

Quando l'artista disconosce la propria opera d'arte: ricadute e implicazioni giuridiche

di Alessandra Donati

Installazioni da riattivare, opere realizzate con materiali che si degradano rapidamente, opere in continuo divenire: molte delle nuove forme di espressione dell'arte contemporanea hanno reso più complesso il rapporto tra l'artista e l'opera d'arte, chiamando l'artista ad un ricorrente intervento del suo momento creativo. Quali sono le ragioni di interesse dell'artista alla tutela dell'integrità dell'opera se l'opera è soggetta a continue modifiche? Quali nuovi presupposti giuridici per la dichiarazione di disconoscimento da parte dell'artista dell'opera d'arte effimera e in divenire non correttamente riattivata o conservata? E, d'altra parte, quali sono i limiti del diritto del proprietario di tutelare l'identità e integrità dell'opera inizialmente acquistata o di distruggere l'opera della quale voglia disfarsi? Il diritto reale di proprietà attenua la peculiare caratteristica di assolutezza a fronte di una sopravvivenza più significativa dell'apporto creativo dell'artista?

Tutela dell'integrità, garanzia di autenticità, diritto al disconoscimento e diritto di distruzione: si delinea una nuova relazione tra diritto d'autore e diritto di proprietà.

Deriva da tutto ciò la necessità di ridefinire principi e criteri della tutela e della disciplina giuridica delle opere figurative contemporanee con adeguamento della nozione di tutela dell'integrità, di autenticità, di conservazione e di restauro delle stesse.

Parole chiave: Tutela dell'integrità dell'opera d'arte, Disconoscimento dell'opera d'arte, Certificato di autenticità.

Installations that should be reactivated, art-works made with materials that degrade rapidly or constantly evolving: many of the new expressions of contemporary art have made more complex the relationship between the artist and the artwork. So that the artist is called upon to intervene constantly on his creation.

What should be the assumptions to activate the action to protect the integrity of the work if the artist has predicted that the work should change over time? What new

legal basis for the denial statement in case of ephemeral and in-becoming creation if the artwork is improperly preserved or reactivated? And, on the other hand, what are the limits of the owner's right to protect the identity and integrity of the work initially purchased or to destroy the work which wants to get rid?

Protection of the integrity, guarantee of authenticity, right to disregard and right of destruction: it is outlined a new relationship between copyright and ownership' rights, where the real property right seems to mitigate its characteristic of absolute-ness in the face of survival most significant intake artist's creative.

It comes from this reality the necessity of redefining the principles and the criteria of the protection for artworks of contemporary art. Necessary an adjustment of the notion of safeguard, integrity, authenticity, conservation and restoration is needed.

Keywords: Protection of the integrity of the work of art, Disregarding the work of art, Authenticity certificate.

JEL Classification: O34, K15

1. Opere d'arte effimere, opere d'arte precarie

Parigi, Metro Stalingrad, 2001, sul marciapiede l'installazione *Sculpture sortier station* di Thomas Hirschhorn, lunga 10 metri, racchiude in 10 vetrine sculture di vario tipo: un inventario della storia della scultura moderna e contemporanea, una riflessione critica e umoristica sulle condizioni di questa pratica creativa. Legno riciclato, cartone, alluminio, sacchetti di plastica, *collages* di immagini pubblicitarie e frammenti di testi storici delle avanguardie: l'opera è lasciata all'ingiuria ed usura del tempo e destinata a degradare.

È interessante evidenziare che lo stesso artista espressamente abbia dichiarato di non definire la sua opera come effimera, ma come precaria – cioè suscettibile di deperibilità –, imponendo al Museo G. Pompidou che l'ha acquistata l'accettazione del rischio del suo deperimento: l'eventualità di danni alla struttura dell'opera entra a far parte dell'opera stessa (1). Più precisamente, ed in tal caso anche nel rispetto delle regole di sicurezza che disciplinano gli interventi nello spazio pubblico, nel contratto di cessione dell'opera sono specificamente individuate le eventuali sostituzioni che possono essere

1. M. Grün, *My work isn't ephemeral, it's precarious. Discussion of a 'Conservation' Strategy for Doppelgarage by Thomas Hirschhorn*, in T. Scholte, G. Wharton, *Inside Installations. Theories and Practice in the Care of Complex Artworks*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2011, p. 221.

attuata dal Museo G. Pompidou per la conservazione dell'opera e quelle che devono invece portare la mano dell'artista; si può dedurre che viene in tal modo, e a contrario, definito il carattere essenziale e costitutivo di alcuni elementi della installazione, non sostituibili, danneggiati i quali l'opera risulta irrimediabilmente compromessa, esclusa quindi la facoltà di poter di procedere al restauro.

È innovazione dell'arte dell'ultimo secolo l'aver recepito l'idea di durata dell'opera d'arte come una sua possibile e peculiare caratteristica, scardinando la tradizionale aspirazione all'eternità propria di questa tipologia di creazioni intellettuali: oggi è possibile che il collezionista acquisti (e investa su) un'opera che, anziché entrare in modo permanente a far parte del proprio patrimonio, è destinata a modifiche e trasformazioni o anche a degrado e perimento (2).

Il fatto che il supporto degradi non costituisce, peraltro, nel caso dell'opera di Hirschhorn questione problematica, motivo di potenziale conflitto tra proprietario del supporto e artista, ma qualità intrinseca dell'opera, così concepita dall'artista e così accettata dal museo acquirente.

Il che comporta alcune conseguenze di rilievo: innanzitutto si afferma in modo evidente il carattere contrattuale di queste tipologie di opere d'arte, per le quali il contratto viene a costituire lo statuto giuridico dell'opera prevedendone caratteristiche e modalità espositive e conservative o di dismissione (3).

Emerge in modo chiaro, inoltre, una nuova nozione di conservazione dell'opera d'arte, non più attenta solo alla preservazione dell'oggetto, ma prima di tutto coerente alla intenzione dell'artista (4); da tale nuova nozione discende anche una diversa e più articolata considerazione dell'ambito di protezione del tradizionale diritto morale dell'artista alla tutela dell'integrità della propria opera, diritto cioè di opporsi a qualsiasi deformazione o modifica dell'opera che possano danneggiare il suo onore e la sua reputazione (art. 20 LdA).

2. Cfr. A. Donati, *Il restauro dell'arte contemporanea: la prospettiva del diritto*, in Centro di dir. Comp. E Transnaz, 2012, <http://www.cdct.it/Pubblicazioni.aspx>.

3. Per una disamina approfondita e per riferimenti bibliografici ci si permette di rinviare a A. Donati, *Law and Art, diritto civile e arte contemporanea*, Giuffrè, Milano, 2012.

4. Cfr. V. Van Saaze, *Installation Art and the Museum. Presentation and Conservation of Changing Artworks*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2013; J. Noordegraaf, C. G. Saba, B. Le Maitre, V. Hediger (eds.), *Preserving and exhibiting media art*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2013; J. Rebenisch, *Aesthetics of Installation Art*, Berlin, Sternberg Press, 2012; M. Buskirk, *Creative Enterprise. Contemporary Art between Museum and Marketplace*, London-New York, Continuum, 2012; T. Scholte, G. Wharton, *Inside Installation, Theory and Practice in the Care of Complex Artwork*, cit.

Inoltre, la previsione contrattuale del carattere precario dell'opera comporta la definizione di un quadro relazionale o più propriamente pattizio volto a contemperare ed evitare o addirittura prevenire la tensione che dovrebbe o potrebbe crearsi tra artista, interessato a tutelare la propria creazione così come è stata da lui concepita – incluso, come nel caso di specie, il carattere di precarietà dell'opera –, e il proprietario dell'opera, normalmente ed economicamente interessato alla conservazione dell'oggetto collezionato.

Infine, quando proprietario del supporto sia un museo, l'accettazione del connotato relazionale va ad incidere sulla natura stessa della funzione del museo che, da luogo per sua natura ed istituzionalmente preposto alla conservazione del bene culturale, è trasformato dall'assunto concettuale dell'artista in luogo di conservazione del contratto e dei documenti che certificano caratteristiche e identità di quelle opere che materialmente hanno una durata di vita limitata o che devono essere riattivate: per la conservazione di molte delle forme di espressione di arte contemporanea il museo deve acquisire anche la specifica funzione di archivio.

2. L'arte contemporanea è frequentemente arte contrattuale: il certificato come statuto giuridico dell'opera

A partire dall'esperienza di Duchamp e in modo più diffuso dagli anni Sessanta, l'opera d'arte è divenuta, infatti, anche oggettivamente, un sistema complesso e spesso facilmente riproducibile: oltre ai casi dell'oggetto artistico ora deteriorabile, talvolta anche completamente dematerializzato (5), sovente l'opera consiste in installazioni da riattivare – *time-based art* –, realizzate anche con materiali di uso comune, che degradano, soggette sovente ad importanti adattamenti espositivi che ne modificano di volta in volta struttura ed identità (6). Accade anche che l'artista prescindendo dalla realizzazione del manufatto proponendo, piuttosto, di identificare l'atto creativo nella pura fase di ideazione progettuale o, a volte, imponga il persistere della fase creativa anche dopo aver posto in circolazione la propria opera proponendo o provocando ipotesi modificative.

5. L.R. Lippard, *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Berkeley, CA, University of California Press, 1973.

6. N. Horowitz, *Art of the Deal: Contemporary Art in a Global Financial Market*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 2011, p. 26 ss.

Non più, quindi, in tali casi opera d'arte come bene definitivo ed immutabile, in ordine al quale possono essere apportate solo proposte e atteggiamenti critici concettualmente evolutivi, ma manifestazione di idea mediante supporti effimeri, dematerializzati, facilmente riproducibili ed anche concettualmente aggiornabili (7).

Rispetto alle opere di scultura e pittura classica buona parte della produzione artistica contemporanea ha assunto una dimensione temporale spesso intermittente, una materialità intermittente (8), in divenire (9) e non di rado prescinde dalla impronta della mano dell'artista che ne caratterizzava e distingueva unicità, originalità e autenticità.

Si tratta di opere che hanno una durata di tempo limitata, quella, ad esempio, dell'esposizione per la quale sono realizzate, oppure si tratta di opere la cui vita è circoscritta nel tempo di esecuzione della performance: realizzazioni destinate ad essere smantellate o smontate e poi, eventualmente, reificate, riattivate o riattualizzate per un ulteriore e successivo evento.

Tali modalità espressive trasferiscono la manifestazione dell'atto creativo dall'opera in sé, oggetto materiale prodotto e segnato con l'impronta personale dell'artista, alla documentazione delle istruzioni fornite dall'artista per la definizione della sua opera-idea o oggetto in divenire. Ci si trova di fronte ad un'opera complessa, non percepibile esclusivamente mediante l'osservazione dell'oggetto e mediante la riflessione sulla sua compiutezza formale, ma definita e delineata anche per mezzo della ricostruzione per documenti e istruzioni dell'intenzione dell'artista (10).

Si pensi, tra le molte, alle opere di Felix Gonzales Torres ed ai suoi certificati; l'artista realizza opere consistenti in beni che lo spettatore deve consumare od asportare: si tratta di cumuli di cioccolatini o caramelle, di pile di fogli di carta che il pubblico è invitato, rispettivamente, a consumare o ad asportare. Le opere di Gonzales Torres sono caratterizzate da una materialità destinata a dissolversi venendo meno o riducendosi per mano del pubblico che ne fruisce. Tuttavia, per intenzione dell'artista, una volta conclusa, una

7. M. Buskirk, *The Contingent Object of Contemporary Art*, Cambridge, MA, MIT Press, 2005.

8. J.-M. Poinot, *Quand l'oeuvre a lieu: l'art exposé et ses récits autorisés*, Villeurbanne, Art Edition, 1999, p. 16 ss.

9. N. Heinich, *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, 2014.

10. C. Christov-Bakargiev, *The dance was very frenetic, lively, rattling, clanging, rolling contorted, and lasted for a long time*, in *The Books of Books, Catalogo dOCUMENTA (13)*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2012, p. 30 in particolare p. 35.

volta cioè che le caramelle sono state tutte consumate e i fogli asportati, l'opera può essere riattivata e iniziare un nuovo ciclo di vita.

L'opera non viene materializzata nell'oggetto, ma nel certificato, ove l'artista esprime l'idea attraverso le istruzioni per la sua materiale realizzazione a cura e per atto dell'utente e al rispetto delle quali è condizionato il requisito dell'autenticità. Dell'opera non è ceduta l'installazione materiale, i singoli fogli di carta o i cioccolatini restanti, ma viene trasferito il documento di istruzioni. Acquistato il documento di istruzioni, il proprietario potrà dunque realizzare l'opera di Gonzales Torres il numero di volte e nei luoghi autorizzati ed indicati dall'artista e, nel rispetto dell'unicità dell'opera d'arte, potrà realizzarne un solo esemplare che non potrà essere rimosso dal luogo prescelto sino a che la forma non si sarà completamente esaurita. Il certificato instaura una relazione esclusiva negoziale tra l'artista e l'acquirente: la connotazione personale di questo rapporto – cioè, tecnicamente, la nominatività del titolo non trasferibile – comporta che al momento del successivo trasferimento sia necessario annullare l'originario certificato di autenticità per predisporre uno nuovo per il nuovo proprietario. Il personale certificato diviene parte integrante dell'opera e con essa.

In questo senso e in considerazione delle condotte creative qui considerate è possibile affermare che l'arte contemporanea sia venuta ad assumere una connotazione fortemente contrattualistica o, più genericamente, negoziale (11): la definizione dell'oggetto-opera è resa possibile da un susseguirsi di scambi di consenso tra artista e proprietario dell'opera, prescritti ed accettati con concludente comportamento all'atto di acquisto, scambi di consenso che possono avere ad oggetto continue trasformazioni, aggiustamenti e varianti dell'opera stessa e delle sue riattivazioni (12).

In altri termini, ciò comporta che sovente si instauri una relazione particolare sia tra l'artista e la sua creazione, alla quale questi rimane legato e collegato seguendone riattivazioni e modifiche, sia tra artista e collezionista, sempre più spesso personalmente vincolati da un collegamento relazionale contrattualmente sancito e che si protrae oltre al trasferimento consensuale o alla *traditio* del bene o al suo venir in essere.

11. Cfr. oltre che il già citato *Law and Art. Diritto civile e arte contemporanea*, per approfondimenti ci si permette di rinviare anche a A. Donati, *Anche il contratto per conservare l'autenticità dell'opera*, in I. Villafranca Soisson (a cura di), *In Opera, Conservare e restaurare l'arte contemporanea*, Venezia, Marsilio, 2015, p. 208 ss.

12. G. Wharton, *The Challenges of conserving contemporary art*, 2005, anche in <http://www.inside-installations.org/>.

Le difficoltà relative alla individuazione definitiva dell'opera, inoltre, persistono anche successivamente al momento del suo trasferimento e della sua circolazione nel mercato.

Così accade, ad esempio, nel caso delle installazioni: per tali opere, affinché identità e autenticità si perpetuino, è necessario che la sequenza delle eventuali e non rare variazioni apportate all'opera dal proprietario o dal curatore in fase di riattivazione, spesso per ragioni espositive, ma anche, a volte, per impulso dell'artista stesso, sia concordata con l'artista e da questi consentita o quantomeno prevista e che sia fisicamente documentata e conservata in modo adeguato alla sua ricostruzione.

Viene qui da pensare alle istruzioni per l'uso che normalmente accompagnano la vendita di qualsiasi bene, dal manuale di istruzioni per l'uso dell'autovettura alle indicazioni d'uso per i medicinali: è evidente che da decenni sia in Europa sia negli Stati Uniti le norme privilegiano il diritto del cittadino consumatore ad essere informato, sia per quanto riguarda le transazioni private, che l'uso di servizi pubblici (trasporti, sanità), carta dei diritti dei consumatori, mentre non è stato indicato alcun simile obbligo di informazione a carico dell'artista.

Emerge un ulteriore motivo di riflessione sulla differente valutazione che deve essere fatta in materia: mentre le istruzioni del consumatore sono volte soprattutto a limitare la responsabilità del produttore venditore in caso di effetti negativi dannosi per la mancata osservanza di tali prescrizioni, ivi compreso il caso del perimento del bene, il caso di istruzioni dell'artista integra una assunzione negoziale di obblighi di adempimento duraturi nel tempo a carico del proprietario dell'opera stessa, con una permanenza di tali obblighi idonei ad integrare, seppure nella problematicità della qualificazione, l'ipotesi del tipo di contratto ad esecuzione continuata con i conseguenti effetti giuridici; così ad esempio la possibilità della domanda di risoluzione per eccessiva onerosità sopravvenuta, di cui all'art. 1467c.c., quando l'obbligo di conservazione da parte del proprietario comporti l'uso di materiali divenuti praticamente inaccessibili per il variare dei prezzi del mercato per il verificarsi di avvenimenti straordinari e imprevedibili, sempreché tale clausola non sia esclusa dal contratto di cessione e l'oneroso obbligo di conservazione assunto incondizionatamente dal collezionista.

Tale qualificazione ha rilevanti ricadute anche sul regime della conservazione: da un lato, al generale obbligo di conservazione di fonte giurisprudenziale a carico del collezionista si affianca un obbligo contrattuale mentre, per quelle opere d'arte contemporanea che possano ricomprendersi nella qualificazione di bene culturale, perché ad esempio parte di collezione museale

ex art. 10 del Codice dei beni culturali, si verifica un più profondo conflitto di principi: il tradizionale obbligo istituzionale di conservazione del museo contro la natura intenzionalmente effimera e precaria delle nuove creazioni artistiche.

Non solo, in altri casi l'opera riattivata può riprodursi in altre opere, declinazione dell'originale e tutte originali a loro volta.

Questa moltiplicazione di originali può essere fonte di ulteriori complicazioni: è possibile infatti che anche quando l'opera sia accompagnata da documenti che ne descrivono la "corretta realizzazione" l'artista intervenga prescrivendo variazioni: è il caso, ad esempio, dell'opera di Jana Sterbak, *I want You to Feel The Way I Do (the Dress)* del 1984 acquistata nel 1986 dal Museo delle Belle Arti del Canada, La questione diviene ancor più significativa poiché, alla luce della normativa nazionale italiana la qualità del soggetto acquirente determinerebbe addirittura la qualificazione dell'opera come bene culturale. L'artista, dopo diverse e successive variazioni espositive dell'opera, apportate anche con il consenso del Museo, ha poi disconosciuto come "*manifestation correcte*" proprio la prima versione dell'opera, quella acquistata dal Museo, chiedendo allo stesso anche di ritirare le riproduzioni fotografiche in circolazione.

Si è inoltre verificato il caso della richiesta dell'artista di modificare materialmente la propria opera: paradigmatico il caso dell'opera *UNEX Sign No. 2 (selections from "The Survival Series")* 1983-1984, di Jenny Holzer; l'opera, acquistata dal Museo delle Belle Arti del Canada consisteva in messaggi in lingua inglese materializzati dall'artista mediante insegne elettroniche luminose; il museo chiede all'artista di aggiungere nell'installazione luminosa anche la traduzione dei testi dell'opera in lingua francese. L'artista per l'occasione, chiede di modificare anche il testo francese di due messaggi e il Museo acconsente alla modifica, causando rilevanti questioni di ordine deontologico: sembra infatti non si possa più far riferimento alla originaria datazione, trattandosi di opera rinnovata e pertanto l'opera stessa deve essere catalogata con doppia datazione, cosa che può determinare anche una variazione del suo valore economico.

Si verifica, in tal caso, dunque, una sovrapposizione e una tensione tra il diritto morale dell'artista di realizzare diverse versioni dell'opera, l'accettazione e la documentazione delle stesse da parte del Museo e l'interesse del

Museo stesso a che le modifiche apportate dall'artista non siano tali da snaturare *l'intégrité conceptuelle et matérielle de l'oeuvre* acquistata (13).

È chiaro pertanto che per queste opere il sistema di documentazione viene a costituire importanza primaria ai fini della determinazione della autenticità e identità stessa dell'opera: molte opere d'arte contemporanea circolano corredate di una rilevante mole di documentazione – istruzioni, fotografie, filmati; tutto quanto è utile a descriverne e fissarne l'identità –.

Nell'ambito delle normative sulla tutela del diritto d'autore, inoltre, la mancanza di definitività dell'oggetto-opera d'arte, la sua materialità intermittente, spesso soggetta a modifiche in fase di riattivazione, pare suscitare un'ulteriore problematica volta a valutare se e in che modo queste nuove forme di espressione artistica abbiano modificato anche i termini dei principi di tutela dell'integrità dell'opera d'arte, intesa come diritto di opporsi a qualsiasi deformazione, mutilazione od altra modificazione ed a ogni atto a danno dell'opera stessa che possano essere di pregiudizio all'onore o alla reputazione dell'artista (art. 20 della LdA).

3. Tutela dell'integrità dell'opera d'arte: modifiche, danneggiamenti e distruzioni nell'arte contemporanea

Anche la disciplina giuridica della tutela della integrità dell'opera d'arte e della sua protezione nel campo di interessi spesso confliggenti, o quantomeno non confluenti, tra i diversi soggetti operanti, autore-proprietario-pubblico, suscita problematicità particolari.

Aspirazione all'esercizio di una titolarità assoluta e definitiva da parte del proprietario, irrinunciabilità da parte dell'artista all'adeguamento delle proprie opere allo evolversi dei propri assunti teorici, interesse del pubblico alla conservazione delle opere entrate a far parte di un antologico compendio dei propri fondamenti culturali: si tratta di interessi ed intenti non sempre cospiranti degli operatori e fruitori dell'arte, talvolta anche di peso economico rilevante o relevantissimo.

Sull'opera d'arte, infatti, confluiscono e rilevano, spesso in tensione tra loro, da un lato l'interesse dell'artista alla tutela della propria creazione anche nella sua originaria entità, come concepita e realizzata e modificata, e, dall'altro, l'interesse del proprietario a disporre del proprio bene come gli

13. Cfr. F. Couture, R. Gagnier, *Les valeurs de la documentation muséologique: entre l'intégrité et les usages de l'oeuvre d'art*, in A. Benichou (dir.), *Ouvrir le document*, cit., p. 323, in particolare p. 333 ss.

competerebbe se si trattasse di un bene generico con l'emergere della caratteristica della assolutezza del diritto reale.

Una così complessa ed articolata problematicità corrisponde, forse, ad una incertezza di finalità di principi – tutela dell'opera o tutela dell'artista – o quantomeno una loro crisi ed una quasi altrettanto evanescenza degli strumenti di tutela dell'oggetto corrispondente ad una evanescenza dell'opera stessa.

Si prospettano poi, talvolta, situazioni estreme: come si approfondirà meglio oltre, distruzione e disconoscimento di un'opera d'arte determinano il venir meno dell'opera stessa, l'oggetto artistico, o per la sua fine materiale o perché è restituita all'oggetto la sua qualità di bene generico, sottraendogli cioè l'aura che lo qualificava come elaborato d'artista.

Come si è detto, molte delle forme di espressione dell'arte contemporanea, sovvertendo i tradizionali modi di espressione, hanno reso effimeri e a volte evanescenti i connotati della identità dell'opera d'arte.

Il superamento della centralità dell'oggetto-opera in sé insidia il fondamento stesso del sistema della tutela organizzato dal nostro diritto d'autore. Come si è più volte osservato, alle opere d'arte contemporanee molto spesso manca quel carattere di definitività dell'oggetto sul quale si fonda la distinzione tra opere modificabili e opere compiute, opere, cioè, che se modificate non sopravvivono, ma divengono altro.

È, di converso, importante valutare quanto l'esercizio da parte del collezionista delle facoltà che gli spettano in quanto proprietario del bene risenta della specifica natura di opera d'arte dell'oggetto acquistato per verificare se, infine, oggi la peculiare caratteristica di alcune pratiche dell'arte contemporanea sia venuta ad incidere su tale relazione. L'arte contemporanea ha esasperato e messo in crisi il rapporto tra l'artista e l'opera d'arte quando rende l'oggetto sempre meno definitivo, esigendo sempre più spesso la presenza dell'artista e il suo intervento anche dopo la creazione e la realizzazione dell'opera: installazioni, opere realizzate con materiali che si degradano rapidamente, opere in continuo divenire chiamano l'artista ad un ricorrente intervento del suo momento creativo. Il mutamento della sostanza dell'opera determina pertanto una modifica anche della relazione e della connotazione del rapporto giuridico tra artista e proprietario dell'opera: l'arte contemporanea introduce una significativa modificazione nella relazione che si instaura tra l'opera d'arte e l'artista che l'ha creata, una volta che l'opera sia uscita dalla sua disponibilità, rispetto a quella cui si fa tradizionalmente riferimento nel caso di opera d'arte di tipo classico.

Sembra che in questi casi il diritto reale di proprietà attenui la sua caratteristica di assolutezza a fronte di una sopravvivenza più significativa dell'apporto creativo dell'artista e si esca dalla tipologia dei contratti in uso nella loro definitività di efficacia reale e di contratto d'opera per attingere alla natura dei contratti con aspetti di esecuzione differita, con le conseguenti ricadute di regime.

Come esemplificato con il riferimento all'opera di Thomas Hirschhorn, per altro verso, ancor più complesso è il caso in cui l'artista abbia espressamente o implicitamente previsto che sopravvenga il decadimento della propria opera o il deterioramento della materia che la compone come intrinseca e voluta modalità espressiva, cioè il suo degrado e la sua dissoluzione siano elemento costitutivo dell'opera.

In casi del genere ci si deve chiedere se contrastare il degrado o la distruzione dell'opera sia conforme a diritto, sia quindi una legittima facoltà del proprietario o possa costituire una indebita intrusione nell'atto creativo e nell'intenzione dell'artista e se questo possa costituire una modifica e un danneggiamento dell'integrità dell'opera che l'artista potrebbe assumere lesiva del proprio onore e reputazione.

Effettivamente, in altre parole, quelle relative alla possibile modificabilità dell'opera da parte dell'artista e, in caso di opera ceduta, alla modificabilità dell'opera da parte del proprietario fino alla più radicale delle trasformazioni, la distruzione, sono questioni rilevanti e articolate, che devono anche rapportarsi, in prospettiva comparatistica, alle diversità di discipline vigenti in materia, tenuto conto poi anche dei limiti imposti al proprietario rispetto al compimento di atti emulativi, come nel nostro ordinamento è previsto dall'art. 833 c.c.

Si pongono, cioè, due ulteriori ordini di questioni, oltre a quello della definizione di una nuova nozione di integrità in relazione alle pratiche dell'arte contemporanea qui richiamate: una, speculare alla tutela dell'interesse dell'artista all'integrità dell'opera, diretta a riconoscere al proprietario un diritto all'integrità dell'opera acquistata nei confronti della pretesa dell'artista di apportare modifiche all'opera da lui stesso creata, l'altra volta a individuare i criteri e disciplinare un eventuale diritto del proprietario di distruggere l'opera della quale voglia disfarsi.

Deriva da tutto ciò la necessità di ridefinire principi e criteri della tutela e della disciplina giuridica delle stesse arti figurative con adeguamento della nozione di tutela dell'integrità, di autenticità, di conservazione e di restauro in relazione alle innovative proposte degli artisti contemporanei e con elaborazione di originali clausole contrattuali.

Attualmente questo nuovo e complesso sistema di creazione delle opere d'arte è solo in parte tutelato dal diritto d'autore; come si è già rilevato, molto è lasciato da costruire alla autonomia delle parti, artista e collezionista, museo, galleria, caso per caso, e molto è lasciato all'attivazione dell'artista stesso e al ricorso da parte sua a strumenti che ne sanciscano l'intento vincolante di salvaguardia dell'opera, primo tra tutti il contratto. Il contratto scritto, e quindi fruibile quale efficace se non definitivo mezzo di prova, diviene peraltro, nel caso delle nuove pratiche dell'arte contemporanea, anche veicolo di condivisione di informazione e responsabilità (14).

Partendo dalla disamina del dato normativo è possibile individuare lo spazio affidato alla libera determinazione delle parti e di loro responsabilità.

È preliminarmente da rilevare che nell'ambito della cultura e della tradizione europea-continentale all'autore non sia riconosciuto un assoluto diritto al rispetto dell'integrità della propria opera, ma piuttosto il diritto al rispetto dell'onore e della reputazione dell'artista quando essi possano essere pregiudicati dalle deformazioni, mutilazioni, altre modificazioni o ogni atto a danno dell'opera stessa, diritto che non è affievolito per successivi trasferimenti del *corpus mechanicum* dell'opera (art.20 LdA). Tale principio, affermato nell'art 6 della convenzione di Berna, è stato recepito da pressoché tutti gli stati firmatari, ad eccezione della Francia, ove la tutela dell'integrità dell'opera è affermata, a livello legale, in modo assoluto e quindi non solo nel caso in cui si ravveda lesione dell'onore e della reputazione dell'artista (art. 121-1).

In altri ordinamenti – così la legislazione canadese, art. 28.2 LRC, e statunitense, art. 17 U.S.C. §106 del VARA –, è prevista la esclusione di una tutela della integrità dell'opera per interventi di conservazione e restauro o di modifiche apportate all'opera in fase di allestimento ed esposizione, salvo il caso di mala fede o di *gross negligence* imputabile all'esecutore ed inoltre, le modifiche causate “*of the passage of time or the inherent nature of the materials*” non costituiscono “*a distortion, mutilation, or other modification*” (§106(A)(c) del VARA).

A ben vedere, tuttavia, e differentemente da quanto avviene nel nostro ordinamento, tali limitazioni di tutela assorbono anche i casi di riattivazione dell'opera, in quanto la “*public presentation exception*” esclude la tutela dei diritti morali, lasciando a chi ha in gestione l'opera maggior autonomia (sempre salvo il limite della *gross negligence*) nel decidere modi e il sito di presentazione dell'opera. Pare ovvio osservare che un'opera, per esempio, di

14. Cfr. A. Donati, *I contratti degli artisti, nuovi modelli di trattativa*, Torino, Giappichelli, 2012.

Dan Flavin, nella quale assoluto rilievo è assunto dal luogo e dalle modalità di installazione, generano una assai più articolata problematica in tema di *public presentation exception* di un'opera tradizionale, centrata sulla materia, ove al più potrà avere rilievo e significato la illuminazione e la collocazione rispetto da altre opere esposte.

D'altra parte, posto che la corretta conservazione dell'opera d'arte costituisca, seppur solo per dettato giurisprudenziale, un obbligo per il proprietario (15) anche quando l'opera non si qualifichi come bene culturale, tale obbligo oggi dovrebbe riguardare anche la corretta conservazione del materiale informativo e documentale dell'opera: la corretta conservazione dell'effimera e precaria opera d'arte contemporanea è fortemente condizionata anche dalla completezza delle indicazioni relative alla stessa opera e dalla puntuale archiviazione di tali informazioni.

È urgente che il diritto si adegui e che dia rilievo effettivo e tutela agli scambi di consenso tra artista e proprietario dell'opera, sia esso istituzione museale o privato collezionista, realizzando un equo ed esplicito bilanciamento tra intenzione creatrice dell'artista e interessi del proprietario dell'opera ai fini della tutela dell'integrità e dell'autenticità dell'oggetto acquistato.

La complessità delle forme di espressione dell'arte contemporanea ha pertanto imposto nuove modalità di valutazione e di attestazione del carattere di autenticità di un'opera, connotando di valenza speciale da un lato il concetto di integrità dell'opera d'arte, e, dall'altra, il concetto di «autenticità dell'archiviazione».

4. Il disconoscimento dell'opera come sanzione alla lesione del diritto all'integrità dell'opera e per inadempimento

Nel contesto del mondo e del mercato dell'arte oggi il termine disconoscimento assume quattro diverse valenze: in primo luogo come diritto alla "non paternità" di un'opera falsa, in secondo luogo come sanzione all'inadempimento delle istruzioni prescritte dall'artista nel contratto di cessione della propria opera, la terza ipotesi concerne il disconoscimento come sanzione della lesione del diritto di integrità di una propria opera ed infine disconoscimento come esclusione dal novero delle proprie opere di creazioni ritenute dall'artista non più riferibili alla propria creatività.

15. Cfr., Trib. Pavia, 22 dicembre 2001, in NGCC, 2002, I, p. 775 con nota di L. Orlando; Trib. Milano, 20 gennaio 2005, in «Dir. ind.», 2005, p. 523.

Il disconoscimento dell'opera si sostanzia nel primo caso nel diritto del soggetto ad inibire l'attribuzione del proprio nome a opere delle quali non sia il creatore, il diritto di disconoscere come proprie opere i falsi, diritto alla così detta «non paternità» (16). Tale diritto non è stato specificamente regolamentato nel contesto di nessuna delle tradizionali normative di tutela del diritto d'autore dei sistemi di civil law — Italia, Francia e Germania —, lasciando una lacuna per la sua qualificazione, fonte di complesse diatribe dottrinali. È comunque di interesse rilevare che si è a lungo dibattuto in dottrina sul fondamento giuridico dell'azione di disconoscimento per falsa attribuzione di paternità: se cioè rientri nel tipo di azione a tutela della personalità dell'artista nell'ambito della tutela del diritto morale d'autore o di azione a tutela della personalità nell'ambito della generale tutela dei diritti della personalità, ed in particolare del diritto al nome (17). In Gran Bretagna e negli Stati Uniti, il legislatore — rispettivamente Art. 84 *Copyright, Designs and Patents Act* 1988 e § 106 del *VARA* — ha risolto la problematica, qualificando la tutela contro «*false attribution of work*» come diritto attinente alla sfera della generale tutela del diritto morale dell'autore: in particolare, nel Capo IV dedicato ai Moral Rights, l'art. 84 riconosce all'artista il diritto a non vedersi «*attributed to him as author*» un'opera di cui non sia autore. Si ritiene preferibile qualificare l'azione quale esercizio di un generale diritto — il diritto al proprio nome nell'ambito dei diritti della personalità.

Ciò che più interessa in questo contesto è, invece, richiamare l'attenzione sulle altre tipologie di disconoscimento consistenti in quelle attività ideate ed esercitate di fatto dall'artista allo scopo di disconoscere un'opera pur se di sua creazione: non si tratta quindi di disconoscere un falso, ma un'opera realizzata dall'artista e non riconosciuta più come appartenente alla propria produzione artistica per inadempimento delle prescrizioni dettate dall'artista stesso per la sua riattivazione, esposizione o circolazione (seconda ipotesi) o per modifiche e danni alla sua integrità (terza ipotesi).

Il rapporto tra rispetto dell'intenzione contenuta nelle istruzioni dell'autore e autenticità dell'opera dà luogo a una delle problematiche più interessanti suscitate dall'arte concettuale e oggi ancor più accentuate dalle multiformi espressioni dell'arte contemporanea, in particolar modo dalle opere da

16. Cfr., J. De Werra, *L'authentification des oeuvres d'art et le droit de la propriété intellectuelle*, in M.-A. Renold-P. Gabus-J. de Werra, *L'expertise et l'authentification des oeuvres d'art*, Genève, Schulthess, 2007, p. 111 ss.

17. Per una ricostruzione della problematica e relativa bibliografia ci si permette di rinviare a Cfr. A. Donati, *Autenticità, Authenticity, Authenticité. Archivi d'artista e autenticità dell'opera: necessità di prassi virtuose tra lacune ed incertezze del diritto e del mercato*, in «Riv. dir. civ.», 2015, p. 987 ss., in particolare p. 1006 ss.

riattivare: il disconoscimento dell'autenticità dell'opera e quindi il suo venir meno concettuale in tali casi è clausola negoziale che sanziona l'inadempimento per il mancato rispetto delle indicazioni fornite dall'artista nel documento e, dunque, delle prescritte modalità di circolazione – o di riattivazione –. Tali opere sono quindi assoggettabili ad un continuo controllo da parte dell'artista e vulnerabili per quanto concerne la loro autenticità per il rischio di disconoscimento per mancanza di conformità dell'oggetto realizzato rispetto alle indicazioni fornite inizialmente dallo stesso artista (18).

Si tratta pertanto di verificare quale sia la ricaduta giuridica del disconoscimento dell'opera nel caso in cui questa sia pattiziamente prevista come sanzione per l'inadempimento di specifici obblighi assunti dal collezionista in sede di acquisto dell'opera e ritenuti essenziali dall'artista, costitutivi dell'opera d'arte stessa. Si pensi alle condizioni contenute nel modello di contratto proposto da Seth Siegelau ed adottato, in tutte le sue transazioni, da Hans Haacke, oppure, all'esempio francese del *Avertissement* adottato per la cessione delle proprie opere da Daniel Buren. Nell'«*Avertissement*» sono enumerati una serie di obblighi e prestazioni che l'acquirente e «possessore» dell'opera si assume con l'acquisto dell'opera: solo il rispetto integrale di tutte le condizioni richieste nel certificato assicura il permanere dell'autenticità dell'opera. L'inadempimento o il mancato rispetto, anche parziale, delle obbligazioni assunte dall'acquirente priva l'opera della sua aura e, conseguentemente, la sua riferibilità all'artista che con clausola espressa ne sanziona il disconoscimento essendo venuto meno uno dei suoi elementi costitutivi, cioè una componente essenziale dell'oggetto del contratto (19). L'opera pertanto non si esaurisce nell'oggetto creato dall'artista, ma comprende in sé anche il materiale informativo e legale nonché la formale procedura mediante la quale viene identificata e circola. Lo smarrimento o la distruzione del certificato determinano irrimediabilmente la perdita dell'opera, essendo esclusa nel certificato stesso anche la possibilità di ottenerne una copia autentica od un secondo esemplare (lettera h dell'*Avertissement*), rituali e pratiche che si prospettano come attuabili anche dopo la morte dell'artista.

La dichiarazione di disconoscimento dell'opera può anche essere conseguenza di una lesione all'integrità dell'opera, nel caso in cui l'artista constati nell'opera stessa la perdita di qualità essenziali in relazione alla creazione originale – terza ipotesi.

18. Cfr. A. Donati, *Law and Art: diritto civile e arte contemporanea*, cit., p. 93 ss.

19. Lettera f) dell'*Avertissement*: «tout manquement aux clauses du présent avertissement entraîne immédiatement et automatiquement l'interdiction absolue d'attribuer l'œuvre qui y est décrite à Daniel Buren».

La precarietà e il carattere effimero di molte delle opere artistiche contemporanee coinvolgono l'artista in un controllo quasi ossessivo della integrità della propria opera; paradigmatici i casi che vedono protagonista l'artista Cady Noland che ha fatto spesso ricorso alla dichiarazione di disconoscimento delle proprie opere: così per l'opera *Cowboys Milking*, del 1990, a parere dell'autrice modificata e danneggiata da un restauro, con pretesa nei confronti della casa d'aste Sotheby's di ritiro dalla vendita dell'opera in questione nell'imminenza dell'asta (il giorno precedente): il suo «*honor and reputation would be prejudiced if the work were offered for sale with her name associated with it*». La Marc Jancou Contemporary Gallery, proprietaria dell'opera, agisce contro la casa d'aste, con intervento in causa dell'artista a fianco del convenuto, chiedendo il risarcimento per il danno subito per il ritiro di un'opera, anche a parere del restauratore, in ottime condizioni. Va comunque detto che il contratto tra la galleria committente la vendita e la casa d'aste conteneva la clausola che riconosceva alla casa d'asta la facoltà, immotivata, di ritirare l'opera dal commercio in ogni momento. È significativo che la Corte d'appello di New York prescindendo dall'accertamento dell'effettivo danno all'integrità dell'opera, non chieda all'artista di provare la lesione del proprio onore e reputazione, ma consideri la dichiarazione dell'artista di disconoscimento dell'opera sufficiente a giustificare la condotta di Sotheby's (20). I criteri di verifica del danno all'integrità dell'opera e della lesione dell'onore e della reputazione dell'artista, quindi, si spostano decisamente verso una crescente considerazione delle corti per la valutazione soggettiva del danno da parte dell'artista, prescindendo da indagini sulla oggettiva esistenza dello stesso.

Anche la prassi contrattuale tiene oggi conto della rilevanza dell'incondizionata valutazione dell'artista in merito allo stato di conservazione della propria opera; così si evince dalla previsione di una clausola, che potrebbe essere qualificabile come risolutiva espressa o come condizione risolutiva o presupposto di recesso, inserita nel testo di un contratto di compravendita di un'opera della stessa Cady Noland: in caso di incondizionato disconoscimento (21) dell'opera da parte dell'artista il collezionista avrebbe ottenuto la totale rifusione del prezzo versato (1,4 milioni di dollari). Per la verità si

20. Cfr., Jancou v. Sotheby's, No. 650316/2012 (N.Y. Sup. Ct. Jun. 27, 2013).

21. In particolare il contratto prevedeva la risoluzione del contratto nel caso in cui l'artista «Affirmatively refuses to acknowledge or approve the legitimacy of the work; seeks to disassociate her name from the Work; or claims that her moral rights, rights under the Visual Artists Rights Act or other similar legislation have been violated». In these events, the person who first learned of this objection should «promptly inform the other». Cfr. K. Lucas, *Disclaimer by Artist Cady Noland Sparks Another Lawsuit*, 30 giugno 2015, in <http://grossmanllp.com/>.

trattava di un'opera – il “*Log Cabin*” –, inizialmente di proprietà di un Museo, da esporsi in luogo aperto e che aveva subito già interventi di restauro, tutti documentati. Si tenga peraltro presente il dettato del §106(A)(c) del VARA già richiamato, che esclude si possa rilevare un danno per modifiche provocate dal naturale degradarsi dei materiali per il trascorrere del tempo. L'artista, contattata dal nuovo proprietario interessato a notificarle il suo acquisto, disconosce l'opera perché restaurata senza il suo preventivo parere e consenso (22).

Ci si deve peraltro interrogare sulla qualificazione e conseguente giudizio di legittimità di tali clausole contrattuali che, prescindendo da un accertamento oggettivo della lesione all'onore e alla reputazione dell'artista per interventi sulla sua opera, subordinano l'efficacia del contratto o la sua risoluzione alla soggettiva valutazione del terzo rispetto al contratto – l'artista –, della permanente consistenza dell'oggetto del contratto, valutazione che potrebbe essere anche puramente umorale ma nel limite degli atti emulativi.

L'emergente rilevanza di un criterio soggettivo nella valutazione del danno all'integrità dell'opera si ripercuote pertanto anche sulla valutazione degli interventi di restauro: in particolare sempre più spesso, al fine di evitare il disconoscimento dell'opera, il contratto della sua cessione prevede la necessità e le modalità dell'intervento dell'artista in caso si debba procedere al restauro dell'opera stessa (23).

Vi sono infine da considerare quegli strumenti adottati dall'artista per escludere dalla propria produzione opere che non rispecchiano più, per varie motivazioni, la creatività dell'artista: si tratta di mere dichiarazioni di disconoscimento che hanno rilevanti conseguenze nel mercato.

Robert Morris del 1963 ha fatto del disconoscimento un'opera d'arte, intitolata “*Document (Statement of Esthetic Withdrawal)*”; nel luglio 2015 Gerhard Richter, le cui opere hanno quotazioni altissime, annuncia che non inserirà nel proprio catalogo ragionato le opere da lui realizzate tra il 1962 e il 1968, periodo iniziale della sua attività, trascorso nell'allora Germania dell'ovest, durante il quale sperimenta una pittura figurativa realistica, modalità espressiva che poi abbandona e contesta radicalmente. L'artista ha iniziato a ritirare opere di questo periodo di produzione depositate in prestito in

22. Cfr. Docket No. 15-CV-04827, Southern District di New York.

23. M. Sterpi, *Restauro dell'arte contemporanea e diritto: ruoli limiti e conseguenze*, in M. C. Mundici, A. Rava, *Cosa cambia. Teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Milano, Skira, 2013, p. 167.

vari musei (24). Le ricadute di questo gesto si sono riflesse sul valore di tali opere nel mercato, pur se sia irrilevante dal punto di vista giuridico il disconoscimento per ragioni esclusivamente concettuali da parte dell'artista di una sua opera, o addirittura di una tipologia di sue opere, pubblicate e messe in commercio. È da considerare anche la particolarità dell'effetto del disconoscimento di un'opera *readymade*, nel caso in cui cioè l'autenticità dell'opera stessa non si basi sulla attività materiale dell'artista impiegata per la sua creazione, cioè un dato obiettivo, ma su di un soggettivo riconoscimento di paternità che poi sia revocato.

5. Il Museo e la conservazione delle opere d'arte effimere e precarie

Il museo deve attenersi alla intenzione dell'artista?

A fronte di tale interrogativo, tenuto conto della complessità creativa e concettualmente suggestiva delle pratiche dell'arte contemporanea, si prospettano scenari connotati di problematicità e carenza di definitive certezze. La rottura di quella classica sequenza tra – idea – creazione (personale) – espressione – forma materiale definitiva, caratterizzante molte delle espressioni artistiche contemporanee effimere o facilmente riproducibili o la cui realizzazione è condizionata dalla loro fedele riattivazione – come avviene per le installazioni –, con tutte le implicazioni che ne derivano in ordine alla corretta ricostruzione dell'identità dell'opera, intesa quale ricostruzione dell'intenzione dell'artista, piuttosto che da una loro concreta e definitiva materializzazione, sovente rende complessa e problematica la certificazione di una loro autenticità; si pone quindi l'esigenza di una archiviazione probatoria.

L'archivio assume, di conseguenza, una dimensione nuova: non più ente specificamente preposto alla conservazione del passato, ma imprescindibile soggetto di riferimento anche per il presente, per la determinazione della consistenza e della riferibilità della creazione. Importante è il sofisticato sistema di archiviazione realizzato dalla *Tate Modern Gallery* di Londra e denominato *Time-based art* e *Time-based media art* (25).

Si conserva tutto ciò che può essere significativo non solo per documentare la vita e la produzione di un artista unitamente a tutte le informazioni utili e necessarie per riattivare in modo autentico l'opera effimera – spesso

24. H. Neuenolf, *Collectors Alarmed as Gerhard Richter Disowns Early Works from West German Period*, in <https://news.artnet.com/>, 21 luglio 2015.

25. <http://www.tate.org.uk/about/our-work/conservation/time-based-media>.

la documentazione in questi casi è corredata da un'intervista allo stesso artista; viene conservata altresì la documentazione relativa alla realizzazione di mostre di particolare interesse e all'insieme delle opere esposte e la documentazione degli apporti critici di curatori (26).

Fortemente innovativo rispetto alla concezione classica, l'emergere del nuovo e parallelo ruolo del museo quale "archivio", oltre che galleria di capolavori, è in sintonia con una contemporaneità nella quale il passaggio dall'economia industriale a quella cognitiva ha segnato la trasformazione dall'oggetto-prodotto al bene-informazione.

La trasformazione dei modi e dei medium di espressione degli artisti, iniziata in modo sistematico con le prime opere d'arte concettuale e poi estesa, più in generale, alle produzioni *time based art* e *time based media*, ha avuto effetti di rilievo, anche economico, per l'elaborazione teorica dei principi a cui deve rifarsi la conservazione e la tutela della produzione artistica: l'archiviazione della traccia del percorso creativo, diviene garanzia della integrità e autenticità del futuro potenziale patrimonio culturale.

Risultato evidente è che le nuove modalità di espressione dell'arte contemporanea stanno richiedendo agli operatori nel campo museale (direttori e conservatori dei musei di arte contemporanea) nuovo impegno nell'attività di tali istituzioni sia a livello di scelte di investimento sia nell'organizzazione dell'attività di documentazione e archiviazione.

Numerosi e importanti sono gli studi in materia volti ad analizzare casistiche e a proporre soluzioni pratiche e principi di riferimento.

In altri termini, si tratta di accettare il fenomeno – ed informarne il pubblico, così come i finanziatori, pubblici o privati dei musei – del degrado o della modificazione dell'opera che possono essere parte integrante dell'opera, e che in taluni casi esiste un termine cronologico oltre il quale il significato di questa si caduca in modo irrimediabile: i principi di conservazione nel tempo di tale opere devono essere ripensati in base a nuovi criteri, che attengono alla documentazione piuttosto che alla valutazione estetica.

Ciò dovrebbe sollecitare un ripensamento in ordine alla valenza di principio assoluto dell'imperativo di conservazione come funzione specifica del Museo, così come sancita anche dal nostro Codice dei Beni Culturali (artt. 3 e 20) e sul quale si fonda lo stesso Codice dei Beni Culturali, principio che oggi informa anche le politiche di investimento dei musei pubblici di arte

26. Alcuni esempi il Van Abbemuseum di Eindhoven, in Olanda, ha acquistato e archiviato nella sua interezza la mostra "No Ghost just a Shell" dedicata al personaggio "AnnLee" creato da Parreno e Huighe. e il Getty Museum ha acquistato, nel 2000 l'archivio di Szeemann.

contemporanea (27) e pare urgente per le tipologie di opere d'arte contemporanea precarie, effimere e in divenire un ripensamento e una ridefinizione dell'etica dell'idea di conservazione propria del museo (28).

La complessità del rapporto fra artista, opera e museo richiede innanzitutto la promozione a livello normativo di un certificato per il restauro e la documentazione dell'identità dell'opera e di elaborazione di linee guida, con le quali sia affrontato in modo dettagliato e secondo uno schema-tipo il ruolo della documentazione (29).

Si vuole affermare con ciò che, a fronte delle sfide dell'arte effimera al mandato di conservazione dei musei, l'unica risposta efficace non possa risiedere nella volontaria cooperazione, nell'ambito della autonomia contrattuale, fra artisti e conservatori, cosa che invece potrebbe efficacemente strutturare la relazione tra l'artista e il privato collezionista con l'adozione di un articolato regolamento contrattuale. Il diritto "classico", che parlava per categorie generali ed astratte avendo a fronte l'opera-manufatto depositata in musei va ridisegnato, al fine di bilanciare gli interessi in tensione fra artisti che producono opere effimere e operatori del mondo museale guidati dal principio deontologico di salvataggio dell'opera, al fine di riconoscere l'importante ruolo assunto oggi dall'informazione e dalla sua documentazione.

27. Oltre alle molteplici questioni sollecitate dalla conservazione delle opere time-based media, alquanto problematico è l'acquisto da parte delle istituzioni museali di opere totalmente effimere: si pensi al discusso acquisto da parte del Centre Pompidou dell'opera di Tino Seghal *This Situation* del quale non dovrebbe comparire traccia alcuna neppure dal registro delle opere archiviate nel Museo. Le opere dell'artista sono state acquisite da molteplici importanti musei e fondazioni d'arte contemporanea: oltre al Centre Pompidou, Tate Modern, Solomon R. Guggenheim Museum, Musée d'art contemporain de Montréal, Israël Museum, FRAC Lorraine, l'Adrastus Collection, etc. Cfr. A. Benichiu, *Recréer/scripter – Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*, Paris, Les Presses du Réel, 2015.

28. «In the event that a work intended to decay was acquired by a museum, the institution would be required ethically to let the work degrade against every desire and established principle». Così L. Frasco, *The Contingency of Conservation: Changing Methodology and Theoretical Issues in Conserving Ephemeral Contemporary Artworks with Special Reference to Installation Art*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2009; Cfr. G. Wharton, *The Challenges of Conserving Contemporary Art*, in B. Altshuler, *Collecting the New: Museums and Contemporary Art*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 2005.

29. Si veda, ad esempio la rete di esperienze nella conservazione dell'arte contemporanea organizzata all'interno della INCCA, International Network for the Conservation of Contemporary Art (www.incca.org).

6. Il ruolo degli archivi d'artista nella tutela degli autori e del mercato

Oggi si osserva una sempre più diffusa proliferazione della istituzione di organizzazioni per la gestione del patrimonio creativo e documentale di un artista, l'Archivio d'Artista. Tali pratiche, sovente, sono successive alla morte dell'artista, ma attualmente, in correlazione anche alla complessità della produzione artistica contemporanea, si è sempre più diffusa l'attuazione di archivi anche da parte di artisti viventi.

La diffusione delle attività di archiviazione nel contesto delle arti visive è determinata principalmente da due fattori: il primo è dettato, anche come conseguenza della sempre maggiore diffusione di falsi e illecite riproduzioni, da ragioni di mercato – l'opera d'arte circola solo se corredata da autorevoli certificati di autenticità- l'altro è connaturato alla stessa natura delle nuove tipologie di espressione artistica – effimere, in divenire, da riattivare, facilmente riproducibili e, come tali, necessariamente costituite anche dalla documentazione che ne consente la fedele restaurazione.

L'Archivio d'artista, nella corrente realtà, è soggetto culturale dinamico, impegnato costantemente nell'aggiornamento e nell'organizzazione e conservazione delle tracce della vita e della personalità di un artista e nel promuoverne la conoscenza, assumendo, anche nell'ambito del mercato, il ruolo di certificatore di fatto ufficiale, o quantomeno di particolare autorevolezza, della effettiva paternità ed originalità dell'opera dell'artista. Tali attività hanno importanti effetti sia a fini culturali che materiali per il conseguente effetto di sistematica completezza della documentazione dell'opera di ogni artista e sua storicizzazione nonché per la valutazione economica delle singole opere. Considerando le recenti ma ormai consolidate prassi del mercato dell'arte in termini generali il collezionista ha un concreto e rilevante interesse soprattutto alla traccia dell'opera acquistata nell'archivio dell'artista e all'inserimento della stessa nel catalogo ragionato, ad una, cioè, "autentica archiviazione".

La legittimazione ad esercitare controlli e tutele dell'opera di un artista è strutturata a livello giuridico in modo complesso e, si deve dire, e problematicamente efficace, risentendo il sistema innanzitutto dell'effetto della parcellizzazione in fase successoria della titolarità del diritto morale e patrimoniale già spettante all'artista; si determina così un'emergenza di potenziale conflittualità tra gli eredi per la moltiplicazione dei soggetti legittimati ad esercitare, anche singolarmente, iniziative a tutela del patrimonio culturale ereditato dall'artista, del suo nome e della sua reputazione.

L'accertamento della autenticità di un'opera d'arte ha rilevanza non solo per la certezza della riferibilità dell'opera all'artista suo autore, ma anche per l'esercizio e la tutela del diritto morale dell'artista, sia ai fini del *droit de suite*, ove riconosciuto, sia come strumento di verifica della persistenza della identità dell'opera nel tempo e, di conseguenza, come criterio di condotta per eventuali interventi di conservazione preventiva e restauro. Il ruolo, quindi, che gli archivi d'artista sono chiamati a svolgere può connotarsi di fondamentale importanza: alla sovrapposizione ed equiparazione tra un numero indeterminato di soggetti appartenenti a categorie specifiche, i quali tutti, con genericità di attribuzione, si possono sentire investiti della facoltà di emettere valutazioni di autenticità rispetto ad un'opera d'arte (familiari, esperti etc.) può essere apportata una efficace evoluzione identificando ed istituzionalizzando un soggetto che, specificamente preposto anche per disinteressata autorevolezza e rigore intellettuale alla gestione del patrimonio intellettuale e documentario di un artista, possa, almeno nella prassi, garantire la pratica di procedure trasparenti e condivise, ad esempio attraverso la partecipazione di una pluralità di esperti, al fine di conferire la massima incontrovertibilità alle certificazioni.

L'attività di certificazione offerta dagli Archivi può esplicarsi sia direttamente, attraverso il rilascio di attestati di autenticità, sia indirettamente, ma con eguale efficacia per il mercato, mediante la comprensione dell'opera nell'archivio delle opere di produzione dell'artista, e, sempre indirettamente, con l'inserimento dell'opera nel catalogo ragionato dell'artista.

L'attività di autenticazione degli archivi d'artista risulta, peraltro, attività fondata su prassi di fatto e non regolamentata da specifica disciplina legale: urge, pur con le modalità e caratteristiche di autorevolezza culturale e autonomia, tuttavia, che tale attività si consolidi e strutturi su prassi deontologicamente rassicuranti, così quelle recentemente codificate dalla Associazione Italiana degli Archivi d'Artista – AitArt (30) – per una virtuosa gestione dell'attività archivistica ed in particolare: rispetto dei principi di trasparenza

30. L'Associazione italiana degli Archivi d'Artista – <http://www.aitart.it/> – ha sede presso il Museo del '900 e riunisce ad oggi 14 archivi d'artista: l'Associazione per Filippo De Pisis, la Galleria di Arte Moderna (GAM) di Torino, il Centro Studi Giorgio Morandi, l'Archivio Ennio Morlotti, l'Archivio Cesare Andreoni, il Comitato Cassinari, la Fondazione Remo Bianco, l'Archivio Gianni Dova, l'Archivio Gallizio, il Museo Pecci, la Gam di Torino, l'Archivio Enrico Prampolini, la Fondazione Pistoletto, l'Archivio Soldati, l'Archivio Carol Rama. L'Associazione, oltre a promuovere la istituzione di nuovi Archivi di artisti viventi e a svolgere attività volte alla salvaguardia e alla conservazione degli Archivi esistenti, intende promuovere l'instaurarsi e il consolidarsi di interessi comuni agli stessi archivi ed in particolare in modo concreto la pratica di comportamenti virtuosi e scientificamente qualificati nella istituzione e conduzione di Archivi d'Artista e nel rilascio di certificati di autenticità, nonché nella redazione ed aggiornamento dei cataloghi ragionati e documentari delle opere di artisti.

e collegialità delle valutazioni e delle scelte, requisito di un procedimento collegiale nei giudizi di autenticità, motivazione del giudizio, annotazione e conservazione della motivazione.

Riferimenti bibliografici

- Benichu, A., (dir.), *Ouvrir le document*, Paris, Les Presses du Réel, 2010.
- Benichiu, A., *Recréer/scripter – Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*, Paris, Les Presses du Réel, 2015.
- Buskirk, M., *The Contingent Object of Contemporary Art*, Cambridge, MA, MIT Press, 2005.
- Buskirk, M., *Creative Enterprise. Contemporary Art between Museum and Marketplace*, London-New York, Continuum, 2012.
- Christov-Bakargiev, C., *The Dance was Very Frenetic, Lively, Rattling, Clanging, Rolling Contorted, and Lasted for a Long Time*, in *The Books of Books, Catalogo dOCUMENTA (13)*, Ostfildern, HatJe Cantz, 2012.
- Couture, F. e Gagnier, R., *Les valeurs de la documentation muséologique: entre l'intégrité et les usages de l'oeuvre d'art*, in A. Benichou (dir.), *Ouvrir le document*, Paris, Les Presses du Réel, 2010, p. 323.
- De Werra J., *L'authentification des oeuvres d'art et le droit de la propriété intellectuelle*, in M.-A. Renold, P. Gabus, J. de Werra, *L'expertise et l'authentification des oeuvres d'art*, Genève, Schulthess, 2007.
- Donati, A., *Law and Art, diritto civile e arte contemporanea*, Milano, Giuffré, 2012.
- Donati, A., *I contratti degli artisti, nuovi modelli di trattativa*, Torino, Giappichelli, 2012.
- Donati, A., *Autenticità, Authenticity, Authenticité. Archivi d'artista e autenticità dell'opera: necessità di prassi virtuose tra lacune ed incertezze del diritto e del mercato*, in «Riv. dir. civ.», 2015, p. 987.
- Frasco, L., *The Contingency of Conservation: Changing Methodology and Theoretical Issues in Conserving Ephemeral Contemporary Artworks with Special Reference to Installation Art*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2009.
- Grün, M., *My work isn't ephemeral, it's precarious. Discussion of a 'Conservation' Strategy for Doppelgarage by Thomas Hirschhorn*, in T. Scholte, G. Wharton, *Inside Installations. Theories and Practice in the Care of Complex Artworks*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2011, p. 221.
- Heinich, N., *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, 2014.
- Horowitz, N., *Art of the Deal: Contemporary Art in a Global Financial Market*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 2011.
- Lippard, L. R., *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Berkeley, CA, University of California Press, 1973.
- Neuenolf, H., *Collectors Alarmed as Gerhard Richter Disowns Early Works from West German Period*, in <https://news.artnet.com/>, 21 luglio 2015.

- Noordegraaf, J., Saba, C. G., Le Maitre, B. e Hediger, V. (eds.), *Preserving and exhibiting media art*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2013.
- Poinsot, J.-M., *Quand l'oeuvre a lieu: l'art exposé et ses récits autorisés*, Villeurbanne, Art Edition, 1999.
- Rebentisch, J., *Asthetics of Installation Art*, Berlin, Sternberg Press, 2012.
- Scholte, T. e Wharton, G., *Inside Installations. Theories and Practice in the Care of Complex Artworks*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2011.
- Sterpi, M., *Restauro dell'arte contemporanea e diritto: ruoli limiti e conseguenze*, in M. C. Mundici, A. Rava, *Cosa Cambia. Teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Milano, Skira, 2013, p. 167.
- Van Saaze, V., *Installation Art and the Museum. Presentation and Conservation of Changing Artworks*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2013.
- Wharton, G., *The Challenges of conserving contemporary art*, 2005, in B. Altshuler, *Collecting the New: Museums and Contemporary Art*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 2005; anche in <http://www.inside-installations.org>.