

# l'archivio d'artista

TRA DIMENSIONE PRIVATA  
E INTERESSE PUBBLICO

3 giugno 2013

Giornata di incontro con gli archivi di pittori e scultori italiani del XX secolo  
Open Care, Via Giovan Battista Piranesi 10, 20137 Milano

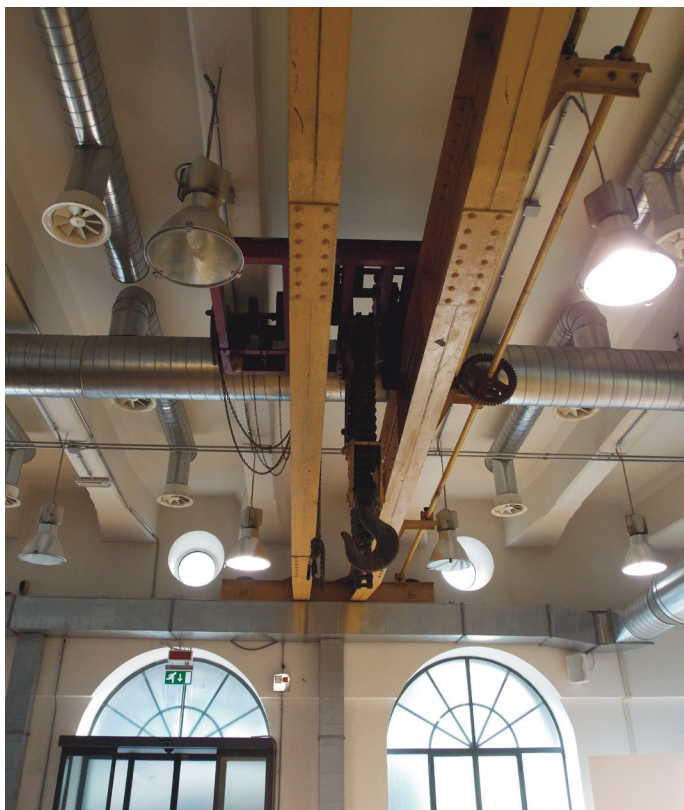
---

Comitato promotore:

Associazione per Filippo de Pisis, Fondazione Piero Manzoni,  
Centro Studi Giorgio Morandi, Open Care - Servizi per l'arte.



## INTRODUZIONE



Il 3 giugno 2013 si è tenuta a Milano presso la sede di Open Care - Servizi per l'arte la prima *Giornata dedicata agli Archivi d'Artista*, organizzata dall'Associazione per Filippo de Pisis e Open Care - Servizi per l'arte.

L'iniziativa è stata ideata con la volontà di valorizzare il lavoro degli Archivi di artisti italiani del XX secolo e di diventare una piattaforma di confronto per approfondire, in riunioni a cadenza periodica, temi d'interesse generale, quali la costituzione del catalogo ragionato, il problema dei falsi, le diverse procedure di archiviazione e autenticazione, tra gli altri.

La *Giornata degli Archivi d'Artista* è coordinata da un Comitato promotore composto dall'**Associazione per Filippo de Pisis** (Milano), dalla **Fondazione Piero Manzoni** (Milano), dal **Centro Studi Giorgio Morandi** (Bologna) e da **Open Care - Servizi per l'Arte** (Milano).

Durante il primo appuntamento, cui hanno partecipato più di trenta Archivi, sono state approfondite alcune tematiche d'interesse comune. Si riportano qui gli interventi di **Alessandra Donati** e **Alessandro Castellano**, oltre alle introduzioni di **Filippo Tibertelli de Pisis** e **Elisabetta Galasso**.

## ARCHIVI CHE HANNO ADERITO ALL'INIZIATIVA

Fondazione Archivio Afro, Roma  
Archivio Giuseppe Ajmone, Carpignano Sesia  
Fondazione Palazzo Albizzini, Collezione Burri, Città di Castello  
Archivio Gianni Bertini, Firenze  
Fondazione Remo Bianco, Milano  
Archivio Renato Birolli, Milano  
Fondazione Calzolari, Roma  
Fondazione Archivio Capogrossi, Roma  
Archivio Carlo Carrà, Milano  
Comitato per il catalogo generale dell'opera di Bruno Cassinari, Milano  
Centro artistico Alik Cavaliere, Milano  
Archivio Pietro Consagra, Milano  
Archivio Dadamaino, Milano  
Associazione per Filippo de Pisis, Milano  
Archivio Gabriele Devecchi, Milano  
Associazione culturale Archivio Gerardo Dottori, Perugia  
Comitato Archivio del catalogo ragionato delle opere di Gianni Dova, Milano  
Fondation Alberto et Annette Giacometti, Parigi  
Archivio Umberto Lilloni, Milano  
Fondazione Piero Manzoni, Milano  
Fondazione e Archivio Giacomo Manzù, Ardea  
Pinacoteca Alberto Martini, Oderzo  
Archivio Fausto Melotti, Milano  
Centro studi Giorgio Morandi, Bologna  
Associazione archivio opere Ennio Morlotti, Milano  
Archivio Gastone Novelli, Roma  
Archivio dell'opera grafica di Pino Pascali, Firenze  
Cittadellarte - Fondazione Pistoletto, Biella  
Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano  
Archivio Giò Pomodoro, Milano  
Archivio Enrico Prampolini, Roma  
Associazione Comité Alberto Savinio, Roma  
Archivio Arturo Tosi, Rovetta  
Archivio Luigi Veronesi, Milano

*I contributi pubblicati sono tutelati dalla legge sul diritto d'autore (L. 633/1941 e successive modificazioni);  
ciascun autore mantiene tutti i diritti morali ed economici sul proprio lavoro.*

*In caso di richiamo, il testo dovrà essere citato come:*

*Autore, Titolo dell'intervento, Anno di pubblicazione, [www.opencare.it](http://www.opencare.it)*

## Filippo Tibertelli de Pisis

Presidente Associazione per Filippo de Pisis, Milano

### *Presentazione dell'incontro e delle sue finalità*

L'Associazione per Filippo de Pisis ha ideato questa iniziativa con l'obiettivo di confrontare il suo *modus operandi* con quello di organismi nati con le stesse finalità. Abbiamo infatti ritenuto di proporre a un gruppo di Archivi di artisti la programmazione di riunioni a cadenza periodica su temi di interesse generale che possano portare, in un futuro prossimo, alla costituzione di un organismo collegiale che persegua gli stessi fini e che sia di comune orientamento e riconoscimento.

Il lavoro di archivio della nostra Associazione ha inizio nel 1974 con la costituzione di una commissione di esperti, insieme ad alcuni degli eredi, con l'obiettivo di compilare il Catalogo Generale dell'opera di Filippo de Pisis poi pubblicato, in due volumi, nel 1991. Tuttavia, il lavoro di raccolta delle opere è proseguito e, nel 1993, io, nipote dell'artista, ho fondato un'Associazione dotata di una veste giuridica formale con statuto notarile e un regolamento interno. Lo scopo dell'Associazione, oltre che ultimare il terzo volume del Catalogo Generale, è stato ampliato a una dimensione anche culturale che prevede attività di studio, di divulgazione, di organizzazione di mostre e di raccolta di ogni documento e testimonianza che possa riguardare l'artista al fine di porsi come riferimento per i collezionisti, le istituzioni e il mondo dell'arte.

L'Associazione per Filippo de Pisis ha nominato un gruppo di esperti che si riunisce una volta al mese per l'esame delle opere e per formulare giudizi sulla loro autenticità. L'analisi tiene conto di aspetti diversi che riguardano la tecnica, i materiali, i rapporti temporali dell'opera rispetto al percorso dell'artista. In occasione delle riunioni della Commissione per le autentiche, oltre ai membri del comitato scientifico, se necessario vengono interpellati altri professionisti, tra cui i tecnici dell'Accademia di Brera, gli esperti calligrafi e i restauratori. Con l'utilizzo delle attuali tecniche informatiche siamo riusciti ad attuare la digitalizzazione del materiale raccolto, processo che ci ha consentito, attraverso il confronto tra le diverse

caratteristiche delle opere sia autentiche che false, di individuare e classificare alcuni gruppi di falsari o imitatori organizzati che hanno prodotto anche rilevanti numeri di quadri non autentici.

Vorrei concludere sottolineando l'importanza dell'Archivio come punto di riferimento per un artista e come motore propulsivo di iniziative che fanno conoscere e vivere la sua figura, senza dimenticarne la tutela anche da un punto di vista legale.



Elisabetta Galasso, Antonella Crippa, Marilena Pasquali e Filippo Tibertelli de Pisis.

## Elisabetta Galasso

Amministratore delegato di Open Care, Milano

### *Per una rete di archivi*

Questa giornata rappresenta per Open Care l'inizio di un percorso che vorrebbe tendere alla creazione di una piattaforma di discussione e condivisione per gli archivi d'artista. Siamo l'unico tra gli organismi presenti a non rappresentare un artista; possiamo però condividere una decennale esperienza di lavoro in questo campo. Grazie ai nostri servizi di custodia, restauro, trasporti per l'arte e art consulting, operiamo direttamente per gli archivi e insieme ci relazioniamo con essi per conto dei nostri clienti, che intendono archiviare e autenticare le loro opere. Proprio in quanto operatori del sistema dell'arte, crediamo

che l'archivio giochi una funzione importante e che sia necessario consolidare e valorizzare gli enti che svolgono questo prezioso lavoro.

L'attività di Open Care è stata il fulcro della riconversione del complesso in cui ci troviamo oggi, dall'originaria destinazione di deposito, all'offerta di servizi per la custodia, conservazione e valorizzazione dell'arte. Oggi lo spazio polifunzionale dei Frigoriferi Milanesi, ospita diverse associazioni e enti attivi in ambito artistico e culturale, tra questi l'Associazione per Filippo de Pisis, l'Associazione FARE (che gestisce le nostre residenze per artisti), il laboratorio degli artisti Mario Airò, Diego Perrone e Stefano Dugnani e l'archivio Ugo Mulas. Ed è proprio da una condivisione di intenti con l'Associazione per Filippo de Pisis che è nata l'idea di questo incontro.

È per noi quindi un risultato incoraggiante constatare la grande partecipazione all'incontro di oggi, segno di un interesse che abbiamo riscontrato anche dalla disponibilità a compilare i questionari con cui abbiamo iniziato a raccogliere informazioni ed esigenze.

Di questa prima mappatura, provo a condividere qualche primo dato con voi.

La forma giuridica di sei archivi su dieci è quella di associazione o fondazione no profit, gli enti rimanenti sono società o fanno capo a privati. C'è una prima significativa differenza tra gli archivi che custodiscono opere degli artisti e quelli che invece conservano soltanto documenti; esistono tuttavia anche archivi che presentano sia la collezione sia la parte documentale.

Quasi tutti gli enti hanno inventariato il loro materiale, ma solo una minoranza lo ha pubblicato. L'accesso agli studiosi viene consentito dalla quasi totalità degli archivi su appuntamento, solo alcuni sono aperti al pubblico. Due archivi sono ospitati da strutture pubbliche; per meno del 50% degli artisti esiste un catalogo generale e solo il 26 % è stato pubblicato; 7 archivi su 10 hanno un comitato per le autentiche.

La maggiore preoccupazione che emerge dai questionari è la difesa contro i falsi e il principale impegno è la pubblicazione del catalogo generale, ma c'è grande interesse per le attività di networking. La digitalizzazione non viene considerata un problema importante, anche se questo costituisce un ostacolo all'accesso ai documenti per ricercatori e studiosi stranieri. Per quanto riguarda la rete, l'aspetto che è stato sottolineato è proprio la possibilità di condividere i documenti d'archivio e quindi di renderli fruibili, consentendo l'accesso in maniera trasversale a documenti importanti, che consentano di mettere a fuoco il contesto storico o culturale in cui hanno operato gli artisti.

Io credo che le potenzialità in questo contesto siano molteplici, per citarne una, credo possa essere di grande interesse facilitare progetti di ricerca e tesi di laurea che documentino e valorizzino il lavoro svolto dalla rete degli archivi.

Importante potrebbe essere inoltre la creazione di una piattaforma web che possa favorire la collaborazione tra gli archivi e da parte nostra siamo pronti ad offrire le nostre strutture e occuparci del coordinamento organizzativo.

## Alessandra Donati

Docente di diritto privato comparato, Università Milano Bicocca e Avvocato

### *Autentiche, archivi e cataloghi: gerarchie tra diritto e mercato*

Ringrazio Open Care e l'Associazione de Pisis per avermi invitata a questa importante ed interessante giornata di confronto e studio. Molteplici sono infatti le problematiche emerse fino ad ora, tutte tese a richiamare il giurista ad approfondimenti e riflessioni e, certamente, anche a formulare proposte.

Sono vari i concetti e gli istituti che sono stati evocati: riconoscimento dell'opera, attribuzione, disconoscimento, autenticazione, rispetto ad essi si può affermare sia carente una chiarezza di definizione e di disciplina di istituti e, rispetto anche alle regole e prassi di altri ordinamenti, di uniformità di soluzioni.

Quello della disciplina delle autentiche delle opere d'arte è un ambito poco avvicinato dalla letteratura giuridica: si tratta di un argomento di confine tra il diritto processuale, il diritto civile e il diritto penale. Un ambito che certamente necessita oggi di nuove ricerche ed approcci.

Riconoscimento, disconoscimento, attribuzione e autenticazione: mi pare sia emerso che l'interesse preminente sia quello di individuare con certezza chi sono i legittimati, possibilmente legittimati esclusivi e competenti, per ciascuna di queste azioni, nonché quello di definire indirizzi generali e modalità più incontrovertibili per il rilascio di autentiche.

Affrontare il tema dell'azionabilità ed efficacia di norme per valutare la prassi delle autentiche dell'arte contemporanea e la loro funzionalità induce a registrare una radicale aporia tra il sistema del diritto privato e processuale in materia e le prassi del mercato dell'arte. Dagli interventi dei rappresentanti degli archivi d'artista che mi hanno preceduto è emerso che il mercato ha adottato soluzioni pragmatiche indipendenti e originali che a volte prescindono dallo stesso dettato della regola legale e ne scompaginano classificazioni e principi. Il consolidamento di prassi attivate dal mercato dell'arte ha creato, infatti, un ordine di regole che si sovrappone al sistema del diritto d'autore e da quello civile e processuale, conducendo in certi casi al sostanziale esautoramento della disciplina vigente. Il mercato, tuttavia non è contento. Le frequenti controversie, che all'estero hanno determinato le recenti chiusure degli Advisory Board delle più importanti Fondazioni e la rinuncia da parte di altre a rilasciare autentiche per evitare il peso delle gravose spese

processuali sostenute contro le denunce di privati ai quali è stato negata l'autenticazione di un'opera, dimostra che questo sistema non è così efficiente e non così definitivamente autorevole. Se poi si ipotizzano scenari futuri, tenuto conto delle pratiche dell'arte contemporanea, essi appaiono ancor più connotati di problematicità e mancanza di definitive certezze. A questo si aggiunge l'imbarazzo del diritto e una certa sua inidoneità a fronte della complessità creativa e suggestiva dell'arte contemporanea.

Vorrei tentare di individuare alcuni spunti di riflessione per contribuire all'affermazione di un determinante ed efficace riconoscimento del ruolo degli archivi d'artista e della loro autorevolezza, e ciò attraverso anche la qualificante adesione a canoni deontologici e di istituzione, che devono anche tener conto delle sollecitazioni imposte oggi dalle peculiari modalità di espressione di alcune pratiche dell'arte contemporanea.

Per affrontare le problematiche relative alla certificazione dell'autenticità di un'opera d'arte e la tutela dell'artista dai falsi è innanzitutto utile partire dall'osservazione di alcune pratiche significative che gli stessi artisti contemporanei hanno suggerito. L'intenzione è quella di trovare sistemi più complessi di certificazione, che tengano sì conto delle più recenti tecniche di identificazione di documenti, ma che siano anche maggiormente attenti al ruolo e alla funzione degli archivi di memoria del lavoro di un artista ed alla loro attendibilità.

È necessario, dunque, osservare l'arte per trarre fondamenti e linee guida per un nuovo sistema di legittimazione degli archivi d'artista.

### **1. OPERA D'ARTE, MERCATO E AUTENTICITÀ: LE INCERTEZZE**

L'opera d'arte è un bene complesso - ed oggi lo è ancor di più rispetto alle modalità di espressione dell'arte classica - e il diritto non ha preso atto, a livello di speciale regolamentazione, di tale complessità. Basti pensare, in termini schematici, che non esiste uno specifico contratto per il trasferimento di opere d'arte. Alla vendita di opere d'arte si applicano le regole generiche della vendita di beni ordinari alla quale poi si aggiungono, se del caso, le disposizioni volte a regolamentare la circolazione dei beni culturali. Oltre alla regolamentazione del diritto d'autore e dei beni culturali, il diritto non si è sufficientemente confrontato con la complessità del mondo dell'arte nella prospettiva del diritto dei contratti e della proprietà.

Non solo. L'opera d'arte è anche un bene che porta con sé incertezze e rischi.

A fronte di questo stato di carenza di regole chiare, riprendendo le stesse affermazioni dei nostri giudici (Cass. pen., 31 marzo 2000, n. 4084), si riconosce "un interesse giuridicamente rilevante alla regolarità ed onestà degli scambi nel mercato artistico e dell'antiquariato".

Tuttavia, il punto di partenza per l'osservazione del mercato dell'arte è segnato dalla constatazione che non può essere

conseguita alcuna certezza definitiva sulla provenienza dell'opera.

Il rischio della "sorpresa" è determinato da diversi fattori ed è variabile: varia, cioè, a seconda che l'opera venga acquistata direttamente dall'artista che ne rilascia anche l'autentica, oppure se l'opera ceduta dal proprietario sia garantita come autentica, se al momento del trasferimento, invece l'autenticità non è individuata come qualità promessa, ma sussista un certo elemento di incertezza specificamente dedotto in contratto.

E, anche laddove vi sia iniziale certezza, è possibile vi sia successivamente sorpresa: l'expertise del critico di riferimento può condurre a squalificare il bene acquistato o a riconoscere allo stesso qualità insospettite.

Naturalmente la garanzia dell'autenticità dell'opera ha riflessi sia sulla validità del contratto che sul valore dell'oggetto.

Se quello delle opere d'arte è un mercato di per sé incerto, lacunoso e poco chiaro è, d'altra parte, tale anche la disciplina che lo regola.

Non si auspica né si promuove un irrigidimento del mercato attraverso l'introduzione di nuove regole: è però necessario da un lato prendere atto del mancato funzionamento di alcune di esse o addirittura della loro abrogazione per desuetudine - per quanto concerne, ad esempio, la registrazione delle opere presso i registri nazionali delle opere d'arte - dall'altro, in considerazione dei precedenti negativi, rafforzare l'utilizzo di quegli strumenti che il diritto mette a disposizione del mercato stesso. Penso all'utilità del contratto e alla sua funzione di comunicazione e di informazione così necessarie, ed oggi ancor di più, alla circolazione e conservazione delle opere d'arte.

In particolare, corrispondentemente all'autorevolezza del soggetto che rilasci l'autenticazione, l'opera acquista in certezza e valore: ne derivano, quindi, grandi problematiche; alla problematicità dei rapporti concorre anche la diffusa pratica, soprattutto in Italia, di contratti di trasferimento di opere d'arte informali per i quali non è possibile conservare alcuna traccia, pratica spesso adottata per non commendevoli motivi fiscali.

Il certificato di autenticità costituisce un documento scritto di riconoscimento della paternità dell'opera. È risultato evidente dagli interventi dei rappresentanti degli archivi d'artista che non esiste un modello di certificato di autenticità unico, seppur oggi il codice dei beni culturali menziona tal tipo di documento.

Rilasciare la dichiarazione di paternità dell'opera è una prerogativa che compete all'artista, come manifestazione dell'esercizio del suo indisponibile ed esclusivo diritto morale sull'opera stessa, ma alla quale dovremmo ritenere corrispondere il diritto dell'acquirente a pretenderla.

Questa prerogativa si estingue alla morte dell'artista. Come si avrà modo di esaminare nel dettaglio, un'analoga prerogativa, a tutela dell'interesse dell'artista defunto,

sorge in capo ad alcuni soggetti individuati tassativamente dal legislatore sul presupposto che alcuni familiari possano avere conoscenza del lavoro dell'artista, per la loro "vicinanza" e comunione di vita con l'artista stesso.

L'autentica dell'opera d'arte rilasciata direttamente dall'artista rappresenta l'assunzione e la ricostruzione di un fatto, quello della creazione dell'opera.

Tale dichiarazione ha pertanto un'efficacia diversa e più rilevante rispetto all'autentica rilasciata dall'esperto, non costituendo essa una congettura, una supposizione, una interpretazione soggettiva, contestabile perché mera opinione, ma la testimonianza e l'assunzione di formale paternità (negoziato di accertamento).

Tuttavia, nel rito processuale, non è stato previsto alcun "certificatore ufficiale" la cui valutazione costituisca prova privilegiata; anche l'autore è ascoltato dal giudice come testimone circa l'autenticità dell'opera oggetto di controversia, seppur con diversa rilevanza di prova ai fini dell'accertamento dei fatti (e si conoscono anche le auto-falsificazioni d'artista - De Chirico e Munch).

L'autentica rappresenta pertanto uno strumento importante, ma non dirimente in modo assoluto.

## 2. OPERA D'ARTE CONTEMPORANEA, AUTENTICITÀ DELL'INFORMAZIONE

Oggi, inoltre, il problema del controllo dell'autenticità dell'opera è reso più complesso dal fatto che, in proposito, viene a sovrapporsi l'esigenza di raccogliere un certo numero di informazioni relative all'identità dell'opera.

Una informazione esauriente e circostanziata è di rilevante significatività anche nel caso sia l'artista stesso a riconoscere l'autenticità della propria opera.

Si pensi qui alla controversia in Francia indicata come caso «*Spoerri*», (Cass. civ., Sez. I, 5 febbraio 2002): l'artista veniva citato da un collezionista che, dopo aver acquistato uno dei suoi "tableaux pièges", aveva scoperto trattarsi di un'opera realizzata, per la verità, effettivamente da un ragazzino di 11 anni: la Corte di Cassazione francese adottando una concezione materialista, riconosce rilevanza alla circostanza di aver indotto l'acquirente all'acquisto, condanna l'artista consacrando l'esecuzione personale dell'artista a qualità «*substantielle de l'authenticité d'une oeuvre et condition déterminante de la qualité d'auteur*».

Peraltro, per valutare l'effettiva personalità della realizzazione dell'opera, la Corte, indirettamente, afferma che non è necessario andare alla ricerca della mano dell'artista sull'opera, dovendosi debitamente valutare anche le prescrizioni che l'artista stesso fornisce circa le modalità di realizzazione dell'opera.

Se l'artista avesse dichiarato nel certificato di autenticità la effettiva modalità di realizzazione dell'opera, il giudice sarebbe stato probabilmente indotto a non mettere in discussione la paternità e l'autenticità dell'opera.

L'informazione, e qui il discorso è certamente rivolto agli

artisti contemporanei, diviene oggi elemento essenziale e imprescindibile per la conservazione delle opere d'arte, e, di conseguenza per il rispetto della loro autenticità. (Si rinvia qui alla proposta, pubblicata in "Il restauro nell'arte contemporanea: la prospettiva del diritto", in CDCT workingpaper8-2012/ComparativeandTransnationalLaw1 available at <http://www.cdct.it/Pubblicazioni.aspx> - nonché sulla Newsletter n. 1 Dicembre 2012 ICOM - "International Law vs. Contemporary Art Conservation", Legal Issues in Conservation Working Group, p. 4 ss, di prevedere, a livello legislativo, un obbligo di informazione a carico dell'artista rispetto ai materiali utilizzati per la realizzazione del proprio lavoro e, dall'altra parte, un obbligo a carico del proprietario, collezionista privato o istituzione pubblica che sia, di conservare tale documentazione. In tale modo sarebbe possibile definire alcune responsabilità relative alla conservazione delle opere d'arte e all'identificazione stessa dell'opera).



Alessandra Donati, Antonella Crippa e Alessandro Castellano.

Se l'opera d'arte non può essere adeguatamente identificata essa non può considerarsi più autentica. L'autenticità dell'opera non dipende solo dal fatto che venga accompagnata da un documento di autenticità, ma anche che permanga la sua integrità artistica.

## 3. ARTE CONCETTUALE E OSSESSIONE DELL'AUTENTICITÀ

Mi pare allora interessante soffermarsi a prendere in considerazione, seppur brevemente, sofisticati meccanismi di autenticazione di opere d'arte concettuale.

Questo contesto è rilevante perché fornisce indicazioni preziose circa il possibile funzionamento del sistema di autenticazione qualora sia l'artista stesso ad essere interessato (o assillato si potrebbe dire) a controllare pratiche di mercato aventi ad oggetto le sue opere.

Gli artisti concettuali hanno scardinato il principio sul quale si fonda la ratio stessa del diritto morale d'autore - l'opera come frutto dell'atto realizzato dall'artista come sua espressione personale.

Queste opere concettuali sono programmaticamente dagli autori proclamate come «fuoriglegge», dal punto di vista del diritto d'autore, perché situano nell'idea e non nella realizzazione concreta il carattere dell'originalità



dell'opera: soprattutto nei paesi che richiedono la fixation, sono stati gli artisti stessi a sviluppare un complesso sistema di oggettivazione e tracciabilità dell'opera immateriale e lo hanno fatto proprio attraverso gli strumenti offerti dal diritto: in particolare il contratto e il certificato di autenticità.

Artisti di rilievo come Sol LeWitt, Buren, galleristi e curatori come Siegelau e altri hanno iniziato a proporre modelli complessi di contratto in occasione della cessione delle loro opere, per tracciarne la circolazione e assicurarne l'autenticità, elaborando regole certamente efficaci dal punto di vista dell'affermazione di assoluta paternità intellettuale dell'opera, seppur, a volte, di dubitabile cittadinanza giuridica. Si pensi in particolare al contratto di trasferimento proposto da Siegelau, il cui testo deve circolare appiccicato materialmente all'opera, oppure al registro di Lawrence Weiner, una sorta di originale archivio d'artista volto alla certificazione delle proprie opere realizzate con l'intervento di un notaio.

Agli artisti concettuali serve un mezzo che crei un vincolo tra l'opera d'arte e il documento che ne riproduce l'idea avvalorato dalla sottoscrizione dell'artista stesso.

Il vincolo tra l'opera e il documento diviene indissolubile perché è impossibile la sopravvivenza dell'opera senza il certificato che la identifica.

### 3.1 Sol LeWitt

Pensiamo al caso dei Wall Drawings di Sol LeWitt e del complesso problema della loro autenticazione.

L'opera non è costituita dal grande disegno da realizzare su di un supporto materiale (nel caso specifico un muro, una parete), ma si materializza nel progetto.

Si tratta, dunque, di un documento, un vero e proprio progetto dell'opera, che l'artista traccia in un «*diagram*» ed al quale si accompagna una descrizione dettagliata delle modalità di realizzazione dello stesso, debitamente sottoscritta.

Nel documento si specifica che il certificato costituisce la «*signature*» per il *Wall Drawing* e che deve seguire l'opera nel caso di alienazione perché l'opera stessa possa essere ritenuta autentica.

All'atto della cessione l'opera non c'è, esiste solo un documento di istruzioni per realizzarla: l'artista riesce a mantenere l'aura dell'opera nella descrizione dell'idea senza coinvolgere la materialità della creazione.

Se l'opera materiale non esiste, se esiste solo l'idea espressa, il diritto d'autore, quello che necessita della forma materiale perché si attivi la tutela dell'autore, non trova l'oggetto-opera d'arte, ma solo un certificato che dovrebbe essere complementare rispetto all'opera e non sostitutivo della stessa. Ma in questi casi è proprio il documento ad assumere uno specifico significato estetico.

D'altra parte, l'opera circola e si identifica per mezzo del certificato che sostituisce, contenendola, la firma

dell'artista sull'opera, costituendo, con ciò, un indice di riferibilità certa all'artista.

All'opera è assegnata una particolare numerazione, indice che deve trovare riscontro nel registro conservato dalla Fondazione, la stessa che ha provveduto a catalogare, numerare e poi rinumerare queste opere.

Il possesso del documento pertanto non è sufficiente a provarne l'autenticità. È necessaria la corrispondenza anche della trascrizione della titolarità del documento nel registro della Fondazione, e quindi, la conferma dell'autenticità dell'opera è condizionata anche da questa formalità comunque sempre di parte.

### 3.2 Buren

Anche per Buren l'autenticità dell'impronta dell'artista si esprime attraverso il certificato: un «*Avertissement*» predisposto dall'artista stesso, ma, diversamente dal caso di Sol LeWitt, l'identità dell'opera non si fissa ed esaurisce nel documento, tutto è molto più complesso: a perfezionare il formalismo della attestazione è necessario un rituale scambio di mezzi di prova.

Si realizza un meccanismo molto articolato che l'artista, come egli stesso esplicitamente afferma, ha ideato per «*éviter tout abus du nom de l'auteur auquel est attribuée l'oeuvre*» (*Avertissement* capoverso quinto). L'atto di cessione dell'opera in realtà è un atto di obbligo unilaterale dell'acquirente, sottoscritto solo da questi: il procedimento assume un significato particolare in relazione alla posizione teorica di Buren in ordine al ruolo del mercato ed al sistema di attribuzione di valore dell'arte. Quindi è totalmente trascurato il sistema di autenticazione che il mercato - o la legge - riconosce di competenza anche del gallerista o degli esperti.

Nell'«*Avertissement*» sono enumerati una serie di obblighi e prestazioni che l'acquirente e «possessore» dell'opera si assume: solo il rispetto integrale di tutte le condizioni richieste nel certificato conferma l'autenticità dell'opera.

L'inadempimento o il mancato rispetto anche parziale di tali condizioni, priva l'opera della sua aura e, conseguentemente, la riferibilità all'artista che, con clausola risolutiva espressa, la disconosce come propria: l'opera pertanto non si esaurisce nell'oggetto creato dall'artista, ma comprende in sé anche il materiale informativo e legale nonché la formale procedura mediante la quale viene identificata e circola.

Lo smarrimento o la distruzione del certificato determinano irrimediabilmente la perdita dell'opera, essendo prevista nel certificato anche la esclusione di ottenerne una copia autentica od un secondo esemplare (lettera h de l'«*Avertissement*»).

### 3.3. Installazioni e riattivazioni

Altri artisti come Gonzales Torres, Ian Wilson, Laurence Weiner hanno poi adottato veri e propri registri per trascrivere i trasferimenti delle loro opere, fruendo anche

dell'opera del notaio per certificare l'esistenza dell'opera e le sue vicende.

Questo meccanismo diventa ancora più complesso per molte opere contemporanee: quando si tratta di installazioni o di opere composite e realizzate, se del caso, anche con materiali di scarto o di uso quotidiano; le informazioni e le istruzioni che l'artista consegna per la realizzazione dell'opera divengono parti essenziali, complementi, della stessa.

Una sorta di «licenza a costruire» legittima il proprietario a riprodurre l'opera, seguendo le istruzioni dell'artista: il documento è succedaneo, dunque, nel mondo dell'arte contemporanea, del manufatto o è di ausilio per la mancanza o la complessità del manufatto spesso effimero, acquisendo un valore nuovo e sostituendosi all'opera.

L'informazione e la sua documentazione assumono la funzione di complemento necessario, divenendo parti integranti dell'opera, quando non addirittura l'opera stessa. Senza di queste l'opera perde la sua autenticità perché risulta pressoché impossibile riattivarne l'aura. Per le opere da riattivare il problema dell'identità dell'opera e della sua autenticità diviene ancora più complesso.

È possibile infatti che l'artista intervenga prescrivendo varianti: è il caso, ad esempio, dell'opera di Jana Sterbak «*I want You to Feel The Way I Do (the Dress)*» del 1984 acquistata nel 1986 dal Museo delle Belle Arti del Canada. L'artista, oltre ad aver apportato all'opera diverse e successive modifiche espositive, accettate anche dal Museo, ha successivamente disconosciuto proprio la prima versione dell'opera, quella acquistata dal Museo, come «*manifestation correcte*», chiedendo allo stesso di ritirare anche le riproduzioni fotografiche in circolazione.

Vi è, dunque, una sovrapposizione e una tensione tra il diritto morale dell'artista di realizzare diverse versioni dell'opera, l'accettazione e la documentazione delle stesse da parte del Museo e l'interesse del Museo stesso a che le modifiche apportate dall'artista non siano tali da snaturare «*l'intégrité conceptuelle et matérielle de l'oeuvre*» acquistata.

Per alcune opere contemporanee può, infatti, accadere che non vi sia coincidenza tra l'autentica rilasciata al momento dell'alienazione dell'opera e l'opera successivamente attivata ed esposta; ciascuna delle riattivazioni risulta autentica perché avallata dall'artista, dove invece il certificato di autenticità rilasciato dallo stesso artista si riferisce alla versione iniziale dell'opera.

Queste pratiche forniscono preziose indicazioni in ordine alla complessa realtà delle certificazioni dell'autenticità delle opere.

Un ulteriore ed interessante esempio è stato portato qui oggi, quell'Archivio Manzoni che, diversamente dalle pratiche di autenticazione normalmente attuate da altri archivi, propone di non rilasciare alcun certificato di autenticità, ma di tenere traccia nell'archivio delle opere riconosciute come autentiche. In tale caso, perde

di rilevanza l'autentica in sé e acquista importanza la corrispondenza dell'opera e le risultanze dell'archivio.

Come per i trasferimenti immobiliari: l'atto di cessione deve essere trascritto affinché esso sia opponibile ai terzi; in altri ordinamenti l'iscrizione o la trascrizione del contratto di trasferimento ha addirittura natura costitutiva, è adempimento essenziale per la validità del trasferimento. Da quanto esposto possono trarsi chiavi di lettura interessanti anche per elaborare nuove procedure o prassi giuridiche per tenere traccia e certificare l'autenticità di opere d'arte. Quando l'oggetto diventa labile o quando l'oggetto per sua natura è facilmente riproducibile si rafforza la funzione del diritto e la fruizione da parte degli artisti di strumenti che il diritto mette a disposizione: oltre al certificato di autenticità, in questo contesto il contratto, la cui utilità oggi deve essere assolutamente riconsiderata.

Il contratto contiene scambio di informazioni e rappresenta da un lato uno strumento cognitivo, dall'altro vincola le parti alle informazioni e prescrizioni introdotte e recepisce la volontà dell'artista e della controparte costituendone prova e sostanza.

#### 4. IL REGISTRO DELLE OPERE D'ARTE NAZIONALE

Nel nostro ordinamento, con norme in buona parte desuete e non applicate, per la verità il legislatore - agli art. 103 ss della LDA, aveva predisposto un sistema per realizzare l'individuazione della paternità dell'opera, certificare l'esistenza della stessa e registrare in modo certo la data della sua creazione.

Si tratta in particolare di un Registro pubblico generale delle opere protette, nel quale sono registrate le opere protette dalla legge sul diritto d'autore.

Per quanto concerne le opere d'arte, il sistema dell'iscrizione nel Registro, tuttavia, non ha avuto successo né si può dire che il legislatore abbia incentivato il sistema di archiviazione poiché prescrive una macchinosa procedura e una onerosa autenticazione dell'atto (art. 37 del regolamento).

D'altro canto, adeguandosi alla prescrizione dettata dalla Convenzione di Berna volta ad evitare formalità per il riconoscimento dell'atto di creazione, la norma non detta alcuna procedura formale per tale riconoscimento dell'atto della creazione.

È sufficiente l'espressione dell'opera, in qualsiasi modo avvenga.

L'iscrizione della creazione dell'opera presso il registro è pertanto adempimento di fatto opzionale - anche se è prevista una sanzione amministrativa per l'inadempimento - di pubblicità notizia volta a creare una presunzione *iuris tantum*.

A fronte delle problematiche connesse alla conservazione e documentazione delle opere d'arte contemporanea si potrebbe ipotizzare la trasformazione di tale registro con finalità di tutela e protezione della produzione artistica contemporanea, effimera e spesso realizzata con materiali

che si degradano velocemente. È di rilevante utilità se non necessità, infatti, l'istituzione di un registro centrale per la documentazione delle opere d'arte effimere, similmente a quanto già avviene, su iniziativa di singoli direttori e conservatori, in vari musei. Si pensi all'importante opera di documentazione attivata dalla Tate Gallery a Londra con il programma *Time-based Art*, per la documentazione di installazioni che altrimenti andrebbero perse. In tale contesto assume rilevanza anche il tipo di documentazione archiviata, essendo di fondamentale importanza, oltre alla registrazione dell'aspetto formale dell'opera, anche la documentazione dell'originaria intenzione dell'artista, attraverso la raccolta della sua volontà in articolate interviste.

## 5. LEGITTIMATI ED ESPERTI

La legittimazione al riconoscimento delle opere e alla tutela del diritto morale dell'artista costituisce uno degli aspetti più controversi e problematici della materia, soprattutto nella individuazione del ruolo svolto dagli Archivi d'artista.

Nella normativa sul diritto d'autore non vi è previsione specifica di soggetti legittimati al rilascio di autentiche, né esiste una gerarchia tra soggetti cui spetti tale facoltà: è il mercato che in questo contesto impone le sue regole. Il sistema richiede un ripensamento, quantomeno a livello di rispetto di principi di trasparenza e di attuabilità.

In particolare, l'art. 23 della legge sul diritto d'autore prevede che "dopo la morte dell'autore il diritto previsto nell'art. 20" - diritto morale - "può essere fatto valere, senza limite di tempo, dal coniuge e dai figli e, in loro mancanza, dai genitori e dagli altri ascendenti e da discendenti diretti; mancando gli ascendenti ed i discendenti, dai fratelli e dalle sorelle e dai loro discendenti. L'azione, qualora finalit  pubbliche lo esigano, pu  altres  essere esercitata dal Presidente del Consiglio dei Ministri, sentita l'associazione sindacale competente".

Si tratta, dunque, di un diritto che non compete a successori mortis causa, ma che, alla morte dell'artista, nasce in capo ai soggetti legittimati ex novo, questi sono pertanto gli unici soggetti aventi titolarit  per esercitare le azioni a tutela della paternit  di opere dell'artista. Si tratta di un diritto incredibile, spettante a ciascuno dei legittimati, anche se non erede, secondo l'ordine di chiamata indicato dalla norma.

Quanto alla falsa attribuzione di paternit  - disconoscimento -   controverso se possa esercitarsi l'azione volta alla rivendicazione della paternit  dell'opera per ottenerne il disconoscimento (Trib. Milano 25 novembre 2004) essendo invece prevalente la posizione di chi ritiene che al riguardo sia preferibile l'esercizio di un autonomo diritto - il diritto al proprio nome utilizzato da altri ex articolo 7 del c.c. nell'ambito dei diritti della personalit  - spettando allora la corrispondente tutela agli eredi e non ai legittimati ex art. 21 legge dir. aut.

Tuttavia, va dato atto di una isolata giurisprudenza che afferma: "L'attivit  di autenticazione di un'opera si risolve

nell'attribuzione o nella negazione all'autore della paternit  della medesima e configge dunque astrattamente con il diritto morale garantito dall'articolo 20 e pu  essere svolta solo previa autorizzazione dell'autore e dei suoi aventi causa" (Trib. Milano, 2004, in Aida 2005): in questi termini parrebbe riconoscersi un vero e proprio monopolio in capo agli aventi causa legittimati dall'articolo 23 della legge sul diritto d'autore, quindi, in modo non concorrente ma gerarchico, il coniuge e i figli, e poi ascendenti etc.



Rosalia Pasqualino di Marineo, Filippo Tibertelli de Pisis e Paolo Campiglio.

In ogni caso la chiusura dell'art 23 legge dir. aut. in ordine al ristretto numero di soggetti legittimati alla tutela del diritto morale dell'artista non coinvolge l'attivit  di autenticazione e attribuzione di opere ad un artista da parte di esperti, consistendo tale attivit  in un expertise, cio  nella formulazione di un parere, relativamente attendibile in relazione all'autorevolezza dell'autore, della provenienza e dell'attribuibilit  dell'opera.   pertanto chiaro che qui non si tratti di una legittimazione in via esclusiva, e non   detto che venga attuata nel rispetto della volont  dello stesso artista; in questo contesto, il caso di De Dominicis rappresenta una situazione paradossale: tre cataloghi, due fondazioni, per un artista contrario a qualsiasi attivit  di documentazione delle proprie opere, anche di riproduzione fotografica delle stesse.

Il principio   ribadito negli stessi termini in una recente sentenza del tribunale di Roma del 2010: Ritenuto che l'"expertise"   un documento contenente il parere di un esperto, considerato competente ed autorevole, in merito all'autenticit  ed all'attribuzione di un'opera d'arte, e ritenuto che tale documento pu  essere rilasciato da chiunque sia competente ed autorevole, non trattandosi di un diritto riservato in esclusiva agli eredi dell'artista - i quali non possono, quindi, attribuire o negare a terzi (ad es., critici d'arte o studiosi) la facolt  di rilasciare "expertises" in merito all'autenticit  dell'opera del loro congiunto -, la formulazione dei giudizi sull'autenticit  e sul conseguente valore di un'opera d'arte di un artista defunto costituisce espressione del diritto alla libera manifestazione del pensiero, e, pertanto, pu  essere effettuata da qualunque soggetto considerato esperto, fermo restando il diritto degli eredi

*di rivendicare la paternità dell'opera d'arte, ove erroneamente attribuita ad altri, viceversa, di disconoscere la provenienza”.*

L'attività degli archivi d'artista risulta pertanto attività affidata a prassi di fatto e non regolamentata da specifica disciplina legale, se non quella che riconosce in capo ad una categoria di familiari, la facoltà di legittimamente essere promotori della tutela del diritto morale dell'artista stesso.

L'organizzazione di un Archivio d'artista è volta infatti a creare un soggetto di riferimento che assuma anche, nell'ambito del mercato, il ruolo di certificatore ufficiale, o quanto meno autorevole, della effettiva paternità ed originalità dell'opera di un dato artista.

È in questo contesto che, indipendentemente dal fatto che l'archivio sia stato fondato da eredi o familiari, assume rilevanza la sua efficacia nella pratica del mercato.

Se in linea di principio queste autentiche hanno effetto meno decisivo rispetto a quelle rilasciate dall'artista, ciò non di meno, tale attività ha diretta rilevanza nel mercato.

Avendo riguardo alle recenti, ma ormai consolidate, prassi del mercato dell'arte, si è affermato, in termini generali, che il collezionista sembra dimostrarsi maggiormente interessato ad una “autentica archiviazione” piuttosto che all'effettiva autenticità dell'opera.

Le autentiche concorrono, ma non sono determinanti in via esclusiva, alla attendibilità dell'opera nel mercato.

La rilevanza economica connessa al riconoscimento di autenticità di un'opera, le conseguenti possibili controversie e responsabilità derivanti da attività di certificazione, promuovono esigenze di regole peraltro con contestuale salvaguardia di alcuni principi quali la indipendenza e libertà di giudizio di natura concettuale ed estetica. Vale la pena ricordare la vicenda di Jack Flam, Presidente della Dedalus Foundation, che negli Stati Uniti si è fatto promotore di istanze perché sia riconosciuta ai critici d'arte una sorta di immunità a fronte di chiamate in giudizio sempre più frequenti per danni derivanti da saggi critici di opere. Si è verificato addirittura un silenzio stampa della categoria, ciò corrispondentemente anche alle condotte di Committe Authentication delle fondazioni di importanti artisti che da qualche tempo hanno sospeso la loro attività di certificazione.

Singolari appaiono, ma peraltro anche ineludibili, le problematiche connesse alla chiamata in giudizio, seppur in ambienti giuridici diversi dall'italiano, di critici d'arte per pareri e commenti su opere d'arte cui sarebbe seguito deprezzamento del mercato delle opere stesse.

Riterrei che in tali casi più che da normative specifiche i conflitti e le responsabilità dovrebbero essere risolti alla luce dei principi generali che governano la responsabilità per danno contrattuale ed extracontrattuale, tutelano la libertà di pensiero, vietano gli atti emulativi. In base alle stesse considerazioni si devono ritenere incongrue istanze corporative da parte dei critici d'arte di assoluta immunità per le loro attività - come nel caso delle posizioni sopra

ricordate assunte dalla Dedalus Foundation negli Stati Uniti e della forse più motivata generale prassi di cautele adottate da fondazioni ed archivi in occasione di richieste di attestazioni.

Riterrei potersi affermare che solo le “*bad practices*” siano fonte di responsabilità e non il corretto esercizio di attività critica e di attestazione di avvenimenti.

Alla stessa stregua potrebbe essere valutato il problema ricorrente dell'arbitraria esclusione da cataloghi d'autore di opere riconosciute giudizialmente autentiche. In via preferenziale si dovrebbe poter ottenere giudizialmente una condanna in forma specifica dell'obbligo di pubblicazione, oltre ad una responsabilità per danni e conseguente risarcimento, come anche recentemente riconosciuto in Francia dalla sentenza della Cour de Cassation del 2008.

Ispirato allo stesso principio di buona fede è anche l'attività da parte dell'archivio di aggiornamento del catalogo pubblicato, relativamente alle opere successivamente scoperte ed autenticate.

Si può utilmente immaginare l'instaurarsi di una pratica virtuosa di creazione di enti associativi - una sorta di certificatore di qualità - che riuniscano archivi e fondazioni prescrivendo statutariamente requisiti di condotte trasparenti e codici di comportamento indipendenti, così da far conseguire, attraverso l'ammissione all'ente, una sorta di patente di attendibile autorevolezza. È altresì essenziale individuare i criteri qualificanti per tale ammissione. Riterrei che tale prassi avrebbe maggiore efficacia, dal punto di vista del mercato e della sua libertà, rispetto alla istituzionalizzazione di attività di consulenza con creazione di altri ordini professionali (ultima proposta: Disegno di legge n.88 del 5 agosto 1983).

## **6. LE AUTENTICHE DEGLI OPERATORI NEL MERCATO DELL'ARTE**

L'inefficacia dell'attuale sistema deriva anche dalla situazione normativa caratterizzata da una certa episodicità di regolamentazione che palesa anche un mancato coordinamento della successione nel tempo delle varie normative (Cfr. De Cristoforo - Calvo 2011 - Trattato sui contratti del turismo diretto da Delfini p. 588 ss).

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

dall'articolo 2 del d.lgs. n. 62 del 2008). Si tratta di un obbligo di natura pubblicistica, per altro con effetti anche di tutela nei confronti di interessi privatistici, un'obbligazione ex lege che grava sul venditore, o operatore del mercato, espressamente non sanzionata.

La dottrina ha rilevato un difetto di coordinamento in fase di trasposizione e redazione del testo. Ma non dovrebbe essere conseguente a tale discrasia la sanzione di nullità dell'art. 164 dello stesso codice. In proposito la dottrina maggioritaria ritiene tale sanzione non conseguente all'inosservanza dell'art. 64 e ciò per ragioni di carattere storico e di opportunità anche nell'interesse dei contraenti; la sanzione stessa risulterebbe "sproporzionata ed eccessiva" e addirittura erosiva dell'interesse privatistico sul quale l'art. 64 ha ricaduta, presentandosi anche ad una utilizzazione opportunistica nonché distorsiva da entrambe le parti.

La norma lascia tuttavia insolte alcune questioni connesse anche alla genericità della previsione della documentazione che deve accompagnare l'opera, che comprende, seppure in via residuale, ipotesi di attestazione di probabile attribuibilità; né scaturisce dalla norma stessa una dirimente indicazione in ordine al comportamento cui è tenuto l'obbligato: facoltà di elezione della prestazione nella alternatività delle ipotesi o stringente tassatività della gerarchia degli obblighi, obbligo di ricerca per il reperimento di elementi di verità o solo attestazione di ipotesi e pareri o di fatti noti?

## 7. INADEMPIMENTO E AUTENTICITÀ

Si rinvia qui all'intervento dell'Avv. Alessandro Castellano.

## 8. NUOVE REGOLE PER GLI ARCHIVI D'ARTISTA

È urgente dunque definire principi per il funzionamento degli archivi affinché siano di fatto legittimati solo quegli archivi che, con pratiche corrette e non subordinate a interessi puramente commerciali, perseguano, o concorrano a perseguire, la conservazione della memoria dell'artista e la salvaguardia delle sue opere.

Purtroppo si assiste oggi al fenomeno del proporsi di archivi disponibili a rilasciare autentiche a fronte di compenso e in proposito è eloquente il proliferare di siti informatici di recente creazione per la certificazione di opere d'arte.

Solo una gestione trasparente e di pratiche virtuose degli archivi cui possa corrispondere un obbligo, sanzionabile giudizialmente, di pubblicazione delle opere la cui autenticità è giudizialmente accertata nei cataloghi ed i loro aggiornamenti, può realizzare l'instaurarsi di condotte garantiste per il mercato e rappresenta oggi una necessità imprescindibile per la conservazione e salvaguardia del patrimonio artistico contemporaneo.

L'iniziativa dell'Archivio de Pisis e di Open Care è importante, opportuna e anche necessaria.

"Autentiche, archivi e cataloghi: gerarchie tra diritto e mercato": si tratta infatti di un rapporto invertito a seconda

del punto di osservazione di chi affronta l'argomento; ne risulta un chiasmo, una relazione ad andamento inverso: il diritto conosce le autentiche, meno gli archivi, quasi per nulla i cataloghi; il mondo dell'arte, invece, procede da una valutazione opposta con maggior valenza dei cataloghi e degli archivi e più attenuata efficacia riconosciuta alle autentiche.

Ed infine, riprendo le osservazioni dell'avvocato inglese Henry Lydiate, pubblicate di recente su Art Monthly: l'analisi di alcuni sistemi di controllo dell'autenticità delle opere adottati dalle varie fiere internazionali, fa emergere chiara una esigenza di uniformità di regolamentazione anche in campo internazionale. La Fiera di Basilea si è dotata di un *ombudsman*, cioè un sistema di soluzione delle controversie interno alla fiera stessa, la FIAC di Parigi nomina un comitato di esperti per casi controversi, ma una disciplina uniforme sarebbe auspicabile. È necessario, cioè, che intervenga una disciplina che armonizzi e che renda uniforme il sistema di controllo delle opere d'arte.

Quindi, in conclusione, spetta al giurista ora rispondere alle istanze degli "archivi", indicative di un disagio e di una reale esigenza, proponendo linee guida per una loro autorevole affermazione.

## Alessandro Castellano

Avvocato, Studio legale Tavormina Balbis

### *Il problema dei falsi*

Il "falso", inteso come manufatto non riconducibile alla mano dell'artista cui è formalmente attribuita, pone svariati problemi dal punto di vista giuridico, sia sotto il profilo penale che sotto quello civilistico.

Sotto il profilo penale sono molteplici i reati che possono venire integrati in presenza del "falso": in primis viene in considerazione il reato di contraffazione di opere d'arte (art. 178 D.lgs 22/01/2004, n. 42), che appunto sanziona la contraffazione al fine di trarne profitto, l'attività di commercio o la detenzione al fine di farne commercio, l'autentica e infine accreditamento di un'opera mediante dichiarazioni, perizie o pubblicazioni, con previsione di aggravante nel caso in cui i fatti siano commessi nell'esercizio di un'attività commerciale; possono poi venire in considerazione anche altri reati, con riferimento ai quali la contraffazione è sanzionata non in sé ma in quanto mezzo per la realizzazione di un altro illecito, come ad esempio nel caso della truffa (art. 640 c.p.), che sanziona colui il quale "con artifici o raggiri, inducendo taluno in errore, procura a sé o ad altri un ingiusto profitto con altrui danno" e quindi, ad esempio, come ha potuto accertare la giurisprudenza, la condotta di chi dia in pegno un'opera falsa per ottenere un finanziamento (Cass. pen. 4/5/1987).

In tutte queste ipotesi ad essere tutelati sono interessi di natura pubblica, quali il mercato delle opere d'arte, il patrimonio artistico, la pubblica fede, ecc. e, solo

incidentalmente interessi di natura privata: da qui il principio costituzionale dell'obbligatorietà dell'azione penale (art. 112 Cost.) che impone agli organi deputati (magistratura inquirente) di dare seguito (d'ufficio o su querela di parte) all'iter procedurale che potrà poi sfociare nel processo.

Diversa è invece la tutela accordata in sede civile, di cui ci occuperemo in particolare in questa sede, che riguarda direttamente interessi privati, lasciando ai singoli la decisione di dare o non, attuazione alle singole norme poste a tutela di questi specifici interessi, non potendosi naturalmente escludere che una medesima condotta possa avere una duplice rilevanza, sia sul piano civile che su quello penale, e dare pertanto luogo a diverse forme di tutela anche concorrenti.

La situazione più frequente che si può verificare è la compravendita di opere d'arte che, acquistate come "genuine", ossia come attribuibili alla mano di un determinato artista, risultino successivamente non attribuibili all'artista cui sono state attribuite: si tratta di approfondire quali siano i rimedi previsti a favore dell'acquirente che si trova a disporre di un manufatto di valore solitamente inferiore, se non addirittura nullo, rispetto al prezzo pagato.

I rimedi che la giurisprudenza in sede civile ha elaborato per accordare tutela a siffatte situazioni sono essenzialmente due, come da ultimo riconosciuto anche dalla Cassazione con la sentenza 19509 del 9/11/2012: l'annullamento e la risoluzione del contratto di compravendita.

Quanto all'azione di risoluzione del contratto (art. 1453 c.c.), la stessa si fonda sul presupposto dell'inadempimento del venditore "*all'obbligazione assunta di trasferire al compratore il diritto su opera d'arte determinata con riferimento ad un elemento specifico di identificazione, di carattere sostanziale, qual è quello attinente al suo autore*" (Così Cass. 19509/2012, cit.; in termini analoghi Cass. 1/7/2008, n. 17955): in altri termini, la mancanza della qualità essenziale di un bene (l'autenticità nel caso di un'opera d'arte così come l'abitabilità per un casa e gli esempi potrebbero continuare) comporta addirittura che il bene sia di natura sostanzialmente diversa da quella pattuita, da qui la risoluzione per consegna di "*aliud pro alio*".

Quanto all'azione di annullamento del contratto, con la quale si fa valere un vizio originario della volontà contrattuale e non un vizio funzionale come nel caso dell'inadempimento e conseguente risoluzione, la stessa può alternativamente fondarsi, a seconda delle risultanze del singolo caso, su due presupposti alternativi, e precisamente:

a. sul dolo del venditore che, mediante raggiri abbia determinato l'acquirente alla conclusione del contratto (art. 1439 c.c.), ossia, con riferimento alla fattispecie che ci occupa, si tratta del caso in cui il venditore abbia rappresentato, con artifici o raggiri e dunque consapevolmente, l'autenticità di un'opera in realtà

"falsa" o comunque priva di qualità essenziali;

b. sull'errore comune ad entrambi i contraenti (art. 1429 c.c.) quando sia il venditore che l'acquirente ignoravano che il manufatto venduto fosse "falso" (ossia privo di una qualità determinante il consenso che erroneamente entrambi i contraenti gli attribuivano), non potendosi ovviamente dubitare del fatto che l'errore sull'attribuzione ad un determinato autore abbia carattere di essenzialità.

La scelta tra i rimedi innanzi illustrati (peraltro anche cumulabili secondo ordine logico di pregiudizialità) dipende ovviamente dalle circostanze del caso concreto; in linea generale si può rilevare che la domanda di risoluzione per inadempimento consente all'acquirente di conseguire oltre alla restituzione del prezzo anche il risarcimento dei danni (consistenti nel maggior valore che l'opera avrebbe avuto rispetto al prezzo originario se fosse stata autentica), senza oltretutto che l'acquirente debba accollarsi particolari oneri probatori perché la colpa del venditore (che ha evidentemente ommesso di attivare i necessari controlli sull'autenticità dell'opera) si presume.

Va però considerato che la scoperta della falsità di un'opera può intervenire (e di fatto interviene) anche a distanza di molti anni dall'acquisto della stessa e che il diritto di chiedere la risoluzione del contratto, e dunque la restituzione del prezzo oltre agli ulteriori eventuali danni, si prescrive in dieci anni decorrenti dalla consegna dell'opera e non dall'acquisita conoscenza della non autenticità della stessa, anche se il compratore è in buona fede e ignora i propri diritti (in questi termini espressamente Cass. 19509/2012, cit.).

In tali ipotesi l'unica alternativa è quella di proporre domanda di annullamento del contratto per errore comune di entrambi i contraenti o per dolo, in quanto l'azione di annullamento si prescrive invece in cinque anni dal giorno in cui è stato scoperto l'errore o il dolo (art. 1442 c.c.): l'annullamento per errore comune dei contraenti consente però di chiedere solo la restituzione del prezzo con i relativi interessi, non anche i danni che sono invece risarcibili solo in caso di annullamento del contratto per dolo, dovendosi peraltro tenere presente che la prova del dolo, ossia del "raggiri" da parte del venditore, è a carico di chi agisce e che potrebbe non essere agevole fornirla, specie a distanza di anni dall'acquisto.

Un ulteriore profilo di operatività della tutela civilistica in materia di "falsi" è connesso all'esercizio dei diritti d'autore riconosciuti dalla l. 633 del 1941.

Infatti, l'art. 20 della legge innanzi richiamata attribuisce all'autore di un'opera e, dopo la morte del medesimo, agli eredi progressivamente individuati dall'art. 23 della stessa legge (ossia il coniuge, i figli e, in loro mancanza, i genitori e gli altri ascendenti diretti e, ancora in mancanza, i fratelli, le sorelle e i loro discendenti: art. 23.1 l. 633/1941) ed infine anche al Ministero dei Beni Culturali "*qualora le finalità pubbliche lo esigano*" (art. 23.2 cit.), l'esercizio - senza limiti

di tempo - dei diritti morali d'autore tra i quali anche quello "di rivendicare la paternità di un'opera" e il suo reciproco, ossia quello di disconoscerne la paternità.

Si tratta di una soluzione cui si perviene in via interpretativa (la norma si esprime solo in termini di "rivendicazione") ma che risulta alquanto consolidata alla luce della giurisprudenza milanese (del Tribunale e della Corte d'Appello) e che consente all'autore ed agli altri soggetti indicati dall'art. 23 cit. di conseguire un accertamento giudiziale volto a dichiarare, nei confronti del detentore, la non autenticità di una certa opera.

Oltre alla declaratoria di non autenticità i soggetti legittimati potranno anche conseguire gli ulteriori rimedi previsti dalla l. 633/1941 a tutela del diritto morale d'autore, ossia la pubblicazione della sentenza che dichiara la non autenticità (art. 166 l. 633 cit.) o la distruzione dell'opera quando la violazione non possa essere convenientemente riparata mediante aggiunte o diciture ad hoc da apporsi sul manufatto (art. 169 l. cit.): la giurisprudenza si è da ultimo orientata a concedere con una certa frequenza il rimedio della distruzione, sul presupposto che l'apposizione della dicitura "falso" sul davanti dell'opera equivarrebbe comunque a distruzione materiale e che l'opera dichiarata falsa è in ogni caso priva di valore.

È invece meno frequente che un'iniziativa di disconoscimento di paternità ai sensi degli artt. 20 e 23 l. aut., possa fondare una richiesta risarcitoria, a meno di non poter documentare che l'opera falsa ha avuto sotto qualsiasi profilo l'effetto di screditare l'artista cui la stessa è stata attribuita, nel qual caso il giudice valuterà la sussistenza di un eventuale danno morale (art. 2600 c.c.) alla cui liquidazione procederà in via equitativa (art. 1226 c.c.).

In ogni caso, quale che sia la situazione concreta per cui si chiede tutela (annullamento, risoluzione o disconoscimento di paternità), sarà fondamentale, al fine dell'esito del giudizio, l'esame peritale condotto dal consulente tecnico d'ufficio: infatti in siffatti casi, a differenza di quanto normalmente accade, la c.t.u. non è uno strumento per valutare documentazione tecnica già acquisita agli atti del giudizio, ma costituirà in sé "fonte oggettiva di prova" dell'eventuale non autenticità del manufatto "*risolvendosi la stessa «in uno strumento di accertamento di situazioni verificabili solo con il concorso di determinate cognizioni tecniche»*" (così con specifico riferimento alla materia di cui trattasi, App. Milano, sent. 3/2010 del 6/1/2010, la quale a sua volta richiama Cass. 22/6/2005, n. 13041 e 21/4/2005, n. 8297).

Va evidenziato che, con riferimento ad opere d'arte contemporanea, difficilmente saranno di ausilio esami di tipo scientifico, dal momento che il margine di errore che questo tipo di accertamenti ha non consente di acquisire dati significativi con riferimento ad opere che sarebbero comunque di produzione relativamente recente, specie in considerazione del fatto che per molti artisti sono riscontrabili falsificazioni sin dai primi anni successivi alla morte se non addirittura già in vita.

Anche sotto questo profilo si è pronunciata la giurisprudenza, ad esempio la Corte d'Appello di Roma, nel confermare la sentenza di primo grado che aveva ritenuto l'opera oggetto di quel giudizio non attribuibile al preteso autore, precisava che "*le considerazioni sulle caratteristiche fisiche della tela non assumono alcuna importanza, nemmeno come carattere di contorno (...) infatti per i dipinti moderni gli elementi di carattere materiale sono generalmente molto elastici e non possono considerarsi come prove, come invece è possibile per le pitture antiche*" (cfr. App. Roma, 24 maggio 1988, in Riv. Dir. Autore, 1988, 590).

Diventa dunque di fondamentale rilevanza che chi intende fare accertare la non autenticità di un'opera sottoponga innanzitutto al c.t.u. gli elementi di riferimento da cui poter evincere le linee guida seguite dall'artista nella produzione delle sue opere o di una specifica tipologia delle stesse, alla luce della concezione artistica dal medesimo espressa in scritti e documenti, e ne faccia poi constare la difformità rispetto all'opera la cui autenticità si contesta, poiché il falsario normalmente si limita a riprodurre il risultato estetico più che il procedimento.

Assume altresì rilevanza, a conferma dell'analisi tecnico-artistica, l'analisi storiografica dell'opera, essendo evidente che la mancanza di storia espositiva e pubblicazione in cataloghi o altri testi può costituire ulteriore elemento di conferma di un'analisi tecnico-artistica che concluda nel senso della "falsità" (sempre nel senso di non attribuibilità) di un manufatto. La presenza di una storia espositiva dell'opera, peraltro, non può condurre senz'altro ad una valutazione in termini di "autenticità", dal momento che non può escludersi la presenza di falsi precoci, la cui natura sia accertata dopo un'iniziale attribuzione ad un determinato artista.



Elisa Camesasca, Maddalena Tibertelli de Pisis e Paolo Campiglio.