

ANGELA SALTARELLI*

LA PERFORMANCE: STRUMENTI LEGALI DI PROTEZIONE

SOMMARIO: 1. La nascita della *performance* come forma artistica – 2. *Performance* e tutela autoriale – 2.1. Protegibilità – 2.2. Natura immateriale della *performance* - 2.3. Tutela autoriale della *performance* in Italia – 3. Protezione della *performance* – 3.1. Tutela autoriale e limiti - 3.2. Diritti connessi degli artisti interpreti della *performance* – 3.3. Contratto – 3.4. Deposito legale

1. La nascita della *performance* come forma artistica.

Le arti performative ricomprendono un ampio ambito di attività che spazia dalla danza all'opera, dal teatro al circo, dal mimo alla musica.

La *performance* è una forma artistica che si manifesta con l'azione di un individuo o di un gruppo, in un luogo particolare, alla presenza o meno di un pubblico, organizzata o casuale, non documentata o registrata tramite *media*. L'elemento predominante è l'esclusività del luogo e del momento in cui tale espressione artistica è posta in essere.

Le *performance* si differenziano, quindi, da tutte quelle forme d'arte in cui l'artista realizza oggetti o compone testi scritti che, anche se possono costituire modelli potenziali di azione, non vengono immediatamente tradotti in comportamenti reali. In una ipotetica contrapposizione tra forme artistiche «statiche» e «dinamiche», l'artista che realizza *performance* si colloca quindi dal lato della «dinamica» e la sua «opera» è rivolta a una ricezione reattiva e non «contemplativa».

* Avvocato iscritto all'ordine degli avvocati di Torino

Tale modalità espressiva era già profondamente radicata nelle avanguardie di inizio novecento, si pensi: alle *performance* dei dadaisti come Tristan Tzara, al Cabaret Voltaire di Zurigo o alle “Serate futuriste”.

La *performance* viene riconosciuta come forma artistica già a partire dagli anni 60, con artisti come Yoko Ono, Vito Acconci, Joseph Beuys, sebbene tale modalità espressive abbia assunto un carattere più definito negli Stati Uniti tra gli anni ‘50 e ‘60, quando si iniziò a parlare di “*Happenings*”. Tale termine fu coniato da Allen Kaprow, per descrivere l’azione in cui gioca un ruolo determinante l’improvvisazione e il caso e spesso comprende anche il coinvolgimento del pubblico, mentre la *performance* è un’azione o un evento pianificato, il cui esito non è casuale ma è quello specificamente voluto dall’artista.

A partire dagli anni Settanta si è iniziato ad utilizzare l’espressione “*Performance Art*” per indicare un ambito più ristretto di pratiche performative, adottate da artisti provenienti prevalentemente dal campo delle arti visuali e dediti a forme di ricerca sperimentazione.

Il termine “*Performance Art*” peraltro è diventato nel corso del tempo omnicomprensivo e si è esteso fino a includere i tipi più svariati di espressioni artistiche tra cui: la *Body art* (in cui l’artista utilizza il proprio corpo nell’evento proposto); la *Land art* (in cui la performance è condotta su scala territoriale per una durata limitata nel tempo, ad esempio l’impacchettamento del Pont Neuf a Parigi o del Palazzo del Parlamento a Berlino ad opera dell’artista Christo).

Con riferimento alla *Land art*, già nel 1988 il Tribunal de Grande Instance di Parigi aveva riconosciuto la natura di opera d’arte ad un’opera performativa, ossia all’impacchettamento del Pont Neuf di Parigi¹.

2. *Performance* e tutela autoriale.

¹ Tribunal de Grande Instance di Parigi del 26 maggio 1987.

2.1. *Proteggibilità*

La *performance* quale forma artistica è protetta dal diritto d'autore sia a livello nazionale, che internazionale.

A livello internazionale, la Convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie ed artistiche del 1886 fornisce un'elencazione non tassativa di ciò che può essere considerato proteggibile a livello autoriale. Più specificamente, l'art. 2 (1) dispone espressamente che per opere letterarie e artistiche protette dalla Convenzione si intendono “*tutte le produzioni nel campo letterario e scientifico e artistico, qualunque ne sia il modo o la forma d'espressione*”. Pertanto, anche le opere artistiche che abbiano una modalità performativa.

Anche a livello nazionale le *performance* possono essere considerate opere dell'ingegno, pur non essendo espressamente elencate dall'articolo 2 della legge sul diritto d'autore², che non prevede, tuttavia, un'elencazione tassativa delle opere proteggibili. Considerata l'estrema varietà di *performance*, tali forme espressive possono, talvolta, essere assimilate alle opere drammatiche, alle opere musicali, coreografiche o pantomimiche.

2.2. *Natura immateriale della performance*

La natura transitoria dell'opera performativa pone il problema della sua tutelabilità in quei paesi in cui è necessario che l'opera sia fissata su supporto materiale. Infatti, nella Convenzione di Berna esiste l'opzione per ogni Stato membro di limitare la tutela del diritto d'autore esclusivamente alle opere realizzate su un supporto materiale³.

² Legge del 22 aprile 1941, n. 633.

³ L'articolo 2 (2) della Convenzione di Berna prevede che “*è tuttavia riservata alle legislazioni dei Paesi dell'Unione la facoltà di prescrivere che le opere letterarie ed artistiche oppure che una o più categorie di tali opere non sono protette fintanto che non siano state fissate su un supporto materiale*”.

In quasi tutti i paesi europei non è necessaria la fissazione su un supporto materiale per la tutela autoriale, ma è sufficiente che l'idea sia espressa in una qualche modalità espressiva tra cui la *performance*, a differenza dei paesi di *common law* come Stati Uniti o Inghilterra che richiedono, al contrario, la fissazione su un supporto materiale.

Ad esempio in Inghilterra, le opere originali di artisti accedono alla protezione autoriale esclusivamente laddove siano fissate su supporto materiale, la cosiddetta “*fixation*” (come registrazioni audio, manoscritti, film, video)⁴.

Negli Stati Uniti, la sezione 102 (a) del Copyright Act del 1976 richiede espressamente che l'opera sia espressa in un “*tangible medium*” e che sia “*fixed*”, ossia fissata su un supporto materiale in maniera permanente o stabile, affinché sia tutelata dal diritto d'autore⁵.

In Italia, come negli altri paesi di *civil law*, la fissazione dell'opera su supporto materiale non è richiesta dalla legislazione autoriale. La possibile immaterialità dell'opera sembra desumersi anche dall'art. 64 del Codice dei beni culturali⁶ che definisce il certificato d'autentica come la “*dichiarazione*

⁴ La Sezione 3(2) del Copyright, Designs and Patent Act prevede che “*Copyright does not subsist in a literary, dramatic or musical work unless and until it is recorded, in writing or otherwise; and references in this Part to the time at which such a work is made are to the time at which it is so recorded*”.

⁵ La Sezione 102 (a) del Copyright Act del 1976 “*Copyright protection subsists, in accordance with this title [17 USCS Sects. 101 et seq.], in original works of authorship fixed in any tangible medium of expression, now known or later developed, from which they can be perceived, reproduced, or otherwise communicated, either directly or with the aid of a machine or device*”.

⁶ L'articolo 64 del Decreto Legislativo del 22 gennaio 2004, n. 42 prevede che “*Chiunque esercita l'attività di vendita al pubblico, di esposizione a fini di commercio o di intermediazione finalizzata alla vendita di opere di pittura, di scultura, di grafica ovvero di oggetti d'antichità o di interesse storico od archeologico, o comunque abitualmente vende le opere o gli oggetti medesimi, ha l'obbligo di consegnare all'acquirente la documentazione che ne attesti l'autenticità o almeno la probabile attribuzione e la provenienza delle opere medesime; ovvero, in mancanza, di rilasciare, con le modalità previste dalle disposizioni legislative e regolamentari in materia di documentazione amministrativa, una dichiarazione recante tutte le informazioni disponibili sull'autenticità o la probabile attribuzione e la provenienza. Tale dichiarazione, ove possibile in relazione alla natura dell'opera o dell'oggetto, è apposta su copia fotografica degli stessi*”.

che, ove possibile in relazione alla natura dell'opera e dell'oggetto è apposta su copia fotografica" ammettendo così, la possibilità di un'opera non fotografabile.

2.3. Tutela autoriale della performance in Italia

Sulla base di quanto già esposto, è evidente come la *performance* artistica debba annoverarsi tra le opere meritevoli di protezione autoriale in Italia.

Affinché alle performance sia garantita protezione autoriale, è tuttavia assolutamente necessario che l'opera performativa possieda i due requisiti della creatività e della novità. La creatività è presente in tutti i casi in cui l'autore abbia operato una scelta discrezionale all'interno di un numero sufficientemente ampio di varianti con cui esprimere un'idea⁷. La novità oggettiva significa, invece, che l'opera dell'ingegno deve apportare un *quid novi* creativo alla collettività.

L'artista *performer* diviene titolare di alcuni diritti di carattere patrimoniale e morale, al momento della *performance*, in base all'art. 6⁸ della legge sul diritto d'autore, senza bisogno – come già esposto – di alcuna fissazione su supporto materiale.

Con riferimento ai diritti patrimoniali, il *performer* in base all'art.12 della legge sul diritto d'autore ha “*il diritto di utilizzare economicamente l'opera in ogni forma o modo, originale o derivato*”.

Tra i diritti patrimoniali d'autore acquisiti dall'artista *performer*, giova ricordare: il diritto di riproduzione⁹, il diritto esecuzione¹⁰, il diritto di

⁷ *Ex multis* : Cass. Civ. 13937/1999; Cass. Civ. 539/2001, Trib. Milano 20 marzo 2010, AIDA 10, 1381; Trib. Milano 20 gennaio 1997, IDI 97, 345.

⁸ L'art. 6 della legge 633/1941 dispone che “*il titolo originario dell'acquisto del diritto di autore, è costituito dalla creazione dell'opera, quale particolare espressione del lavoro intellettuale*”.

⁹ L'articolo 13 *Ibidem* prevede che “*il diritto esclusivo di riprodurre ha per oggetto la moltiplicazione in copie diretta o indiretta, temporanea o permanente, in tutto o in parte dell'opera, in qualunque modo o forma,*

comunicazione al pubblico¹¹, oltre a quello di elaborazione dell'opera¹². I diritti patrimoniali d'autore sono tra loro indipendenti¹³, durano per tutta la vita dell'autore e sino al termine del settantesimo anno dopo la sua morte¹⁴. La prova della cessione di tali diritti deve essere offerta per iscritto.

Per quanto riguarda i diritti morali, in base all'art. 20 della legge sul diritto d'autore, il *performer* diviene titolare di due diritti: il diritto di paternità dell'opera e il diritto all'integrità della stessa¹⁵.

Il diritto di paternità è il diritto del *performer* ad essere riconosciuto quale autore, ad esempio nel caso in cui l'artista ceda i diritti di esecuzione e la propria *performance* sia successivamente eseguita da terzi.

Il diritto all'integrità dell'opera comporta che il *performer* possa opporsi a qualsiasi deformazione, mutilazione od altra modificazione o atto a danno della propria opera performativa, che possano pregiudicare il

come la copiatura a mano, la stampa, la litografia, l'incisione, la fotografia, la fonografia, la cinematografia ed ogni altro procedimento di riproduzione".

¹⁰ L'articolo 15, comma 1, *Ibidem* in particolare dispone che "il diritto esclusivo di eseguire, rappresentare o recitare in pubblico ha per oggetto la esecuzione, la rappresentazione o la recitazione, comunque effettuate, sia gratuitamente che a pagamento, dell'opera musicale, dell'opera drammatica, dell'opera cinematografica, di qualsiasi altra opera di pubblico spettacolo e"

¹¹ L'articolo 16, comma 1, *Ibidem* dispone che "il diritto esclusivo di comunicazione al pubblico su filo o senza filo dell'opera ha per oggetto l'impiego di uno dei mezzi di diffusione a distanza, quali il telegrafo, il telefono, la radio, la televisione ed altri mezzi analoghi e comprende la comunicazione al pubblico via satellite, la ritrasmissione via cavo, nonché le comunicazioni al pubblico codificate con condizioni particolari di accesso; comprende altresì la messa a disposizione del pubblico dell'opera in maniera che ciascuno possa avervi accesso dal luogo e nel momento scelti individualmente"

¹² L'articolo 18, comma 2 *Ibidem* dispone "il diritto esclusivo di elaborare comprende tutte le forme di modificazione, di elaborazione e di trasformazione dell'opera previste nell'art. 4".

¹³ L'articolo 19 *Ibidem* prevede che "I diritti esclusivi previsti dagli articoli precedenti sono tra loro indipendenti. L'esercizio di uno di essi non esclude l'esercizio esclusivo di ciascuno degli altri diritti. Essi hanno per oggetto l'opera nel suo insieme ed in ciascuna delle sue parti."

¹⁴ Vd. art. 25 *Ibidem*.

¹⁵ L'articolo 20, comma 1 *Ibidem* prevede che "indipendentemente dai diritti esclusivi di utilizzazione economica dell'opera, previsti nelle disposizioni della sezione precedente, ed anche dopo la cessione dei diritti stessi, l'autore conserva il diritto di rivendicare la paternità dell'opera e di opporsi a qualsiasi deformazione, mutilazione od altra modificazione, e ad ogni atto a danno dell'opera stessa, che possano essere di pregiudizio al suo onore od alla sua reputazione".

proprio onore o reputazione. Si noti che, tuttavia, il *performer* non potrà opporsi per impedire l'esecuzione o chiedere la soppressione di modificazioni della propria opera che egli abbia conosciuto ed accettato¹⁶.

I diritti morali d'autore sono da sempre considerati dei diritti della personalità e, pertanto, ne possiedono le caratteristiche. Infatti, tali diritti sono: inalienabili, imprescrittibili, intrasmissibili sia *inter vivos*, sia *mortis causa*¹⁷. A quest'ultimo riguardo, si evidenzia che dopo la morte dell'autore, tali diritti morali d'autore sono acquistati dai familiari dell'artista, così come elencati dall'art. 23 della legge sul diritto d'autore *iure proprio*¹⁸.

3. Protezione della *performance*

Al fine di proteggere le *performance*, esistono diverse possibilità previste dalla legge a favore dell'artista.

3.1. Tutela autoriale e limiti

La tutela autoriale, già esaminata brevemente nei precedenti paragrafi, fornisce agli autori-creatori della *performance* il diritto esclusivo di riprodurre l'opera integralmente o in parte; di autorizzarne la registrazione, la distribuzione, l'esecuzione in pubblico e la comunicazione.

Tuttavia, il diritto d'autore presenta dei limiti nella protezione di opere dell'ingegno.

¹⁶ Vd. art. 22 comma 2, *Ibidem*.

¹⁷ L'articolo 22, comma 1 *Ibidem* prevede che “*i diritti indicati nei precedenti articoli sono inalienabili*”.

¹⁸ L'articolo 23, comma 1, *Ibidem* dispone che “*dopo la morte dell'autore il diritto previsto nell'art. 20 può essere fatto valere, senza limite di tempo, dal coniuge e dai figli, e, in loro mancanza, dai genitori e dagli altri ascendenti e dai discendenti diretti; mancando gli ascendenti ed i discendenti, dai fratelli e dalle sorelle e dai loro discendenti*”. Sul punto anche la giurisprudenza vd. Tribunale di Milano, 26 agosto, AIDA 2009, 1301.

Il primo consiste nel fatto che originariamente la legislazione autoriale del 1941 era nata per tutelare opere d'arte materiali, di una certa durata e può risultare inefficace nel proteggere opere d'arte effimere come la *performance*.

Al riguardo, si pensi alle opere di Bruno Jacob consistenti in tele bianche ove è appena percettibile l'impronta della mano bagnata dell'artista che andrà pian piano svanendo, o alle opere invisibili di Maurizio Cattelan¹⁹ o ancora alle opere d'arte immateriale vendute dalla galleria virtuale creata da Cesare Pietroiusti²⁰.

A ciò si aggiunga che il diritto autore richiede *ad probationem* che la cessione avvenga per iscritto.

3.2. Diritti connessi degli artisti interpreti della performance

Inoltre, può verificarsi che gli autori delle *performance* siano soggetti diversi rispetto agli esecutori della *performance* stessa. In tal caso quest'ultimi godranno di ulteriori diritti connessi espressamente previsti dagli articoli 80 e seguenti della legge sul diritto d'autore. Tra i diritti più importanti riconosciuti agli artisti interpreti si menziona il diritto di autorizzare: la fissazione delle prestazioni artistiche²¹, la riproduzione e la comunicazione al pubblico in qualsivoglia forma o modo, ivi compresa la messa a disposizione del pubblico²², la distribuzione delle fissazioni delle loro prestazioni artistiche²³.

¹⁹ Maurizio Cattelan sparse denuncia nel 2012 alla questura di Forlì circa il furto di una propria opera invisibile.

²⁰ www.evolutiondelart.net

²¹ Vd. articolo 80, comma 2, a) *Ibidem*.

²² Vd. Articolo 80 comma 2, b), c) d) *Ibidem*.

²³ Vd. articolo 80, comma 2 e) *Ibidem*.

Gli artisti interpreti della *performance* hanno, inoltre, il diritto di opporsi alla comunicazione al pubblico o alla riproduzione della loro recitazione, rappresentazione o esecuzione che possa essere di pregiudizio al loro onore o alla loro reputazione.

Al fine di dirimere il possibile contrasto che può crearsi tra i creatori della *performance* e gli interpreti della stessa, è utile la presunzione *iuris tantum* prevista dall'art. 84 della legge sul diritto d'autore circa la cessione di molti dei diritti dell'artista interprete al produttore²⁴. I diritti degli artisti esecutori durano per cinquanta anni a partire dalla esecuzione, rappresentazione o recitazione²⁵.

3.3. Contratto

Un altro tipo di protezione può derivare dallo strumento contrattuale, attraverso cui l'artista può definire le modalità di cessione della *performance*, ad esempio trasferendo il diritto esclusivo di riproduzione o di ri-esecuzione²⁶. A quest'ultimo riguardo, poiché i diritti patrimoniali d'autore sono tra loro indipendenti, la cessione della *performance per se* non include automaticamente la cessione del diritto di *re-performance*.

²⁴ L'articolo 84, comma 1, *Ibidem* prevede che “*salva diversa volontà delle parti, si presume che gli artisti interpreti e esecutori abbiano ceduto i diritti di fissazione, riproduzione, radiodiffusione, ivi compresa la comunicazione al pubblico via satellite, distribuzione nonché il diritto di autorizzare il noleggio contestualmente alle stipule del contratto per la produzione di un'opera cinematografica o audiovisiva o sequenza di immagini in movimento.*”

²⁵ L'articolo 85 *Ibidem* prevede che “*i diritti di cui al presente capo durano cinquanta anni a partire dalla esecuzione, rappresentazione o recitazione. Tuttavia: a) se una fissazione dell'esecuzione, rappresentazione o recitazione, con un mezzo diverso dal fonogramma, è licitamente pubblicata o licitamente comunicata al pubblico durante tale termine, i diritti durano cinquanta anni a partire dalla prima pubblicazione, o, se anteriore, dalla prima comunicazione al pubblico; b) se una fissazione dell'esecuzione in un fonogramma è licitamente pubblicata o licitamente comunicata al pubblico durante detto periodo, i diritti durano settanta anni dalla data della prima pubblicazione o, se anteriore, da quella della prima comunicazione al pubblico.*”

²⁶ Per un maggiore approfondimento al riguardo si vedano: Alessandra Donati “*Law and Art: Diritto Civile ed arte contemporanea*”, Giuffrè editore, 2012; “*Performance Art and the Law*” di Henry Lydiate http://www.artquest.org.uk/articles/view/performance_art_and_the_law

Inoltre, sempre con riferimento alla cessione, si osserva che alla progressiva smaterializzazione dell'opera performativa, cui ha corrisposto in maniera inversamente proporzionale una sempre maggiore importanza del certificato: opera-idea che circola attraverso un certificato.

Ad esempio nel 1959 Yves Klein aveva realizzato “Vuoto d'artista”, una mostra senza opere dove veniva rilasciato solo un certificato-ricevuta avente ad oggetto una “zona di sensibilità pittorica immateriale”. Il collezionista poteva anche rinunciare al certificato, bruciandolo alla presenza dell'artista. Il rituale si svolgeva sulla riva della Senna a Parigi alla presenza del direttore di museo e un critica d'arte e due testimoni. A titolo di corrispettivo l'artista avrebbe gettato nella Senna metà della quantità di ora corrisposto dal collezionista all'acquisto del certificato.

Con riferimento al trasferimento del diritto di riesecuzione della performance, si ricordi l'artista Felix Gonzalez Torrez che ha previsto un contratto in cui fornisce istruzioni all'acquirente per realizzare materialmente opere, come una pila di fogli o di cioccolatini. Dal rispetto di tali istruzioni di esecuzione della *performance* dipende l'autenticità della stessa. L'artista trasferisce, quindi, delle istruzioni, poi l'acquirente potrà realizzare la *performance* un certo numero di volte, nei luoghi scelti dall'artista.

Parimenti, il gruppo israeliano Public Movement nel 2011 ha ceduto al museo Van Abbemuseum di Eindhoven il diritto esclusivo di esecuzione della performance nel museo. Tale museo fu autorizzato non solo ad eseguire l'opera in base a determinate regole, ma anche a modificarlo e cambiarlo per riflettere il futuro contesto delle *performance*.

Il contratto diviene invece l'attestato di superamento di una prova mnemonica per l'artista Heman Chong. L'artista rilascia tale attestato al collezionista che abbia memorizzato ben 499 parole. In questo caso, il collezionista potrà trasferire il contratto e con esso l'oggetto della prestazione offerta dall'artista ossia il poema di 499 parole. L'opera esisterà

fino a quando permarrà il ricordo del poema, dopo resterà solo il certificato. Il documento, quale *corpus mechanicum* sembra sostituire il *corpus mysticum*.

Tuttavia, il certificato che circola in sostituzione della prestazione conclusasi nella relazione con l'artista rappresenta qualcosa di diverso rispetto all'opera che ha avuto luogo. Il certificato documenta l'evento ma non ne ricostruisce il contenuto.

Il contratto avente ad oggetto una *performance* è un contratto d'opera immateriale, non soggetto ad alcun requisito di forma, ma soggetto agli altri requisiti di cui all'art. 1325 del codice civile²⁷.

L'irrilevanza di una forma scritta per la cessione delle performance è ben rappresentata dal caso dell'artista Tino Sehgal, che stipula contratti orali davanti ad un notaio e con dei testimoni in cui cede le proprie "situazioni". L'artista trasmette oralmente le istruzioni per poterle rieseguire la performance a propria volta, sempre con *performer* istruiti dall'artista. Non esiste alcuna ricevuta di vendita della cessione.

Allo stesso modo, l'artista La Ribot dopo aver eseguito la *performance* "Distinguished pieces" nel 1993 aveva stipulato un contratto verbale d'acquisto in cui gli acquirenti acquistavano il diritto non ad eseguire nuovamente la *performance*, bensì ad essere riconosciuti in pubblico come acquirenti in eterno della *performance*.

Il contratto avente ad oggetto una *performance* è nullo ai sensi dell'art. 1418 del codice civile²⁸, ad esempio, qualora non possieda i suddetti requisiti *ex art. 1325 cod. civ.*, oppure abbia causa o motivi illeciti, oppure in quanto l'oggetto del contratto sia privo dei requisiti di cui all'art. 1346 cod. civ.

²⁷ L'articolo 1325 del codice civile prevede che "I requisiti del contratto sono: 1) l'accordo delle parti; 2) la causa; 3) l'oggetto; 4) la forma, quanto risulta che è prescritta dalla legge sotto pena di nullità".

²⁸ L'articolo 1418, comma 2 *Ibidem* prevede che "producono nullità del contratto la mancanza di uno dei requisiti indicati dall'art. 1325, l'illiceità della causa, l'illiceità dei motivi nel caso indicato dall'art. 1345 e la mancanza nell'oggetto dei requisiti stabiliti dall'art. 1346".

Tale contratto può essere nullo anche in quanto contrario a norme imperative ai sensi dell'art. 1418 del codice civile²⁹. Al riguardo, si pensi ad un possibile contratto stipulato con l'artista Daniele Maffei per partecipare ad una lezione di furto in un grande magazzino, o ai “*Corruption contract*” del gruppo artistico Superflex in virtù del quale l'acquirente si obbliga a compiere attività illecite come corruzione o estorsione.

Lo strumento contrattuale, così come il diritto d'autore mostra la propria inidoneità rispetto alla cosiddetta “*memorable art*”, ad opere costituite da idee come la vendita da parte di Yves Klein di “zona di sensibilità pittorica immateriale.

3.4. Deposito legale

Un altro efficace strumento di tutela della performance è offerto in Italia dal deposito legale del materiale documentativo della propria *performance*.

Dal 2 settembre 2006, a seguito dell'emanazione del regolamento di attuazione, con il D.P.R. 3 maggio 2006, n.252, è entrata in vigore la nuova Legge sul deposito legale in Italia (L.106/2004).

Tale norma prescrive il deposito, entro i 60 giorni successivi alla prima distribuzione dei “*documenti sonori e video prodotti totalmente o parzialmente in Italia o offerti in vendita o distribuiti su licenza per il mercato italiano e comunque non diffusi in ambito privato*”, attraverso la consegna di:

- un esemplare dell'opera presso la Biblioteca nazionale centrale di Roma;
- un esemplare dell'opera presso la Biblioteca nazionale centrale di Firenze;
- due ulteriori copie presso istituti di carattere regionale.

L'assolvimento degli obblighi relativi al deposito legale da parte dei soggetti obbligati riguarda un doppio invio di una copia all'Istituto Centrale

²⁹ L'articolo 1418 comma 1 *Ibidem* prevede che “*il contratto è nullo quanto è contrario a norme imperative, salvo che la legge disponga diversamente*”.

per i Beni Sonori ed Audiovisivi atta a costituire l'archivio nazionale (vera ratio della norma).

Inoltre, un'altra copia dovrà essere consegnata all'istituto in cui ha sede il soggetto obbligato, e che è individuato, per ciascuna Regione, dalla Conferenza unificata di cui all'art.8 del decreto legislativo 28 agosto 1997, n.281, al fine di costituire l'archivio delle produzioni editoriali regionali. Secondo quanto previsto dal Regolamento, con un Decreto firmato dal Ministro in data 28 dicembre 2007 e pubblicato sulla Gazzetta Ufficiale n.38 del 14 febbraio 2008, sono stati individuati gli istituti depositari dei documenti della produzione editoriale regionale.

Il deposito garantisce all'artista una data certa, oltre che la documentazione della propria opera.

A livello internazionale si assiste ad una crescente tendenza degli artisti verso la registrazione della propria *performance*: ad esempio Marina Abramovic ha registrato e documentato le proprie *performance* sin dagli anni 70. Spesso l'artista vende tali documenti che ora raggiungono cifre considerevoli. Allo stesso modo, altri artisti famosi come Allan Kaprow, Rebecca Horn, Ana Mendieta hanno venduto recentemente all'asta le registrazioni o la documentazione concernenti le proprie opere performative.

Infine, un ultimo problema concerne proprio il valore da attribuire alla documentazione che riproduce l'opera performativa, ossia se possa considerarsi ai sensi della legislazione autoriale opera originale o derivata³⁰.

Tale documentazione deve considerarsi, ad avviso della scrivente,

³⁰ L'articolo 4 della legge 633/1941 definisce l'opera derivata “*Senza pregiudizio dei diritti esistenti sull'opera originaria, sono altresì protette le elaborazioni di carattere creative dell'opera stessa, quali le traduzioni in un'altra lingua, le trasformazioni da una in altra forma letteraria o artistica, le modificazioni ed aggiunte che costituiscano un rifacimento sostanziale dell'opera originaria, gli adattamenti, le riduzioni, i compendi, le variazioni non costituenti opera originale*”.

un'opera derivata, pertanto soggetta ad autorizzazione, come deciso in primo grado nella famosa decisione tra la vedova di Joseph Beuys e il fotografo Manfred Tischer³¹.

Tale caso tedesco riguardava la documentazione della *performance* effettuata nel 1964 da Joseph Beuys sul secondo canale della televisione pubblica tedesca ZDF (Zweites Deutsches Fernsehen), che chiamo “*Marcel Duchamp's Silence Is Overrated*”. La *performance* non fu registrata, ma Beuys permise al famoso documentarista d'arte Manfred Tischer di fotografarla. Le diciannove fotografie di Tischer costituirono l'unica documentazione della *performance* live. Esse non furono pubblicate fino al 2008 quando furono esposte al museo di Museum Schloss Moyländer che racchiude la più grande collezione delle opere di Beuys.

La vedova di Beuys, tramite la *collecting society* tedesca VG Bild-Kunst fece causa richiedendo che la mostra fosse chiusa, sulla base della violazione dei propri diritti morali.

Il processo terminò a settembre 2010 e il tribunale federale di Düsseldorf ordinò a Tischer di non esporre le immagini, in quanto opera derivata di un'opera tutelata dal diritto d'autore.

Tuttavia, nel maggio 2013 la suprema corte federale tedesca ribaltò tale decisione del tribunale federale di Düsseldorf, ritenendo che il museo Schloss Moyländer non violasse i diritti morali e patrimoniali d'autore della vedova di Beuys mediante l'esibizione delle 19 fotografie di Joseph Beuys. La suprema corte tedesca non considerò le fotografie né come opere originali, né come opere derivate della protezione autoriale, bensì come mera documentazione dell'attività performativa³².

³¹ OLG Düsseldorf, 30.12.2011, I-20 U 171/10.

³² Bundesgerichtshof, 16 maggio 2013, I ZR 28/12-

A. SALTARELLI, *La performance: strumenti legali di protezione*, 7 Businessjus 63 (2015)

Unless otherwise noted, this article and its contents are licensed under a

Creative Commons Attribution 3.0 Generic License.

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/>

Se non altrimenti indicato, il contenuto di questo articolo è rilasciato secondo i termini della licenza

Creative Commons Attribution 3.0 Generic License.