

This is a pre print version of the following article:

Idea, oggetto e valore artistico del Design / Montanari, M.. - In: RIVISTA DI DIRITTO INDUSTRIALE. - ISSN 0035-614X. - 1/2019(2019), pp. 42-55.

Terms of use:

The terms and conditions for the reuse of this version of the manuscript are specified in the publishing policy. For all terms of use and more information see the publisher's website.

14/08/2026 21:13

MASSIMO MONTANARI (*)

IDEA, OGGETTO E VALORE ARTISTICO DEL *DESIGN*

SOMMARIO: 1. Premessa. Volgere lo sguardo all'architettura per comprendere la disciplina del *design*. - 2. La funzionalizzazione dell'idea artistica alla realizzazione di un oggetto seriale come tratto distintivo del *design*. - 3. Opera d'arte riprodotta dall'autore in più copie o esemplari. - 4. L'opera d'arte originariamente concepita come *unicum* e successivamente concessa per la riproduzione industriale in grande serie. - 5. L'opera del disegno industriale concepita per la produzione seriale ma prodotta in rari esemplari e divenuta icona di un movimento artistico o di un periodo storico. - 6. Opere del disegno industriale e tutela brevettuale. - 7. Conclusioni.

1. *Premessa. Volgere lo sguardo all'architettura per comprendere la disciplina del design.*

Forse è giunto il tempo in cui anche il diritto industriale dovrà comprendere l'architettura e le arti figurative, così come il diritto commerciale si misura da anni con l'economia, la finanza e la tecnica bancaria. Soltanto così

* Ordinario di Diritto commerciale nel Dipartimento di Giurisprudenza dell'Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia.

ampliando la prospettiva apparirà la reale portata delle norme dedicate dalla legge sul diritto d'autore al disegno industriale. Com'è infatti possibile interpretare una norma se non si definisce con sufficiente precisione l'oggetto cui deve applicarsi?

A ben vedere, del resto, il diritto industriale non è nuovo a simili questioni. Basti pensare alle discussioni della dottrina e ai mutevoli orientamenti giurisprudenziali sul concetto di «embrione umano», che non può prescindere da un certo grado di conoscenza della biotecnologia, e da cui dipende l'applicazione dell'art. 81-*quinquies*, comma 1, lett. *b*), n. 3. c.p.i.

In tema d'individuazione del *design*, per di più, l'insegnamento dell'architettura pare sufficientemente specifico e condiviso (un giurista direbbe «consolidato»), da poterne ormai tener conto senza più correre il rischio di «demandare completamente all'architettura, ed alle mutevoli visioni dei suoi interpreti (...), il riconoscimento o meno ad un oggetto (...) della tutela anche come opera d'arte»¹. Naturalmente l'applicazione della norma compete sempre al giurista, ma l'architettura, descrivendo l'oggetto della disciplina, aiuta a comprenderne la reale portata.

È noto che il legislatore italiano, avvalendosi dell'autonomia concessa dalla Direttiva comunitaria n. 98/71 CE sui disegni e modelli (art. 17 e Considerando 8), ha introdotto con l'art. 22¹, lett. *b*) del d. lgs. 2 febbraio 2001, n. 95, una specifica tutela autoriale per le opere del disegno industriale che si discosta grandemente dalla regola generale. Da un lato, infatti, il diritto d'autore protegge le opere del disegno industriale benché esse siano già tutelabili *anche* come disegni o modelli (art. 44 c.p.i.)², così derogando alla regola dell'alternatività fra proprietà industriale e *copyright* che impronta tutti i moderni sistemi di tutela della proprietà intellettuale, e di cui è chiara manifestazione anche

¹ Rischio che avevamo paventato nel nostro saggio *L'industrial design tra modelli, marchi di forma e diritto d'autore* questa *Rivista*, 2010, I, 7 ss., ivi a p. 21.

² Sul punto ci permettiamo di rinviare ancora al nostro *L'industrial design tra modelli, marchi di forma e diritto d'autore*, cit., 17 s.

l'art. 2, n. 8) l.a. sui programmi per elaboratore che esclude la brevettabilità dei *software*.

Dall'altro, non riconosce però la tutela a qualsiasi opera dell'ingegno che presenti carattere creativo, come per tutte le altre protezioni (si pensi in particolare a tutte le opere delle arti figurative: art. 2, n. 4, l.a.), ma la concede soltanto a quelle che «presentino di per sé carattere creativo e *valore artistico*».

La norma pone perciò due interessanti questioni. Anzitutto comprendere cosa *non è design* ma espressione esclusiva di un'altra arte figurativa (scultura, pittura, disegno, incisione e arti similari: art. 2, n. 4, l.a.) o progettuale («disegni e opere dell'architettura», come li definisce l'art. 2, n. 5, l.a.). In secondo luogo, una volta individuato l'oggetto del *design*, stabilire quando possa attribuirgli «di per sé valore artistico».

Entrambe le questioni richiedono di volgere lo sguardo agli insegnamenti dell'architettura.

2. *La funzionalizzazione dell'idea artistica alla realizzazione di un oggetto seriale come tratto distintivo del design.*

«Per alcuni architetti e designer italiani, l'idea del disegno per l'industria rappresentava in realtà l'idea di una visione politica: dare forma a una speranza che riguardava la società intera, cioè usare la forza della nuova barbarie, governarla per migliorare la vita della gente con un più responsabile disegno dell'ambiente artificiale e degli oggetti e strumenti che lo invadono. Questo era il problema, questa l'utopia e la speranza. Quella speranza è stata la spinta fantastica grazie alla quale il design italiano ha lasciato in tutto il mondo un segno

indelebile. Finita la speranza, finita l'utopia, l'industrial design, così si è poi chiamato, è diventato il tema base di una professione "business oriented". È diventato il tema per la noiosa professione del "made in Italy"».

Ettore Sottsass, riconosciuto maestro e «padre fondatore» del *design*, una disciplina artistica di cui gli architetti italiani possono a ragione vantare l'invenzione, con «poche brillanti (e spietate) righe» ne ha così descritto la parabola, dal suo primo apparire (nel periodo fra le due guerre ad opera del Movimento futurista), alla rivoluzione sociale conseguente al passaggio dell'Italia da società agricola a industriale negli anni Sessanta, per terminare nell'odierna *routine* della creazione su commessa per l'industria dell'arredo³.

Abbiamo scelto questo brano perché dipinge in modo precisissimo il *proprium* del *design*: l'idea di un progetto artistico necessariamente votato alla produzione industriale in serie (e spesso di massa), di oggetti d'arredo o di uso comune. *L'idea è qui al servizio dell'oggetto*; essa serve a realizzare beni materiali di produzione seriale. Questo è il disegno industriale.

Nelle comuni arti figurative l'oggetto è sempre la realizzazione di un'idea creativa (quale che ne sia il valore estetico); in altri termini, l'oggetto materiale (più o meno ben realizzato secondo le capacità tecniche dell'autore) è il supporto tecnico, il necessario mezzo di manifestazione dell'idea: si pensi alla statua di bronzo, al dipinto su tela. All'opposto, nel disegno industriale non è l'opera che serve a dimostrare l'idea creativa dell'artista, ma l'idea creativa che serve a realizzare oggetti seriali. Il rapporto idea-oggetto nel *design* è concettualmente inverso rispetto alle altre arti figurative.

³ La citazione è tratta da F. SAMASSA, *Dall'oggetto al sistema. Cesare Leonardi in mostra a Modena*, in *Artribune*, 13 dicembre 2017, del quale è anche la valutazione espressa nel testo come «poche brillanti e (spietate) righe».

Di questo dato, pacifico per l'architettura, non si può non tener conto nell'interpretazione delle norme sul diritto d'autore dettate per lo specifico oggetto del disegno industriale.

«I have this chair at home, and it's one of the first things people see when they arrive at my house. They want to give me a compliment, and are desperately looking around for something they like. Almost everything else is designed by me, but they see this and say: "Great chair!" I'm exaggerating a little bit, but I feel I have said, "No, no, it's not mine" enough times.

It was actually made in 1961, when I was 10 years old; it was designed by Cesare Leonardi and Franca Stagi, and is called the Ribbon Chair. It has a very strong idea, that of one continuous ribbon. Often when there's a strong idea like that, the design is serving the idea, not the idea serving the design».

Questo passo di un'intervista all'«archistar» e designer israeliano Ron Arad⁴ scolpisce anch'esso il concetto che il disegno industriale, pur rientrando a pieno titolo tra le arti creative, è connotato da una specifica correlazione «discendente» dall'idea artistica all'oggetto da fabbricare, e soltanto in casi eccezionali - come la Ribbon Chair 1961 di Stagi e Leonardi⁵, che molti considerano la più bella sedia mai concepita nella storia dell'architettura - l'oggetto è così perfetto da diventare esso stesso l'esteriorizzazione di un'idea creativa. In quei rari casi, l'oggetto è al servizio dell'idea. Normalmente, invece, il *design* altro non è che un'idea artistica applicata alla realizzazione dell'oggetto, destinato alla riproduzione industriale, e così «l'idea serve l'oggetto».

⁴ R. ARAD, *The perfect chair. Design classics: It's got to be perfect*. Interviews by C. Dwyer Hogg, in *The Independent*, 11 aprile 2008.

⁵ Nella vasta letteratura specialistica sulla *Ribbon Chair* 1961 di Leonardi e Stagi segnaliamo A. CAVANI & G. ORSINI (a cura di), *Cesare Leonardi – L'Architettura della Vita/The Architecture of Life*, Milano, 2017, *passim*, nonché il documentario *Cesare Leonardi Documentary* – Panottica, al sito <https://panottica.com/cesare-leonardi-documentary>.

Dall'architettura possiamo dunque trarre una prima indicazione per il giurista: quando l'idea creativa è *ab origine* destinata ad essere sviluppata in oggetti seriali (gli «oggetti e strumenti che invadono l'ambiente artificiale» di Sottsass), non ha valore artistico ma è soltanto una forma industriale; essa è tutelabile soltanto come disegno o modello. Del resto - come abbiamo cercato di dimostrare in un precedente studio - nel mondo moderno soltanto il mercato può fungere da riferimento per stabilire il valore di un'opera, e l'oggetto riprodotto in grande serie, per quanto brillantemente concepito, non potrà mai avere un considerevole valore⁶.

La visione «mercantilistica» del valore dell'opera d'arte è, sotto altro profilo, confermata anche dalle norme sulla disciplina del *droit de suite* (artt. 144 ss. l.a.). Queste disposizioni, sul presupposto del maggior valore conseguito dall'esemplare originale dell'opera ad ogni successivo passaggio di proprietà (come testualmente si esprimeva il testo originario dell'art. 144 l.a.), considerano vendite, da cui deriva il diritto di compartecipazione dell'autore, soltanto quelle compiute da «*soggetti che operano professionalmente nel mercato dell'arte*, come le case d'asta, le gallerie d'arte e, in generale, qualsiasi commerciante di opere d'arte» (art. 144, comma 2, l.a.).

Da queste norme è dunque possibile trarre che il legislatore presuppone un'inscindibile e necessaria correlazione tra il *valore* dell'opera e il suo *mercato*. Se i maggior esperti d'arte e le riviste specializzate concordassero nello stimare l'opera dieci volte il prezzo di vendita originario, nondimeno l'autore nulla potrebbe reclamare; ma se l'opera passa in asta, o è venduta da un gallerista al

⁶ Ne *L'industrial design tra modelli, marchi di forma e diritto d'autore*, cit., 22, esprimevamo così il concetto: «un bene riprodotto da anni in migliaia di esemplari, per quanto bello e concepito da un autore famoso, e magari censito su pubblicazioni specializzate o esposto in musei, sarà sempre privo di valore commerciale *sui mercati dell'arte* (...). Da sempre l'animo umano è attratto e desidera possedere gli oggetti che non sono soltanto gradevoli all'aspetto, ma altresì rari (...). Alle entità belle ed utili ma abbondanti e facilmente accessibili, prestano talora attenzione mistici e poeti, ma non l'uomo comune, e meno che meno il mercante».

doppio del prezzo originario, si applica il diritto di compartecipazione dell'autore. Sembra evidente che il legislatore guardi solamente al mercato per stabilire il valore dell'esemplare. Il mercato è l'unico metro giuridicamente riconosciuto del suo «valore artistico».

Alla fine, architettura, economia e diritto sembrano perciò convergere sulla medesima soluzione: l'oggetto concepito per la realizzazione di massa non è protetto dal diritto d'autore. E ciò permette che, decorso il termine massimo venticinquennale della privativa come disegno o modello, gli oggetti migliori (quelli ancora apprezzati dai consumatori e quindi con un loro mercato) siano riprodotti liberamente e così continuino, a buon prezzo, a «migliorare la vita della gente» (secondo l'efficacissima espressione di Sottsass), oltre ad alimentare l'industria dell'arredo.

Un'ulteriore considerazione sembra sorreggere la conclusione appena tratta. Se così non fosse, infatti, e il *design* godesse sempre e comunque, sol che abbia una qualche gradevolezza estetica, della lunghissima tutela autoriale, non si comprenderebbe la scelta legislativa. Resterebbe oscuro, invero, perché il legislatore dovrebbe accordare all'industriale che investa nella produzione in serie di macchine brevettate per falegnameria una privativa al massimo ventennale, ed invece a quell'altro che abbia investito nella produzione in massa di oggetti d'arredo di *design* una privativa settantennale (e spesso molto più lunga ancora, se il creativo sia longevo), favorendo, senza alcun fondamento razionale, una produzione industriale rispetto all'altra in base alla mera tipologia di prodotto⁷.

⁷ Critica, in chiave di politica legislativa, l'orientamento volto a riconoscere la tutela autoriale alle opere di *design* alle stesse condizioni delle altre PH. FABBIO, *Contro una tutela autoriale "facile" del design. Considerazioni a margine di una recente pronuncia della Cassazione tedesca (Bundesgerichtshof, Sent. 13 novembre 2013 - "Geburtstagszug") e brevi note sul diritto italiano vigente*, in questa Rivista, 2015, I, 45 ss.

Si dimostra quindi vaga, imprecisa e praticamente inutilizzabile la lettura dell'art. 2, n. 10), l.a. cui sovente - seppure con varietà d'accenti e sfumature - s'attengono dottrina e giurisprudenza.

Ci riferiamo, in particolare, all'opinione che sembra consolidarsi, specie nelle decisioni della Suprema Corte, per la quale il valore artistico dell'opera va stabilito ricercando per quanto possibile parametri oggettivi. In tale luce, le circostanze che evidenzerebbero il carattere artistico potrebbero essere «tra l'altro, l'esposizione dell'opera in mostre o musei, la pubblicazione su riviste specializzate non a carattere commerciale, la partecipazione a manifestazioni artistiche, l'attribuzione di premi, gli articoli di critici esperti del settore e quant'altro», seppure si soggiunga che «in tale contesto ulteriore elemento che può evidenziare il carattere artistico può essere costituito dalla circostanza che un'opera di design industriale divenga oggetto di vendita nel mercato artistico e non già in quello puramente commerciale oppure che in quest'ultimo mercato acquisti un valore particolarmente elevato da lasciare intendere che al valore puramente commerciale si sia aggiunto nella valutazione del pubblico anche quello artistico»⁸.

⁸ Così Cass., 13 novembre 2015, n. 23292, in *Foro it.*, 2016, I, 562, che contiene il maggior approfondimento della questione. In senso sostanzialmente analogo Cass., 12 gennaio 2018, n. 658, in *Foro it.*, 2018, I, 943; Cass. pen., 5 ottobre 2017, n. 2402, in *CED Cassazione penale*, 2018; Cass., 23 marzo 2017, n. 7477, in *Foro it.*, 2017, I, 1598; Cass., 29 ottobre 2015, n. 22118, in *Foro it.*, 2016, I, 562 (che però non menziona la quotazione raggiunta sul mercato dell'arte fra i criteri da cui desumere il «valore artistico»). Tra i giudici di merito si segnala anzitutto la sorprendente (benché «patriottica») decisione di Trib. Torino, 6 aprile 2017, in *Foro it.*, 2017, I, 1554, che ha riconosciuto il valore artistico e la tutela autoriale alla motoretta Vespa Piaggio, nonché Trib. Venezia, 13 febbraio 2015, in questa *Rivista*, 2016, II, 48, con nota di PH. FABBIO, *Che cos'è l'arte? Una sentenza del Tribunale di Venezia sul «valore artistico» delle opere di design e sul giudizio dell'esperto*; Trib. Firenze, 10 ottobre 2011, in *Foro pad.*, 2012, I, 455; Trib. Torino, 13 settembre 2011, in *Foro it.*, 2012, I, 2546; Trib. Milano, 28 aprile 2011, in *Foro pad.*, 2012, I, 449. Di diverso segno, Trib. Bologna, 3 agosto 2001, in *Giur. comm.*, 2005, II, 82, con nota di R. PELLEGRINO, *La nuova disciplina delle opere del disegno industriale*, che riconnette il valore artistico dell'opera di design esclusivamente alla caratteristica di avere un valore autonomo nel circuito degli oggetti d'arte.

Né meno insoddisfacente ci pare quella dottrina che si contenta di affermare che il «valore artistico» dell'opera di *design* «possa o debba di regola risultare dal giudizio manifestato dalla collettività degli esperti e dagli ambienti o istituzioni culturali anche e in particolare tramite l'esposizione in musei o in mostre qualificate». Subito soggiungendo peraltro che «il giudizio della generalità degli esperti ha valore solo indiziario dell'idoneità dell'opera ad essere apprezzata di per sé sul piano estetico e (...) il giudizio non può che essere quello del giudice tenendo conto degli elementi di fatto e di giudizio forniti dalle parti».

L'opinione dottrinale appena riferita è l'inevitabile conseguenza dell'erroneità della premessa secondo cui l'art. 2, n. 10), l.a. non contemplerebbe nessun riferimento al mercato dell'arte, ma avrebbe lo scopo «di riservare la tutela del diritto d'autore ad opere che presentino un livello creativo, inteso come concezione personale della forma del prodotto, particolarmente elevato o accentuato». Il che costringe, per di più, ad un ardito salto logico per spiegare la compatibilità di questo supposto precetto con la regola generale per la quale «la tutela del diritto d'autore non può essere subordinata al merito estetico (...) dell'opera», formulando l'aggiunta che, alla fine «quello che importa è che l'opera sia idonea ad essere apprezzata dal punto estetico come espressione personale e spiccatamente originale del suo autore, ma non anche necessariamente goda dell'apprezzamento favorevole della generalità o della maggioranza degli esperti di *design*»⁹.

⁹ Le citazioni sono tratte da P. AUTERI, *Diritto di autore*, in P. AUTERI - G. FLORIDIA - V. MANGINI - M. RICOLFI - R. ROMANO - P. SPADA, *Diritto industriale. Proprietà intellettuale e concorrenza*, 5^a ed., Torino, 2016, 565 ss., ivi a p. 586. Anche M. BOSSHARD, *La tutela dell'aspetto del prodotto industriale*, Torino, 2015, 70 ss., fonda il valore artistico del *design* non su giudizi estetici e nemmeno sul valore commerciale del singolo pezzo, bensì sulla «storicizzazione» dell'opera. Concetto, questo, che sembra di fatto ricondurre la tutela autoriale alla «fortuna» dell'oggetto. Secondo l'a., infatti, essa dovrebbe essere riconosciuta ogniqualvolta sia divenuto di culto, abbia avuto un rilevante successo sul mercato, o sia stato fonte d'ispirazione per i *designer* successivi. In tal modo la protezione del diritto d'autore finisce per essere

3. *Opera d'arte riprodotta dall'autore in più copie o esemplari.*

Concettualmente ben diversa dall'oggetto di *design* è la comune opera delle arti figurative, la cui tutela dipende soltanto dal «carattere creativo», ossia da un'identità che la rende diversa dalle altre già prodotte e non copia plagiaria del lavoro altrui.

Indipendentemente da ogni valutazione di mercato e dall'apprezzamento dei critici, l'elaborato dell'arte figurativa - ad esempio una scultura - è comunque tutelato dal diritto d'autore. Né la tutela vien meno quando il suo artefice si sia cimentato più volte sullo stesso tema artistico, come nel caso di dipinti famosi che riproducono lo stesso soggetto con lievi variazioni.

Altrettanto è a dirsi quando l'artista abbia prodotto artigianalmente e non in funzione della produzione industriale su larga scala una serie di oggetti diversi ma fra loro somiglianti, quasi appartenenti ad una stessa «famiglia». Si pensi ai famosi *Solidi* di Cesare Leonardi, mobili ricavati da componenti ritagliati dalle tavole delle casseforme per le gettate di calcestruzzo nei cantieri edilizi, avvitati e incernierati secondo un preciso progetto che sfrutta interamente e perfettamente il materiale senza sfridi né avanzi. In queste opere «la ricerca dell'oggetto perfetto da (ri)produrre in serie viene sostituita dalla ricerca di una prassi realizzativa “a-seriale”, capace di generare un'infinità di risultati diversi l'uno dall'altro, tenuti assieme dalla stessa logica procedurale con cui sono prodotti», cosicché «i *Solidi* vivono di un interessante equilibrio senza essere né prodotti di serie, tutti uguali,

largamente concessa a moltissimi oggetti di produzione seriale, e ritorna a far capo alle opinioni degli esperti, al risalto avuto su riviste e pubblicazioni specializzate.

né prodotti artigianali, tutti diversi. Per i *Solidi* potremmo scomodare quel concetto di “somiglianza di famiglia” che Wittgenstein metteva a fuoco nelle *Ricerche filosofiche*»¹⁰.

Queste opere d’arte dell’architetto modenese sono naturalmente ognuna di ingente valore commerciale e pubblicate su prestigiose riviste e testi d’arte moderna; nulla cambierebbe però, quanto alla protezione giuridica, per produzioni di minor valore riconducibili a esercizi sullo stesso tema, ma pur sempre concepite come altrettanti pezzi unici non finalizzati alla riproduzione industriale. Ciascuno sarebbe protetto dal diritto d’autore del tutto indipendentemente dal suo «valore artistico»¹¹.

4. *L’opera d’arte originariamente concepita come unicum e successivamente concessa per la riproduzione industriale in grande serie.*

¹⁰ F. SAMASSA, *Dall’oggetto al sistema. Cesare Leonardi in mostra a Modena*, cit. È significativo che a quanti gli domandano perché abbia concepito e realizzato i *Solidi*, senza avere nessuna commessa dall’industria dell’arredo, il maestro risponda «per me stesso» (v. ad esempio A. CAVANI, *Dall’architettura alla vita*, in A. CAVANI & G. ORSINI (a cura di), *Cesare Leonardi – L’Architettura della Vita/The Architecture of Life*, cit., 45, che riferisce queste parole: «questa è l’idea guida dei progetti, sempre uguale a se stessa eppure sempre nuova al punto che mi ritrovo immancabilmente a sfidare il foglio bianco e la tavola gialla. Per chi o che cosa ricomincia l’avventura? Un certo gusto per qualcosa di alieno, il semplice piacere della scoperta del nuovo, il fascino dell’imprevedibile, il piacere di costruire con pochi mezzi qualcosa che appare impossibile».

¹¹ Ed infatti le riproduzioni di diciotto sedie della serie *Solidi* costruite dall’architetto coreano Arthur Huang utilizzando, anziché il legno d’abete per cassero, pannelli di materiali ottenuti dal riciclo dei rifiuti (in particolare mozziconi di sigaretta), esposte in numerose mostre d’arte, tra cui quella di Milano, Palazzo Clerici, 12 - 17 aprile 2016, è stata preventivamente autorizzata dall’Archivio Architetto Cesare Leonardi, che gestisce i diritti d’autore dall’artista modenese (v., ad esempio, tra le riviste d’arte, *Icon Design*, al sito: <https://icondesign.it/milano-design-week/palazzo-clerici-milano-anything-butts/>).

Può accadere che un'opera dell'arte figurativa, originariamente concepita dall'autore come *unicum*, per la sua gradevolezza, comodità e facilità costruttiva sia notata dall'industria dell'arredo, e qualche fabbrica acquisti dal suo creatore il diritto di riprodurla serialmente, magari con opportune modifiche della tecnica costruttiva.

In questo caso è evidente che l'opera - seppur l'abbia avuto *ab origine* - perderà di regola ogni valore sul mercato dell'arte, perché per un'ineludibile legge del mercato, l'aumento delle copie offerte ne riduce l'attrattiva e quindi il prezzo (naturalmente l'industriale potrà realizzare ugualmente un utile di scala proprio per l'elevata diffusione del prodotto, ma non sarà il mercato dell'arte a premiarlo, ma il mercato dei prodotti industriali per l'arredo).

Quest'ipotesi, che potremmo definire dell'opera d'arte «degradata» ad oggetto del disegno industriale, pone l'interrogativo se il titolare dei diritti di riproduzione (normalmente l'industriale che li avrà acquistati dall'artista) possa avvalersi sempre della privativa, e inibire ai concorrenti di riprodurre a loro volta l'opera; o se, viceversa, la tutela sia quella del *design*, e quindi il diritto d'autore sia concesso soltanto nei pochi casi in cui possa dirsi che la singola riproduzione ha pur sempre «valore artistico», perché mantiene un qualche valore nei circuiti (case d'aste, ecc.) dove si formano i prezzi delle opere d'arte.

A ben vedere, tuttavia, il dubbio è frutto di un equivoco. L'opera dell'ingegno ha per sempre la natura attribuitagli dal suo artefice. Pertanto, se creata come pezzo unico, al di fuori dei condizionamenti della committenza industriale, essa mantiene la tutela «assoluta» prevista per tutte le creazioni delle arti figurative. Non vi è nessuna norma che preveda una sorta di decadenza per volgarizzazione del diritto d'autore, ed anzi la «moltiplicazione delle copie (...) in qualunque modo o forma» (non a caso in *common law* si usa il termine *copyright*)

è l'oggetto principale del diritto esclusivo riconosciuto all'artista e ai suoi aventi causa dall'art. 13 l.a.

5. *L'opera del disegno industriale concepita per la produzione seriale ma prodotta in rari esemplari e divenuta icona di un movimento artistico o di un periodo storico.*

Il principio appena esposto, per cui l'opera dell'ingegno ha per sempre la natura attribuitagli dal suo artefice quando la realizza, si applica anche nei rari casi in cui un'opera concepita su commessa, come oggetto di disegno industriale e destinata alla riproduzione in grande serie, sia poi stata prodotta soltanto in pochissimi esemplari per eventi estranei al progetto imprenditoriale originario (quali il fallimento del produttore, l'avvento di un regime politico che ne proibisca la realizzazione, l'imprevista impennata del prezzo dei materiali che la mandi fuori mercato per il costo eccessivo).

È possibile che l'opera, se di particolare pregio estetico, venga considerata dal mercato dell'arte come una serie limitata di «pezzi unici» che acquistano ciascuno un considerevole valore. In tal caso, nonostante il carattere accidentale dell'evento che ha determinato fin dall'origine il valore artistico di ciascun pezzo, non si potrà negare alla creazione la tutela autoriale. Non si sarà in presenza di un'opera d'arte in sé, ma comunque di un'opera di *design* di valore artistico, e quindi tutelata essa pure dal *copyright*. Va infatti pur sempre ribadito che per determinare il valore artistico di un'opera di *design* non è sufficiente l'importanza attribuitagli dai critici e dagli studiosi di storia dell'arte; occorre altresì, ulteriormente a questo pur necessario elemento, che l'opera abbia una quotazione

(normalmente nei circuiti delle aste, ma talvolta anche su pubblicazioni specializzate).

Si pensi, ad esempio, alle più famose realizzazioni in vetroresina di Cesare Leonardi, quale il *Dondolo* 1967 (*Rocking Chair*) o la poltrona *Nastro* 1961 (*Ribbon Chair*). Opere, queste, che oltre ad essere considerate dai critici di eccezionale valore estetico ed essere esposte nei più importanti musei del mondo come emblemi del *design* italiano degli anni Sessanta¹², a causa della sospensione quasi immediata della produzione per la crisi petrolifera internazionale del 1973 che fece impennare i prezzi delle materie prime sintetiche¹³, furono prodotte in pochi rari esemplari, oggi contesi nelle aste dai collezionisti di tutto il mondo a prezzi assai elevati¹⁴.

L'ipotesi in esame suscita, infine, un possibile interrogativo: cosa accada se l'autore di un'opera del disegno industriale protetta, perché prodotta in pochi esemplari ognuno dei quali con un elevato valore e una sua «tracciabilità» sul mercato dell'arte, ne ceda i diritti per una nuova produzione in serie, magari resa conveniente da nuove tecniche costruttive¹⁵.

Probabilmente i singoli pezzi appartenenti alla serie originale manterrebbero un considerevole valore sui mercati dell'arte, mentre quelli delle linee prodotte in massa ed industrialmente varrebbero ben poco (ed il guadagno dell'industria costruttrice deriverebbe proprio dall'alto numero di prodotti che moltiplica i margini di guadagno). Nondimeno, riteniamo che a quel punto, l'idea

¹² Il *Dondolo* 1967 è esposto da anni al Museum of Modern Arts (Moma), a New York, al Victoria and Albert Museum a Londra, al Centre Pompidou a Parigi, al Vitra Museum a Weil am Rhein, al Kuntsgewerbe Museum a Berlino. Un esemplare della poltrona *Nastro* fa parte della collezione privata di Ron Arad. Entrambe le opere sono state esposte in importanti mostre e riprodotte numerosi articoli e testi d'arte.

¹³ F. SAMASSA, *Dall'oggetto al sistema. Cesare Leonardi in mostra a Modena*, cit.

¹⁴ V. ad esempio, ex multis, l'articolo Leonardi. *Il profeta del verde*, in *Il Secolo XIX*, 22 febbraio 2017, 41.

¹⁵ Come nel caso del *Dondolo* 1967, di cui Leonardi ha ipotizzato la ripresa della produzione industriale grazie a nuove tecniche costruttive che oggi permetterebbero di contenerne i prezzi (v. ad esempio l'articolo Leonardi. *Il profeta del verde*, citato alla nota precedente).

stessa perderebbe la tutela come opera di *design*, perché gli oggetti grazie ad essa realizzati non avrebbero più, ognuno, un proprio «valore artistico». L'oggetto d'arredo, seppur pregevole e progettato da famosi *designer*, è un comune prodotto industriale che non può aspirare a tutele e privative diverse da qualsiasi altro bene di serie. Riuscirebbe difficilmente compatibile col principio costituzionale d'uguaglianza una lettura della norma dell'art. 2, n. 10) l.a. che accordasse all'industria dell'arredo un privilegio - sotto forma di durata della tutela - cui non potrebbero invece accedere tutte le altre industrie che investono sull'innovazione tecnica o estetica di qualsiasi altro prodotto.

6. Opere del disegno industriale e tutela brevettuale.

La storia dell'arte moderna mostra che, soprattutto in passato, autori di importanti opere di *design* ne hanno chiesto ed ottenuto il brevetto per invenzione industriale o modello di utilità, e talora entrambe le tutele congiuntamente¹⁶.

Siffatti brevetti - peraltro oggi quasi tutti scaduti - ci paiono però nulli e *inutiliter dati* per violazione dell'art. 45 c.p.i. Infatti la creazione artistica non è normalmente atta a risolvere un problema tecnico, ed è concettualmente incompatibile con la nozione di «invenzione». Semmai questi brevetti nulli potrebbero al più valere come «rivendicazione pubblica» della paternità dell'opera d'arte al suo creatore, identificando in modo certo il titolare dei diritti d'autore che possano derivarne.

¹⁶ È il caso, ad esempio, della famosissima Poltrona CL9 - 1961 (Nastro o *Ribbon Chair*) di Leonardi e Stagi, protetta a suo tempo dal brevetto industriale n. 716925 intestato a Cesare Leonardi, o del Dondolo - 1967 (*Rocking Chair*) degli stessi Autori, protetto sia dal brevetto per invenzione industriale n. 842463 intestato a Cesare Leonardi, sia dal brevetto per modello di utilità n. 131862 intestato a Cesare Leonardi.

La questione, peraltro, potrebbe complicarsi nei casi molto rari in cui effettivamente l'opera di *design*, oltre ad essere esteticamente gradevole, risolva *anche* un problema tecnico, come ad esempio una poltrona la cui forma, oltreché gradevole, riduca il rischio di scivolare, o sia atta a curare l'affaticamento della colonna vertebrale; o una lampada con superfici interne riflettenti che riduca il consumo di energia. In questi casi, considerato il comune convincimento che esclude dalla tutela autoriale le caratteristiche formali dei prodotti che assolvano una funzione utilitaria¹⁷, la tutela brevettuale - limitata al metodo di funzionamento - parrebbe concepibile.

In ogni caso, però, sia che ne venga invocata a sproposito la tutela come invenzione, sia che, in rari casi, abbia entrambe queste nature, l'opera del disegno industriale, non cessa certo di essere tale, e resta sempre protetta - quanto al carattere creativo - dal diritto d'autore, a condizione che abbia valore artistico come sopra precisato. Perciò la nullità del brevetto o - nei rari casi in cui possa essere validamente richiesto - la sua scadenza, non produrranno nessuna conseguenza sulla tutela autoriale, che rimarrà intatta.

Questa tutela è tuttavia circoscritta agli aspetti estetici dell'oggetto di *design*, con esclusione delle eventuali caratteristiche che assolvano una funzione utilitaria, che saranno liberamente riproducibili industrialmente da chiunque (*ab initio* o, se concesso, una volta scaduto il brevetto). Ciò significa che *la forma* non sarà riproducibile senza il consenso del titolare del diritto d'autore, mentre gli *ulteriori* eventuali aspetti tecnico-funzionali resteranno liberamente accessibili se non sia stato concesso alcun brevetto, ovvero dopo la sua scadenza.

Così, ad esempio, se si fosse mai scoperto che il *Dondolo* 1967 di Leonardi e Stagi era in grado di curare, grazie alla particolare rigidità del vetroresina e all'angolo d'inclinazione del busto rispetto alle gambe che deve assumere chi vi

¹⁷ V. sul punto, per tutti, P. AUTERI, *Diritto di autore*, cit., 586 s.

sale per restare in equilibrio, alcune patologie della colonna vertebrale, chiunque avrebbe potuto - anche durante la vita del brevetto - costruire e commercializzare poltrone in vetroresina che imprimevano tale postura¹⁸. Infatti la funzione curativa non fu certo rivendicata dall'artista allorché domandò ed ottenne i due brevetti relativi al *Dondolo* (uno per invenzione e l'altro per modello di utilità). Ovviamente, però, ogni altra caratteristica estetica, e in definitiva la forma stessa del *Dondolo*, è protetta dal diritto d'autore e non è liberamente riproducibile, dato il carattere d'opera d'arte unanimemente riconosciutogli dai critici, comprovato dai passaggi in asta di singoli esemplari, a prezzi elevatissimi, presso famose Case di vendite al pubblico (Christie's - New York, Sotheby's - New York).

7. Conclusioni.

La distinzione, sinora non adeguatamente approfondita dai giuristi ma intuitiva per i creatori di opere di *design*, tra l'*idea creativa* e gli *oggetti realizzati* appare indispensabile per comprendere la portata della tutela autoriale.

Si affaccia perciò, e prende corpo, l'ipotesi che nel *design* la protezione del diritto d'autore non sia più accordata - come per regola (art. 6 l.a. e art. 2576 c.c.) - all'*idea creativa* in sé, ma piuttosto al singolo oggetto in cui essa si estrinseca. Soltanto se gli oggetti frutto di quell'*idea* hanno un valore artistico (sul mercato dell'arte), l'*idea* è a sua volta protetta.

A ben vedere, il riferimento - sconosciuto alle altre fattispecie di tutela autoriale - alle «opere del disegno industriale che presentino *di per sé* (...) valore artistico» sembra riferibile soltanto ad un oggetto materiale. Un oggetto può avere

¹⁸ L'esempio è ovviamente del tutto immaginario ed irrealistico. L'artista ha riconosciuto che il *Dondolo* è assai scomodo, e benché in numerose fotografie o filmati si vedano modelle e letterati dolcemente adagiati a goderne le delicate oscillazioni, l'autore di questo studio, avendolo provato, può attestare che è difficilissimo salirvi e mantenerlo in equilibrio.

un valore artistico e quindi, individualmente, avere un prezzo sul mercato dell'arte o almeno, secondo l'opinione corrente e non condivisibile, essere apprezzabile come opera d'arte nonostante la riproduzione in scala industriale. Al contrario, è difficile immaginare che un'idea abbia di per sé un prezzo rilevabile sul mercato dell'arte, ovvero che - secondo l'orientamento che si è sopra criticato - possa essere considerata un'opera d'arte indipendentemente dall'oggetto materiale cui dà forma.

Si può quindi sostenere che nel disegno industriale, attraverso il presupposto legale del «valore artistico *di per sé*», la legge tuteli, ricorrendone le condizioni, l'oggetto realizzato applicando l'idea, non più l'idea creativa in astratto. La tutela autoriale sembra dunque traslata *dall'idea all'oggetto* che ne è figlio.

Il *design* nasce come arte votata a migliorare la vita delle persone, riempiendo l'ambiente in cui vivono con oggetti e strumenti gradevoli che elevino lo spirito. Per dirla con Sottsass, quella speranza, quella l'utopia «è stata la spinta fantastica grazie alla quale il *design* italiano ha lasciato in tutto il mondo un segno indelebile». Questo progetto non può tollerare un sistema normativo che dilati temporalmente fino all'estremo la tutela autoriale su tutti gli oggetti di *design*, ma reclama piuttosto una privativa di durata conveniente - come quella accordata ai disegni e modelli - tendenzialmente aperta in prospettiva, dopo un termine ragionevole al massimo venticinquennale, alla libera riproduzione dei pezzi risultati più gradevoli e, quindi di maggior successo sul mercato.

All'opposto, una tutela «lunga», accordata in modo automatico a tutte le opere del disegno industriale, al di fuori dei rari casi in cui i *singoli oggetti* realizzati abbiano di per sé un valore artistico, sarebbe funzionale all'idea di «monopolizzare» l'estetica, riservando la fruizione dei frutti migliori soltanto ai

più abbienti, secondo una prospettiva puramente commerciale che degrada l'arte del *design* ad una «noiosa professione *business oriented*».

Spetta all'interprete scegliere a quale di queste esigenze allineare il non perspicuo dato normativo.

Le indicazioni che provengono dai maestri del *design*, la storia, la vocazione stessa di questa espressione artistica, sembrano concordemente suggerire la prima soluzione.