

paesaggio urbano

URBAN DESIGN



Paesaggio Urbano - Urban Design

Journal of architecture
and urban planning |
Rivista di architettura e
urbanistica

No 1.2026

ISSN for printing
1120-3544

ISSN for online publishing
2974-5969

paesaggio urbano

URBAN DESIGN

Paesaggio Urbano – Urban Design is a bimonthly magazine on architecture and urban design, founded in 1989 and is published by the Maggioli Group. The magazine has a multidisciplinary approach, ranging from design and survey issues to urban morphology, architectural design and local and international cultural trends.

Paesaggio Urbano – Urban Design è una rivista semestrale di architettura e urbanistica fondata nel 1989 ed edita dal Gruppo Maggioli. La rivista ha un approccio multidisciplinare che spazia dalle tematiche del disegno e rilievo a quelle relative alla morfologia urbana, al progetto di architettura e trend culturali locali e internazionali.

4 — 9	Un dialogo possibile A Possible Dialogue Laura Baratin Marcello Balzani Francesca Gasparetto Luca Rossato
recensioni reviews 10 — 29	Corpi/Corpo Bodies/Body Giovanni Corbellini
arte contemporanea contemporary art 22 — 29	Arte contemporanea: smaterializzazione e diritto d'autore. Contemporary art: dematerialization and copyright Alessandro Scenna
analogico e digitale analogue and digital 30 — 43	Lo spazio inventato – Sperimentazioni tra analogico e digitale The invented space – Experiments between the analogue and the digital Michela Rossi Giorgio Buratti Sara Conte Yingfei Zhu
urbano urban 44 — 59	Stazioni di servizio vs luoghi a servizio Service stations vs places of service Giovanna A. Massari Cristina Pellegatta
rappresentazione representation 60 — 71	Rappresentare per comunicare e conservare: strumenti digitali per la Pinacoteca Civica di Ancona Representation for communication and conservation: digital tools for the Ancona Civic Art Gallery Paolo Clini Renato Angeloni Umberto Ferretti Ludovica Leonardi
musei museums 72 — 85	Arte popolare e ibridazioni contemporanee. Il Museo delle Ceramiche di Calabria Folk art and contemporary hybridisations: the Museo delle Ceramiche di Calabria Daniele Colistra Lorella Pizzonia Francesco Stilo
storytelling 86 — 97	Il podcast <i>Arganto</i>. Narrazione transmediale e memoria generativa per un archivio d'artista <i>Arganto</i> podcast: transmedia storytelling and generative memory for an artist's archive Alice Devecchi
musei museums 98 — 113	La fruizione dei mosaici contemporanei <i>en plein air</i> Experiencing contemporary mosaics <i>en plein air</i> Michele Valentino Antonello Monsú Scolaro Alexandra Fusinetti Andrea Sias Chiara Zuddas Nicole Proietti Cosimi

valorizzazione valorizati on 114 — 127	Le decorazioni come elemento identitario. Strategie di valorizzazione delle decorazioni Decorations as an element of identity. Strategies for enhancing decorative elements Michele Valentino Antonello Monsú Scolaro Alexandra Fusinetti Andrea Sias Chiara Zuddas Nicole Proietti Cosimi
rappresentazione representation 128 — 143	Rappresentare un patrimonio artistico narrato. La sperimentazione dei grafi per la conservazione delle pitture a encausto tra la seconda metà del XIX secolo e la fine della Prima Guerra Mondiale Representing a narratively constructed artistic heritage: the application of graph-based modeling for the conservation of encaustic paintings from the late 19th century to the end of First World War Alessandro Antonini Ornella Zerlenga Laura Baratin Vincenzo Cirillo
musei museums 144 — 159	Carso: paesaggio, memoria e arte in un museo all'aperto Karst: landscape, memory and art in an open-air museum Alessandro Morgera Franco Stagni
documentazione documentation 160 — 173	Dalla “Veduta della città ideale” di Urbino all'esperienza tattile con le tecnologie AI From the “Ideal City” of Urbino to tactile experiences with AI technologies Alberto Sdegno Ferdinand Rexhaj
valorizzazione valorizati on 174 — 191	Dall’idea al modello: valorizzazione e comunicazione inclusiva del Crystal Palace <i>For All</i> From concept to model: enhancing and communicating the Crystal Palace inclusively For All Ivana Passamani Vanessa Rosa Machado Cesira Sissi Roselli
memoria memory 192 — 213	VILLAGGIO SANTA CATERIANA A TORINO La testimonianza di un momento della storia del Novecento. SANTA CATERINA VILLAGE IN TURIN A testimony to a moment in 20th-century history Antonella Pettorruso Pasquale Pettorruso

rappresentazione representation 214 — 227	Abitare come metodo. Rappresentazione e cura dell'architettura contemporanea a Ca' Romanino Living as a method: representing and caring for contemporary architecture at Ca' Romanino Andrea Canziani Francesca Gasparetto Gianluca Annibali
musei museums 228 — 241	Tecnologie per la conservazione preventiva nei musei: riflessioni su un'esperienza didattica Technologies for preventive conservation in museums: reflections on the design of an educational experience Laura Baratin Francesca Gasparetto Guido Galvani Veronica Tronconi
storytelling 242 — 257	Il Louvre a fumetti. Raccontare il museo attraverso sguardi occidentali e orientali The Louvre in comics: telling the museum through Western and Eastern prespectives Fabio Colonnese Federico Rebecchini

Arte contemporanea: smaterializzazione e diritto d'autore

Contemporary art: dematerialization and copyright

Alessandro Scenna

Studio Scenna | ricercatore indipendente

Citation: A. Scenna, Contemporary art: dematerialization and copyright, in *Paesaggio Urbano - Urban Design*, 2026, 1, pp. 22–29.
ISSN for printing: 1120-3544
ISSN for online publishing: 2974-5969
Received: February, 2026
Accepted: May, 2026
Published: September, 2026
Copyright © 2025 Maggioli Editore.

This is an open access, peer-reviewed article published by *Paesaggio Urbano – Urban Design*, distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

L'urgenza espressiva degli artisti moderni, sin dagli inizi del XX secolo, ha rivoluzionato il concetto stesso di arte, ampliando in maniera significativa le forme creative e avviando un processo di progressiva dematerializzazione dell'opera artistica.

Questo nuovo approccio ha messo in discussione il tradizionale sistema del diritto d'autore, storicamente fondato sulla materialità dell'opera, iponendo un intenso sforzo interpretativo per poter disciplinare adeguatamente le nuove espressioni artistiche, così da non venir meno all'obiettivo di tutelare l'autore e promuovere il progresso culturale e creativo.

L'arte contemporanea, intesa non solo come opere, ma anche come pratiche di esposizione museale e di conservazione, richiede dunque una rilettura dei sistemi giuridici che la regolano. Tale ridefinizione, tuttavia, non può che nascere da un dialogo costante e costruttivo tra tutti gli operatori coinvolti nei rispettivi ambiti artistici e giuridici.

Since the beginning of the twentieth century, the expressive drive of modern artists has profoundly transformed the very concept of art, significantly expanding the range of creative practices and initiating a progressive process of the dematerialization of the artwork.

This new artistic paradigm has challenged the traditional framework of copyright law, which has historically been grounded in the materiality of the work. As a result, copyright law has been compelled to undertake a significant interpretative effort to accommodate emerging artistic forms while remaining faithful to its

fundamental objectives: protecting authors and fostering cultural and creative development.

Contemporary art—understood not only as artistic production but also as encompassing museum display practices and conservation strategies—therefore calls for a reassessment of the legal frameworks that govern it. Such a redefinition, however, can only emerge through an ongoing and constructive dialogue among all stakeholders operating within the artistic and legal spheres.

A partire dalla fine del XIX secolo, le profonde trasformazioni sociali e politiche hanno determinato nel campo culturale e artistico una crescente esigenza di rottura con la tradizione. Gli artisti hanno rivoluzionato le modalità di espressione, dando vita a forme ibride che si distaccano dalle categorie artistiche convenzionali, tradizionalmente legate ad un bene materiale ben definito. L'arte contemporanea è sempre più caratterizzata da nuove forme espressive smaterializzate, effimere, in cui l'intenzione dell'autore diviene prevalente, o spesso sostitutiva, rispetto al manufatto e al prodotto fisico, arrivando addirittura ad un'opera la cui fruizione è riservata ai soli spettatori presenti durante il momento generativo e creativo⁰¹.

Questo nuovo approccio ha posto in discussione il tradizionale sistema del diritto d'autore, storicamente fondato sulla materialità dell'opera dell'ingegno, imponendo un significativo sforzo interpretativo volto a disciplinare adeguatamente le nuove forme espressive. Tra le finalità primarie del diritto d'autore, infatti, non vi è soltanto la tutela dell'autore, ma anche la promozione del progresso culturale e creativo; ne consegue che l'arte contemporanea, quale manifesto dell'identità culturale del presente, deve essere dunque tutelata e preservata a futura memoria al pari delle manifestazioni artistiche che l'hanno preceduta.

Il sistema di diritto d'autore italiano fonda la tutela dell'opera sull'originalità dell'atto creativo e sulla forma in cui esso viene espresso, tanto da individuare il titolo originario di acquisto del diritto nel momento stesso di creazione dell'opera senza che siano necessari ulteriori atti formali⁰². Tradizionalmente, pertanto, l'ordinamento non protegge l'idea in sé, ma solo l'idea che trova concreta attuazione in una forma determinata, che manifesta e esprime la personalità dell'autore. Ai sensi dell'articolo 1 LdA «sono protette [...] le opere dell'ingegno umano di carattere creativo [...] qualunque ne sia il modo o la forma di espressione [...]».

Dal tenore della norma emerge l'applicabilità della tutela a tutte le opere indipendentemente dalla loro specifica modalità espressiva. Pertanto anche forme atipiche, immateriali o di

Since the end of the nineteenth century, profound social and political transformations have fostered a growing imperative within the cultural and artistic spheres to break with tradition. Artists have revolutionized their modes of expression, giving rise to hybrid forms that detach themselves from conventional artistic categories historically tied to a clearly defined material good. Contemporary art is increasingly characterized by dematerialized, ephemeral expressive modes in which authorial intent becomes paramount—or often acts as a substitute for—the physical artifact and object. This trajectory has ultimately led to works whose reception and experience are reserved solely for the spectators present during the generative and creative moment⁰¹.

This shift has challenged the traditional copyright system, which was historically founded on the materiality of the intellectual work, necessitating a significant interpretive effort to appropriately regulate these new modes of expression. Indeed, among the primary objectives of copyright law is not only the protection of the author, but also the promotion of cultural and creative advancement. It follows that contemporary art—as a manifesto of present-day cultural identity—must be protected and preserved for posterity on par with the artistic manifestations that preceded it.

The Italian copyright system bases the protection of a work on the originality of the creative act and on the form in which it is expressed, to the extent that the primary title of copyright acquisition is established at the very moment of the work's creation, without requiring further formal acts⁰². Traditionally, therefore, the legal framework does not protect the idea per se, but only the idea as concretely embodied in a specific form that manifests and expresses the author's personality. Pursuant to Article 1 of the Italian Copyright Law (LdA), "intellectual works of a creative nature [...] are protected [...] whatever their mode or form of expression [...]".

The wording of the statute demonstrates the applicability of protection to all works, regardless of their specific expressive format.

natura concettuale possono beneficiare della tutela riconosciuta dal diritto d'autore.

Se si considera l'opera d'arte come un oggetto in cui l'artista traspone la propria personalità attraverso il suo intervento, le opere concettuali trovano il loro fondamento direttamente nell'idea progettuale e non nel manufatto finale. Il momento trasformativo e interventista dell'autore è in alcuni casi limitato alla sola fase primigenia di creazione dell'opera e non nella realizzazione di un prodotto materiale.

Nel tempo molti artisti hanno operato, ad esempio, per mezzo dello spazio e veicolato svariati messaggi attraverso opere concettuali installative o interventiste in luoghi specifici. In questi casi, l'artista, muovendo dalla realtà esistente, interviene sui luoghi, ne modifica le trame e ne sfrutta le proprietà al fine di produrre una nuova realtà, un nuovo paesaggio e una nuova percezione dell'ambiente⁰³. E' possibile, quindi, che l'opera non sia un manufatto artistico ma sia costituita dagli elementi dello spazio come pensati, organizzati o presentati dall'autore⁰⁴. Tuttavia, tale evoluzione espressiva non ha trovato un corrispondente riscontro nell'interpretazione normativa, ancora legata a concezioni artistiche di tipo classico. Emblematica, in tal senso, è la pronuncia della Corte di Cassazione in relazione alla controversia sulla proprietà dell'opera installativa di Joseph Beuys Olivestone realizzata al Castello di Rivoli. I giudici hanno ricondotto l'intervento dell'artista ad una semplice sistemazione e disposizione particolare dei materiali già presenti nei luoghi dell'esposizione e non ad un'azione con un apporto creativo tale da trasformare semplici oggetti di uso quotidiano in opera d'arte. Di fatto, quindi, non hanno riconosciuto la sussistenza dell'opera concettuale sottesa all'installazione materiale⁰⁵.

Di per sé, i singoli elementi che compongono un'installazione non rappresentano l'opera d'arte: considerati isolatamente, essi non presentano alcuna peculiarità creativa, non essendo ancora stati oggetto dell'intervento dell'artista. La valutazione, ai fini del giudizio sulla creatività dell'opera, deve riguardare, quindi, il risultato dell'installazione e dell'intervento dell'artista. Secondo la cristallizzata interpretazione della Corte di Cassazione, un'opera dell'ingegno «[...] riceve protezione a condizione che sia riscontrabile in essa un atto creativo, seppur minimo, suscettibile di manifestazione nel mondo esteriore, con la conseguenza che la creatività non può essere esclusa soltanto perché l'opera consiste in idee e nozioni semplici, ricomprese nel patrimonio intellettuale di persone aventi esperienza nella materia [...]»⁰⁶.

Nel rapporto tra l'arte e lo spazio, rientra anche una forma espressiva che si sviluppa nei primi del '900, effimera e fugace, che vive nel luogo e nel solo momento in cui viene espressa, la cd. *performance*, intesa come forma d'arte basata sull'azione umana all'interno di un determinato luogo che ne diviene parte.

Consequently, even atypical, immaterial, or conceptual forms can benefit from copyright protection.

If an artwork is considered an object through which the artist transposes their personality via creative intervention, conceptual works find their foundation directly in the project idea rather than in the final artifact. In certain cases, the transformative and interventionist action of the author is limited solely to the primordial phase of the work's creation, rather than to the realization of a material product. Over time, many artists have worked through the medium of space, conveying diverse messages via site-specific, installative, or interventionist conceptual works. In these instances, starting from existing reality, the artist intervenes in places, alters their spatial fabrics, and leverages their properties to generate a new reality, a new landscape, and a renewed perception of the environment⁰³. Thus, the work may not be an artistic artifact per se, but rather composed of spatial elements as conceived, organized, or presented by the author⁰⁴.

However, this expressive evolution has not been adequately matched by statutory interpretation, which remains tied to classical notions of art. Emblematic in this regard is the case decided by the Supreme Court of Cassation regarding the ownership dispute over Joseph Beuys's installation Olivestone, created at the Castello di Rivoli. The court reduced the artist's intervention to a mere arrangement and specific layout of materials already present at the exhibition site, rather than recognizing it as an action possessing sufficient creative input to transform everyday objects into a work of art. Consequently, the court failed to recognize the existence of the conceptual work underlying the physical installation⁰⁵.

In and of themselves, the individual elements comprising an installation do not constitute the artwork: viewed in isolation, they exhibit no creative originality, having not yet been subject to the artist's intervention. Therefore, the assessment of a work's creativity must focus on the overall outcome of the installation and the artist's intervention. According to the settled jurisprudence of the Court of Cassation, an intellectual work "[...] receives protection provided that a creative act, even if minimal, can be discerned within it and is capable of manifesting in the external world. As a result, creativity cannot be ruled out merely because the work consists of simple ideas and concepts that form part of the general intellectual heritage of individuals experienced in the field [...]"⁰⁶.

Within the relationship between art and space lies another mode of expression that emerged in the early twentieth century—ephemeral and fleeting—which exists solely within the space and time of its execution: performance art, understood as an art form based on human action within a specific venue that becomes an

Per azione umana può intendersi qualunque atto o gesto corporeo che, in ambito artistico, può essere l'atto del suonare, del danzare, recitare ecc..

Il momento dell'azione corrisponde anche all'atto creativo, infatti a differenza dell'attore o del danzatore che rappresentano qualcosa di preesistente, il performer è sia soggetto che oggetto dell'opera, in quanto crea qualcosa di nuovo nel momento in cui pone in essere le proprie azioni. In questo caso il processo di creazione è la fase principale dell'intera opera e lo spettatore ne è parte, vivendo in prima persona quanto viene attuato dall'artista. Questa fruizione fugace differenzia la *performance* dalle altre forme d'arte preventivamente definite e impresse su di un qualsiasi supporto materiale⁰⁷.

Dal punto di vista artistico l'atto performativo potrebbe essere identificato quale ibrido tra l'opera coreografica e pantomimica la cui tutela è riconosciuta dall'articolo 2 LdA. Tuttavia, ai fini probatori la protezione di queste forme artistiche è subordinata alla fissazione su di un supporto scritto o di altro genere. L'opera esiste in un'altra dimensione, che per poter essere commercializzata, conservata o esposta (nonché eseguita o riprodotta) richiede la presenza di una traccia, di una codificazione, che può assumere forma testuale, fotografica o filmica.

Sebbene la cristallizzazione della *performance*, così come di altre forme espressive concettuali, contrasti con la loro intrinseca ratio artistica, molti autori hanno comunque, nel tempo, adottato diversi tipi di documenti quali strumenti per conferire un supporto materiale alle proprie opere, redigendo istruzioni o protocolli destinati a consentire la riproduzione e il deposito legale. Tale formalizzazione non implica che la *performance* o un'opera concettuale vengano trasformate in un'opera materiale. Inoltre essa può sollevare questioni di ordine pratico, in quanto il supporto che contiene l'opera rappresenta un mero mezzo tecnico e dovrà essere periodicamente aggiornato in funzione dell'evoluzione tecnologica al fine di garantire la conservazione. Si pensi, ad esempio, ai supporti audiovisivi, e in particolare ai video monocanale molto utilizzati nella videoarte, che possono fungere sia da opere autonome sia da testimonianze di altre opere, ad esempio proiezione di *performance* o documentazione di eventi⁰⁸. In tali casi, l'opera si identifica con il segnale video, mentre la tecnologia video di fissazione e riproduzione rimane il mero supporto per la visione.

Ma non solo, potrebbero sorgere anche questioni di contrasto con il diritto morale degli autori. Ad esempio, infatti, l'incorporazione dell'opera in un supporto materiale atto a garantire la riproduzione e conservazione è subordinata alla volontà dell'autore, il quale al contrario, potrebbe avere interesse a mantenere l'opera effimera. Altresì l'autore potrebbe aver concepito l'opera con materiali degradabili o destinati a mutare nel tempo, per cui il restauro o qualunque altra attività di

integral part of the work itself.

"Human action" can denote any bodily act or gesture which, in an artistic context, may involve playing music, dancing, acting, or similar expressions. The moment of action coincides with the creative act itself; unlike an actor or dancer who interprets a pre-existing piece, the performer is simultaneously both the subject and the object of the work, creating something new precisely through their actions. Here, the process of creation constitutes the primary phase of the entire work, and the spectator becomes an active participant, experiencing first-hand what the artist executes. This transient reception distinguishes performance art from other art forms that are predefined and fixed upon a material medium⁰⁷. From an artistic standpoint, the performative act could be identified as a hybrid between choreographic and pantomimic works, whose protection is recognized under Article 2 of the LdA. However, for evidentiary purposes, the legal protection of these art forms is contingent upon their fixation on a written or other physical medium. The work exists in another dimension, which—in order to be commercialized, preserved, exhibited, executed, or reproduced—requires a trace or codification in textual, photographic, or filmic form.

Although the crystallization of performance art—much like other conceptual modes of expression—conflicts with its intrinsic artistic rationale, many authors over time have adopted various documents as instruments to provide a material foundation for their works, drafting instructions or protocols designed to enable reproduction and legal deposit. This formalization does not imply that the performance or conceptual work is transformed into a material object. Furthermore, it can raise practical issues, as the medium containing the work represents a mere technical vehicle that must be periodically updated in response to technological evolution to ensure its preservation.

Consider, for instance, audiovisual media—particularly single-channel videos widely used in video art—which can serve both as autonomous works and as documentation of other works, such as performance projections or event recordings⁰⁸. In these cases, the work is identified with the video signal itself, while the video capture and playback technology remains a mere support mechanism for viewing.

Moreover, issues regarding conflict with the authors' moral rights may also arise. For example, incorporating the work into a material medium to ensure its reproduction and preservation is subject to the author's intent; the author, conversely, may have a vested interest in maintaining the work's ephemeral nature. Similarly, the author may have conceived the work using degradable materials intended to mutate over time,

conservazione andrebbe ad incidere sulla volontà dell'artista. L'articolo 20 LdA attribuisce all'autore il diritto «[...] di opporsi a qualsiasi deformazione, mutilazione od altra modificazione, ed a ogni atto a danno dell'opera stessa, che possano essere di pregiudizio al suo onore o alla sua reputazione». Tali diritti dopo la morte dell'autore possono essere fatti 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 e i discendenti, dai fratelli e dalle sorelle e dai loro discendenti.»

Le caratteristiche di alcune forme espressive contemporanee, nonché le difficoltà relative all'applicazione delle norme in materia di diritto d'autore hanno reso complessa anche l'attività di archiviazione, conservazione e gestione.

Pertanto è necessario ripensare tutti i principi e le linee guida tradizionalmente codificati per il restauro dell'arte antica, adottando per la conservazione dell'arte contemporanea un approccio non solo tecnico e scientifico per i materiali impiegati nel restauro, ma anche teorico che tenga in considerazione l'intento dell'autore e l'intero processo creativo⁰⁹.

Non sono mancati casi in cui gli autori stessi hanno pensato l'opera in forma di archivio, cioè, un'opera in divenire, costituita da un insieme di opere legate da un fine espressivo comune.

La formazione di un archivio di artista con opere permeate da una forte componente di ribellione politica e da un forte messaggio sociale, costituisce da un lato un modo per attivare una riflessione storica, dall'altro per rafforzare il messaggio dell'autore, testimoniando l'entità dell'attività artistica e la presenza di un libero pensiero dinanzi ad un regime politico¹⁰. Alla luce delle difficoltà dettate dai mezzi espressivi contemporanei, molti artisti per cristallizzare la propria arte concettuale, regolarne la cessione e i loro diritti hanno fatto ricorso allo strumento contrattuale.

Ai sensi dell'articolo 107 LdA, i diritti di utilizzazione economica «[...] possono essere acquistati, alienati o trasmessi in tutti i modi e forme consentiti dalla legge».

I contratti di cessione assumono, dunque, natura atipica, in quanto conclusi al di fuori degli schemi disciplinati dal Capo II legge sul diritto d'autore, quali il contratto di edizione, rappresentazione e esecuzione.

La cessione dei diritti di utilizzazione economica di un'opera, ai sensi dell'articolo 110 LdA, deve essere effettuata mediante forma scritta ad probationem, al fine di garantire la dimostrazione dell'avvenuto trasferimento e dell'effettiva individuazione del contenuto e della portata della cessione¹¹. Diversamente, infatti, chi acquista un'opera d'arte, acquista il corpus mechanicum e soltanto alcuni limitati diritti sull'opera, per lo più legati al suo uso privato¹².

Il trasferimento della proprietà avviene secondo le norme del contratto di vendita di beni mobili nel rispetto dei requisiti

meaning that restoration or any other conservation activity would run counter to the artist's original intent. Article 20 of the LdA grants the author the right "[...] to oppose any distortion, mutilation, or other modification of, and any other derogatory action in relation to, the said work, which would be prejudicial to his honor or reputation."

Following the author's death, these rights may be asserted "[...] without time limit, by the spouse and children and, in their absence, by the parents and other direct ascendants and descendants; in the absence of ascendants and descendants, by brothers and sisters and their descendants."

The distinct characteristics of certain contemporary expressive forms, alongside the difficulties surrounding the application of copyright law, have also complicated archiving, conservation, and management practices. Consequently, it is necessary to rethink the traditional principles and guidelines codified for the restoration of ancient art, adopting a conservation approach for contemporary art that is not merely technical and scientific regarding the materials employed, but also theoretical—taking into full account authorial intent and the entire creative process⁰⁹.

There have been instances where authors themselves conceived the work in the form of an archive—that is, an evolving work (in divenire) composed of an ensemble of pieces bound by a shared expressive purpose. The creation of an artist's archive containing works imbued with strong political rebellion and social messaging serves both to ignite historical reflection and to reinforce the author's message, testifying to the scale of the artistic activity and the presence of independent thought in the face of a political regime¹⁰.

In light of the challenges presented by contemporary artistic media, many artists have resorted to contractual mechanisms to crystallize their conceptual art and govern its transfer and associated rights. Pursuant to Article 107 of the LdA, economic exploitation rights "[...] may be acquired, alienated, or transferred in all ways and forms permitted by law." Assignment contracts thus take on an atypical nature, as they are concluded outside the frameworks explicitly regulated under Chapter II of the Italian Copyright Law (such as publishing, performance, and execution contracts).

Pursuant to Article 110 of the LdA, the transfer of economic rights must be proven in writing (ad probationem) to demonstrate that the transfer occurred and to define the precise content and scope of the assignment¹¹. Otherwise, an individual purchasing an artwork merely acquires the corpus mechanicum and only limited rights over the work, primarily restricted to private use¹².

The transfer of ownership occurs in accordance with the rules governing contracts for the sale of movable property, subject to

previsti dall'articolo 1325 codice civile.

L'oggetto del contratto deve essere possibile, lecito, determinato o determinabile (art. 1346 c.c.). Nel caso di un'opera d'arte, esso consiste nel trasferimento del diritto reale sul bene a fronte del pagamento del prezzo: l'opera costituisce l'oggetto del diritto compravenduto.

La vendita è possibile se è effettuabile nel momento in cui il contratto deve produrre i suoi effetti. Le opere d'arte concettuale, essendo a volte di difficile riproduzione, potrebbero comportare che il contratto venga dichiarato impossibile dal punto di vista giuridico.

Quanto alla liceità della causa, l'oggetto non deve essere contrario a norme imperative, ordine pubblico e buon costume. Tuttavia, tale requisito deve essere bilanciato con la libertà di espressione e la libertà dell'arte, pertanto interpretato in maniera meno stringente, a tutela di questi principi.

In ultimo, l'oggetto del contratto deve essere determinato o determinabile.

Nel caso di opere d'arte sarà possibile concludere una vendita di un'opera futura o altrui con il trasferimento della proprietà che avverrà rispettivamente nel momento in cui l'opera verrà ad esistenza (art. 1472 c.c.) o quando il venditore ne acquisterà la proprietà (art. 1478, co. 2, c.c.).

Per le opere concettuali, il trasferimento può avvenire attraverso un medium idoneo a descriverle, documentarle o codificarle, oppure facendo ricorso ad un contratto d'opera (art. 2222 ss. c.c.) o contratto d'opera intellettuale (art. 2230 ss. c.c.) concluso con l'autore.

Per quanto riguarda le opere d'arte temporanee o performative è necessario che il contratto disciplini con chiarezza le modalità di esecuzione e la cessione a terzi, eventualmente escludibile ai sensi dell'articolo 1260 co. 2 c.c.. In caso di vendita, infatti, l'acquirente per poterne fruire, a prescindere del godimento generato dal valore economico, dovrà richiedere una nuova esecuzione dell'opera. Tuttavia, l'artista potrebbe avere interesse ad eseguire l'opera a favore di un soggetto piuttosto che un altro in ragione della visibilità, dell'organizzazione e in generale del contesto. Nel mondo dell'arte, infatti, è frequente che accanto all'interesse economico dell'acquirente, del gallerista o del collezionista ad ottenere il trasferimento dell'opera o i diritti sulla stessa, vi sia quello dell'artista legato alla esecuzione e riproduzione dell'opera dalla quale potrebbe ottenere ulteriori vantaggi rispetto al guadagno economico iniziale.

Infine, nella esecuzione di un'opera di tipo performativo, non va tralasciato l'importante aspetto dei diritti connessi degli artisti interpreti esecutori, cioè dei soggetti diversi dagli autori «[...] che rappresentano, cantano, recitano, declamano o eseguono in qualunque modo opere dell'ingegno [...]» a cui spetta il diritto di autorizzare la fissazione delle prestazioni artistiche, la riproduzione e la comunicazione al pubblico in qualsivoglia forma

the requirements set forth in Article 1325 of the Italian Civil Code (c.c.). The object of the contract must be possible, lawful, and determined or determinable (Art. 1346 c.c.). In the case of an artwork, it consists of the transfer of the real right over the property in exchange for payment of the price: the work constitutes the object of the right bought and sold.

The sale is legally possible if it can be performed when the contract is intended to produce its effects. Because conceptual artworks can be difficult to reproduce, this characteristic may, in certain instances, lead to the contract being declared legally impossible.

Regarding the lawfulness of the cause (causa), the object must not run counter to mandatory rules, public policy, or accepted morals. However, this requirement must be balanced against freedom of expression and artistic freedom, and should therefore be interpreted less strictly to safeguard these principles.

Finally, the object of the contract must be determined or determinable. In the case of artworks, it is possible to conclude a sale for a future work or a work belonging to a third party; ownership transfers respectively when the work comes into existence (Art. 1472 c.c.) or when the seller acquires ownership thereof (Art. 1478, para. 2, c.c.).

For conceptual works, the transfer can take place through a medium suitable for describing, documenting, or encoding them, or by entering into a contract for work and services (Art. 2222 et seq. c.c.) or an intellectual work contract (Art. 2230 et seq. c.c.) with the author.

With regard to temporary or performance art, the contract must clearly outline execution parameters and third-party assignments, which may be excluded pursuant to Article 1260, para. 2 c.c. In the event of a sale, the buyer—in order to enjoy the work beyond the appreciation generated by its economic value—must request a new execution of the piece. However, the artist may have a specific interest in executing the work for one party over another based on visibility, organizational context, and setting. In the art world, alongside the economic interest of the buyer, gallery owner, or collector to acquire the work or its rights, there often exists an authorial interest tied to the execution and reproduction of the work, from which the artist may derive benefits beyond the initial financial return.

Finally, in the execution of performative works, due consideration must be given to the neighboring rights (diritti connessi) of performing artists—those individuals other than the authors "[...] who act, sing, deliver, declaim, play in, or otherwise perform intellectual works [...]", who hold the right to authorize the fixation of their performances, as well as their reproduction, public communication (including making them available to the public), and the distribution of performance fixations¹³.

Despite the presumption established by Article

o modo, ivi compresa la messa a disposizione del pubblico, la distribuzione delle fissazioni delle loro prestazioni artistiche¹³. Nonostante la presunzione sancita dall'articolo 84 LdA per cui, «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 stipula del contratto per la produzione di un'opera cinematografica o audiovisiva o sequenza di immagini in movimento» è sempre opportuno disciplinare preventivamente la cessione dei diritti in questione. È evidente, dunque, che il rapporto tra arte e diritto sia destinato a rimanere complesso e spesso travagliato, segnato da difficoltà interpretative, in cui il progresso espressivo artistico rischia di mettere in crisi l'interprete chiamato a ricondurre il caso alle categorie normative. Tuttavia, è innegabile che l'arte contemporanea — nelle sue espressioni concettuali o d'avanguardia — costituisca parte integrante dell'identità sociale e culturale della collettività e, pertanto, debba accedere pienamente alla regolamentazione giuridica al pari delle forme d'arte tradizionali. Ciò sarà possibile solo attraverso un ampliamento dell'interpretazione dei concetti finora cristallizzati e mediante un dialogo costante tra le diverse professionalità artistiche e giuridiche coinvolte nel mercato dell'arte.

84 of the LdA—whereby, "unless otherwise agreed, performing artists are presumed to have assigned their rights of fixation, reproduction, broadcasting (including satellite communication to the public), distribution, and rental authorization upon entering into a contract for the production of a cinematographic or audiovisual work or moving image sequence"—it is always advisable to contractually regulate the assignment of these rights in advance. It is clear, therefore, that the relationship between art and the law is destined to remain complex and fraught with interpretive friction, where advancements in artistic expression risk challenging legal scholars tasked with subsuming novel cases under established legal categories. Nevertheless, contemporary art—in its conceptual and avant-garde forms—indisputably constitutes an integral component of the collective's social and cultural identity. As such, it must be granted full access to legal regulation alongside traditional art forms. This will only be achievable through a broader interpretation of historically crystallized legal concepts and an ongoing dialogue among the various artistic and legal professionals operating within the art market.

during the three movements of the piece, lasting a total of four minutes and thirty-three seconds, directing the listener's attention to surrounding sounds and revealing that silence does not actually exist.

05] Cassazione civile Sez. II sentenza n. 13399 del 12 dicembre 1991. Sul punto si veda Chianale A. (2011) Diritto e identità dell'opera d'arte contemporanea. In Ajani G., Donati A. (a cura di) I diritti dell'arte contemporanea, pp. 60/61 Torino: Allemandi & C. | Italian Supreme Court, Civil Section II, judgment No. 13399 of 12 December 1991. See also Chianale A. (2011), Diritto e identità dell'opera d'arte contemporanea. In Ajani G., Donati A. (eds.), I diritti dell'arte contemporanea, pp. 60–61, Turin: Allemandi & C.

06] Cassazione civile Sez. I sentenza n. 5089 del 12 marzo 2004. Sul punto si veda Fabiani M. (2004), Diritto d'autore e diritti degli artisti interpreti o esecutori, p.39, Milano: Giuffrè. | Italian Supreme Court, Civil Section I, judgment No. 5089 of 12 March 2004. See also Fabiani M. (2004), Diritto d'autore e diritti degli artisti interpreti o esecutori, p. 39, Milan: Giuffrè.

07] Montanari A. (2022) Arte, diritto e tecnologie. In Cassano G., Tassone B. (a cura di) Diritto industriale e diritto d'autore nell'era digitale, p.91 Milano: Giuffrè. Si veda ad esempio Tino Sehgal (2006) This Progress, mostra allestita presso il museo Guggenheim di New York nel 2010. Dalla presentazione del museo si legge: Tino Sehgal constructs situations that defy the traditional context of museum and gallery environments, focusing on the fleeting gestures and social subtleties of lived experience rather than on material objects. Relying exclusively on the human voice, bodily movement, and social interaction, Sehgal's works nevertheless fulfill all the parameters of a traditional artwork with the exception of inanimate materiality. [...] The fact that Sehgal's works are produced in this way elicits a different kind of viewer: a visitor is no longer only a passive spectator, but one who bears a responsibility to shape and, at times, to contribute to the actual realization of the piece. Barliant C., Trotman N. in <https://www.guggenheim.org/artwork/22502>, (ultima consultazione gennaio 2026). | Montanari A. (2022), Arte, diritto e tecnologie. In Cassano G., Tassone B. (eds.), Diritto industriale e diritto d'autore nell'era digitale, p. 91, Milan: Giuffrè. See, for example, Tino Sehgal (2006), This Progress, exhibition held at the Guggenheim Museum, New York, in 2010. According to the museum's presentation: "Tino Sehgal constructs situations that defy the traditional context of museum and gallery environments, focusing on the fleeting gestures and social subtleties of lived experience rather than on material objects." Barliant C., Trotman N., available at: <https://www.guggenheim.org/artwork/22502> (last accessed January 2026).

08] Amaducci A. (2014) Videoarte. Storia, autori, linguaggi, p.11 Torino: Kaplan | Amaducci A. (2014), Videoarte. Storia, autori, linguaggi, p. 11, Turin: Kaplan.

09] Villafranca Soissons I. (2022) Il restauro dell'opera e il rapporto con gli archivi. In Donati A., Tibertelli De Pisis F. (a cura di) L'archivio d'artista. Principi, regole e buone pratiche, p. 309/310 Milano: Johan & Levi. | Villafranca Soissons I. (2022), Il restauro dell'opera e il rapporto con gli archivi. In Donati A., Tibertelli De Pisis F. (eds.), L'archivio d'artista. Principi, regole e buone pratiche, pp. 309–310, Milan: Johan & Levi.

10] Scardi G. (2022) Archivi. L'artista tra passato e contingenza. In Donati A., Tibertelli De Pisis F. (a cura di) L'archivio d'artista. Principi, regole e buone pratiche, p. 59 Milano: Johan & Levi. | Scardi G. (2022), Archivi. L'artista tra passato e contingenza. In Donati A., Tibertelli De Pisis F. (eds.), L'archivio d'artista. Principi, regole e buone pratiche, p. 59, Milan: Johan & Levi.

11] De Sanctis V.M. (2004) La protezione delle opere dell'ingegno, p.120 Milano: Giuffrè. | De Sanctis V.M. (2004), La protezione delle opere dell'ingegno, p. 120, Milan: Giuffrè.

12] Tradizionalmente il diritto d'autore è radicato nella dicotomia corpus mysticum (l'aspetto immateriale di un'opera) e corpus mechanicum (l'oggetto fisico). | Traditionally, copyright law is rooted in the dichotomy between corpus mysticum (the immaterial aspect of a work) and corpus mechanicum (the physical object).

13] L. 22 aprile 1941, n. 633 – Capo III Diritti degli artisti interpreti e degli artisti esecutori Art. 80 – 85 bis. | Law No. 633 of 22 April 1941 – Chapter III, Rights of Performing Artists and Performers, Arts. 80–85 bis.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI | BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

Amaducci, A. (2014). *Videoarte. Storia, autori, linguaggi*. Kaplan.

Chianale, A. (2011). Diritto e identità dell'opera d'arte contemporanea. In G. Ajani & A. Donati (a cura di), *I diritti dell'arte contemporanea*. Allemandi & C.

De Sanctis, V. M. (2005). *I soggetti del diritto d'autore*. Giuffrè.

De Sanctis, V. M. (2004). *La protezione delle opere dell'ingegno*. Giuffrè.

Fabiani, M. (2004). *Diritto d'autore e diritti degli artisti interpreti o esecutori*. Giuffrè.

Garutti, A. (2011). Arte negli spazi pubblici. In G. Ajani & A. Donati (a cura di), *I diritti dell'arte contemporanea*. Allemandi & C.

Montanari, A. (2022). Arte, diritto e tecnologie. In G. Cassano & B. Tassone (a cura di), *Diritto industriale e diritto d'autore nell'era digitale*. Giuffrè.

Scardi, G. (2022). Archivi. L'artista tra passato e contingenza. In A. Donati & F. Tibertelli De Pisis (a cura di), *L'archivio d'artista. Principi, regole e buone pratiche*. Johan & Levi.

Villafranca Soissons, I. (2022). Il restauro dell'opera e il rapporto con gli archivi. In A. Donati & F. Tibertelli De Pisis (a cura di), *L'archivio d'artista. Principi, regole e buone pratiche*. Johan & Levi.

Numero a cura di | Issue edited by
Laura Baratin
Marcello Balzani
Francesca Gasparetto
Luca Rossato

Direttore responsabile | Executive Eeditor
Paolo Maggioli

Direttore | Editor in Chief
Marcello Balzani

Vicedirettore | Vice Editor in Chief
Nicola Marzot

Comitato editoriale | Editorial committee
Federica Maletti
Fabiana Raco
Luca Rossato
Martina Suppa

Comitato scientifico | Scientific committee
Alessandro Luigini (Libera Università di Bolzano)
Alfred Rütten (Friedrich Alexander Universität Erlangen-Nürnberg, Germania)
Ana Tagliari (UNICAMP, Brasile)
Enrico Cicaló (Università degli Studi di Sassari)
Francesca Fatta (Università Mediterranea di Reggio Calabria)
Franco Purini (Sapienza Università di Roma)
Livio Sacchi (Università degli Studi G. D'Annunzio - Chieti/Pescara)
Manuel Gausa (Università di Genova)
Marco Maretto (Università di Parma)
Marco Triscioglio (Politecnico di Torino)
Meghal Arya (CEPT University, India)
Ricky Burdett (London school of economics, UK)
Stefano Brusaporci (Università dell'Aquila)
Thomas Herzog (Technische Universität München, Germania)
Valter Caldana (Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasile)
Wilson Florio (Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasile)
Winy Maas (TU Delft, Paesi Bassi)

Redazione | Editorial board
Gabriele Giau
Greta Montanari
Fabio Planu
Dario Rizzi

Progetto grafico | Graphics
Plam Creative Studio

Impaginazione | Layout
Plam Creative Studio
Collaborazioni | Contributions
Per l'invio di articoli e comunicati si prega di fare riferimento al seguente indirizzo e-mail: bzm@unife.it
For sending articles and press releases, please refer to the following e-mail address: bzm@unife.it

Direzione | Publisher
Maggioli Editore, Via del Carpino, 8
47822 Santarcangelo di Romagna (RN)
tel. 0541 628111 - fax 0541 622100
Maggioli Editore è un marchio Maggioli s.p.a.

Copertina | Cover
Immagine tratta dal lavoro I gatti del Louvre di Taiyō Matsumoto. © Taiyō Matsumoto / Shōgakukan.
Per l'edizione italiana: © Edizioni BD (J-POP Manga).
Riproduzione per scopi di critica e ricerca scientifica ai sensi dell'Art. 70 L. 633/1941.

Image taken frōm Taiyo Matsumōto's "The Cats of the Louvre". © Taiyo Matsumoto / Shogakukan.
For the Italian edition: © Edizioni BD (J-POP Manga).
Reproduced for the purposes of criticism and scientific research in accordance with Article 70 of Law 633/1941.



Le immagini utilizzate nella rivista rispondono alla pratica del fair use (Copyright Act 17 U.S.C. 107) recepita per l'Italia dall'articolo 70 della Legge sul Diritto d'autore che ne consente l'uso a fini di critica, insegnamento e ricerca scientifica a scopi non commerciali.