



Sciomi | RICERCHE

Webzine semestrale di Teatro, Video e Suono
Diretta da Valentina Valentini

Editoriale

Cosetta Saba, Lisa Parolo
Editoriale

Per una ricognizione della storia della video arte in Italia

a cura di Cosetta Saba e Lisa Parolo

Cosetta Saba

Cominciamenti della video arte in Italia (1968-1971)

Valentina Valentini

Ipotesi per una pre-storia delle installazioni video

Lisa Parolo

Video arte in Italia anni Settanta. Produzioni, esposizioni, teorie

Francesco Spampinato

Ibridazione, corpi e media. Pratiche artistiche del video in Italia negli anni Ottanta

Flavia Dalila D'Amico

L'anima militante del video nell'epoca digitale

Milo Adami

Video in Italia: una storia senza margini. Per una ricognizione storica, critica, espositiva dopo l'avvento del digitale

Valentino Catricalà

Oltre il video, verso il video. Arte e intelligenza artificiale

Alessandra Donati, Eliana Romanelli

L'opera d'arte video tra diritto e mercato

Video

Suono

Conversazione di Valentina Valentini con Chiara Guidi

Il femminile della vocalità

Teatro

Laura Pernice

Ortografie della nuova scena testoriana

Atlante

***Radical software*: la prima rivista del video indipendente**

Allegati

Focus da nuovoteatromadeinitaly.sciami.com

Simone Carella | Città di Ebla

COMITATO SCIENTIFICO

Jean-Paul Fargier, già Università Paris 8, Francia, **Helga Finter**, Università di Giessen, Germania, **Giovanni Iorio Giannoli**, già Università degli Studi di Roma Tor Vergata, **Pietro Montani**, già Sapienza Università di Roma, **Francesco Spampinato**, Università degli Studi di Bologna, **Annalisa Sacchi**, Università IUAV di Venezia, **Valentina Valentini**, Sapienza Università di Roma.

COMITATO EDITORIALE

Guido Bartorelli, Università degli Studi di Padova, **Donata Chiricò**, Università della Calabria, **Francesco Fiorentino**, Università degli Studi Roma Tre, **Massimo Fusillo**, Università degli Studi dell'Aquila, **Thomas Haskell Simpson**, Northwestern Università di Chicago, USA, **Carlo Martino**, Sapienza Università di Roma, **Didier Plassard**, Università Paul Valéry di Montpellier, Francia, **Cosetta G. Saba**, Università degli Studi di Udine, **Emanuele Senici**, Sapienza Università di Roma, **Carlo Serra**, Università della Calabria.

REDAZIONE

Samuele Briatore, Dalila D'Amico, Lisa Parolo, Mauro Petruzzello, Stefano Scipioni, Andrea Vecchia, Daniele Vergni.

La webzine aderisce alle linee guida etiche indicate dal **COPE Code of Conduct for Journal Editors**¹. Tutti gli articoli vengono esaminati da revisori esterni. Gli articoli richiesti e concordati dalla direzione della rivista, secondo il programma editoriale, vengono sottoposti alla valutazione dei membri del comitato scientifico; questa circostanza è segnalata in nota, nella prima pagina del contributo. Sono ammessi direttamente dal comitato editoriale i contributi non rilevanti per le finalità che presiedono alla classificazione delle Riviste (schede bibliografiche, forum, interviste, interventi di artisti).

© 2019 – SCIAMI EDIZIONI (Teramo – Roma)

Issn: 2532-3830

Registrato presso il ROC al n. 26708

Sciami|ricerche, n. 6, Ottobre 2019

Webzine: <https://webzine.sciami.com/webzine/numero-6>

www.sciami.com / webzine.sciami.com

Redazione e direzione: via del Mandrione, 451 – 00181 Roma (RM)

Editore: Sciami|edizioni, Largo San Carlo, 9 – 64100 Teramo (TE)

Telefono +39 0861 247885

E-mail info@sciami.com



1 https://publicationethics.org/files/Code_of_conduct_for_journal_editors_Mar11.pdf

Copertina

Luciano Giaccari, *Televisione come memoria*, 1968. Progetto. Courtesy achivio privato Maud e Luciano Giaccari, Varese.

Retro di copertina

Luciano Giaccari, *Televisione come memoria*, 1968. Progetto (particolare). Courtesy achivio privato Maud e Luciano Giaccari, Varese.

Immagine di copertina di ogni articolo

Studio Azzurro, *Sensible Map*, ambiente sensibile (Portatori di Storie), Interaction #3, Casablanca, 2008.

T. Trini, Il Telemuseo, «Domus» n. 488, luglio 1970.

Marinella Pirelli, *Film Ambiente*, 1968-69 (versione 2004), ferro, acciaio, legno, materiale plastico, immagini in movimento, suono. Veduta dell'installazione presso la mostra *Luce Movimento. Il Cinema Sperimentale di Marinella Pirelli*, Museo del Novecento, Milano. Foto Lorenzo Palmieri, Courtesy Archivio Marinella Pirelli.

Frame dal video *ABC video* (1978) di Lola Bonora, Carlo Ansaloni e Maurizio Cosua realizzato durante il secondo video laboratorio alla galleria del Cavallino. Courtesy collezione privata Cardazzo, Venezia.

Fabrizio Plessi, *Roma*, Martin-Gropius-Bau, Berlino, 2004 (rivisitazione dell'installazione originalmente realizzata presso Documenta 8, Kassel, 1987). Courtesy: Archivio Plessi.

Frame dal video *SOLO Limoni*, Giacomo Verde, 2001, Venezia.

Cosimo Terlizzi, *La Benedizione Degli Animali*, 2013.

Donato Piccolo, *Leonardo sogna le nuvole*, 2014.

Francesco Bertelè, *Sagas*, video_performance 20', 2015. Music and performance by Nick McMullan.

Chiara Guidi, *Fiabe Giapponesi*, Teatro Comandini-Cesena, foto di Niccolò Gialain.

Macbetto o la chimica della materia, regia di Roberto Magnani, foto di Federico Buscarino.

Copertina *Radical software*, Anno I, n.1.

I materiali utilizzati all'interno della pubblicazione (testo, foto, grafiche, etc...) e sulla webzine sono di proprietà dei rispettivi licenziatari e sono stati gentilmente autorizzati solo ed esclusivamente per questa pubblicazione. Per qualunque altro utilizzo è necessario informare i titolari. Per tutte le opere riprodotte, l'editore ha effettuato, senza successo, tutte le ricerche necessarie al fine di identificare gli aventi titolo. Pertanto resta disponibile ad assolvere le proprie obbligazioni.



L'opera d'arte video tra diritto e mercato

Alessandra Donati
Elia Romanelli

ABSTRACT

L'opera d'arte video, nonostante sia una forma d'arte ormai risalente nel tempo fatica ancora oggi a trovare un inquadramento giuridico condiviso. Il rischio è quello di associare la video arte ad altre forme artistiche più tradizionali e ciò ha impedito di attribuire alla video arte una propria autonomia, indipendenza e specificità espressiva. I video d'artista non sono elencati tra le opere espressamente tutelate dalla Legge sul diritto d'autore, con tutte le conseguenze che ne derivano sul piano della determinazione dei soggetti titolari dei diritti morali e patrimoniali d'autore e della suddivisione di tali diritti tra i diversi soggetti che a vario titolo contribuiscono alla loro realizzazione (artista, regista, sceneggiatore, interpreti, autori delle musiche, ecc.), soprattutto nel caso in cui le opere video siano il frutto del contributo creativo indissolubile e del lavoro collettivo di un gruppo di persone. Infine, la video arte sconta inevitabilmente i limiti propri dell'arte digitale, facilmente riproducibile, deteriorabile, non limitata e numerata nelle sue edizioni e soggetta all'obsolescenza derivante dallo sviluppo tecnologico; ciò determina il sorgere di non poche difficoltà in tema di rivendicazione dello status di opera d'arte nell'essenza della sua unicità, originalità e autenticità. La rilevanza delle problematiche connesse alla regolamentazione giuridica e alla conservazione della video arte è tale anche in considerazione del possibile riconoscimento come bene culturale che i supporti audiovisivi aventi carattere di rarità e di pregio possono ottenere ai sensi del Codice dei beni culturali e del paesaggio. Di estremo rilievo è, dunque, l'analisi giuridica finalizzata alla qualificazione di tale medium, mediante la quale inquadrare la sua natura espressiva e comprendere come gestire la circolazione di tali opere, come garantirne la tutela e la conservazione e assicurarne l'autenticità e la paternità.

Despite being a form of art that dates back in time, the work of video art still struggles today to find a shared legal framework. There is a risk to associate video art with other more traditional artistic forms and this risk has prevented video art from attributing its own autonomy, independence and expressive specificity. Artists' videos are not listed among the works expressly protected by Italian Law no. 633/1941 (Law on protection of copyright and moral rights), with all the consequences in terms of determining the holders of the moral and patrimonial rights of the author and the division of these rights between the various persons who, in various ways, contribute to their realization (artist, director, screenwriter, interpreters, music authors, etc.), especially if the video works result from the indissoluble creative contribution and the collective work of a group of people. Finally, video art inevitably suffers the limits of digital art: it is easily reproducible, perishable, not limited and numbered in its editions, subject to obsolescence resulting from technological development; these factors causes the arising of various difficulties in terms of claiming the status of a work of art in the essence of its uniqueness, originality and authenticity. The relevance of issues related to legal regulation and the conservation of video art is also relevant for the possible recognition as a cultural asset that audiovisual media of a rare and valuable nature can obtain under the Italian Legislative Decree no. 42/2004 (Code of Cultural Heritage). Of extreme importance, therefore, is the legal analysis aimed at qualifying such a medium, through which to frame its expressive nature and understand how to manage the circulation of such works of art, how to ensure their protection and preservation and ensure their authenticity and paternity.

Al collezionista consegno i file digitali necessari per riprodurre la maggior parte o tutto il lavoro. Ma come dargli certezza dell'unicità dell'opera? La risposta, è vecchia di secoli: con una firma.

Per ognuno dei miei pezzi predispongo un certificato di autenticità che è la merce commerciabile del mio lavoro. Nel mio caso, il certificato è un lingotto in alluminio doppiamente anodizzato di dimensioni A5 che mostra i dettagli e l'immagine del lavoro. Firmo il certificato a mano, aggiungendo il numero dell'edizione. Il certificato è anche inciso con il nostro sistema di numerazione in studio, ha tre filigrane digitali e presto avrà anche una firma unica blockchain. Questo è ciò che il collezionista deve conservare nella cassetta di sicurezza perché è completamente irriproducibile¹.

Rafael Lozano Hemmer, #Best practices for conservation of media art from an artist's perspective, September 28, 2015

1. Introduzione

(A. Donati, E. Romanelli)

L'evoluzione delle forme e dei linguaggi espressivi ha sempre portato con sé la nascita di nuovi generi artistici e il sorgere di considerevoli problematiche legate al loro inquadramento giuridico e alla loro regolamentazione nel mercato dell'arte.

È ciò che è accaduto con la nascita della video arte (termine coniato dal mercato dell'arte

1 Cfr. <https://github.com/antimodular/Best-practices-for-conservation-of-media-art>

della florida New York degli anni '50 e '60 del secolo scorso), la quale, nonostante sia una forma d'arte ormai risalente nel tempo, fatica ancora oggi a trovare un inquadramento giuridico condiviso a causa di una molteplicità di ragioni².

In primo luogo, la video arte si presenta spesso quale forma espressiva ibrida, essendo il frutto di diverse contaminazioni: a differenza del video monocolore, si parla in tali ipotesi di *time-based-media art* e *mixed media* nel formato installativo, ovvero di opere di video arte che nel loro formato monocolore utilizzano materiali vari, quali video, spezzoni di film, diapositive, e che, nella fase allestiva, danno origine ad installazioni video. Il fatto di venire ad esistenza soltanto nel momento in cui è installata e attivata e di essere associata a forme artistiche diverse ha esposto la video arte, soprattutto nella forma della installazione video, al rischio di essere associata ad altre forme artistiche più tradizionali e ciò ha impedito di attribuire alla video arte una propria autonomia, indipendenza e specificità di tutela.

In secondo luogo, i video d'artista non trovano una distinta disciplina nell'ambito della Legge sul diritto d'autore (Legge 22 aprile 1941, n. 633 – "Protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio" – di seguito LdA), così come invece la cinematografia, con tutte le conseguenze che ne derivano sul piano della determinazione dei soggetti titolari dei diritti morali e patrimoniali d'autore e della suddivisione di tali diritti tra i diversi soggetti che a vario titolo contribuiscono alla loro realizzazione (artista, regista, sceneggiatore, interpreti, autori delle musiche, ecc.), soprattutto nel caso in cui le opere video siano il frutto del contributo creativo indissolubile e del lavoro collettivo di un gruppo di persone³.

Infine, la video arte sconta inevitabilmente i limiti propri dell'arte digitale, facilmente riproducibile, deteriorabile, non limitata e numerata nelle sue edizioni e soggetta all'obsolescenza derivante dallo sviluppo tecnologico; ciò determina il sorgere di non poche difficoltà in tema di rivendicazione dello status di opera d'arte nell'essenza della sua unicità, originalità e autenticità⁴.



- 2 La bibliografia sulla videoarte dagli anni Settanta ad oggi è molto vasta, sia per quanto riguarda l'Italia che in campo internazionale, e non è possibile pertanto esaurirla in una singola nota; ci limitiamo in tale sede ad indicare alcuni riferimenti bibliografici inerenti le principali questioni problematiche sorte intorno alla videoarte: E. Balsom, *After Uniqueness: A History of Film and Video Art in Circulation*, Columbia University Press, New York 2017; B. H. D. Buchloh, *From Gadget Video to Agit Video: Some Notes on Four Recent Video*, in *Art Journal*, vol. 45, n. 3, 1985, pp. 217-227; Per una disamina delle principali questioni problematiche inerenti la videoarte si vedano, tra gli altri, C. Cardenas, V. Justin, M. Maertens, *Collect Digital Video Art*, Les presses du réel, Dijon 2015; N. Horowitz, *Art of the Deal. Contemporary Art in a Global Financial Market*, Princeton University Press, Princeton 2014; J. M. Garon, *Commercializing the Digital Canvas: Renewing Rights of Attribution for Artists, Authors, and Performers*, in *Texas A&M Law Review*, 2014, vol. 1, n. 4, pp. 837-872; A.; A. Puttemans, B. Demarsin, *Les aspects juridiques de l'art contemporain*, Larcier, Bruxelles 2013; N. Walravens, *L'oeuvre d'art en droit d'auteur, Forme et originalité des oeuvres d'art contemporaines*, ed. Economica, 200, p. 239 ss.
- 3 In K. Mucinskas, *Moral Rights and Digital Art: Revitalizing the Visual Artists' Rights Act*, in *Journal of Law, Technology & Policy*, n. 2, 2005, pp. 291-315.
- 4 Cfr. N. Horowitz, *Art of the Deal. Contemporary Art in a Global Financial Market*, op. cit., p. 26 ss.; A. Donati, *"Art as Idea as Idea"*. *Diritto e creazione artistica contemporanea*, in V. Borsotti, *Arte e Dritto*, Quaderni del dottorato di Firenze, 2017, pp. 11-25; A. Donati, *La tutela giuridica dell'identità e dell'integrità dell'opera d'arte contemporanea*, in *Contratto e Impresa Europa*, 2017, pp. 160-182.

In questo contesto dovrebbe - e avrebbe dovuto - acquisire massima importanza l'intervento dell'autonomia contrattuale dell'artista volta a definire, individuare e disciplinare identità e modalità di circolazione della propria creazione attraverso la redazione di specifici ed articolati contratti e certificati di autenticità, similmente a quanto è accaduto tra e da parte degli artisti concettuali⁵.

Infine, la rilevanza delle problematiche connesse alla regolamentazione giuridica e alla conservazione della video arte è tale anche in considerazione del possibile riconoscimento come bene culturale che i supporti audiovisivi aventi carattere di rarità e di pregio possono ottenere ai sensi del Codice dei beni culturali e del paesaggio (Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42 - di seguito CBC).

Di estremo rilievo è, dunque, l'analisi giuridica finalizzata alla qualificazione di tale medium, mediante la quale inquadrare la sua natura espressiva e comprendere come gestire la circolazione di tali opere, come garantirne la tutela e la conservazione e assicurarne paternità ed autenticità.

2. Video arte, tutela del diritto d'autore e le utilità del contratto e del certificato d'autenticità

(A. Donati)

La creazione di un'opera d'arte comporta, per il fatto stesso della sua creazione, l'attivazione di una serie di prerogative e diritti in capo all'autore sia a tutela dell'opera - come proiezione e riflesso della personalità dell'artista - (cd. diritti morali - art. 20 LdA, in particolare il diritto alla paternità e alla integrità dell'opera d'arte) - che come facoltà di sfruttamento economico della creazione stessa e della sua immagine (diritti di utilizzazione economica art. 12 ss. LdA).

Il diritto d'autore presuppone che l'opera sia il prodotto-oggetto di un artista-soggetto e questo sistema ha suggerito il consolidarsi di *categorie classiche*, quali quelle di unicità e originalità, autenticità dell'opera.

Rispetto all'opera d'arte classica, la definizione dello statuto ontologico dell'opera d'arte in video attiene, invece, al molteplice, al plurale; inoltre l'opera video ha spesso carattere "eventuale" e "difficilmente sedimenta una condizione fisica permanente"⁶.

La definizione di uno statuto giuridico dell'opera di video arte non ha fino ad ora attirato l'attenzione della dottrina giuridica, mentre a livello più divulgativo si accenna alla complessità del tema, senza peraltro fornire specifici criteri di disciplina⁷; all'estero si registra

////////////////////

5 David Ross, primo curatore di un museo di video arte ha chiaramente affermato: "*Like much conceptual performance work, is essentially uncollectible*", dovendosi pertanto attivare strategie di autenticazione ad hoc. D. Ross è citato da N. Horowitz, *Art of the Deal. Contemporary Art in a Global Financial Market*, cit., p. 38. Sul punto diffusamente cfr. A. Donati, *Law and Art: diritto civile e arte contemporanea*, Giuffrè, Milano 2012.

6 Così Paolo Rosa, di Studio Azzurro.

7 Cfr. S. Segnalini, *Dizionario giuridico dell'arte. Guida al diritto per il mondo dell'arte*, Skira, Milano 2018. S. Morabito, *Videoarte: strumenti di tutela*, in *Businessjus*, 2013; S. Stabile, *Videoarte e diritti d'autore*, in *Il Diritto Industriale*, vol. 4. 2007, pp. 401 ss.

un maggiore interesse, seppur ancora siano limitati i saggi giuridici dedicati a ricostruire una speciale disciplina per tale medium e attenti a definire le strategie di tutela volte a garantirne l'autenticità in occasione della sua circolazione⁸.

L'opera video è, dal punto di vista del diritto, opera nella quale confluiscono tutte le complessità relative alla qualificazione, gestione, tutela e circolazione dell'opera d'arte contemporanea.

L'opera d'arte video è opera d'arte ibrida, "forma costitutivamente interdisciplinare"⁹, usa il linguaggio audiovisivo, il giurista direbbe più schematicamente della cinematografia (o addirittura del videoclip), e, nel formato video monocanale, è infinitamente riproducibile. L'opera di video arte spesso si presenta come installazione, opera *time based media*: è necessario valutare in quale veste e in che misura tale opera possa beneficiare della completa tutela del diritto d'autore, similmente ad altre opere d'arte visiva.

Non solo, la precisa individuazione dell'oggetto artistico e della sua identità è di primaria importanza anche al fine di garantire l'acquisto e la conservazione dell'opera da parte del collezionista: a tal fine pare imprescindibile, come si avrà modo di affermare nel prosieguo, lo strumento del certificato di autenticità o di un contratto che ne raccolgano le relative istruzioni¹⁰.

L'opera video abbisogna infatti, di un preciso e complesso dispositivo di istruzioni per la sua corretta definizione, per la corretta individuazione della sua autorialità e dei rapporti con i soggetti che l'hanno creata, per la sua conservazione, riattivazione ed esposizione: contratto e certificato di autenticità divengono in questo contesto strumenti imprescindibili per la individuazione precisa di questi elementi nonché per la conservazione dell'intenzione dell'artista e pertanto della permanenza dell'identità e autenticità dell'opera stessa¹¹.

Pare pertanto utile procedere per gradi, isolando alcuni degli aspetti che caratterizzano l'opera d'arte video per misurarne il riconoscimento di tutela da parte del diritto d'autore, dando conto anche delle differenze di disciplina presenti in alcuni dei principali paesi – UK, USA, Francia – centri di produzione e mercato di tali opere.

L'opera di video arte utilizza come mezzo espressivo il medium audiovisuale e per questo rischia di essere attratto al regime della cinematografia, in quanto apparato ben definito,

////////////////////

8 Cfr. oltre a bibliografia citata in nota 2, anche: M. A. Torsen, *Beyond Oil on Canvas: New Media and Presentation Formats Challenge International Copyright Law's Ability to Protect the Interests of the Contemporary Artist*, in *Script-ed*, Vol. 3, Marzo, 2006; A. Barron, *Copyright law and the claims of art*, in *Intellectual Property Quarterly*, 2002, vol.4, p. 368; K. Mucinskas, *Moral Rights and Digital Art: Revitalizing the Visual Artists' Rights Act*, in *Journal Of Law, Technology & Policy*, 2005, p. 291.

9 Cfr. C. Saba, *Migrazioni. Il videotape d'artista: dall'archivio analogico all'archivio digitale*, in «Sciami | Ricerche», n.5, aprile 2019.

10 Cfr. ad esempio le indicazioni di L. Buck e J. Greer, *Owning art, The contemporary art collector's Handbook* Cultureshock Media Ltd, 2008, p. 085 ss.

11 Cfr. N. Horowitz, *Art of the Deal. Contemporary Art in a Global Financial Market*, op cit., p. 57 ss; A. Donati, *Autenticità, Authenticité, Authenticity dell'opera d'arte. Diritto, mercato, prassi virtuose*, in *Riv. dir. civ.*, n. 4, 2015, pp. 987-1025; R. Lerner e J. Bresler, *Art Law: The Guide for Collectors, Investors, Dealers and Artists*, 4th ed. New York: Practising Law Institute, 2012, pp. 1453,1454.

seppur storicamente sia altro, o, per meglio dire, in quello delle immagini in movimento¹².

Il diritto d'autore conosce bene l'opera cinematografica e dedica a tale forma di espressione artistica una disciplina ad hoc (artt. 44 ss. LdA): per l'opera cinematografica, in modo schematico e secondo logiche variabili da paese a paese, e anche a livello comunitario e internazionale (WIPO), sono state individuate presunzioni volte a qualificarne, tra la molteplicità di soggetti coinvolti, il titolare originario dei diritti d'autore, distinguendo tra autore del soggetto, autore della musica e sceneggiatore e il direttore artistico (art. 44 LdA), mentre i diritti di utilizzazione economica si presume spettino al produttore che ha organizzato la produzione dell'opera (art. 45 LdA).

È chiaro che per quanto concerne la cinematografia, il legislatore non abbia inteso tutelare l'opera cinematografica come oggetto in sé¹³ - come pellicola -, quanto piuttosto la sequenza e sommatoria di immagini e l'organizzazione della loro riproduzione.

Il diritto d'autore non conosce specificamente invece l'opera di video arte come opera a edizione unica o limitata, come opera d'arte visiva.

È pertanto di fondamentale importanza che l'artista di video arte definisca ed espliciti in modo puntuale lo statuto giuridico della propria creazione e disciplini la relazione con gli eventuali altri soggetti coinvolti, dal produttore agli altri artisti, in modo da rendere chiara la natura della propria creazione, diversa dalla cinematografia, al fine di evitare in tal modo l'attivarsi di presunzioni legali che gli impedirebbero di godere dei diritti di sfruttamento economico dell'opera.

D'altra parte fuori dallo schema della cinematografia, la video arte si trova potenzialmente, ed in alcuni ordinamenti completamente, priva di qualsiasi tipo di tutela.

In Italia, come in Francia, seppure si registri a livello legale definitorio una importante apertura data l'ampia definizione dell'oggetto di tutela del diritto d'autore¹⁴, si può affermare che tale forma di espressione faticherebbe ad essere tutelata come oggetto di opera d'arte visiva, soffrendo di tutti i limiti che dottrina e giurisprudenza sono soliti rilevare in caso di opere concettuali, effimere e facilmente riproducibili: la mancanza del requisito di originalità, ossia della mano dell'artista nella determinazione della forma dell'oggetto¹⁵. In termini generali il giudice, e così anche la Corte di Giustizia, ritiene di essere chiamato e tenuto all'accertamento della forma creativa originale: il carattere di originalità si

////////////////////

12 Sulle confusioni terminologiche della legge in ordine alle prosuioni non assimilabili alle opere cinematografiche cfr. V.M. De Sanctis, M. Fabiani, *I Contratti del Diritto d'Autore*, in A. Cicu, F. Messineo, L. Mengoni, *Trattato di Diritto civile e commerciale*, Giuffrè, Milano, 2007, p. 327.

13 Cfr. S. Stokes, *Art and Copyright*, Hart Publishing, 2012, p. 168 ss. Significativo il caso, seppur risalente, nel quale la corte d'appello inglese qualifica ad un cortometraggio promozionale (*Joy* del produttore Norowzian) come "dramatic work" "a work of action, with or without words or music, which is capable of being performed before an audience" (*Norowzian v. Arks Ltd and Others (No 2)* 4 novembre 1999, FSR, 2000, 363).

14 Così l'art. 1 della LdA: "Sono protette ai sensi di questa legge le opere dell'ingegno di carattere creativo che appartengono alla letteratura, alla musica, alle arti figurative, all'architettura, al teatro ed alla cinematografia, qualunque ne sia il modo o la forma di espressione".

15 Per la bibliografia la definizione della problematica si rinvia a A. Donati, *Art as Idea as idea*, cit., pp. 16 ss.

riferisce all'impronta materiale e direttamente incisa dall'artista della propria personalità sul prodotto opera.

D'altra parte, vi sono alcuni ordinamenti nei quali la tutela è limitata ad alcuni medium specificamente enumerati dalla legge di tutela dei diritti d'autore: il medium non letteralmente previsto è pertanto escluso dalla tutela. A livello legale definitorio, così, in UK e in USA, l'opera di video arte non è assimilata ad altre tradizionali opere d'arte visiva – opere di pittura, disegno, scultura o collage.

In particolare, in Gran Bretagna il *CDPA (Copyright, Designs and Patents Act del 1988)* accorda tutela esclusivamente ad alcune, tradizionali, forme di espressione artistica specificamente enumerate nella legge sul diritto d'autore¹⁶, tra le quali l'opera video non è compresa.

La disciplina Nord Americana¹⁷, il *VARA, (Visual Artist's Rights Act del 1990)* esclude poi in modo esplicito l'opera video dalla tutela del diritto morale d'autore¹⁸, lasciando aperta invece dignità di opera d'arte visiva ai multipli della scultura e fotografia solo se prodotti in edizione limitata di massimo 200 copie, individualmente e consecutivamente numerate e firmate per mano dell'artista¹⁹. Come l'opera di video arte risultano altresì escluse dalla tutela approntata da tale disciplina tutte le forme di espressione artistica che utilizzano il medium digitale²⁰.

L'opera video deve, poi, essere tenuta distinta dalla pura documentazione video della *performance*: dalla piena autorialità che spetta all'autore di un'opera di video arte, che si vorrebbe assimilata ad un'opera d'arte visiva tradizionale, si differenzia la tutela riconosciuta all'autore del video di documentazione, così come della foto documentale (art. 2 LdA) – anche rispetto al diritto dell'autore della performance documentata²¹.



16 Si riporta l'Art. 4 del *Copyright, Designs and Patents Act 1988*, "Artistic works. (1) In this Part "artistic work" means— (a) a graphic work, photograph, sculpture or collage, irrespective of artistic quality, ... (2) In this Part —"graphic work" includes— (a) any painting, drawing, diagram, map, chart or plan, and (b) any engraving, etching, lithograph, woodcut or similar work; "photograph" means a recording of light or other radiation on any medium on which an image is produced or from which an image may by any means be produced, and which is not part of a film; "sculpture" includes a cast or model made for purposes of sculpture".

17 Cfr. L. J. Gibbons, *Visual Artists Rights Act (VARA) and the Protection of Digital Works of Photographic Act*, in *North Carolina Journal of Law and Technology*, vol. 11, 2010, pp. 531 ss.

18 L'art. 17 U.S. Code § 101 VARA esclude specificamente: "(A) (i) any poster, map, globe, chart, technical drawing, diagram, model, applied art, motion picture or other audiovisual work, book, magazine, newspaper, periodical, data base, electronic information service, electronic publication, or similar publication ...".

19 L'art 17 U.S. Code § 101 del VARA tutela "works of visual art," which are defined as: (1) a painting, drawing, print, or sculpture, existing in a single copy, in a limited edition of 200 copies or fewer that are signed and consecutively numbered by the author, or, in the case of a sculpture, in multiple cast, carved, or fabricated sculptures of 200 or fewer that are consecutively numbered by the author and bear the signature or other identifying mark of the author; or (2) a still photographic image produced for exhibition purposes only, existing in a single copy that is signed by the author, or in a limited edition of 200 copies or fewer that are signed and consecutively numbered by the author...".

20 In A. Rhodes, *Art Law & Transactions*, Carolina Academic Press, 2011, pp. 245-246.

21 Il confine nel riconoscimento dell'autorialità tra autore della documentazione e autore della performance non è così chiaro. Si veda in questo senso, per un caso di qualificazione della documenta-

L'opera video è opera d'arte complessa in quanto coinvolge il contributo creativo di una molteplicità di soggetti, seppur l'opera riferibile ad uno specifico artista²².

Difficilmente tuttavia si tratta di opera composta, opera nella quale cioè i contributi di ciascun autore non siano facilmente distinguibili e scindibili. La legge sul diritto d'autore stabilisce che: *"Se l'opera è stata creata con il contributo indistinguibile ed inscindibile di più persone, il diritto di autore appartiene in comune a tutti i coautori"* e che *"le parti indivise si presumono di valore uguale, salvo la prova per iscritto di diverso accordo"*. La relazione tra gli autori coinvolti è regolamentata dalle norme che disciplinano la comunione (art. 1100 ss. del Codice civile), mentre in tal caso *"la difesa del diritto morale può peraltro essere sempre esercitata individualmente da ciascun coautore"* (art. 10 LdA)²³.

Più facilmente, d'altra parte, l'opera video può qualificarsi, opera collettiva, opera cioè *"costituita dalla riunione di opere o di parti di opere, che hanno carattere di creazione autonoma"* (art. 3 LdA), e nella quale il contributo dei singoli autori sia ben distinguibile. Se opera collettiva, che si considera come insieme, va sottolineato che il diritto morale d'autore spetta a *"chi organizza e dirige la creazione dell'opera stessa"* (art. 7 LdA) e pertanto all'artista.

È importante, pertanto, che l'artista, collaborando con diversi soggetti, qualificarsi specificamente, preferibilmente in un contratto scritto, i ruoli di ciascun autore coinvolto nella produzione dell'opera al fine di individuare in modo corretto diritti e prerogative derivanti dalla creazione, nel rispetto, in ogni caso, delle qualificazioni operate dalla normativa in materia.

L'opera di video arte è opera realizzata su supporto tecnologico e pertanto facilmente riproducibile ed esposta a tutte le problematiche relative alla nozione di edizione numerata e limitata²⁴; anche in tale contesto appare importante che l'artista curi la produzione delle edizioni o dia istruzioni in tal senso.

Paradigmatico l'esempio dell'opera *Der Lauf Der Dinge (The Way Things Go, 1987)*, un lavoro video di Peter Fischli David Weiss, originariamente girato su un film da 16 mm, trasferito

ziona fotografica di una performance di Joseph Beuys, la nota sentenza del LG di Düsseldorf, 29 Settembre 2010, Az.: 12 O 255/09, pubblicata anche in <http://www.aufrecht.de>. riformata da BGH, 16 maggio 2013, Az. I ZR 28/12. Di rilievo altresì la sentenza della Corte d'Appello di Parigi del 3 dicembre 2004, in *Dalloz*, 2005, J., 588 nota di B. Edelman, che, dopo una pronuncia opposta del Tribunale di primo grado, ha riconosciuto qualità di coautore all'artista Alberto Sorbelli, ripreso durante una performance realizzata all'interno del Louvre, nella sala della Gioconda, insieme alla fotografa, autrice dell'opera fotografica, dallo stesso Sorbelli ingaggiata per la documentazione della performance.

22 Cfr. A. Musso, *Del diritto di autore sulle opere dell'ingegno, letterarie e artistiche*, artt. 2575-2583, in *Commentario del Codice civile Scialoja Branca*, 2008, Bologna, pp. 106 e 107; V.M. De Sanctis, M. Fabiani, *I Contratti del Diritto d'Autore*, cit., p. 330.

23 L'art. prosegue specificando che *"l'opera non può essere pubblicata, se inedita, né può essere modificata o utilizzata in forma diversa da quella della prima pubblicazione, senza l'accordo di tutti i coautori. Tuttavia, in caso di ingiustificato rifiuto di uno o più coautori, la pubblicazione, la modificazione o la nuova utilizzazione dell'opera può essere autorizzata dall'autorità giudiziaria, alle condizioni e con le modalità da essa stabilite"*.

24 Storicamente questa è stata la prassi dei centri di produzione: ad esempio, quella adottata (sul piano contrattuale) da art/tapes/22 che oscilla tra l'edizione numerata e l'edizione illimitata.

a video a colori e venduto come cassetta nastro numerata e firmata. Qualche anno dopo, un'edizione illimitata della stessa opera fu venduta per soli CHF 45, e più recentemente *Artspace* ha pubblicato una "edizione limitata" DVD di 150 copie a \$ 7.500,28²⁵.

L'opera video si affida, infatti, a divergenti standard tecnologici variamente aggiornabili che ne rendono incerta la circolazione e la collezione ed in questo ambito rileva il tema della variabilità relativa sia a eventuali nuove versioni autoriali, alle versioni autorizzate, alle nuove edizioni, compresa la complessa disciplina degli *ancillary goods* con la difficile qualificazione di tutte quelle opere realizzate dalla stessa matrice e fissate su diversi supporti; sia quello inerente alle migrazioni di supporto a fini preservativi (obsolescenza tecnologica programmata), nonché al display di visualizzazione (aggiornamento emulazione tecnologie)²⁶.

È inoltre facilmente deteriorabile perché il supporto è soggetto al processo di obsolescenza delle tecnologie di registrazione e di riproduzione e dunque a probabile cancellazione²⁷.

In rapporto alle opere originariamente non digitali assume rilievo un'ulteriore questione: la relazione tra l'opera elettronica (nastro magnetico come oggetto fisico) e l'opera digitale (file – differenti livelli di compressione) nei suoi successivi formati di migrazione.

Nel caso di opere dipendenti da tecnologia l'artista nel contratto o nel certificato dovrà preferibilmente specificare quali elementi costitutivi si intendono essenziali dell'identità estetica dell'opera e quali unicamente intesi come strumentazione necessaria alla sua attivazione, mentre nel caso di opere su supporto audiovisivo, sarà preferibile indicare inoltre quale formato è considerabile come master d'archivio. A titolo esemplificativo si può espressamente prevedere, ad esempio, che in caso di prestito dell'opera video per una mostra possa essere realizzata una *exhibition copy*, definendo modalità di produzione delle copie del video, al fine di non mettere in circolazione l'originale. Si deve pertanto regolamentare nel contratto il diritto del museo o del collezionista di realizzare tali copie e prevedere poi se e come, una volta utilizzate, tali copie debbano essere distrutte. O ancora, si dovranno prevedere misure conservative nel caso in cui la tecnologia dell'originale venga superata: è necessario che il collezionista abbia acquisito il diritto di trasformare e convertire l'originale in un new media, ecc.

Così è esplicitamente richiesto, ad esempio, dal certificato PACTA, *Protocolli per l'Autenticità, la Cura e la Tutela dell'Arte contemporanea*, nuovo documento proposto dal MIBAC per la certificazione dell'autenticità di opere d'arte contemporanea²⁸.

Si tratta, inoltre, di un medium di per sé complesso essendo spesso opera creata come installazione, rilevando qui la distinzione tra opere monocolore e opere multicanale, e pertanto di complessa conservazione e riattivazione.

////////////////////

25 In G. Adam, *Artist's Legacy, Authentication, and the Art Market: not always a Happy Ménage*, in D. McClean, (a cura di), *Artist, Authorship, Legacy, A Reader*, Ridinghouse, 2018, p. 186.

26 Cfr., N. Horowitz, *Art of the Deal. Contemporary Art in a Global Financial Market*, op cit., p. 26 ss.

27 Cfr. C. Saba, *Migrazioni. Il videotape d'artista: dall'archivio analogico all'archivio digitale*, cit.

28 Così in *Linee Guida, Certificato Pacta-*, luglio 2017, in https://www.beniculturali.it/mibac/multimedia/MiBAC/documents/1501501151576_Allegato_1_Linee_guida.pdf.

L'opera video e le tecnologie video vengono sovente a costituire elementi compositivi di un insieme ampio di oggetti, sculture, fotografie, disegni, ecc., che formano l'opera installata; dal punto di vista 'concettuale' questi elementi compositivi sono l'opera; essi possono essere ricreati in situ, oppure possono essere 'spostati', 'trasportati' a seconda dell'intenzione creativa dell'artista.

Quest'ultima qualifica - installazione video - è preferita dagli stessi artisti poiché sottrae in modo chiaro la disciplina dell'opera video dal contesto del regime del video puro che, come si vedrà a breve, è anche soggetto ad adempimenti obbligatori e restrittivi, escludendo inoltre l'attivarsi del regime specifico della cinematografia.

Tutto ciò, d'altra parte, apre ad altre incertezze: l'installazione, infatti, resta oggi di difficile inquadramento da un punto di vista giuridico²⁹, soprattutto negli ordinamenti nei quali, come visto, la tutela è oggettivamente limitata ad alcuni mezzi espressivi (medium) tradizionali tassativamente enumerati dalle stesse normative di tutela del diritto d'autore. Si pensi alla sopra richiamata enumerazione tassativamente indicata dell'art 4 del CPA inglese e alla cauta apertura della giurisprudenza inglese alla tutela di non tradizionali forme di espressione artistica³⁰.

L'opera video, sia monocanale che installativa, inoltre, affinché possa beneficiare della disciplina del diritto di seguito, diritto del videoartista di ottenere una percentuale del prezzo nel caso in cui l'opera circoli, successivamente alla prima vendita, nel mercato, deve costituire opera originale: la disciplina del Diritto di seguito è infatti diretta a supportare "gli originali delle opere delle arti figurative, comprese nell'art. 2 LdA, come i quadri, i "collages", i dipinti, i disegni, le incisioni, le stampe, le litografie, le sculture, gli arazzi, le ceramiche, le opere in vetro e le fotografie, nonché gli originali dei manoscritti, purché si tratti di creazioni eseguite dall'autore stesso o di esemplari considerati come opere d'arte e originali, nonché le copie delle opere prodotte in numero limitato dall'autore stesso o sotto la sua autorità purché siano numerate, firmate o altrimenti debitamente autorizzate dall'autore" (art. 145 LdA). A questo scopo è necessario che l'artista, concepisca, anche solo attraverso il certificato, l'opera come originale.

La complessità del mezzo espressivo richiede che la sua circolazione venga accompagnata da un contratto articolato, nel quale le parti definiscano modalità di riattivazione, di esposizione, di sostituzione dei materiali, di conservazione, di restauro; è necessario che

////////////////////

29 Più diffusamente, A. Donati, *Art as Idea as idea*, in V. Borsotti, *Arte e Dritto*, Quaderni del dottorato di Firenze, 2017.

30 D'altra parte, la ulteriore chiusura del sistema di Common Law ha indotto il giudice a forzare dall'interno le singole categorie (pittura scultura collage e fotografia) al fine di farvi rientrare anche la tutela di nuovi linguaggi. Contenitori maggiormente flessibili si sono dimostrati quelli del "collage" e della scultura. Così il collage, nel caso *Oasis (Creation Records Limited and Others v News Group Newspapers Limited*, [1997] EMLR 444, EWHC Ch 370) è stato inteso come «collection of unrelated things» che naturalmente devono essere fissate in modo materiale, criterio che, come ipotizzato dallo stesso giudice, può essere applicato esemplificativamente anche a opere concettuali come i Briks di Carl Andre, i cerchi di pietre di Richard Long, le sculture viventi di Gilbert & Georg e dunque anche alle installazioni. Per la scultura, cfr. il caso *Lucasfilm v Ainsworth* [2011] UKSC 39, [105]; Cfr. H. Lydiate, *What is art? A brief review of international judicial interpretations of art in the light of the uk supreme court's 2011 judgment in the star wars case: lucasfilm limited*, in *Journal of International Media & Entertainment Law*, 2012-2013, p. 111.

il contratto, con le istruzioni dettate dall'artista, venga conservato³¹ e circoli con l'opera.

Dal contratto e dal certificato di autenticità possono derivare importanti utilità per la tutela dell'opera d'arte video, ma affinché si possa addivenire ad una certa uniformità di disciplina, pare urgente la definizione di specifiche linee guida.

4. Il deposito obbligatorio

(A. Donati)

Che nel nostro ordinamento i video di artista, come prima osservato, siano attratti nell'ambito di altre forme di espressione – editoria, cinematografia, ecc. – è reso evidente dall'inserimento dei video d'artista tra le opere soggette a deposito obbligatorio, in particolare ci si riferisce al D.P.R. 3 maggio 2006, n. 252 "Regolamento recante norme in materia di deposito legale dei documenti di interesse culturale destinati all'uso pubblico"³², emanato a seguito della Legge 15 aprile 2004, n. 106 recante "Norme relative al deposito legale dei documenti di interesse culturale destinati all'uso pubblico", pubblicata nella Gazzetta Ufficiale n. 98 del 27 aprile 2004.

Tale regolamento definisce il video d'artista come «*videogrammi di qualsiasi natura, qualunque sia il loro supporto o metodo tecnico di produzione, prescelti dall'autore stesso nella volontà di creare un'opera dell'ingegno protetta ai sensi della legge 22 aprile 1941, n. 633, e successive modificazioni*», riservando a tali opere una specifica e macchinosa disciplina di registrazione obbligatoria. In particolare, la normativa prevede, all'art. 6, che i video d'artista debbano essere obbligatoriamente inviati, entro sessanta giorni dalla prima distribuzione al pubblico, alla Biblioteca nazionale centrale di Firenze e alla Biblioteca nazionale centrale di Roma³³, nonché all'istituto che gestisce l'archivio delle produzioni editoriali regionali della regione di competenza e individuato dal Regolamento del 28 dicembre 2007 e pubblicato sulla Gazzetta Ufficiale n. 38 del 14 febbraio 2008. I soggetti obbligati al deposito hanno l'obbligo di accompagnare la consegna con un elenco in due copie dei documenti inviati.

L'elenco deve riportare, per ciascun documento, gli elementi identificativi necessari alla sua individuazione (art. 4)³⁴.

////////////////////

31 Cfr. A. Donati, *Rilevanza giuridica dell'archivio d'artista*, in Aa. Vv., *Impresa Cultura. Creatività, partecipazione, competitività. XII Rapporto annuale Federculture*, Gangemi, Roma 2016.

32 Dove per uso pubblico, in virtù della stessa normativa, deve intendersi "la distribuzione, la immissione in circolazione, in commercio o comunque la diffusione al pubblico dei documenti di cui al presente regolamento, anche tramite reti informatiche".

33 Le Biblioteche nazionali centrali, ove detti documenti non siano pertinenti alle proprie funzioni di archivio nazionale, li trasmettono all'istituto depositario più idoneo alla loro conservazione.

34 Art. 7 - 2. Gli esemplari depositati devono avere una perfetta qualità ed essere identici, per forma e contenuto, agli esemplari messi in circolazione. 3. Gli esemplari devono essere racchiusi in plichi confezionati con involucro resistente, recanti all'esterno la dicitura: «esemplari fuori commercio per il deposito legale agli effetti della legge 15 aprile 2004, n. 106», nonché nome, ovvero denominazione o ragione sociale e domicilio o sede legale del soggetto obbligato al deposito. 4. I soggetti obbligati al deposito hanno l'obbligo di accompagnare la consegna con un elenco in due copie dei documenti inviati. L'elenco deve riportare, per ciascun documento, gli elementi identificativi necessari alla sua individuazione. 5. Ciascun istituto depositario, dopo avere effettuato il controllo

Obbligati ad adempiere al deposito sono l'editore o il responsabile della pubblicazione, il produttore di opere filmiche e il Ministero per i Beni e le Attività Culturali: non si tratta pertanto dell'artista, ma dei soggetti preposti alla produzione o alla distribuzione dell'opera video³⁵.

La mancata osservanza del deposito è punita con una sanzione amministrativa pecuniaria pari a tre volte il valore commerciale del documento, raddoppiata in caso di recidiva, fino ad un massimo di € 1.500,00, per ogni documento non depositato ed è aumentata fino a quindici volte in caso di evasione totale da parte del soggetto obbligato.

L'obbligo di registrazione è volto alla costituzione di un archivio nazionale della produzione editoriale allo scopo di conservare la memoria della cultura e della vita sociale italiana. La misura concerne tutti i documenti destinati all'uso pubblico e fruibili mediante la lettura, l'ascolto e la visione.

Ma perché l'opera d'arte video monocanale deve essere accomunata ad un libro piuttosto che ad una scultura?

La breve disamina conferma la tendenza del nostro legislatore ad attrarre la gestione dell'opera video nella disciplina di altre forme di espressione rispetto a quella dell'arte viva; il riferimento alla cinematografia è forte, soprattutto con la previsione di un ruolo di responsabilità in capo al produttore, piuttosto che all'artista, e non considerandosi il circuito della galleria quale principale intermediario di riferimento per la distribuzione di tale tipologia di opera d'arte.

4. L'opera video in dogana

(A. Donati)

Le stesse problematiche osservate in materia di tutela della video arte da parte del diritto d'autore, le si ritrovano nell'ambito del diritto fiscale e doganale. Si rilevano, anche in tale ambito, inopportune discriminazioni tra le opere d'arte a seconda del medium utilizzato, cioè della modalità di espressione adottata: il riferimento è alle difficoltà e agli ostacoli determinati dalle scansioni definitorie, totalmente artificiose e superate, che si ritrovano in tali normative specialistiche. Rispetto alla molteplicità delle forme cui ricorre l'artista oggi, queste discipline specifiche risultano eccessivamente rigide perché si fondano, ciascuna, su una diversa e puntuale definizione d'opera d'arte che si sovrappone alle altre, frammentando e parcellizzando l'omogenea disciplina delle varie forme di espressione artistica, qualunque sia il supporto usato, tela e colori a olio, piuttosto che video arte.

////////////////////////////////////

sul contenuto del pacco, se non ha riscontrato irregolarità, restituisce, opportunamente vidimata, una delle copie dell'elenco inviato. Tale copia costituisce ricevuta e dovrà essere conservata dal soggetto interessato come prova dell'avvenuta consegna. 6. Ove venga utilizzato il servizio pubblico postale, l'obbligo di deposito legale si intende assolto mediante la consegna ai relativi uffici del plico di cui al comma 3 e dell'elenco di cui al comma 4.

35 Cfr. S. Sengalini, *Dizionario giuridico dell'arte*, op. cit., p. 243, che si chiede se, dati i molteplici soggetti potenzialmente coinvolti – gallerista, produttore, collezionista che commissiona il lavoro ecc., – la norma non crei solo confusione, con la conseguenza che difficilmente uno dei soggetti coinvolti si senta responsabile della registrazione.

E, infatti, proprio nel settore del diritto doganale e fiscale che si trovano definizioni puntuali e molto circoscritte di cosa debba intendersi, ai fini della tassazione, per opera d'arte, e cosa no. Ed è principalmente nell'ambito di queste materie che si sono verificati casi che hanno coinvolto il giudice nella definizione di opera d'arte, rendendo necessaria e imprescindibile una presa di posizione in materia³⁶. Un rapido esame della normativa fiscale di alcuni paesi fa bene emergere la tensione che scaturisce fra la condizione di sovrapposizione e stratificazione di specifiche definizioni di opera d'arte dettate in diversi ambiti di regolamentazione nei vari ordinamenti, e il principio della giusta astensione del diritto positivo dal costringere l'arte nei troppo rigidi confini della norma.

Si pensi alla disciplina che riconosce totale esenzione dal dazio doganale delle opere d'arte, o alla disciplina di riduzione dell'Iva di importazione per le opere d'arte al 10%. In Francia, poi, sempre a titolo esemplificativo, l'art. 238-bis, del *Code général des impôts* (CGT) riconosce uno sgravio fiscale ai soggetti che effettuano investimenti nell'acquisto di una lista di tipologie di opere di artisti viventi da destinare alla fruizione del pubblico.

Al fine di individuare la qualità di opera d'arte ciascuna normativa procede alla enumerazione di specifici oggetti. In occasione dell'applicazione di tali normative il giudice è stato chiamato alla definizione di opera d'arte, talvolta con notevole sforzo interpretativo. Dal caso *Brancusi*³⁷, in cui il giudice americano negli anni 20 ha valutato per la prima volta un'opera d'arte astratta, non riprodotte cioè forme naturali, la giurisprudenza in materia doganale, sia nazionale che comunitaria, si è tendenzialmente dimostrata aperta a interpretazioni estensive al fine di applicare trattamenti agevolativi per le opere d'arte in frontiera anche a nuove tipologie.

In particolare, a titolo di esempio, il capitolo 97 della nomenclatura combinata sui dazi doganali qualifica come opere d'arte «*Quadri, pitture e disegni, eseguiti interamente a mano, esclusi i disegni della voce 4906 e gli oggetti manifatturati decorati a mano; "collages" e quadretti simili; Incisioni, stampe e litografie, originali; Opere originali dell'arte statuaria o dell'arte scultoria, di qualsiasi materia; [...]. Oggetti di antichità aventi più di cento anni di età*». Seppur l'elencazione abbia un intento pratico, cioè quello di consentire la individuazione di opere che possano beneficiare della speciale esenzione a livello doganale, nello stesso tempo, tuttavia, determina una esclusione di principio dal regime agevolativo di opere che non possono ricomprendersi nella enumerazione descrittiva.

A questo si aggiunge il recente sfavore del legislatore comunitario che, incomprensibilmente, a seguito di una causa inglese³⁸, con un regolamento del 2010 (n. 731/2010) ha

////////////////////////////////////

36 In B. Demarsin, *Qu'est-ce que une oeuvre d'art en droit de douane? Anthologie des manifestations perturbantes et des juges perturbés*, in *Les aspects juridiques de l'art contemporain*, cit., p. 107; In P. Scarioni, A. Gallizioli, *L'importazione di opere d'arte: disciplina iva e dazi doganali*, in P. Scarioni, P. Angelucci, *La tassazione delle opere d'arte*, Egea, 2014, p. 155 ss.

37 *Brancusi v. United States*, 54 Treas Dec, 428, 429 (Cust. Ct. 1928). Sul caso la letteratura è davvero molta. Cfr. anche J. Merryman, A.E. Elsen, S.K. Urice, *Law Ethics and Visual Arts*, V ed., Kluwer International, 2007, in particolare pp. 672 ss.; D. McClean, *Trials of the Title: The Trials of Brancusi and Veronese*, in D. McClean (a cura di), *The Trials of Art*, Ridinghouse, 2007, p. 37 ss.; N. Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Parigi, 1998, p. 47. Cfr. B. Edelman, *Addio alle arti. 1926: l'«affaire» Brancusi*, Medusa, Milano, 2001.

38 *Haunch of Venison Partners Limited v. HM Revenue an Customs*. Cfr. M.P. Markellou, *Rejecting the works*

apportato modifiche alla classificazione di alcune merci nella Nomenclatura Combinata delle tariffe doganali, affermando, esplicitamente, che le installazioni di Bill Viola non possono essere classificate come arte, ma come materiale per riproduzione.

Significativa la lettera del regolamento:

REGOLAMENTO 731/2010:

Designazione delle merci - Classificazione (Codice NC)

1. Un'installazione video-sonora costituita essenzialmente dai seguenti componenti:

- 10 apparecchi per la videoriproduzione di dischi digitali versatili (DVD),
- 10 proiettori che incorporano dispositivi a cristalli liquidi (LCD) a matrice attiva, del tipo in grado di visualizzare informazioni digitali generate da una macchina automatica per l'elaborazione dei dati,
- 10 altoparlanti singoli autoalimentati incorporati in un involucro, e
- 20 dischi digitali versatili (DVD) contenenti opere «d'arte moderna» registrate sotto forma di immagini accompagnate da suono.

L'aspetto del videoriproduttore, dei proiettori e degli altoparlanti è stato modificato da un artista per trasformarli in un'opera «d'arte moderna», senza alterarne le funzioni.

L'installazione si presenta smontata.

È esclusa la classificazione dell'articolo alla voce 9703 00 00 quale scultura, in quanto nessuna delle sue componenti principali né l'intera installazione, se assemblata, può essere considerata tale.

I componenti sono stati leggermente modificati dall'artista, ma le modifiche non alterano la funzione principale dei prodotti, appartenenti alla sezione XVI.

È il contenuto registrato sul DVD, insieme ai componenti dell'installazione, che viene investito della connotazione di «arte moderna».

L'installazione video-sonora non rappresenta né un oggetto composito, in quanto è costituita da singoli componenti, né una merce presentata in assortimento condizionato per la vendita al minuto ai sensi della regola generale 3(b).

Di conseguenza, i componenti dell'installazione devono essere classificati separatamente.

Gli apparecchi per la video-riproduzione devono pertanto essere classificati con il codice NC 8521 90 00, i proiettori con il codice NC 8528 69 10, gli altoparlanti con il codice NC 8518 21 00 e i DVD con il codice NC 8523 40 51.

In particolare è enunciato per l'installazione video di Bill Viola, al fine della tassazione, un principio che distingue due livelli di valutabilità: uno sublime, quando l'opera è attivata ed esposta nel museo, ed uno, invece, di bene di uso quotidiano, quando le componenti dell'opera non sono assemblate e l'installazione non è attivata (così in dogana).

Il regolamento comunitario statuisce che non sarebbero i materiali a costituire «un'opera d'arte», non potendosi definire come scultura l'insieme delle singole parti che la compongono, - i proiettori - in quanto queste componenti, prese singolarmente e non assemblate

////////////////////

of Dan Flavin and Bill Viola: revisiting the boundaries of copyright protection for post-modern art, in Queen Mary Journal of Intellectual Property, vol. 2, n. 2, pp. 175 ss.; P. Valentin, European definition of art is absurd, in The art newspaper, 13 gennaio 2011. Cfr. D. McClean, P. Valentin, Haunch of Venison VAT victory, in The art newspaper, 11 febbraio 2009.

te, non avrebbero alcuna peculiarità creativa, non essendo modificate nella loro essenza dall'intervento dell'artista: l'opera difetta dell'originalità dell'impronta della mano dell'artista che il legislatore comunitario cerca nei materiali dell'installazione.

Costituirebbe invece opera d'arte l'effetto di proiezione dell'opera e si valuta ai fini del giudizio, dunque, solo l'effetto dell'installazione attivata; quando inattiva, l'opera, secondo la norma comunitaria, perderebbe il suo status di opera d'arte e i componenti tornerrebbero ad essere oggetti d'uso quotidiano e pertanto, in dogana, "provvidenzialmente" tassati come tali.

La nozione di opera suggerita dal legislatore europeo appare tuttavia parziale: si concentra sul materiale senza considerare il certificato, il progetto che permette di riattivare il materiale.

Si individua così, un insieme separato e diverso di opere alle quali è riconosciuta una speciale aura - qualità di opera d'arte - alla quale è conseguente il vantaggio fiscale, con esclusione di opere non ritenute meritevoli di tale considerazione e dei conseguenti benefici. In questo caso si può immediatamente notare una scarsa considerazione da parte della norma del contesto contemporaneo compresa tutta la video arte.

È importante che in primo luogo l'artista rifletta sui diversi trattamenti e le discriminazioni cui è soggetta l'opera Video rispetto ad altre forme di espressione artistica. Urgente appare la richiesta di un riconoscimento della video arte come forma d'arte, da enumerarsi tra quelle classiche e tradizionali.

6. La video arte come bene culturale

(E. Romanelli)

L'interesse della legislazione italiana verso la video arte intesa come bene culturale è sicuramente molto recente. Se si considera che le prime sperimentazioni artistico-espressive legate alla creazione e riproduzione di immagini in movimento vedono la luce a metà degli anni '50 del secolo scorso, pare ovvio che nella prima legislazione organica in materia di beni culturali, la Legge 1° giugno 1939, n. 1089, nota come la Legge Bottai, non si rinvenisse alcun riferimento alle opere di video arte.

Tale normativa, che ha disciplinato la tutela del patrimonio artistico e culturale nazionale per oltre mezzo secolo, per poi essere abrogata e sostituita dal Testo Unico del 1999, ha continuato per decenni ad interessarsi soltanto a quelle manifestazioni particolarmente significative per valore estetico, storico ed economico, assoggettando, secondo una concezione puramente estetica e meramente conservativa delle "cose d'arte", alla sua disciplina soltanto le «cose mobili o immobili che rappresentano un interesse storico, archeologico o etnografico, comprese le cose che interessano la paleontologia, la preistoria e le primitive civiltà, le cose di interesse numismatico, i manoscritti, gli autografi, i carteggi, i documenti notevoli, gli incunaboli, i libri, le stampe e le incisioni aventi caratteri di rarità e di pregio, nonché le ville, i parchi ed i giardini che abbiano interesse storico e artistico, ad esclusione delle opere di autori viventi o la cui esecuzione non risalga ad

oltre cinquant'anni» (art. 1 Legge Bottai)³⁹.

A partire dal secondo dopoguerra, l'emergere di nuove forme artistiche e l'individuazione di diverse e ulteriori categorie di beni culturali hanno spinto la dottrina italiana a sottolineare i limiti dell'impostazione della Legge Bottai. Nella metà degli anni Sessanta, infatti, si era pervenuti, «ad un condiviso e definitivo distacco dalle filosofie sottese alla concezione estetico-idealistica del bene che è di interesse storico-artistico, archeologico, etc., in quanto sia di particolare pregio o rarità, per aderire ad una differente visione, volta a privilegiare, in tale momento di riconoscimento, un giudizio di valore di tipo più storico che estetico, in grado di sottolineare piuttosto la rilevanza che il bene abbia avuto per la storia dell'evoluzione della civiltà di cui costituisce documento, memoria del tempo in cui è sorto»⁴⁰.

Con la Legge 26 aprile 1964, n. 310 è stata istituita la Commissione di indagine per la tutela e la valorizzazione delle cose di interesse storico, archeologico ed artistico, nota come la Commissione Franceschini⁴¹: tra i principali meriti del lavoro della Commissione c'è stato quello di raccogliere in un'unica nozione di "beni culturali" i tratti omogenei che emergevano dall'espressione di «cose di interesse artistico, storico, archeologico ed etnografico» contenuta nella Legge Bottai. Nella Dichiarazione I, infatti, la Commissione ha precisato che «appartengono al patrimonio culturale della Nazione tutti i beni aventi riferimento alla storia della civiltà. Sono assoggettati alla legge i beni di interesse archeologico, storico, artistico ambientale e paesistico, archivistico e librario ed ogni altro bene che costituisca testimonianza materiale avente valore di civiltà».

La Commissione, dunque, ha sancito il definitivo passaggio dalla più tradizionale concezione estetizzante del bene culturale, propria della Legge Bottai⁴², ad una diversa conce-

39 Per una approfondita ricostruzione delle vicende legislative relative alla tutela delle cose d'antichità e d'arte si vedano, tra gli altri, N. Assini, G. Cordini, *I beni culturali e paesaggistici: diritto interno, comunitario, comparato e internazionale*, CEDAM, Padova 2006; F. Mariotti, *La legislazione delle belle arti*, Eoma, Unione Cooperativa Editrice, Roma 1892; N.A. Falcone, *Il codice delle belle arti ed antichità*, Baldoni, Firenze 1913; M. Grisolia, *La tutela delle cose d'arte*, in *Foro it.*, 1952; M. Cantucci, *La tutela giuridica delle cose di interesse artistico o storico*, CEDAM, Padova 1953; O. Ferrari, *Tutela dei monumenti e delle opere d'arte*, in *Enc. Univ. dell'Arte*, Venezia-Roma, XIV, 1961, pp. 267-290; E. Mattaliano, *Il movimento legislativo per la tutela delle cose di interesse artistico e storico dal 1861 al 1939*, in *Servizio studi e ricerche parlamentari, Ricerca sui beni culturali*, Roma, I, 1975, pp. 3-26; G. Volpe, *Manuale di diritto dei beni culturali: storia e attualità*, CEDAM, Padova 2013; T. Scovazzi, *Analisi e significato della pratica italiana*, in T. Scovazzi (a cura di), *La restituzione dei beni culturali rimossi con particolare riguardo alla pratica italiana*, Università degli Studi di Milano – Bicocca Scuola di Giurisprudenza, Milano 2013; W. Cortese, *I beni culturali e ambientali. Profili normativi*, CEDAM, Padova 1999.

40 Così G. Volpe, *Manuale di diritto dei beni culturali: storia e attualità*, cit., p. 112.

41 Cfr. Commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio, Per la salvezza dei beni culturali in Italia. Atti e documenti della Commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio, Colombo, Roma 1967; Relazione della Commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio, in *Riv. Trim. dr. pubb.*, 1966, pp. 119 ss. Cfr. anche B. Cavallo, *La nozione di bene culturale tra mito e realtà: rilettura critica della prima dichiarazione della Commissione Franceschini*, in *Aa. Vv., Scritti in onore di Massimo Severo Giannini*, Giuffrè, Milano 1988, vol. II, pp. 113 ss.

42 Cfr. M. Ainis, *Beni Culturali XXI Secolo*, in *Enc. Treccani*, 2009, consultabile all'indirizzo online <http://>

zione più profonda e più lata, per la quale idoneo oggetto di tutela sul piano normativo è divenuto tutto ciò che abbia interesse culturale⁴³, ossia che abbia valore di testimonianza storica di civiltà e che abbia la “funzione culturale” di trasmissione di una memoria del passato⁴⁴, contribuendo, in tal modo, anche a determinare un mutamento del modo di intendere la politica di tutela e di valorizzazione dei beni culturali in Italia.

La nozione di “bene culturale” elaborata dalla Commissione Franceschini nel 1964 è divenuta di ufficiale utilizzo con la legge istitutiva del Dicastero per i beni culturali e ambientali del 29 gennaio 1975, n. 5.; tuttavia, essa è stata ripresa dal legislatore italiano ed utilizzata in un testo normativo soltanto nel 1998, con l'elaborazione del Decreto Legislativo 31 marzo 1998, n. 112 (noto come Decreto Bassanini)⁴⁵, il quale, all'art. 148, lett. a), ha disposto che sono beni culturali «quelli che compongono il patrimonio storico, artistico, monumentale, demo-etnoantropologico, archeologico, archivistico e librario» e tutti gli altri beni che «costituiscono testimonianza avente valore di civiltà così individuati in base alla legge», proponendo una interpretazione storicistica del concetto di bene culturale, indipendentemente dalla sussistenza di un particolare pregio artistico.

Nonostante la sempre maggiore attenzione della dottrina e della giurisprudenza per la tutela di nuove forme artistiche e l'istituzione nel 1975 dell'Istituto Centrale per il Cata-



[www.treccani.it/enciclopedia/beni-culturali_\(XXI_Secolo\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/beni-culturali_(XXI_Secolo)).

- 43 Secondo le intuizioni della Commissione, il valore culturale di un bene sarebbe insito ad origine nella qualità stessa del bene, a prescindere da qualsiasi dichiarazione che ne attesti la sussistenza. Le Dichiarazioni IV e VI della Commissione avevano precisato che la dichiarazione di interesse culturale del bene non aveva valore costitutivo, ma di mero accertamento. In particolare, la Dichiarazione IV della Commissione Franceschini si era espressa affermando che «la qualità di bene culturale è accertata mediante dichiarazione; tuttavia, detta qualità esiste indipendentemente dalla dichiarazione. Questa è atto dichiarativo della qualità di Bene culturale; producendo l'effetto di costituire certezza legale della qualità medesima, assoggetta i beni ai poteri dell'autorità, secondo le norme della legge». Si veda sul punto l'Introduzione alla Relazione della Commissione d'Indagine, in *Per la salvezza dei beni culturali in Italia*, Roma, vol. I, 1967, p. 11. Cfr. inoltre V. Cerulli Irelli, *I beni culturali nell'ordinamento italiano vigente*, in M. P. Chiti (a cura di), *Beni culturali e Comunità Europea*, Giuffrè, Milano 1994; G. Severini, *Disposizioni generali*, in M. A. Sandulli (a cura di), *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, Giuffrè, Milano 2012. La giurisprudenza amministrativa ha compreso l'importanza dell'evoluzione concettuale avviata dalla Commissione Franceschini, tanto che la decisione del Consiglio di Stato, Sez. VI, 17 ottobre 2003, n. 6344, ha sottolineato che il patrimonio culturale deve essere protetto soprattutto per ragioni storiche, essendo fondamentale alla conoscenza del passato e al progresso della scienza.
- 44 Cfr. V. Cerulli Irelli, *I beni culturali nell'ordinamento italiano vigente*, in M. P. Chiti (a cura di), *Beni culturali e Comunità Europea*, cit., p. 2; M. A. Sandulli (a cura di), *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, cit., p. 23.
- 45 Per una ricostruzione dell'iter legislativo che ha portato il legislatore italiano a sostituire la vecchia nozione di cose di interesse storico-artistico introdotta dalla legge Bottai con quella di beni culturali in questione si rinvia a M. P. Chiti, *La nuova nozione di “beni culturali” nel d.lg. 112/1998: prime note esegetiche*, in *Aedon*, n. 1, 1998; G. Cogo, *Beni culturali e ambientali tra ordinamenti e istituzioni*, in L. Mezzetti (a cura di), *Esigenze umanitarie e pluralità di ordinamenti*, CEDAM, Padova 1995; C. Camilli, *Attività di promozione educativa e culturale e ordinamento regionale*, Pliniana, Perugia 1993; R. Marzocca, *La nozione di bene culturale dalla Commissione Franceschini al nuovo Codice dei Beni Culturali*, in *Altalex*, 2007, consultabile all'indirizzo online <https://www.altalex.com/documents/news/2007/01/03/la-nozione-di-bene-culturale-dalla-commissione-franceschini-al-nuovo-codice>.

logo e la Documentazione (ICCD)⁴⁶, ancora nessun esplicito riferimento alla video arte si rinveniva in tali normative. Solo con la redazione del "Testo Unico delle disposizioni legislative in materia di Beni Culturali e Ambientali", emanato col Decreto Legislativo 29 ottobre 1999, n. 490 (di seguito, anche il "Testo Unico")⁴⁷, gli esemplari delle opere audiovisive, le sequenze di immagini in movimento o comunque registrate e le documentazioni di manifestazioni sonore o verbali comunque registrate, la cui produzione risalisse ad oltre venticinque anni, sono state considerate beni culturali, meritevoli di tutela e valorizzazione, venendo incluse tra le categorie speciali di beni culturali ai sensi dell'art. 3 del Testo Unico, ovvero venendo sottoposte alle specifiche disposizioni di tutela, conservazione e valorizzazione disposte in materia soltanto laddove la loro produzione risalisse ad oltre venticinque anni.

Il Testo Unico del 1999, a sua volta, è stato abrogato espressamente e sostituito dal Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42, che ha introdotto il Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio (di seguito, anche il "Codice"), il quale, con le successive modifiche, costituisce la normativa oggi in vigore⁴⁸.



- 46 L'Istituto centrale per il catalogo e la documentazione (ICCD) è stato istituito con la finalità di gestire il Catalogo generale del patrimonio archeologico, architettonico, storico artistico ed etnoantropologico nazionale e documentare tale patrimonio, conservandolo per il futuro.
- 47 Cfr. G. Pitruzzella, *La nozione di bene culturale (artt. 1, 2, 3 e 4 d.lg. 490/1999)*, in *Aedon*, n. 1, 2000; M. Cammelli (a cura di), *La nuova disciplina dei beni culturali e ambientali. Commento al Testo Unico approvato con il d.lg. 29 ottobre 1999, n. 490*, Il Mulino, Bologna 2000.
- 48 Il Codice per i Beni Culturali e del Paesaggio, anche noto come Codice Urbani, è stato introdotto a seguito dell'emergere della necessità di riformare nuovamente ed aggiornare le norme in materia di tutela del patrimonio culturale e paesaggistico della Nazione e con la finalità di armonizzare e rendere compatibile la disciplina con la normativa comunitaria e gli accordi internazionali e con il mutamento del quadro istituzionale conseguente alla modifica del Titolo V, parte II, della Costituzione, operata con Legge costituzionale 18 ottobre 2001, n. 3, la quale aveva introdotto i nuovi articoli 117 e 118 alla Carta Costituzionale. Era, pertanto, risultato fondamentale procedere ad una riforma organica della materia e la struttura del Codice è apparsa adeguata non solo al fine di riunire e coordinare le leggi preesistenti, ma anche di creare un sistema coordinato e programmato di tutela e valorizzazione dei beni culturali, in armonia con i principi di semplificazione e delegificazione. Sul punto L. Casini, *La codificazione del diritto dei beni culturali in Italia e in Francia*, in *Giornale di diritto amministrativo*, 2005, ha sottolineato che il Codice, lungi dal limitarsi al riordino e alla semplificazione della materia, è apparso come un testo pienamente innovativo dal contenuto di vero e proprio riassetto normativo. Si veda sul punto B. G. Mattarella, *La codificazione del diritto dei beni culturali e del paesaggio*, in *Giornale di diritto amministrativo*, 2005, p. 797, dove si mette in rilievo che il Codice ha sì il suo decisivo presupposto nel Testo Unico del 1999, senza il quale la sua elaborazione non sarebbe stata possibile, ma ne rappresenta un riordino sostanziale e ne costituisce o la naturale evoluzione o una profonda revisione. Sull'impianto del Codice Urbani si vedano Governo Italiano, Dossier del 16 gennaio 2004, Nuovo Codice dei beni culturali e paesaggistici, consultabile all'indirizzo online www.palazzochigi.it/GovernoInforma/Dossier/beni_culturali_paesaggistici; R. Tamiozzo (a cura di), *Il Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio*, Milano 2004; G. Leone, A. L. Tarasco, *Commentario al codice dei beni culturali e del paesaggio*, CEDAM, Padova 2006; M. Cammelli (a cura di), *Il Codice dei beni culturali e del paesaggio*, Il Mulino, Bologna 2007; M. Cammelli, *Il Codice dei beni culturali e del paesaggio: dall'analisi all'applicazione*, in *Aedon*, n. 2, 2004, consultabile online all'indirizzo <http://www.aedon.mulino.it/archivio/2004/2/cammelli.htm>.

Il Codice conserva il sistema misto introdotto dal Testo Unico⁴⁹: da un lato, il riferimento concettuale di cui all'art. 2 riprende e trasferisce sul piano normativo i contenuti della Dichiarazione I della Commissione Franceschini, lasciando aperta la possibilità di ricomprendere nella categoria di beni culturali qualunque altro bene che, in base alla legge, sia stato individuato quale "testimonianza avente valore di civiltà"; dall'altro, invece, l'art. 10 rappresenta la norma nella quale i beni culturali vengono distinti e suddivisi nelle categorie assunte ad oggetto dell'intera normativa codicistica, mentre l'art. 11 contiene ulteriori tipologie di cose prese in considerazione dal legislatore quali beni culturali ed assoggettate alla normativa di tutela codicistica, ma solo limitatamente agli effetti di talune specifiche disposizioni⁵⁰.

L'art. 10 del Codice, infatti, definisce la categoria delle cose che rientrano tra i beni culturali che presentano interesse artistico, storico, archeologico o etnoantropologico (cosiddetti "beni culturali esemplificati")⁵¹. Tra i beni culturali esemplificati rientrano, ai sensi dell'art. 10, comma 4, lett. e), i supporti audiovisivi in genere, aventi carattere di rarità e di pregio, i quali sono considerati beni culturali qualora:

- appartengano a soggetti pubblici o parapubblici (Stato, regioni, altri enti pubblici territoriali, altri enti ed istituti pubblici, persone giuridiche private senza fine di lucro, enti ecclesiastici civilmente riconosciuti) e presentino interesse artistico e storico (art. 10, comma 1);
- appartengano a soggetti privati, presentino interesse artistico o storico particolarmente importante e sia intervenuta la dichiarazione di interesse culturale prevista dall'art. 13 (art. 10, comma 3, lett. a).

Il Codice poi all'art. 11, ricalcando la previgente disposizione dell'art. 3 del Testo Unico, elenca una serie di altre tipologie di beni, considerate categorie speciali e definiti dalla dottrina "a rilevanza culturale limitata" o "beni culturali in senso lato", che, pur non essendo beni culturali *stricto sensu*⁵², possono rivestire carattere di bene culturale ed essere

49 La Relazione ministeriale allo schema del Codice parla di "nozione mista" di bene culturale in linea con il Testo Unico del 1999 e risultante dalla sintesi della nozione elencativa offerta dall'art. 2 della Legge Bottai con la nozione aperta già proposta dalla Commissione Franceschini. Si vedano al punto G. L. Perdonò, *L'uso illecito e le violazioni in materia di alienazione: riproposizione di vecchi schemi a fronte della rinuncia alle chances offerte dalle nuove frontiere della politica criminale*, in A. Manna, *Il Codice dei beni culturali e del paesaggio. Gli illeciti penali*, Giuffrè, Milano 2005, p. 118.

50 Cfr. N. Assini, G. Cordini, *I beni culturali e paesaggistici: diritto interno, comunitario, comparato e internazionale*, cit., pp. 67-68; G. Sciuillo, *I beni*, in C. Barbati, M. Cammelli, G. Sciuillo, (a cura di), *Diritto e gestione dei beni culturali*, Il Mulino, Bologna 2011, pp. 28 ss.; G. Pastori, *Commento all'art. 10*, in M. Cammelli (a cura di), *Il Codice dei beni culturali e del paesaggio*, cit., pp. 100 ss.; G. Morbidelli, *Art. 11*, in M. A. Sandulli (a cura di), *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, cit., pp. 130 ss.

51 La lista dei beni culturali è stata redatta per esemplificare le categorie di beni definite nelle precedenti sezioni, ma non deve essere considerata una lista chiusa. Cfr. G. Boldon Zanetti, *Il nuovo diritto dei beni culturali*, Cafoscarina, Venezia 2016, pp. 61-62; R. Tamiozzo (a cura di), *Il Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio*, cit., pp. 40 ss.; G. Sciuillo, *Patrimonio e beni*, in C. Barbati (a cura di), *Diritto del patrimonio culturale*, Il Mulino, Bologna 2017, pp. 41 ss.

52 Sono le espressioni elaborate, rispettivamente, da S. Foà, *La legittimità costituzionale della l. reg. Lazio sulla tutela e valorizzazione dei locali storici*, in *Giornale di diritto amministrativo*, 2003, pp. 907-9088 e da P. Carpentieri, *Tutela e valorizzazione dei beni culturali*, in *Urbanistica e Appalti*, 2003, pp. 1017-1018, nelle note di commento da essi svolte riguardo ai contenuti della decisione della Corte Co-

soggette all'applicazione di specifiche disposizioni codicistiche in determinate ipotesi. Per tali tipologie di beni non vi è alcuna automatica ascrivibilità al novero dei beni culturali, poiché tale status può conseguire unicamente all'esito di una indagine di natura tecnico discrezionale intesa ad accertare la presenza del grado di interesse storico ed artistico e delle altre condizioni richieste dall'art. 10 per la loro sottoposizione a tutela. L'art. 11, comma 1, lett. f) del Codice inserisce nell'elenco delle cose oggetto di specifiche disposizioni di tutela, tra gli altri, gli esemplari di opere audiovisive o di sequenze di immagini in movimento, le documentazioni di manifestazioni, sonore o verbali, comunque realizzate, la cui produzione risalga ad oltre venticinque anni, a termine dell'art. 65, comma 3, lettera c), del Codice, specificando, inoltre, che, qualora tali beni incontrino i requisiti dell'art. 10, fino a quando non è intervenuta una verifica negativa di mancata sussistenza dell'interesse culturale (per i beni appartenenti a soggetti pubblici o assimilati ex art. 12) e a partire dalla dichiarazione di interesse culturale (per i beni appartenenti a soggetti privati ex art. 13), essi saranno soggetti a tutte le disposizioni di tutela previste dal Codice per i beni culturali⁵³.

Con riferimento alla generale disciplina amministrativa inerente la circolazione dei beni culturali al di fuori del territorio nazionale⁵⁴:

- è proibita l'esportazione permanente dei beni culturali appartenenti a soggetti pubblici e assimilati, aventi interesse artistico e storico, per i quali non è intervenuta la verifica negativa di interesse culturale di cui all'art. 12⁵⁵ e non rientranti tra le "opere d'arte contemporanea" (art. 10, commi 1, 2 e 5 e art. 65, comma 1);
- è proibita l'esportazione permanente dei beni culturali appartenenti a soggetti privati, aventi interesse artistico e storico particolarmente importante, per i quali sia



stituzionale del 28 marzo 2003, n. 94, con nota anche di F. S. Marini, *I beni culturali ed i locali storici del Lazio: una differenza storico normativa*, in *Giur. Costituzion.*, 2003, pp. 764 ss.

- 53 Cfr. G. Volpe, *Manuale di diritto dei beni culturali: storia e attualità*, cit., pp. 126-127; G. Sciuillo, *I beni*, in C. Barbati, M. Cammelli, G. Sciuillo, (a cura di), *Diritto e gestione dei beni culturali*, cit., p. 30; D. Antonucci, *Codice commentato dei beni culturali e del paesaggio*, Esselibri, Napoli 2009, pp. 98-99.
- 54 Cfr. G. Tempesta, *La tutela dei beni culturali: aspetti di diritto italiano, di diritto canonico e dei trattati internazionali*, in T. SCOVAZZI, *La restituzione dei beni culturali rimossi con particolare riguardo alla pratica italiana*, Giuffrè, Milano 2014, pp. 275-276; M. FRIGO, *La circolazione internazionale dei beni culturali. Diritto internazionale, diritto comunitario e diritto interno*, Giuffrè, Milano 2007, p. 70; N. Assini, G. Cordini, *I beni culturali e paesaggistici: diritto interno, comunitario, comparato e internazionale*, cit., pp. 152-153; R. Tamiozzo, *La legislazione dei beni culturali e paesaggistici*, Giuffrè, Milano 2014, pp. 279 ss.; M. Ainis, M. Fiorillo, *L'ordinamento della cultura*, Giuffrè, Milano 2015, pp. 245 ss.; G. Sciuillo, *Tutela*, in C. Barbati (a cura di), *Diritto del patrimonio culturale*, cit., pp. 170 ss.
- 55 Cfr. G. Vesperini, *Il silenzio nel regime dei beni culturali*, in *Aedon* n. 2, 2006, consultabile all'indirizzo online <http://www.aedon.mulino.it/archivio/2006/2/vesperini.htm>; A. Barletta, *Art. 12*, in M. A. Sandulli (a cura di), *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, cit., pp. 135 ss.; G. Sciuillo, *Commento all'art. 12*, in C. Barbati, M. Cammelli, G. Sciuillo, (a cura di), *Il codice dei beni culturali e del paesaggio*, Il Mulino, Bologna 2007, pp. 113 ss.; G. Sciuillo, *La verifica dell'interesse culturale (art. 12)*, in *Aedon*, n. 1, 2004, consultabile all'indirizzo online <http://www.aedon.mulino.it/archivio/2004/1/art12.htm>; A. Rende, R. Rolli, *Lo status giuridico dei beni culturali. Individuazione, vincoli ed incentivi*, in *Giustizia amministrativa*, n. 3, 2006, pp. 487 ss.; M. Ainis, M. Fiorillo, *L'ordinamento della cultura*, cit., pp. 208 ss.; G. Morbidelli, *Art. 10*, in M. A. Sandulli (a cura di), *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, cit., pp. 128-129; G. Sciuillo, *Patrimonio e beni*, in C. Barbati (a cura di), *Diritto del patrimonio culturale*, cit., pp. 44 ss.

intervenuta la dichiarazione positiva di interesse culturale ai sensi dell'art. 13⁵⁶ e non rientranti tra le "opere d'arte contemporanea" (art. 10, commi 1 e 3 e art. 65, comma 1);

- l'esportazione permanente di tutti gli altri beni, a chiunque appartenenti, solitamente appartenenti a soggetti privati e non ancora dichiarati beni culturali, è sottoposta alla preventiva autorizzazione dei competenti uffici esportazione – l'attestato di libera circolazione ai sensi dell'art. 68 CBC, nel caso di spedizione in ambito comunitario, o la licenza di esportazione ai sensi dell'art. 74 CBC, nel caso di esportazione verso Paesi non UE (art. 65, comma 3). L'art. 65, comma 3, lett. c), in particolare, dispone che è soggetta ad autorizzazione l'uscita definitiva dal territorio della Repubblica delle opere audiovisive, sequenze di immagini in movimento, documentazioni di manifestazioni, sonore o verbali, comunque realizzate, la cui produzione risalga ad oltre venticinque anni, a chiunque appartengano;
- l'esportazione delle opere d'arte contemporanea (opere di autore vivente o, prima della riforma del 2017, la cui esecuzione non risalga ad oltre cinquanta anni rispetto alla data di esportazione) è libera, non essendo richiesta alcuna preventiva autorizzazione da parte delle competenti autorità⁵⁷ (art. 11, comma 1, lett. d) e art. 65, comma 4, lett. a).

Lo status giuridico delle opere di video arte e la loro disciplina dell'esportazione ai sensi della normativa vigente dal 2004 al 2017, secondo gli artt. 10, 11 e 65 del Codice⁵⁸, possono, dunque, essere riassunte come segue.

1. I supporti audiovisivi, aventi carattere di rarità e di pregio, appartenenti a soggetti pubblici o assimilati, che presentavano interesse artistico e storico e che non rientravano nella nozione di opere di arte contemporanea, erano soggetti a tutte le disposizioni di tutela del Codice e la loro esportazione permanente era proibita, salvo l'intervento di una verifica negativa della sussistenza dell'interesse culturale (art. 10, commi 1 e 5 e art. 65, comma 1 e comma 2, lett. a).
2. I supporti audiovisivi, aventi carattere di rarità e di pregio, appartenenti a soggetti privati, che non rientravano nella nozione di opere di arte contemporanea, erano soggette a tutte le disposizioni di tutela del Codice e la loro esportazione permanente era proibita, a condizione che fosse intervenuta una dichiarazione positiva di sus-

////////////////////////////////////

56 Cfr. A. Rende, R. Rolli, *Lo status giuridico dei beni culturali. Individuazione, vincoli ed incentivi*, cit., pp. 487 ss.; M. Ainis, M. Fiorillo, *L'ordinamento della cultura*, cit., pp. 210 ss.; C. Zucchelli, *Artt. 13-16*, in M. A. Sandulli (a cura di), *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, cit., pp. 147 ss.; G. Sciuillo, *Patrimonio e beni*, in C. Barbati (a cura di), *Diritto del patrimonio culturale*, cit., pp. 47 ss.; N. Assini, G. Cordini, *I beni culturali e paesaggistici: diritto interno, comunitario, comparato e internazionale*, cit., p. 69; G. Caruso, *Dichiarazione dell'interesse: dalla verifica al ricorso*, in *Guida al Diritto*, n. 4,2004; A. Maglieri, *Commento all'art. 13*, in M. Cammelli (a cura di), *Il Codice dei beni culturali e del paesaggio*, pp. 110 ss.

57 Cfr. N. Assini, G. Cordini, *I beni culturali e paesaggistici: diritto interno, comunitario, comparato e internazionale*, cit., p. 153; G. Volpe, *Manuale di diritto dei beni culturali: storia e attualità*, cit., p. 294; R. Tamiozzo, *La legislazione dei beni culturali e paesaggistici*, cit., pp. 282 e 347.

58 Cfr. A. Roccella, *Manuale di legislazione dei beni culturali*, Cacucci, Bari 2017, pp. 92-93; G. Boldon Zanetti, *Il nuovo diritto dei beni culturali*, cit., pp. 65-66.

sistenza di interesse artistico o storico particolarmente importante (art. 10, comma 3, lett. a) e comma 4, lett. e), art. 13 e art. 65, comma 1).

3. Le opere audiovisive, sequenze di immagini in movimento, documentazioni di manifestazioni, sonore o verbali, comunque realizzate, a chiunque appartenenti, la cui produzione risaliva ad oltre venticinque anni e che non erano mai state dichiarate di interesse culturale, erano soggette ad un preventivo controllo da parte delle competenti autorità al fine di verificare la sussistenza del carattere di pregio e rarità, in relazione al loro interesse artistico e storico, nel caso di beni di proprietà pubblica, o al loro interesse artistico e storico particolarmente importante, nel caso di beni di proprietà privata⁵⁹ (art. 10, comma 4, lett. e), art. 11, comma 1, lett. f) e art. 65, comma 3, lett. c).

Ne consegue che, al di fuori dai casi di cui all'art. 65, comma 1, le opere video, appartenenti a chiunque, prodotte da meno di venticinque anni, potevano essere liberamente esportate⁶⁰.

Da un punto di vista penale, considerata la stretta correlazione tra le norme amministrative e le norme penalistiche a tutela dei beni culturali⁶¹, l'art. 174 del Codice⁶² prevede la commissione del reato di esportazione illecita nel caso in cui le opere di video arte rientranti nelle situazioni 1) e 2) sono state esportate permanentemente (o non vengono riportate in Italia dopo lo spirare del termine della licenza di esportazione temporanea precedentemente ottenuta), così come nel caso di esportazione delle opere di video arte rientranti nella situazione 2) senza aver ottenuto la preventiva autorizzazione di cui

59 Nel caso in cui la Soprintendenza rifiuti di concedere il certificato di esportazione, tale ente ha il dovere di avviare il procedimento di dichiarazione di interesse culturale (artt. 68-69); qualora l'opera sia considerata e dichiarata bene culturale, il MIBACT o altre autorità pubbliche possono decidere di acquistare coattivamente l'opera entro 90 giorni dalla presentazione della stessa davanti alle competenti autorità (art. 70). Si vedano sul punto G. Magri, *La circolazione dei beni culturali nel diritto europeo: limiti e obblighi di restituzione*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2011, pp. 108-109; R. Tamiozzo, *La legislazione dei beni culturali e paesaggistici*, cit., pp. 350-353; G. Volpe, *Manuale di diritto dei beni culturali: storia e attualità*, cit., pp. 274-276 e 295-296; M. Frigo, *La circolazione internazionale dei beni culturali. Diritto internazionale, diritto comunitario e diritto interno*, cit., p. 69; G. Sciuillo, *Le funzioni*, in C. Barbati, M. Cammelli, G. Sciuillo, (a cura di), *Diritto e gestione dei beni culturali*, Il Mulino, Bologna 2011, pp. 93-94.

60 Cfr. A. Donati, *La circolazione dei beni culturali. I primi due anni della Riforma*, Milano, 9 aprile 2018.

61 Cfr. V. Manes, *La tutela penale*, in C. Barbati, M. Cammelli, G. Sciuillo, (a cura di), *Diritto e gestione dei beni culturali*, Il Mulino, Bologna 2011, p. 292; S. Manacorda, *La circolazione illecita dei beni culturali nella prospettiva penalistica: problemi e prospettive di riforma*, in Aa. Vv., *Circolazione dei beni culturali mobili e tutela penale: un'analisi di diritto interno, comparato e internazionale*, Giuffrè, Milano 2015, pp. 12-13. Cfr. anche la decisione della Corte di Cassazione, Sez. III penale, 20 luglio 2017, n. 39517.

62 Cfr. V. Manes, *La tutela penale*, in C. Barbati, M. Cammelli, G. Sciuillo, (a cura di), *Diritto e gestione dei beni culturali*, cit., pp. 299-300; V. Manes, *La circolazione illecita dei beni artistici e archeologici. Risposte penali ed extrapenali a confronto*, in Aa. Vv., *Circolazione dei beni culturali mobili e tutela penale: un'analisi di diritto interno, comparato e internazionale*, cit., pp. 94-96; G. Volpe, *Manuale di diritto dei beni culturali: storia e attualità*, cit., pp. 355 ss.; A. Massaro, *Illecita esportazione di cose di interesse artistico: la nozione sostanziale di bene culturale e le modifiche introdotte dalla legge n. 124 del 2017*, in *Dir. pen. contemporaneo*, n. 5, 2018, pp. 116 ss.; M. Trapani, *Riflessioni a margine del sistema sanzionatorio previsto dal c.d. codice dei beni culturali*, in E. Battelli, B. Cortese, A. Gemma, A. Massaro, *Patrimonio culturale. Profili giuridici e tecniche di tutela*, RomaTre-Press, Roma 2017, pp. 244-245.

all'art. 65, comma 3, lett. c), anche qualora tali opere non erano state ancora considerate beni culturali ai sensi dell'art. 13⁶³.

La Legge annuale per il mercato e la concorrenza, Legge 4 agosto 2017, n. 124, all'art. 1, commi 175 e 176, ha introdotto significative modifiche alla disciplina di esportazione dei beni culturali prevista dal Codice e fin qui illustrata⁶⁴.

In particolare, ai sensi del nuovo art. 10, comma 5, del Codice, la soglia di età rilevante che deve essere considerata al fine di qualificare come bene culturale un determinato oggetto è stata elevata da cinquanta a settanta anni dal momento di creazione dell'opera. Ne consegue che le opere di autore vivente o di autore deceduto ma la cui realizzazione non risalga ad oltre settanta anni sono oggi considerate opere di arte contemporanea e possono circolare liberamente al di fuori del territorio italiano senza la necessità di una preventiva autorizzazione da parte dei competenti Uffici esportazione.

La riforma, inoltre, ha introdotto, per la prima volta nell'ordinamento italiano, una soglia di valore economico di € 13.500, sotto la quale le opere di autore deceduto e realizzate da più di settanta anni possono essere liberamente esportate sulla base di una semplice autocertificazione presentata da parte del proprietario dell'opera alle competenti autorità (art. 10, comma 3, lett. d-bis) e art. 65, comma 3, lett. a), comma 4, lett. b) e comma 4-bis)⁶⁵.

Alla luce di tale nuovo scenario, ci si è chiesti se la nuova disciplina per l'esportazione dei beni culturali abbia avuto un impatto anche sull'esportazione delle opere di video arte, le quali, come illustrato, presentano specifici parametri e seguono una loro diversa disciplina. La risposta appare negativa: la disciplina delle opere di video arte fin qui illustrata, infatti, non sembra aver subito modifiche dalla riforma introdotta in data 29 agosto 2017.

In particolare, resta previsto che le opere di video arte, la cui produzione risalga a oltre

////////////////////

63 Il reato di cui all'art. 174 del Codice non richiede la preventiva dichiarazione di interesse culturale dei beni illecitamente esportati. Cfr. sul punto M. A. Sandulli (a cura di), *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, cit., pp. 1266-1267; A. Mansi, *La tutela dei beni culturali e del paesaggio*, CEDAM, Padova 2004, p. 342.

64 Cfr. G. Calabi, V. Favero, *Progetto Apollo. Verso una riforma del mercato dell'arte*, in *Wannenes Art Magazine*, vol. 7(1), 2017, consultabile all'indirizzo online <https://wannenesgroup.com/magazine/progetto-apollo-verso-una-riforma-del-mercato-dellarte/>; H. Marsala, *Il Ddl concorrenza è legge. Cosa cambia per arte e beni culturali*, in *Artribune*, 3 agosto 2017, consultabile all'indirizzo online <https://www.artribune.com/arti-visive/archeologia-arte-antica/2017/08/politica-mercato-ddl-concorrenza-e-legge-cosa-cambia-per-arte-beni-culturali-polemiche/>; G. Calabi, *International Circulation of Artworks: an important Reform approved by the Italian Parliament*, in Deloitte, *ArtTactic* (a cura di), *Art & Finance Report 2017*, Lussemburgo, 2017, consultabile all'indirizzo online <https://www2.deloitte.com/lu/en/pages/art-finance/articles/art-finance-report.html>; G. Calabi, *Italy*, in P. Valentin (a cura di), *Art Law 2018*, Law Business Research Ltd., Londra 2018, consultabile all'indirizzo online <https://www.artatlaw.com/wp-content/uploads/2018/06/AL2018Engand-Wales.pdf>; A. Pirri Valentini, *Il patrimonio culturale tra separazione dei poteri e controllo giurisdizionale: il caso dell'esportazione di opere d'arte*, Convegno Annuale Aipda 2018, consultabile all'indirizzo online <http://www.diritto-amministrativo.org/index.php?page=42>.

65 L'applicazione di tale soglia di valore è stata, peraltro, sospesa fino al 31 dicembre 2019. Si veda sul punto il Decreto Ministeriale 9 luglio 2018, n. 305 recante "Condizioni, modalità e procedure per la circolazione internazionale di beni culturali. Decreto integrativo".

venticinque anni, rientrano tra i beni per la cui esportazione è necessaria una preventiva autorizzazione, a differenza delle altre opere, per una soglia di età differenziata ed inferiore rispetto a quella prevista per tutte le altre tipologie di beni culturali (venticinque anni e non settanta anni), proprio a sottolineare la specialità della disciplina dettata dal Codice per le opere video, la quale deroga tutte le disposizioni generali codicistiche.

La specifica soglia di età prevista per le opere video, infatti, è stata lasciata invariata dalla riforma: trattandosi di *lex specialis*, essa rappresenta una eccezione alla disciplina generale prevista dal Codice.

Per quanto concerne la soglia unica di valore, invece, per espressa previsione di legge, essa non è applicabile ad alcune categorie di beni – quali quelli di cui all'allegato A), lett. B, n. 1 del Codice, ovvero reperti archeologici, incunaboli, manoscritti, archivi – per i quali l'autorizzazione è sempre richiesta a prescindere dal loro valore economico⁶⁶. In tale elencazione non risultano comprese le opere video, dovendosi, pertanto, ritenere che la soglia di valore trovi applicazione anche per queste ultime. Tuttavia, l'applicazione della nuova soglia di valore è strettamente limitata al caso indicato dall'art. 65, comma 3, lett. a) del Codice, ovvero ai beni la cui esecuzione risalga ad oltre settanta anni, per cui deve ritenersi che essa non trovi applicazione relativamente al caso dell'esportazione delle opere di video arte, per le quali opera solo la disciplina speciale indicata dall'art. 65, comma 3, lett. c) del Codice.

Parimenti, la riforma del 2017 non sembra essere intervenuta sulla disciplina prevista dal Codice per l'esportazione dei beni culturali al di fuori del territorio dell'Unione Europea (che richiama il Regolamento CEE n. 3911/1992, poi sostituito dal Regolamento CE n. 116/2009), nel qual caso, per l'esportazione delle opere di videoarte (film e relativi negativi) aventi più di cinquanta anni, non appartenenti all'autore e il cui valore sia superiore ad € 13.979,50, sarà sempre necessaria la licenza di esportazione ex art. 74 del Codice⁶⁷.

Alla luce di quanto sin qui illustrato appare chiaro che una riforma più organica della legislazione italiana a tutela del patrimonio culturale avrebbe dovuto intervenire anche sulla disciplina dell'esportazione delle opere video con l'obiettivo di consolidare, anche sul piano normativo, il crescente interesse manifestato dai collezionisti e, più in generale, dal mercato dell'arte per le opere di video arte e di riconoscere queste ultime come espressione fondamentale dei linguaggi artistici contemporanei⁶⁸.

66 Cfr. A. Visconti, *Riorganizzazione delle soprintendenze e novità legislative: profili penali della riforma dell'esportazione dei beni culturali*, 7 aprile 2018.

67 Cfr. R. Leonardi, *Esportazione dal territorio dell'Unione europea*, in M. A. Sandulli (a cura di), *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, Giuffrè, Milano 2006, pp. 562-570; F. Lafarge, *Esportazione dal territorio dell'Unione Europea*, in M. Cammelli (a cura di), *Il Codice dei beni culturali e del paesaggio*, cit., p. 219; G. N. Carugno, W. Mazzitti, C. Zucchelli, *Codice dei beni culturali*, Giuffrè, Milano 2006, pp. 122-123; M. Frigo, *La circolazione internazionale dei beni culturali. Diritto internazionale, diritto comunitario e diritto interno*, cit., p. 52; P. Otranto, *Commento agli artt. 73 e 74*, in A. M. Angiuli, V. Caputi Jambrenghi, *Commentario al Codice dei beni culturali e del paesaggio*, Giappichelli, Torino 2004, p. 212; F. Lemme, *La tutela internazionale dei beni culturali e ambientali*, in N. Assini, P. Francalacci, *Manuale dei beni culturali*, CEDAM, Padova 2000, p. 16.

68 Cfr. B. Graham, *New Collecting: Exhibiting and Audiences after New Media Art*, Routledge, Londra 2016; D. QUARANTA, *Beyond New Media Art*, LINK Editions, Brescia 2013; A. Bellini, C. Alemani, L. Davies, *Collecting Contemporary Art*, Jrp Ringier Kunstverlag Ag, Zurigo 2008.

6. Conclusioni

(A. Donati, E. Romanelli)

La peculiarità del medium artistico della video arte, la complessità del fenomeno, che sfugge per sua stessa natura a qualsivoglia classificazione, le complessità definitorie, sia a livello storico-artistico che legale, nonché la considerazione delle lacune normative sussistenti non solo nel diritto nazionale italiano, ma a livello internazionale e diffuso, sollecitano l'individuazione e la formulazione di linee guida, di immediata utilità per tutti gli operatori del mercato delle opere di video arte.

Fin qui, a fronte delle profonde lacune del diritto e della mancanza di prassi consolidate, sono stati suggeriti rimedi pratici, individuando come strumenti idonei alla definizione dello statuto giuridico dell'opera video il certificato d'autenticità e il contratto. Si tratta di utilità lasciate all'autonomia e alla libera determinazione dei singoli operatori e contraenti e non disposte e richieste da norme cogenti.

Pare allora in questo contesto quantomeno necessaria la definizione di precise linee guida.

La definizione e la pubblicazione di raccomandazioni deve passare attraverso l'osservazione delle prassi adottate dagli artisti e dagli operatori che lavorano con il medium video, nonché delle pratiche del mercato dell'opera d'arte video, al fine di elaborare adeguate linee comuni per le modalità di creazione, gestione, autenticazione, archiviazione e conservazione delle opere video, le quali dovranno costituire la base di un più ampio lavoro di impostazione del quadro normativo e giuridico legale della video arte, ad oggi assente, e che porteranno, a loro volta, alla formulazione di nuovi modelli contrattuali e di certificazione e autenticazione delle opere di video arte.



in all these real situations le actor agit tout cela en fait
par la action réalisée in the passing hours add up to the real acting



24 h. NO STOP THEATRE
h.9-7.7.68 / h.9 8.7.68

ANNEX

AS

BERS

T.S.



ISSN 2532-3830



2532-3830-6