia di particolare tenuità, nonché nel caso in cui si tratti di reati che abbiano ad oggetto condotte plurime, abituali e reiterate". Il fatto di usare spray, vernici e poster su luoghi degradati potrebbe non essere sufficiente. Ci possono, infatti, essere *street artists* "per caso", ovvero artisti che occasionalmente fanno incursioni urbane, ma un *writer* episodico è meno immaginabile.

3. I casi

Alla luce delle contraddizioni esaminate in ambito normativo, è comprensibile aspettarsi incongruenze anche e soprattutto nelle pronunzie giurisprudenziali. Si prendano ad esempi alcuni casi:

3.1 Graffiti writing: 5Pointz

L'edificio newyorkese, noto come 5Pointz, era un complesso industriale fatiscente¹⁰ situato a Long Island City nel Queens, luogo ove dilagava la criminalità.

L'edificio fu originariamente costruito nel 1892 per Neptune Meter come fabbrica per la costruzione di contatori d'acqua. La proprietà fu acquistata nel 1971 da Gerald Wolkoff¹¹, un importante imprenditore immobiliare della megalopoli, che però non ne fece alcun uso. A partire dagli anni Novanta concesse ad alcuni artisti di utilizzare la fabbrica per la realizzazione di graffiti legali. Nel 1993 il sito venne rinominato Phun Phactory dal curatore Pat DiLillo, un attivista antigraffiti, nell'ambito di un programma chiamato "Graffiti Terminators". Nel tentativo di legittimare il movimento artistico, in quanto i graffiti erano da sempre associati al crimine e all'attività delle bande, DiLillo impose delle regole rigide per i progetti futuri. Le sue regole includevano che nessuna delle opere d'arte presentate o mostrate raffigurasse simboli legati alle bande. Inoltre, se qualcuna delle *tag* degli artisti fosse trovata nel quartiere o nelle comunità vicine, il suo lavoro sarebbe stato immediatamente rimosso. Nel 2002 Jonathan Cohen, un famoso creativo urbano, noto anche con il nome di "Meres One", contattò Wolkoff affinché gli venisse affidato il compito di curatore di quella che ormai era diventata una mostra d'arte a cielo aperto. Wolkoff acconsentì, pur senza mai formalizzare un accordo scritto (Buckley 2013). Cohen sceglieva gli artisti e le opere, che riteneva meritevoli, a turno venivano realizzate. Vi erano "muri rotanti a breve termine", in cui le opere venivano esposte per poco tempo per poi essere coperte e ridipinte da altri artisti, e "muri di lunga durata", riservati ai migliori *writers*, in cui i lavori rimanevano esposti più a lungo. L'edificio, che assunse il nome di "5Pointz", grazie a questi graffiti acquistò in poco tempo fama mondiale, tanto che il New York Times lo soprannominò "La Mecca dei graffiti". Ospitò più di 10 mila opere d'arte, diventò un'attrazione turistica per visitatori provenienti da tutto il mondo e fu inserito tra i "Must-see di New York" nella maggior parte delle guide turistiche. La controversia in questione è sorta nel 2011 quando il

¹⁰ 5Pointz era costituito da dodici edifici industriali alti uno, tre o cinque piani. Otto di queste strutture erano interconnesse. Le strutture avevano una superficie totale compresa tra 250.000 e 300.000 piedi quadrati, da 23.000 a 28.000 m².

¹¹ Jerry Wolkoff è stato tra i più grandi costruttori della megalopoli, fondatore di un impero di edifici gestito dalla G&M Realty, è scomparso il 19 luglio a 83 anni, a causa di una malattia neurologica.

proprietario della struttura ne annunciò la demolizione, per costruire due grattacieli da circa 1300 appartamenti di lusso. La demolizione era prevista per la fine del 2013, ma Wolkoff promise di mantenere uno spazio dedicato ai graffiti: la decisione incontrò comunque una grande opposizione da parte degli artisti della zona, e in particolare, il curatore, Cohen, cercò di prevenire la distruzione chiedendo alla New York City Landmark Preservation Commission di riconoscere 5Pointz come sito di importanza artistico-culturale. Tuttavia, la richiesta fu rigettata perché l'arte applicata all'edificio aveva meno di trent'anni. Inoltre, in quello stesso periodo la New York City Planning approvava il piano edilizio per la nuova costruzione. Fu così che Cohen, insieme ad altri 17 artisti, in data 10 ottobre 2013, fece causa a Wolkoff chiedendo un *preliminary injunction* (provvedimento ingiuntivo preliminare) volto ad inibire la demolizione dell'edificio, sulla base del diritto morale di integrità previsto al §106A del Copyright Act, che consente di impedire la distruzione di un'opera d'arte visiva. Con ordinanza del 12 novembre 2013, dopo aver sentito in udienza le parti, il giudice Block della Eastern District Court of New York ritenne che non vi fossero i presupposti per un provvedimento cautelare. Secondo il giudice, l'effettiva valutazione della sussistenza dei requisiti per l'applicazione del §106A dovrebbe essere svolta in sede di giudizio nel merito anziché in una rapida fase cautelare (Bicknell 2014), dato che la legge statunitense non definisce il requisito della *recognized stature*. Oltretutto, veniva osservato che le opere di Cohen e degli altri sarebbero potute sopravvivere in altre forme, come la fotografia, essendo comunque tutelate dalla legge sul *copyright* e potendo, quindi, essere sfruttate commercialmente su altri mercati. Il fattore che, tuttavia, preclude ogni possibilità di concessione della *injunction*, prosegue la corte, è la natura temporanea delle opere: il fatto che queste fossero collocate sulle superfici di un edificio di cui la parte attrice era consapevole della prossima demolizione, impedisce a monte la tutela cautelare. Venne così imposta un'ordinanza restrittiva temporanea (di 10 giorni) che vietava a Wolkoff la distruzione dell'edificio, la quale però una volta scaduta non fu rinnovata. Il Tribunale, tuttavia, in quella sede dichiarò che avrebbe motivato con un parere scritto il mancato rinnovo dell'ingiunzione. Occorre precisare però che solo qualche giorno dopo il diniego della misura, e prima ancora del deposito delle motivazioni, Wolkoff aveva ingaggiato una squadra di tinteggiatori per imbiancare tutte le superfici dell'edificio, di fatto precludendo la possibilità di appellare il diniego della *preliminary injunction*. Così la notte stessa, furono dipinte di bianco, all'insaputa degli autori, oltre 49 opere d'arte. Solamente otto giorni dopo, in data 20 novembre 2013, il Tribunale emise il proprio parere scritto. Il 17 giugno 2014 Cohen e i diciassette artisti presentarono un ulteriore ricorso dinnanzi al Tribunale Distrettuale di New York sostenendo che le proprie opere erano state intenzionalmente distrutte e che questo avesse leso i propri diritti morali. Al riguardo quest'ultimi invocarono il Visual Artists Rights Act, che consente agli artisti di impedire la distruzione intenzionale delle proprie opere da parte di altri, qualora queste siano dotate di *recognized stature* (definibile dall'interpretazione giurisprudenziale¹²). Il

¹² "Carter v. Helmsley-Spear, Inc., 861 F. Supp. 303,324-25 (SDNY 1994)": Nel caso di specie tre artisti nel 1991 si accordano con una società per realizzare una scultura da installare in un edificio gestito dalla società stessa. Nel 1994, però, la gestione dell'edificio passa ad un'altra società, la Helmsley Spear's Inc., la quale ferma i lavori degli scultori, proibendo loro di continuare ad installare l'opera, rimuovendola dall'edificio. Carter e gli altri allora citano in giudizio la Helmsley Spear lamentando la lesione del diritto all'integrità dell'opera. La corte afferma nella sentenza che per provare la statura riconosciuta di un'opera, è importante da un lato, il merito dell'opera, dall'altro il riconoscimento di questo merito da parte di esperti del mondo dell'arte, della comunità artistica, o di un gruppo sociale. Specialmente la prima delle due valutazioni, e poi di conseguenza la seconda, richiede la collaborazione in giudizio di esperti del setto-

VARA consente, inoltre, agli artisti di chiedere un risarcimento in denaro se l'opera è stata distorta, mutilata o altrimenti modificata a danno del loro onore o della loro reputazione. Tuttavia, nell'agosto 2014 il proprietario demolì definitivamente l'edificio. Wolkoff si difese sostenendo che gli artisti fossero al corrente che il complesso industriale un giorno sarebbe stato sostituito da condomini residenziali. Inoltre, lo stesso sottolineò il carattere temporaneo delle opere ivi realizzate escludendole, proprio per questo motivo, dalla tutela prevista dal VARA. Il giudice dal canto suo ritenne di non accogliere tale tesi in quanto priva di riscontro legale e specificò che il VARA distingue solamente tra opere rimovibili e non rimovibili prevedendo che le opere inamovibili, incorporate in un edificio, possano essere rimosse solo con il consenso dell'artista a meno che questi non rinunci ai propri diritti con atto scritto e sottoscritto anche dal proprietario dell'edificio. Pertanto, il VARA, secondo il giudice di primo grado, non contiene alcuna eccezione di tutela per le opere temporanee. Importante per il Tribunale fu la testimonianza di Harriet Irgang Alden, esperto di conservazione di dipinti presso Art Care NYC, il quale dichiarò che attraverso l'impiego di recenti tecniche sarebbe stata possibile la rimozione delle opere d'arte dalle mura di 5Pointz. Ma, secondo il Tribunale, Wolkoff rese impossibile per gli artisti salvare il proprio lavoro dal momento che non fornì agli stessi alcun preavviso scritto prima di distruggere le opere né, se le opere fossero state considerate inamovibili, sarebbe stata firmata una rinuncia scritta da parte di questi (Furin 2021). Quanto al necessario requisito della *recognized stature*, il cui significato non è definito dal VARA, esso è stato inteso dalla giurisprudenza nel senso che l'opera d'arte deve essere meritevole di tutela ovvero ricoprire un'importanza tale da essere riconosciuta da esperti d'arte o dalla comunità scientifica o da almeno una parte della società. A tale riguardo, il giudice ritenne che quasi tutte le opere in questione fossero di importanza riconosciuta, ciò anche per il fatto che i graffiti dipinti sulle mura di 5Pointz erano stati selezionati con attenzione e cura da parte di Jonathan Cohen per il riconoscimento, anche al di fuori di 5Pointz, ottenuto dagli artisti. A ciò doveva aggiungersi la testimonianza a favore dei ricorrenti resa nel corso del processo da tre esperti altamente qualificati; tra questi Renee Vara, ex capo esperto di belle arti presso Chubb Insurance e professore di arte alla New York University. Questi illustrò una ad una le opere d'arte riconoscendo l'abilità e la maestria degli artisti e senza dubbio la loro

re, affinché possano guidare il giudice nella valutazione del merito dell'opera. Nel caso Carter il giudice decise in favore degli artisti, riconoscendo la *recognized stature* dell'opera; in secondo grado, invece, la causa fu decisa in loro sfavore, avendo ravvisato nell'opera un *work-for-hire* non tutelabile dal VARA. Il capo di sentenza relativo alla *recognized stature* non fu però toccato dalla corte d'appello, rimanendo perciò il test un criterio di valutazione utilizzato anche in casi successivi. "Martin v. City of Indianapolis, 192 F.3d 608, 612 (7° cir. 1999)": 0 Uno stimato scultore della zona, Martin, creava un'enorme scultura di metallo dal nome "Symphony #1" che collocava su un'area di proprietà di un privato; successivamente la città di Indianapolis acquisì la proprietà dell'area, demolendo la scultura dell'artista. Nella valutazione della *recognized stature* della scultura, non si fece riferimento ad alcuna consulenza specialistica per la valutazione del merito artistico, ma furono ritenute sufficienti quelle prove documentali consistenti in articoli di giornale riguardanti a vario titolo la Symphony #1, elogiandola e valutandola, passando in rassegna i premi vinti dallo scultore. La sentenza di primo grado, decisa in favore dell'artista, fu poi rivista in appello sul punto della *recognized stature*, giungendo comunque alla riconferma di quanto affermato in primo grado. Nella sentenza d'appello, un primo punto importante è l'osservazione dei giudici secondo cui il *two-pronged test* affermato in Carter sarebbe in realtà più rigoroso di quanto non intendesse il legislatore, sebbene non si ritenne necessario ridiscutere quella regola; il secondo punto importante, che emerge dalla *dissenting opinion*, è quello per cui la *recognized stature*, così come riconosciuta nella sentenza di primo grado, non sarebbe in realtà stata sufficientemente provata poiché il parere degli esperti sarebbe sempre necessario per provare la statura riconosciuta di un'opera.

recognized stature. Passando al risarcimento del danno, il Tribunale ritenne di corrispondere una somma a titolo di danni legali, più che di danni effettivi, in quanto difficile sarebbe stato determinare il valore di mercato delle opere distrutte. Tale giudizio si fondò sull'intenzionalità della condotta di Wolkoff. Infatti, il Tribunale ritenne che Wolkoff fosse consapevole che gli artisti stessero rivendicando la protezione del VARA e che la sua condotta fosse “un atto di puro risentimento e vendetta per il coraggio dei querelanti di citare in giudizio per tentare di prevenire la distruzione della loro arte”. Oltre allo stato d'animo dell'autore della violazione il Tribunale considerò anche altri fattori ai fini della determinazione dell'ammontare dei danni legali: le spese risparmiate e i profitti guadagnati dall'autore della violazione; le entrate perse dal titolare del copyright; l'effetto deterrente sull'autore della violazione e su terzi; la collaborazione dell'autore della violazione nel fornire prove sul valore del materiale oggetto di violazione e la condotta e l'atteggiamento delle parti in generale. Sulla scorta di tutto ciò, in data 12 febbraio 2018, il Tribunale Distrettuale di New York, nella persona del giudice Frederic Block e con una sentenza di cento pagine (ove sono state riportate le fotografie di tutte le opere distrutte) ritenne che 45 su 49 opere appartenenti a 5Pointz fossero dotate di *recognized stature* e che Wolkoff le avesse intenzionalmente distrutte, riconoscendo agli artisti un risarcimento a titolo di danni legali, nella misura massima di 150.000 dollari per ciascuna delle 45 opere, per un totale di 6,75 milioni di dollari (Furin 2021). David Ebert, avvocato dei Wolkoff, non rilasciò commenti, mentre Eric Baum, difensore della parte opposta, ha parlato di “una vittoria non solo per gli artisti coinvolti nel caso, ma per gli artisti di tutto il Paese”: era la prima volta che degli autori di graffiti vengono protetti grazie all'applicazione del VARA.

3.2 Street art: Migrant child

Il dipinto di Banksy soprannominato “Migrant Child”, è comparso sulla facciata di un edificio di Venezia nella notte tra l'8 e il 9 maggio del 2019.

Dopo un'iniziale incertezza circa l'attribuzione, Banksy ne ha confermato la paternità, con la pubblicazione di un'immagine sul suo profilo Instagram. L'opera, situata alla stessa altezza di coloro che navigano sul canale, è ben visibile sia dalla riva opposta alla facciata dell'edificio oggetto dell'intervento artistico, sia percorrendo l'adiacente ponte di San Pantalon. Nell'evidente condizione di naufrago il bambino migrante sta chiedendo aiuto sottolineando la sua presenza con un fumogeno acceso. Il dispositivo è rappresentato dall'artista come un ramo estirpato che esprime il senso di sradicamento dalla propria patria di colui che lo tiene in mano. Da sottolineare è che, a breve distanza da dove l'intervento artistico è stato realizzato, si trova il campo di Santa Margherita, il cuore della movida studentesca della città. Quel luogo ogni pomeriggio diventa uno spazio perfetto per i giochi spensierati dei bambini usciti dalle scuole materne ed elementari presenti in zona. Le mamme badano ai propri figli e li vedono rincorrersi felici, invece, il bambino migrante è lì, da solo.

Nei giorni immediatamente successivi alla comparsa del dipinto, la Soprintendenza ai Beni Culturali ha denunciato l'episodio alla Procura di Venezia, un atto dovuto poiché, pur trattandosi di un edificio privato, come molti edifici della Laguna è vincolato dalla legislazione storico-artistica. La Procura ha aperto un fascicolo contro ignoti per la violazione dell'art. 169 del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio, che impone la richiesta di autorizzazione per intervenire, con decorazioni pittoriche, sulle pareti dei palazzi vincolati. A quanto riportano i mezzi di stampa, la stessa

Soprintendenza ha specificato che si tratta di un'opera d'arte e non di un episodio di vandalismo, scrivendo che quel graffito era stato "realizzato da un artista anonimo che il mondo identificherebbe come Banksy" e quindi "anche se illegittimamente realizzato, risulta rientrare nelle disposizioni tutela della stessa legge". Ha anche evidenziato che, da tale opera, non deriva nessun danno e deturpamento al palazzo, disponendo anzi che i proprietari dell'immobile, qualora non avessero voluto mantenere il dipinto di Banksy sulla loro parete, non avrebbero potuto cancellare l'opera ma, eventualmente, rimuoverla affidando il compito ad esperti restauratori per non rovinarlo. Nel luglio 2019 la Procura di Venezia decide di archiviare il caso, riconoscendone il valore artistico e simbolico, che non danneggia l'aspetto dell'edificio. È da sottolineare sicuramente l'oggettiva difficoltà di identificare l'autore materiale della condotta. Pertanto, non potendosi condurre un processo contro ignoti, già questo, avrebbe giustificato la richiesta di archiviazione. In secondo luogo, l'unico reato contestato era quello di cui all'art. 169 D.lgs. 42/2004, che, secondo lo stesso argomentare della denunciante Soprintendenza, era da ritenersi concretamente insussistente.

Ebbene, se tale decisione, privilegiando il tratto artistico della condotta, rappresenta (apparentemente) un punto di svolta nella valutazione della rilevanza penale delle opere dei creativi urbani, si tratta in realtà ancora di un'eccezione a quello che è la tendenza maggioritaria della giurisprudenza italiana.

3.3 Nuovo muralismo: Verità e giustizia per Ugo Russo

L'ultimo caso riguarda il murale Verità e Giustizia per Ugo Russo, sorto da un noto fatto di cronaca: la notte del 29 febbraio 2020, nel quartiere napoletano di Santa Lucia, il quindicenne Ugo Russo a bordo di uno scooter tentò di rapinare, con una pistola-replica priva del tappo rosso, il rolex del carabiniere ventitreenne Christian Brescia che, libero dal servizio, era fermo in auto insieme alla sua compagna.

Dalla perizia balistica è emerso che il ragazzo è stato raggiunto dal colpo di pistola mortale mentre stava fuggendo. Al di là degli aspetti giudiziari, il tragico evento produsse da subito una forte mobilitazione che portò i cittadini del posto alla formazione spontanea di un comitato del quartiere Montecalvario, il quale presentò anche un progetto per la realizzazione di un murale in ricordo del giovane. Tale iniziativa venne affidata alla nota muralista italo spagnola Leticia Mandragora, la quale accettò a titolo gratuito e chiedendo il coinvolgimento nella realizzazione dei ragazzi del quartiere, nell'ottica di un più ampio disegno di riqualificazione sociale. Pertanto, il comitato civico presentò istanza, in data 20 ottobre 2020, all'assessore alla manutenzione urbana della Seconda Municipalità, in cui chiedeva la realizzazione del dipinto, allegando anche il consenso espresso dai condomini dello stabile, oltre al dettagliato progetto della stessa. Tuttavia, il Comune di Napoli non avviò alcun procedimento né, però, comunicò l'esistenza di cause ostative alla realizzazione dell'opera. Solo dopo che l'opera venne realizzata, il Comune di Napoli, con Determina Dirigenziale, dispose l'ordine di ripristino dello stato dei luoghi. Seguì il rigetto del ricorso presentato dal comitato da parte del TAR, confermato in appello dal Consiglio di Stato. Il 3 marzo 2023, l'intervento è stato definitivamente cancellato.

È pubblicamente noto che l'opera in questione abbia destato sin da subito polemiche forti che hanno portato molti ad accusare anche l'artista di aver realizzato un'opera abusiva e che fosse un'esaltazione della delinquenza. Difatti, è ancora molto viva la contrapposizione tra il comitato civico di quartiere, che ebbe origine nel ricordo

del giovane ma anche per chiedere che venisse fatta giustizia su un episodio che, ancora oggi, presenta molti punti oscuri, ed un'opinione pubblica più generale che evoca il rischio di fornire modelli sbagliati alle giovani generazioni, memore di un fenomeno verificatosi negli ultimi anni: nei quartieri storici napoletani, ad opera degli stessi residenti, sono sorti altarini, edicole votive ed altri simboli che rappresentano luoghi di culto e di riferimento per affiliati dei clan, e svolgono una funzione di propaganda che rafforza il potere dell'attività camorrista¹³. In questo contesto politico e socioculturale si inserisce il dipinto murale dedicato ad Ugo Russo, pur con motivazioni differenti invocandosi chiaramente verità e giustizia, valori universalmente riconosciuti come positivi e come tali stampati in calce al dipinto.

Ulteriore aspetto controverso è rappresentato dalla lettura della sentenza del TAR che individua quali violazioni¹⁴, su cui si fonda la decisione finale, nella difformità rispetto alle vigenti norme nazionali in tema edilizio, a quelle regolamentali locali, oltre a quelle dettate dal Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio, e che potrebbero applicarsi anche ad altre opere d'arte urbana situate sul territorio napoletano. Precisamente, si tratta di opere di creatività urbana¹⁵ realizzate su palazzi sottoposti a vincolo storico-

¹³ Un caso eclatante riguarda Emanuele Sibillo, capo della “paranza dei bambini”, un clan composto da ragazzi giovanissimi. In seguito alla sua uccisione avvenuta in un agguato nel 2015, Sibillo divenne un'icona, e la sigla ES17 (iniziali del nome e il numero della diciassettesima lettera dell'alfabeto, la S del clan Sibillo) iniziò a comparire su muri e edifici, unita a ritratti del giovane boss. Nel 2020, la polizia municipale di Napoli individuò circa 15 mila luoghi nelle vie della città che omaggiano camorristi e rappresentanti di clan: si tratta di altarini, fotografie e murali dedicati a membri dell'organizzazione criminale. L'indagine, guidata dall'unità operativa antiabusivismo della polizia municipale, prevede il controllo di ogni strada cittadina per segnalare le rappresentazioni collegate alla criminalità organizzata. Completato il censimento, il prefetto dovrà poi decidere come intervenire per rimuovere tali simboli. Non si tratta di un compito semplice: gli omaggi ai boss sono spesso celati in cappelle votive preesistenti, o accostati a statue di santi di cui il centro storico è ricco. Inoltre, dopo essere stati cancellati, non è raro che i murali venissero ridipinti su altri muri, o che al loro posto compaiano scritte. “Il fatto che quei murali continuino ad apparire è un guanto di sfida. Bisogna continuare a denunciare” afferma Francesco Borrelli, consigliere regionale campano di Europa verde. “La rimozione di scritte, murali ed altarini della criminalità è soltanto il primo passo verso l'estirpazione della cultura e della propaganda camorristica” (Stampo antimafioso, 2022).

¹⁴ Le violazioni individuate erano le seguenti: 1. L'immobile su cui è stato realizzato il dipinto murale ricade all'interno della zona A – insediamenti di interesse storico classificato come “unità edilizia di base preottocentesca originaria o di ristrutturazione a blocco”; 2. L'immobile ricade del perimetro delle aree di interesse archeologico ed è ricompreso tra i beni culturali quali le pubbliche piazze, le vie, le strade, ed altri spazi di interesse storico e artistico ex art. 10 Codice Urbani. 128; 3. Ai sensi del Regolamento di Polizia Urbana è vietato imbrattare o danneggiare documenti, edifici pubblici o facciate, visibile dalla pubblica via, di edifici privati; 4. Ai sensi del Regolamento edilizio, la manutenzione ordinaria prevede che le opere di rifinitura, quali la tinteggiatura di facciate e i lavori commessi senza l'alterazione delle tinte preesistenti per le costruzioni ricadenti nei centri storici, definite dallo strumento urbanistico e nelle zone di vincolo ambientale, con la conseguenza che invece il murale per Ugo Russo andava ricondotto al novero di interventi di manutenzione straordinaria.

¹⁵ Il murale raffigurante San Gennaro dell'artista Jorit Agoch su facciata di un palazzo privato in via Vicaria Vecchia con il patrocinio dell'Assessorato ai Giovani del Comune di Napoli e del Museo del Tesoro di San Gennaro (Zona A-Area Archeologica-palazzo storico, Tavola 7 Foglio 14I della Variante al Prg di Napoli) 2. Il murale dedicato a Mattia Fagnoni sulla facciata di un palazzo ad angolo tra piazza Pignasecca n 8 e Vico tre Fornesi, realizzato con il patrocinio del Comune di Napoli (Zona A- Area di interesse archeologico – palazzo storico- Tavola 7 Foglio 14IV della variante al Prg) 3. Il murale “Luce” dell'Artista Tono Cruz realizzato nel 2016 con il patrocinio dell'assessorato alle politiche urbane in piazza Sanità (via della Sanità di fronte alla basilica di Santa Maria della Sanità) sulla facciata di un palazzo storico (Zona A – Area di Interesse Archeologico – palazzo storico – Tavola VII foglio14I) 4. Il murale “Speranza Nascosta” di Francisco Bosoletti sulla facciata di ingresso della comunità La Tenda in via Sanità (area Archeolo-

artistico, ma che sono state direttamente patrocinate e in qualche caso addirittura cofinanziate dallo stesso Comune di Napoli ma per le quali in nessun caso venne rilevata una violazione. Il differente trattamento che hanno ricevuto le opere sopra citate può essere motivato dall'assenza di allarme sociale che suddette opere hanno rispetto a quella realizzata in ricordo di Ugo Russo in quanto esse appaiono celebrative delle tradizioni storiche e culturali della città ma non impegnano le scottanti questioni sociali e civili che invece investono in pieno la tragica vicenda del giovane napoletano dei quartieri.

Ad ogni buon conto anche in questa ultima vicenda avrebbero potuto soccorrere le norme privatistiche del diritto d'autore mediante la potenziale rivendicazione da parte dell'artista che ha realizzato il murale in ricordo di Ugo Russo, Leticia Mandragora, che di fatto si astenne. Mentre, nella fattispecie, per salvaguardare l'opera da un provvedimento di ripristino, avrebbe potuto invocarsi la tutela dei diritti morali dell'artista come stabilito dalla legge n. 633 del 1941 in virtù della quale, ai sensi dell'art. 1, sono protette anche le opere d'ingegno di carattere creativo che appartengono alle arti figurative. La stessa artista, quindi, sarebbe stata legittimata a rivendicare, in forza dell'art. 7 della L.d.a. che la riconosce come autrice, i suoi diritti morali che avrebbero tutelato la sua opera da ogni tentativo di "deformazione, mutilazione od altra modificazione, ed a ogni atto a danno dell'opera stessa". Inoltre, sempre in sede civile, l'autrice avrebbe potuto ricevere tutela e salvare l'integrità dell'opera evocando il principio "*lex superior derogat inferiori*", secondo il quale la legge nazionale prevale, anche per queste fattispecie molto particolari, sulle leggi e sui provvedimenti locali come nel caso della Determina Dirigenziale che, invece, in assenza di impugnativa, ha ricevuto piena tutela dalla giustizia amministrativa nel doppio grado di giudizio fino ad essere stata eseguita materialmente.

4. Conclusione

Molti sono gli aspetti penalistici e civilistici rimasti irrisolti, un'opera di creatività urbana illegale è da considerarsi ambigualmente sia un atto vandalico, sia una forma d'arte protetta dal diritto d'autore.

La Legge sul Diritto d'autore tutela il creativo urbano e le sue opere, qualunque sia il modo o la forma di espressione. Tuttavia, nonostante la libertà di espressione del pensiero e dell'arte, vi è un grosso limite alla tutela di queste opere, rappresentato dal principio della proprietà privata che prevale sul diritto morale dell'autore. Quanto detto si concretizza nell'impossibilità per l'autore dell'opera di impedire la rimozione o la cancellazione della stessa. A tale confusione normativa, si aggiunge che i magistrati italiani, nel giudicare la condotta di questi artisti, si siano avvalsi del supporto di interventi giurisprudenziali che si sono susseguiti nel tempo, ma che però sono giunti a conclusioni spesso non conformi, e ciò non ha permesso di individuare una linea d'azione univoca. Se, da una parte, la legge ancora incrimina l'atto della realizzazione di opere come murali, dall'altra la società invece difende con sempre maggiore fervore le

gica – struttura storica tavola 7 foglio 14IV variante Prg) 5. Il murale raffigurante i noti attori Totò e Peppino degli artisti Tono Cruz e Mono Gonzalez sulla facciata di un palazzo in via Arena alla Sanità 136 (Zona di interesse archeologico – palazzo storico tavola 7 foglio 14I variante Prg).

meravigliose espressioni artistiche che appaiono sui muri delle città. Forse perché la sua importanza a livello sociale è diventata ormai innegabile: è una forma d'arte democratica, inclusiva, motivo di emulazione positiva, capace di generare senso di unione, condivisione, partecipazione come nel caso napoletano, in cui i cittadini si sono aggregati attorno all'artista Mandragora per realizzare un'opera che ritenevano essere portatrice di valori fondamentali per la loro comunità.

Ed è così che la creatività urbana solleva un'ulteriore questione, non più giuridica, ma sociale. E precisamente quale sia il vero spirito di questa peculiare manifestazione artistica, ovvero, fino a quando essa sia esclusivamente espressione di una individuale talento creativo, prescindendo dal contesto della comunità in cui l'opera non solo è realizzata e calata ma ne costituisce addirittura fonte di ispirazione.

Riferimenti bibliografici

- Armstrong, S. (2020). *Street Art*. Milano: 24 Ore Cultura.
- Baldon Zanetti, G. (2019). *Il diritto della Street Art*. Rimini: Maggioli editore.
- Barile, P. (1974). *Libertà di manifestazione di pensiero*. Milano: Giuffrè.
- Benatti, F. (2020). *La Street Art musealizzata tra diritto d'autore e diritto di proprietà*. De Jure-Banche dati editoriali.
- Bertelli, C. (2011). *Vol.5. Novecento e oltre*. Milano: Mondadori.
- Bicknell, J. (2014). *Is Graffiti Worthy of Protection? Changes Within the Recognized Stature Requirement of the Visual Artists Rights Act. 17*. New Orleans, Louisiana: Tul. J. Tech. & Intell. Prop. 337.
- Buckley, C., & Santora, M. (2013). *Night Falls, and 5Pointz, a Graffiti Mecca, Is Whited Out in Queens*. New York City: New York Times.
- Cangini, F. (2019). *I Profili penali della Street Art*. Rimini: Il Foro Malatestiano.
- Calamandrei, P. (1995). *Questa nostra Costituzione*. Milano: Bompiani.
- Cicala, C. (2019). *Street Art e conflitto tra diritto di proprietà e diritto d'autore*. Roma: BDL Studio legale.
- Colantonio, R. (2017). *La Street è illegale? Il diritto dell'arte di strada*. Napoli: Iemme Edizioni.
- Colantonio, R. (2022). *Fatalità e vendetta nella Street Art. Schemi di comportamento e remunerazione di un'arte illegale*. Milano: Key editore.
- Di Giovanni, A. (2014). *La Street Art vince. Anche in tribunale*. Roma: Artribune.
- Dogheria, D. (2015). *Street Art*. Firenze: Giunti Editore.
- Ferlito, I. (2019). *Diritto e street art. Profili comparatistici*. Torino: Giappichelli.
- Ferlito, I. (2020). *"L'arte oltre l'arte" - La Street Art come bene comune*. Roma: Diritto Mercato Tecnologia.

- Frigerio, A., & Khakimova, E. (2012). *Plasmare il quadro giuridico della street art: lo scontro tra interessi pubblici e privati nel caso "Slave Labour" di Banksy*. Bologna: Aedon.
- Furin, N., & Franchin, V. (2021). *Il caso 5Pointz: dalle origini alla memorabile sentenza (I- II PARTE)*. Roma: Exibart.
- Gallo, A. (2020). *Maxi risarcimento in U.S.A. per la lesione dei diritti morali d'autore degli street artists di 5pointz*. Bologna: Idealex.
- Giordani, L. (2018). *Graffiti, Street Art e diritto d'autore: un'analisi comparata*. Trento: Iris@unitn.
- La Redazione. (2018). *La rivincita di 5 Pointz*. Roma: Exibart.
- La Redazione. (2019). *La conferma dell'artista: il graffito apparso a Venezia è di Banksy*. Venezia: Venezia today.
- Lerman, C. (2013). *Protecting artistic vandalism: graffiti and copyright law*. New York City: N.Y.U. JOURNAL OF INTELL. PROP. & ENT. LAW.
- Marsala, H. (2018). *La battaglia di 5Pointz a Nyc. Vincono gli artisti: mega risarcimento per i graffiti cancellati*. Roma: Artribune.
- Moscatti, L. (2020). *Diritti d'autore. Storia e comparazione nei sistemi di civil law e di common law*. Milano: Giuffrè Editore.
- Negri-Clementi, A. (2020). *Art&Law*. Milano: Negri-Clementi Studio Legale associato.
- Piantini, S. (2021). *Il diritto d'autore e di riproduzione delle opere dell'ingegno. Realtà, prassi, paradossi*. Roma: Artribune.
- Polacchini, F. (2018). *La libertà di espressione artistica. Limiti giuridici e politically correct*. Bologna: Casa Editrice Persiani.
- Saltarelli, A. (2013). *Il diritto di seguito*. Torino: Business Jus.
- Saltarelli, A. (2017). *Street art e diritto: un rapporto in via di definizione*. Torino: Business Jus.
- Sellitto, C. (2019). *Street art e diritto d'autore. Prospettive e problematiche giuridiche del writer moderno*. Napoli: Editoriale scientifica.
- Severino, M. I. (2019). *Diritto d'autore e street art: principi e tutela giuridica*. Verona: Storaristudiolegale.
- Simeone, L. (2019). *Il Naufrago bambino di Banksy a Venezia durante i giorni della preview della Biennale*. Roma: Artribune.
- Botticini, B. (2022). *A Napoli 15mila luoghi in omaggio ai camorristi: è ora della rimozione*. Milano: Stampo antimafioso.
- Vecchio, N. (2016). *Problemi giuridici della Street Art*. Milano: Giuffrè Editore.
- Vecchio, N. (2017). *A chi appartiene la città? Sulla dialettica fra street art e diritto*. Padova: Primiceri editore.