CARTOGRAFIE SOCIALI
Rivista di sociologia e scienze umane
Anno III, n. 5, maggio 2018

Direzione scientifica
Lucio d'Alessandro e Antonello Petrillo

Direttore responsabile
Arturo Lando

Redazione
Elena Cennini, Anna D'Ascenzio, Marco De Biase, Giuseppina Della Sala, Eugenio Galioto, Emilio Gardini, Fabrizio Greco, Luca Manunza

Comitato di redazione
Marco Armiero (KTH Royal Institute of Technology, Stockholm), Tugba Basaran (Kent University), Nick Dines (Middlesex University of London), Stefania Ferraro (Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Napoli), Marcello Maneri (Università di Milano Bicocca), Önder Özhan (Università di Ankara), Domenico Perrotta (Università di Bergamo), Federico Rahola (Università di Genova), Pietro Saitta (Università di Messina), Anna Simone (Università Roma Tre), Ciro Tarantino (Università della Calabria)

Comitato scientifico
Fabienne Brion (Université Catholique de Louvain -la-Neuve), Alessandro Dal Lago (Università di Genova), Didier Fassin (Institute for Advanced Study School of Social Science, Princeton), Fernando Gil Villa (Universidad de Salamanca), Akhil Gupta (University of California), Michalis Lianos (Université de Rouen), Marco Martiniello (University of Liège), Laurent Mucchielli (CNRS - Centre national de la recherche scientifique), Salvatore Palidda (Università di Genova), Michel Peraldi (CADIS - Centre d'analyse et d'intervention sociologiques), Andrea Rea (Université libre de Bruxelles)

"Cartografie sociali" is a peer reviewed journal

ARTI, DIRITTO E MUTAMENTO SOCIALE

Una mappa tra passato, presente, futuro

A cura di Anna Simone e Alberto Vespaziani

MIMESIS

SUOR ORSOLA
UNIVERSITY PRESS

Pubblicazione semestrale: abbonamento annuale (due numeri): € 45,00

Per gli ordini e gli abbonamenti rivolgersi a:
ordini@mimesisedizioni.it
L'acquisto avviene per bonifico intestato a:
MIM Edizioni Srl, Via Monfalcone 17/19
20099 - Sesto San Giovanni (MI)
Unicredit Banca - Milano
IBAN: IT 59 B 02008 01634 000101289368
BIC/SWIFT: UNCRITM1234

Cartografie sociali è una rivista promossa da URiT, Unità di Ricerca sulle Topografie sociali.

Direzione e Redazione della rivista hanno sede
presso l'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa
Via Suor Orsola 10 - 80132 Napoli (Italy)
www.unisob.na.it
cartografiesociali@unisob.na.it
cartografiesociali.rivista@gmail.com

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
SUOR ORSOLA
BENINCASA
FACOLTÀ DI
SCIENZE
DELLA FORMAZIONE



MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Isbn: 9788857553061
Issn: 2499-7641

© 2018 – MIM EDIZIONI SRL
Via Monfalcone, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383
Fax: +39 02 89403935

Registrazione Tribunale di Napoli n. 37 del 5 luglio 2012

INDICE

Editoriale: quali connessioni tra arti, diritto e mutamento sociale? Le arti come fonte empirica per raccontare le iterazioni tra diritto e società 9
di Anna Simone e Alberto Vespaziani

Arti, Diritto e Mutamento sociale. dialogo con Lucio d'Alessandro 19
di Anna Simone

MAPPE

I graffiti nel *lawscape* contemporaneo e il "*droit au respect*" nel diritto comparato 25
di Marcilio Franca e Alberto Vespaziani

Il governo dei poveri**.** Distopie e paradossi del presente in *Per ultimo il cuore* di Margaret Atwood 43
di Anna Simone e Natalina Lodato

Worse than fiction: imágenes y discurso de la tortura 67
di Jesús García Cívico

Nómoi a confronto. L'apporto della scienza comparatistica all'interpretazione giuridica e musicale 97
di Andrea Borroni e Giovanna Carugno

Diritto, letteratura, mutamento sociale. *Le terre del sacramento* di Francesco Jovine. 119
di Maria Ausilia Simonelli

ROTTE

Letteratura, vita e diritto. Note su *2666* di Bolano 137
di Carolina Correira Dos Santos e Luciano Nuzzo

Dio si fida del nostro buon senso. L'esperienza come critica all'autorità nel *Racconto della Comare di Bath* 159
di José Garcez Ghirardi

Qualidades femininas e masculinas e imagens da justiça 177
di Rafael Mancebo

De leviatanes y tortugas. Eirōneía, metaphora y alethé desde la imaginación visual en un grabado de Maarten van Heemskerl (1498-1574) 193
di José Calvo González

Science fiction literature as law. spunti per un superamento delle *Leggi della Robotica di Asimov* 207
di Antonio Iannì

RILIEVI

«A moderate amount of cacophony». la funzione "sovversiva" della comparazione tra diritto e musica nel giusrealismo statunitense 225
di Enrico Buono

A carnavalização do direito como chave de uma das portas de saída da casa verde 237
di Angela Araujo da Silveira Espindola e Miliane dos Santos Fantonelli

Ubi societas ibi ars et ludus 249
di Fabio dell'Aversana

WUNDERKAMMER

Il museo dell'immagine di Jean Carbonnier 265
A cura di Francesco Saverio Nisio

TRAVELOGUES

Il maschile, il femminile e il satirico nell'iconografia giuridica 279
di Ilaria Boiano

L'amministrazione del sapere e della memoria nella modernità 285
di Maria Pina Fersini

Marcílio Toscano Franca Filho e Alberto Vespaziani

I GRAFFITI NEL *LAWSCAPE* CONTEMPORANEO E IL "*DROIT AU RESPECT*" NEL DIRITTO COMPARATO

Abstract:

Graffiti has increased its prestige as artistic manifestation year after year. In some places, they have even become tourist attraction. Galleries and museums all over the world devote valued spaces to that cultural object. Based on Comparative Law, this text seeks to analyze whether there is a moral right to the preservation of graffiti.

Keywords:

Art Law. Graffiti. Right to Integrity. Moral Right

Introduzione

In un articolo intitolato "I Graffiti della Discordia", il numero di marzo 2013 della rivista *Piauí* raccontò al pubblico la storia dell'artista plastico e professore piauiense Willyams Martins, che, come parte della sua ricerca per la tesi di Master in arte visive della Scuola delle Belle Arti della Università Federale della Bahia (UFBA), difesa nel maggio del 2006, sviluppò una tecnica con resina e tessuto di nylon che, una volta applicati sulla superficie di un muro o di una parete, asportavano tutti i tipi di materiali incontrati. Il progetto, denominato "Pelli graffitate: una poetica del dislocamento", vincitore del premio Braskem di Cultura e Arte, rielaborò alcuni graffiti asportati dal paesaggio cittadino baiano ricollocandoli all'interno di una galleria d'arte. Questa pratica fruttò all'artista una grande polemica con i graffitari locali, che lo accusarono di usurpare i loro lavori e di commercializzarli senza indicare esattamente i loro autori.

In quattro casi simili, accaduti tra il 2012 e il 2014, il famoso ed apprezzato artista visivo britannico Banksy vide alcuni suoi graffiti rimossi dalle pareti nelle quali erano stati originariamente dipinti, e trasportati in gallerie d'arte o in aste donde furono acquistati per grandi somme. Gli oggetti in questione erano i graffiti "*Slave Labour*", "*Sperm Alarm*", "*Mobile Lovers*" e "*Art Buff*" – le cui immagini si possono facilmente reperire su Internet.

Tutte queste controversie, tuttavia, non avevano nulla di nuovo… Già nell'Europa dei secoli XII-XVI, un dibattito immenso dominò le dispute giuridiche medioevali. Tradizionalmente nota come "*tabula picta*", la polemica si riferiva, in estrema sintesi, alla seguente questione: chi è il vero proprietario di un dipinto? Colui il quale disegnò le figure e vi applicò dei colori, o, al contrario, colui che detiene la proprietà del pezzo di legno su cui furono apposti segni e pigmenti colorati? Argomenti lunghi e complessi furono sviluppati in lungo e in largo senza che si riuscisse a stabilire una verità definitiva. È un fatto che, come ben ricorda André Malraux, «un crocifisso romanico non era, all'inizio, una scultura; la Madonna di Cimabue non era, all'inizio, un quadro; neanche l'Atena di Fidia era, all'inizio, una statua» (Malraux 1994). L'arte, pertanto, non nacque come un oggetto estetico quale oggi lo conosciamo. Tuttavia, la polemica della "*tabula picta*" torna a suscitare interesse con impressionante attualità quando si nota che, nel panorama culturale contemporaneo, un graffito realizzato su di una proprietà altrui guadagna *status* artistico prestigioso ed opere dipinte da artisti quali Keith Haring, Jean-Michel Basquiat, Banksy, Eduardo Kobra o i Gemelli (o OSGEMEOS) ottengono facilmente una grande valorizzazione culturale, paesaggistica e monetaria.

In verità, il dipingere direttamente su muri, tetti o pareti, non è affatto una novità. In effetti, dalla fine del Paleolitico, tra il 40.000 e il 10.000 a.C., gli uomini già praticavano quella che oggi viene chiamata arte rupestre come parte di rituali e pratiche di magia, confinata nella parte più interiore e profonda, quasi inaccessibile, delle caverne, senza che vi fosse alcun intento decorativo o di documentare ciò che accadeva. Questa lunga storia – sempre ricca di problemi giuridici e filosofici di grande importanza, passa quindi per l'antico Egitto, per Pompei, per gli affreschi rinascimentali, per le cattedrali medievali e per i murales contemporanei prima di arrivare agli attuali graffiti e alle strade delle grandi città.

Quanto ai menzionati problemi giuridico-filosofici, si ricordi, giusto per illustrare, la copertura pudica che nel 1564 Daniele da Volterra (*Il Braghettone*) dipinse, su commissione di Papa Pio IV, sulle parti considerate oscene del "Giudizio Universale" che Michelangelo aveva dipinto nella Cappella Sistina. Va anche menzionato l'episodio dell'affresco "Man at the

Crossroads" (1933) che Diego Rivera aveva prodotto su commissione personale di Nelson Rockefeller per il Rockefeller Center di New York, e che fu distrutto perché rappresentava il volto di Lenin, non senza aver sollevato dibattiti appassionati. Il dialogo finale tra Rockefeller e Rivera, poco prima della distruzione dell'opera, è emblematico nella storia dell'arte:

> – Sr. Rivera, I must ask you one last time to reconsider your position.
> – I will not compromise my vision.
> – In that case, this is your fee, paid in full as agreed, but your services are no longer required.
> – It's my painting!
> – On my wall! (Scott 1977)

Simili controversie tornano ad accadere regolarmente nell'attualità, quando "la città è lo scenario dell'arte pubblica" e, allo stesso tempo, è il grande centro produttore e consumatore di diritto. In quanto modalità di ciò che viene chiamato "street art", "urbanografia" o "arte urbana", i graffiti – oltre agli stilemi, degli adesivi (o *stickers*), dei *tags* (o firme), delle istallazioni, delle sculture di strada, delle anamorfosi o degli *happenings* – costituiscono una manifestazione importante della scena culturale attuale, distinguendosi dal mero vandalismo. In questa direzione, il presente testo cerca di esaminare se, di fatto, esiste un diritto soggettivo del graffitaro all'integrità e alla preservazione della sua opera di arte urbana. In uno scenario in cui si stanno discutendo nuovi diritti urbani, qui trattiamo del diritto urbano all'integrità dei graffiti a partire dalla prospettiva dell'autore/artista. In altre parole, qui non si pretende di discutere i diritti di copia o riproduzione relativi a una parete graffitata, né il "diritto al paesaggio" da parte della popolazione, ma solo in che misura la tale parete graffitata può o deve essere preservata. Si deve riconoscere che il deperimento e la degradazione delle opere d'arte è un fatto della vita. Salvo alcuni veri e propri attentati, le opere d'arte vengono distrutte – per diverse ragioni – dagli stessi autori o dai loro coniugi (persino inavvertitamente), da incendi o da una cattiva conservazione, da altri artisti che utilizzano opere altrui per produrne di proprie e ci sono anche opere che sono deliberatamente concepite per essere effimere… Come può il diritto intendere questo fenomeno quando si lega ai graffiti?

La struttura del presente testo transita dunque tra le sfere dell'arte, del diritto e dell'urbanismo, avendo come punto d'intersezione il diritto all'arte. In ultima istanza, la questione centrale del presente articolo si riassume nell'indagine: possono i graffitari trasgressivi beneficiare in alcun modo del quadrato e conservatore apparato giuridico statale?

1. *Arte, città, graffiti e paradossi*

Le città sono sempre stati luoghi di condivisione. Se oggi gli abitanti della città condividono facilmente trasporto e alloggio con l'aiuto della tecnologia (con *Uber* o *Airbnb*), un tempo già condividevano stanze per mangiare (con i ristoranti), cortili (con parchi, piazze e giardini pubblici) e perfino opere d'arte (con l'arte pubblica). Ora, la città è uno spazio visuale importantissimo per la costruzione delle nostre identità, infatti «se nove decimi della nostra esistenza trascorrono nella città, la città è fonte di nove decimi delle immagini sedimentate nei diversi livelli della nostra memoria» (Bachelard 1994). In questo scenario cittadino, la comunicazione tra esterno e interno è costante. Inoltre Gaston Bachelard nota che dentro e fuori, interno ed esterno, aperto e chiuso sono categorie che mantengono una profonda relazione dialettica, costituendo possibilità di una geometria infinita. Tra quelle coppie troviamo la porta e il portone che – come limiti frontalieri – avvicinano tanto quanto distanziano. In questo quadro, è bene ripetere che nessuna arte è (né mai fu) strettamente privata, né tantomeno nessuna arte diventa "pubblica" per il semplice fatto della sua esposizione ed accesso ad un mondo non soltanto privato. Come per i concetti di spazio pubblico, interesse pubblico o sfera pubblica, la comprensione di ciò che è un' "arte pubblica" si complessifica nella stessa misura in cui si moltiplicano le significazioni di ciò che di fatto è veramente il "pubblico". Su queste basi, con il parlare dei graffiti come di un' "arte pubblica", "arte di strada" o "arte urbana" si riconosce che ci troviamo di fronte ad un concetto ampiamente polisemico e che è quindi necessaria una qualche forma di delimitazione concettuale.

Qui intendiamo per graffiti il grafismo, il disegno o la pittura fatta con aerosol di vernice (spray) su pareti e muri di una città. Pareti e muri di pubblico accesso, comunque i graffiti hanno come scopo principale quello di essere visti! Tradizionalmente, la pratica dei graffiti è stata associata a qualità come la marginalità, l'anonimato, la spontaneità, la spettacolarità, la velocità, la precarietà e la fuggevolezza. Nessuna di queste sette caratteristiche, tuttavia, riesce ad abbracciare una semplice maggioranza dei graffiti incontrati nei grandi centri urbani di oggi, dove, molte volte, governi, soggetti ed imprese private commissionano pannelli a graffitari, famosi o anonimi, che elaborano attentamente le loro opere, affinché permangano a lungo. Alcuni teorici, in verità, giungono a negare che questo tipo di commissioni rappresentino di fatto dei graffiti. Per gli scopi di questo articolo, tuttavia, tutte e due le manifestazioni creative saranno considerate graffiti: tanto quelle disposte, su richieste, su una proprietà privata a cui il pub-

blico ha accesso, quanto quelle dipinte senza autorizzazione nello spazio pubblico – purché tutt'e due rispettino il nucleo della tecnica dei graffiti: la bomboletta spray di vernice. Nello stesso modo in cui un acquarello, un affresco o un bronzo devono molto della loro identità e del loro linguaggio alla propria tecnica, i graffiti sono essenzialmente "*Spray can Art*" o "*Aerosol Art*" – ed è in questo senso che vengono qui considerate.

Come movimento artistico, i graffiti cominciarono a guadagnare forza e forma a partire dalla decade del 1970 e quindi furono assorbiti dal mercato *mainstream* dell'arte contemporanea, come ben osservato:

> Where there is art, even if it is illegal, there is also a market: this is one emerged in the United States in 1973, with the Razor Gallery in New York, which organized the first exhibition devoted entirely to graffiti art, curated by Hugo Martinez, the founder of one of the first New York crews, the United Graffiti Artists (UGA). (Catz 2014)

Il movimento contemporaneo dei graffiti non tardò ad espandersi in altri centri culturali, dove è stato costantemente applaudito come espressione artistica da critici d'arte, curatori, musei, spazi culturali, consumatori di arte e dal pubblico in generale. Istituzioni prestigiose quali il Museo dell'Arte di San Paolo (MASP), il Museo Brooklyn a New York, o il Museo di Amsterdam in Olanda, il Museo brasiliano della scultura (MuBE) a San Paolo, le Biennali di Venezia e di San Paolo, il Tate Modern a Londra e il MACRO a Roma hanno già accolto mostre specifiche sul tema. Questa valorizzazione culturale ha creato un certo paradosso per l'arte dei graffiti: concepiti originariamente per essere qualcosa di anonimo, sorprendente, spontaneo, effimero, marginale e transitorio, i graffiti e i suoi sostenitori cominciarono a rivendicare una loro permanenza, stabilità temporale e protezione giuridico-statale per quella espressione artistica…

Non c'è dubbio che i graffiti sono una manifestazione artistica essenzialmente urbana. Il luogo per eccellenza dei graffiti è la città, dove essi creano paesaggi molto peculiari e che si intrecciano con altre manifestazioni culturali come la danza (*breakdance*) e la musica (*rap*), formando il treppiede che viene denominato come movimento *hip-hop*.

Come i graffiti, anche il diritto ha la capacità di intrecciarsi con altre manifestazioni culturali (come la musica, la gastronomia o la pittura, ad esempio) e creare paesaggi idiosincratici – ciò che il Prof. Andreas Philippopoulos-Mihalopoulos dell'Università Westminster di Londra ha chiamato il "*Lawscape*", ovvero i luoghi ontologici ed epistemologici in cui *logos* e *polis* si fondono. Detto altrimenti, il diritto condiziona la città e la città condiziona il diritto. Questa relazione di influenza reciproca (che

può giungere sino alla simbiosi) è tanto profonda e rilevante che Philippopoulos-Mihalopoulos giunge sino a riconoscere che «*a city without law is a holy city of justice, perpetually floating in a post-conflict space where everything is light and forgiveness. Likewise, a law without a city is a law without materiality, an abstract, universal, immutable law that trammels the globe» (*Philippopoulos-Mihalopoulos 2013). Il diritto e la città mantengono un dialogo costante. Effettivamente nella città la presenza del diritto si amplifica e la sua capacità costituente di creare paesaggi e geografie diviene abbastanza complessa e molto forte:

> In the city, law's presence is magnified to a deafening extent – so much so that one no longer feels its presence: planning restrictions, environmental regulations, zoning, social control, borders between private, public and restricted access areas, pavements, roads, traffic lights, metro barriers, flow of people, headscarves at schools, hoods in shopping malls, power architecture and landscaping, are just a few of the urban legal moments. In the city, law's presence is concentrated and overt, in close contact with the production, consumption and disposal processes, intensified due to the physical proximity. The city remains the great testing ground for law, its loudspeaker and its gaming table. And, in turn, the law is the city's measure, the (in)flexible, (un)reliable metallic ruler that makes its presence felt through inches and centimetres of propinquity and distance, determining identity and difference. Law is the regulator of spaces between places, connecting and severing urban beings, urban objects, urban desires and fears, amongst themselves and with whatever is imagined to be outside the urban. (Philippopoulos-Mihalopoulos 2013).

In questo panorama è evidente che il diritto può svolgere una funzione decisiva nella costituzione delle cosiddette "città creative", capaci di attrarre "classi creative" e, con quelle, far fiorire nuovi rami floridi di "economia creativa", come distretti ed eventi culturali di impatto, producendo così una rigenerazione urbana, sviluppo economico ed inclusione sociale.

2. Il diritto dell'artista urbano all'integrità della sua opera: "*droit au respect*"

Nell'aprile del 2007 un'opera dell'artista britannico Banksy che parodiava una scena del film "Pulp Fiction" di Quentin Tarantino, localizzato al lato della stazione di Old Street nel centro di Londra, fu rimosso dai funzionari della metropolitana, con l'argomento che quella pittura conferiva un'atmosfera degradante al locale. Alla fine di settembre 2014, nella città inglese di Clacton-o-Sea, un altro graffiti di Banksy, che mostrava

un gruppo di colombi color cenere con cartelloni anti-immigrazione di fronte a un passero bello ed esotico, fu anche rimosso, questa volta con l'accusa di essere razzista. I cartelloni riportavano slogans come "tornatene in Africa" e "gli immigrati non sono benvenuti". Sempre nel 2014, in giugno, un enorme graffiti di 300 m^2, realizzato dall'importante artista brasiliano Francisco Rodrigues, nell'Avenida 23 Maggio, nella zona centrale di San Paolo, era stato rimosso dai funzionari della Prefettura municipale. Quel murale era stato dipinto nel 2005 su invito del SESC (Servizio Sociale del Commercio) e aveva ricevuto l'autorizzazione della Prefettura del tempo. Un anno prima, nel 2013, un graffito realizzato dalla coppia Os Gêmeos nei dintorni della Lagoa Rodrigo de Freitas, nella zona sud di Rio de Janeiro, fu rimosso dalla Compagnia municipale della nettezza urbana.

Questi episodi della "guerra ai graffiti" ("*a long and futile war on graffiti*") non sono isolati né la distruzione di questi dipinti è operata solamente da funzionari pubblici. Nell'ottobre del 2014, ad esempio, un enorme pannello di graffiti nel tunnel José Roberto Melhem, nel centro di San Paolo, commissionato dalla Prefettura come parte di un festival dei diritti umani, fu rimosso da alcuni individui per dare spazio alla divulgazione di un evento celebrativo promosso dagli alunni della Facoltà di Medicina dell'Università di San Paolo (USP). Non era la prima volta che ciò accadeva in San Paolo. Nel luglio del 2008, con base nella "Legge Città Pulita" (*Lei Cidade Limpa*) del municipio, un'impresa privata contrattata dalla prefettura paulistana rimosse inavvertitamente un murale collettivo di 680 metri di lunghezza nell'Avenida 23 maggio (Viaduto Júlio de Mesquita Filho). I graffiti rimossi riunivano lavori di artisti di grande prestigio, come Nina Pandolfo, Os Gêmeos (Gustavo e Otávio Pandolfo), Franciso Rodrigues da Silva (o Nunca), Vitché e Hebert Baglion. L'edizione del giornale Folha de São Paulo, del 27 luglio 2008, informava che, per la prefettura di San Paolo, il fatto fu accidentale:

> «l'impresa contrattata per dipingere la città non è un curatore di arte in graffiti» si è giustificato il segretario Andrea Matarazzo, del Coordinamento delle Subprefetture. «L'imbianchino non sa distinguere un lavoro che ha valore da uno che non ne ha.» Per rimediare la prefettura ha commissionato un nuovo progetto ai due artisti, un dipinto che deve occupare lo stesso spazio.

Infine, nell'edizione del 7 gennaio del 2018, il sito Globo.com ha pubblicato la notizia che una delle opere più conosciute di Eduardo Kobra, artista paulistano famoso globalmente, "*Genial é andar de bike*", nella frequentata strada Oscar Freire, in San Paolo, è stato rimosso su ordine della

società proprietaria della superficie dell'immobile, che ha commissionato un altro graffiti a un collettivo, da realizzarsi sulla stessa parete, contenente una scritta LOVE verticale, bianca su sfondo rosso. Il murale di Kobra, divenuto celebre, molto fotografato e sfondo di innumerevoli *selfies*, era stato realizzato nel 2015, alto 14 metri e largo 5,5 metri, rappresentava il fisico Albert Einstein, sorridente e vestito in un caleidoscopio di colori, che andava in bicicletta.

Purtroppo questi esempi sono sempre più frequenti e la sola lettura degli archivi dei giornali è capace di mostrare molte storie simili, in diversi paesi. Lanciato nel 2013, l'ottimo documentario "*Cidade Cinza*", diretto da Marcelo Mesquita e Guilherme Valiengo, racconta molti di questi passaggi. Sicuramente tutti questi avvenimenti portano gravi pregiudizi economici e sociali per qualsiasi città e per il suo paesaggio creativo. Peter Salib è abbastanza pragmatico relativamente a questo aspetto del danno:

> Street art can be extremely valuable. Pieces like Mobile Lovers and Slave Labour can easily sell for hundreds of thousands of dollars, and prices regularly climb into the millions. Clearly, many people care a lot about street art. Hence, the destruction or defacement of a valuable work of street art amounts to a substantial net social loss. Unfortunately, street art is under constant threat of being defaced or destroyed. Destruction generally occurs at the hands of building owners, including governments, or government entities acting on building owners' behalf. Even when street art is extremely valuable, property owners, especially institutional and corporate owners, often fail to recognize the value of the relevant street art and may destroy the piece. This practice is so common that Banksy satirized it in a piece called Cave Painting, which depicts a worker using a power washer to "clean up" priceless prehistoric cave paintings. Aside from property owners, the other significant threat to street art is, perhaps ironically, graffiti. (...) For example, during Banksy's unauthorized 2013 New York City residency, the artist created over thirty works across the city; of those works, at least twelve have now been defaced or destroyed by graffiti taggers. (...) Truly notable works of street art may draw tourists, leading to commercial growth. (Salib 2015)

Nonostante questi episodi, non da oggi si riconosce agli artisti in generale, proprietari o no delle loro opere d'arte, il diritto morale (vale a dire non necessariamente pecuniario o patrimoniale) all'integrità fisica della propria produzione artistica, ciò che la dottrina francofona chiama il "*droit au respect*" e gli anglofoni chiamano il "*right of integrity*". Il nucleo essenziale di questo diritto consiste nel preservare il significato proprio di un'opera d'arte che, venendo alterata nel suo colore, dimensione, forma o composizione, può giungere a compromettere le intenzioni originali del suo autore,

mancandogli di rispetto, disonorandolo o compromettendone la reputazione – persino dopo che l'opera sia uscita dalle sue mani.

Effettivamente la Convenzione di Berna per la Protezione delle Opere Letterarie ed Artistiche, l'accordo internazionale più importante sui diritti d'autore, firmato il 9 settembre del 1886 in Svizzera, prevede all'articolo 6 bis che «Indipendentemente dai diritti patrimoniali d'autore, ed anche dopo la cessione di detti diritti, l'autore conserva il diritto di rivendicare la paternità dell'opera e di opporsi ad ogni deformazione, mutilazione od altra modificazione, come anche ad ogni altro atto a danno dell'opera stessa, che rechi pregiudizio al suo onore o alla sua reputazione.» Considerato da molti autori come il più importante dei diritti morali, il diritto all'integrità dell'opera artistica fu riconosciuto per la prima volta nel 1874 dalla legislazione francese. È vero che la giurisprudenza e la dottrina francese avevano già riconosciuto il diritto morale all'integrità, ben prima che lo facesse la legislazione di quello stesso paese. Si veda:

> Già il 17 agosto del 1814, in una sentenza del Tribunale Civile della Senna, fu imposto ad un editore, che aveva acquistato il diritto di sfruttamento di un'opera, il dovere di rispettare il diritto alla paternità e all'integrità dell'opera. […] In dottrina, Renouard affermava già nel 1839, nel celebre *Traité des droits des auteur dans la littérature, la science et les beaux-arts*, che non era ammissibile la soppressione o alterazione dell'opera da parte del cessionario, essendo parimenti vietata l'omissione del nome dell'autore o di uno dei coautori.

Disposizioni di tenore simile a quello incontrato nella Convenzione di Berna, più o meno generiche rispetto al diritto morale all'integrità, si incontrano, ad esempio, nell'art. 25 della Legge olandese sui Diritti d'Autore (denominata *Auteurswet*, del 23 settembre 1912); nell'art. 20 della Legge Italiana sui Diritti d'Autore (*Legge 22 aprile 1941 n. 633 sulla Protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio*); nell'art. 14 della Legge Tedesca sui Diritti d'Autore (*Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte*, del 09 settembre 1965); nell'art. 1, §2, della Legge Belga sui Diritti d'Autore (*Loi relative au Droit d'Auteur et aux Droits Voisins*, del 30 giugno 1994); nell'art. L121-1 del Codice della Proprietà Intellettuale francese (Code de la Propriété Intellectuelle, creato dalla Legge 92-597, del 1o. luglio 1992), e nell'art. 106A del "Visual Artists Rights Act" (VARA), del 1990, degli Stati Uniti d'America.

Proprio quest'ultima è stata la base normativa per la clamorosa decisione del 12 febbraio 2018 del giudice federale di Brooklyn, il quale ha concesso un risarcimento record di $6,7 milioni a 21 graffitari, i cui lavori erano stati distrutti nel 2013 nel complesso 5Pointz a Long Island City, Queens.

Il contrasto tra gli interessi immobiliari ed i valori artistici è stato risolto in favore di questi ultimi, estendendo, per la prima volta nella giurisprudenza statunitense, la protezione del VARA ai graffiti e ai graffitari (Feuer 2018).

Sul punto della tutela del diritto morale all'integrità della sua opera d'arte, le normative svizzere ed australiane si segnalano come le più precise, dettagliate e specifiche nell'elaborazione del "*right of integrity*": nessuna delle due lascia margini di dubbio rispetto ai meccanismi di protezione dell'artista contro la distruzione completa delle sue opere. Effettivamente la Legge Federale svizzera del 9 ottobre 1992 sui Diritti d'Autore e diritti connessi prevede al suo art. 15 che

> Art. 15 Protection en cas de destruction
> 1. Si le propriétaire de l'unique exemplaire original d'une œuvre doit admettre que l'auteur a un intérêt légitime à la conservation de cet exemplaire, il ne peut le détruire sans avoir au préalable offert à l'auteur de le reprendre. Il ne peut en exiger plus que la valeur de la matière première.
> 2. Le propriétaire doit permettre à l'auteur de reproduire l'exemplaire original d'une manière appropriée lorsque l'auteur ne peut le reprendre.
> 3. S'agissant d'une œuvre d'architecture, l'auteur a seulement le droit de la photographier et d'exiger que des copies des plans lui soient remises à ses frais.

Così come in Svizzera, anche in Australia il Copyright Act del 1968 riconosce il "*right of integrity*" in termini abbastanza ampi e dettagliati, con ampie garanzie per l'artista autore:

> Division 4 – Right of integrity of authorship of a work
> 195AI Author's right of integrity of authorship
> 1. The author of a work has a right of integrity of authorship in respect of the work.
> 2. The author's right is the right not to have the work subjected to derogatory treatment.
> 195AK Derogatory treatment of artistic work. In this Part: derogatory treatment, in relation to an artistic work, means:
> I. the doing, in relation to the work, of anything that results in a material distortion of, the destruction or mutilation of, or a material alteration to, the work that is prejudicial to the author's honour or reputation; or
> II. an exhibition in public of the work that is prejudicial to the author's honour or reputation because of the manner or place in which the exhibition occurs; or
> III. the doing of anything else in relation to the work that is prejudicial to the author's honour or reputation.

Fu proprio basandosi sul "*droit au respect*" incontrato nelle legislazioni domestiche ed internazionali come quelle menzionate, che, ad esempio, l'Università di Groningen in Olanda fu condannata nel 1993 per aver distrutto un enorme murale realizzato dall'artista S.R. van der Berg dopo una ristrutturazione di un edificio di quell'istituzione accademica. In favore della preservazione dell'opera furono pragmaticamente decisive la sua originalità e singolarità, il significato veicolato e la stessa reputazione dell'autore. In un caso abbastanza simile, che anche vide la distruzione di un murale, oppose lo scultore indiano Amar Nath Sehgal al Governo indiano. Nel 2005 l'artista ottenne un'importante vittoria dopo che le autorità indiane avevano rimosso, senza la sua autorizzazione,, un lungo murale di bronzo dalle pareti di un centro congressi.

Sempre con fondamento nel "*droit au respect*" si decise la situazione di Bernard Buffet, un artista plastico francese cui nel 1958 era stato commissionato un lavoro di pittura di una gelateria che sarebbe stato messo all'asta in un evento organizzato dalla Galleria Charpentier.

Furono invitati dieci artisti plastici per dipingere dieci frigoriferi. Buffet dipinse sei pannelli nella sua gelateria (tre davanti, uno sulla parte superiore e uno in ciascun lato) e firmò la sua opera una volta sola – dal momento che, per lui, quei pannelli costituivano congiuntamente una sola opera d'arte ("*indivisible artistic unit*"). La sua opera raggiunse la somma colossale di 1.1 milioni di franchi francesi. Sei mesi più tardi, Buffet scoprì l'inclusione di uno di quei pannelli nel catalogo di una nuova asta. La descrizione indicava che l'opera "*Natureza Morta e Frutas*", di Bernard Buffet, era una "pittura su metallo". Buffet riuscì ad impedire giudiziariamente che il proprietario della gelateria, un signore di nome Fersing, vendesse separatamente la sua opera.

Nel Canada c'è anche il precedente interessante della Corte Suprema dell'Ontario, stabilitosi nella decade degli anni '80 del secolo scorso, a partire dalla vittoria processuale dello scultore Michael Snow contro il Toronto Eaton Centre, che, durante il periodo natalizio, pensò di collocare dei nastri rossi su una enorme scultura di uccelli realizzata dall'artista. Indispettito dall'intervento sua opera *Flightshop*, che consiste in uno stormo di piccioni del Canada, posta nell'atrio dell'Eaton Center, Snow riuscì ad ottenere un ordine giudiziario di rimozione dei nastri, visto che offendevano l'integrità della sua opera e la distorcevano.

Nonostante tutta la normativa riferita e dei precedenti stabilitesi, il diritto all'integrità dell'opera è molto lontano dall'essere assoluto e, caso per caso, il magistrato può tenere in considerazione circostanze specifiche come la natura dell'opera d'arte, la ragione per la sua distruzione, il

modo della sua distruzione e il trattamento conferito tra le parti. Non esiste, insomma, una "sovranità dell'autore" sull'utilizzazione della sua opera. Questo fu il fondamento del contenzioso tra la città olandese di Sittard e l'artista plastico conosciuto come Lenartz, che, su commissione di quel municipio, aveva costruito nel 1977 una fonte per un parco nel centro della città. Dodici anni dopo la costruzione di quell'opera d'arte, nel 1989, la prefettura scrisse all'artista comunicandogli la sua intenzione di rimuovere la fontana dal locale, in ragione della sua costosa e complessa manutenzione. Secondo l'impresa edile, sin dalla sua inaugurazione la fonte non aveva mai funzionato propriamente, ostruendosi di frequente e, per questo motivo, era oggetto costante di vandalismo e richiedendo un costo elevato di manutenzione e vigilanza. Il municipio giunse ad offrire all'artista, in una lettera ufficiale, la disponibilità integrale della sua opera dopo la rimozione dal locale. L'offerta, tuttavia, non venne accettata e Lenartz chiamò in causa la municipalità. La corte olandese decise, tuttavia, che la città non era obbligata sostenere tutti quei costi aggiuntivi e che aveva agito correttamente nel ritirare l'opera, negando a Lenartz la pretesa che la fontana fosse mantenuta. In altre parole, il diritto di opporsi alla distruzione di un'opera d'arte è soggetto, secondo quella decisione giudiziaria, al rispetto di una ragione proporzionale e legittima.

In un modo abbastanza simile, in Francia nel 1976, il Tribunale amministrativo di Grenoble decise che l'amministrazione cittadina aveva agito correttamente nel distruggere una scultura localizzata in un parco della città che metteva a rischio la sicurezza dei bambini che vi giocavano.

La giurisprudenza dell'antico *Reichsgericht*, la Corte Suprema tedesca, con sede a Lipsia attivo dal 1879 al 1945, contempla un caso peculiare. In quel processo, conosciuto con il nome di "*Felseneiland mit Sirenen*" (caso "Isola rocciosa con sirene"), il ricco proprietario di una magione berlinese aveva decorato le pareti di una scalinata con un enorme affresco che ritraeva la scena mitologica delle Sirene che si rilassavano su di un'isola rocciosa. Insoddisfatta con la nudità delle Sirene, la moglie del proprietario commissionò ad un altro pittore di ricoprire le nudità delle Sirene con pezzi di stoffa. Avendo avuto notizia del fatto, il pittore delle Sirene agì in giudizio contro i proprietari della magione per obbligarli a rimuovere l'alterazione della sua opera o, alternativamente, per proibire la divulgazione di quell'opera profanata. La corte tedesca riconobbe la violazione del diritto morale all'integrità dell'opera del pittore originale: la sua opera non avrebbe dovuto essere modificata a sua insaputa. Tuttavia indicò in un *obiter dicta* che i proprietari della magione avrebbero potuto tuttavia distruggere completamente l'affresco senza che ciò costituisse offesa al diritto morale

del pittore, atteso che la completa distruzione non avesse interferito con il "*droit au respect*" dell'autore.

È chiaro, dunque, che il francese "*droit au respect*" e l'anglofono "*right of integrity*" ammettono bilanciamenti e relativizzazioni, compresi la rappresentatività, il valore o la statura dell'opera e del suo autore o la natura "*site-specific*" di un'opera che può venire snaturata nel caso in cui venga trapiantata.

In Brasile la Legge n.9.610 del 19 febbraio 1998 che modifica attualizza e consolida la legislazione sui diritti d'autore, non segue la Convenzione di Berna e formula, nel suo art. 24, paragrafo IV, il riconoscimento del "*droit au respect*" nei seguenti termini:

> Art. 24. Sono diritti morali dell'autore:
> IV. di assicurare l'integrità dell'opera, opponendosi a qualsiasi modificazione o pratica di atti che, in qualsiasi forma, possano pregiudicarla o ledendo l'autore nella sua reputazione o onore

Il tenore testuale della norma brasiliana è ristretto, limitandosi a menzionare le modifiche dell'opera d'arte. La norma pare trascurare l'eventualità della distruzione pura e semplice di un'intera opera d'arte e la sua qualificazione avverrebbe nei soli casi in cui vi sia, in qualsiasi forma, un pregiudizio della reputazione o dell'onore dell'autore. Sono i profili soggettivi a legittimare la protezione giuridica e l'autore non potrà invocare quella norma nei casi in cui non sia in gioco la sua reputazione o il suo onore.

In Brasile, la protezione dell'integrità dei graffiti ha peculiarità, a cominciare dalla circostanza che non tutti i graffiti, benché comunemente associati alla criminalità, sono necessariamente illegali. In accordo con la legislazione brasiliana, simile a quella di altri paesi, è possibile distinguere tra graffiti leciti e graffiti illeciti. La pratica dei graffiti per valorizzare il patrimonio pubblico o privato, per esempio, una volta consentita dal proprietario e possessore dell'immobile, autorizzata dall'organo competente, e osservate le norme sulla conservazione del patrimonio storico e artistico nazionale, non costituisce reato. È ciò che stabilisce la Legge n.12.408 del 25 maggio 2011, che ha depenalizzato in Brasile l'atto di graffitare e che ha determinato la proibizione della commercializzazione di colori in imballaggio aerosol ai minori di 18 anni. Quella normativa federale ha modificato l'articolo 65 della Legge 9.605/1988, che prevede sanzioni penali e amministrative per attività lesive dell'ambiente, che ora così recita:

> Art.65. Imbrattare o sporcare edifici o monumenti urbani:

> Pena – detenzione, da tre mesi a un anno, e multa
> §1 Se l'atto è stato realizzato su un monumento o cosa danneggiata in virtù del suo valore artistico, archeologico o storico, la pena è da sei mesi a un anno di detenzione e multa.
> §2 Non costituisce reato la pratica di graffite realizzata con lo scopo di valorizzare il patrimonio pubblico o privato mediante manifestazione artistica, purché consentita dal proprietario e, del caso, dal locatario o affittuario del bene privato e, nel caso del bene pubblico, con l'autorizzazione dell'organo competente e con il rispetto delle ordinanze municipali e delle norme emanate dagli organi governativi responsabili della preservazione e conservazione del patrimonio storico e artistico nazionale.

Gli articoli 2 e 3 della stessa legge proibiscono la commercializzazione di colori in imballaggi aerosol su tutto il territorio nazionale ai minori di anni 18, e condiziona la vendita ai maggiorenni all'obbligo di esibizione di un documento d'identità. Oltre a ciò, viene prescritto che tutti i documenti fiscali che attestano la vendita del prodotto devono indicare l'identità del compratore, e che gli imballaggi dovranno contenere, in forma chiara e leggibile, le espressioni "PICHAÇÃO È CRIME (ART.65 DA LEI N° 9.605/98). PROIBIDA A VENDA A MENORES DE 18 ANOS". La norma prevede anche sanzioni amministrative avverso le violazioni delle sue prescrizioni, come multa, avviso e distruzione del prodotto.

Di fronte a tali considerazioni non sembra esserci dubbio che, nel diritto brasiliano, il graffitaro goda di protezione giuridica per garantire l'integrità del graffite lecito, ossia di quello effettuato con base nelle regole contenute nel citato §2° dell'art.65 della L. n° 9.605/1998. Dalla difficoltà di definire cosa significhi "valorizzare" il patrimonio pubblico o privato, o in cosa consista la "manifestazione artistica", può risultare che il graffito lecito sia soltanto il graffito "autorizzato" – questa sarebbe la soluzione più pratica! Ora, le nozioni di "valorizzazione" e "manifestazione artistica" costituiscono concetti giuridici indeterminati, ovvero termini extragiuridici, aperti, polisemici, il cui significato e portata sono riempiti dal margine di apprezzamento (*Beurteilungspielraum*) dell'autorità pubblica nel ponderare le circostanze del caso concreto. Rimane incontroverso, questo sì, il fatto che i graffiti – in quanto manifestazione autorale dotata di esteticità e come estensione della personalità dei suoi autori – può essere inserito nel concetto fissato dall'art.7° della legge brasiliana sui diritti d'autore, la Legge n°9.610/1998, come opera intellettuale protetta, una volta che si tratta di creazione dello spirito classificata nell'inciso VIII di quell'articolo:

> Art. 7° Sono opere intellettuali protette come creazioni dello spirito, espresse con qualsiasi mezzo o fissate su qualsiasi supporto, tangibile o intangibile conosciuto o che si inventi in futuro, come […] le opere di disegno, pittura, incisione, scultura, litografia e arte cinetica

La ripetizione è necessaria: il diritto morale all'integrità dell'opera, tuttavia, non è assoluto e può essere relativizzato di fronte alle circostanze del caso concreto!

E il graffito illegale o non richiesto? Esiste in suo favore una qualche forma di protezione giuridica della sua integrità? È bene ricordare, su questo punto, che il mediatico Banksy non ha mai chiesto autorizzazione per dipingere i suoi graffiti milionari che attraggono orde di turisti... né si può ritenere incontrovertibilmente che i graffiti di Banksy, Os Gêmeos, Eduardo Kobra o Nunca "danneggiano" la proprietà di chicchessia. Al contrario: essi la valorizzano! Queste circostanze possono segnalare che in futuro i diritti al paesaggio e al patrimonio artistico potrebbero venire utilizzati come fondamenti giuridici per conservare un'opera d'arte urbana di questo calibro. La formazione di nuovi indirizzi giurisprudenziali si può dedurre dalla recente decisione statunitense nel caso 5Pointz, ma anche dalla sentenza n.16371/2016 della Corte di Cassazione italiana, che ha escluso la qualificazione della realizzazione un graffito come imbrattamento, reato punito dall'art.639, comma 2, del codice penale italiano. La Corte suprema italiana ha convalidato le valutazioni del Tribunale di Milano, che in prima istanza aveva assolto l'imputato perché il fatto non costituisce reato, sottolineando la circostanza che la parete in questione era già stata completamente imbrattata e deturpata da ignoti, che l'imputato aveva agito con l'intento di abbellire la facciata e di effettuare un intervento riparatore, realizzando un'opera di oggettivo valore artistico e che le doti artistiche dell'imputato erano state già pubblicamente riconosciute dallo stesso Comune di Milano, giacché quello era risultato vincitore di un bando inteso a rivalutare piazza Schiavone mediante l'intervento di uno "*street artist*" (Saltarelli 2017).

Una brevissima conclusione

L'arte cominciò nelle pareti delle caverne. Fu necessario proteggere e conservare quelle manifestazioni rupestri per comprendere meglio la propria umanità. Pittori di importanza capitale per la nostra storia civica e artistica, inoltre, dipinsero pareti nelle città. Un esempio emblematico è la parete cieca (senza finestre) alta 55 metri che nel 1984 Tomie Ohtake tra-

sformò in un enorme e colorato pannello astratto, senza titolo, nel laterale dell'edificio Santa Mônica, in via Xavier de Toledo, al lato della stazione Anhangabaú della metropolitana e della Ladeira da Memória, nel centro grigio ed inquinato di San Paolo. Oggi non pare ragionevole lasciare senza protezione giuridica adeguata le immagini graffitate nelle pareti e nei muri contemporanei – soprattutto quando realizzate lecitamente. Il diritto morale all'integrità dell'opera, tuttavia, è lungi dall'essere assoluto e può venire relativizzato di fronte alle circostanze del caso concreto. Situato in un incrocio tra i sistemi comunicativi scritturali (come le lettere) e i sistemi comunicativi pittorici (come il tratto), i graffiti meritano protezione giuridica; in definitiva la città è tela, museo, galleria e scuola d'arte e, nel Brasile attuale, più che un'opzione di governo o un gusto del governante è un dovere fondamentale dello Stato non solo di garantire a tutti il pieno esercizio dei diritti culturali e un accesso alle fonti di cultura nazionale, ma anche di appoggiare e incentivare la valorizzazione e la diffusione delle manifestazioni culturali in generale – conformemente ai termini indicati dall'art.215 della Magna Carta del 1988. I graffiti sono manifestazioni dell'essenza culturale delle comunità costituzionali, le cui manifestazioni appaiono nelle città globali, attraversano linguaggi, orizzonti e confini, gettando ponti per la costruzione di un *lawscape* cosmopolitico.

Marcílio Toscano Franca Filho
Universidade Federal da Paraiba (UFPB)
(mfrancafilho@gmail.com)

Alberto Vespaziani
Università degli Studi del Molise (UNIMOL)
(alberto.vespaziani@unimol.it)

Bibliografia

Ascensão J., 1997, *Direito Autoral*, Rio de Janeiro, Renovar.
Bachelard G.,1994, *The Poetics of Space*. Boston, Beacon, 1994.
Banksy, 2012, *Guerra e Spray*, Rio de Janeiro, Intrínseca.
Baumgart F., 1994, *Breve História da Arte*, São Paulo, Martins Fontes.
Bittar C., 1994, *Direito de Autor*, Rio de Janeiro, Forense Universitária.
Caeiro M., 2014, *Arte na Cidade*, Lisboa, Temas e Debates / Círculo de Leitores.
Cardoso S.; Pinheiro, E.; Corrêa, E. (org.), 2008, *Arte e Cidade. Imagens, Discursos e Representações*, Salvador, EDUFBA.

Catz J., 2014, *Talk About Street Art*, Paris, Flammarion.
Comunian R., 2011, *Rethinking the Creative City: The Role of Complexity, Networks and Interactions in the Urban Creative Economy*, Urban Studies, v. 48, n. 6, pp.1157-1179.
Crawley K., 2015, *Beyond the War on Graffiti: The Right to Visual Expression in Urban Spaces*, Griffith Journal of Law & Human Dignity, Special Art Issue, p. 85-107.
Dal Lago A. e Giordano S., 2016, *Graffiti. Arte e Ordine Pubblico*, Bologna, Il Mulino
Deguergue M. (dir.), 2010, *L'Art et le Droit*, Paris, Publications de la Sorbonne.
Delavaux C.; Vignes M., 2013, *Les Procès de l'Art*, Paris, Éditions Palette.
De Werra J., 2009, *The Moral Right of Integrity* , In: Derclaye E., *Research handbook on the future of EU copyright*. Cheltenham: Elgar, p. 267-285.
Dreier Y.; Gotzen F.; Janssens M.; Quaedvlieg A., 2008, *Does the Moral Right of the Autor Extend to Destruction of his Work?* In: Demarsin, Bert; Schrage, Eltjo J. H.; Tilleman B.; Verbeke A. (eds.), 2010, *Art & Law*. Brugge: Die Keure, p. 233-263.
Duboff L.d.; Burr S.; Murray M. D., *Art Law: Cases and Materials*, New York: Aspen.
Edwards I., 2009, *Banksy's Graffiti: A Not-sosimple Case of Criminal Damage?* The Journal of Criminal Law, v. 73, p. 345-361.
Feuer A., 2018, *Graffiti Artists Awarded $6.7 Million for Destroyed 5Pointz Murals*, in New York Times, 12.02.2018, https://www.nytimes.com/2018/02/12/nyregion/5pointz-graffiti-judgment.html
Fischer S., 2015, *Who's the Vandal? The Recent Controversy over the Destruction of 5pointz and how much Protection does Moral Rights Law give to Authorized Aerosol Art?* The John Marshall Review of Intellectual Property Law. v. 14, n. 3, p. 326-355.
Forest P., 2009, *Géographie du Droit. Épistémologie, Développement et Perspectives*, Québec, PUL.
Franca Filho, M.T., 2015*, O Belo e a Burocracia: A Aquisição de Obras de Arte pela Administração Pública*, in: Mamede G.; Franca Filho M.; Rodrigues Júnior O., *Direito da Arte*, São Paulo, Atlas.
Franca Filho, M.T.; Maia, M.l., 2015, *"Ceci n'est pas un Oiseau". O Juiz como Crítico e o Conceito de Obra de Arte no Direito Tributário*. Anamorphosis – Revista Internacional de Direito e Literatura. v. 1, n. 2, p. 387-411.
Hein H., 1996*, What Is Public Art? Time, Place, and Meaning.* The Journal of Aesthetics and Art Criticism, v. 54, n. 1, p. 1-7.
Iljadica M., 2015, *Graffiti and the Moral Right of Integrity.* Intellectual Property Quarterly, n. 3, , p. 266-288.
Lerman C., 2013, *Protecting Artistic Vandalism: Graffiti And Copyright Law*. N.Y.U. Journal of Intellectual Property. & Entertainment Law, v. 2, n. 2, , p. 295-338.
Lerner R.e.; Bresler J., 1989, *Art Law – The Guide for Collectors, Inverstors, Dealers, and Artists*, New York, Practising Law Institute.

Madero M., 2010, *Tabula Picta – Paiting and Writing in Medieval Law*, Philadelfia, University of Pennsylvania Press.
Malraux A., 1994, *Il Museo dei Musei*, Milano, Leonardo.
Mcauliffe C., 2012, *Graffiti or Street Art? Negotiating the Moral Geographies of the Creative City*, Journal of Urban Affairs, v. 34, n. 2, p. 189-206.
Merryman j.H.; Elsen a. E.; Urice s., 2007, *Law, Ethics and the Visual Arts*, Alphen aan den Rijn, Kluwer.
Michalos C., 2007, *Murdering Art: Destruction of Art Works and Artist's Moral Rights*, In: McClean D. (Ed.), 2014, *The Trials of Art*, Manchester, Ridinghouse, p. 173-194.
Mock R., 2014, *Banksy in New York*, New York, Carnage.
Nahm M.C., 1947, *On the Relations of Public Art and Private Art*, College Art Journal, v. 6, n. 4, p. 251-269.
Pellegrini L.F.G., 1979, *Direito de Autor e as Obras de Arte Plástica*, São Paulo, Revista dos Tribunais, 1979.
Philippopoulos-Mihalopoulos A., 2013, *Atmospheres of Law: Senses, Affects, Lawscapes. Emotion, Space and Society*, v. 7, pp. 35-44.
Ead *In the Lawscape* (Introduction to the volume), 2007, in: Philippopoulos-Mihalopoulos A. (ed.). *Law and the City*, London, Routledge.
Prowda J.B., 2013, *Visual Arts and the Law: a Handbook for Professionals*, Surrey, Lund Humphries Publishing.
Salib P.N., 2015, *The Law of Banksy: Who Owns Street Art?* The University of Chicago Law Review. v. 82, n. 4, pp. 2293-2328.
Saltarelli A., 2017, *Street Art e diritto: un rapporto in via di definizione*, in http://www.collezionedatiffany.com/street-art-diritto-un-rapporto-via-definizione-2017/
Santos W.R.M., 2011, *Dissertação* (Mestrado em Artes Visuais), Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Salvador, 2006. Disponível em: < https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/9863/1/willyamssantospt1seg.pdf>. Acesso em: 31/01/2016.
Sax J.L., 2001, *Playing Darts with a Rembrandt: Public and Private Rights in Cultural Treasures*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
Schrage E.J.H., 2008, *The Payer Determines or Does He?*, in: Demarsin B.; Schrage E.j. H.; Tilleman B.; Verbeke A. (eds.), *Art & Law*, Brugge: Die Keure, pp. 200-233.
Scott R., 1977, *Diego Rivera at Rockefeller Center: Fresco Painting and Rhetoric*, Western Journal of Speech Communication 41, pp. 70-82.
Silva A., 2014, *Atmosferas Urbanas. Grafite, Arte Pública, Nichos Estéticos*, São Paulo, SESC.
Silva F.P., 2005, *Arte Pública: Diálogo com as Comunidades*, Belo Horizonte, C/Arte.
Ead 2008, *Direito Urbanístico Brasileiro*, São Paulo, Malheiros.
Zanini L.E.A., 2014*, Direito de Autor em Perspectiva Histórica*, Revista CEJ. a. XVIII, n. 63, pp. 15-24.