

Comparative and Transnational Law

Alessandra Donati

**Il restauro nell'arte contemporanea:
la prospettiva del diritto**

Suggested citation

Donati, Alessandra "Il restauro nell'arte contemporanea: la prospettiva del diritto", CDCT working paper 8-2012/ Comparative and Transnational Law 1, available at <http://www.cdct.it/Pubblicazioni.aspx>

Abstract

IT *L'arte contemporanea pone continue sfide al diritto classico; non solo al diritto d'autore, ma anche, più in generale, al diritto civile.*

Tale considerazione trova riscontro anche in relazione al tema del restauro di opere di arte contemporanea: restauro, conservazione, chiamano in gioco i diritti morali dell'artista.

Il restauro è necessariamente connesso alla identità dell'opera: e dove il diritto fatica a riconoscere tale identità, anche i limiti giuridici intorno al restauro diventano di difficile individuazione.

Nella prospettiva del diritto comparato, una tale inadeguatezza del diritto si colloca in un contesto di diversità di regime giuridico, principalmente fra il sistema statunitense, dove i diritti morali dell'artista sono riconosciuti in modo limitato, e quelli europei, ispirati dalla legislazione francese che identifica nella tutela dell'opera un aspetto della tutela dei diritti della personalità dell'autore.

Questo saggio affronta, in particolare, due questioni: quella del restauro che interviene su di un'opera permanente, e quella del restauro che interessa opere destinate alla distruzione o al deperimento per intenzione dell'artista.

In entrambi i casi la prospettiva giuridica individua delle situazioni di potenziale conflitto: ora in relazione ad un intervento sull'opera che ne modifichi il significato in contrasto con la intenzione dell'artista; ora in relazione ad una operazione che, contro l'intenzione dell'artista, incida sulla natura effimera o auto-distruttiva dell'opera.

Una proposta di superamento di tale conflitto e di riduzione della distanza fra diritto classico ed arte contemporanea, qui avanzata, consiste nella previsione per via legislativa della produzione di un certificato per il restauro e la documentazione dell'identità dell'opera.

EN *Contemporary visual art is challenging traditional law in the areas of both copyright law and property or contract law. This emerges clearly in the conservation-restoration of contemporary artworks where artists' moral rights are called into play. The act of restoring an artwork is inevitably connected to its identity, and whenever the law struggles to identify this identity, the legal limits of restoration also remain unclear.*

The issue is even more complex in a comparative law perspective, given the difference between the US Visual Artists Rights Act (VARA) which provides for weak protection of artists' moral rights, and the French-based European regulations which recognise author protection within the broader context of the fundamental rights of personal identity.

This paper focuses on the legal aspects of restoration of a permanent artwork, as opposed to restoration of artworks destined for decay or destruction. Both cases call for interpretation of moral rights, either when an artwork is restored in the absence of, or against, the artist's wishes, or when restoration interferes with the artist's intention to leave the artwork to decay or self-destruct.

It is proposed that this potential conflict be resolved through introduction of legislation incorporating artists' instructions for restoration of artworks, and registration of identity.

Keywords: Contemporary visual art - copyright law - restoration of artworks

IL RESTAURO NELL'ARTE CONTEMPORANEA: LA PROSPETTIVA DEL DIRITTO

ALESSANDRA DONATI*

1. Diritto classico e conservazione dell'opera: a) Premessa; b) Preservazione nel tempo vs. opera effimera nella metodologia del restauro. 2. Il restauro come intervento sui diritti morali dell'artista: a) Premessa; b) Il caso italiano; c) Il caso statunitense. 3. La conservazione e il contemporaneo: a) Relics o records? La conservazione dell'effimero contro la volontà dell'artista; b) "Collecting documents": il valore del simulacro dell'opera; c). Il ruolo del contratto

1. Diritto classico e conservazione dell'opera

a. Premessa

Restauro, conservazione, manutenzione, chiamano in gioco i diritti morali dell'artista.

I diritti morali degli artisti, conosciuti da tutti gli ordinamenti giuridici, non sono, peraltro *riconosciuti* in modo omogeneo. Lo spettro varia dall'assolutezza e pienezza del riconoscimento (Francia)¹.

Parlare della prospettiva del diritto di fronte al restauro nell'arte contemporanea² assume, il significato di registrare, ancora una volta³, l'imbarazzo del diritto di fronte alle sfide poste dall'arte contemporanea.

* Alessandra Donati, ricercatore di diritto privato comparato presso l'Università Milano – Bicocca, alessandra.donati@unimib.it

¹ "L'oeuvre doit être communiquée au public telle que son auteur l'a conçue"; "le titulaire du droit moral est le seul maître de son exercice": affermazioni di questo genere sono ricorrenti nella dottrina e nella giurisprudenza francesi. Cfr.: X. Linant de Bellefonds, "Droit d'auteur et droits voisins", *Dalloz*, 2002, p. 256.

² Cfr. O. Chiantore e A. Rava, *Conservare l'arte contemporanea*, Electa, Milano 2006; B. Ferriani, M. Pugliese, *Monumenti effimeri. Storia e conservazione delle installazioni*, Electa, Milano, 2009.

³ Cfr. A. Donati, "Law and Art: diritto civile e arte contemporanea", Giuffrè, Milano, 2012; G. Ajani, A. Donati, "Diritto classico e arte contemporanea", in *I diritti dell'arte contemporanea* (a cura di G. Ajani e A. Donati, Allemandi, Torino, 2012).

Il restauro è necessariamente connesso alla identità dell'opera: e dove il diritto fatica a riconoscere tale identità, anche i limiti giuridici intorno al restauro diventano di difficile individuazione.

Una tale inadeguatezza del diritto si colloca, inoltre, in un contesto di diversità di regime giuridico, principalmente fra il sistema statunitense, dove i diritti morali dell'artista sono riconosciuti in modo limitato, e quelli europei, ispirati dalla legislazione francese che identifica nella tutela dell'opera un aspetto della più generale tutela dei diritti della personalità dell'autore. Il riconoscimento ontologico dell'identità dell'opera, rispetto alle diverse varianti, rappresentate da frammenti di opera distrutta, così come da rifacimenti, reinstallazioni, documentazioni o filmati, già posto in dubbio dall'arte concettuale, è ulteriormente incrinato dalla difformità di regime giuridico esistente in diversi Paesi. Difformità che è ancor più rilevante, trattandosi di Paesi ad alto grado di produzione di opere.

Di conseguenza, questo studio è volto ad individuare le carenze del diritto, di fronte alle tematiche del restauro in arte contemporanea, e a proporre alcuni spunti di superamento di tale inidoneità.

In particolare, si intendono affrontare due questioni: quella del restauro che interviene su di un'opera permanente, e quella del restauro che interessa opere destinate alla distruzione o al deperimento per intenzione dell'artista. In entrambi i casi la prospettiva giuridica individua delle situazioni di potenziale conflitto: ora in relazione ad un intervento sull'opera che ne modifichi il significato in contrasto con la intenzione dell'artista; ora in relazione ad una operazione che, contro l'intenzione dell'artista, incida sulla natura effimera o auto-distruttiva dell'opera ⁴.

b. Preservazione nel tempo vs. opera effimera nella metodologia del restauro

Nell'ambito della museologia, il processo storico di intervento in restauro è stato per secoli centrato sull'oggetto fisico, oggetto assunto quale esempio

⁴ Altro è il discorso, che qui non viene svolto, relativo al “dovere di restauro” a carico del proprietario dell'opera diverso dall'artista, a fronte del quale esiste una (ancora incerta) giurisprudenza che riconosce tale rapporto dovere/diritto, fondandolo quale esplicitazione del diritto morale dell'autore (si vd. oltre, il caso cit. alla nota 24, nel caso in cui il deperimento si configuri come lesione della reputazione dell'artista. Casi analoghi riguardano, in arte pubblica, ipotesi di opere commissionate e successivamente deperite per incuria del committente pubblico.

primo dell'atto creativo e come incorporazione dell'idea dell'artista⁵. Secondo Pip Laurenson, Head del “*Time-based Media Conservation*” alla Tate Gallery di Londra, nonostante la ricerca, a partire dalla fine degli anni '50 del secolo scorso, della dematerializzazione dell'oggetto nel lavoro di molti artisti, e dell'affermarsi dell'idea dell'opera come nodo di significati, nella pratica museale tali opere sono state generalmente trattate come oggetti materiali:

*“In conservation –scrive Laurenson- the prevalent notion of authenticity is based on physical integrity and this generally guides judgments about loss. For the majority of traditional art objects, minimising change to the physical work means minimising loss, where the loss is understood as compromising the physical integrity of a unique object”*⁶.

Si trova qui una tensione, crescente nel corso del XX secolo con il radicarsi dello spostamento dal manufatto-oggetto all'artista-soggetto, fra intenzione dell'autore dell'opera e mandato di conservazione delle istituzioni museali. Una tensione che perdura nel tempo⁷, generata non solo dal ritardo culturale di molte istituzioni museali, ma anche dalla ferma intenzione di alcuni artisti di sfidare il principio di conservazione e di durata, all'interno di un lavoro che aveva come obiettivo da colpire la “imbalsamazione” dell'opera⁸. Nel secondo dopoguerra, come noto, la “*Destruction Art*” trova il periodo di maggior espansione, attraverso diverse modalità, che non trascurano la combinazione con l'appropriazionismo⁹.

⁵ Cfr.: J. Marontate, “*Rethinking Permanence and Change in Contemporary Cultural Preservation Strategies*”, 34 *Journal of Arts and Management, Law, and Society*, 2005, p. 31 e ss. Vd. anche: O. Chiantore, A. Rava, *Conservare l'arte contemporanea*, Mondadori, Milano, 2005, e la sintesi del convegno: “*Cosa cambia. Teorie e pratiche del restauro dell'arte contemporanea*”, tenutosi al Castello di Rivoli il 10-11 febbraio 2012, in <http://www.teknemedia.net/archivi/2012/2/10/mostra/46540.html>

⁶ P. Laurenson, “Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-based Media Installations”, *Tate Papers*, (Autumn 2006)

⁷ Non è infrequente trovare, nelle collezioni permanenti dei musei, frammenti (per alcuni, macerie, o relitti “*relics*”) di opere distrutte (fra tutti: “Fragments from Homage to New York” (1960), di Tinguely, al MoMA)

⁸ La crescente tendenza alla individualizzazione della produzione artistica e alla scomparsa di una tradizione basata su “scuole” locali o nazionali, accompagnata dallo sviluppo di nuove idee di arte e del suo ruolo, ha dato origine a un numero di poetiche che è oggi probabilmente uguale, se non maggiore, a quello degli artisti in attività. Questa frammentazione, teoretica quanto tecnica, causa evidenti difficoltà creare sistemi interpretativi di validità generale, un problema sentito tanto dagli storici quanto dai restauratori e dai conservatori museali” Così S. Barassi, “*La conservazione dell'arte contemporanea*”, in *Nuova Museologia*, Novembre 2004, n. 11, p. 2

⁹ “*Erased de Kooning Drawing*” (1953), di Robert Rauschenberg

E' sufficiente qui pensare a Gustav Metzger:

“The artist does not want to give the work to a society as foul as this one. So, auto-destructive art becomes a kind of boycott. The artist refuses to embody his finest values in permanent works, to be bought, enjoyed, and appropriated by the class whom he detests”¹⁰.

Le modalità dell'effimero potranno variare, comprendendo ora un intervento attivo dell'autore, ora procedimenti di autodistruzione (meccanica, chimica), ora semplicemente il ricorso a media fragili, destinati ad un rapido decadimento.

In Italia, le premesse teoriche dell'approccio al restauro sono tanto solide quanto ancorate all'idea di conservazione del manufatto. La teoria e la metodologia del restauro elaborate da Brandi già negli anni '40, sintetizzate nella definizione di restauro come “momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte, nella sua consistenza fisica e nella sua duplice polarità estetica e storica, in vista della sua trasmissione al futuro”, e poi ordinate nel celebre volumetto “Teoria del restauro”¹¹, sorte anteriormente all'epoca dell'arte concettuale, hanno dominato per decenni, fondato la Carta Italiana del restauro del 1972, e formato generazioni di operatori.

“Il restauro costituisce il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte, nella sua consistenza fisica e nella sua duplice polarità estetica e storica, in vista della sua trasmissione al futuro”¹².

L'egemonia della posizione di Brandi, del tutto coerente con l'approccio del diritto classico, era centrata su un presupposto, l'unità di metodologia, secondo il quale i principi teorici del restauro devono valere universalmente per tutte le discipline artistiche. Seppur contrastata da alcuni (ad es. Paolo Marconi, il quale ha promosso una successiva Carta del restauro nel 1987¹³), la scuola di Brandi ha ritardato “la possibilità di riconoscere anche all'arte contemporanea una propria identità conservativa¹⁴” determinando,

¹⁰ G. Metzger, *Damaged Nature. Auto-destructive Art*, London, 1996, p. 60

¹¹ C. Brandi, *Teoria del Restauro (Lezioni raccolte da L. Vlad Borrelli, J. Raspi Serra, G. Urbani, con una bibliografia generale dell'autore)*, Roma, Ed. di Storia e Letteratura, 1963 (e Torino, Einaudi, 1977, con aggiunte una “Avvertenza” e in app., la “Carta del restauro 1972”).

¹² C. Brandi, op. cit (ed. 1977), a p. 7

¹³ Vd. quanto riportato da Mauro Papa in: *Per una teoria del restauro dell'arte contemporanea*, <http://www.exibart.com/Ripostiglio/oggetti/pdf/52445.pdf>

¹⁴ Così M. Papa, op cit, a p. 3

indirettamente, una sorta di empirismo nella ricerca relativa al restauro in arte contemporanea.

In concreto, seppur ancora utile per indirizzare gli interventi su ciò che Brandi definì come “materia struttura” (il supporto invisibile, distinto dalla materia aspetto –l’immagine visibile- che è il vero veicolo del messaggio artistico), l’approccio metodologico classico¹⁵ non pare applicabile ove il significato “concettuale e progettuale” dell’opera siano predominanti rispetto a quello formativo, e ciò indipendentemente dai materiali utilizzati. Anche quando si manifestano materialmente in oggetti, infatti, le opere concettuali hanno un’identità autonoma rispetto alla materia.

La critica alla teoria classica muove allora attorno a due interrogativi¹⁶: (1) se l’arte concettuale è chiamata anche *arte senza materia*, come può essere restaurata secondo i principi teorici di Brandi che si basano sull’assioma che “si restaura soltanto la materia dell’opera d’arte” ?; (2) se i lavori concettuali prevedono un costante rifacimento del loro mezzo espressivo, come possono essere restaurati secondo una teoria che esige il recupero dell’opera, cioè la preservazione dell’originale con i segni dovuti al naturale invecchiamento dei materiali, e non il suo ripristino, che consiste nel far tornare l’opera alla sua forma originaria? L’uscita da tale *impasse* è stata generalmente individuata in un approccio *case-specific*, che riconosce la impossibilità di un approccio, che chiama necessariamente in causa l’informazione, la cooperazione fra conservatori ed autori, la ricerca, attraverso il documento, sulla volontà dell’artista e sul rapporto processo-materia”. La soluzione *case-to-case*, fondata sulla presenza di rapporti di cooperazione fra i soggetti coinvolti, se pur desiderabile, non rappresenta la soluzione per i casi problematici, per tutti i casi, in breve, nei quali la cooperazione non è nell’intenzione delle parti, o la volontà dell’artista non è individuabile in modo sufficientemente chiaro. Una più forte capacità di gestire i casi critici, e di ridurre la distanza fra diritto classico ed arte contemporanea può invece essere ottenuta, come si avrà modi di vedere oltre, prevedendo per via legislativa la produzione di un certificato per il restauro e la documentazione dell’identità dell’opera.

¹⁵ “Questo vale anche per il contemporaneo – scrive ancora Papa- nelle sue forme più tradizionali come in quelle più analogiche o digitali. La conservazione dell’opera significa, in questi casi, salvaguardia del supporto che permette la riproduzione (visiva o sonora) ma, in casi estremi, il supporto può essere modificato o sostituito (materia struttura), a patto che l’immagine o il suono (materia aspetto) non venga alterato. Per essere più precisi, i supporti possono essere sostituiti, purchè siano invisibili nella struttura originale (nei cabinet dei PC o nei monitor delle tv nelle videoinstallazioni) e garantiscano la stessa qualità d’immagine dell’originale, secondo il concetto di “emulazione” per i software, e di “duplicazione” (e non “riproduzione”) per i formati audio e video” (op. cit., a p. 4).

¹⁶ Cfr.: M. Papa. Op.cit., p. 6

2. Il restauro come intervento sui diritti morali dell'artista

a. *Premessa*

Quanto ora accennato segnala un distacco fra i principi “classici” inerenti al restauro dell'opera e le concrete esigenze di coloro (curatori, responsabili di musei e gallerie, collezionisti) che si trovano a gestire o possedere opere di arte contemporanea. La diversità di approccio degli artisti nel rapporto fra idea e sua manifestazione hanno reso vane le pretese di edificare una metodologia unitaria in relazione alla conservazione dell'opera.

Una via di uscita è delineata con lo spostamento di attenzione dal *corpus mechanicum* alla intenzione dell'artista.

Si tratta di uno spostamento importante, perché l'intero cammino metodologico che interessa la conservazione ed il restauro è stato tradizionalmente centrato sul “rispetto dell'opera”. Ammettere che tale principio possa essere suscettibile di interpretazione, alla pari di una partitura musicale, o di un contratto, non è certo una rivoluzione metodologica: la letteratura è colma di dibattiti su limiti e modalità del restauro in arte classica.

Ben diversa è la questione che si pone in relazione ad opere d'arte contemporanea effimere, da riattivare o destinate, per loro essenza e significato, a degrado. In tal caso vengono in considerazione nuovi e diversi limiti in ordine ai possibili interventi di restauro: limiti determinati, da un lato, dal rispetto della volontà ed intenzione dell'artista che esercita i diritti morali riconosciuti dall'ordinamento e, dall'altro, dagli interessi, spesso in contrasto, del proprietario dell'opera.

Quale è a riguardo la risposta del diritto? e se vi è una risposta, questa è omogenea nei diversi sistemi giuridici nazionali? E se non è dato trovare nel sistema delle leggi una risposta, quali criteri possono guidare il giudice nella risoluzione dei conflitti? E, infine, quale diritto di conservare e restaurare ha il proprietario di un'opera la permanenza della quale nel tempo sia antinomica con l'essenza stessa dell'opera?

b. *Il caso italiano*

L'art. 20 della normativa italiana sul diritto d'autore (L. 633/1941), ricalcando l'art. 6bis della Convenzione di Berna (1886)¹⁷ riconosce che:

¹⁷ *Convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie e artistiche del 9 settembre 1886, completata a Parigi il 4 maggio 1896, riveduta a Berlino il 13 novembre 1908, completata a Berna il 20 marzo 1914 e riveduta a Roma il 2 giugno 1928, a Bruxelles il 26 giugno 1948, a Stoccolma il 14 luglio 1967 e a Parigi il 24 luglio 1971:*

“**Articolo 6-bis**

“L'autore conserva il diritto di rivendicare la paternità dell'opera e di opporsi a qualsiasi deformazione, mutilazione o altra modificazione, e a ogni atto a danno dell'opera stessa, che possano essere di pregiudizio al suo onore o alla sua reputazione”.

Detto altrimenti, il diritto d'autore assegna all'artista il diritto a che la sua creazione sia considerata così come l'ha concepita, diritto che non è affievolito da trasferimenti del *corpus mechanicum* dell'opera successivi alla sua creazione. E' questa l'applicazione del diritto morale dell'autore, inteso come espressione del diritto della personalità, che il diritto italiano ha costruito sulla base della lettura data, nel continente europeo, della Convenzione di Berna del 1886 ¹⁸.

Si tratta, nelle rare applicazioni della giurisprudenza delle corti ¹⁹ di un onore e di una reputazione collegati all'opera, che possono risultare offesi da alterazioni di questa. La normativa italiana (ma il discorso non è diverso per altri sistemi giuridici dell'Europa continentale ²⁰), non offre una soluzione esplicita al problema della tutela in caso di intervento di conservazione o

1) 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 od alla sua reputazione.

2) I diritti riconosciuti all'autore in forza dell'alinea precedente sono, dopo la sua morte, mantenuti almeno fino all'estinzione dei diritti patrimoniali ed esercitati dalle persone o istituzioni a tal fine legittimate dalla legislazione nazionale del Paese in cui la protezione è richiesta. Tuttavia, i Paesi la cui legislazione, in vigore al momento della ratifica del presente Atto o dell'adesione ad esso, non contiene disposizioni assicuranti la protezione, dopo la morte dell'autore, di tutti i diritti a lui riconosciuti in forza dell'alinea precedente, hanno la facoltà di stabilire che taluni di questi diritti non siano mantenuti dopo la morte dell'autore.

3) I mezzi di ricorso per la tutela dei diritti di cui al presente articolo sono regolati dalla legislazione del Paese dove la protezione è richiesta.”

¹⁸ Per completezza è anche da menzionare una ulteriore scelta definitoria del legislatore italiano, contenuta nel “Codice dei beni culturali” (D. Lgs. 22 gennaio 2004, n. 42) ove si definisce, all'art. 29.3 come manutenzione “il complesso delle attività e degli interventi destinati al controllo delle condizioni del bene (...) e al mantenimento dell'integrità, dell'efficienza funzionale e dell'identità del bene e delle sue parti”. All'art. 29.4, inoltre, si intende come restauro “l'intervento diretto sul bene attraverso un complesso di operazioni finalizzate all'integrità materiale ed al recupero del bene medesimo, alla protezione ed alla trasmissione dei suoi valori culturali”.

Come è noto, non sono soggetti alla disciplina del Codice dei beni culturali i beni che siano opera di autore vivente o la cui esecuzione non risalga ad oltre cinquanta anni.

¹⁹ Cfr.: A. Pizzi, “L'arte del diritto, il diritto dell'arte”, *Arskey*, dicembre 2009 http://www.tekmedia.net/magazine_detail.html?mId=7414

²⁰ Cfr.: “*Conservation et restauration des œuvres d'art contemporain, Actes de colloque*,” *La Documentation française*, Paris, 1994; vd. anche: V. Reboud, “Droit au respect et à l'intégrité de l'oeuvre et nouvelles technologies”, *Mémoire DESS*, 2005

restauro dell'opera che ne modificano il significato. Si tratta, piuttosto, di una tutela indiretta, che passa attraverso il riconoscimento dell'esistenza di un pregiudizio all'onore e alla reputazione dell'artista causato da un intervento conservativo o da un restauro.

Volendo ora osservare quali parametri hanno ispirato i giudici nell'applicazione di tale tutela indiretta, si rileva che la giurisprudenza più risalente era decisamente restrittiva. La Corte di Cassazione, nel 1951, in una sentenza (Cass. 31 luglio 1951, n° 2273 ²¹) oggi considerata superata alla luce delle successive modifiche (1979) alla legge sul diritto d'autore, statuiva che in capo all'autore non c'era automaticamente :

“il diritto di opporsi a una manomissione o alterazione comportanti la distruzione concettuale dell'opera stessa se ciò non implicava di per sé un'offesa alla personalità dell'autore, perché altrimenti si sarebbe realizzata una limitazione all'esercizio del diritto di proprietà sull'opera materiale non previsto dall'ordinamento e un vincolo non giustificato alla circolazione delle opere, causato dall'onere di conservazione gravante sulle medesime” ²².

Tale orientamento della Corte di Cassazione, molto favorevole alle ragioni della proprietà, grazie ad un testo della norma che pareva ridurre ai danneggiamenti l'ipotesi di tutela (*deformazione, mutilazione o altra modificazione*), e volto a evitare conflitti di difficile soluzione scaturenti dall'assenza di un'espressa norma limitante il diritto di proprietà in tale ambito, è venuto meno in seguito alla modifica portata nel 1979 allo stesso art. 20 della L. 633/1941, con l'inserimento, tra gli eventi ai quali l'autore si può opporre, anche delle parole “ogni atto a danno” dell'opera.

Ma l'aspetto più complesso, come accennato, è quello che riguarda i casi in cui l'artista abbia espressamente o implicitamente previsto il decadimento della propria opera o il deterioramento della materia che la compone.

In casi del genere, contrastare il deperimento o la distruzione dell'opera può essere considerato come una opposizione all'atto creativo e all'intenzione dell'artista ?

Può, in altri termini, un intervento di manutenzione o restauro rappresentare quella “deformazione, mutilazione o altra modificazione” a cui l'artista ha diritto di opporsi affermando la violazione del proprio diritto morale?

L'assenza pressoché totale di casi giudiziari intorno ad un conflitto quale quello ora tratteggiato non indica di per sé che il problema non esista ²³.

²¹ In *Foro It.* 1952, I, c. 1061, con nota di G. Bologna “*Osservazioni in tema di diritto d'autore*”

²² Così A. Pizzi, op. cit.

²³ Ma si vd., sulla speculare questione del restauro come “dovere nei confronti dell'autore”: Trib. Milano (20 gennaio 2005, in *Dir. Industriale*, 2005, 523: “Il degrado di un'opera dell'arte figurativa, causato dal trascorrere del tempo, può integrare una violazione del diritto morale

Piuttosto, che a fronte di una incompletezza del diritto, i protagonisti del rapporto che ruota intorno all'opera, quando mossi da volontà di cooperare²⁴, riescono a prevenire conflitti tramite la raccolta, diretta od indiretta, di documenti ed informazioni. La cooperazione, in sintesi, opera quale modalità di prevenzione dei conflitti in casi in cui le parti siano disposte a condividere l'informazione.

In più di mezzo secolo di relazione fra gestori dell'opera ed artisti dedicati all'arte non permanente, la "cultura della comunicazione" si è radicata in buone pratiche condivise dai più importanti curatori di musei (e, forse in misura minore, dai collezionisti): si è ormai lontani da interventi grossolani sull'opera deperibile, quale, ad esempio, quella messa in atto ad Amsterdam dallo Stedelijk Museum su un'opera di Beuys²⁵.

Ma le ipotesi di tensione non possono certo essere tutte ridotte e semplificate ai casi di comunicazione cooperativa fra artista e gestori/proprietari dell'opera, né le buone pratiche essere lasciate alla casualità della presenza in certe istituzioni di direttori particolarmente sensibili alla questione. Il momento è maturo perché tali pratiche vengano rese esplicite all'interno di linee guida da proporre per una generalizzata adozione da parte dei musei.

La stessa attività cooperativa, a ben vedere, potrebbe generare conflitti: si pensi al caso dell'artista che, interpellato sulle modalità del restauro, opti per un proprio intervento, anche di modificazione dell'opera, a fronte di un desiderio del proprietario di mantenerne inalterato l'aspetto. O, in modo più drastico, all'artista refrattario a fornire informazioni sulla propria intenzione verso l'opera, o reticente, o ignaro di alcuni aspetti della propria intenzionalità,

alla paternità dell'opera, in quanto lesiva della reputazione dell'artista, qualora il proprietario non abbia provveduto al suo restauro"

²⁴ L'esigenza di conoscere e documentare appare dunque come centrale. Fra le pratiche da tempo attivate è da ricordare il lavoro del network INNCA (International Network for the Conservation of Contemporary Art).

²⁵ E' noto il caso dell'intervento su "*Fettecke in Kartonschachtel*" (1963) di Joseph Beuys. L'opera, una scatola di cartone con un angolo riempito di f e l t ro coperto da un strato di grasso animale, con il tempo si era deteriorata a causa della putrefazione e dello scioglimento del grasso. Nel 1977 un intervento di restauro fu deciso dallo Stedelijk Museum di Amsterdam, proprietario dell'opera, senza peraltro consultare l'artista o analizzare la natura del grasso, che fu sostituito da una miscela di starina, olio di semi di lino e cera, assai meno deperibile del grasso animale. Sebbene l'aspetto originale dell'opera fu in qualche modo preservato, il suo messaggio, soprattutto in considerazione del valore simbolico del grasso animale nell'opera di Beuys e dell'apprezzamento dell'artista per i processi di degrado fisico e trasformazione delle proprie opere, ne è risultato alterato irrimediabilmente, al punto che a distanza di meno di due decenni il museo olandese si è dichiarato pentito dell'intervento. Cfr.: Heuman J. (cur.), *From Marble to Chocolate: The Conservation of Modern Sculpture*. Tate Gallery, London, 1995, a p. 109 e ss.

quando non in totale dissenso con l'interpretazione data da altri (critici, curatori, restauratori) alla propria intenzione verso l'opera. E tutto ciò, con riguardo all'artista vivente; è intuitivo immaginare che ulteriori tensioni possono attivarsi fra gli eredi o curatori dei diritti morali dell'artista successivamente alla sua scomparsa.

A fronte di questa serie di ipotesi, da sempre in campo, ma sicuramente eccitate dalla variegata produzione di arte concettuale, non permanente, è ben chiaro che né la legge né il giudice sono in grado di stilare un catalogo delle possibili soluzioni.

Parte della soluzione, a nostro avviso, sta nella affermazione del contratto quale luogo di determinazione dell'intenzionalità²⁶.

L'utilità di tale strumento, peraltro, è affidata alla presenza di un intento di cooperazione, in assenza del quale il rimedio si vanifica. Inoltre, pare utile affermare che il principio di determinazione della intenzione dell'artista si fondi su criteri generali di riferimento, quali la presenza di forma scritta al fine della prova dei contenuti di tale intenzione.

Altra parte della soluzione risiede nel riconoscimento che l'"imperativo della conservazione" è stato in certo modo messo in scacco dall'arte contemporanea. Riconoscere tale situazione significa affidarsi alla documentazione quale *alias* dell'opera, operando uno scarto rispetto alla ossessione per l'originale, ed accettando il simulacro, la riproduzione dell'opera quale memoria da conservare. Anche qui, è bene notare da subito, la soluzione non è immediata: la scelta documentaria, infatti, non è priva di incertezze, e le complessità più evidenti riguardano il grado di completezza e qualità dell'informazione che il materiale documentario può fornire e la sua oggettività, visto che ogni forma di documentazione rimane pur sempre un atto di interpretazione. In modo analogo a quanto si propone in relazione alla formalizzazione della intenzione dell'artista, si crede che un intervento normativo volto a dare certezza agli indici di completezza della documentazione, tramite, ad esempio, la prova scritta, ridurrebbe la casualità dell'approccio attuale, seguendo il quale le buone pratiche si consolidano grazie alla volontaria, ma non sistematica, attivazione dei curatori dei musei.

Sino ad ora si è affrontato il discorso concentrando l'attenzione sull'Italia e su ordinamenti che ne condividono l'impostazione.

E' ora utile osservare la risposta del diritto in un ordinamento, quello statunitense, che si pone in posizione di spiccata diversità rispetto all'Europa continentale, riguardo al contenuto ed alla tutela dei diritti morali.

²⁶ Cfr. A. Donati, *"I contratti degli artisti, nuovi modelli di trattativa"* Giappichelli, Torino, 2012.

c. *Il caso statunitense*

La normativa federale statunitense è meno protettiva, rispetto a quella vigente nei diversi Paesi europei, nei confronti dei diritti morali degli artisti. Il *Visual Artists Rights Act* (VARA), legge federale adottata nel 1990 per attuare gli impegni assunti con l'adesione (1989) alla Convenzione di Berna, pur riconoscendo che:

“[The Author] shall have the right:

(A) to prevent any intentional distortion, mutilation, or other modification of that work which would be prejudicial to his or her honor or reputation, and any intentional distortion, mutilation, or modification of that work is a violation of that right, and
(B) to prevent any destruction of a work of recognized stature, and any intentional or grossly negligent destruction of that work is a violation of that right”

pone esplicitamente, al par. 106A (c)(2), una eccezione di rilievo:

“The modification of a work of visual art which is the result of conservation, or of the public presentation, including lighting and placement, of the work is not a destruction, distortion, mutilation, or other modification described in subsection (a)(3) unless the modification is caused by gross negligence.”

Come viene da più parti osservato “La differenza fondamentale fra diritti europei e diritto statunitense in materia di tutela dell'autore risiede nel fatto che i primi proteggono l'artista, mentre il secondo protegge l'opera”²⁷. Come risulta già evidente dal testo della norma, il VARA non riconosce tutela all'autore, nel caso in cui modifiche all'opera risultino da interventi di conservazione, a meno che lo stesso autore sia in grado di provare una “*gross negligence*” in capo a chi ha diretto l'intervento. Eccezione non solo di rilievo, ma anche di contenuto incerto, in quanto spetterà, caso per caso, al giudice quali siano i contenuti concreti della clausola generale di colpa grave (*gross negligence*). Ulteriore incertezza deriva poi dal termine “*conservation*”, a proposito del quale, in assenza di una consolidata esperienza giurisprudenziale, il Congresso degli Stati Uniti ha rinviato gli interpreti agli “*standards of the artistic community*”²⁸.

²⁷ A. Beunan, “*Moral Rights in Modern Art: An International Survey*”, in *Modern Art: Who Cares?* (I. Hummelen, D. Sillé (cur.), Foundation for the Conservation of Modern Art and the Netherlands Institute for Cultural Heritage, Amsterdam, 1999, a p. 222-223

²⁸ *House of Representatives Report No. 151-514*, at 11 (1990), cit. in N.M. Davis, “*As Good as New: Conserving Artwork and the Destruction of Moral Rights*”, 29 *Cardozo Arts & Entertainment Law Journal* (2011), nota 91

Questa apertura interpretativa, stimolata dalla presenza di una terminologia vaga nel testo del VARA, offre una prospettiva interessante di lavoro sul contenuto della “*gross negligence*” quale parametro di attivazione della “*exception clause*”. Il giudice chiamato a dare contenuto alla clausola, infatti, seguendo l’invito del Congresso a osservare gli *standards* condivisi, potrà far riferimento al lavoro della *American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works* (AIC), la principale organizzazione a livello federale dei restauratori e conservatori di opere. Seguendo la descrizione del profilo ideale del conservatore:

“a professional whose primary occupation is the practice of conservation and who, through specialized education, knowledge, training, and experience, formulates and implements all the activities of conservation in accordance with an ethical code”²⁹

il giudice chiamato a valutare se l’intervento sull’opera è protetto dalla “*exception clause*”, o se si è in presenza di una “*gross negligence*”, potrà valutare la presenza eventuale di quest’ultima nell’attività di restauro contestata dall’autore valutando se tale attività si è svolta sulla base del rispetto dei principi posti dall’AIC nel definire l’attività di conservazione.

Posto di fronte ad un conflitto il giudice statunitense, se attento a non vestire i panni del critico d’arte, in assenza di precedenti consolidati, potrà far riferimento ai principi elaborati dall’AIC. E’ un passo avanti nella certezza del diritto, senza dubbio, sempre che gli *standards* in questione siano completi, aggiornati, e sufficientemente avanzati da rendere conto delle tendenze più recenti dell’arte contemporanea.

A ben vedere, inoltre, le eccezioni disposte dal VARA colpiscono 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 libera mano (esclusa, appunto, la *gross negligence*) nel decidere modi e luoghi di presentazione dell’opera. Pare ovvio osservare che un’opera di, per esempio, Dan Flavin, nella quale assoluta rilievo è assunto dal luogo e dalle modalità di installazione, si troverà in una situazione assai più delicata, a fronte della *public presentation exception*, di una opera tradizionale, centrata sulla materia, ove al più potrà contare la illuminazione e la distanza da altre opere poste in esibizione.

3. La conservazione e il contemporaneo.

a. Relics o records ? La conservazione dell’effimero contro la volontà dell’artista

²⁹ Vd.: American Institute for Conservation of Historic & Artistic Works, “*Definitions of Conservation Terminology*”, www.conservation-us.org, cit. da N.M. Davis, op. cit., nota 94

Nelle pagine che precedono si è visto quale sia l'assetto del diritto classico relativamente alla questione del restauro in arte contemporanea e quali siano gli spazi aperti alla cooperazione quale prevenzione al conflitto fra intenzione dell'autore e desiderio di preservazione dell'opera.

Resta ora da affrontare la situazione in cui non sia possibile una cooperazione, in ragione della assoluta volontà dell'artista di negare durata all'opera. In tale contesto, spicca il caso della “*destructive art*”³⁰, o meglio, il caso di alcuni artisti che, riconoscendosi entro il movimento, hanno confermato la volontà di considerare come assolutamente temporanee le loro creazioni³¹

Mentre per l'arte antica, con poche eccezioni, anche in assenza di testimonianze dirette sembra corretto presumere la durabilità,

*“per il contemporaneo –scrive Barassi- è invece necessario impostare l'intervento conservativo a partire da una approfondita analisi estetica e storica dell'opera, che può in taluni casi anche arrivare a mettere in discussione l'imprescindibilità dell'imperativo della conservazione. Va da sé che tale approccio pone una serie di dilemmi etici di grande complessità. Come si decide che cosa vada conservato per le generazioni future e cosa, invece, possa essere sacrificato?”*³²

Il diritto, inteso come insieme di norme legislative, non fornisce risposte soddisfacenti a queste domande. Anche quando i diritti morali si occupano

³⁰ Nella definizione data da Metzger, “Art which contains within itself an agent which automatically leads to its destruction within a period of time not to exceed twenty years. Other forms of auto-destructive art involve manual manipulation. There are forms of auto-destructive art where the artist has a tight control over the nature and timing of the disintegrative process, and there are other forms where the artist's control is slight”, “*Auto-destructive Art*”, pubblicato nella raccolta *Theories and documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings* (cur. K. Stiles, P. Selz), Los Angeles, Univ. of California Press, 1996, p. 401 ss; Cfr. anche J.D. Powell, “*Preserving the Unpreservable: A Study of Destruction Art in the Contemporary Museum*”, *MA Museum Studies*, Univ. of Leicester, 2007, a p.4

³¹ In tal senso, ad esempio, le opere di Tinguely assumono un carattere assolutamente temporaneo, alla luce delle dichiarazioni dell'autore sulla ineluttabilità della loro distruzione nel tempo, mentre opere (o porzioni delle stesse) di Ruben Ortiz Torres, seppur sorte nel contesto della “*destructive art*” e qualificate come performance, sono state successivamente esposte da musei con il consenso dell'artista. Analogo il caso degli “*Acid paintings*” di Metzger, originariamente concepiti come performance. Azioni come quella di Ortiz Torres generarono ulteriori problemi di interpretazione dell'intenzione dell'artista ai conservatori dei musei, in quanto può accadere che una iniziale intenzione di annullamento dell'opera venga successivamente rivista, in senso conservativo, dall'artista. Cfr. A. Donati, *Law and art: diritto civile e arte contemporanea*, cit., p. 95 ss.

³² S. Barassi, op. cit., a p. 4

della distruzione dell'opera, (si ricordi che la Convenzione di Berna protegge il diritto dell'artista all'integrità dell'opera verso qualsiasi deformazione, mutilazione od altra modificazione, come anche ad ogni altro atto a danno dell'opera stessa") il loro campo d'azione era stato disegnato pensando ad un autore ideale che si opponesse ad interventi distruttivi sull'opera. Il paradigma era, all'epoca, quello della conservazione nel tempo, e conseguentemente il discorso articolato dalla Convenzione, e ripreso dai legislatori nazionali si svolgeva intorno al diritto dell'autore a intervenire nel caso di distruzione voluta da altri.

Ad aggiungere incertezza al quadro, inoltre, è da ricordare che anche in questo ambito la diversità fra i sistemi giuridici di origine europea e il diritto statunitense codificato nel VARA è notevole: il VARA, infatti, nella sua restrittiva lettura della Convenzione di Berna, non considera la "*conservation*" quale "distruzione, modificazione o altra modificazione" dell'opera, così riducendo in modo significativo la possibilità del "*destructive artist*" di tutelare giudizialmente un intervento di mantenimento dell'opera non voluto ³³.

Tornando all'ordinamento che più vicino, una risposta, e una tutela, alle pretese della *destructive art* può essere ottenuta, paradossalmente, attraverso una interpretazione evolutiva "in senso contrario", estendendo (ed è qui il paradosso) la tutela dell'opera tramite il riconoscimento dell'intenzione dell'artista di vederla distrutta, o comunque irrimediabilmente perduta, o trasformata in un relitto. Tale estensione, peraltro, deve confrontarsi con le ragioni della proprietà, in particolare in quei casi in cui la volontà di distruzione non sia stata espressa o non sia risultata in modo chiaro al momento del trasferimento dell'opera, dall'autore a, ad esempio, un museo. In questo campo l'incertezza è notevole, ed è pari alla difficoltà che i giudici si trovano ad affrontare nel bilanciare gli interessi fra tutela dell'intenzione e tutela della proprietà: il giudice, sia italiano, che francese o statunitense, non ama motivare la decisione facendo ricorso a criteri estetici, o di critica d'arte. Nel tentativo di rendere quanto più possibile oggettiva la propria decisione, un giudice razionale porrà in rilievo, proprio ad evitare di cadere in un giudizio di tipo estetico, criteri generali e astrattamente validi per tutti i casi analoghi, quale, sicuramente, la presenza di una documentata intenzione dell'artista. Di conseguenza, l'assenza di un tale indice, così come l'incertezza riguardo alla "reale" volontà dell'artista, potrà far propendere per una soluzione di tutela delle ragioni del proprietario,

³³ E tale tratto del VARA è stato ripetutamente criticato dai commentatori, che auspicano da tempo una revisione della legislazione federale, tale da riconoscere maggior protezione all'intenzione dell'artista. Cfr.: T.K. Dreier, "*Copyright Aspects of the Preservation of Nonpermanent Works of Modern Art*", in *Mortality, Immortality? The Legacy of the 20th Century Art* (M.A. Corzo cur.), Los Angeles, Getty Conservation Institute, 1999, p. 66

b. “Collecting documents” : il valore del simulacro dell’opera

In tale incertezza del diritto, superata la prima fase, nella quale i musei tendevano a collezionare frammenti, *relics* di opere distrutte, a esporre le macerie delle *performance* di Raphael Montanez Ortiz, i curatori dei musei si sono orientati alla ricerca di soluzioni di compromesso, tali da rispettare la volontà dell’artista e al contempo di prevenire quanto è vissuto come un vero e proprio dramma: il *deaccessioning* dell’opera ridotta a relitto.

Così, ad esempio, già nel caso dell’opera di Liz Magor, “*Time and Mrs Tiiber*” (1976), una collezione di vasi di alimenti conservati, posti su scaffali di legno, mostrate nell’atto di deteriorarsi, la chiara intenzione dell’artista era che le opere potessero essere mostrate sino al momento della decomposizione finale, per poi essere “dequalificate” quali creazioni artistiche, ed eliminate dalla collezione museale³⁴. Il compromesso raggiunto fra i curatori della National Gallery di Ottawa e l’artista condusse alla ricollocazione dell’opera, ormai “morta” per l’artista, nella collezione di studio e ricerca del medesimo Museo. Soluzioni di questo genere prevengono i conflitti fra l’intento di conservazione che caratterizza le politiche museali, e l’intenzione dell’artista, ma non risolvono la questione della perdita di valore che può interessare collezionisti privati. L’opera “deperita, o morta”, non è infatti più trasferibile all’interno del mercato dell’arte. Se si evita il *deaccessioning*, problematico per i curatori dei musei, non si scioglie il nodo legato alla potenza del diritto morale dell’artista, tale da giungere ad escludere ogni ulteriore possibilità di circolazione.

Le infinite pratiche messe in atto dagli artisti mossi dall’intenzione di non trasformare l’opera in un “oggetto da museo” non consentono, oggi, al diritto di fornire una risposta di sistema. Questo tuttavia non significa che una maggior certezza possa essere ottenuta attraverso la formalizzazione e la diffusione, anche per via legislativa, di criteri certi di rappresentazione dell’intenzione dell’artista, in relazione alle diverse tipologie che l’arte non permanente può oggi assumere, e di condizioni generali di contratto in relazione alla cessione di opere segnate dalla non permanenza, relative al bilanciamento di diritti e doveri dell’artista e dell’acquirente (si tratti di un museo, pubblico o privato, o di un collezionista).

Volendo tentare una classificazione di massima, è necessario distinguere, indipendentemente dal *medium* che viene utilizzato, fra:

- ✓ i “puristi”, per i quali l’opera esiste per un momento, ed è destinata solamente a permanere nella memoria di chi ha partecipato all’azione creativa, e

³⁴ Cfr.: J.D. Powell, op. cit, a p. 24

✓ coloro che accettano, accanto alla distruzione dell'opera, la possibilità che resti traccia in una documentazione (video, immagini, documenti digitali).

✓ Una terza categoria, simile, ma intimamente separata per quanto riguarda l'intenzione dell'artista, è quella composta da opere in continua produzione: in quanto tali, queste opere si negano ad una esposizione museale che ne celebri la permanenza sigillandone la forma al momento dell'acquisizione. Si pensi, ad esempio, a Ben Kimmont e alle sue opere che determinano una relazione continua fra l'artista ed il fruitore: è qui evidente come sia centrale per la esistenza dell'opera il riconoscimento del "diritto" dell'artista ad intervenire nel tempo, con continue modificazioni³⁵.

In tutte le categorie ora indicate, è nella documentazione che si pone un possibile punto di compromesso fra rispetto della volontà dell'artista e mandato a conservare del museo³⁶. Documentazione, archiviazione al fine della riattivazione, descrizione del *processo* che si manifesta in modo effimero in un'opera, sono queste le chiavi di soluzione che la pratica più accorta dei conservatori dei musei ha messo in atto per prevenire conflitti o tensioni con il mandato a conservare.

Affidare la soluzione alla "documentazione", peraltro, significa tenere presente che solo in alcuni casi gli artisti considerano la testimonianza dell'opera effimera come parte connessa al processo creativo. Quando ciò non si pone, la sfida culturale che deve essere affrontata dai conservatori riguarda il ruolo stesso del museo e delle organizzazioni che pongono in rete i responsabili delle collezioni.

La complessità del rapporto fra artista, opera e museo sulle questioni riassunte in questo scritto richiede, infatti, se si vuole giungere ad un approccio condiviso, la promozione a livello normativo di un certificato per il restauro e la documentazione dell'identità dell'opera, e di linee guida, nelle quali sia affrontato in modo dettagliato e seguendo uno schema-tipo il ruolo della documentazione³⁷. Se questa non può, com'è chiaro da quanto detto,

³⁵ Cfr. A. Donati, *Law and art, diritto civile e arte contemporanea*, cit., p. 105 ss.

³⁶ Esempio in tal senso è l'azione di documentazione condotta dai conservatori del Museo Tinguely di Basilea. Particolarmente interessante, con riguardo alle installazioni, il lavoro avviato dal gruppo DIC (Documentare installazioni complesse), sul quale vd.: B. Ferriani, "Come tramandare un'idea", in B. Ferriani, M. Pugliese, *Monumenti effimeri. Storia e conservazione delle installazioni*, cit., p. 93-129, a p. 123

³⁷ 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)
All'interno del sito di INCCA è ospitata la "Gallery of Lost Art" www.galleryoflostart.com, curata da Jennifer Mundy e visibile fino al 1 luglio 2013

sostituirsi all'opera effimera, ciò significa che una nuova responsabilità si pone ai curatori dei musei: preparare il pubblico a comprendere il ruolo della documentazione, evitando comode quanto fuorvianti identificazioni fra opera (che non c'è più) e documentazione, o ricostruzione storica³⁸ (che permane). Per quanto dirompente rispetto all'impostazione classica, l'accettazione 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.

Detto in altri termini, si tratta di accettare il fatto –ed informarne il pubblico, così come i finanziatori, pubblici o privati dei musei- che il degrado può essere parte integrante dell'opera, e che in tali casi esiste un termine cronologico oltre il quale il significato di questa si caduca in modo irrimediabile, al punto che la sua conservazione nel tempo deve essere ripensata in base a nuovi criteri, che sono documentari piuttosto che estetici.

c. Il ruolo del contratto

Quale è, in questo contesto, il ruolo che può giocare il diritto? Si vuole affermare, con ciò, che, a fronte delle sfide dell'arte effimera al mandato di conservazione dei musei, l'unica risposta utile risiede nella cooperazione fra artista e conservatori o, nel caso di assenza di una volontà cooperativa, nella trasformazione rassegnata dell'opera perduta in un suo simulacro?

Certamente, come si è in più passaggi di questo testo evidenziato, il diritto "classico", che parlava per categorie generali ed astratte avendo a fronte l'opera-manufatto, depositata in collezioni private o in musei, va ridisegnato, al fine di bilanciare gli interessi in tensione fra artisti che producono opere effimere e conservatori guidati dal principio deontologico di salvataggio dell'opera. Va ridisegnato prevedendo, per legge, una nuova disciplina dei rapporti contrattuali con gli artisti che elevi da un lato l'obbligo di informazione a carico dell'artista sulla propria opera e sulle modalità per realizzarla ed eventualmente riattivarla, dall'altro l'obbligo delle istituzioni museali di documentare queste procedure. A questo deve aggiungersi la previsione di obblighi, a carico di entrambe le parti, di consultazione e di aggiornamento in relazione alle diverse edizioni dell'opera. L'informazione e la prova documentale sono le caratteristiche più importanti di questo tipo di opere, e il contratto, che è scambio di informazione ne rappresenta lo strumento di bilanciamento di interessi e di riconoscimento di reciproche responsabilità.³⁹

³⁸ Si vedano le considerazioni di Barbara Ferriani sulla necessità di definire delle linee guida che rispondano alle esigenze di conservazione delle installazioni: in B. Ferriani, op. cit.

³⁹ Cfr. A. Donati, "I contratti degli artisti, nuovi modelli di trattativa" cit. Ivi si vd., tra altri, il modello di contratto di vendita dell'opera, che prevede una clausola dedicata al restauro: "In

Rimasto, in particolare nell'esperienza italiana, ai margini del mercato dell'arte, il contratto, inteso come formalizzazione vincolante di un processo negoziato fra parti pienamente informate, ha trovato un nuovo e più profondo significato nell'opera di alcuni artisti concettuali, che lavorano sui temi della promessa, del dono.

L'attenzione verso il contratto ha, inoltre, iniziato a manifestarsi in ambiti, quale quello dell'arte pubblica, ove la complessità del rapporto fra committente, artista, e fruitori dell'opera può trovare una utile fase di condivisione delle informazioni e di assegnazione delle responsabilità all'interno di uno schema contrattuale.

Perché allora non utilizzare il contratto, scritto, e quindi producibile quale prova, come veicolo di condivisione di informazione e responsabilità anche nel caso delle nuove pratiche dell'arte contemporanea ?

Perché porre per legge l'obbligo contrattuale di informazione e documentazione ? Perché non lasciare tale bilanciamento di posizioni alla libera cooperazione fra le parti ? Affidarsi alla eventuale volontà di cooperazione sarebbe una soluzione parziale, carica di rischi di inefficacia. L'obbligo di informazione e documentazione rende invece espliciti e ferme nel tempo le intenzioni (dell'artista), i vincoli (del conservatore), i punti di incontro (ad esempio, sul ruolo da riconoscere a simulacri e documentazioni dell'opera non più esistente). Né l'azione di esplicitazione e fissazione dei presupposti che ruotano attorno all'opera effimera svolta dal contratto si limita all'ipotesi del rapporto fra autore e museo, rapporto al quale si è dedicata l'attenzione in questo scritto.

E' del tutto evidente, infatti, che una funzione analoga ben si presta a svolgere utilità nell'ambito del rapporto fra artista e privati (collezionisti o galleristi): si pensi a Ben Kimmont e alla sua capacità di costruire la sua opera come relazione. Si trova qui una vera e propria appropriazione da parte dell'artista dello strumento del contratto al fine di completare la sua opera, uno strumento che modifica completamente il rapporto puntuale fra artista e collezionista, che si fondava sulla cessione dell'opera, per una nuova relazione, all'interno della quale il collezionista diventa conservatore dell'opera che ha acquistato e si impegna a mantenere aperta la relazione con l'artista, mentre l'artista si impegna a mantenere aperto il processo di creazione dell'opera.

Ma qui si è in un mondo, nel quale la relazione fra artista e il collezionista procede nel tempo e l'azione *neverending* assorbe in sé, quale una cura creativa senza termine, la stessa nozione di restauro, aggiornando l'opera alle sue

caso di deterioramento dell'opera, in relazione anche alla tecnica di sua esecuzione l'acquirente è tenuto a consultare l'artista il quale, se richiesto, deve eseguire direttamente le opere di restauro o le riparazioni oppure può fornire indicazioni per le stesse; le spese sono a carico del proprietario.”

modifiche, dove l'opera comprende in sé anche il documento di autenticità che ne attesta l'autenticità.

Il mondo di Ben Kimmont diventa allora il nuovo paradigma di riferimento per comprendere il ruolo del diritto nell'arte *neverending*.