

a cura di
Patrizia Mania · Giulio Vesperini

AUTORI, AUTORIALITÀ, DIRITTI



a cura di
Patrizia Mania e Giulio Vesperini

© Copyright 2022, Round Robin
Tutti i diritti sono riservati.
È vietata la riproduzione anche parziale del testo

Round Robin
via Malaga, 14 — 00144 Roma

info@roundrobineditrice.it
www.roundrobineditrice.it



Prima edizione dicembre 2022
ISBN 979-12-54850-10-7

Progetto grafico Lucia Sinibaldi
Illustrazione di copertina Francesca Spina

MED
ADiA Accademia Diritto e Arte

Con il contributo di MED
ADiA Accademia Diritto e Arte
Progetto di eccellenza - Dipartimento di studi linguistico-letterari, storico-
filosofici e giuridici, Università degli studi della Tuscia, Viterbo

L'editore è a disposizione degli eventuali aventi diritto per le fonti non individuate.

Questo libro è stampato su carta proveniente da foreste gestite in maniera sostenibile e responsabile.

Autori, autorialità, diritti

round robin

Prefazione

Questo libro nasce con l'intento di approfondire alcune questioni sul diritto d'autore in rapporto specificamente alle arti e al patrimonio culturale. Terzo in ordine cronologico, rispetto ai due precedenti volumi pubblicati anch'essi nella collana Mappe della Round Robin editrice, i contributi di studiosi in esso raccolti estendono a ulteriori temi e problematiche l'indagine sul diritto d'autore. Dopo *Il copyright nell'era digitale. Problematiche e casi di studio*, uscito nel 2020, e la pubblicazione nel 2021 di *Diritto d'autore. Alcune questioni aperte*, questa nuova pubblicazione appare in sincrona corrispondenza con la cadenza annuale degli studi e degli esiti in fieri del gruppo di studio che si è cimentato sulle questioni aperte intorno al diritto d'autore a partire dal 2019. Sulla scorta delle istanze emerse nell'ambito della sezione di Diritto e Arte (ADiA) dell'Accademia di diritto e società multiculturali, creata all'interno del Progetto di eccellenza del Dipartimento di studi linguistico-letterari, storico-filosofici e giuridici (Distu) dell'Università degli studi della Tuscia, si è infatti costituito un gruppo di ricerca sul copyright che si è di volta in volta concentrato su alcuni aspetti che fanno da sfondo al tema.

Con il titolo scelto in questa occasione, *Autori, autorialità, diritti*, si è inteso allargare il grandangolo delle riflessioni a un orizzonte che tenesse anche conto di quanto, oltre al diritto e alle applicazioni dello stesso, ci si debba interrogare sulla nozione di autore. I saggi che lo compongono mostrano, infatti, lungo traiettorie e campi di interlocuzione differenti, quanto la definizione o s-definizione dell'autore sia centrale e per certi versi preliminare a cospetto dei relativi diritti.

La molteplicità delle direttrici attraversate attiene ai cosiddetti beni culturali immateriali - dalla tutela del diritto d'autore nella musica di tradizione orale, alla scivolosità del tema a cospetto del patrimonio coreografico e della relativa formazione del danzatore, alle metodologie intraprese per la costruzione di una banca dati su casi di studio esemplari relativamente al copyright, alle direzioni intraprese ai fini della mappatura digitale del patrimonio culturale; al focus sull'arte contemporanea che, partendo da un preludio storico che indaga le radici stesse dell'autorialità, volge lo sguardo alla complessità dell'arte e alle implicazioni che ne conseguono sul piano del mercato, della cura di mostre, dei dispositivi di archiviazione, e della normativa stessa, per poi concludersi con l'interrogativo di fondo sulla proprietà dei ready made e sul destino dell'autore.

Lo scritto di Giovanna Carugno riguarda i problemi posti dalla combinazione di due diverse forme di tutela della musica di tradizione orale: l'assoggettamento alla disciplina del patrimonio culturale intangibile; la protezione offerta dalla normativa sul diritto di autore.

Quanto al primo profilo, la musica di tradizione orale assume rilevanza, già nella disciplina internazionale dell'*intangible cultural heritage* (ICH) (vedi in particolare, Convenzione Internazionale UNESCO), in associazione con altre forme artistiche (quali, per esempio, la danza e il teatro). Il presupposto sta in ciò, che la musica tradizionale partecipa dello stesso nesso tra l'appartenenza alla storia della *communitas* e il patrimonio culturale immateriale che fonda la tutela apprestata dalle norme, di origine internazionale, alla cultura tradizionale e al folklore. Quanto al secondo profilo, la stessa Convenzione UNESCO ICH, sopra menzionata, esclude espressamente che le regole con essa dettate possano determinare pregiudizio a «diritti» e «obblighi degli Stati contraenti derivanti da qualsiasi strumento internazionale correlato ai diritti della proprietà intellettuale [...]». In questo modo, la Convenzione, per un verso, stabilisce un nucleo minimo di tutela, in termini morali e patrimoniali, che ogni Stato contraente deve garantire all'autore di un'ope-

ra dell'ingegno di carattere creativo; per un altro verso, fa salvo l'adempimento degli obblighi derivanti allo Stato medesimo dalle convenzioni internazionali in materia di *intellectual property rights protection*.

Ma le norme internazionali considerate non risolvono adeguatamente il problema del contemperamento tra le esigenze di salvaguardia dell'ICH e quelle della protezione del diritto d'autore, per le opere musicali. Contemperamento questo, che secondo quanto sostiene l'A., deve avvenire, tenendo presente che le caratteristiche delle creazioni musicali tradizionali più le avvicinano alla categoria dell'ICH, meno ne consentono la riconduzione entro la tassonomia propria del diritto d'autore.

Carugno, infine, riferisce che in base alle linee guida dell'Organizzazione Mondiale per la Proprietà Intellettuale-OMPI e dell'UNESCO, alcuni ordinamenti nazionali, principalmente dei Paesi in via di sviluppo, hanno adottato un sistema di protezione *sui generis*. Questo consiste nell'introduzione di apposite disposizioni nei corpora legislativi vigenti in materia di proprietà intellettuale e ha lo scopo di permettere alle comunità locali di godere pienamente dei risultati della creatività, frutto della propria tradizione.

Di seguito, lo scritto espone i principali elementi in comune tra questi sistemi di protezione *sui generis*; illustra le principali differenze tra i sistemi *sui generis* e le norme del diritto di autore; sostiene la tesi che la protezione *sui generis* rappresenti una tecnica efficace di equilibrio tra gli interessi che sottostanno la tutela del diritto d'autore e quelli che fondano la tutela del patrimonio culturale immateriale, di appartenenza della comunità locale; spiega le ragioni della resistenza ad accogliere tale modello sia nell'ordinamento internazionale che in quelli domestici.

Monica Fulloni indaga sul problema ancora ampiamente inesplorato delle forme e dei limiti nei quali le norme sul diritto d'autore, collegato alla riproduzione coreografica, trovino applicazione nelle scuole di danza.

Le domande che si pone lo scritto sono, fondamentalmente, di due tipi. Quando un brano coreografico è coperto dal diritto d'autore? Quali sono le regole del diritto d'autore che le scuole di danza devono applicare?

A questo ultimo proposito, in particolare, lo scritto opera una attenta ricostruzione dei vari frammenti della molteplicità che caratterizza questa disciplina. In essa, infatti, si intrecciano: le leggi dello Stato (e, innanzitutto, la legge n.633/1941 sul diritto di autore); le norme, sempre legislative, poste in deroga alle disposizioni generali, proprio con riferimento alla riproduzione della coreografia nelle scuole di danza; gli accordi amministrativi che puntualizzano i confini della deroga, lasciando aperto, tuttavia, qualche margine di ambiguità; le norme deontologiche; i contratti tra le singole scuole di danza e le singole Fondazioni (o Trust), alle quali il coreografo ha lasciato la gestione del proprio repertorio coreografico, i contenuti dei quali e l'iter per arrivare alla relativa conclusione, variano di caso in caso; le ulteriori varianti che subisce questo paradigma contrattuale, quando l'opera appartenga a un coreografo vivente o quando siano i danzatori che abbiano già lavorato con il coreografo stesso a chiedere il permesso di "rimontare" una coreografia; gli accordi verbali, più semplici nelle forme, finalizzati a favorire la scuola richiedente sotto il profilo economico, ma non meno rigorosi dei precedenti quanto alle condizioni imposte alla scuola medesima per la riproduzione della coreografia; il ruolo marginale occupato dalla giurisprudenza.

Lo scritto si completa, per un verso, con qualche cenno ai problemi, e le soluzioni fin qui esplorate per la loro soluzione, dei diritti di autore e dei diritti c.d. connessi riguardanti le esecuzioni musicali nelle scuole di danza che non usufruiscono, per le loro lezioni, della musica suonata dal vivo. Per un altro verso, con l'enunciazione dei termini di un ulteriore aspetto del problema del diritto di autore, quello relativo all'integrità del lavoro del coreografo nel momento della trasmissione, problema che si è sviluppato in modo significativo negli ultimi anni, ma non ha trovato ancora una adeguata considerazione sul piano teorico.

Lo scritto di Andrea Attilio Grilli concerne l'attuazione data a uno degli obiettivi del progetto istitutivo dell'ADiA: quello di approntare una banca dati su casi esemplari di copyright nell'epoca del digitale che, pur superando i limiti di una tipica banca dati giuridica, «non divent[i] un calderone di tutti i casi possibili».

Illustra, quindi, le attività propedeutiche, preordinate, cioè, alla impostazione della banca dati medesima e i relativi problemi incontrati; le scelte compiute circa le tipologie dei casi rilevanti da sottoporre ad analisi; il modulo uniforme utilizzato per la raccolta dei dati e la loro successiva rappresentazione per consentirne la consultazione nella stessa banca; l'istruttoria compiuta per scegliere un'interfaccia specifica per la consultazione del database; la definizione di un elenco di categorie per raggruppare i casi; la diversità delle fonti utilizzate per ricercare e identificare i casi di maggiore rilievo; il metodo adoperato per selezionare casi esemplari; alcuni tra i casi più significativi che sono stati inclusi nella banca dati.

Francesco Giovanni Albinetti discute ampiamente dei processi di digitalizzazione dei beni culturali. Muove dalla considerazione che tali processi costituiscono un fenomeno in corso di svolgimento, in diretta connessione con l'avanzamento della tecnologia. Segnala che l'ordinamento europeo ha raccomandato agli Stati membri di approntare una strategia digitale globale e di fare della digitalizzazione del patrimonio culturale uno degli aspetti di maggiore rilevanza per le politiche di transizione digitale. Analizza le conseguenze più immediate di questo processo, sotto molteplici profili. Sul piano teorico, della nozione del patrimonio culturale. Sul piano empirico, rinviando alle indagini che mostrano i ritardi italiani nella digitalizzazione del patrimonio culturale. Nell'ordinamento nazionale, nel quale sono state approntate nuove strutture e nuovi strumenti per sovrintendere il processo di digitalizzazione stesso. Sulla disciplina del diritto d'autore che nel contempo estende la sua applicazione a situazioni finora soggette a forme non evo-

lute di regolazione e sottoposte a rapidi mutamenti, in ragione del progresso tecnologico, e arretra a favore della disciplina del riuso che apporta significative eccezioni al diritto d'autore.

Passando allo specifico delle opere d'arte contemporanea, oggetto degli ultimi cinque saggi di questo volume, il focus di Brunella Velardi affronta un caso storico di messa in discussione dell'autorialità: le ricerche sul "plagio" avviate dai due artisti Michelangelo Pistoletto e Vettor Pisani nel quinquennio compreso tra il 1971 e il 1976. Nella pratica artistica di Vettor Pisani, la ripresa esplicita di momenti cruciali delle avanguardie storiche, nella citazione e rielaborazione di opere di Duchamp, Klein e Beuys, si configura come percorso di revisione dell'avanguardia stessa attraverso un processo di immedesimazione e decostruzione delle sue figure di riferimento. Proprio in questo contesto di analisi sul ruolo dell'artista nell'interpretazione del presente e sul linguaggio dell'arte come dispositivo di interrogazione della realtà si innesta il lavoro sul plagio sviluppato da Pisani e Michelangelo Pistoletto. Lo scambio di identità tra i due artisti, reso esplicito a partire dall'opera condivisa *Plagio* del 1971, in cui una foto ritratto sovrappone il volto dell'uno al corpo dell'altro, rende eloquentemente conto delle dinamiche reciprocamente sviluppate. Una riflessione che, nella cornice del contesto artistico e filosofico di quegli anni, mette in discussione il concetto di autorialità giungendo fino a decretare l'annullamento della centralità dell'artista e con esso a sottolineare la scomparsa dell'autore, prospettando per questa via un riposizionamento della funzione stessa dell'arte.

Spostandoci in anni più recenti, a un campo controverso che concerne le ricerche artistiche *computer based*, il testo di Beatrice Luzi affronta il tema della loro autorialità lungo le coordinate della tecnologia, del mercato e della curatela. A partire da una ricognizione sulle sue origini e il suo contesto di sviluppo, l'analisi rintraccia dapprima alcuni essenziali snodi critico-storici che hanno contrappuntato il dialogo tra tecnologia e sistema dell'arte, soffermandosi sui connessi aspetti di in-

stabilità e inclusività dell'immagine elettronica, per poi riflettere su alcuni peculiari meccanismi autoriali legati all'impiego del "macromedium" digitale. Passando in rassegna l'autorialità "allargata" di molte pratiche artistiche online oltre che l'introduzione dell'intelligenza artificiale nel processo creativo e realizzativo dell'opera, l'analisi giunge infine a considerare la più recente produzione artistica crittografata e le conseguenti sfide che sul piano del collezionismo e della cura espositiva ne derivano. In ultimo, l'analisi rileva come l'adozione della tecnologia blockchain - "cassaforte" del bene digitale - sembrerebbe poter offrire un apporto oggettivo di garanzia e gestione dei file all'intero sistema dell'arte e ai professionisti di settore in un campo contraddistinto dal continuo mutamento.

Angela Saltarelli e Martina Natali muovono dalla considerazione che la digitalizzazione delle pratiche artistiche ha conseguenze importanti sia nell'ambito storico-artistico che in quello giuridico. Quanto al primo aspetto, l'uso del mezzo digitale sta ridefinendo il concetto stesso di opera d'arte; consente possibilità espressive, fino a poco tempo fa non immaginabili; l'arte digitale medesima, per il suo carattere intrinsecamente innovativo, è in continua evoluzione.

Quanto al secondo aspetto, lo scritto svolge riflessioni circa le conseguenze dell'arte digitale sulla normativa del diritto d'autore, argomentando le tesi che le nuove tecnologie digitali stiano provocando una rivoluzione dei paradigmi dei diritti di autore e di proprietà. Ci si pone il problema se i concetti di autorialità e di paternità si possano ancora applicare a tali forme d'arte digitale o se debbano, piuttosto, essere reconsiderati e se, di conseguenza, la normativa attuale sul diritto d'autore richieda modifiche per essere adattata al nuovo scenario determinato dalla digitalizzazione immateriale. Lo scritto si conclude con l'approfondimento di specifiche problematiche riguardanti alcune tra le più importanti forme d'arte digitale, quali NFT, opere *computer based*, opere di arte realizzate dall'intelligenza artificiale, e l'analisi dei primi casi giurisprudenziali in materia.

Da un'angolazione diversa, restando su questo tema, Gil-
da Nicolai rivolge l'attenzione alle questioni relative alla con-
servazione e al restauro di opere d'arte cosiddette *born digital*
nei contesti archivistici. L'autrice sviluppa un'analisi circostan-
ziata che, partendo dalla preliminare constatazione delle tante
insidie sottese all'archiviazione digitale di opere d'arte multi-
mediali nella implicita "traduzione" e "dispersione" che com-
portano, rimarca la complessità e le molte aporie sottostanti.
L'accento posto sulla produzione artistica nata, appunto, come
digitale sembrerebbe "condannarla" alla precarietà e all'adat-
tamento perenne. Il saggio suggerisce alcune possibili strade da
percorrere sulla scorta delle iniziative messe in campo da en-
ti museali e di ricerca e prospettando possibili buone pratiche
che siano in grado di interrogare di volta in volta le specificità
identitarie di ciascuna opera. L'auspicio di fondo è che si adotti
un sistema integrato di documentazione, indicizzazione seman-
tica, conservazione, che vada di pari passo al controllo episte-
mologico delle applicazioni e delle tecnologie informatiche uti-
lizzate, in considerazione anche del fatto che esse stesse sono
soggette a obsolescenza programmata.

A chiudere momentaneamente il cerchio, muovendo dal
presupposto che la tendenza all'appropriazione, di ogget-
ti, opere, idee, immagini virtuali, abbia innegabilmente aper-
to la ricerca artistica a nuovi campi di indagine ermeneutica,
il contributo di Patrizia Mania interroga la plurale dimensione
dell'autorialità nello specifico linguaggio del ready made. Dagli
anni Ottanta a oggi, il saggio riferisce di alcune ricerche arti-
stiche esemplari che hanno assunto il tema dell'autorialità nel-
la creazione di ready made. Da questa prospettiva risulta parti-
colarmente significativa l'analisi dell'esperienza *fictionnaliste*
portata avanti da Philippe Thomas sul finire degli anni Ottanta
primi anni Novanta dello scorso secolo. Su un altro piano, è no-
to come le opere di Maurizio Cattelan, artista contemporaneo
tra i più controversi, assumano di frequente e con estrema di-
sinvoltura opere d'arte altrui. Cattelan ha sempre chiarito, di-

fendendosi dalle accuse di plagio, che il tema non deve ritenersi la copia ma la capacità di un artista di riscrivere e investire un'immagine di un nuovo senso e proprio su questo si è concentrata la relativa lettura critica. Accanto è stata presa in considerazione l'installazione *Soleil Levant* del 2017 dell'artista cinese Ai Wei Wei, riferendo in particolare della controversia legale per l'uso non autorizzato dell'immagine di un'installazione fatto dalla Volkswagen per la pubblicità di un suo modello automobilistico. Infine, il progetto virtuale di *AnnLee* di Philippe Parreno e Pierre Huyghe spingendosi nel territorio instabile e sconfinato delle possibilità del digitale interroga il destino oltre che del personaggio creato dell'autore stesso.

Nell'insieme delle sfaccettature indagate, dall'immaterialità peculiare alla dimensione musicale e coreutica, alle problematiche inerenti all'archiviazione, alla mappatura del patrimonio culturale e alle nuove sfide che il digitale prospetta nelle ricerche artistiche contemporanee, il diritto d'autore oscilla tra norme e pratiche in un campo di continua sperimentazione.

Proprio la farraginosità della questione ha stimolato le riflessioni che qui si propongono nell'aspettativa che l'ampliamento del dibattito sul diritto d'autore possa concorrere a delinearne un possibile perimetro.

I curatori

Indice

Prefazione dei curatori	5
La tutela della musica di tradizione orale tra diritto d'autore, patrimonio immateriale e protezione <i>sui generis</i> <i>Giovanna Carugno</i>	15
La formazione del danzatore e il diritto d'autore <i>Monica Fulloni</i>	29
Casi di studio sul copyright. La banca dati: metodi e prospettive di sviluppo <i>Andrea Attilio Grilli</i>	49
La digitalizzazione del patrimonio culturale <i>Francesco Giovanni Albisinni</i>	65
<i>Plagio</i> , un'operazione artistica di Vettor Pisani e Michelangelo Pistoletto <i>Brunella Velardi</i>	79
Aspetti dell'autorialità nell'arte digitale. Uno sguardo alle pratiche artistiche. <i>Computer based</i> tra tecnologia, mercato e curatela <i>Beatrice Luzi</i>	97
Diritto d'autore e nuove forme d'arte digitale <i>Angela Saltarelli e Martina Natali</i>	115

Il rischio che “tutto torni alla plastica e al silicio”: la conservazione dell’arte digitale nel contesto archivistico <i>Gilda Nicolai</i>	139
Ready made in cerca d’autore. Un percorso nelle opere di Philippe Thomas, Maurizio Cattelan, Ai Wei Wei, Pierre Huyghe e Philippe Parreno <i>Patrizia Mania</i>	157
Biografie degli autori	175

Ready made in cerca d'autore.

Un percorso nelle opere di Philippe Thomas, Maurizio Cattelan, Ai Wei Wei, Pierre Huyghe e Philippe Parreno

Patrizia Mania

I. Introduzione - II. Les Ready made appartient à tout le monde® di Philippe Thomas - III. I furti originali di Maurizio Cattelan - IV. Ai Wei Wei versus l'impunità del mercato - V. Annlee un personaggio in cerca di autori - VI. Conclusioni

I. Più di un secolo ci separa dalla nascita del ready made la cui storia prese l'avvio nel lontano 1913 dalla *Ruota di bicicletta* realizzata da Marcel Duchamp. Da quel momento in poi, anche se l'impiego della definizione di ready made sarà successivo di qualche anno, verrà annoverato tra i linguaggi e le tecniche dell'arte. Senza ripercorrerne la genesi e gli articolati sviluppi, questo saggio intende indagare, attraverso l'esemplarità di alcune ricerche artistiche, alcuni degli impatti che l'autorialità - suo presupposto e ragion d'essere - ha avuto sul ready made negli ultimi trent'anni. Di per sé, l'appropriazione di un oggetto, di un'immagine, di un'idea, esclude infatti una creazione ex novo dell'autore implicando piuttosto e prioritariamente da parte sua l'atto selettivo della scelta. Si tratta infatti per definizione sempre del prelievo di un oggetto o di un'immagine preesistente all'atto artistico e quindi, pur nelle svariate modalità con cui si espleta, è implicitamente da ritenersi modo e pratica consustanziale all'autorialità.

Su questa constatazione preliminare, l'analisi che segue assume come segmento cronologico di riferimento il periodo compreso tra gli ultimi quindici anni dello scorso secolo e oggi. Se infatti per tutto il corso del Novecento si assisterà a proces-

si di risignificazioni e rideterminazioni del ready made, è proprio nel suo ultimo scorcio che verrà delineandosi un'ulteriore dimensione semantica coincidente in prima battuta con la svolta che gli "inespressionismi"¹ e gli "appropriazionismi"² vi imprimeranno. Proprio sul finire degli anni Ottanta, primi anni Novanta, in virtù soprattutto di un proficuo e critico dialogo nel frattempo sviluppatosi con la comunicazione mediale e le strategie pubblicitarie³, la fisionomia del ready made si aprirà infatti a nuovi campi d'indagine ermeneutica. Da allora, complice anche il rapporto con la dimensione virtuale divenuta nel frattempo ineludibile, molte delle ricerche artistiche che pertengono i ready made si attesteranno propriamente in quella espansa "forma di utilizzo del mondo" dei cui termini ha trattato a proposito della *post production* Nicolas Bourriaud⁴.

Se trattando di ready made resta sempre lecita la domanda sul chi ne sia il proprietario intellettuale, qualche risposta in una cronologia ravvicinata e dentro il perimetro indicato può essere trovata nelle riflessioni portate avanti da alcuni artisti che in modi diversi vi hanno fatto esplicito riferimento.

I casi qui prescelti intendono tracciare un percorso esemplificativo che oltre a interrogare la problematicità del tema del ready made riflette sul ruolo dell'autore in un'età controversa e foriera di trasformazioni inedite. Lo sfondo dell'esplo-

.....
1 Cfr: Germano Celant, *Inespressionismo*, Genova, Costa & Nolan, 1988.

2 Cfr: Collins & Milazzo *Hyperframes. A Post- Appropriation Discourse*, 1989 (vol.1), 1990 (vol.2), Parigi, Éditions Antoine Candau.

3 Si veda a tal proposito il catalogo della mostra *Art & Pub* tenutasi al Centre Georges Pompidou dal 31 ottobre 1990 al 26 febbraio 1991 (Éditions du Centre Pompidou, Parigi, 1990).

4 Scrive Bourriaud: «Invece di prostrarsi davanti alle opere del passato gli artisti se ne servono. Così Tiravanija crea un lavoro dentro un'architettura di Philip Johnson, Pierre Huyghe filma una seconda volta Pasolini pensando che le opere propagano degli scenari e che l'arte è una forma di utilizzo del mondo, un'infinita negoziazione tra punti di vista». In, Nicolas Bourriaud, *Post-production. Come l'arte riprogramma il mondo*, Milano, postmediabooks, 2004 [2002], p.89.

razione è un'osservazione preliminare sul ruolo principe giocato in questa partita tra ready made e autorialità sia dalle dinamiche di postproduzione che dall'implicazione delle nuove tecnologie.

L'estetica simulativa⁵ è la cornice entro la quale collocare il progetto che l'artista francese Philippe Thomas avvia nel 1987 quando crea l'agenzia *Ready Made Belong to Everyone*®. Per l'artista si trattò di mettere in piedi una vera e propria agenzia con tanto di logo, sedi, prezziario, con lo scopo di fornire servizi sull'autorialità o meglio prestazioni d'opera per nuovi autori. In tutto il suo corredo formale e funzionale l'impresa simulava le agenzie di servizi interrogando da un lato il contesto dell'autore, e dall'altro andando parimenti a sopprimere l'artista, ideatore/autore dell'operazione. Partiremo da questo progetto perché nel mutato orizzonte postmoderno il suo radicalismo fa in certo modo da cerniera con le successive riflessioni.

Dentro il solco dell'assunzione di lavori altrui e della citazione originale si considerano esemplarmente i modi seguiti da Maurizio Cattelan e da Ai Wei Wei che nei loro ready made interpretano con grande disinvoltura e notevole impatto mediatico il tema della citazione e dell'appropriazione con significative ricadute sul piano dell'autorialità. Tra gli anni Novanta e oggi la critica al concetto di autore è stata invero portata avanti da molti altri artisti tra cui, in particolare, Mike Bidlo, Elaine Sturtevant e Sherrie Levine⁶, e per ciascuno possono riconoscersi peculiarità e specificità. Nelle opere di Cattelan e Wei Wei, pur nelle sostanziali differenze che connotano le rispettive ricerche, quel che in particolare va configurandosi è un piano di possibilità e di rinegoziazione perenne dell'arte con le immagini, da qualsiasi epoca e contesto provengano, dando così vita a ulteriori profili autoriali.

5 Cfr: Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.

6 Cfr: Lucilla Meloni, *Arte guarda arte*, Milano, PostMedia Books, 2013.

Infine, a chiudere in qualche modo il cerchio di questo itinerario, si prenderà in considerazione la creazione da parte dei due artisti Pierre Huyghe e Philippe Parreno del personaggio di Annlee, cui danno vita sottoponendolo anche alla presa in carico da parte di altri autori per infine decretarne la morte, e che rappresenta una singolare risposta al tema del diritto d'autore connaturato alla sua stessa essenza.

Attraverso alcune ricerche di questi artisti ci si propone dunque di individuare emblematicamente i caratteri precipui e i destini cui si è consegnata negli ultimi anni la relazione inaggrabile tra ready made e autorialità.

II. Un cambio di rotta esplicito, quasi didascalico nello scambio delle parti tra artista/critico/collezionista cui in particolare il concettualismo aveva aperto la strada, si registra nella seconda metà degli anni Ottanta con la creazione dell'agenzia *Les ready made appartient à tout le monde*⁷ dietro cui si nasconde il senso e l'opera dell'artista Philippe Thomas. Assumendo ancora con Bourriaud che «l'arte degli anni Ottanta critica i concetti di firma e di autore senza, tuttavia, abolirli»⁷, il caso di Thomas sposta eloquentemente la questione in un campo di simulazione fictionnaliste⁸.

Come si è accennato, Philippe Thomas si interroga sul tema dell'appartenenza dei ready made creando un'agenzia che declina, all'occorrenza in varie lingue, la frase «i ready made appartengono a tutto il mondo». Da questo momento non firmerà più le opere con il suo nome limitandosi ad apporvi questa asserzione che diventa logo e firma. Dietro di essa si nasconde un artista che aveva iniziato la sua peregrinazione nell'univer-

.....
⁷ Nicolas Bourriaud, *Post-production. Come l'arte riprogramma il mondo*, Milano, postmediabooks, 2004 [2002], p.81.

⁸ Per la questione della fiction si rinvia ancora al pensiero di Baudrillard e in particolare a *Le Crime Parfait*, Éditions Galilée, Paris, 1995. Nello specifico della ricerca di Philippe Thomas si richiama la mostra *Fictionnalisme. Une pièce à conviction* tenutasi dal 25 novembre 1985 al 16 gennaio 1986 presso la galleria Claire Burrus a Parigi.

so dell'autorialità già a partire dal 1981⁹. La parabola di questa impresa si svolgerà dal 1987 al 1994 concludendosi appena qualche mese prima della scomparsa effettiva del suo autore¹⁰.

L'inaugurazione dell'agenzia avverrà in occasione della mostra dell'artista che aprirà i battenti alla Cable Gallery di New York il 3 dicembre 1987 al numero 611 Broadway. Il visitatore si trovò davanti a uno spazio assai simile alle simulazioni ambientali proposte quasi un ventennio prima da Marcel Broodthaers per il suo *Musée des Aigles*¹¹ con l'immane corredo ambientale di piante della specie kenzie, di alcuni quadri appesi alle pareti, e a compendio dell'arredamento sedie, divani e tavolini. Uno spazio facilmente riconoscibile come un ufficio nel quale era stata allestita la sala d'attesa e dove, per tutta la durata della mostra durante gli orari di apertura, Philippe Thomas si faceva trovare pronto a ricevere il pubblico, presentare la sua agenzia e i suoi servizi oltre che, considerando la natura della stessa agenzia, stipulare contratti per prestazioni d'opera con i potenziali clienti. La sede dell'agenzia consisteva dunque in un ufficio e una sala d'attesa - in questo primo caso, la galleria - come se si trattasse della reception e dell'area di lavoro di uno studio commerciale. E se il registro era quello della finzione, c'è dunque da chiedersi cosa fingesse Thomas. Di fatto assumeva semplicemente il ruolo di gestore di un'agenzia di comunicazione ed eventi che forniva servizi. Va detto che l'agenzia "fingeva" solo in apparenza, occupandosi realmente di

.....
9 Cfr. Michel Tournier, *Philippe Thomas: sujet à discrétion?*, in *Public*, n.3, 1985; Claudia Hart, *Vanishing Act: Philippe Thomas*, in, *Artforum*, XXVI, n.8, aprile 1988, pp.108-110; Catherine Millet, *Philippe Thomas, artiste*, in *Art Press*, Hors Série, n. 15, *De l'objet à l'oeuvre, les espaces utopiques de l'art*, 1994, pp.133-136.

10 Nato nel 1951, Philippe Thomas muore precocemente a causa dell'AIDS nel 1995.

11 Precedente non trascurabile nella comprensione di questa operazione è l'esperienza del *Musée des Aigles* di Marcel Broodthaers durata dal 1968 al 1972. Cfr. David Catherine (a cura di) *Marcel Broodthaers*, catalogo della mostra (Parigi, Jeu de Paume, 17 dicembre 1991 - 1 marzo 1992), 1991, Éditions de Jeu de Paume/ Réunion des Musées Nationaux, Paris.

fare manifesti e campagne pubblicitarie su commissione. Quel che scompariva dietro lo slogan di *Les ready made appartient à tout le monde*® era il suo vero autore, propriamente l'artista stesso. Il risultato più immediato fu infatti che l'artista, con il suo nome e cognome, sparì come autore delle opere, che così assunsero una referenza impersonale, di volta in volta comprata e firmata dall'acquirente. Per questa via appare evidente il richiamo concettuale a Duchamp, che veniva però attualizzato e integrato da un dato stato del mondo commerciale e da una data età di produzione (anche il simbolo del copyright ® accanto al nome dell'agenzia rimarcava che si trattava di un marchio registrato).

Ad attestare indiscutibilmente il successo dell'iniziativa sono una serie di progetti e campagne pubblicitarie che l'agenzia ha ideato dietro committenza e talvolta anche in collaborazione con altre agenzie di comunicazione come per esempio Dolci Dire & Associés¹². La costante è che ciascuno dei progetti realizzati adottò un'estetica della comunicazione in formati altamente standard: poster e cartelloni con slogan e immagini accuratamente progettati. Tra gli oggetti più eloquenti realizzati dall'agenzia c'erano anche i codici a barre apposti sui manufatti in vendita: in definitiva una sorta di firma digitale per merce di ogni tipo.

Alla luce di queste considerazioni, Philippe Thomas ci appare in questo progetto come un artista che ha inventato opere "pronte per la firma": pur essendo infatti interamente responsabile della loro creazione, per non dire manifattura, non le ha firmate, scegliendo di scomparire alla vista e rinunciare all'autorialità a favore dell'agenzia stessa e quindi di potenziali collezionisti o di altri artisti, in ogni caso abdicando alla propria autorialità. Questa fiction alla ricerca dell'autore si è posta quindi come un lavoro su una autorialità "messa in vendita".

.....

12 Il progetto condiviso con Dolci Dire & Associés *Pour un art de société (maquette pour une campagne d'information et de publicité)* si svolse dal 1986 al 1988.

Per l'ultima volta nel settembre 1994, i prodotti di *Ready Made Belong to Everyone*® verranno esposti in una mostra ospitata al MAMCO di Ginevra. Tutte le testimonianze delle attività svolte, quelle che possiamo considerare i "reperti", compresi gli ultimi oggetti esposti, fanno oggi parte della collezione di questo museo. Ci sono le scatole di cartone piene e i materiali di imballaggio dell'agenzia della quale si conservano anche i file, oltre alle carte amministrative e gestionali e varie immagini che consentono di ricostruirne la storia. L'artista, scomparso alcuni mesi dopo l'apertura di quest'ultima mostra, siglava così con grande maestria, lucidità e distacco, oltre che, con estrema modestia e discrezione la conclusione della sua attività e della sua impresa facendosi per l'ultima volta da parte. Come già Foucault e Barthes avevano decretato la morte dell'autore a tutto vantaggio del lettore così nei vari passaggi di questa esperienza fictionnaliste, Philippe Thomas sancirà la morte dell'artista risucchiato e cancellato da un atto di compravendita.

III. In tema di copyright, fra gli artisti più controversi c'è certamente da considerare Maurizio Cattelan. L'artista è stato accusato in varie occasioni di copiare e plagiare opere altrui al punto di spingerlo a chiarire più e più volte che il tema non deve ritenersi la copia ma sempre ed esclusivamente la capacità di un artista di riscrivere e investire un'immagine di un nuovo senso.

L'ha fatto di recente, all'Art Basel Miami del 2019, quando ha presentato una sua nuova scultura dal titolo *Comedian*. Una banana commestibile attaccata al muro con un pezzo di nastro adesivo color grigio metallico messa in vendita a un prezzo oscillante tra i 120000 e i 150000 dollari. Si tratta di un'opera pensata con una tiratura di tre edizioni e di due prove d'artista di cui le prime due edizioni sappiamo essere state acquistate da due collezionisti francesi mentre la terza, proprio quella esposta sulle pareti della fiera, non esiste più, ingurgitata da un altro artista David Dotuna che ha a sua volta, in una performance

dal titolo *Hungry Artist*, staccato la banana dalla parete per poi mangiarla davanti agli occhi attoniti degli spettatori. In quella circostanza la parete non è però rimasta vuota avendo la galleria di Emmanuel Perrotin presso il cui stand era esposta l'opera di Cattelan subito sostituito il frutto sparito con un'altra banana giustificandosi con l'argomento che ovviamente l'opera risiede nell'idea. Ora, certamente a Cattelan non era estranea l'icona della banana utilizzata da Andy Warhol per la copertina dell'album dei Velvet Underground & Nico del 1967, e neanche che la sua popolarità fosse tra l'altro legata al fatto di essere il simbolo del commercio globale e in ogni caso quello che preme sottolineare è, che al di là dei debiti, era ed è una banana vera quindi deperibile e perciò necessariamente bisognosa di essere sostituita. Ciò nonostante viene garantita dal certificato d'autenticità e a tal fine corredata dal libretto d'istruzione dell'intero processo produttivo. Non c'è dubbio alcuno che sia questo corollario di certificazioni a fare di quella banana un'opera di Cattelan. A prescindere dal fatto che nello specifico di quest'opera si tratta di materiale organico, commestibile e degradabile, la questione della copia reificata è presente in tutta la produzione di Cattelan che spesso si sostanzia proprio di questo preliminare così attentando alla autenticità, originalità e all'imprimatur.

I richiami indicati collocano l'operazione nell'ambito della citazione laddove in molte altre sue opere l'appropriazione concerne il prelievo di opere altrui leggermente modificate rispetto all'originale. Lo testimonia in maniera eclatante il caso di *Love Saves Life*, una sua opera del 1995 in cui ha presentato quattro animali tassidermizzati disposti uno sull'altro a ispirazione della piramide degli animali narrata nella favola dei fratelli Grimm *I musicanti di Brema* dove un asino (nella favola un cavallo), un cane, un gatto e un gallo si sormontano l'un l'altro. Un lavoro molto simile, *Pyramid of Animals*, era stato presentato nel 1993 da Katarzyna Kozyro come sua tesi di diploma. Anche lì erano presenti animali tassidermizzati assemblati in chiara ispirazione alla favola dei fratelli Grimm con la differenza

evidente che nella scultura dell'artista polacca invece dell'asino appare testualmente un cavallo. Ma le differenze sono più sostanziali visto che accanto alla scultura l'artista polacca presentava un video di documentazione dell'uccisione del cavallo e del gatto da lei stessa perpetrate. La sua intenzione era quella di denunciare l'ipocrisia che si nasconde nelle nostre società negli usi e nelle uccisioni che si fanno degli animali. Tollerate se concernono funzionalmente la nostra vita ma stigmatizzate quando invece ineriscono altre sfere, per esempio quella artistica. Le proteste degli animalisti non tardarono infatti ad arrivare, ma al di là del merito quel che preme qui sottolineare è appunto il "furto" d'immagine perpetrato da Cattelan ricorrendo a un minimo scarto semantico. Domenico Quaranta ha scritto che «Maurizio Cattelan è un cleptomane dichiarato» e che il suo nutrirsi di immagini «non si esaurisce in un furto ma che porta a un "perfezionamento" di un'immagine che, una volta messa in circolazione, deve considerarsi un bene di pubblico dominio»¹³. Posta così la questione, l'appropriazione, il furto risulterebbero congeniali a un ridare senso e significatività all'immagine rendendola in qualche modo disponibile per potenziali altri autori che di fatto, come lo stesso Quaranta sottolinea, nell'epoca dei social sono divenuti dei meme¹⁴.

IV. L'installazione *Soleil Levant* realizzata dall'artista Ai Wei Wei in occasione delle celebrazioni per il World Refugee Day e installata dal 20 giugno al primo ottobre 2017 al Kunsthall Charlottenborg Museum di Copenaghen si componeva di 3.500 giubbotti salvavita di migranti rinvenuti sulle spiagge di Lesbo e sistemati a chiusura di tutte le aperture dell'edificio come una barricata. Nel comunicato stampa che il museo redasse per

.....

13 Domenico Quaranta, *When an Image Becomes a Work. Premesse a un'iconografia di Cattelan*, in *Flash Art*, 25 gennaio 2012. <https://flash-art.it/2012/01/when-an-image-becomes-a-work-premesse-a-uniconografia-di-cattelan-1/> (accesso 4 agosto 2022).

14 *Ibidem*.

l'occasione si legge che l'installazione prende il nome dal dipinto impressionista di Claude Monet *Impression, soleil levant* del 1872 che, com'è noto, raffigura il porto di Le Havre alla fine della guerra franco prussiana del 1870-1871. Mentre la pittura paesaggistica di Monet cattura la realtà politica e sociale del suo tempo con le gru, i vaporetti e l'industrializzazione, *Soleil Levant* di Ai Wei Wei richiama l'attenzione sulla realtà politica e sociale di oggi attraverso i giubbotti di salvataggio dei rifugiati. I giubbotti erano infatti gli stessi da lui recuperati sull'isola di Lesbo e con i quali in quantità superiore aveva in precedenza rivestito il colonnato della Konzerhaus di Berlino nel 2016.

Rispetto all'opera di Monet elimina nel titolo la parola "impression" per sottolineare piuttosto la concretezza materica del ready made: non un'impressione ma la cruda realtà dei salvavita che affiorano dalle acque e che si depositano sulle spiagge. L'appropriazione è qui dunque declinata come citazione del titolo del quadro di Monet e il richiamo poggia sulla suggestione cromatica delle tonalità arancioni della luce dell'alba rifratta dal colore dei giubbotti salvagente e dal lastricato dell'edificio sede del museo. Le memorie del passaggio dei migranti - objet trouvé più che ready made - albergavano così costipate negli affacci dell'edificio obbligando a una visione esterna.

Non c'è dubbio infatti che l'opera di Ai Wei Wei fosse pubblica e che come tale disegnasse e ridisegnasse seppure temporaneamente il paesaggio cittadino. Quel che accadde poi nei giorni dell'esposizione fu che una foto dell'installazione venne usata dalla Volkswagen come sfondo per pubblicizzare in uno spot un modello della Polo dello stesso colore dell'installazione. Dunque è fuori discussione il fatto che la Volkswagen abbia voluto proprio sfruttare il tema dell'artista per promuovere il suo prodotto.

L'artista dopo aver tentato di giungere a una soluzione negoziale con la casa automobilistica in merito ai diritti d'autore, non avendone ottenuto riscontro decise di citare in giudizio il distributore danese della Volkswagen, la Skandinavisk Motor, adducendo che la Volkswagen Denmark avesse indebitamente

utilizzato come sfondo per alcune riprese di promozione della Polo proprio l'installazione dell'artista. La battaglia legale di Ai Wei Wei per la violazione del diritto d'autore contro la Volkswagen è stata infine vinta dall'artista e il tribunale di Copenhagen ha ingiunto il risarcimento da parte della casa automobilistica di 1,75 milioni di corone danesi, corrispondenti a circa 260.000 dollari, in ragione di «uno sfruttamento improprio di opera d'arte, a scopo di marketing». Della sua vittoria legale sulla sua pagina Instagram l'artista ha scritto: «Nell'era globalizzata, le aziende spesso operano impunemente, rispondendo solo ai loro azionisti. La condotta di Volkswagen nei confronti delle mie opere è un piccolo riflesso di una mancanza di rispetto globale per i diritti degli individui oggi». Posto che per l'artista, il problema non era il riutilizzo del suo lavoro quanto l'abuso di tale riutilizzo per fini commerciali, la sua battaglia concerne in primo luogo proprio lo sfruttamento dell'arte per fini commerciali che le sono estranei.

V. Nel 1999 Pierre Huyghe e Philippe Parreno acquistano dalla KWORKS, una società giapponese specializzata nella vendita di manga, i diritti di uno dei suoi personaggi. L'acquistano per una somma equivalente a 432 dollari americani¹⁵ e da quel momento i due artisti divengono detentori in esclusiva dei diritti su questo personaggio che chiameranno Annlee. Lo stesso anno apre la mostra itinerante *No Ghost Just a Shell*¹⁶ e in questa occasione Philippe Parreno dichiara che l'intenzione del momento in cui acquistano i diritti di Annlee è quella di «liberarla dal mercato della narrativa»¹⁷. Una volta acquistati i diritti e

.....
15 Si trattava di 46.000 yen.

16 Dapprima ospitata alla Kunsthalle di Zurigo, la mostra sarà poi spostata all'Institute of Visual Culture di Cambridge e infine al San Francisco Museum of Modern Art.

17 Pierre Huyghe nel catalogo della mostra svoltasi al Castello di Rivoli dal 21 aprile al 18 luglio 2004: Carolyn Christov Bakargiev (a cura di), *Pierre Huyghe*, 2004, Skira, p.365.

dopo aver animato il personaggio in 3D decidono di realizzare due film. *Two Minutes out of Time*¹⁸ e *Anyway out of the World*¹⁹ costituiscono il prologo che inaugura una serie di film realizzati da diversi autori invitati dagli stessi Huyghe e Parreno a condividere spezzoni di vita di Annlee. Così, partendo dall'anonimo disegnatore giapponese, Annlee si avvia a un destino inimmaginabile di moltiplicazione autoriale²⁰.

Dal momento in cui l'immagine statica viene trasposta in un'immagine animata digitale il suo utilizzo non è più una prerogativa esclusiva dei due artisti visto che, come si è detto, decidono di metterla a disposizione di altri artisti così rendendola una "starlet open source e freeware" oltre che un "software di un'impresa collaborativa a tempo limitato"²¹. Alla fine, in tutto quindici partecipanti hanno regalato ad Annlee quelli che sono stati definiti diciassette preziosi momenti²². Si è detto in proposito che ogni film concorre a costruire una favola contemporanea. Nel 2002, dopo l'annuncio che il Van Abbemuseum di Eindhoven aveva acquistato tutti i video e le opere concernen-

.....
18 Pierre Huyghe, *Two Minutes Out of Time*, 2000, film animato, durata: 4 min. In questo video una voce femminile si rivolge allo spettatore parlandogli della sua reale condizione di segno.

19 Philippe Parreno, *Anyway Out of the World*, 2000, film animato. In questo video Annlee presenta se stessa raccontando la sua storia.

20 Philip Nobel, *Annlee: Sign of the Times*, in *Artforum*, 26 gennaio 2003, vol.41, n. 5. <https://www.artforum.com/print/200301/annlee-sign-of-the-times-3958> (accesso: 10 agosto 2022).

21 *Ibidem*.

22 Ciascuno degli artisti coinvolti deciderà di "mettere in vita" Annlee in modo diverso seppure sempre indagandone l'aspetto semiologico. Tra gli altri, François Curlet nel video del 2001 *Ecran témoin* riprende Annlee di spalle davanti a un paesaggio marino grigio mentre legge ad alta voce il testo di un articolo di una rivista scritto da un giornalista che viene pagato per due mesi dallo stesso Curlet. Rirkrit Tiravanija, seguendo le radici letterarie di Annlee recita per otto ore *Do Androids Dream of Electric Sheep* di Philip K. Dick (2002). Pierre Joseph, in *De la Lucidité* del 2002 supervisiona il lavoro di Ann in un confronto con il filosofo Mehdi Belhaj Kacem. Infine, in *Ann Lee in Anzen Zone* del 2000 Dominique Gonzalez-Foerster presenta una doppia Annlee in cui ciascuna di loro è in competizione con l'altra.

ti Annlee, Huyghe e Parreno dichiarano di aver deciso di chiudere il progetto vendendo i diritti di Annlee a una nuova compagnia creata da loro stessi e da Annlee con l'esplicito intento di impedire ulteriori sfruttamenti del personaggio e per tale via intendendo "liberarlo" da qualsiasi successivo uso commerciale. Il copyright di Annlee viene per questa via trasferito ad Annlee stessa. E, a partire da quel momento e a parte i lavori già realizzati viene vietato l'uso della somiglianza ad Annlee con qualsiasi mezzo. Divieto imposto dagli avvocati della stessa associazione che però contemplano un'eccezione: in una data non specificata al momento della stesura del documento, il volto di Annlee sarebbe scomparso per sempre nel cielo sopra Miami in uno spettacolo pirotecnico intitolato *A Smile Without a Cat*. I fuochi d'artificio sono stati effettivamente lanciati da Huyghe e Parreno il 4 dicembre 2002 e a documentare l'evento è un breve video caricato su YouTube e intitolato *Smile Without a Cat (Celebration of Annlee's Vanishing)* preceduto dall'avvertenza che si tratta appunto solo di un documento (non di un'opera) su uno spettacolo pirotecnico teso a celebrare la scomparsa di un segno²³. Alla base c'è certamente il rimarcare che si tratta di un lavoro sui segni ma anche l'intento palese di negarle una seconda vita nel commercio. Leif Dahlberg nel suo saggio *Annlee, or, Transposition as Artistic Device* si chiede in proposito se non sarebbe stato meglio considerare l'eventualità che la stessa Annlee potesse desiderare di esercitare il diritto d'autore da viva piuttosto che da morta²⁴. Un aspetto singolare dell'operazione è che i diritti vengano riconosciuti al personaggio e non tutelino affatto gli interessi di chi vi gravita attorno. Lo chiarì bene in corso d'opera Parreno «noi stiamo cercando di as-

.....
²³ Cfr. https://www.youtube.com/watch?v=SNwuJ_qGJxk (accesso il 27/07/2022).

²⁴ Leif Dahlberg, *Annlee, or, Transposition as Artistic Device*, in M. Schwab (a cura di), *Transpositions: Aesthetico - Epistemic Operators in Artistic Research*, Leuven University Press, 2018 p. 112. <https://www.jstor.org/stable/j.ctv4s7k96.9>.

sicurare dei diritti a una cosa, mentre il copyright è stato inventato per proteggere gli interessi di persone. La storia dei diritti d'autore passa dal re allo stampatore, all'editore, poi dall'editore agli autori e oggi dagli autori ai personaggi»²⁵. Ed è curioso che Pierre Huyghe paragonasse questa forma di contratto a tutela del personaggio a una situazione, dichiarando: «Il contratto legale è un po' come lo stallo di Duchamp negli scacchi: una situazione nella quale tu non puoi perdere ma l'altro comunque non può vincere»²⁶.

In ogni caso, come è poi puntualmente successo, il contratto redatto non ha realmente impedito a qualche altro artista di fare un lavoro sul carattere di Annlee. Di fatto per potervi operare sarebbe infatti stato sufficiente utilizzare l'immagine originale di Annlee trasformandola e così prolungando a dispetto del contratto stesso la sua vita. A riguardo si può fare per esempio riferimento al lavoro *Annlee Lives* realizzato nel 2003 da Pedro Vélez e che è consistito nell'apertura su MySpace di un profilo di Annlee propriamente modellato sull'avatar della ragazza del quale Pierre Huyghe e Philippe Parreno avevano acquistato i diritti per poi deciderne il destino "uccidendola". Attraverso l'esplorazione della figura di Annlee ciò che provocatoriamente ha dichiarato di voler fare Vélez è proprio di contestare il potere di acquisto, animazione e successiva soppressione del personaggio, dal suo punto di vista metafora di una politica sovranista esercitata anche nel mondo dell'arte²⁷.

VI. Al termine di questo breve excursus resta, se non ineluttabile, aperta la domanda su di chi sia la proprietà autoriale del ready made. Gli artisti indagati offrono risposte diverse accomunate dallo slittamento del ruolo autoriale dell'artista e

.....
25 Philippe Parreno in, Carolyn Christov Bakargiev (a cura di), *Pierre Huyghe*, op.cit., p.365.

26 Pierre Huyghe, in Ibidem.

27 Cfr. <https://anthology.rhizome.org/hell-in-lamb-uc> (accesso: 2 agosto 2022).

ci consentono di evidenziare come il tema e la problematicità dell'autore nel campo del ready made sia stato oggetto di peregrinazioni sistematiche volte a indagarne di continuo la complessa natura.

Come i personaggi della novella pirandelliana andavano alla ricerca di un autore così i ready made sembrerebbero vagare alla ricerca di analogo compenso. Raminghi in uno spazio e un tempo in cui sulla scorta del pensiero sulla morte dell'autore di Barthes²⁸ e di quello di Foucault sul chi si debba ritenere l'autore²⁹ sembrano in definitiva consegnare allo sguardo dell'altro, il fruitore, la loro proprietà. Ne era consapevole Philippe Thomas che assunse questa possibilità costruendo un sistema attrezzato in cui andò seppellendo la propria autorialità affidando la proprietà del ready made a chiunque. E se tra falso e plagio si muovono le astute iconologie di Cattelan, stigmatizzandone l'abuso in un'ottica maggiormente impegnata Ai Wei Wei non si rassegna al sopruso del mercato rispetto all'originalità della creazione artistica. Infine, la sofisticata congettura messa in atto da Huyghe e Parreno nel dar vita al personaggio di Annlee mostra per certi versi l'ostinazione a voler suo malgrado mantenere il controllo sull'immagine e i suoi diritti fino al suo ultimo istante di vita. Virtuale e reale si scontrano qui quasi a voler in ultima istanza mettere in scena quel "delitto perfetto" che già Baudrillard riteneva che il mondo contemporaneo avesse compiuto nei confronti della realtà³⁰.

.....
28 In Roland Barthes, *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1988, pp.51-56.

29 Si rinvia in particolare alla conferenza dibattito *Che cos'è un autore?* tenuta da Michel Foucault al Collège de France il 22 febbraio 1969, il cui testo è stato pubblicato sul numero di luglio settembre del 1969 del *Bulletin de la Société Française de Philosophie*.

30 Jean Baudrillard, *Le Crime Parfait*, op.cit.



I ready made appartengono a tutti®, Pubblicità, pubblicità, 1988. Fotografia in bianco/nero incorniciata. 157 x 123 cm. photo de Philippe De Gobert. Coll. Macba (cat no 56).



Ready mades belong to everyone®, Dominique Pollet® 097130 289016, 1990
Pittura acrilica su tela e scritta: "Dominique Pollet®". 97 x 130 cm / 4.5 x 11 cm
Coll. MAMCO, opera acquisita grazie alla Fondation Coromandel (Inv: 2012-235 (1 à 2)).



Ai Wei Wei, *Soleil Levant*, 2017. Veduta dell'installazione, Kunsthall Charlottenborg, 2017. Giubbotti di salvataggio sulle finestre della facciata. Foto di David Stjernholm. Courtesy the artist.



Philippe Parreno, *Anywhere out of the World*, 2000, dvd proiettato con video proiettore, altoparlante. Courtesy the artist. Still©Philippe Parreno. (Courtesy Esther Schipper).