

Guido Candela, Anna Cicchetti, Lavinia Savini

Diritto di seguito, arte etnica e anonimato: profili economici e giuridici

(doi: 10.7390/29356)

Aedon (ISSN 1127-1345)

Fascicolo 1, giugno 2009

Ente di afferenza:

()

Copyright © by Società editrice il Mulino, Bologna. Tutti i diritti sono riservati.

Per altre informazioni si veda <https://www.rivisteweb.it>

Licenza d'uso

Questo articolo è reso disponibile con licenza CC BY NC ND. Per altre informazioni si veda <https://www.rivisteweb.it/>

Le attività culturali: profili irrisolti

Diritto di seguito, arte etnica e anonimato: profili economici e giuridici [[*\]](#)
[Droit de suite, ethnic art and anonymity: legal and economic aspects]

di [Guido Candela](#), [Anna Cicchetti](#) e [Lavinia Savini](#)

Sommario: [1. Introduzione.](#) - [2. Il diritto morale e patrimoniale d'autore: il caso dell'anonimo.](#) - [3. Il diritto di seguito nei paesi membri dell'Unione europea.](#) - [4. Gli scambi dell'arte etnica in Occidente.](#) - [5. Arte tribale e diritto di seguito: un diritto da implementare.](#) - [6. Una stima dei diritti dovuti sulle vendite Sotheby's e Christie's in Parigi negli anni 2006-2007.](#) - [7. Conclusioni: rimettere le cose al loro posto.](#) - [Bibliografia.](#)

1. Introduzione

In questo articolo si intende sostenere sia che i paesi dell'Africa e dell'Oceania, cui si riferiscono le opere d'arte identificate secondo l'uso commerciale in Occidente come *tribal art*, hanno diritto di riscuotere il diritto di seguito [[1](#)], sia che le somme percepite dovrebbero essere destinate per investimenti sociali in particolare nella formazione e nella cultura, dato che l'artista etnico è generalmente anonimo.

Il diritto di seguito (*droit de suite* alla francese) è oggetto di un intervento di legge specifico, a tutela degli artisti dell'arte visiva che stabilisce la compartecipazione dell'artista sul prezzo di vendita realizzato da una sua opera nelle vendite successive alla prima, indipendentemente dalla sua partecipazione, come parte, allo scambio. La *ratio* della norma va rinvenuta nella possibilità di trasferire all'artista visivo parte del prezzo realizzato dal proprietario al momento della vendita dell'opera. In tale modo, come anche chiarito dalla disciplina comunitaria mirante ad armonizzare il diritto di seguito in ambito europeo, "il diritto sulle successive vendite mira ad assicurare agli autori d'opere d'arte figurativa la partecipazione al successo delle loro opere. Detto diritto tende a ristabilire l'equilibrio tra la situazione economica degli autori d'opera d'arte figurativa e quella degli altri creatori che traggono profitto dalle successive utilizzazioni delle loro opere" [[2](#)].

Il diritto di seguito, in quanto diritto patrimoniale d'autore, è limitato nel tempo, poiché in caso contrario aggraverebbe l'inefficienza economica della perpetuazione di una condizione di monopolio. In base ad un principio generale dell'Unione europea, il limite è stato identificato in 70 anni dalla morte dell'autore o dell'ultimo dei coautori.

Al diritto di seguito è stata posta particolare attenzione da parte degli economisti, dei giuristi ed in generale degli studiosi di *Law and Economic*. Di speciale importanza per gli economisti è ovviamente il tema di quale effetto l'applicazione del diritto ha sul prezzo delle opere [[3](#)], mentre per i giuristi, punti focali sono la titolarità e la legittimazione del diritto [[4](#)].

Lo studio che segue affronta uno specifico ambito di applicazione della disciplina, quello relativo alle opere d'arte etnica, con più specifico riferimento all'arte africana tradizionale, evidenziando fin da subito che, per motivi storici esse presentano di norma il carattere dell'anonimato [[5](#)], con importanti implicazioni di ordine economico e giuridico.

2. Il diritto morale e patrimoniale d'autore: il caso dell'anonimo

In generale, il diritto d'autore è finalizzato alla protezione di interessi ritenuti meritevoli di tutela, derivanti dalla realizzazione di opere, come risultato di un'attività creativa. Tale diritto è costituito da un insieme di facoltà (diritti) di ordine patrimoniale e morale riconosciuti in capo all'autore. Pertanto, nel nostro ordinamento si è codificata la distinzione legislativa tra diritto patrimoniale e diritto morale del diritto d'autore, ispirata alla concezione dualistica recepita dalla dottrina e dalla giurisprudenza maggioritarie.

Il diritto morale d'autore è disciplinato dal nostro ordinamento al Titolo I, Capo III, Sezione II della Legge sul diritto d'autore (legge 22 aprile 1941, n. 633), artt. 20-24. Viene considerato un diritto della personalità composto da una serie di facoltà a tutela esclusiva della personalità dell'autore ed in quanto tale inalienabile ed imprescrittibile. Dopo la sua morte (come indicato dall'art. 23 della l.d.a.) può essere fatto valere senza limiti di tempo dal coniuge e dai figli e in loro mancanza dai genitori e dagli altri ascendenti e discendenti diretti dell'artista; in loro mancanza dai fratelli, dalle sorelle e dai loro discendenti.

Le peculiarità di questo diritto della personalità sono la sua genesi, poiché questa è subordinata alla creazione dell'opera, e la sua non diretta attinenza alla persona, ma al legame di paternità intellettuale della persona con l'opera. Inoltre, si deve porre attenzione su come le facoltà inerenti al diritto morale d'autore rimangono riservate all'artista anche nel caso di cessione dei diritti patrimoniali d'autore.

Un tema giuridico rilevante è la titolarità del diritto morale nel caso delle opere anonime. Nella critica e nella storia dell'arte, queste opere sono in ogni caso attribuite ad una cultura cosicché si parla di anonimo fiammingo, spagnolo, napoletano ecc. In questo caso, allora, sembrerebbe che il diritto morale appartenga alla società o al gruppo sociale cui l'opera è noto a tutti appartenere. Rimane in ogni modo aperto il tema, che appare come una contraddizione in termini, di chi può fare valere il diritto morale per l'opera anonima.

Infatti, il diritto morale consente all'autore di rivendicare sempre la paternità dell'opera e di opporsi a qualsivoglia deformazione o modifica si intenda apportarle. Tale diritto è esplicitamente riconosciuto per legge anche all'anonimo che si riveli o allo pseudonimo. Non solo. Anche eventuali eredi possono esercitare il diritto di rivelare l'artista anonimo, fornendo un'adeguata prova. Tuttavia, se l'anonimo non si rivela ma sussistano ragioni di pubblico interesse, l'ordinamento italiano per le opere d'arte italiane prevede che l'azione potrà essere esercitata dal Presidente del Consiglio dei ministri, sentita l'associazione sindacale competente.

Per quanto attiene alle opere d'arte tribale, di cui in questa sede specificatamente ci si occupa, sarà necessario individuare un'omologa soluzione al fine di poter richiedere legittimamente i diritti patrimoniali relativi ad opere, di norma, anonime. Ovviamente, per analogia a quanto sopra affermato, il criterio ispiratore per l'individuazione di tali soggetti non potrà prescindere dal rapporto di appartenenza che lega l'opera al relativo gruppo sociale. In questi casi, infatti, non dovrebbe essere difficile sostenere il pubblico interesse, consistente nel riconoscere a popolazioni e Stati in via di sviluppo un giusto guadagno, derivante peraltro dalla riscossione di un loro diritto su opere della loro cultura, sempre più largamente commercializzate in Occidente. Vantaggi che attualmente rimangono nel reddito di Paesi occidentali.

Il diritto patrimoniale d'autore, invece, come regolamentato dal Titolo I, Capo III, Sezione I della l.d.a., consiste nella protezione di legge nell'utilizzazione economica dell'opera dell'ingegno, poiché essa acquista valore dal momento in cui diviene oggetto di rapporti di scambio, secondo le utilizzazioni cui si può prestare. Pertanto, la componente patrimoniale del diritto d'autore si estrinseca in una serie di diritti esclusivi tra loro indipendenti, il cui esercizio non esclude l'esercizio esclusivo di ciascuno degli altri.

I diritti di utilizzazione economica dell'opera, contrariamente ai diritti morali, possono essere liberamente ceduti a terzi e durano per tutta la vita dell'autore e fino al termine del settantesimo anno solare dopo la sua morte.

La distinzione, propria della c.d. tesi dualistica del diritto d'autore, che distingue tra gli aspetti patrimoniali e gli aspetti morali, assume rilevanza in riferimento al diritto di seguito così come recepito nel nostro ordinamento dal [decreto legislativo 13 febbraio 2006, n. 118](#). Infatti, il diritto di seguito, come vedremo meglio nel prossimo paragrafo, presenta caratteristiche proprie del diritto morale, quali la irrinunciabilità e l'inalienabilità, al tempo stesso però presenta altre proprietà del diritto patrimoniale, quali la durata limitata e, soprattutto, il suo carattere patrimoniale. Per questa ragione, il suo inquadramento non è facile e, non a torto, è stato definito un "diritto patrimoniale a sé stante", in quanto è l'unico che non può formare oggetto di rinuncia o alienazione (art. 147 della l.d.a. nella nuova formulazione). La ratio della legge certamente mira a garantire la massima tutela dell'autore, per evitare che egli, considerato nell'atto dello scambio la parte più debole, rinunci inconsapevole o per ricatto a ciò che potrà in futuro divenire il valore della sua creazione.

Infine, bisogna notare che, a differenza degli altri diritti patrimoniali d'autore, la corresponsione del diritto non avviene in seguito ad un'autorizzazione o ad una licenza di utilizzazione economica dell'opera.

3. Il diritto di seguito nei paesi membri dell'Unione europea

Il 9 aprile 2006 è entrato in vigore il d.lg. 118/2006, di attuazione della direttiva dell'Unione europea 2001/84/CE "relativa al diritto dell'autore di un'opera d'arte sulle successive rivendite dell'originale", adottata il 27 settembre 2001 dal Parlamento europeo e dal Consiglio dell'Unione europea [6].

La normativa comunitaria è stata motivata dall'obiettivo di un'effettiva applicazione del *droit de suite* in maniera uniforme per tutti i paesi dell'Unione europea. In passato, infatti, l'applicazione o meno del diritto ha inciso significativamente sulle condizioni di concorrenza del mercato europeo, dando luogo a fenomeni di delocalizzazione delle vendite, poiché incentivava il trasferimento delle transazioni commerciali di opere d'arte soggette al diritto di seguito nei paesi europei in cui tale diritto non veniva riconosciuto, in particolare modo in Inghilterra, a danno degli altri paesi dell'Unione.

Come abbiamo anticipato nel paragrafo 2, il diritto di seguito è il diritto inalienabile ed irrinunciabile spettante all'autore di opere delle arti figurative e di manoscritti, nonché ai suoi eredi per settanta anni dalla sua morte, di percepire un compenso in percentuale sul prezzo di ogni vendita successiva alla prima cessione delle opere stesse da parte dell'autore.

Le opere d'arte assoggettate al diritto di seguito ineriscono ogni manifestazione creativa dell'artista che può essere oggetto di transazione. Per evitare distorsioni ed elusioni, il legislatore ha previsto l'assoggettamento al diritto persino per le opere anonime, anche se questa può apparire una contraddizione logica. Questa soluzione genera però un altro problema: "l'anonimo è nato da sempre, non smette mai di dipingere e non muore mai". La giurisprudenza, quindi, ha cercato riferimenti ed interpretazioni che devono indicare *dies ad quem* e *dies a quo* cui circoscrivere il diritto dell'artista anonimo, facendo riferimento - come vedremo - ad un criterio fondato sulla prima "pubblicizzazione dell'opera".

Ai fini della direttiva sono considerate "opere d'arte" gli originali delle opere figurative come i quadri, i *collages*, i dipinti, le sculture, i disegni, le incisioni, le stampe, le litografie, le fotografie, gli arazzi, le ceramiche e le opere in vetro ed anche i manoscritti originali (questi ultimi non previsti espressamente dalla direttiva ma introdotti nell'ordinamento italiano). Per originali si devono intendere le creazioni eseguite dall'artista stesso o gli esemplari considerati come opere d'arte originali, quali i multipli numerati dall'artista (art. 2 della direttiva e art. 145 della l.d.a. come novellata dall'art. 3 del d.lg.).

Il diritto si applica solo alle vendite effettuate attraverso operatori professionisti del mercato dell'arte e non alle vendite tra privati senza la partecipazione di un professionista, né a quelle di un privato ad istituzioni *non profit* aperte al pubblico. Questo diritto dovrebbe tendere a ristabilire l'equilibrio tra la condizione economica degli autori d'opere d'arte figurative e quella degli altri creatori, come gli scrittori ed i compositori, che traggono profitto dalle successive edizioni delle loro opere, in ossequio ai principi del diritto patrimoniale d'autore.

Con l'applicazione della Direttiva, il diritto di seguito è riconosciuto a tutti i cittadini dei Paesi membri dell'UE, mentre ai cittadini extracomunitari viene riconosciuto solo a condizione di reciprocità, ossia se la legislazione dei paesi di cui hanno la cittadinanza riconosca il *droit de suite* a favore degli artisti che hanno, ad esempio, cittadinanza italiana. L'Italia ha introdotto, però, una previsione normativa che riconosce anche agli artisti non comunitari abitualmente residenti in Italia lo stesso trattamento riservato ai cittadini italiani, al fine di agevolare i numerosi artisti stranieri oramai parte integrante della vita artistica del nostro paese.

La normativa italiana nel recepire la direttiva comunitaria ha previsto l'esenzione del diritto nel caso in cui il professionista abbia acquistato l'opera direttamente dall'autore meno di tre anni prima della sua vendita ed il prezzo non ecceda i 10.000 euro; la soglia minima di applicazione del diritto è quella dei 3.000 euro (rispetto ai 1.000 euro previsti da altre legislazioni come quella inglese).

La base di calcolo della *royalty* da versare all'artista o ai suoi eredi è calcolata in percentuale sul prezzo di vendita dell'opera al netto delle tasse (IVA), secondo aliquote prestabilite e regressive sulla base del valore delle opere.

Si evidenzia come l'obbligo del pagamento della *royalty* sia in capo al venditore, ma gli obblighi di prelevare e di trattenere dal prezzo di vendita la *royalty*, di denunciare la vendita e di versare il compenso ad un ente gestore che lo trasferirà all'artista, sono a carico del professionista del mercato dell'arte intervenuto nella vendita a qualsiasi titolo. I termini di decorrenza dell'obbligo sono previsti da un apposito regolamento, nel frattempo il professionista ne diviene depositario, ad ogni effetto di legge, fino al versamento e risponde solidalmente con il venditore del pagamento della *royalty*.

In Italia, il d.lg. ha riconosciuto alla SIAE il ruolo di ente di gestione collettiva obbligatoria del diritto in esame. Scelta effettuata nell'ambito discrezionale riconosciuto dalla direttiva agli Stati in materia di modalità di gestione del diritto, in conformità alla norme già vigenti sul diritto d'autore e alle scelte effettuate da altri Stati europei. La SIAE dovrà, secondo quanto previsto nel regolamento di attuazione della legge sul diritto d'autore, comunicare e dare pubblicità della vendita delle opere e della percezione del compenso in maniera da consentire agli autori ed ai loro eredi la riscossione del compenso al netto della provvigione.

Per le opere anonime, il legislatore ha previsto esplicitamente di destinare, non essendo noto il titolare del diritto, le somme incassate a sostegno dell'arte e della cultura in generale [7].

Il 19 febbraio 2008 è stato pubblicato in Gazzetta Ufficiale il regolamento di attuazione (dpr 29 dicembre 2007, n. 275, "Regolamento recante disposizioni modificative del capo IV del regio decreto 18 maggio 1942, n. 136, concernente approvazione del regolamento per l'esecuzione della legge 22 aprile 1941, n. 633, per la protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio"), entrato in vigore il 5 marzo 2008. Da tale data gli operatori professionali del mercato dell'arte che intervengono nella vendita di un'opera d'arte o di un manoscritto in qualità di venditori, acquirenti od intermediari, devono presentare alla SIAE entro novanta giorni dalla vendita stessa la dichiarazione prevista dall'art. 153 della legge 633/1941. Devono provvedere, altresì, a versare alla SIAE i relativi compensi in percentuale, secondo gli scaglioni di valore previsti dalla normativa, pena le gravose sanzioni previste dalla normativa [8] nel caso di violazione delle disposizioni di legge, che vanno da una sanzione amministrativa da 1.034,00 a 5.165,00 euro e quella ben più grave della sospensione da sei mesi a un anno dell'attività professionale o commerciale.

Dall'entrata in vigore del regolamento, entro il primo mese di ciascun trimestre, la SIAE comunicherà per iscritto agli aventi diritto e ai loro eredi, qualora noti, l'ammontare dei compensi resisi disponibili per gli stessi nel trimestre precedente.

E' interessante notare come il regolamento di attuazione abbia previsto la facoltà per qualunque interessato, entro sessanta giorni dalla comunicazione di cui sopra, di proporre opposizione alla SIAE per errori od omissioni contenute nelle dichiarazioni formulate dagli operatori professionali del mercato dell'arte.

4. Gli scambi dell'arte etnica in Occidente

L'arte etnica, nonostante costruisca un segmento molto particolare dell'arte visiva, è un mercato in forte espansione [9] che ha raggiunto in asta, nel 2006, un volume d'affari di 32,5 milioni di euro (pari al 5,5 per cento del volume d'affari di tutta l'arte visiva) e con tassi di rendimento interessanti, spesso a due cifre. Inoltre, la capacità di circolare di queste opere è dimostrata dalla loro elevata liquidità, dal 1998 al 2007, su dieci opere disperse in asta in media sette risultano effettivamente vendute.

Fra l'arte etnica, quella proveniente dall'Africa rappresenta la frazione più importante. La sua quota di mercato, nell'ultima decade, è la maggiore ed è crescente tanto da raggiungere, nel 2007, una quota prevalente delle transazioni complessive. Per questo motivo, ma anche perché molti paesi dell'Africa - come vedremo - presentano un ordinamento giuridico compatibile con il diritto di seguito dell'Unione europea, in questa nota faremo specifico riferimento all'arte etnica africana. Tuttavia, le nostre motivazioni possono essere estese a tutte le culture etniche.

All'arte etnica appartengono oggetti di ogni tipo: maschere, statue e statuette, strumenti musicali, tessuti, oggetti d'uso quotidiano e casalingo, mobili, gioielli e ornamenti personali, armi, oggetti rituali, oggetti in ferro, monete in metallo, fionde in legno ed anche, seppure meno frequenti, dipinti su molti e diversi supporti [10]. Questa molteplicità porta direttamente al primo problema che ci riguarda, ovvero se tutto ciò appartiene ai beni d'arte o ai beni comuni fatti ad arte.

In letteratura, troviamo le risposte più varie a questa domanda. Si va da chi sostiene che la stessa parola "arte" non appartenga alla cultura delle popolazioni primitive dell'Africa, fino a coloro che, agli inizi del 1900, hanno elevato con convinzione gli oggetti etnici al livello dell'arte di avanguardia.

Infatti, è stato spesso sostenuto che l'arte nel senso attribuito in Occidente, cioè di beni creati per la loro intrinseca bellezza piuttosto che per la loro utilità, non esiste in Africa, anche se questi oggetti sono certamente segnati dall'esigenza di soddisfare un bisogno estetico presente in ogni momento della vita delle popolazioni tribali. Il senso del bello è evidente in queste culture, che mostrano una sensibilità che si manifesta in ogni bene prodotto, anche il più banale [11].

E' invece l'emozione e l'ammirazione che questi oggetti hanno suscitato negli artisti e nei collezionisti occidentali che, indipendentemente dal loro significato antropologico, hanno motivato il loro apprezzamento. L'intrinseca vitalità creativa dei reperti etnografici suscitata in Occidente è la ragione prima della loro trasposizione da beni comuni di documentazione culturale alla dignità di beni d'arte [12].

Questa stessa dicotomia, beni etnografici e/o beni d'arte, la troviamo anche nell'accademia e nella museologia.

Nell'accademia, si sono contrapposte due chiavi di lettura, quella degli antropologi di professione e quella dei fautori dell'*art pour l'art*. Queste diverse valorizzazioni, si rispecchiano anche nei criteri museali. I musei, infatti, espongono prevalentemente le opere etniche secondo due partiti, quelli che ne valorizzano la dimensione etnografica e antropologica e quelli che ne valorizzano invece la dimensione artistica [13].

Beni comuni, dunque, o beni d'arte. La questione teorica è una *vexata questio*, ma si ritiene giuridicamente rilevante nell'ottica di questo saggio. Infatti, ricollegandoci ai temi del *Economic and Law*, dobbiamo cercare una risposta pratica, osservabile nei fatti economici e nell'ambito della legge, e non necessariamente riferibile ai contenuti dell'antropologia o della critica d'arte. Allora, gli elementi da valutare a nostra disposizione sono il mercato ed i prezzi.

Dal punto di vista del mercato, si ritiene che gli oggetti di arte etnica scambiati in Occidente siano da considerarsi a pieno titolo beni d'arte piuttosto che beni comuni fatti ad arte o prodotti artigianali. Esposti in permanenza nei musei d'arte di diverse metropoli (ricordiamo Londra, New York e Parigi), da molte decadi, gli oggetti etnici di ogni tipo sono offerti sistematicamente e con continuità come *tribal art* - arte dell'Africa, dell'Oceania e delle Americhe - nelle sedute d'asta specializzate, che si tengono principalmente a Parigi e New York, più volte ogni anno, e dalle numerose gallerie attive in Occidente [14]. Inoltre, come arte sono conosciuti dalla stampa e dalla migliore editoria internazionale; esistono anche riviste d'arte totalmente dedicate: "Tribal Art", riferita al collezionismo, al mercato ed alla critica, edita in lingua francese ed inglese, e "African Arts", meno diretta al mercato, ma che contiene anche riferimenti commerciali.

Dal punto di vista dei prezzi degli oggetti etnici, che secondo alcuni costituisce la discriminante tra i beni d'arte e i beni comuni [15], è da rilevare che essi hanno raggiunto in Occidente un livello che non impallidisce rispetto ai valori dall'arte contemporanea. Si parla di più di 20.000 euro a prezzi correnti, in media dal 1998 al 2007, per l'arte etnica africana e oltre 16.000 euro per quella dell'Oceania, con alcuni *top lot* di oltre il milione di euro e con recenti aggiudicazioni che superano 3/4 milioni di euro [16]. Inoltre, i prezzi medi nelle aste Sotheby's e Christie's degli arredi, bastoni, maschere, oggetti sacri, ornamenti, sculture e strumenti musicali segnano tutti valori medi a cinque cifre (vicini ai 30.000 euro per gli oggetti sacri e le sculture), ma comunque anche gli utensili, l'abbigliamento, i tessuti, le armi e i gioielli non scendono in media al di sotto di alcune migliaia di euro [17].

Quelli indicati sono prezzi propri dei beni semiofori [18], piuttosto che dei beni comuni, anche se i simboli di cui sono portatori devono essere riferiti sia ai loro valori prossimi, conquistati in Occidente, sia ai valori remoti della cultura di origine [19]. Allora, oltre alla struttura del mercato dell'arte governato dalle case d'asta e dalle gallerie, anche i valori-prezzo che si manifestano nello scambio mostrano chiaramente l'appartenenza al mondo dell'arte degli oggetti etnici che circolano in Occidente.

Inoltre, nell'arte etnica, non è possibile isolare le sculture propriamente dette (statue e maschere) dagli oggetti d'uso secondo la prassi commerciale dei beni d'arte occidentale. Dato che, nei cataloghi di *tribal art* e nelle gallerie specializzate, gli oggetti d'uso, sebbene relativamente più rari, vengono offerti al collezionista assieme alle sculture, richiamando essenzialmente il loro valore estetico e creativo.

Per concludere, non vi è dubbio che gli oggetti etnici di ogni tipo, e quindi quelli dell'Africa in particolare, circolano come beni d'arte, e in quanto tali devono essere inclusi come sculture (in senso lato) nella lista di applicazione del diritto di seguito. Ovviamente, dato i presupposti su cui si fonda la nostra tesi - la prova osservabile - la caratterizzazione può essere con certezza affermata allorché essi sono scambiati dalle case d'asta e dalle gallerie specializzate, i professionisti riconosciuti in questo segmento del mercato dell'arte, come peraltro la normativa del diritto di seguito specificatamente richiede.

Naturalmente, ragionevolezza impone che non si possa escludere che oggetti di valore e d'arte, come peraltro più volte accade ed è accaduto per l'arte antica e per quella moderna (la storia insegna), possono essere recuperati, trovati e scambiati su mercati occasionali e minori. Questa possibilità ai nostri fini attualmente non rileva.

L'artista, e non fa eccezione quello africano, è generalmente anonimo [20], anche se non si può escludere che per alcuni fra i più noti si proponga un'identificazione, data l'eccezionalità del loro stile o perché hanno volutamente introdotto segni o simboli di riconoscimento. In ogni caso, comunque, se l'identificazione è affermata, come nel caso dell'artista dei capelli a cascata [21] o del Maestro di Buli dei Luba nello Zaire, questa attribuzione non può sostituire una dichiarazione di opera anonima.

Comunque, il dogma commerciale occidentale consiste nel sostituire l'anonimato dell'artista con l'identificazione dell'etnia o della tribù. Quindi, dal nostro punto di vista, l'attribuzione del diritto dell'opera d'arte non può essere riferita all'artista ma alla regione, alla nazione o alle nazioni cui l'etnia, per "sentire comune", appartiene.

Infine, tranne che per i beni che hanno natura archeologica, la maggior parte degli oggetti etnici africani, come gli altri beni dell'arte etnica non africana, sono molto più recenti rispetto alle partizioni cronologiche usate nell'antiquariato occidentale. Un'effettiva datazione delle opere per le culture africane, per i materiali usati che sono non duraturi, è non solo impossibile, ma addirittura non essenziale. Infatti, nell'uso commerciale, come si riscontra nei cataloghi specifici d'asta, non viene fornita quasi mai alcuna indicazione specifica della data di produzione, ma solo quando sussiste la data storica di acquisizione [22]. Pertanto, tranne rilevanti eccezioni,

che devono essere sempre dichiarate e sostenute da certificazioni, in pratica rileva un uso: l'antichità, così come viene "messa a disposizione del pubblico" fa riferimento a creazioni del Ventesimo Secolo. Anche la *dead line* commerciale per l'arte africana, oltre la quale si ritiene prevalente l'aspetto della riproduzione artigianale degli oggetti d'arte tradizionali, denominata nella prassi *tourist art* o *airport art*, è indicata intorno al 1960 [23]. Una data che, ci piace rilevarlo ai fini dell'applicazione del diritto di seguito, porta a meno di 70 anni fa. Pertanto, spetterà poi al venditore fornire la prova che l'oggetto d'arte abbia una datazione meno recente per esentarsi dalla corresponsione del diritto di seguito.

5. Arte tribale e diritto di seguito: un diritto da implementare

Come indicato nel precedente paragrafo, la dignità di beni d'arte propria della maggior parte degli oggetti etnici, che si scambiano tramite gallerie e case d'asta sui mercati occidentali, ha motivato il nostro interesse in merito all'applicabilità del *droit de suite* a queste opere. Infatti, trattando di fondamenti economici e giuridici, nei precedenti paragrafi abbiamo sostenuto che, in quanto beni d'arte, gli oggetti etnici venduti tramite operatori professionisti rientrano nell'applicazione del diritto di seguito, e l'anonimità dell'artista etnico è irrilevante [24]. Tuttavia, permangono alcuni problemi implementativi di questo diritto.

Innanzitutto, trattandosi di Stati extraeuropei, ciò sarà possibile solo per quegli Stati ove è riconosciuto il diritto di seguito e ove sia vigente la condizione di reciprocità. Gli Stati africani i cui ordinamenti riconoscono il *droit de suite* e che hanno rappresentanze organizzate sono, incredibilmente molti [25], probabilmente come portato della colonizzazione francese: Benin, Burkina Faso, Camerun, Ciad, Costa d'Avorio, Gabon, Ghana, Madagascar, Mali, Marocco, Mauritania, Niger, Repubblica Centrafricana, Repubblica del Congo, Repubblica Democratica del Congo (ex Zaire), Repubblica Sudafricana, Ruanda, Senegal, Swaziland, Togo, Tunisia, Zimbabwe. Inoltre, non pochi sono anche i paesi dell'Asia-Oceania, in cui vige il diritto di seguito: Australia, Indonesia, Malaysia, Mauritius, Nuova Zelanda, Papua Nuova Guinea, Salomone, Samoa, Thailandia, Tonga.

Un secondo problema, che rileva sull'effettiva applicabilità del diritto di seguito a opere d'arte etniche, è l'assenza nella maggior parte degli Stati ove vige il *droit de suite* di una società di gestione collettiva del diritto (l'omologa della nostra SIAE), necessaria affinché le società di gestione europee possano corrispondere gli importi relativi riscossi (detratte ovviamente le loro provvigioni) a favore dei singoli artisti o per la creazione di un fondo destinato a scopi benefici [26] in cui convogliare le somme relative al diritto di seguito non rivendicato dagli artisti o quello relativo alle opere degli artisti anonimi. Questo significa, in un'ottica di corresponsione del *droit de suite* alle opere dell'arte etnica, che tale diritto dovrebbe essere convogliato in un apposito fondo destinato a scopo di utilità (come accade anche nei paesi dell'UE).

Infine, c'è il problema sia di dare una compiuta definizione dell'artista anonimo, sia di individuare gli aventi diritto. L'anonimo è, infatti, quello che non vuole rivelarsi e non necessariamente l'opera priva di firma è anonima perché l'autore può essere ugualmente conosciuto o conoscibile. Ma l'opera etnica, come si è detto, è per tradizione anonima, salvo qualche raro caso e questo pone un problema giuridico particolare.

L'art. 8 della direttiva 01/84 (come recepito dagli artt. 148 e 155 della l.d.a.) sul diritto di seguito riguardo alla durata dello stesso rinvia alla disciplina della durata stabilita dalla direttiva 93/98/CEE (abrogata e sostituita dalla direttiva 2006/116/CE avente ad oggetto la durata del diritto d'autore e di taluni diritti connessi). In particolare, essa prevede "per le opere anonime o pseudonime la durata della protezione termina settanta anni dopo che l'opera sia stata resa lecitamente accessibile al pubblico" [27]; dovendosi intendere per dottrina e giurisprudenza consolidata con questa ultima dicitura il momento in cui essa viene messa a disposizione del pubblico" [28].

Pertanto, il diritto di seguito per le opere anonime, quindi anche per la maggior parte di quelle di arte etnica, dura per 70 anni dalla prima pubblicazione dell'opera, a meno che il nome dell'autore sia noto o sia rivelato prima della scadenza del termine [29]; in conformità ai principi generali in tema di durata dei diritti di utilizzazione economica dei diritti d'autore.

Superate queste tre condizioni applicative, con il presente articolo si intende sollecitare l'esercizio di un diritto che richiede il versamento del *droit de suite* da parte degli operatori del mercato dell'arte per tutte le transazioni che avvengono in Europa, aventi ad oggetto opere d'arte etnica provenienti da Stati, *in primis* quelli africani, ove sia vigente la condizione di reciprocità; anche se di autori anonimi, purché la prima "pubblicazione" delle stesse sia avvenuta meno di 70 anni dalla vendita. L'individuazione dello Stato legittimato all'esercizio del diritto di seguito e, conseguentemente alla sua riscossione, può avvenire secondo il parametro dell'appartenenza "prevalente" dell'etnia di riferimento, una prassi commerciale che il mercato esplicitamente riconosce, e che diviene giuridicamente rilevante come "sentire comune".

Spetterà poi alla SIAE e alle sue consorelle europee consolidare i contatti con le società di gestione collettiva del *droit de suite* degli Stati africani coinvolti (e qualora non vi siano, sollecitare e spronare tale costituzione) per il versamento dei compensi da destinare all'apposito fondo.

In conclusione, dal presente studio emerge che i principali problemi relativi all'applicazione del diritto di seguito alle numerose ed importanti transazioni commerciali che avvengono in Europa con oggetto opere d'arte etnica africana sono:

- la verifica della sussistenza della condizione di reciprocità a favore degli artisti europei in quegli Stati africani i cui ordinamenti riconoscono il *droit de suite*;
- l'assenza in tali paesi di società di gestione collettiva del diritto effettivamente operanti per la riscossione delle *royaltes* derivanti dal *droit de suite* e la devoluzione delle stesse agli artisti o ad un apposito fondo destinato a scopo benefico;
- l'assenza di fondi a scopo benefico cui destinare le *royaltes* derivanti dal *droit de suite* ricavato dalla vendita delle opere anonime, che sono la maggior parte delle opere d'arte etnica africana;
- la necessità di datazione della prima "pubblicazione" delle opere anonime ai fini del computo dei settanta anni per la verifica dell'applicabilità del *droit de suite* alle stesse.

In questo lavoro, per le ragioni che si diranno nei due successivi paragrafi, si auspica la necessaria collaborazione tra gli *stakeholder*, le organizzazioni di mercato, la SIAE e le sue consorelle europee, le istituzioni comunitarie, nazionali ed africane affinché si arrivi alla soluzione di tali problematiche ed alla realizzazione di questo importante e doveroso progetto per aiutare i paesi africani, ed in prospettiva non solo questi Stati, ma anche quelli dell'arte etnica dell'Oceania.

6. Una stima dei diritti dovuti sulle vendite Sotheby's e Christie's in Parigi negli anni 2006-2007

Il diritto di seguito, abbiamo detto, si calcola con aliquote regressive applicate al prezzo di vendita: non si deve nulla entro 3.000,00 euro; 4% da 3.000,01 a 50.000,00; 3% da 50.000,01 a 200.000,00; 1% da 200.000,01 a 350.000,00 euro; 0,5% da 350.000,01 a 500.000,00; 0,25% per la parte del prezzo di vendita superiore a 500.000 euro. L'importo totale del compenso non può essere comunque superiore a 12.500,00 euro.

Disponendo di una banca dati sulle aste Sotheby's e Christie's tenute in Parigi [30], è stato possibile calcolare il diritto che avrebbe dovuto essere versato all'arte etnica africana nel 2006 e nel 2007: il calcolo dettagliato si rinviene nella Tavola 1, in cui le etnie sono state attribuite alle nazioni prevalenti, secondo la classificazione indicativa [31]. La prima riga, Africa, indica genericamente le etnie minori che, in quanto meno frequenti in asta, non sono state indicate esplicitamente in banca dati, oppure gli oggetti d'arte sono stati presentati nei cataloghi d'asta senza uno specifico riferimento etnico o nazionale.

La Tavola 1 mostra che gli importi dovuti sono degni di nota, 308.076 euro nel 2006 e 137.457 nel 2007. Inoltre, nella tavola abbiamo simulato (quarta e settima colonna) il maggiore importo dovuto qualora fosse già stato applicato l'emendamento comunitario del 21 marzo 2008 che indica non esenti i primi 3.000 euro del valore di vendita: le cifre aumentano di 35.534 euro nel 2006 e di 20.249 nel 2007 [32].

Tavola 1

NAZIONE	Prezzo di Vendita	2006 Diritto di Seguito	D.d.S. dopo aggiustamento	Prezzo di Vendita	2007 Diritto di Seguito	D.d.S. dopo aggiustamento
Africa	220.644,00	6.250,96	8.050,40	338.611,00	9017,36	12.016,40
Angola	181.020,00	5.780,40	7.100,00	86.940,00	2.772,20	3.372,00
Benin	14.400,00	456,04	576,00	-	-	-
Burkina Faso	73.500,00	1.445,12	2.404,80	190.159,00	4.974,96	6.654,40
Camerun	1.929.720,00	29.954,60	30.914,40	230.124,00	7.517,00	8.476,80
Congo	312.760,00	9.978,68	11.058,40	348.032,00	10.467,30	12.986,50
Costa d'Avorio	1.945.660,00	56.533,68	64.931,20	522.358,00	14.352,36	5.690,00
Etiopia	0,00	0,00	0,00	13.488,00	33,64	153,60
Gabon	1.289.840,00	37.247,56	40.366,80	210.450,00	6.244,24	8.163,60
Ghana	16.620,00	120,08	360,00	30.737,00	201,96	681,80
Guinea	103.260,00	2.558,68	3.398,40	221.837,00	6.710,30	9.229,50
Guinea Bissau	6.960,00	62,44	182,40	-	-	-
Kenya	46.140,00	1.704,04	1.824,00	123.240,00	3.965,68	4.325,60
Madagascar	2.280,00	0,00	0,00	26.880,00	936,04	1.056,00
Mali	572.208,00	18.338,36	20.857,60	445.166,00	14.566,82	16.486,30
Mozambico	5.880,00	24,04	144,00	2.641,00	0,00	0,00
Namibia	11.580,00	105,68	345,60	7.180,00	0,00	0,00
Nigeria	2.544.908,00	32.429,32	36.748,00	385.721,00	10.249,36	13.368,40
Rep. Congo	5.132.716,00	104.919,08	114.516,40	1.382.835,00	41.487,00	49.404,60
Ruanda	-	-	-	45.840,00	1.608,04	1.728,00

Sierra Leone	3.840,00	0,00	0,00	4.687,00	20,04	140,00
Sudan	-	-	-	22.080,00	528,08	768,00
Sudafrica	540,00	0,00	0,00	53.825,00	902,56	1.382,40
Tanzania	7.740,00	144,04	264,00	18.220,00	192,08	432,00
Zambia	5.280,00	24,04	144,00	14.400,00	456,04	576,00
Zimbabwe	1.080,00	0,00	0,00	21.120,00	254,52	614,40
TOTALE	14.428.576,00	308.076,84	343.610,40	4.746.571,00	137.457,58	157.706,30

Tuttavia, le somme complessivamente da corrispondere sono effettivamente superiori, se si ricorda la specificità del calcolo nella Tavola, peraltro l'unico possibile, perché riferito a due case d'asta (anche se le principali) ed al mercato di Parigi. Il mercato rappresentato, che comprende altre case d'asta e tutte le gallerie specializzate in Europa [33], è solo la parte emersa dell'iceberg degli scambi di arte etnica con l'intervento di un professionista. Una stima prudentiale consiglierebbe di moltiplicare il totale della Tavola 1 per tre/quattro volte, ottenendo così un importo annuale concretamente significativo, se comparato con i finanziamenti delle organizzazioni non governative che si occupano di investimenti umanitari in Africa, a sostegno della formazione e della cultura.

Naturalmente, la nostra banca dati consente un analogo calcolo delle somme dovute che andrebbero a favore dei corrispondenti popoli dell'Oceania, salvo che abbiano già in ordinamento o introducano il diritto di seguito con salvaguardia di reciprocità. Essendo questa arte meno presente sul mercato (nel 2007, per le aste Sotheby's e Christie's, l'Oceania rappresenta il 18% del mercato mentre l'Africa rappresenta il 69%), intuitivamente possiamo ritenere che le somme annualmente dovute siano minori, tuttavia sempre non irrilevanti.

Infine, una semplice lettura dal punto di vista economico della Tavola 1 consente di porre l'accento sull'opportunità pratica che gli importi siano gestiti da un'unica società di gestione, poiché solo la cifra totale può consentire di realizzare progetti umanitari e culturali significati, mentre la frammentazione Stato per Stato degli importi perderebbe totalmente di efficacia. La collaborazione programmata nella gestione di questi fondi fra gli Stati dell'Africa Nera, cui normalmente la *tribal art* si riferisce, è l'ultimo aspetto, non in termini di importanza, necessario per dare significato economico e giuridico alla rivendicazione del diritto di seguito. Inoltre, questa collaborazione supererebbe il nodo concettuale dell'attribuzione di una etnia ad una nazione, poiché la titolarità ed i benefici del diritto sarebbero da riferire alla regione culturale africana nel suo complesso, quella dell'Africa Occidentale Sub-Sahariana.

7. Conclusioni: rimettere le cose al loro posto

Luigi XVI indicò con chiarezza la ratio giuridica del diritto di seguito: "Mi è sempre dispiaciuto che le opere dei grandi geni, che procurano onore alla nazione e ne arricchiscano il patrimonio, lascino i loro discendenti senza conforti e agi, mente tanti ne traggono grandi profitti" [34].

L'introduzione del diritto di seguito voluta dalla UE si muove proprio verso la *ragione di equità* di dare agli artisti dell'arte visiva ed alla loro terra d'origine la stessa tutela riservata agli autori. Infatti, il proprietario tedesco di un dipinto di un artista italiano, venduto in asta a Parigi ad un collezionista giapponese, dovrà trasferire agli eredi italiani dell'artista una somma come diritto di seguito. Cioè in Germania e in Giappone abbiamo una commutazione di cespiti patrimoniali, un dipinto si cambia per la corrispondente moneta e viceversa, ma con il diritto di seguito si trasferisce denaro dalla Germania all'Italia, che rende questa ultima nel suo complesso più ricca. La ragione di questo trasferimento è duplice: i) a livello individuale, è l'esercizio di un diritto patrimoniale a favore dell'artista e dell'erede dando loro "conforti ed agi"; ii) a livello sociale, risponde al principio di equità che riconosce all'Italia il vantaggio di un genio che ha procurato "onore alla nazione".

Se il dipinto è di un anonimo, riconosciuto come anonimo italiano, nulla cambia nel nostro esempio, tranne che cade il diritto patrimoniale individuale, poiché non ci sono eredi, ma ovviamente si mantiene la tutela del livello sociale, che anzi si rafforza nella constatazione che il denaro ricevuto dall'ente di gestione italiano potrà essere investito proprio nel sostegno dell'arte e della cultura italiana.

Consideriamo, invece, il caso in cui un proprietario tedesco vende in asta a Parigi una scultura di un anonimo artista bamanan ad un collezionista belga. Questa transazione da un lato produce uno scambio di ricchezza in Europa mentre resta indifferente per il Mali, terra cui si riferisce il patrimonio culturale dei Bamanan, senza la previsione e l'applicazione del diritto di seguito. Si perde evidentemente, così, ogni tutela individuale e sociale, annullando sia il riconoscimento morale del merito e dell'onore della nazione cui appartiene l'artista, sia la possibilità di finanziare la cultura nazionale.

L'obiettivo di questo studio è quello di evidenziare la sussistenza di un fondamento giuridico ed economico per applicare il diritto di seguito anche all'arte etnica africana, immediatamente per quei paesi che hanno già questo diritto nel loro ordinamento e riconoscono il principio di reciprocità. L'applicazione di questo diritto, costituirebbe la condizione per restituire a questi paesi il valore morale e patrimoniale della loro arte commercializzata in Occidente [35].

Oggi oramai quest'arte si è occidentalizzata, sempre nel commercio [36], spesso nella cultura [37], ed accuratamente collocata nei musei occidentali, pertanto si ritiene che il pagamento del diritto di seguito oltre ad avere un fondamento giuridico ed economico possa essere analizzato anche come un modo per "rimettere le cose al loro posto", almeno in parte.

Concludendo, se il diritto di seguito può avere aspetti negativi e positivi per l'arte e per gli artisti in Occidente, come molta letteratura ha evidenziato, nel caso dell'arte etnica meriterebbe - secondo noi - sicuramente di essere implementato.

Infine, una più corretta valutazione in termini non solo economici della situazione, porterebbe a suggerire di richiedere anche il versamento del danno da lucro cessante, derivante dalla mancata corresponsione della somma dovuta. In termini provocatori, si potrebbe richiedere sia il corrispettivo cui i Paesi avevano diritto sia il mancato guadagno, ovvero sia le occasioni di investimento perse a causa del mancato esercizio del diritto. Inoltre, va ricordato che tutte le somme dovute e mai versate hanno maturato interessi esigibili e che le stesse andrebbero aggiornate in termini di rivalutazione monetaria.

Ovviamente questa ipotesi andrebbe studiata anche in relazione ad una eventuale prescrizione dell'azione per mancato esercizio della stessa, ove esistono associazioni riconosciute e legittimate ad esperirla, che avessero fatto spirare inutilmente il tempo.

In quest'ottica, il valore dell'arte riacquisterebbe il suo più autentico e alto significato ovvero sia quello sociale, diventando anche strumento per un'equa redistribuzione della ricchezza, che, peraltro, nel caso di specie risulta assolutamente legittimo, anzi previsto espressamente dalla legge.

Bibliografia

- A. Aimi, *L'Africa in casa: un'intervista a Enzo Bassani*, in *Africa Nera e cultura*, ArtificioSkira, Firenze, 2002
- A. Aimi, *L'arte africana resiste alla difficoltà dei mercati*, in *ArtEconomy24*, 22 novembre 2008, p. 25
- C. Barbati, *Il droit de suite come strumento di politica culturale*, in *Aedon*, n. 3/2006
- I. Bargna, *L'arte in Africa*, Milano, 2008
- G. Boissy, *Les pensées des rois de France*, Albin Michel, Paris, 1949
- M. Biordi, *Il quadro attuale dei musei dell'arte primaria: dalle camere delle meraviglie ai musei del terzo millennio*, G. Candela e M. Biordi, 2007
- A. Borellini, *Peggy's Ethnopathos*, in P. Campione, 2008
- G. Candela, A. Cicchetti e N. Soldati, *L'economia e la legge del diritto di seguito in Italia*, in *Il nuovo diritto*, nn. 9 e 10, 2006
- G. Candela e M. Biordi, a cura di, *L'arte etnica tra cultura e mercato*, Milano, 2007
- G. Candela, *L'arte dell'Africa nera ed il suo mercato in Occidente*, in G. Candela e M. Biordi, 2007
- P. Campione, *L'opera d'arte etnica: valori prossimi e valori remoti*, in G. Candela e M. Biordi, 2007
- P. Campione, a cura di, *Ethnopathos. La collezione d'arte etnica di Peggy Guggenheim*, Mazzotta ed., Milano, 2008
- M.L. Ciminelli, a cura di, *La negoziazione delle appartenenze. Arte, identità e proprietà culturale nel terzo e quarto mondo*, Franco Angeli, Milano, 2006
- M.L. Ciminelli a cura di, *Immagini in opera*, Liguori ed., Napoli, 2007
- M.L. Ciminelli, *Di incanto in incanto*, Clueb, Bologna, 2008
- Roberta Colombo Dougoud, *Nuove tradizioni artistiche ed identità culturale in Oceania: le storyboards di Kambot (Papua Nuova Guinea)*, in M.L. Ciminelli, 2006
- M. Fabiani, *Diritto d'autore e diritti degli artisti interpreti o esecutori*, Giuffrè, Padova, 2004
- P. Figini, *La valutazione dell'investimento in arte: il caso dell'arte etnica*, G. Candela e M. Biordi, 2007
- V. Ginsburg, *Droit de Suite: An Economic Viewpoint*, in D. Kusin e G. McAndrew, 2005
- P. Greco e P. Vercellone, *Le invenzioni e i modelli industriali*, voce del *Trattato di diritto civile italiano*, XI, 2, Torino, 1968
- D. Kusin e G. McAndrew, a cura di, *The Modern and Contemporary Art Market*, Nederland european Fine Art Foundation, 2005
- W. Santagata, *Produrre cultura*, Celid, Torino, 1999, p. 83
- W. Santagata, *Simbolo e merce. I mercati dei giovani artisti e le istituzioni dell'arte contemporanea*, Il Mulino, Bologna, 1998
- J.L. Solow, *An Economic Analysis of the Droit de Suite*, in "Journal of Cultural Economics", 22, 1998, pp. 209-226

- J.D. Stanford, *Economic Analysis of the Droit de Suite. The Artist's Resale Royalty*, in "Australian Economic Papers", 2003
- S. Price., *I primitivi traditi. L'arte dei "selvaggi" e la presunzione occidentale*, Einaudi, Torino, 1992
- L. Meyer, *Art & Craft in Africa*, Edition Terrail/EDIGROUP, Paris, 2008
- A. Musso, *Diritto di autore sulle opere dell'ingegno letterarie e artistiche*, Zanichelli, Bologna, 2008
- M. Mojana, *Le opere Dogon e Dan le più apprezzate*, in *ArtEconomy*, 9 agosto 2008, p. 15
- M. Pirrelli, *Dal 2003 performance a due cifre*, in *ArtEconomy*, 9 agosto 2008, p. 15
- S. Romano, *E' giusto restituire?*, in "Corriere della sera", 5 settembre 2008
- L. Savini, *Il diritto di seguito dopo il d.lg. 13 febbraio 2006, n. 118*, in *Aedon*, n. 2/2006
- A. E. Scorcu, *La struttura degli scambi nel mercato dell'arte etnica*, G. Candela e M. Biordi, 2007
- L.C. Ubertazzi, *Commentario breve alle leggi sup Proprietà intellettuale e concorrenza*, Padova, 2007
- N. Warburton, *La questione dell'arte*, Einaudi, Torino, 2004

Note

[*] Desideriamo ringraziare per i preziosi consigli i colleghi ed amici Maurizio Biordi, Massimiliano Castellani, Maria Luisa Ciminelli, Marcella Gola e Antonello E. Scorcu, che hanno letto una stesura preliminare del lavoro, consentendoci correzioni ed importanti miglioramenti. La responsabilità rimane comunque nostra.

[1] Cfr. A. Musso, *Diritto di autore sulle opere dell'ingegno letterarie ed artistiche*, Zanichelli ed., Bologna, 2008, p. 261.

[2] Direttiva 27 settembre 2001, n. 84, 01/84/CE, in G.U.E. 13 ottobre 2001, n. 272.

[3] Si veda ad esempio J.L. Solow, *An Economic Analysis of the Droit de Suite*, in "Journal of Cultural Economics", 22, 1998, pp. 209-226; J.D. Stanford, *Economic Analysis of the Droit de Suite. The Artist's Resale Royalty*, in "Australian Economic Papers", 2003; V. Ginsburg, *Droit de Suite: An Economic Viewpoint*, in D. Kusin e G. McAndrew, a cura di, *The Modern and Contemporary Art Market*, Nederland european Fine Art Foundation, 2005.

[4] Cfr. G. Candela, A. Cicchetti e M. Soldati, *L'economia e la legge del diritto di seguito in Italia*, in *Il nuovo diritto*, nn. 9 e 10/2006; [L. Savini, Il diritto di seguito dopo il d.lg. 13 febbraio 2006, n. 118](#), in *Aedon*, n. 2/2006.

[5] Cfr. M.L. Ciminelli, *D'incanto in incanto. Storia del consumo di arte primitiva in Occidente*, Clueb, Bologna, 2008; S. Price., *I primitivi traditi. L'arte dei "selvaggi" e la presunzione occidentale*, Einaudi, Torino, 1992.

[6] Questo diritto era stato già riconosciuto con la Convenzione di Berna del 1948 (ratificata in Italia con la legge 20 giugno 1973, n. 399) per la "protezione delle opere letterarie ed artistiche" all'art. 14-ter (comma 1), ma non ne era stata riconosciuta la sua natura obbligatoria. In Italia venne introdotto agli artt. 144-155 (intera Sezione VI del Capo II del Titolo III) della legge 22 aprile 1941, n. 633 di protezione del diritto d'autore e dei diritti connessi al suo esercizio (nel seguito denominata "l.d.a.") e nel suo regolamento di attuazione (r.d. 18 marzo 1942, n. 1369) ma non era mai stato effettivamente applicato.

[7] Cfr. artt. 154 e 155 della legge 633/1941.

[8] Cfr. Capo III della legge 633/1941.

[9] Sul punto cfr. P. Figini, *La valutazione dell'investimento in arte: il caso dell'arte etnica*, G. Candela e M. Biordi, a cura di, *L'arte etnica tra cultura e mercato*, Skira ed., Milano, 2007.

[10] Cfr. G. Candela, *L'arte dell'Africa nera ed il suo mercato in Occidente*, in G. Candela e M. Biordi, *op. cit.*

[11] Cfr. L. Meyer, *Art & Craft in Africa*, Edition Terrail/EDIGROUP, Paris, 2008.

[12] Cfr. A. Borellini, *Peggy's Ethnopassion*, in P. Campione, a cura di, *Ethnopassion. La collezione d'arte etnica di Peggy Guggenheim*, Mazzotta ed., Milano, 2008.

[13] M. Biordi, *Il quadro attuale dei musei dell'arte primaria: dalle camere delle meraviglie ai musei del terzo millennio*, in G. Candela e M. Biordi, *op. cit.*

[14] A.E. Scorcu, *La struttura degli scambi nel mercato dell'arte etnica*, in G. Candela e M. Biordi, *op. cit.*

[15] N. Warburton, *La questione dell'arte*, Einaudi, Torino, 2004.

[16] M. Mojana, *Le opere Dogon e Dan le più apprezzate*, e M. Pirrelli, *Dal 2003 performance a due cifre*, in *ArtEconomy*, 9 agosto 2008, p. 15; A. Aimi, *L'arte africana resiste alla difficoltà dei mercati*, in *ArtEconomy*24, 22 novembre 2008, p.

25.

[17] Per maggiore dettaglio, si vedano le tavole in ArtEconomy, 9 agosto 2008.

[18] W. Santagata, *Simbolo e merce. I mercati dei giovani artisti e le istituzioni dell'arte contemporanea*, Bologna, 1998.

[19] P. Campione, *L'opera d'arte etnica: valori prossimi e valori remoti*, in G. Candela e M. Biordi, *op. cit.*

[20] I. Bargna, *L'arte in Africa*, Jaca Book, Milano, 2008.

[21] A. Aimi, *L'Africa in casa: un'intervista a Enzo Bassani*, in *Africa Nera e cultura*, ArtificioSkira, Firenze, 2002.

[22] Per la motivazione storica dell'assenza di una data di produzione, vedi M.L. Ciminelli, *D'incanto...*, cit.

[23] L. Meyer, *Art & Craft in Africa*, Jaca Book, 2008, Roberta Colombo Dougoud, *Nuove tradizioni artistiche ed identità culturale in Oceania: le storyboards di Kambot (Papua Nuova Guinea)*, in M.L. Ciminelli, a cura di, *La negoziazione delle appartenenze. Arte, identità e proprietà culturale nel terzo e quarto mondo*, Angeli, Milano, 2006; M.L. Ciminelli, *D'incanto...*, cit.

[24] A. Musso, *op. cit.*

[25] Vedi: *Le rappresentanze organizzate nei paesi stranieri*, Società italiana degli autori ed editori (SIAE), Rapporti internazionali., situazione aggiornata al mese di aprile 2008.

[26] Analogo al nostro fondo per Enap.

[27] A. Musso, *op. cit.*; M. Fabiani, *Diritto d'autore e diritti degli artisti interpreti o esecutori*, Giuffrè, Padova, 2004.

[28] Sul punto vedasi: L.C. Ubertazzi, *Commentario breve alle leggi su Proprietà intellettuale e concorrenza*, Padova, 2007; A. Musso, *op. cit.*

[29] P. Greco e P. Vercellone, *Le invenzioni e i modelli industriali*, voce del *Trattato di diritto civile italiano*, XI, 2, Utet, Torino, 1968, p. 348.

[30] Relativamente alla figura del mercante- acquirente nelle aste, si sottolinea il forte interesse del mercante verso case d'asta considerate minori rispetto a quelle citate, quali Artcurial, Pierre Bergè & Associates, Comard & Associates, Piasa, Lempertz e Zemanek, le prime quattro francesi e le ultime due tedesche.

[31] Cfr. Bargna, *L'arte in Africa...*, cit., 2008 e Meyer, *Art & Craft in Africa*, cit., 2008.

[32] A ciò si aggiungano l'asta della collezione di Pierre e Claude Veritè (17-18 giugno 2006), tenuta da Encheres Rive Gauche con aggiudicazioni record quali una maschera "Nigil" di etnia Fang per 5.000.000 di euro, una maschera "Nimba" di etnia Baga per 1.900.000 euro, una statua Senufo per 2.500.000 euro, una figura Chokwe per 3.200.000 euro e la recente asta del 14 novembre 2008 con cui la Sotheby's portò all'incanto la collezione d'arte africana e oceanica di Frida e Milton Rosenthal ed infine American Indian che si terrà nella primavera del 2009, con risultati quali 4.002.500 dollari per una coppia Senufo, 1.314.500 dollari per una tavola Sawo, 1.058.500 dollari per un reliquiario Kota, 614.500 dollari per un moai kavakava.

[33] Vedi A.E. Scorcu, *op. cit.*

[34] G. Boissy, *Les pensées des rois de France*, Albin Michel, Paris, 1949, citato da W. Santagata, *Produrre cultura*, Celid, Torino, 1999, p. 83.

[35] Cfr. Maria Luisa Ciminelli, la quale ricorda in *Di incanto...*, cit., pp. 110-111 e p. 114, che l'arte Altra è arrivata in Europa spesso trafugata, a volte sottratta con la forza: "Un 'permesso di cattura specifica' (*permis de capture scientifique*) di esemplari naturali e culturali era stato accordato a Griaule mediante un decreto emanato dal Ministero delle colonie nel 1931: con queste premesse, non stupisce che Rivet e Rivière qualificano letteralmente come 'bottino' il frutto della missione Dakar-Gibuti [...]. I metodi con cui Griaule ed equipe si avvalgono del permesso di cattura contemplano l'acquisto forzato, il ricatto, l'inganno e il furto. [...] Se acquisti a prezzi irrisori o baratti più o meno iniqui sono stati in uso sin dai primi incontro con l'Altro, vi sono state tuttavia anche altre modalità di acquisizione". Fra le modalità la Ciminelli annovera anche i bottini di guerra (ad esempio, i bronzi del Benin della spedizione punitiva degli inglesi per sottomettere il re, Oba, del Benin), lo scambio di doni di prestigio offerti agli europei, la consegna ai missionari dai neoconvertiti, la vendita consapevole, condotta però nella confusione tra mentalità diverse, una pre-mercantile e l'altra mercantile.

[36] G. Candela, *op. cit.*

[37] M.L. Ciminelli a cura di, *Immagini in opera*, Napoli, 2007; P. Campione, *op. cit.*