



**2019**

IL CAPITALE CULTURALE

*Studies on the Value of Cultural Heritage*

**eum**

*Rivista fondata da Massimo Montella*



Il capitale culturale  
*Studies on the Value of Cultural Heritage*  
n. 19, 2019

ISSN 2039-2362 (online)

*Direttore / Editor*  
Massimo Montella †

*Co-Direttori / Co-Editors*  
Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi,  
Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela  
di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret,  
Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino, Girolamo  
Sciullo

*Coordinatore editoriale / Editorial Coordinator*  
Giuseppe Capriotti

*Coordinatore tecnico / Managing Coordinator*  
Pierluigi Feliciati

*Comitato editoriale / Editorial Office*  
Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca  
Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati,  
Valeria Merola, Enrico Nicosia, Francesco  
Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni,  
Federico Valacchi

*Comitato scientifico - Sezione di beni  
culturali / Scientific Committee - Division of  
Cultural Heritage*

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti,  
Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni,  
Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi,  
Susanne Adina Meyer, Massimo Montella †,  
Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco  
Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni,  
Federico Valacchi, Carmen Vitale

*Comitato scientifico / Scientific Committee*  
Michela Addis, Tommy D. Andersson, Alberto  
Mario Banti, Carla Barbatì, Sergio Barile,  
Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella  
Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna  
Cioffi, Caterina Cirelli, Alan Clarke, Claudine  
Cohen, Lucia Corrain, Giuseppe Cruciani,  
Girolamo Cusimano, Fiorella Dallari, Stefano  
Della Torre, Maria del Mar Gonzalez Chacon,  
Maurizio De Vita, Michela di Macco, Fabio  
Donato, Rolando Dondarini, Andrea Emiliani †,

Gaetano Maria Golinelli, Xavier Greffe, Alberto  
Grohmann, Susan Hazan, Joel Heuillon,  
Emanuele Invernizzi, Lutz Klinkhammer,  
Federico Marazzi, Fabio Mariano, Aldo M.  
Morace, Raffaella Morselli, Olena Motuzenko,  
Giuliano Pinto, Marco Pizzo, Edouard  
Pommier †, Carlo Pongetti, Adriano Prosperi,  
Angelo R. Pupino, Bernardino Quattrococchi,  
Mauro Renna, Orietta Rossi Pinelli, Roberto  
Sani, Girolamo Sciullo, Mislav Simunic,  
Simonetta Stopponi, Michele Tamma, Frank  
Vermeulen, Stefano Vitali

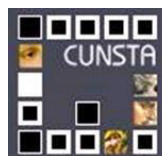
*Web*  
<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>  
*e-mail*  
[icc@unimc.it](mailto:icc@unimc.it)

*Editore / Publisher*  
eum edizioni università di macerata, Centro  
direzionale, via Carducci 63/a - 62100  
Macerata  
tel (39) 733 258 6081  
fax (39) 733 258 6086  
<http://eum.unimc.it>  
[info.ceum@unimc.it](mailto:info.ceum@unimc.it)

*Layout editor*  
Roberta Salvucci

*Progetto grafico / Graphics*  
+crocevia / studio grafico

Rivista accreditata AIDEA  
Rivista riconosciuta CUNSTA  
Rivista riconosciuta SISMED  
Rivista indicizzata WOS  
Rivista indicizzata SCOPUS  
Inclusa in ERIH-PLUS



---

# Documenti

# La fotografia nell'era digitale: ruoli, utilizzi e prospettive

Giulia Pappani\*

## *Abstract*

La fotografia, per sua stessa natura, racchiude in sé molteplici aspetti: è allo stesso tempo documento della realtà che rappresenta, oggetto dotato di proprie caratteristiche tecniche, espressione di una visione artistica e strumento di documentazione storica e di mediazione culturale. Nel corso del tempo la fotografia è stata chiamata a rispondere ai diversi ruoli che la caratterizzano e con l'avvento delle tecnologie digitali le sue funzioni sono state largamente potenziate. Questo contributo prende in esame questi diversi aspetti, a partire dagli archivi fotografici di supporto allo studio della storia dell'arte, passando per l'attività di catalogazione e documentazione fotografica dei beni culturali in Italia, fino alla fotografia artistica e al suo uso per le mostre virtuali. La concezione e gestione della fotografia, di cui si delineano meriti e problematiche, è analizzata anche attraverso l'analisi della sua disciplina a livello normativo e di alcune buone pratiche. L'esigenza che emerge è quella di giungere ad una maggiore consapevolezza della polisemia insita nella fotografia, la cui peculiare e complessa natura può essere valorizzata efficacemente solo adottando un approccio scientifico trasversale.

\* Giulia Pappani, Dottoressa magistrale in Management dei beni culturali, Università di Macerata, Dipartimento di scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo, piazzale Luigi Bertelli, 1, 62100 Macerata, e-mail: giulia.pappani@hotmail.it.

Photography, for its nature, covers different aspects: it is at the same time a document of reality, an object with its own technical characteristics, an expression of artistic vision and a tool for the historical documentation and cultural mediation towards other cultural assets. Through the ages, photography responded differently to those roles and with the advent of digital technologies its functions have been extended. This contribution examines these various aspects, starting from the photographic archives supporting the study of Art History, through the activity of cataloging and the photographic documentation of cultural heritage in Italy, up to art photography and virtual exhibitions. The conception and management of photography in the modern era, their merits and problems, is studied analysing its regulations and some good practices. Furthermore, the paper highlights the need of a wider awareness of the polysemy of photography, whose peculiar and complex nature can be effectively tackled just adopting a holistic, scientific approach.

### 1. *La fotografia al servizio dell'arte: strumento di studio e documentazione*

Il ruolo svolto dalla fotografia nell'ambito dei beni culturali, nei suoi molteplici aspetti e modalità di utilizzo, si presta ad una trattazione potenzialmente inesauribile, data la vastità delle questioni ad esso connesse.

Se si analizza la fotografia intesa come documento, ovvero a partire dalla funzione primaria per la quale tale tecnica è nata, risulta evidente come l'introduzione delle riproduzioni fotografiche delle opere in qualità di strumento di studio, analisi e confronto visivo abbia costituito una forte semplificazione ed innovazione nell'ambito della storiografia artistica.

Significativa è la nascita sul territorio italiano, a partire dalla fine del XIX secolo, di veri e propri archivi fotografici documentari, come l'Archivio Storico Fotografico di Adolfo Venturi<sup>1</sup>, costituito come supporto alla sua attività didattica e fondamentale risorsa per le numerosissime illustrazioni dei volumi della "Storia dell'arte italiana"; o l'Archivio Fototeca Zeri<sup>2</sup>, lasciato del celebre studioso romano che per tutta la sua vita raccolse ed acquistò fotografie che utilizzò come strumento di studio e analisi filologica delle opere e mezzo di documentazione e conoscenza del patrimonio; o ancora la nota raccolta privata dei fratelli Alinari<sup>3</sup>, la prima ditta operante nel campo della fotografia e della comunicazione per immagini ammessa nei musei per la documentazione e la tutela delle opere d'arte in essi conservate.

Tali esperienze rappresentano eccellenti antecedenti dell'attività dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD), che sarà istituzionalizzata solo nel 1975<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> <<http://digilab.progettosingapsi.it/>>, 30.04.2019.

<sup>2</sup> <<http://www.fondazionezeri.unibo.it/it/fototeca/fototeca-zeri>>, 30.04.2019.

<sup>3</sup> <<https://www.alinari.it/>>, 30.04.2019.

<sup>4</sup> D.P.R. 3 dicembre 1975, n. 805, "Organizzazione del Ministero per i beni culturali e ambientali".

L'ICCD, dipendente dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali (MiBAC), è il referente istituzionale dell'intera attività di catalogazione sul territorio nazionale ed ha il compito di gestire il Catalogo Generale del patrimonio archeologico, architettonico, storico artistico e etnoantropologico della nazione.

Il processo di catalogazione ha origine con la registrazione, a cura dell'ICCD, degli enti accreditati a tal fine che programmano le campagne di catalogazione, organizzate su base regionale, a cui sono assegnati i numeri di catalogo necessari per l'identificazione univoca dei beni censiti all'interno del Catalogo Nazionale.

Prende il via a questo punto la vera e propria attività di catalogazione, che consiste nell'acquisizione e/o nell'aggiornamento dei dati conoscitivi sui beni culturali da parte di personale con specifiche competenze scientifiche e con un'adeguata preparazione in materia di catalogazione.

Le schede di catalogo, in seguito ad una prima verifica scientifica a livello locale, vengono trasmesse all'ICCD, che procede al controllo sull'uniformità di queste agli standard e, conseguentemente, alla loro validazione formale. Solo a questo punto i dati catalografici vengono trasmessi al Catalogo Generale e resi disponibili per la consultazione.

Nel corso della campagna di catalogazione la documentazione fotografica dei beni censiti risulta un'azione necessaria per la corretta identificazione del bene, nonché un'attività fortemente rilevante in quanto fonte di informazioni integrative ai dati presenti nella scheda.

A tal fine sono stati definiti standard di ripresa fotografica<sup>5</sup> tramite i quali sono stabiliti i requisiti del documento fotografico, le procedure operative per conseguire determinati risultati qualitativi e il livello di accettabilità dell'allegato, necessario per la sua validazione e conseguente acquisizione nel Sistema Informativo del Catalogo Generale.

Le schede di catalogo hanno seguito un articolato processo produttivo nel corso del tempo, evolvendo parallelamente allo svilupparsi delle applicazioni informatiche che le supportano e dei contesti di riferimento: originariamente la scheda catalografica era in formato cartaceo e ad essa era allegata una documentazione più o meno complessa, utile ad identificare il bene in maniera univoca, costituita in particolare da una o più fotografie.

Quando la scheda di catalogo è stata informatizzata non solo si sono modificati i principi metodologici di compilazione, che prevedono la scomposizione delle informazioni per facilitare il controllo e la gestione dei dati, ed è stata definita una nuova struttura logica generale condivisa, che consenta il trattamento omogeneo delle conoscenze a prescindere dal tipo di bene, ma si sono evoluti anche gli allegati documentativi.

Si è resa dunque necessaria la formalizzazione delle metodologie per convertire in forma digitale le fotografie allegate alle schede, in modo da consentire una visione corretta sul monitor del computer. A tal fine sono state

<sup>5</sup> Galasso, Giffi 1998.

definite le dimensioni minime e massime per le immagini digitali, i formati *file* e precise normative per stabilire le metodologie e le tecniche di ripresa<sup>6</sup>.

## *2. La conquista dell'autonomia: la fotografia come bene culturale*

In un primo tempo, dunque, la fotografia è stata concepita come tecnica e vista come surrogato del disegno, assunta quindi da subito “al servizio dell’arte”, non essendole riconosciuta alcuna autonomia o artisticità. Ad essa si domandò di rispondere ad un unico compito: essere fedele testimone del vero.

Solo con il progredire delle tecniche fotografiche il coinvolgimento della fotografia con l’opera d’arte non si limitò più alla sola diffusione delle immagini per la didattica e la documentazione delle opere, ma si cercò di comprendere come questa potesse configurarsi quale autonomo mezzo di espressione artistica.

A partire dall’attività dei primi “fotografi artisti” ottocenteschi, passando per il movimento pittorialista, la nascita di associazioni e circoli fotografici e le avanguardie artistiche del Novecento<sup>7</sup>, il valore culturale delle fotografie è stato definitivamente riconosciuto dal punto di vista normativo con il Testo Unico del 1999, nel quale sono citate nell’elenco dei beni culturali le «fotografie con relativi negativi e matrici, aventi carattere di rarità e di pregio artistico o storico»<sup>8</sup>, e definitivamente nel 2004, con la sostituzione del Codice dei beni culturali e del paesaggio<sup>9</sup> al Testo Unico.

Bisogna precisare che secondo la legge italiana una fotografia può essere considerata idonea al riconoscimento del suo autonomo valore storico-artistico solo in conseguenza dei raggiunti requisiti di rarità, pregio, relativa vetustà e morte del fotografo<sup>10</sup>, mentre può essere immediatamente considerata bene culturale da tutelare per il suo valore storico, in quanto documento d’archivio<sup>11</sup>.

Del complesso dei beni culturali fanno quindi parte a pieno titolo, oltre alle fotografie di supporto alla documentazione artistica o monumentale, anche il variegato mondo delle fotografie d’autore e quello ancora più sfuggente delle fotografie che, per loro natura o contenuto, presentano un particolare interesse storico o etnoantropologico<sup>12</sup>. Dunque, nonostante i tentativi di classificazione

<sup>6</sup> Auer, Cavallini, Giffi 1998.

<sup>7</sup> Zannier 2004.

<sup>8</sup> D.Lgs. 29 ottobre 1999, n. 490, “Testo unico delle disposizioni legislative in materia di beni culturali e ambientali”, art. 2, comma 1, lett. e.

<sup>9</sup> D.Lgs. 22 gennaio 2004, n. 42, “Codice dei beni culturali e del paesaggio”.

<sup>10</sup> Ivi, art. 10, comma 4, lett. e.

<sup>11</sup> Ivi, art. 10, comma 2, lett. b; comma 3, lett. b.

<sup>12</sup> Per un’analisi della disciplina in materia di fotografie creative e documentarie e dei diritti connessi cfr. Musso 2010.

di questo bene, resta la natura polisemica di quest'arte, «autonoma e al contempo ancella di ogni altra disciplina bisognosa di sostegno documentario»<sup>13</sup>.

La duplice natura della fotografia, considerata non più solo semplice documento, ma anche bene culturale dotato di un proprio valore artistico, si riflette anche nel Catalogo Generale dei beni culturali dove, accanto alla presenza della fotografia quale indispensabile supporto documentario alle schede, si registra la presenza di una scheda di catalogazione ad essa dedicata in quanto bene culturale.

Nata nel 1999 sul modello della scheda OA (Opera d'Arte) la scheda F (Fotografia) si è sviluppata dapprima nella versione intermedia 3.0 nei primi anni 2000, per poi approdare all'attuale versione 4.0<sup>14</sup>, in cui essa è accompagnata dalla Scheda FF (Fondi Fotografici)<sup>15</sup>, ideate per «descrivere gruppi di immagini, riordinate preventivamente sia fisicamente che logicamente e riunite in base ad elementi comuni rintracciabili all'interno dello stesso insieme»<sup>16</sup>.

Tale scheda permette di individuare i tratti generali dei meccanismi che hanno determinato la creazione degli archivi fotografici e le trasformazioni inevitabilmente susseguites, considerando il fondo come un insieme significativo unico, in grado di narrare una storia che la somma delle singole fotografie non potrebbe mai raccontare.

Questa impostazione stimola una più logica progettualità degli interventi di catalogazione e una migliore conoscenza complessiva dei materiali, da cui deriva una più razionale tutela del materiale fotografico.

### *3. La fotografia nell'era digitale: opportunità e contraddizioni*

La costante innovazione tecnologica che caratterizza la società odierna costituisce uno stimolo continuo per il settore culturale, in quanto la diffusione ormai capillare delle attrezzature tecnologiche permette una collaborazione più allargata tra i vari soggetti coinvolti e una maggiore condivisione delle procedure.

Tuttavia è importante sottolineare come lo sviluppo delle tecnologie, che ha determinato la sempre maggiore rilevanza della pratica digitale, ha fatto insorgere non poche difficoltà legate alla loro gestione e conservazione: numerose sono le iniziative avviate dal Ministero negli ultimi anni nel tentativo di governare il patrimonio digitale conservato negli istituti culturali, che viene inevitabilmente incrementato giorno per giorno.

<sup>13</sup> Benessati 1990, p. 49.

<sup>14</sup> <[http://www.iccd.beniculturali.it/it/ricercanormative/62/f-fotografia-4\\_00](http://www.iccd.beniculturali.it/it/ricercanormative/62/f-fotografia-4_00)>, 18. 02.2019.

<sup>15</sup> <[http://www.iccd.beniculturali.it/it/ricercanormative/63/ff-fondi-fotografici-4\\_00](http://www.iccd.beniculturali.it/it/ricercanormative/63/ff-fondi-fotografici-4_00)>, 18.02.2019.

<sup>16</sup> Berardi 2016, p. 7.



Sicuramente la gestione di questa tipologia di patrimonio è estremamente complessa, tenendo conto della velocità con cui si modifica e modernizza la tecnologia digitale; tuttavia risulta evidente la mancanza di una progettazione di ampio respiro, che possa effettivamente convogliare tutte le variegate tipologie di risorse digitali, oggi disperse tra numerosi progetti ed accordi non coordinati tra loro e spesso inconcludenti, caduti nel dimenticatoio o divenuti obsoleti, che rischiano spesso di convogliare le scarse risorse finanziarie dedicate al settore culturale in iniziative sempre nuove ma, in realtà, ripetitive ed inutilmente dispendiose.

Al fine di valorizzare il patrimonio di immagini conservato negli Archivi di Stato, nelle biblioteche pubbliche statali e negli archivi fotografici delle soprintendenze è stata istituita la *Digital Library* Italiana. Essa si occupa di regolamentare l'uso delle risorse digitali attraverso la definizione di regole, convenzioni, competenze, professionalità, infrastrutture e sistemi tecnologici.

L'ICCD, in forza del decreto ministeriale 23 gennaio 2017, «assicura il coordinamento e promuove programmi di digitalizzazione del patrimonio culturale di competenza del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo»<sup>17</sup>. Tale decreto modifica l'ordinamento dell'Istituto<sup>18</sup>, ridefinendone le funzioni all'art. 1 bis, in base al quale gli viene affidato il compito di coordinare i programmi di digitalizzazione del patrimonio culturale di competenza del Ministero, elaborando il Piano nazionale di digitalizzazione e curandone l'attuazione.

Il Piano, aggiornato costantemente, è costituito da tre parti:

- **Contesto:** sezione dedicata allo stato dell'arte in materia di digitalizzazione dei beni culturali, compilata a seguito di un'attività di censimento. Tale analisi riguarda le dimensioni normativa, organizzativa e tecnologica;
- **Policy:** elaborata nel rispetto della normativa vigente e delle indicazioni del Segretario generale e delle Direzioni generali competenti, è indirizzata a definire obiettivi strategici e indicazioni operative in materia di: risultati attesi dalle attività di digitalizzazione, licenze d'uso da adottare nella pubblicazione dei dati, criteri per la pianificazione e progettazione e realizzazione delle attività di digitalizzazione, criteri per la sottoscrizione di accordi di digitalizzazione e valorizzazione, criteri per la scelta degli standard di riferimento e per le soluzioni tecnologiche da adottare, metriche di valutazione, modalità di coinvolgimento degli *stakeholders*, iniziative di formazione<sup>19</sup>;
- **Regole tecniche:** formulate in collaborazione con gli altri istituti centrali competenti relativamente a basi di dati di riferimento, formato dei

<sup>17</sup> D.M. 23 gennaio 2017, n. 37, “Servizio per la digitalizzazione del patrimonio culturale – Digital Library dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione”, art. 1.

<sup>18</sup> D.M. 7 ottobre 2008, “Regolamento dell'Istituto centrale per il catalogo e la documentazione”.

<sup>19</sup> ICCD 2018, p. 8.

dati e struttura dei metadati, regole di alimentazione delle basi di dati, meccanismi di comunicazione con il *Data&Analytics Framework*<sup>20</sup>.

Per tale progetto è stato previsto un finanziamento di 2 milioni di euro, sicuramente non sufficiente per portare a termine un programma così vasto e ambizioso.

Tuttavia è da sottolineare come non si tratti del primo progetto in tal senso; al contrario, ve ne sono di numerosi che si sono susseguiti nel corso degli anni, a partire dagli anni '80, quando vennero stanziati 600 miliardi per una serie di iniziative rivolte a valorizzare i giacimenti culturali attraverso l'utilizzo delle tecnologie più avanzate<sup>21</sup>.

Poi, nel 1999, venne commissionato dal Ministero uno studio di fattibilità per la realizzazione di un progetto denominato Biblioteca Digitale Italiana (BDI), che ha preso avvio con il Decreto Ministeriale 30 aprile 2001, il quale ha istituito un Comitato Guida composto da rappresentanti di biblioteche, archivi e musei.

La prima fase del progetto è consistita nella digitalizzazione in formato immagine dei cataloghi storici posseduti dalle biblioteche statali, per poi virare nel corso degli anni verso la realizzazione di un Portale Internet<sup>22</sup>, con l'intento di inglobare nel progetto Biblioteca Digitale anche un Network Turistico Culturale (NTC) per la valorizzazione del "brand" Italia.

Intanto, sul fronte della digitalizzazione, si procedeva con un programma eterogeneo, con il finanziamento di molteplici progetti: digitalizzazione di documenti musicali manoscritti e a stampa di musica notata; scansione di riviste storiche preunitarie; una bibliografia per argomenti di opere edite dal XV alla metà del XVIII secolo; la Biblioteca Galileiana e la Raccolta di opuscoli scientifici e filologici curata da Angelo Calogerà nel Settecento; la collana degli Scrittori d'Italia fondata da Benedetto Croce e pubblicata dall'editore Laterza; i manoscritti conservati nei plutei della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze e le collezioni cartografiche della Biblioteca nazionale Marciana di Venezia e della Società geografica italiana.

Il nuovo progetto della *Digital Library* sembra dunque non tenere conto dei programmi già avviati in passato, né tantomeno pare cercare una qualche forma di coordinamento con essi.

In riferimento a questo progetto il ministro Dario Franceschini ha affermato che uno dei suoi obiettivi consiste nel fare in modo che «tale patrimonio diventi oggetto di trattativa di ogni singolo istituto con i giganti della Rete, con le grandi fondazioni, per esempio quelle americane, con cui si possono certamente avere dei rapporti di collaborazione, ma trattando da una posizione paritaria»<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> Disegno di legge 23 gennaio 1987, n. 2151.

<sup>22</sup> <<http://www.internetculturale.it/>>, 30.04.2019.

<sup>23</sup> Redazione web di Il Corriere.net 2017.

In realtà il MiBACT può vantare un precedente, costituito dal progetto “@ Libris”<sup>24</sup> del marzo 2010, in collaborazione con *Google*, nell’ambito di *Google Books*, realizzato per la digitalizzazione e messa in Rete di circa un milione di volumi di pubblico dominio allo scopo di rendere accessibili a chiunque in formato digitale attraverso la Rete alcune delle opere conservate nelle Biblioteche Nazionali di Roma e di Firenze.

Il Ministero sembra continuare la politica di accordi con importanti aziende private: l’ultimo risale al 12 aprile 2018 e vede coinvolti la Direzione generale Musei e *Bridgeman Images S.r.l.*<sup>25</sup>, ramo italiano del gruppo inglese *Bridgeman Images*, considerato leader internazionale nel settore della distribuzione e commercializzazione di immagini d’arte e di cultura.

Attiva fin dal 1972, l’agenzia già rappresenta 700 musei e gallerie, oltre a 1.000 artisti viventi, eredi e fondazioni di tutto il mondo. L’accordo consente a *Bridgeman Images* di acquisire, in forma temporanea e non esclusiva, immagini del patrimonio culturale di 439 musei e luoghi della cultura italiana facenti capo alla Direzione Generale dei Musei, per la loro riproduzione indiretta, la distribuzione e la commercializzazione internazionale. Tra quelli coperti dall’accordo figurano molti dei siti più importanti del paese: gli Uffizi, il Parco di Pompei, la Pinacoteca di Brera, il Cenacolo Vinciano, la GNAM di Roma, il *Pantheon*.

Le immagini saranno cedute, sulla base delle condizioni stabilite, tramite un accordo specifico di dettaglio da stipularsi con i Direttori dei musei autonomi e dei Poli museali interessati. L’uso delle immagini è consentito per finalità editoriali e per la realizzazione di prodotti quali documentari e allestimenti per il cinema, articoli di cartoleria e giochi, compatibili con la destinazione culturale. I musei statali, grazie all’accordo, ricaveranno il 50% del fatturato della *Bridgeman Images* in riferimento alle attività regolate, che potrà essere investito nella tutela e valorizzazione delle collezioni.

Si registra inoltre un forte impulso al riconoscimento del valore autonomo dell’“arte fotografica” attraverso la costituzione di una Cabina di regia per la fotografia, istituita presso il Gabinetto del Ministero, con l’obiettivo di «diffondere la fotografia in Italia come patrimonio storico e linguaggio contemporaneo, strumento di memoria, di espressione e comprensione del reale, utile all’inclusione e allo sviluppo di una sensibilità critica da parte dei cittadini»<sup>26</sup>.

La Cabina opera al fine di pianificare e coordinare le attività volte alla valorizzazione e diffusione del patrimonio fotografico nazionale<sup>27</sup> e cura inoltre l’organizzazione degli Stati generali della fotografia, ovvero delle giornate

<sup>24</sup> <[http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Contenuti/Ministero/Accordi/Altri/visualizza\\_asset.html\\_1672918906.html](http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Contenuti/Ministero/Accordi/Altri/visualizza_asset.html_1672918906.html)>, 30.04.2019.

<sup>25</sup> MiBAC 2018.

<sup>26</sup> D.M. 28 luglio 2017, n. 339, art. 1, comma 2.

<sup>27</sup> Ivi, art. 1, comma 3.

di convegno con operatori, addetti ai lavori e ospiti internazionali che si confrontano sul tema.

I primi due appuntamenti, svoltisi rispettivamente a Roma il 6 aprile 2017 presso l'Istituto Centrale per la Grafica e a Reggio Emilia il 5 maggio 2017 in occasione del "Festival Fotografia Europea" presso il Teatro Cavallerizza, hanno dato il via ad un percorso, intitolato "MiBACT per la fotografia: nuove strategie e nuovi sguardi sul territorio", che ha portato all'organizzazione, tra maggio e dicembre 2017, di diciannove incontri sul territorio nazionale, nella forma di giornate di studio o conferenze, per dare voce alle molteplici specificità delle realtà locali e discutere dei vari aspetti legati alla fotografia.

Gli spunti e le proposte emersi da questi incontri, relativi ai temi di *policy* e agli ambiti di intervento prioritario, sono stati oggetto di analisi da parte di tavoli di concertazione, composti da esperti dei vari settori convocati dal Ministero. L'obiettivo è di definire le linee strategiche di intervento, propedeutiche alla stesura del Piano strategico di sviluppo della fotografia da parte della Cabina di regia, caratterizzato da un orizzonte temporale di cinque anni (2018-2022) ed eseguito dal MiBACT, anche tramite l'intervento di soggetti terzi attuatori.

Il Piano, nel ridisegnare la programmazione di settore, propone alcuni chiari orientamenti, da realizzarsi con attività a breve, medio e lungo termine, e un quadro di riferimento le cui linee strategiche riguardano tre ambiti:

- Patrimonio: raccolte, archivi, collezioni;
- Creazione contemporanea: committenze, sostegno alla produzione artistica, al potenziamento del sistema dell'offerta, alle attività di valorizzazione e ai processi di internazionalizzazione;
- Educazione e formazione: educazione all'immagine nelle scuole dell'infanzia e di istruzione di primo e secondo grado, formazione universitaria e accademica, borse di studio e di ricerca e residenze<sup>28</sup>.

L'incerta situazione attuale, di cui si sono delineati gli importanti passi avanti e le numerose contraddizioni, rende evidente la necessità della realizzazione di una gestione efficace del patrimonio digitale e digitalizzato, o si rischia di sminuire e perdere il valore culturale ed autonomo che l'immagine fotografica, analogica prima e digitale poi, ha così faticosamente conquistato. Non esistono regole e procedure valide in maniera assoluta, ma molte sono le sperimentazioni e le buone pratiche da cui trarre spunto, prima tra tutte quella del già citato Archivio Fototeca Zeri.

Esemplare è il lavoro di riordinamento e digitalizzazione della fototeca che la Fondazione Federico Zeri sta svolgendo, attraverso l'adozione di strategie finalizzate alla conservazione dei valori artistici, documentari e storici che la caratterizzano. Si tratta di una catalogazione che si prefigge l'obiettivo di restituire tutti i livelli di informazione presenti nell'archivio, attraverso la formalizzazione semantica delle attribuzioni, in relazione con la biblioteca

<sup>28</sup> MiBAC 2018.

Zeri, con il suo archivio di corrispondenza, con le annotazioni autografe dello studioso, con il contenuto documentario delle immagini e con il loro valore storico<sup>29</sup>.

Al fine di restituire tutti i livelli di informazione presenti sia sul *recto* che sul *verso* della foto e di rendere percepibile la struttura dell'archivio è stato necessario un ampliamento della scheda F-Fotografia dell'ICCD: è stata creata una scheda composta da due unità catalografiche, ovvero la scheda OA-Opera d'Arte, riferita al contenuto semantico del documento, e la scheda F-Fotografia, che dà informazioni circa l'autore della foto, la sua ubicazione, il luogo e la data di scatto, la cronologia del positivo, i dati tecnici, etc.

Le due schede danno vita ad un database simmetrico e speculare, nel quale ad ogni scheda OA-Opera d'Arte sono collegate le schede e le immagini delle fotografie che la documentano.

Il catalogo digitale venutosi così a creare, gratuitamente consultabile dal sito della Fondazione<sup>30</sup>, è considerato ad oggi il più importante repertorio sull'arte italiana presente nel web<sup>31</sup>.

#### 4. *L'uso della fotografia secondo la legislazione italiana*

Analizzando il modo in cui la fotografia è disciplinata a livello normativo, risulta centrale la tematica della riproduzione dei beni culturali. Essa è stata, inevitabilmente, trattata all'interno del Codice dei beni culturali e del paesaggio, in ben tre articoli:

- art. 107: «Uso strumentale e precario e riproduzione di beni culturali. 1. Il Ministero, le regioni e gli altri enti pubblici territoriali possono consentire la riproduzione nonché l'uso strumentale e precario dei beni culturali che abbiano in consegna, fatte salve le disposizioni di cui al comma 2 e quelle in materia di diritto d'autore. 2. È di regola vietata la riproduzione di beni culturali che consista nel trarre calchi dagli originali di sculture e di opere a rilievo in genere, di qualunque materiale tali beni siano fatti. Sono ordinariamente consentiti, previa autorizzazione del soprintendente, i calchi da copie degli originali già esistenti nonché quelli ottenuti con tecniche che escludano il contatto diretto con l'originale. Le modalità per la realizzazione dei calchi sono disciplinate con decreto ministeriale»<sup>32</sup>;
- art. 108: «Canoni di concessione, corrispettivi di riproduzione, cauzione. 1. I canoni di concessione ed i corrispettivi connessi alle riproduzioni di

<sup>29</sup> Cavina 2011, pp. 42-46.

<sup>30</sup> <<http://www.fondazionezeri.unibo.it>>, 30.04.2019.

<sup>31</sup> <<http://www.fondazionezeri.unibo.it/it/fototeca/fototeca-zeri/il-database-fototeca-zeri>>, 30.04.2019.

<sup>32</sup> D.Lgs. 42/2004, art. 107.

beni culturali sono determinati dall'autorità che ha in consegna i beni tenendo anche conto: a) del carattere delle attività cui si riferiscono le concessioni d'uso; b) dei mezzi e delle modalità di esecuzione delle riproduzioni; c) del tipo e del tempo di utilizzazione degli spazi e dei beni; d) dell'uso e della destinazione delle riproduzioni, nonché dei benefici economici che ne derivano al richiedente. 2. I canoni e i corrispettivi sono corrisposti, di regola, in via anticipata. 3. Nessun canone è dovuto per le riproduzioni richieste da privati per uso personale o per motivi di studio, ovvero da soggetti pubblici per finalità di valorizzazione. I richiedenti sono comunque tenuti al rimborso delle spese sostenute dall'amministrazione concedente. 4. Nei casi in cui dall'attività in concessione possa derivare un pregiudizio ai beni culturali, l'autorità che ha in consegna i beni determina l'importo della cauzione, costituita anche mediante fideiussione bancaria o assicurativa. Per gli stessi motivi, la cauzione è dovuta anche nei casi di esenzione dal pagamento dei canoni e corrispettivi. 5. La cauzione è restituita quando sia stato accertato che i beni in concessione non hanno subito danni e le spese sostenute sono state rimborsate. 6. Gli importi minimi dei canoni e dei corrispettivi per l'uso e la riproduzione dei beni sono fissati con provvedimento dell'amministrazione concedente»<sup>33</sup>;

- art. 109: «Catalogo di immagini fotografiche e di riprese di beni culturali. 1. Qualora la concessione abbia ad oggetto la riproduzione di beni culturali per fini di raccolta e catalogo di immagini fotografiche e di riprese in genere, il provvedimento concessorio prescrive: a) il deposito del doppio originale di ogni ripresa o fotografia; b) la restituzione, dopo l'uso, del fotocolor originale con relativo codice»<sup>34</sup>.

La disciplina della riproduzione dei beni culturali presente nel Codice risulta condizionata da alcune premesse storico-normative, rappresentate dal predominio della materialità nella concezione del bene, strettamente connesso alla necessità tradizionalmente prevalente della conservazione fisica del supporto, e al rapporto spesso conflittuale tra diritto del patrimonio culturale e diritto d'autore e tra le due funzioni di tutela e valorizzazione<sup>35</sup>.

La stessa materia è approfondita l'anno seguente con un Decreto Ministeriale<sup>36</sup>, in cui si stabilisce che per la riproduzione è necessario fare richiesta al responsabile dell'istituto che ha in consegna il bene, specificando lo scopo della riproduzione, la quantità di copie, il soggetto incaricato, i mezzi e le modalità di riproduzione, l'assunzione dell'obbligo di versare i corrispettivi dovuti, l'apposizione sulle copie riprodotte delle diciture previste e l'accettazione dell'impegno di non divulgare, diffondere e cedere al pubblico

<sup>33</sup> Ivi, art. 108.

<sup>34</sup> Ivi, art. 109.

<sup>35</sup> Casini 2018.

<sup>36</sup> D.M. 20 aprile 2005, "Indirizzi, criteri e modalità per la riproduzione di beni culturali, ai sensi dell'articolo 107 del decreto legislativo 22 gennaio 2004, n. 42".

le copie ottenute. Sulla base della valutazione di tale domanda viene o meno concessa l'autorizzazione alla riproduzione dal responsabile dell'istituto.

Bisognerà attendere circa dieci anni perché la situazione si modifichi: con una circolare MiBACT del 7 marzo 2014 è stabilito che ai visitatori dei musei è permessa la libera riproduzione a livello amatoriale delle opere presenti nell'istituto, per uso personale o per motivi di studio.

La riproduzione per fini diversi, in particolare per fini di lucro diretto o indiretto, è invece subordinata all'autorizzazione da parte del Ministero. Tale cambiamento risponde ad un'esigenza chiaramente esplicitata nel testo della circolare:

l'evoluzione tecnologica e l'utilizzo ormai generalizzato di apparecchiature che consentono la facile realizzazione di fotografie e riprese, comporta la necessità di una modifica dell'attuale assetto normativo al fine di pervenire a soluzioni che, da un lato, salvaguardino la sicurezza dei luoghi e delle opere e, dall'altro, evitino malumori e discussioni tra il pubblico e il personale di vigilanza<sup>37</sup>.

L'auspicio di una completa liberalizzazione della riproduzione dei beni culturali espresso con questa circolare non tarda a realizzarsi: con il cosiddetto decreto *Art Bonus*<sup>38</sup> è annunciata, all'art. 12, comma 3, la liberalizzazione delle riproduzioni di tutti i beni culturali. Da questa norma derivano le seguenti modifiche al Codice:

- al comma 3 dell'articolo 108 dopo la parola «pubblici» sono inserite le seguenti: «o privati» e dopo la parola «valorizzazione»: «purché attuate senza scopo di lucro, neanche indiretto»;
- è introdotto il comma 3-bis con il quale è stabilita la completa liberalizzazione con esonero dall'obbligo di autorizzazione preventiva di tutti i beni culturali, a patto che sia attuata senza scopo di lucro, neanche indiretto, e non comporti potenziali interferenze con le esigenze di tutela: è consentito il ricorso alle sole tecniche di riproduzione che non comportino un contatto diretto con il bene, né l'esposizione a sorgenti luminose né l'uso di stativi o treppiedi.

Tuttavia, nel corso dell'iter di conversione del decreto *Art Bonus* in legge, la Camera dei Deputati ha approvato un emendamento che esclude dalla libera riproduzione i beni bibliografici e archivistici, modificando l'art. 12 comma 3, poi confluito nel Codice all'art. 108 comma 3-bis, in cui dopo le parole «beni culturali» è aggiunta la frase: «diversi dai beni bibliografici e archivistici». Le motivazioni all'origine di questa revisione sono legate da un lato ad un cavillo giuridico, in quanto la norma, vietando il contatto fisico con il bene da riprodurre, sembra precludere l'inevitabile maneggiamento di documenti e

<sup>37</sup> Circolare 7 marzo 2014, n. 5.

<sup>38</sup> D.Lgs. 31 maggio 2014, n. 83, "Disposizioni urgenti per la tutela del patrimonio culturale, lo sviluppo della cultura e il rilancio del turismo".

manoscritti; dall'altro lato vi è una motivazione di tipo economico: le società concessionarie di servizi di riproduzione costituirebbero l'unica entrata degli istituti culturali non proveniente dal finanziamento annuale erogato dallo Stato.

Tale passo indietro della normativa ha costituito una forte limitazione all'attività dei ricercatori ed ha generato non poche reazioni. Il 15 luglio 2014 il Consiglio Superiore per i beni culturali e paesaggistici del MiBACT ha approvato all'unanimità una mozione per sottolineare che il decreto in origine faceva chiaro riferimento a tutti i beni culturali e che il vincolo legato alla tutela del bene

vada inteso in riferimento alla tecnica di riproduzione (ad esempio un calco o una scansione e/o fotocopia di un documento) che potrebbe comportare il suo potenziale danneggiamento, e non in riferimento a strumenti, come macchina digitale o smartphone, utilizzati nel corso della normale consultazione di un documento<sup>39</sup>.

Immediata è stata anche la reazione di un gruppo ricercatori che, su diretto suggerimento di Umberto Eco, ha costituito il movimento "Fotografie libere per i Beni Culturali", che ha raccolto più di 4000 firme di studiosi e funzionari della pubblica amministrazione a sostegno della causa. Il 20 luglio, i ricercatori hanno indirizzato una lettera al Ministro Dario Franceschini nel tentativo di eliminare l'emendamento della Camera, prima della definitiva conversione in legge da parte del Senato. Tali tentativi sono risultati tuttavia vani, in quanto il testo emendato, in seguito al voto di fiducia, il 29 luglio è diventato legge ed è stato ufficializzato con la circolare dell'8 agosto 2014, n. 22 della Direzione Generale per la valorizzazione del patrimonio culturale.

Il percorso sulla riproduzione dei beni culturali sembra aver trovato il suo epilogo con il cosiddetto Ddl *Concorrenza*, approvato dal Senato della Repubblica in data 2 agosto 2017. Con questa legge<sup>40</sup> viene dunque nuovamente modificato l'art. 108 del Codice, comprendendo tra i beni autorizzati alla libera riproduzione anche quelli bibliografici e archivistici ed escludendo da un lato i beni già sottoposti a restrizioni di consultabilità in quanto troppo fragili, non manipolabili, etc., e dall'altro quelli tutelati dal diritto d'autore.

Per libera riproduzione si intende non solo la gratuità dello scatto effettuato con mezzo proprio, senza limiti nel numero di fogli o unità archivistiche da riprodurre, ma anche l'esenzione da qualsiasi autorizzazione preventiva, non più solo per ragioni strettamente personali o di studio ma per qualsiasi finalità culturale diversa dal lucro.

Oltre ai limiti imposti alla riproduzione per la necessità di conservazione del supporto, il rispetto del diritto d'autore e l'esigenza dell'assenza di scopo di lucro, è necessario tener conto delle problematiche legate al tema della tutela del

<sup>39</sup> <[https://www.beniculturali.it/mibac/multimedia/MiBAC/documents/1406010042551\\_Mozione\\_in\\_merito\\_alla\\_libera\\_riproduzione\\_di\\_beni\\_culturali.pdf](https://www.beniculturali.it/mibac/multimedia/MiBAC/documents/1406010042551_Mozione_in_merito_alla_libera_riproduzione_di_beni_culturali.pdf)>, 18.02.2019.

<sup>40</sup> L. 4 agosto 2017, n. 124, "Legge annuale per il mercato e la concorrenza".



decoro e del diritto morale sull'opera e che l'amministrazione pubblica italiana non è ancora in grado di confrontarsi con i grandi colossi della *Tech-Economy*, sia per mancanza di competenze specifiche che per atteggiamento culturale<sup>41</sup>.

Nonostante ciò la nuova normativa permette di agevolare la trascrizione dei testi, di rendere possibile la libera condivisione in Rete delle fonti documentarie e di favorire la conservazione dei supporti limitando le consultazioni dirette, con un inevitabile rilancio dell'immagine di archivi e biblioteche come effettivi centri culturali attivi e vitali, in cui l'attività di conservazione non si traduce più in possesso ma, finalmente, in conoscenza.

### *5. La direttiva europea sul copyright*

In materia di protezione dei dati personali numerose sono le leggi promulgate e, soprattutto, gli aggiornamenti ad esse relativi.

In Italia il dibattito ebbe inizio negli anni '90, con la legge 31 dicembre 1996, n. 675 sulla tutela delle persone e di altri soggetti rispetto al trattamento dei dati personali, promulgata in attuazione alla Direttiva 95/46/CE del Parlamento Europeo. A questa si affiancarono presto ulteriori leggi, decreti e regolamenti al fine di ampliare, chiarire e dettagliare le modalità di trattamento dati, dovuti in particolar modo al crescente utilizzo degli strumenti web.

Con il Codice in materia di protezione dei dati personali<sup>42</sup> sono state abrogate le leggi precedenti, unificate e organizzate in un Testo Unico che tutela il diritto del singolo sui propri dati personali e, conseguentemente, disciplina le diverse operazioni di gestione dei dati riguardanti la raccolta, l'elaborazione, il raffronto, la cancellazione, la modificazione, la comunicazione o la diffusione degli stessi.

Nel 2016 la Commissione Europea ha pubblicato il regolamento generale sulla protezione dei dati (*GDPR-General Data Protection Regulation*)<sup>43</sup>, con il quale intende rafforzare e rendere più omogenea la protezione dei dati personali dei cittadini dell'Unione europea. Numerose sono le novità del Regolamento:

- introduce una nuova definizione di dato personale: «qualsiasi informazione riguardante una persona fisica identificata o identificabile; si considera identificabile la persona fisica che può essere identificata, direttamente o indirettamente, con particolare riferimento a un identificativo come il nome, un numero di identificazione, dati relativi all'ubicazione, un

<sup>41</sup> Casini 2018.

<sup>42</sup> D.Lgs. 30 giugno 2003, n. 196, "Codice in materia di protezione dei dati personali".

<sup>43</sup> Reg. UE 27 aprile 2016, n. 679, "Regolamento relativo alla protezione delle persone fisiche con riguardo al trattamento dei dati personali, nonché alla libera circolazione di tali dati e che abroga la direttiva 95/46/CE".

- identificativo *on line* o a uno o più elementi caratteristici della sua identità fisica, fisiologica, genetica, psichica, economica, culturale o sociale»<sup>44</sup>;
- introduce il principio di *accountability*<sup>45</sup>;
  - identifica un'ampia serie di dati da tutelare: oltre ai dati personali e sensibili anche i dati genetici (ereditati o acquisiti, ottenuti tramite l'analisi di un campione biologico della persona fisica in questione), biometrici (relativi alle caratteristiche fisiche, fisiologiche o comportamentali di una persona fisica) e relativi alla salute (sia fisica che mentale, passata, presente o futura, ma anche informazioni su servizi di assistenza sanitaria)<sup>46</sup>;
  - sostituisce il diritto all'oblio con il più limitato diritto alla cancellazione, per cui ogni individuo può richiedere la cancellazione dei propri dati in possesso di terzi per motivazioni legittime<sup>47</sup>;
  - crea il nuovo diritto della portabilità dei dati, in base al quale una persona deve essere in grado di trasferire i propri dati personali da un sistema di elaborazione elettronico a un altro senza che il controllore dei dati possa impedirlo<sup>48</sup>;
  - definisce una nuova figura, quella del *Data Protection Officer*, a cui viene affidato il compito di analizzare, valutare e disciplinare la gestione del trattamento e della salvaguardia dei dati personali all'interno di un'azienda<sup>49</sup>;
  - definisce un proprio sistema di sanzioni pecuniarie, applicabili sia a illeciti puntuali sia a disfunzioni organizzative, alle quali ogni paese può aggiungere ulteriori sanzioni<sup>50</sup>.

Con l'arrivo del nuovo Regolamento Europeo, entrato in vigore il 25 maggio 2016, è stata abrogata la direttiva 95/46/CE ("Regolamento generale sulla protezione dei dati") e, di conseguenza, sostituito il Codice Privacy italiano (D.Lgs. 196/2003).

Tuttavia, dato che l'evoluzione delle tecnologie digitali ha fatto emergere nuovi modelli di *business* e ha rafforzato il ruolo di Internet quale principale mercato per la distribuzione e l'accesso ai contenuti protetti dal diritto d'autore, la Commissione Europea ha presentato una proposta di direttiva sul diritto d'autore nel mercato unico digitale, con lo scopo di armonizzare il quadro normativo comunitario. Tra le varie proposte contenute nella direttiva hanno fatto molto discutere le modifiche apportate dalla Commissione giuridica dell'Europarlamento agli articoli 11 e 13 del testo originario:

<sup>44</sup> Ivi, art. 4, comma 1.

<sup>45</sup> Ovvero, di "responsabilizzazione", Ivi, art. 5, comma 2.

<sup>46</sup> Ivi, art. 4, commi 13-15.

<sup>47</sup> Ivi, art. 17.

<sup>48</sup> Ivi, art. 20.

<sup>49</sup> Ivi, art. 28.

<sup>50</sup> Ivi, artt. 83-84.

- l’art. 11, “Protezione delle pubblicazioni di carattere giornalistico in caso di utilizzo digitale”, noto come “*link tax*”, che obbliga le piattaforme *on line* che pubblicano *link* o *snippet* a pubblicazioni di carattere giornalistico a munirsi preventivamente di una licenza rilasciata dal detentore dei diritti, che può comportare il pagamento di un compenso in risposta all’utilizzo dei contenuti protetti;
- l’art 13, “Utilizzo di contenuti protetti da parte di prestatori di servizi della società dell’informazione che memorizzano e danno accesso a grandi quantità di opere e altro materiale caricati dagli utenti”, che riguarda le piattaforme *on line* con contenuto generato dagli utenti ed impone misure “adeguate e proporzionate”, atte ad evitare la violazione di *copyright* attraverso l’apposizione di un *upload filter* che impedisce agli utenti di caricare su piattaforme *on line* materiale protetto da diritto intellettuale.

Questi articoli sono stati il fulcro delle proteste originatesi sul web, poiché viste come minaccia all’attuale modalità di utilizzo di Internet e come strumento di controllo sulla libera circolazione delle informazioni *on line*. Ad opporsi alla direttiva è stata gran parte della comunità scientifica, inclusi Tim Berners-Lee (inventore del *World Wide Web*), Vint Cerf (uno dei “padri di Internet”), Jimmy Wales (cofondatore di Wikipedia) e Brewster Kahle (fondatore di *Internet Archive*) che, a giugno 2018, hanno scritto una lettera al presidente del Parlamento europeo Antonio Tajani, chiedendogli di opporsi in particolare all’articolo 13, poiché porterebbe alla «trasformazione di Internet da una piattaforma aperta alla condivisione e innovazione a uno strumento per la sorveglianza automatizzata e il controllo degli utenti»<sup>51</sup>.

In segno di protesta l’enciclopedia *on line* Wikipedia in italiano, a partire dalla mattina del 3 luglio 2018, ha temporaneamente bloccato l’accesso alle proprie pagine al fine di sensibilizzare gli utenti sul tema, reindirizzando ogni voce dell’enciclopedia (ad eccezione della pagina sulla direttiva europea stessa) ad un comunicato informativo da parte della comunità italiana di Wikipedia riguardante la protesta in corso. Le voci di dissenso sono state inizialmente ascoltate, in quanto il Parlamento europeo, in seduta plenaria a Strasburgo il 5 luglio 2018, ha respinto il testo proposto.

Successivamente, in data 12 settembre 2018, il Parlamento ne ha approvata una nuova versione, nella quale sono accolte alcune delle modifiche agli articoli 11 e 13:

- all’art. 11 è previsto che gli editori ricevano una “remunerazione equa e proporzionata” per l’uso dei loro materiali da parte dei “fornitori di servizi nella società dell’informazione”, ovvero le aziende di Internet. Gli emendamenti hanno chiarito meglio che il principio riguarda le grandi piattaforme e che esclude gli utilizzi privati dei link e il loro impiego

<sup>51</sup> Tajani 2018.

non commerciale, per esempio nei progetti di conoscenza condivisa come Wikipedia;

- all'art. 13 è sancito che i prestatori di servizi di condivisione di contenuti *on line* esercitino una sorta di controllo su ciò che viene caricato dai loro utenti, in modo da escludere la pubblicazione di contenuti protetti dal diritto d'autore e sul quale gli utenti non detengono diritti. L'idea è che ogni fornitore di servizi *on line* stipuli degli accordi "equi e adeguati di licenza" con le case editrici, cinematografiche e discografiche per dotarsi di un'autorizzazione che gli permetta di ospitare contenuti coperti da *copyright*.

La direttiva del *copyright* sarà ora oggetto di analisi nei negoziati tra istituzioni europee e stati membri.

## 6. *Fotografia e museo: un rapporto innovativo*

A lungo i musei sono stati considerati dei meri contenitori di "opere d'arte", la cui funzione principale era la conservazione e la cui frequentazione era limitata agli esperti del settore e ad una ristretta cerchia di intellettuali.

Progressivamente si è diffusa l'idea che i musei siano un mezzo al servizio della società e del suo sviluppo e che la funzione comunicativa sia connaturata alla loro stessa esistenza.

Con l'emanazione del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio<sup>52</sup> il legislatore ha posto l'accento sulla funzione pubblica degli istituti culturali e, di conseguenza, sull'accessibilità del patrimonio, e ha sancito all'art. 101 che gli istituti e i luoghi di cultura «che appartengono a soggetti pubblici sono destinati alla pubblica fruizione ed espletano un servizio pubblico», e quelli «che appartengono a soggetti privati e sono aperti al pubblico espletano un servizio privato di utilità sociale»<sup>53</sup>.

Tuttavia, non è sufficiente esporre i beni affinché sia compreso il loro valore ma è necessario rendere accessibili i contenuti informativi per il pubblico non specialistico, attraverso l'utilizzo di diversi strumenti di comunicazione.

L'esperienza della visita al museo coinvolge, oltre alla sfera fisica, anche la sfera sociale e personale dell'individuo<sup>54</sup>; pertanto nella progettazione dell'allestimento e della visita al museo bisogna porre al centro del processo comunicativo i visitatori, che non costituiscono un insieme indistinto e omogeneo ma sono formati da gruppi di persone differenti per età, formazione culturale, estrazione sociale, stili di apprendimento, obiettivi personali e interessi.

<sup>52</sup> D.Lgs. 42/2004.

<sup>53</sup> Ivi, art. 101.

<sup>54</sup> Falk, Dierking 1992.

È necessaria quindi la realizzazione di apparati di comunicazione capaci di trasmettere efficacemente contenuti e significati delle opere e dei loro contesti di provenienza ad un numero più ampio possibile di persone.

Il compito dei musei è dunque quello di offrire informazioni efficaci mediante una pluralità di linguaggi comunicativi e di livelli di approfondimento differenziati, in modo tale che ciascun visitatore possa accedere ai contenuti nella forma che meglio si adatta alle sue capacità, alle sue tempistiche e ai suoi interessi.

Per realizzare ciò bisogna partire dalla progettazione della distribuzione degli spazi e della collocazione delle opere all'interno di essi, per poi procedere con l'individuazione di percorsi differenziati, dotati di un supporto informativo che sia capace di far fronte alle diverse esigenze degli utenti.

Gli strumenti di comunicazione "tradizionali" quali cartine, pieghevoli, guide a stampa, segnaletica interna, allestimento, didascalie, pannelli informativi, schede mobili, oltre alle visite guidate e alle audio guide, restano ancora oggi validi supporti alla visita, ma sono stati in parte superati e migliorati con l'avvento della tecnologia.

Numerosi musei si sono dotati di installazioni multimediali quali *totem* e *info point*, *work station*, videoproiezioni, chioschi multimediali, tavoli interattivi, che permettono una visita autonoma e personalizzata delle collezioni esposte, oltre che di dispositivi portatili quali *PDA (Personal Digital Assistant)* e *i-Pod*, che forniscono una guida digitale in formato audio, testo o video.

D'altra parte, l'enorme diffusione di dispositivi *mobile*, sia palmari che cellulari, costituisce un ulteriore stimolo a sostegno della fruizione museale autonoma e tecnologica *in situ*, attraverso la possibilità data ai visitatori di scaricare direttamente sul proprio dispositivo le audio guide in formato testo, audio o video, o di scoprire le collezioni attraverso l'utilizzo di apposite app.

Un'altra tecnologia largamente diffusa è il *QR code (Quick Response code)*, un codice a barre bidimensionale in grado di contenere dati o *link* che, inquadrato o fotografato con un cellulare, permette il collegamento con l'indirizzo indicato, rivelando dettagli, eventi, orari, *news* e contenuti multimediali riguardanti i beni esposti.

Particolarmente d'effetto sono le tecnologie immersive, come ad esempio le proiezioni olografiche, le ricostruzioni tridimensionali o gli effetti multisensoriali quali *fogscreens*, campane acustiche o *heliodisplays*, che, pensati inizialmente per facilitare l'accessibilità sensoriale degli utenti disabili, permettono al visitatore di fare diretta esperienza dei beni esposti, sperimentando un tipo di conoscenza che passa attraverso tutti e cinque i sensi.

Questo tipo di visita è reso ai massimi livelli attraverso la cosiddetta realtà aumentata, che permette l'arricchimento della percezione sensoriale umana mediante informazioni aggiuntive manipolate e convogliate elettronicamente con un dispositivo *mobile*, come uno *smartphone* o un *PC* dotato di *webcam* o

altri sensori, con dispositivi di visione (per es. occhiali a proiezione sulla retina), di ascolto (auricolari) e di manipolazione (guanti).

Per soddisfare il bisogno di consumo culturale del visitatore di oggi si sono iniziate a progettare varie tipologie di esperienze, facendo leva in particolare sugli aspetti sensoriali ed emozionali derivanti da un coinvolgimento diretto dell'utente nella visita.

Numerosi sono gli eventi culturali progettati negli ultimi anni secondo l'impostazione esperienziale, favoriti dallo sviluppo delle tecnologie sempre più coinvolgenti ed immersive ed in grado di attirare l'attenzione del grande pubblico, secondo la strategia dell'*edutainment*, ovvero una forma di intrattenimento finalizzata a divertire quanto ad educare<sup>55</sup>.

Tra questi progetti merita particolare attenzione la *Klimt Experience*, un percorso multimediale immersivo dedicato alla vita e alle opere dell'artista viennese che racconta attraverso immagini, suoni e musiche suggestive l'universo pittorico, culturale e sociale in cui visse e operò Klimt. La mostra, ideata e realizzata dal regista Stefano Fomasi, si sviluppa in un'unica *experience room*, nella quale le opere selezionate dallo storico dell'arte Sergio Risaliti sono riprodotte con eccezionale impatto visivo attraverso il sistema *Matrix X-Dimension*, progettato in esclusiva per questa video installazione, che si avvale di 30 proiettori laser in grado di trasmettere sui megaschermi dell'installazione oltre 40 milioni di *pixel*, garantendo una definizione maggiore del *Full HD*<sup>56</sup>. Lo sviluppo delle tecnologie ha raggiunto un livello tale da riuscire a fornire in alcuni casi un'esperienza addirittura più soddisfacente della visita reale, almeno per quel che riguarda il rapporto con l'opera, impossibile da attuare in modo così diretto per motivi di tutela.

Ne è un eccellente esempio il progetto *Google Arts&Culture*<sup>57</sup>, lanciato nel febbraio 2011 dal *Google Art Institute* al fine di rendere disponibile *on line* una raccolta di immagini ad alta risoluzione di opere d'arte esposte in vari musei in tutto il mondo. Le immagini presenti sul sito hanno una risoluzione di 7 *gigapixel*, formato che permette di eseguire lo zoom a livello della pennellata per far risaltare dettagli che non potrebbero mai essere visibili ad occhio nudo per i frequentatori dei musei.

Grazie all'impulso di progetti come quello di *Google*, le mostre realizzate con linguaggi informatici hanno raggiunto una forte rilevanza per i musei e le istituzioni culturali, in quanto considerate come un'importante attività strategica che si rivolge non solo agli addetti del settore ma a una platea di utenti quanto mai vasta ed eterogenea.

Le mostre virtuali *on line* possono essere realizzate come vetrina pubblicitaria di eventi reali, il cui obiettivo principale è quello di portare il maggior numero di

<sup>55</sup> Infante 2000.

<sup>56</sup> <<https://www.klimtexperience.com/>>, 30.04.2019.

<sup>57</sup> <<https://artsandculture.google.com/>>, 30.04.2019.

persone possibile a visitare la mostra nel luogo in cui si realizza; come strumenti per effettuare una visita virtuale di mostre reali, con l'intento di riprodurre l'assetto concreto dell'esposizione e consentire all'utente una fruizione che si avvicini il più possibile a quella reale; o ancora come mostre virtuali complesse, che utilizzano pienamente le espressioni concettuali, strumentali e linguistiche proprie originate dalle nuove tecnologie, sfruttandone al meglio le potenzialità.

Vi sono anche mostre che nascono direttamente per il web e si svolgono esclusivamente in ambiente virtuale (*web generated exhibitions*), come nel caso di mostre realizzate da soggetti culturali con scarse risorse o privi di spazi espositivi, o delle cosiddette "mostre impossibili", nelle quali convergono in un unico spazio virtuale opere conservate presso diverse istituzioni e che non potrebbero mai essere raccolte fisicamente in un unico luogo, o ancora delle mostre di oggetti o installazioni che non potrebbero essere mai esposti fisicamente, essendo nati in ambiente digitale (*born digital*).

## 7. Conclusioni

Prendendo in considerazione i valori che la fotografia ha acquisito nel tempo, la diffusione delle pratiche fotografiche e delle strumentazioni tecnologiche attraverso le quali la fotografia ha modificato il modo di concepire e vivere l'esperienza museale e il rapporto con il patrimonio, le limitazioni imposte dalle recenti proposte di legge sul *copyright* appaiono come un'involuzione.

L'utilizzo di protocolli, formati e licenze aperte costituirebbe uno stimolo indispensabile per dar vita alla cosiddetta filiera dell'*open*<sup>58</sup>, ovvero alla possibilità di utilizzare le diverse parti e funzioni di determinate risorse digitali per costruire altri prodotti, servizi, app, e, in ultima istanza, ulteriori infrastrutture, in grado di dar vita ad un processo potenzialmente inesauribile. Lo dimostrano efficacemente le politiche del Rijksmuseum di Amsterdam, considerato il museo più rappresentativo dei Paesi Bassi.

In occasione del rinnovo della sede del museo sono state apportate migliorie anche alla gestione e cura delle collezioni, a cui ha fatto eco una nuova concezione del rapporto con il pubblico, improntato ad un approccio moderno e partecipativo. Il sito web del museo, infatti, permette non solo di esplorare la collezione attraverso immagini rese ad altissima definizione e organizzate in molteplici raccolte tematiche, ma anche di creare il proprio *Rijksstudio* e di riutilizzare le immagini per uso personale<sup>59</sup>. L'immagine di ogni opera è collegata ad una pagina in cui è fornita la scheda dell'opera stessa, il rimando alla stanza del museo in cui questa è conservata (con la possibilità di vedere le

<sup>58</sup> Zanni 2018, pp. 84-87.

<sup>59</sup> <<https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio>>, 30.04.2019.

altre opere esposte con essa), le raccolte virtuali di cui fa parte e la possibilità di dare forma ad una propria creazione.

È possibile infatti richiedere la stampa di un poster, una tela, un set di cartoline o una stampa su alluminio o plexiglass di un dettaglio o dell'intera opera, o ancora scaricare l'immagine ad alta risoluzione ed utilizzarla per decorare una maglia, una borsa, la cover del cellulare, le stoviglie, la carta da parati e, addirittura, la carrozzeria dell'auto o dello scooter.

L'opera d'arte in questo modo esce dalle mura del museo e diventa un oggetto comune, favorendone la conoscenza e stimolando la creatività degli utenti, non più semplici consumatori ma sempre più attivi nel processo di produzione e circolazione della cultura.

La diffusione capillare della pratica fotografica, insieme alla conquista del pieno ed autonomo coinvolgimento dell'utente, a qualsiasi livello, nel processo di creazione, riconoscimento, tutela e comunicazione dei molteplici valori di cui essa è portatrice è un processo che ormai è già pienamente avviato e che non dovrebbe essere ostacolato, anzi del tutto sostenuto.

Non esistono regole e procedure valide in maniera assoluta, ma molte sono le sperimentazioni ed iniziative da cui trarre spunto per aprire la strada ad una realtà culturale finalmente al passo con i tempi, ovvero rilevante e vantaggiosa per tutti i soggetti in essa coinvolti.

### *Riferimenti bibliografici / References*

- Auer P., Cavallini F., Giffi E. a cura di (1998), *Normativa per l'acquisizione digitale delle immagini fotografiche*, Roma: Servizio Pubblicazioni ICCD.
- Benessati G. a cura di (1990), *La fotografia: manuale di catalogazione*, Bologna: Grafis Edizioni.
- Berardi E. a cura di (2016), *Normativa F-Fotografia, versione 4.0: strutturazione dei dati e norme di compilazione*, Roma: Servizio Pubblicazioni ICCD.
- Casini L. (2018), *Riprodurre il patrimonio culturale? I "pieni" e i "vuoti" normativi*, «Aedon», n. 3, <<http://www.aedon.mulino.it/archivio/2018/3/casini.htm>>, 25.03.2019.
- Cavina A.O. (2011), *La pittura italiana nella fototeca Zerri*, Torino: Umberto Allemandi&C. per UniCredit.
- Falk J.H., Dierking L.D. (1992), *The Museum Experience*, Washington D.C.: Whalesback Books.
- Galasso R., Giffi E. a cura di (1998), *La documentazione fotografica delle schede di catalogo: metodologie e tecniche di ripresa*, Roma: Istituto Arti Grafiche Mengarelli.
- ICCD (2018), *Servizio per la digitalizzazione del patrimonio culturale digital library (d.m. 23 gennaio 2017) Documento strategico*, p. 8, <<http://>



- pnd.beniculturali.it/wp-content/plugins/pdf.js/web/viewer.html?file=/wp-content/uploads/documento-strategico-03-gen-2018.pdf>, 18.02.2019.
- Infante C. (2000), *Imparare giocando. L'interattività tra teatro e ipermedia*, Torino: Bollati Boringhieri.
- MiBAC (2018), *Piano strategico di sviluppo della fotografia in Italia 2018-2022*, <[http://www.fotografia.italia.it/wp-content/uploads/2018/05/Piano\\_Strategico\\_di\\_Sviluppo\\_della\\_Fotografia\\_in\\_Italia-2.pdf](http://www.fotografia.italia.it/wp-content/uploads/2018/05/Piano_Strategico_di_Sviluppo_della_Fotografia_in_Italia-2.pdf)>, 18.02.2019.
- MiBAC (2018), *Testo dell'accordo-quadro rep. 3 del 25 gennaio 2018 concluso fra la Direzione generale Musei e la Bridgeman Images S.r.l.*, <<http://musei.beniculturali.it/wp-content/uploads/2018/04/Accordo-quadro-Direzione-generale-Musei-e-Bridgeman-Images-Srl.pdf>>, 18.02.2019.
- Musso A. (2010), *Opere fotografiche e fotografie documentarie nella disciplina dei diritti di autore o connessi: un parallelismo sistematico con la tutela dei beni culturali*, «Aedon», n. 2, <<http://www.aedon.mulino.it/archivio/2010/2/musso.htm>>, 25.03.2019.
- Redazione web di Il Corriere.net (2017), *Nasce la Digital Library d'Italia: online 101 archivi e 46 biblioteche*, «Il Corriere.net», 11 marzo, <<https://ilcorriere.net/lavoro-arriva-il-doppio-voucher-ecco-cosa-cambia-2/>>.
- Tajani A. (2018), *Article 13 of the EU Copyright Directive Threatens the Internet*, <<https://www.eff.org/files/2018/06/12/article13letter.pdf>>, 18.02.2019.
- Zanni A. (2018), *Le biblioteche e la filiera dell'open*, in JLIS.it 9.3, Macerata: eum, pp. 75-91.
- Zannier I. (2004), *Storia e tecnica della fotografia: con una antologia di testi*, Roma: Laterza.

## **JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE**

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism  
University of Macerata

### **Direttore / Editor**

Massimo Montella †

### **Co-Direttori / Co-Editors**

Tommy D. Andersson, University of Gothenburg, Svezia

Elio Borgonovi, Università Bocconi di Milano

Rosanna Cioffi, Seconda Università di Napoli

Stefano Della Torre, Politecnico di Milano

Michela di Macco, Università di Roma "La Sapienza"

Daniele Manacorda, Università degli Studi di Roma Tre

Serge Noiret, European University Institute

Tonino Pencarelli, Università di Urbino "Carlo Bo"

Angelo R. Pupino, Università degli Studi di Napoli L'Orientale

Girolamo Scullo, Università di Bologna

### *Texts by*

Gabriele Ajò, Letizia Bindi, Massimiliano Biondi, Clinton Jacob Buhler, Flaminia Cabras,

Chiara Capponi, Michele Catinari, Giacomo Cavuta, Chiara Cerioni, Mara Cerquetti,

Paolo Clini, Annalisa Colecchia, Federico, Lattanzio, Manuel De Luca, Sara Manali,

Dante Di Matteo, Anna Rosa Melecrinis, Emanuele Frontoni, Letizia Gaeta,

Maria Teresa Gigliozzi, Gianpasquale Greco, Elena Montanari, Rossella Moscarelli,

Caterina Paparello, Giulia Pappani, Michela Passini, Roberto Pierdicca,

Mariapaola Puggioni, Ramona Quattrini, Manlio Rossi-Doria,

Leonardo J. Sánchez-Mesa Martínez, Federica Maria Chiara Santagati,

Andrea Ugolini, Carmen Vitale

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

