

## Tra diritto e arte contemporanea: diritti e questioni nelle opere d'arte *site specific*.

Simone Morabito

8/11/2010

### Sommario:

1. Introduzione - 2. Il contratto - 3. I diritti dell'artista - 4. I diritti dello spettatore. - 5. Profili di diritto internazionale privato. - 6. Assicurazione. - 7. Conclusioni.

### 1. Introduzione

L'arte quale attività compiuta dall'ingegno dell'uomo e secondo le regole dettate dall'esperienza e dallo studio è, tra le tantissime sfumature che può rappresentare, anche un piacere, un diletto, un nutrimento per anima e mente.

Tra le più note e numerosissime espressioni artistiche maggiormente note quali pittura, scultura, fotografia, l'arte contemporanea ha sviluppato nuovi particolari linguaggi che gli artisti interpretano attraverso l'utilizzo di particolari mezzi, ovvero attraverso la creazione di installazioni o tramite l'esecuzione di performances, spesso uniche e adattate a un particolare tipo di evento, luogo o collezionista: tali opere prendono il nome di *site specific*.

Le rappresentazioni *site specific* possono anche consistere in *performances* ovvero forme artistiche che si manifestano con l'azione di un individuo o di un gruppo, in un luogo e in un momento particolare. Si può affermare che queste performances, nell'ambito dell'arte contemporanea, includono questi tre elementi: (i) il coinvolgimento del corpo dell'artista; (ii) il coinvolgimento del pubblico; (iii) l'esclusività del luogo e del momento in cui vengono eseguite.

Questo articolo vuole esaminare alcune particolari questioni che legano il mondo di queste rappresentazioni artistiche e quelle del diritto. Ora, infatti, secondo una tendenza sempre maggiore, allo spettatore di tali *performances*, ad esempio, professionista del mondo dell'arte o meno, può venire richiesto di concludere un contratto prima di assistere o potere osservare tali opere d'arte, spesso caratterizzate dall'esclusività e dalla rarità delle rappresentazioni.

In verità, è da rilevare come solo talvolta ai protagonisti delle transazioni che avvengono nel mondo dell'arte contemporanea viene richiesto di concludere un apposito documento contrattuale *ad hoc*, al contrario, per continuare nell'esempio ricordato prima, si procede semplicemente a informare il pubblico per mezzo di ampi segnali visivi o cartelloni in cui si rendono note le caratteristiche della rappresentazioni artistica. Partecipando alla rappresentazione o prendendone parte, i soggetti interessati ne accettano implicitamente le pattuizioni, concludendo nondimeno un contratto per *facta concludentia*.

L'arte diventa un veicolo di scambio, prima di emozioni e poi di obbligazioni. Le obbligazioni sono regolate dal diritto. Ora, cosa succede quando queste rappresentazioni rivestono il carattere di esclusività? Quali diritti ha l'autore in questo particolare tipo di espressioni artistiche? E in che limiti? E soprattutto, quali lo spettatore? E *quid iuris* quando il luogo di esibizione dell'opera cambia?

Senza pretesa di esaustività, questo articolo vuole investigare i nuovi interrogativi posti dall'arte, e in particolare dall'arte contemporanea, che, come spesso avviene con analoghe manifestazioni dell'uomo, viaggia a una velocità superiore rispetto a quella del diritto. Nondimeno, il diritto è chiamato a trovarne le risposte.

### 2. Il contratto

Di regola, lo strumento per la regolazione di tali rapporti è, secondo il diritto italiano, il contratto *ex* articolo 1321 c.c. Il rapporto, o meglio i rapporti che vengono a essere creati tra artista, spettatore e spesso gallerista sono numerosi e complessi. Al fine di evitare che questi non vengano regolati in un modo idoneo, o peggio sia in seguito il giudice adito (richiesto dalle parti in caso di controversia) a dovere interpretare le volontà delle parti, la soluzione più cauta e lungimirante rimane quella di disciplinare tali rapporti con uno strumento contrattuale che rivesta la forma scritta, redatto da un professionista.

Infatti, essendo l'arte e l'insieme di transazioni che da questa derivano oramai di carattere internazionale, come conseguenza alla pluralità di soggetti che possono intervenire nel negozio giuridico, questi rapporti possono subire delle modificazioni a seconda del luogo di realizzazione dell'esibizione.

Nondimeno, analogamente a quanto avviene nel mondo degli affari, l'adozione di uno strumento contrattuale tra le parti avviene di rado, cosicché la galleria d'arte o la fondazione che ospita l'artista può trovarsi spesso a concludere un contratto attraverso lo scambio di corrispondenza, evitando di includere in un documento omnicomprendente le pattuizioni in merito ai diritti dell'opera d'arte, dell'artista e del gallerista.

Per ciò che in questa sede interessa, le esibizioni *site specific* rappresentano una peculiarità, in quanto non consistono solamente in una installazione (bene mobile creato per un'esibizione con l'utilizzo di diversi materiali statici o altre tecnologie, e.g. video), ma ugualmente possono consistere in una rappresentazione, ossia una esibizione interpretata da interpreti. Nella pratica può avvenire quindi che la galleria commissioni all'artista di eseguire un'opera, seguendo, il più delle volte lo schema previsto dagli articoli 2222 e ss c.c. L'artista, infatti, si obbliga a realizzare un'opera d'arte *site specific*<sup>ii</sup> la quale viene creata di norma per essere legata a una certa ambientazione, come riecheggia il nome. Tipicamente, invero, l'autore tiene in considerazione il luogo di esibizione nell'ideazione e nella creazione dell'opera.

L'artista non ha vincolo di subordinazione nei confronti del committente e può utilizzare la materia dallo stesso fornita. La proprietà dell'opera può rimanere in capo all'artista, oppure questa può essere trasferita alla galleria o a un collezionista. In questo caso, laddove un'opera d'arte si concretizzi in una *performance*, la titolarità dell'opera passa al collezionista, il quale potrà farla eseguire un numero infinito di volte, dietro le specificazioni fornite dall'artista.

Un altro rapporto contrattuale da prendere in considerazione è quello che l'artista o la galleria, per ciò che qui interessa, conclude con lo spettatore – visitatore.

Con quest'ultimo, per un tipo di opera d'arte di questo tipo, è bene sin da subito segnalare che il contratto che verosimilmente si concluderà, conformemente alle regole del nostro ordinamento, difficilmente ricadrà in una delle categorie previste dal Codice Civile: come noto, infatti, le parti sono libere, in applicazione della loro autonomia contrattuale ed entro i limiti fissati dalla legge, di determinare il contenuto del contratto, predisponendo una disciplina particolare, purché gli interessi che intendono realizzare siano meritevoli di tutela secondo l'ordinamento giuridico (art. 1322 c.c.).

Lo spettatore potrebbe non solo arrestarsi ad osservare l'opera come un quadro in un museo, ma potrebbe prenderne parte, conferendo i suoi diritti nell'esibizione: per ciò che qui interessa, si può affermare che nelle opere *site specific* il contratto che viene concluso tra artista e spettatore è un contratto atipico.

### 3. I diritti dell'artista

All'artista, interprete o esecutore, delle opere d'arte *site specific*, sempre secondo la legge italiana<sup>iii</sup>, sono applicabili le disposizioni della L. 22 aprile 1941 n. 633, in tema di protezione del diritto di autore e di altri diritti connessi al suo esercizio.

I diritti riconosciuti dalla predetta legge sono ampi e ampliabili: non si ravvisa nessuna disposizione di legge da cui si desuma, direttamente o indirettamente, limitazioni che inducano a ritenere che non sia possibile per l'artista-interprete provvedere a concludere contratti che proteggano altri interessi relativi alla propria interpretazione<sup>iv</sup>. In particolare, ai sensi e per gli effetti dell'articolo 80 della L.633/1941 agli artisti interpreti ed esecutori, spettano diritti patrimoniali esclusivi che possono formare oggetto di separati accordi contrattuali di trasferimento. Nulla vieta all'autore di farsi corrispondere una retribuzione per la prestazione artistica eseguita dal vivo oppure di regolare i rapporti relativi ai diritti patrimoniali esclusivi con un soggetto terzo (ad es. galleria), anche relativi all'utilizzazione, ovviamente per iscritto ex art. 110 L.633/1941.

Si ritiene applicabile la disposizione dell'art. 80 della L.633/1941 *lett. a)* all'interprete delle opere d'arte *site specific*, il quale avrà dunque il diritto esclusivo in ordine alla fissazione e alla riproduzione delle prestazioni artistiche potendosi dunque opporre alla registrazione o riproduzione dal vivo delle proprie performances, se non autorizzata: tale pratica, illecita, prende il nome di *bootlegging*<sup>v</sup>. L'art. 80 L.633/1941 prevede altresì che all'artista-interprete siano riconosciuti anche

i diritti relativi all'”*autorizzazione e alla comunicazione al pubblico, in qualsivoglia forma e modo, ivi compresa la messa a disposizione del pubblico in maniera tale che ciascuno possa avervi accesso dal luogo e nel momento scelti individualmente, delle proprie prestazioni artistiche dal vivo, nonché la diffusione via etere e la comunicazione via satellite delle prestazioni artistiche dal vivo, a meno che le stesse siano rese in funzione di una loro radiodiffusione o siano già oggetto di una fissazione utilizzata per la diffusione*” (lett. c).

L'autore può altresì autorizzare la messa a disposizione del pubblico in maniera tale che ciascuno possa avervi accesso dal luogo e nel momento scelti individualmente, delle fissazioni delle proprie prestazioni artistiche e delle relative riproduzioni (lett. d); nonché autorizzare la distribuzione delle fissazioni delle loro prestazioni artistiche (lett. e). È data anche facoltà all'artista di autorizzare il noleggio o il prestito delle fissazioni delle loro prestazioni artistiche e delle relative riproduzioni, fatto salvo il diritto a un'equa remunerazione per il noleggio concluso dal produttore, se del caso, con terzi. La norma commina altresì la sanzione della nullità relativamente alla previsione di ogni patto contrario (lett. f).

Nelle opere *site specific*, spesso, l'autore è anche colui che interpreta la performance. Tuttavia nel caso così non fosse, potremmo essere in presenza di una bipartizione dei diritti: da una parte l'autore, titolare di propri e distinti diritti, al quale dovranno essere sempre riconosciuti i diritti in caso di interpretazione di un terzo artista; dall'altra i diritti patrimoniali e esclusivi dell'artista-interprete, il quale può opporsi alla riproduzione della sua opera.

Tali diritti, definiti diritti della personalità professionale, sono regolati (parzialmente) dall'art. 82 L.633/1941 il quale tuttavia si riferisce unicamente a:

“1) *coloro che sostengono nell'opera o composizione drammatica, letteraria o musicale, una parte di notevole importanza artistica, anche se di artista esecutore comprimario;*

2) *i direttori dell'orchestra o del coro;*

3) *i complessi orchestrali o corali, a condizione che la parte orchestrale o corale abbia valore artistico di per sé stante e non di semplice accompagnamento”.*

Tale disposizione appare altamente limitativa in quanto non tiene conto di una serie di sfumature e di diramazioni oggi presente nell'arte contemporanea. Cionondimeno, si ritiene applicabile in via analogica la norma per gli autori delle opere *site specific*.

#### 4. I diritti dello spettatore

Una posizione giuridica interessante, a parere di chi scrive, è quella che interessa la sfera dei diritti dello spettatore delle *performances site specific*. Recentemente, all'inaugurazione della mostra *Modernikon* presso la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo di Torino, l'artista russa Elena Kovilyna ha eseguito una rappresentazione nel giardino antistante l'ingresso delle sale: avvicinatasi a una tavola imbandita per l'esibizione, prima di incominciare il banchetto, ha invitato quattro persone a prendere parte al convivio. Costoro, scelti tra il pubblico, sono stati collocati dall'artista intorno alla tavola e hanno preso parte alla *performance*.

Ci si può domandare se e quali diritti esistano in capo agli spettatori che hanno partecipato alla rappresentazione oppure se costoro, pur titolari di posizioni giuridiche proprie, hanno implicitamente rinunciato ai propri diritti a favore dell'artista.

Lo spettatore-visitatore che entra in una galleria d'arte dovrebbe solitamente essere informato delle norme che regolano la propria visita, ciò che sarà consentito fotografare, riprendere, toccare e che descrivano ciò che accadrà, con o senza la sua attiva partecipazione, da un punto di vista artistico: lo spettatore, infatti, potrebbe anche diventare parte dell'opera d'arte stessa. Si pensi all'opera “*Sunflower seeds*” di Ai Weiwei, esposta attualmente alla Tate Modern di Londra<sup>vi</sup> o alle numerose *performances* eseguite in vari siti di Torino nel corso dell'ultima edizione di Artissima 2010.

Al fine di indicare allo spettatore come saranno regolate le sue attività all'interno della galleria, alcuni musei espongono le norme di comportamento applicabili attraverso cartelloni o insegne all'ingresso. Non esistono, di regola, contratti scritti con il visitatore, il quale normalmente potrà, per i propri interrogativi, trovare il conforto dei cosiddetti “mediatori culturali” i quali forniranno informazioni e codici di condotta prima e durante l'esecuzione delle *performances site specific*.

Come noto, spesso nelle gallerie d'arte non è possibile scattare fotografie né riprendere le opere d'arte. Ciò potrà

assumere un significato ancora maggiore laddove la rappresentazione sia unica e non ripetibile. Un esempio più unico che raro di questo tipo di realizzazione è dato dalle opere di Tino Sehgal<sup>vii</sup>. Questo autore contemporaneo esegue le sue opere in modo estremamente particolare: le opere non sono descritte nel materiale informativo della galleria, non ci sono di regola comunicati stampa esplicativi, non si può riprendere l'opera né fotografarla. Non viene lasciata, volutamente, alcuna traccia visibile delle opere. Queste consistono in attività immateriali, spesso in *performances*, alle quali il visitatore prende parte inconsapevolmente, oppure in coreografie, rigorosamente senza oggetti, in cui il pubblico è posto di fronte a situazioni insolite e surreali interpretate da ballerini, attori e persino dalle guardie del museo.

In questo caso il visitatore non è a conoscenza né della fisicità dell'opera né della sua realizzazione in quel determinato contesto temporale: si accorge solamente di stare partecipando all'esecuzione dell'opera d'arte solamente nel corso dell'esibizione o al termine di questa. Nessun documento viene esposto o fatto sottoscrivere all'ingresso, né viene richiesto il consenso all'utilizzo della propria immagine. A parte l'eventuale illiceità, valutabile nel caso di specie anche alla luce delle disposizioni in materia di privacy dettate dagli Stati in cui l'opera viene eseguita, da un punto di vista probatorio si potrebbe ipotizzare la presenza di testimoni o di un notaio nel caso di alienazione dell'opera a terzi. Infatti, come si può facilmente percepire, l'immaterialità e la potenziale imitazione dell'opera rendono arduo configurare le condizioni di una vendita di un'opera con tali caratteristiche. Inoltre allo spettatore potrà venire richiesto<sup>viii</sup> di sottoscrivere un documento in cui s'impegna a non rivelare il contenuto dell'opera. La questione rimane aperta.

## 5. Profili di diritto internazionale privato

Sempre di più le transazioni riguardanti il mondo dell'arte contemporanea assumono caratteristiche di internazionalità. Nel sistema delle norme di diritto internazionale privato applicabili nell'ordinamento italiano, accanto alla L. 31 maggio 1995, n. 218, la quale come noto costituisce il sistema nazionale di norme in materia di diritto internazionale privato, è altresì presente la Convenzione di Roma sulla legge applicabile alle obbligazioni contrattuali, del 19 giugno 1980, resa esecutiva con L. n. 975 del 1984. Quest'ultima rappresenta il punto di partenza per un approccio comunitario della questione ed enuncia, come suo principio basilare, la libertà di scelta delle parti riguardo la legge regolatrice delle proprie obbligazioni contrattuali (art. 3<sup>ss</sup>).

A tal fine, quando i diritti dell'opera comportano la negoziazione e la formalizzazione di una transazione commerciale con una controparte straniera, si rende necessaria la redazione di un contratto che tenga conto degli elementi di internazionalità presenti nella transazione. Tuttavia, come accennato *supra*, solo raramente vengono adottati strumenti contrattuali per opere d'arte *site specific*. Nei loro rapporti le fondazioni, le gallerie, gli artisti nonché i visitatori concludono contratti per fatti concludenti, o attraverso lo scambio di corrispondenza, di regola senza l'ausilio di un contratto, che regoli con precisione le loro vicendevoli obbligazioni.

In caso di mancanza di strumenti contrattuali, laddove l'opera d'arte si configuri come un bene e si voglia formare oggetto di una vendita internazionale (*recte*, una merce, per utilizzare la terminologia della Convenzione), tangibile e materiale, occorre avere riguardo, da una parte alla sopra citata Convenzione di Roma del 19 giugno 1980, il cui art. 4<sup>a</sup> disciplina che il contratto è regolato, in mancanza di scelta delle parti, dalla legge del paese con il quale presenta il collegamento più stretto, e dall'altra parte anche alla Convenzione di Vienna del 11 aprile 1980, ratificata con L. n. 765 del 1985 ed entrata in vigore il 1 gennaio 1988.

Invero, la vendita internazionale di beni mobili è disciplinata da regole giuridiche uniformi che tengono conto della prassi commerciale e che sono state recepite da molti paesi, compresa l'Italia. Per quanto concerne il diritto italiano, la questione relativa ai contratti di vendita internazionali, con le suddette caratteristiche, è disciplinata sia dalla Convenzione di Vienna, elaborata dall'UNCITRAL, sia dalla legge italiana, segnatamente dall'articolo 1470 ss. del codice civile per le questioni in cui non è possibile applicare la Convenzione. Quest'ultima, precisamente, si applica a tutte le vendite di beni mobili tra parti aventi sede in Stati diversi che hanno aderito alla Convenzione, e non alle prestazioni di servizi ed agli appalti. Ma, è obbligo ricordare che non trova neanche applicazione in caso di beni acquistati per uso personale, familiare o domestico (cfr. art 2<sup>xi</sup>).

Per quanto concerne invece la legge applicabile è necessario distinguere a seconda che la controparte appartenga o

meno a uno Stato aderente: laddove la controparte sia residente in uno Stato contraente allora l'applicazione delle Convenzione è in *re ipsa*; qualora, invece, la controparte appartenga ad uno Stato che non ha invece aderito alla Convenzione, allora questa troverà applicazione solo nella misura in cui le norme di diritto internazionale privato portano ad applicare la legge di un Paese contraente.

Nel caso di *performances site specific*, la situazione è diversa, e la legge applicabile in mancanza di specificazione delle parti potrebbe configurarsi come quella di cui “... il contratto presenti il collegamento più stretto col paese in cui la parte che deve fornire la prestazione caratteristica ha, al momento della conclusione del contratto, la propria residenza abituale ...” (art.4, comma II, Convenzione di Roma). Le interpretazioni in questo caso possono essere diverse, e variano a seconda del caso di specie, ma si potrebbe in ogni caso ipotizzare come applicabile la legge del Paese di residenza dell'artista: in ogni caso, in mancanza di una espressa indicazione negoziale delle parti, sarà soltanto il giudice a provvedere ad individuare la legge applicabile, risolvendo, nel caso specifico, l'eventuale conflitto. Questa informazione spesso sfugge alle gallerie o fondazioni che organizzano le performances, affidandosi perlopiù a uno scambio di corrispondenza, nella convinzione, non sempre fondata, di non incorrere mai in una disputa.

Certo, vi possono essere artisti che si dimostrano particolarmente riluttanti a concludere un contratto in cui vengano regolate le proprie *performances*, forse anche per il timore che una negoziazione contrattuale porti a svelare l'originalità delle proprie opere o a perderne una parte dei diritti. Si pensi a Tino Sehgal, il quale non comunica alcuna informazione relativa alle proprie esibizioni: al gallerista in linea di massima viene trasmesso lo stretto necessario per organizzare l'evento, ma nulla viene comunicato né attraverso cartelloni pubblicitari né attraverso la documentazione informativa del luogo di rappresentazione. I visitatori diventano spettatori e “vivono” esperienze, composte di gesti, anche attuali o comuni, i quali assumono significati diversi in occasione della *performances*. Cionondimeno, se l'originalità vuole essere protetta con il segreto più assoluto, si deve mettere in conto il rischio di lasciare non regolamentata la propria esibizione. La scelta di non regolamentare gli interessi, i segreti e l'originalità dell'artista si pone, rispetto al contratto, allo stesso modo della scelta per un imprenditore di non depositare e registrare uno specifico procedimento, mantenendo il segreto industriale.

## 6. Assicurazione

Questione di non facile qualificazione né soluzione è quella legata alle polizze assicurative da concludere a protezione delle opere d'arte *site specific*.

L'opera d'arte in questione, ai fini di questo articolo, come esposto *supra*, non si qualifica come un'opera nel senso classico del termine: si tratta, infatti, perlopiù, o di installazioni o di *performances*. Una polizza assicurativa idonea dovrà tenere in considerazione tale natura duplice, sia di bene tangibile e materiale sia di rappresentazione. Nondimeno, la polizza dovrà individuare anche i sinistri dai quali assicurarsi: laddove si sia in presenza di un'installazione, la polizza dovrà prevedere una copertura per il furto oltre che per il danneggiamento; nel caso di *performances*, eventualmente si dovrà prevedere una copertura per la responsabilità civile. Spesso le rappresentazioni possono coinvolgere diversi soggetti e il pubblico, utilizzare manufatti o materiali e il rischio, seppur remoto, di incorrere in un danno sussiste sempre.

I sinistri che possono verificarsi a tali tipi di opere possono verificarsi sia quando queste sono ferme in un dato luogo (si pensi allo spazio indicato specificamente dalla galleria per l'installazione) oppure quando queste sono in movimento (tanto nella fase di spostamento da un luogo a un altro quanto, precisamente, quando le opere consistono in rappresentazioni)<sup>xiii</sup>. La polizza assicurativa dovrà essere sempre contrattata, al fine di evitare polizze omnicomprendenti che ad ogni buon conto non individuino, però, né la protezione né la *quantum* oggetto di tale protezione.

Rilevante, infatti, è l'individuazione della stima dell'opera, al momento della conclusione della polizza. Tale adempimento rappresenta una cautela contrattuale rilevante in quanto le opere d'arte, specie quelle relative all'arte contemporanea, soffrono di oscillazioni molto rilevanti nelle quotazioni di mercato; pertanto, appare necessario sottoscrivere un'apposita clausola<sup>xiiii</sup> con la compagnia di assicurazione, al fine di impedire che quest'ultima contesti l'ammontare richiesto in caso di sinistro. Così procedendo, l'assicuratore risarcirà il danno tenendo conto del valore

attribuito all'opera dalle parti *a priori*. Tale dichiarazione di stima ha carattere negoziale ed è ontologicamente diversa dichiarazione di valore, ai sensi e per gli effetti dell'articolo 1908 c.c.: quest'ultima infatti è una semplice dichiarazione di scienza nella quale si ritrova integralmente ribadito il principio indennitario che regge l'assicurazione contro i danni e stabilisce che, nell'accertare il danno, non è dato attribuire alle cose danneggiate o perite un valore superiore a quello che avevano al momento del sinistro.

Per i casi più delicati, ove ad esempio l'opera assicurata si concretizzi in un'esibizione, potrebbe essere opportuno prevedere una clausola compromissoria onde devolvere la composizione delle controversie che ne possono scaturire alla competenza di un collegio arbitrale. In linea generale, ciò potrebbe garantire tempi più rapidi rispetto alla giustizia ordinaria e quindi (ma non sempre) anche costi più contenuti; inoltre, in questi casi, il vero valore aggiunto rappresentato dall'arbitrato potrebbe essere quello di nominare un arbitro che possieda competenze specifiche maggiori di quelle di un giudice ordinario. Precisamente – sebbene tale carenze vengano di regola assolte, nel corso di un giudizio ordinario attraverso l'espletamento di una consulenza tecnica o addirittura, in via preventiva e laddove ne sussistano i presupposti, attraverso un accertamento tecnico preventivo ex art. 696 bis c.p.c. – la partecipazione di un esperto nel collegio arbitrale potrebbe garantire una velocità maggiore del procedimento.

## 7. Conclusioni

Racchiudere l'arte nel diritto sembrerebbe quasi un controsenso. Ciononostante il riferimento a norme precise, sebbene generali e astratte, risulta necessario al fine di garantire ai protagonisti del mondo dell'arte la tutela dei propri diritti.

In questa breve trattazione si è cercato di fornire agli operatori, presenti e futuri, che operano in codeste realtà, un quadro – sebbene sintetico e senza pretesa di esaustività – di alcune problematiche rilevanti. L'arte contemporanea, come si affermava nell'incipit, viaggia a una velocità diversa dal diritto e sono pertanto necessarie risposte per queste nuove forme di espressione, anche per coloro che, come alcuni artisti, rifuggono ogni tipo di categoria. Espressioni nuove si avvicinano intanto nel mondo dell'arte, mentre dall'altra parte il diritto lascia vuoti di tutela che permettono alla parte più preparata di garantire al meglio i propri diritti, soprattutto in assenza di pattuizioni tra le parti.

In questo scenario, le figure dei professionisti (non solo giuristi, ma anche economisti, galleristi e tecnici specializzati) svolgono un ruolo fondamentale a tutela di tali operatori, i quali diventano sempre più esigenti e attenti nel capire le dinamiche di un sistema sempre più complesso, in quanto, ma non solo, la crescente internazionalizzazione, anche nel mondo dell'arte, comporta una maggiore apertura e un notevole rinnovamento.

Regole internazionali e armonizzazioni (si pensi all'eterna *vexata quaestio* sul diritto di seguito) si rendono necessarie. Il mondo dell'arte e quello del diritto si potrebbero però avvicinare. Coloro che credevano che l'Arte fosse soltanto quella classica, “difficile da fare ma facile da capire”, in quanto immediata e diretta, sono ora chiamati a una nuova sfida, quella di accettare e rispettare l'arte contemporanea, “facile da fare ma difficile da capire”, la quale si sta imponendo in maniera tentacolare con ogni forma, idea e mezzo ora concepibile.

Ha ragione Maurizio Nannucci “*All art has been contemporary*”<sup>xiv</sup>: anche il diritto avrà la forza di esserlo?

Unless otherwise noted, this article and its contents are licensed under a  
Creative Commons Attribution 2.5. Generic License.  
<http://creativecommons.org/licenses/by/2.5/>

Se non altrimenti indicato, il contenuto di questo articolo è rilasciato secondo i termini della licenza  
Creative Commons Attribution 2.5. Generic License.

<sup>i</sup> S. SEGNALINI, *Dizionario Giuridico dell'Arte*, Ginevra-Milano, 2010, pagg. 165 e ss.

<sup>ii</sup> P. FRANK, *Site Sculpture*, Art News, Oct. 1975. Il termine “*site specific*” fu creato dall’artista californiano Robert Irwin, anche se la prima utilizzazione in termini tecnici e la conseguente diffusione si deve a un gruppo di giovani scultori del calibro di Lloyd Hamrol e Athena Tacha, alla metà degli anni ’70, ai quali furono appaltate opere per siti urbani di larghe dimensioni. C’è anche chi ha definito la *site specific environmental art* come un “*movimento*”, come il critico architettonico Catherine Howett (“*New Directions in Environmental Art*,” Landscape Architecture, gennaio 1977) o il critico d’arte Lucy Lippard (“*Art Outdoors, In and Out of the Public Domain*” Studio International, marzo/aprile 1977).

<sup>iii</sup> La legge italiana sarà applicabile nei limiti del territorio italiano oppure anche per regolare rapporti in presenza di elementi di estraneità rispetto a quelli nazionali, a seguito della scelta eventualmente effettuata dalla parti in applicazione della Convenzione di Roma del 1980 o delle regole di conflitto dettate dalla Legge 31 maggio 1995 n. 218 in tema di diritto internazionale privato.

<sup>iv</sup> A. S. GAUDENZI, *Il nuovo diritto d'autore*, Dogana (SM), pagg. 383 e ss.

<sup>v</sup> *Ibidem*.

<sup>vi</sup> L’artista cinese AI WEIWEI è il creatore di “*Sunflower seeds*”, un immenso tappeto di altezza pari a dieci centimetri creato utilizzando 150 tonnellate di semi di porcellana fatti e dipinti a mano da artigiani provenienti dalla città cinese di Jingdezhen. I semi di girasole rappresentano per l’artista i milioni di cinesi vittime delle carestie provocate da Mao Zedong. Ai visitatori dell’installazione, presso la Tate Modern di Londra, viene data la possibilità di camminare sulla distesa di semi grigia, di toccare e di prendere in mano i semi e anche di creare monticelli e temporanee sculture, come con la sabbia sulla spiaggia (cfr. N. DEGLI INNOCENTI, in *Il sole24.it*, 11 ottobre 2010 - sezione Arte).

<sup>vii</sup> L’artista TINO SEHGAL (1976) è salito all’onore delle cronache in quanto le sue opere, quasi mai documentate, sono rappresentazioni uniche, in cui lo spettatore diviene parte della performance. Durante un’esposizione del marzo 2010, il Guggenheim Museum di New York è stato completamente svuotato dei quadri di Kandinsky, Picasso, Chagall etc. per fare spazio alle opere immateriali dell’artista. In particolare è degna di nota “*Progress*”, in cui il visitatore viene avvicinato da una bambina che lo interroga sul senso del progresso; il visitatore viene dunque accompagnato da altri diversi “soggetti”, sempre più anziani per ogni spirale del Museo. Si conclude con un dialogo profondo, ironico e sprezzante con una attempata signora, con cui si conclude l’opera.

<sup>viii</sup> Il momento di tale richiesta riveste un aspetto nondimeno determinante: laddove questa avvenga *ex ante*, il visitatore potrà essere totalmente informato di ciò che andrà a “vivere” in termini di esperienza artistica, giuridicamente sarà informato, certo, probabilmente, però, l’originalità dell’opera o della forma in cui questa verrà manifestata potrà essere messa in discussione, preparando il visitatore a qualcosa di atipico e così venendo meno l’effetto “sorpresa”: qualora questa invece la richiesta avvenga *ex post* il visitatore avrà già sperimentato la performance e il suo assenso alle pattuizioni potrebbe anche non essere rilasciato.

<sup>ix</sup> Articolo 3 - Libertà di scelta.

1. Il contratto è regolato dalla legge scelta dalle parti. La scelta dev’essere espressa, o risultare in modo ragionevolmente certo dalle disposizioni del contratto o dalle circostanze. Le parti possono designare la legge applicabile a tutto il contratto, ovvero a una parte soltanto di esso.

2. Le parti possono convenire, in qualsiasi momento, di sottoporre il contratto ad una legge diversa da quella che lo regolava in precedenza, vuoi in funzione di una scelta anteriore secondo il presente articolo, vuoi in funzione di altre disposizioni della presente convenzione. Qualsiasi modifica relativa alla determinazione della legge applicabile, intervenuta posteriormente alla conclusione del contratto, non inficia a validità formale del contratto ai sensi dell’articolo 9 e non pregiudica i diritti dei terzi.

3. La scelta di una legge straniera ad opera delle parti, accompagnata o non dalla scelta di un tribunale straniero, qualora nel momento della scelta tutti gli altri dati di fatto si riferiscano a un unico paese, non può recare pregiudizio alle norme alle quali la legge di tale paese non consente di derogare per contratto, qui di seguito denominate «disposizioni imperative».

4. L’esistenza e la validità del consenso delle parti sulla legge applicabile al contratto sono regolate dagli articoli 8, 9 e 11.

<sup>x</sup> Articolo 4 - Legge applicabile in mancanza di scelta.

1. Nella misura in cui la legge che regola il contratto non sia stata scelta a norma dell’articolo 3, il contratto è regolato dalla legge del paese col quale presenta il collegamento più stretto. Tuttavia, qualora una parte del contratto sia separabile dal resto e presenti un collegamento più stretto con un altro paese, a tale parte del contratto potrà applicarsi, in via eccezionale, la legge di quest’altro paese.

2. Salvo quanto disposto dal paragrafo 5, si presume che il contratto presenti il collegamento più stretto col paese in cui la parte che deve fornire la prestazione caratteristica ha, al momento della conclusione del contratto, la propria residenza abituale o, se si tratta di una società, associazione o persona giuridica, la propria amministrazione centrale. Tuttavia, se il contratto è concluso nell’esercizio dell’attività economica o professionale della suddetta parte, il paese da considerare è quello dove è situata la sede principale di detta attività oppure, se a norma del contratto la prestazione dev’essere fornita da una sede diversa dalla sede principale, quello dove è situata questa diversa sede.

3. Quando il contratto ha per oggetto il diritto reale su un bene immobile o il diritto di utilizzazione di un bene immobile, si presume, in deroga al paragrafo 2, che il contratto presenti il collegamento più stretto con il paese in cui l’immobile è situato.

4. La presunzione del paragrafo 2 non vale per il contratto di trasporto di merci. Si presume che questo contratto presenti il collegamento più stretto col paese in cui il vettore ha la sua sede principale al momento della conclusione del contratto, se il detto paese coincide con quello in cui si trova il luogo di carico o di scarico o la sede principale del mittente. Ai fini dell’applicazione del presente paragrafo sono considerati come contratti di trasporto di merci i contratti di noleggio a viaggio o altri contratti il cui oggetto essenziale sia il trasporto di merci.

5. È esclusa l’applicazione del paragrafo 2 quando la prestazione caratteristica non può essere determinata. Le presunzioni dei paragrafi 2, 3 e 4 vengono meno quando dal complesso delle circostanze risulta che il contratto presenta un collegamento più stretto con un altro paese.

<sup>xi</sup> Articolo 2

La presente Convenzione non disciplina le vendite:

- a) di merci acquistate per uso personale, familiare o domestico, a meno che il venditore, in un qualsiasi momento anteriore alla conclusione o al momento della conclusione del contratto, non sapesse e non fosse tenuto a sapere che tali merci erano comprate per tale uso;
- b) all'asta;
- c) su pignoramento o effettuata in qualsiasi altro modo per ordine del giudice;
- d) di valori mobiliari, effetti commerciali e valute;
- e) di navi, battelli, aliscafi o aeronavi;
- f) di elettricità.

<sup>xii</sup> S. SEGNALINI, *Ibidem*, pagg. 36 e ss.

<sup>xiii</sup> In questo caso si parlerà di “*polizza stimata*”.

<sup>xiv</sup> M. NANNUCCI, 2000, esposta presso la *GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea*, Torino.