

AES

ARTS+ECONOMICS

N°0

APRILE 2018

AES

ARTS+ECONOMICS
N°0
APRILE 2018

TRIMESTRALE

 **la mia finanza**

 *la mia finanza*
arte

Supplemento de Lamiafinanza.it

Testata registrata presso il Tribunale di Milano n° 775 del 15 dicembre 2006

CBS Associati Srl

Sede legale: viale Premuda 46, 20129, Milano

© 2018 CBS Associati Srl

A CURA DI

Alessia Panella e Franco Broccardi

COMITATO EDITORIALE

David Blei (presidente AIMIG), Fabrizio Di Marzio (consigliere di Cassazione), Annibale Dodero (direttore centrale normativa Agenzia delle Entrate), Irene Sanesi (presidente Fondazione per le arti contemporanee in Toscana – Centro Pecci Prato), James Snyder (direttore emerito Israel Museum of Jerusalem), Gemma Testa (presidente ACACIA).

COORDINAMENTO EDITORIALE

Paola Gribaudo

IN COLLABORAZIONE CON

ALESSIA PANELLA
LAW FIRM



 **AIMIG Onlus**
Amici Italiani del Museo d'Israele di Gerusalemme

CON IL CONTRIBUTO DI





PERCHÈ **ÆS**

Cosa unisce le forme e i colori a regole e numeri? Perché scrivere di tasse e di leggi per parlare di arte? Non siamo pazzi, non siamo pionieri ma siamo fatti di passioni e mestiere, di pensieri e confronti, *di sangue e di terra come gli altri*. Come tutti.

Ci piace quindi pensare a «ÆS Arts+Economics» come una sorta di nuovo *Cabaret Voltaire*. Come i dadaisti viviamo in tempi complicati cui non ci rassegniamo e non accettiamo il ruolo in cui spesso siamo (e talvolta ci siamo) relegati. Come i dadaisti abbiamo «smesso di credere alla definizione delle cose partendo da un unico punto di vista, convinti del legame di tutte le cose fra di loro, convinti della complessività». Siamo seguaci delle idee, delle persone. Di tutto ciò che fa delle nostre professioni un centro di scambio, di studio e di vita. Perché non siamo ingranaggi di una burocrazia che non ci appartiene ma motori e progettisti. E come per Hugo Ball «il nostro Cabaret rappresenta un gesto e ci dice che questo tempo deprimente non è riuscito a guadagnarsi un po' di rispetto da parte nostra».

Partendo dall'esperienza professionale e da quelle istituzionali ci è sembrato un passo inevitabile pensare a uno strumento che, mantenendo un approccio professionale e rigoroso (siamo particolarmente orgogliosi del nostro comitato scientifico) raccontato in maniera fruibile, esponga i temi legati al diritto, alla fiscalità e al mercato dell'arte. Un punto di vista diversificato che non funga solo da asettico racconto dell'esistente ma che sappia essere costante osservatorio, strumento tecnico e laboratorio propositivo: l'espressione di un punto di vista funzionale alle tecniche e alle professionalità sottostanti al mercato dell'arte. ÆS vuole essere questo. Osservazione e sperimentazione. *Dada*.

WHY **ÆS**

What unites shapes and colors to rules and numbers? Why write about taxes and laws to talk about art? We are not crazy, we are not pioneers but we are made of passions and trade, of thoughts and comparisons, *of blood and earth like the others*. Like all.

We therefore like to think of «ÆS Arts+Economics» as a sort of new Cabaret Voltaire. Like the Dadaists we live in complicated times that we do not resign ourselves to and we do not accept the role in which we are often (and sometimes we are) relegated. Like the Dadaists we have «stopped believing in the definition of things starting from a single point of view, convinced of the link between all things, convinced of the complexity».

We are followers of ideas, of people. Of all that makes our professions a center of exchange, study and life. Because we are not the gears of a bureaucracy that does not belong to us but engines and designers. And as for Hugo Ball, «our Cabaret is a gesture and tells us that this depressing time has not managed to earn a little respect on our part».

Starting from the professional experience and the institutional ones, it seemed an inevitable step to think of an instrument that, maintaining a professional and rigorous approach (we are particularly proud of our scientific committee), can be explained in a usable way. law, taxation and the art market. A diversified point of view that does not only act as an aseptic story of the existing but that can be constant observatory, technical instrument and purposeful workshop: the expression of a functional point of view to the techniques and professional skills underlying the art market. ÆS wants to be this. Observation and experimentation. *Dada*.



BBS-Lombard e Alessia Panella Law firm si occupano di economia, diritto, gestione e fiscalità della cultura ed erogano servizi di consulenza, assistenza e formazione per musei, imprese culturali, gallerie d'arte, fondazioni e per la pubblica amministrazione.

MILANO

Viale Premuda 46
+39 02 7788631

PRATO

Via del Carmine 11
+39 0574 621208

ROVIGO

Via X Luglio 17
+39 0425 200056

bbs-lombard.com
alessiapanellalaw.com

info@bbs-lombard.com
avva.panella@gmail.com



Israel Museum Jerusalem : passato, presente, futuro

4-7 OTTOBRE 2018 VENICE TRIP (Biennale dell'Architettura)
1-5 NOVEMBRE 2018 VIAGGIO IN ISRAELE
Gerusalemme, Tiberiade, Alture del Golan, Haifa, Tel Aviv



AIMIG Onlus

Via Marina 3, 20121 Milano
Tel. +39.02.76007939

<http://www.aimig.it> Email: info@aimig.it

C.F. 97505450151 IBAN: IT 91T 03268 01603 0524 6985 4600 SWIFT SELBIT2BXXX

Amici Italiani del Museo d'Israele di Gerusalemme

associatevi !!!



UN LUOGO PRIVILEGIATO

James Snyder¹

Cari amici italiani,

ho il piacere di contribuire al primo numero di «ÆS Arts+Economics», il trimestrale curato da Alessia Panella e Franco Broccardi in collaborazione anche con AIMIG Milano.

Come Presidente dell'Associazione Internazionale degli Amici e Direttore Emerito dell'Israel Museum di Gerusalemme, mi occupo anche delle 16 sezioni diffuse in tutto il mondo, inclusa quella italiana (AIMIG), nel cui consiglio di amministrazione siedono David Blei, come presidente, e Alessia Panella.

ÆS sarà uno strumento nuovo e utile per il mercato dell'arte che, per il suo carattere emozionale, ha necessita per converso di competenze tecniche, legali e amministrative.

Sono certo che la rivista sarà un luogo privilegiato per un proficuo confronto di idee al fine di gettare le basi di una normativa internazionale comune in materia culturale.

Quando si presenterà l'occasione, esperti e curatori del Museo daranno il proprio contributo alle realtà internazionali a sostegno dei problemi trattati in modo approfondito da questa nuova pubblicazione.

¹ Già Direttore dell'Israel Museum dal 1997 al 2016 è ora Direttore Emerito e Presidente internazionale per le attività del museo nel mondo. È una delle personalità più influenti del mondo dell'arte e della cultura.

A PRIVILEGED PLACE

James Snyder¹

Dear Italian Friends,

I am pleased to contribute to the first issue of «ÆS Art+Economics», a quarterly magazine that was created by Alessia Panella and Franco Broccardi and Aimig of Milan.

As President of the International Friends and Director Emeritus of the Israel Museum in Jerusalem, I also take care of the 16 offices spread all over the world, including the Italian one (Aimig), in whose council, chaired by David Blei, is Alessia Panella.

ÆS will be a new useful tool for the art market which, because of its cultural and emotional character, has, conversely, the need for a technical, legal and administrative awareness.

I am sure that this magazine will be a privileged place for fruitful exchange of ideas to create the basis for international normative uniformity in cultural matters.

When the opportunity arises then, experts and curators of the Museum will be able to give their own specific contribution to the international realities in support of the problems dealt with in depth by this new publication.

¹ Director of the Israel Museum from 1997-2016, in 2017 he became Director Emeritus and International President for the Museum's worldwide activities. He's one of the art world's most influential personalities in art e culture.



INDICE / INDEX

- 04 - Perché **AES** / 05 - Why **AES**
- 08 – Un luogo privilegiato / 09 A privileged place
*
- 13 - La pelle dell'orso / 19 - The bear's skin
- 26 - Viva l'arte è viva / 37 – Long live art is alive
- 49 - Proposte per un nuovo mercato dell'arte / 57 - Proposals for a new art market
- 66 – Non è un mestiere per dilettanti / 73 – It's not a profession for not-specialist
- 81 – Il prestito delle opere d'arte: breve vademecum per collezionisti / 88 – Loaning work of art: short vademecum for collectors
- 96 – Is this the life we really want? / 111 - Is this the life we really want?



LA PELLE DELL'ORSO

Franco Broccardi¹

In *The square* il film che ha vinto la Palma d'Oro all'ultimo festival di Cannes e che indaga il mondo dell'arte contemporanea c'è una scena emblematica. A una cena di gala offerta ad artisti, curatori, mecenati in occasione dell'inaugurazione di una mostra gli ospiti, comodamente seduti ai loro tavoli assistono a una performance appositamente organizzata durante la quale un artista si trasforma in uomo primitivo importunando gli ospiti. Tra sorrisi di circostanza, imbarazzo e curiosità l'esibizione, però, si trasforma in qualcos'altro. L'arte sfugge di mano senza che nessuno abbia il coraggio di porre fine, di parlare, di dire basta all'assurda trasformazione di un messaggio in uno spettacolo che risponde unicamente a sé stesso. Solo all'ultimo, quando si è ormai alle soglie della violenza sessuale, uno degli ospiti reagisce e solo a quel punto, come un branco, tutti lo seguono.

Il messaggio è chiaro. La domanda ben posta: siamo certi che tutto quello che ci viene proposto sia arte? Siamo sicuri che la critica svolga il suo ruolo e non sia, al contrario, parte di un gioco diverso? Dove sta andando l'arte e dove sta andando il suo mercato? Dov'è il senso di tutto questo?

¹ Dottore commercialista, partner dello studio BBS-Lombard. Esperto in economia della cultura, art management e gestione e organizzazione aziendale, ricopre incarichi come consulente e revisore di musei, teatri, gallerie d'arte, fondazioni e associazioni culturali. È coordinatore del gruppo di lavoro *Economia e cultura* presso il CNDCEC e membro della commissione *Fisco e Finanza* di Federculture.

Il film denuncia un mondo dal linguaggio oscuro e spesso ripetitivo, spesso alimentato da una creatività infantile e sopra le righe incapace di gestire il discrimine tra messaggio, censura, provocazione e sensibilità. Tutte cose spesso riscontrabili e che quando vere hanno un colpevole ben individuabile: il denaro.

Non certo un fatto nuovo ma che ha avuto inizio con le avanguardie e con Picasso. Nel 1904 André Level e alcuni suoi amici costituirono *La peau de l'ours*, una società con finalità speculative i cui soci si impegnarono a versare complessivamente 2750 franchi l'anno per dieci anni investiti in 145 opere di giovani poco conosciuti (tra cui, appunto, Picasso, Matisse e Modigliani) rivenduti come espressamente previsto dallo statuto esattamente dieci anni dopo la costituzione in una grande asta tenutasi il 2 marzo 1914. Un'operazione che scatenò la reazione dadaista contraria all'«imborghesimento» dell'arte.

Un fenomeno, quello delle aste, che i mercanti dell'epoca a partire da Kahnweiler, il gallerista del cubismo, capirono poter essere funzionale alla crescita dei prezzi, alla speculazione, all'interesse finanziario applicato all'arte². Un fenomeno che li trasformò in uomini d'affari a pieno titolo. Non è un caso che Paul Rosenberg, uno di loro tra i più influenti, scrisse a Picasso: «I quadri sono diventati come titoli di borsa»³.

Più di dieci anni fa due professori della New York University pubblicarono un influente articolo⁴ in cui veniva analizzata e sostenuta l'arte come investimento, gettando benzina sul fuoco della speculazione. Comprare arte per qualcuno è stato un buon affare, certamente, ma non necessariamente lo è stato per i collezionisti. Comprare arte costosa, però,

² Daniel-Henry Kahnweiler (1961), *Mes galeries et mes peintres: Entretiens avec Francis Crémieux*, Gallimard, Parigi.

³ Lettera del 7 luglio 1927.

⁴ Jianping Mei e Michael Moses (2005), *Beautiful asset: Art as investment*, in *The Journal of Investment Consulting*, volume 7, n. 2.

è diventato oggi soprattutto uno *status symbol*, un riconoscimento sociale. Ha significato salire sull'arca dei prediletti, dei predestinati, dell'*élite*. E tutto ciò indipendentemente da ciò che si è acquistato perché, in questi casi, non è l'arte che importa ma ciò che essa rappresenta.

Lo scorso anno un libro ha raccontato il mercato che gira attorno all'arte partendo dalla «brandizzazione» delle opere, spesso opera di vere e proprie industrie artistiche, per giungere alle truffe, ai sotterfugi, alle derive, alla mondanità legate al mercato dell'arte⁵. Ne è uscito il quadro poco edificante di un mondo a dispetto della bellezza di cui dovrebbe essere l'espressione. Storie di complotti internazionali, bolle finanziarie, evasioni fiscali gigantesche, transazioni in cui opere seppellite nelle stanze di qualche porto franco e da cui probabilmente non usciranno mai più vengono trasformate in titoli ceduti per cifre difficili da immaginare. Storie di plagio, di speculazioni e, soprattutto, di cause legali.

Ma quindi: perché si continua a comprare arte? E l'arte è davvero un buon investimento o solo una bolla di sapone bella e inconsistente?

Quello che abbiamo accennato nelle righe precedenti può essere vero per una parte del mercato, quella delle vendite record, del glamour e delle prime pagine dei giornali, una parte per cui c'è davvero da chiedersi, come fece Charles Saatchi che a lungo tempo è stato motore di questo sfavillante *luna park*, «c'è qualcuno, tra questa gente, cui piaccia davvero guardare un'opera d'arte?». I numeri del mercato, soprattutto quello dell'arte contemporanea, sono sempre più grandi e la platea più ampia, anche se l'accento viene ovviamente posto su tutto quanto faccia scandalo e notizia. In realtà, quegli stessi numeri raccontano che il 90% delle opere cedute in asta ha un valore inferiore a poco più di \$20.000, il 75% sotto i \$5.000 e questi dati, in galleria, non possono che essere ancora più estremi⁶.

⁵ Georgina Adams (2017), *The dark side of the boom*, Lund Humphries, London.

⁶ I dati sono stati estrapolati dal rapporto Artprice 2017 sul mercato dell'arte contemporanea.

% lotti	Valore max di aggiudicazione
100%	110.487.500
95%	54.142
90%	23.155
80%	8.371
70%	4.062
50%	1.314

Negli ultimi anni gli investimenti in opere d'arte sono spinti da bassi tassi di interesse nel mercato <tradizionale>, con la conseguenza che si avvicinano al mercato acquirenti con scarso interesse specifico per il collezionismo e provenienti soprattutto dal settore finanziario.

Le opere d'arte possono essere considerate beni d'investimento capaci di surrogare la moneta nella funzione di riserva e di incremento del valore, sono considerati beni rifugio in periodi di crisi. L'investimento in opere d'arte dipende dal tasso d'interesse di mercato: più basso è il tasso d'interesse, maggiore è la quantità di denaro che si investe in tali beni. Si tratta di un'alternativa al detenere liquidità.

Nonostante tutto questo i collezionisti aumentano e i numeri di un mercato difficile da interpretare sono impressionanti anche se difficilmente certificabili proprio a causa delle operazioni oscure che lo compongono. Che i numeri siano così poco attendibili lo dimostra anche il fatto che nelle scorse settimane TEFAP abbia deciso di non pubblicare più il proprio rapporto annuale considerato l'unico vero compendio mondiale dei dati sul mondo dell'arte fino al momento in cui Clare McAndrew, la sua responsabile, ha accettato l'offerta di Art Basel e UBS di creare un nuovo osservatorio del mercato. Al suo posto, ha genericamente dichiarato, si dedicherà a produrre rapporti molto approfonditi e focalizzati che si concentrino su una varietà di argomenti⁷.

Proprio le discrepanze tra i risultati espressi da TEFAP e da Art Basel/UBS sono all'origine della decisione. Non piccole differenze come

⁷ Melanie Gerlis, *Condo dealers – as TEFAP report is cancelled*, su www.ft.com.

si può ben giudicare da alcuni e non certo isolati esempi riportati nella tabella qui sotto:

2016	ArtBasel/UBS	TEFAF
vendite/mld \$	56,60	45,00
variazione su 2015	-11%	2%
vendite on line/mld \$	4,90	<1

Come è stato giustamente sottolineato queste differenze <hanno sollevato domande pertinenti su come misurare un mercato opaco ed è un peccato che il dibattito si sia effettivamente fermato>⁸ ma in fondo sta a tutti noi alimentarlo.

Il mercato è fatto da milioni di appassionati per cui il valore artistico ed estetico dell'opera rimane comunque la molla fondamentale nell'acquisto. Valore che incidentalmente può anche accrescersi e rivalutarsi nel tempo portando l'opera d'arte a essere considerata un investimento in grado di offrire un capital gain. Di certo, però, tutto ciò non avviene per caso. Per dirla con le parole dell'avv. Negri-Clementi «non ci resta che ribadire per l'investitore privato non professionale la necessità di un acquisto informato e consapevole, non solo con riferimento al mercato, alla provenienza dell'opera, ma anche con riguardo al bagaglio culturale sottostante la produzione e l'accettazione della stessa. Solo un ingresso consapevole nel mercato dell'arte permette, infatti, di comprendere cosa John Keats (l'autore di *Ode on a Grecian Urn*) intendesse scrivendo bellezza è verità, verità è bellezza, senza trincerarsi oltre un più semplice e attuale bellezza è trend, trend è bellezza».⁹

La consapevolezza, quindi, è il fattore determinante nelle scelte. E questo, peraltro, è anche vero se si guardano le cose dall'altra parte della barricata.

⁸ Melanie Gerlis, id.

⁹ Gianfranco Negri-Clementi, *Operare professionalmente nel mercato dell'arte: rischi operativi e strategici*, relazione al convegno *Il mercato dell'arte*, Ordine dei dottori commercialisti e degli esperti contabili di Milano, Auditorium San Fedele, 13 settembre 2016.

Al crescere del mercato si accrescono i rischi e questo vale per le gallerie come per le case d'asta. Negli ultimi anni, ad esempio, all'espansione dei nuovi e potenzialmente ricchi mercati orientali (in particolare di quello cinese) è corrisposto un aumento dei ritardi nei pagamenti e, addirittura, delle situazioni di insolvenza.

Le percentuali sono preoccupanti e raccontano, ad esempio, del 41% di «non pagato» alle aste cinesi così come di casi eclatanti. Nel periodo tra luglio 14 e giugno 2015 il 18% del valore delle vendite di arte contemporanea è stato appannaggio di tre soli strapagati soliti nomi (Jean-Michel Basquiat, Christopher Wool e Jeff Koons) e del totale di quasi \$1,8 miliardi i primi 100 ne valgono \$1,2, i primi dieci quasi \$600 milioni. Proprio la vendita da ben oltre \$30 milioni concernente il dipinto con il valore di aggiudicazione più alto, *The field next to the other door* di Basquiat è finita al centro di un caso giudiziario, poi risolto, per il mancato pagamento dell'opera.

Tutto questo per dire che il mercato dell'arte, come tutti i mercati e forse ancor di più stante la forte componente emotiva che lo contraddistingue, vive di equilibri fragili, di meccanismi delicati, di scandali più o meno artificiali. Di numeri che raccontano realtà diverse da quelle che leggiamo sulle prime pagine dei giornali: di transazioni frazionatissime e di importi degli scambi relativamente piccoli e, di converso, di una enorme concentrazione di denaro su poche vendite a opera di una ristretta cerchia di operatori. Di un mercato, comunque, dalle cifre astronomiche.

Per questo servirà operare affinché istituzioni politiche e finanziarie favoriscano l'accessibilità agli scambi, la circolazione delle opere, l'interesse al collezionismo. Qualcosa che renda le acque più chiare e sicure.

THE BEAR'S SKIN

Franco Broccardi¹

In the movie *The Square*, winner of the Palme d'Or award at the latest Cannes film festival which explores the world of Contemporary Art, there is an emblematic scene. In a Gala dinner open to artists, curators, patrons in occasion of the inauguration of an exhibition, the guests, comfortably sat at their tables experience a performance specially organized during which an artist transforms himself into a primitive man bothering the guests. Between smiles of circumstance, embarrassment and curiosity the exhibition, though, is transformed into something else. The art slips through fingers without anyone having the courage to put an end, to talk, to say enough to the absurd transformation of a message in a performance that uniquely answers to itself. Only at the end, when it is on the verge of sexual violence, one of the guests reacts and only at that point, like a heard, everyone follows.

The message is clear. The question well set: Are we certain that everything that is proposed to us is art? Are we sure that the criticism takes up its role, on the contrary, part of a different game? Where is art and its market going? Where is the sense in all this?

¹ Chartered accountant, partner of the BBS-Lombard firm. Expert in economics of culture, art management and management and business organization, he holds offices as consultant and auditor of museums, theaters, art galleries, foundations and cultural associations. He is coordinator of the Economics and Culture working group at the CNDCEC and member of the Federculture Tax and Finance Commission.

The film denounces a world from dark language and often repeated and powered by an infantile creativity and above the lines incapable of handling the discrimination between message, censorship, provocation and sensibility. All things often found and when true have a well identified blame: money.

Surely not a new fact but began with the vanguards and Picasso. In 1904 André Level and some friends of his built *La peau de l'ours*, a society with speculative purposes to which its members agreed to deposit between themselves 2750 francs every year for 10 years to invest in 145 works of art of young not well-known artists (for example, Picasso, Matisse and Modigliani) resold as explicitly planned from the statute exactly 10 years after the constitution in a big auction held on the 2nd March 1914. An operation which unleashed the Dadaist reaction contrary to the «bourgeois» of art.

A phenomenon, the one of auctions, which the merchants of that age starting from Kahnweiler, the cubist gallery owner, understood to be functional for the rises in pricings, at the speculation, at the financial interest applied to art². A phenomenon which transformed them into full businessmen. Not by chance Paul Rosenberg, one of the most influential between them, wrote to Picasso: «Paintings have become like stocks»³. Over 10 years ago two professors from New York University published an influential article⁴ where art as an investment was analyzed and sustained, throwing gasoline on the fire of speculation. Buying art for some has been a good deal, certainly, but not necessarily the state for the collectors. Buying expensive art, however, has become especially today a

² Daniel-Henry Kahnweiler (1961), *My Galleries and Painters: Interviews with Francis Crémieux, Gallimard*, Paris.

³ Letter from 7 July 1927.

⁴ Jianping Mei e Michael Moses (2005), *Beautiful asset: Art as investment*, in *The Journal of Investment Consulting*, volume 7, n. 2.

status symbol, a way of social recognition. It has meant having to climb up the ark of the beloved ones, of the predestined ones, of the *elite*. And all this regardless of what has been purchased because, in these cases, it is not the art that matters but what it represents.

Last year a book explained the market revolving around art starting from the «branding» of the works, often the work of real artistic industries, to reach scams, subterfuges, drifts, socialites related to the art market⁵. The unedifying picture of a world has emerged in spite of the beauty of which the expression should be. Stories of international plots, financial bubbles, huge tax evasion, transactions in which works buried in the rooms of some free port and from which they probably will never go out again are turned into securities sold for figures difficult to imagine. Stories of plagiarism, of speculations and, above all, of lawsuits.

But then: why do we continue to buy art? And is art really a good investment or just a beautiful and inconsistent soap bubble?

What we have mentioned in the previous lines may be true for a part of the market, that of record sales, glamor and the front pages of newspapers, a part for which there is really to ask oneself, as Charles Saatchi for a long time had been the engine of this sparkling amusement park, «is there anybody among these people who really like to look at a work of art?». The numbers of the market, especially that of contemporary art, are getting bigger and wider, even if the accent is obviously placed on everything that causes scandal and news. In fact, those same numbers say that 90% of the works sold at auction has a value of less than \$ 20,000, 75% less than \$ 5,000 and these data, in the gallery, can only be more extreme⁶.

⁵ Georgina Adams (2017), *The dark side of the boom*, Lund Humphries, London.

⁶ The data has been extrapolated from the Artprice 2017 report on the contemporary art market.

% lots	Maximum award value
100%	110.487.500
95%	54.142
90%	23.155
80%	8.371
70%	4.062
50%	1.314

In recent years, investments in works of art are driven by low interest rates in the «traditional» market, with the result that they approach the market buyers with little interest specifically for collectors and especially from the financial sector.

Works of art can be considered investment goods capable of subrogating money as a reserve and increasing its value; they are considered refuge goods in times of crisis. Investment in works of art depends on the market interest rate: the lower the interest rate, the greater the amount of money invested in these assets. This is an alternative to holding cash.

Despite all this, the collectors increase and the numbers of a difficult market to interpret are impressive even if difficult to certify precisely because of the dark operations that compose it. That the numbers are so unreliable is also demonstrated by the fact that in recent weeks TEFAF has decided not to publish its annual report as the only real-world compendium of data on the art world until the time when Clare McAndrew, her manager, has accepted the offer of Art Basel and UBS to create a new market observatory. In his place, he has generically declared, he will dedicate himself to produce very deep and focused reports that concentrate on a variety of subjects⁷.

It is precisely the discrepancies between the results expressed by TEFAF and Art Basel / UBS that led to the decision. Not small differences as you

⁷ Melanie Gerlis, “Condo dealers – as TEFAF report is cancelled”, on www.ft.com.

can judge by some and certainly not isolated examples shown in the table below:

2016	ArtBasel/UBS	TEFAF
Sales/blns \$	56,60	45,00
Variation on 2015	-11%	2%
Online sales/blns \$	4,90	<1

As these differences were rightly pointed out, «they raised relevant questions on how to measure an opaque market and it is a pity that the debate has actually stopped»⁸ but after all it is up to all of us to nurture it. The market is made up of millions of enthusiasts for whom the artistic and aesthetic value of the work remains the fundamental spring in the purchase. Value that incidentally can also increase and reassess over time leading the work of art to be considered an investment able to offer a capital gain. Of course, however, this does not happen by chance. To put it in the words of av. Negri-Clementi «we can only reiterate for the private non-professional investor the need for an informed purchase, not only with reference to the market, to the origin of the work, but also with regard to the cultural baggage underlying the production and acceptance of the same. Only a conscious entry into the art market allows, in fact, to understand what John Keats (the author of *Ode on a Grecian Urn*) intended to write beauty is truth, truth is beauty, without trenching beyond a simpler and current beauty is trending, trend is beauty »⁹.

Therefore, awareness is the determining factor in choices. And this, moreover, is also true if you look at things on the other side of the barricade. Risks increase as the market grows, and this applies to galleries as well as to auction houses. In recent years, for example, the expansion

⁸ Melanie Gerlis, id.

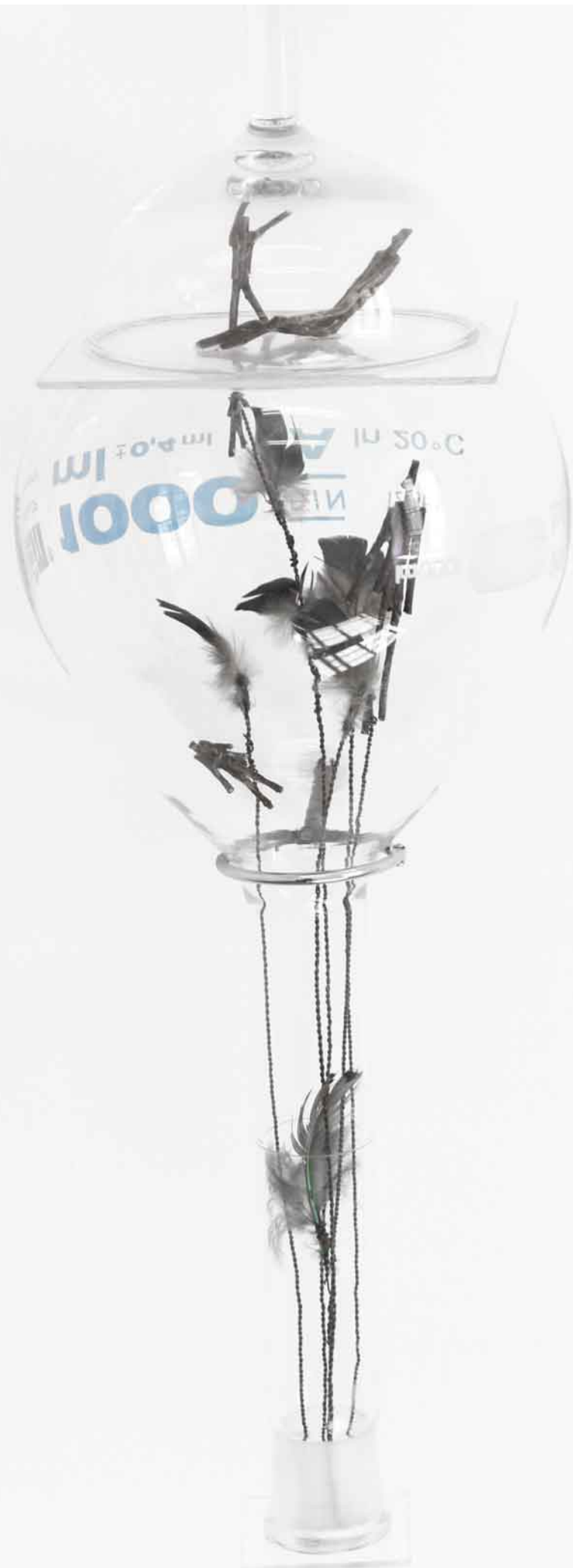
⁹Gianfranco Negri-Clementi, *Operate professionally in the art market: operational and strategic risk*", report to the conference *The art market*, Order of Chartered Accountants and Accounting Experts of Milan, Auditorium San Fedele, September 13th 2016.

of new and potentially rich Eastern markets (in particular the Chinese one) was accompanied by an increase in delays in payments and even in insolvency situations.

The percentages are worrying and show, for example, 41% of «unpaid» at Chinese auctions as well as striking cases. In the period between July 2014 and June 2015, 18% of the value of sales of contemporary art was the prerogative of only three usual overpaid names (Jean-Michel Basquiat, Christopher Wool and Jeff Koons) and a total of almost \$ 1.8 billion 100 are worth \$ 1.2, the top ten almost \$ 600 million. The sale of well over \$ 30 million concerning the painting with the highest award, *The field next to the other door* by Basquiat ended up in the middle of a court case, then solved, for the non-payment of the work.

All this to say that the art market, like all markets and perhaps even more because of the strong emotional component that distinguishes it, lives in fragile balance, delicate mechanisms, more or less artificial scandals. Numbers that tell reality different from those that we read on the front pages of newspapers: very fractional transactions and relatively small amounts of trade and, conversely, a huge concentration of money on a few sales by a small circle of operators. Of a market, however, from astronomical figures.

For this reason, it will be necessary to work so that political and financial institutions promote access to exchanges, the circulation of works, the interest in collecting. Something that makes the water clearer and safer.



VIVA L'ARTE È VIVA

Alessia Panella¹

Viva Arte Viva è il titolo della 57^a Biennale di Venezia, coniato dalla direttrice Christine Macel. Forse la parola d'ordine di quest'anno dovrebbe essere «Viva L'arte è Viva».

Infatti, il 2017 si è concluso con la 32^a edizione della fiera di Miami, Basel Art, che ha avuto 82 mila visitatori. La 48^a Edizione di Art Basel ne aveva registrati 95 mila. Le fiere più importanti e le aste internazionali hanno registrato vendite da capogiro tanto che il 15 novembre, all'asta tenutasi da Christie's a New York, si è venduta per 450 milioni di dollari l'opera *Salvator Mundi* attribuita a Leonardo e destinata ad essere esposta nel nuovo Louvre di Abu Dhabi. Anche le vendite in galleria hanno superato quelle del 2016 e i musei hanno registrato un incremento dei visitatori.

Insomma il 2017, se mai ci fossero stati dubbi, è l'anno in cui si è definitivamente superata la crisi del mercato dell'arte e si è sancito che l'Arte è più viva che mai visto che è tornata ad essere un investimento più proficuo di azioni e bitcoin.

¹ Avvocato. Si occupa di diritto civile e ha lavorato come avvocato specializzato in contratti di appalto pubblici e privati presso cooperative ed aziende private. Si occupa di contrattualistica nell'ambito del diritto dell'arte, vantando tra i propri clienti galleristi ed artisti, essendo un'appassionata collezionista. Ha insegnato diritto dell'Arte e diritto d'Autore presso lo IED di Venezia e pubblica articoli in giornali o riviste specializzate in Diritto dell'Arte. Fa parte del Forum per l'Arte Contemporanea creato presso il Museo Pecci di Prato. È componente del consiglio dell'AIMIG (Amici Italiani del Museo di Israele di Gerusalemme).

L'Italia quest'anno ha visto varie gallerie internazionali aprire nelle città d'arte da Venezia a Napoli. E se è comprensibile che il nostro paese sia senza dubbio la patria del bello, e quindi un luogo dove artisti e galleristi amano vivere, vi è da chiedersi perché le gallerie tricolori faticino a guadagnare in un mercato internazionale in crescita e a fronte di un incremento nella vendita di artisti italiani, quantomeno dell'arte del dopoguerra.

Se ci si rivolge agli operatori del settore essi attribuiscono l'abbandono della «piazza italiana» da parte di case d'asta e grandi investitori, a favore dei mercati londinesi ed orientali, all'arretratezza della nostra normativa in materia di beni culturali e di compravendita delle opere d'arte, poco più che ottocentesca. Il legislatore, poco attento a questi temi, trascurerebbe come in effetti in questi anni ha fatto, una modifica normativa da più parti invocata almeno in materia di Iva, che è considerata la più alta d'Europa, riducendo almeno quella sulle importazioni. Infine, il diritto di seguito e la normativa sulle notifiche delle opere finirebbero per azzerare ogni energia nazionale.

Solo recentemente il Ministro Dario Franceschini, con molte difficoltà, ha tentato di modernizzare il settore culturale in un paese dove ancora i nostri politici affermano che «con l'arte non si mangia».

Questo articolo pone un focus sulle notifiche delle opere d'arte. Per notifica si intende la dichiarazione da parte del Ministero di interesse culturale di un bene mobile o immobile inviata al proprietario. Trattasi pertanto di un atto amministrativo con il quale anche un'opera di un privato diviene bene culturale². Detti beni, anche se oggetto di proprietà privata, a seguito della notifica, rientrano tra quelli oggetto di interesse pubblico. Ed infatti in caso di notifica essi non sono più liberamente disponibili, subendo il proprietario una compressione del diritto di

² Esso può essere impugnato dando avvio ad un procedimento amministrativo.

alienazione e di altri diritti conseguenti alla definizione di diritto pieno ed esclusivo che ne fa l'art. 832 del Codice Civile.

Oggetto della notifica

Il Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio all'art. 65 vieta l'uscita definitiva dal territorio dello stato dei beni culturali appartenenti allo Stato, alle Regioni e agli altri Enti Pubblici territoriali, nonché ad ogni altro ente ed istituto pubblico e a persone giuridiche private, senza fine di lucro, che presentino interesse artistico, storico, archeologico o etnoantropologico ed elencati nell'art. 10 nn. 1, 2 e 3. Per questi beni l'interesse culturale è *ex lege* e vige il divieto assoluto di esportazione³. L'art. 65 presume poi l'interesse culturale in tutti i beni di cui sopra, non rientranti nella predetta elencazione, qualora siano opera di autore non più vivente e la sua esecuzione risalga ad oltre settant'anni. Per essi vige invece un divieto di esportazione cautelativo, ovvero vigente sino a quando non intervenga un procedimento di verifica.

Infine, l'art. 65 presume l'interesse culturale dei beni di proprietà privata che siano opera di autore non più vivente e la cui esecuzione risalga ad oltre settant'anni. Essi sono sottratti all'esportazione sino alla conclusione del procedimento di dichiarazione di interesse culturale «particolarmente importante» e solo in caso di attestazione di mancanza di interesse possono essere venduti all'estero, previo il rilascio dell'Attestato di Libera Circolazione di cui sopra. Tale autorizzazione può essere negata, con motivato giudizio, dall'Ufficio Esportazione. Il diniego comporta l'avvio

³ Art. 10 del Codice dei Beni Culturali: «1) sono beni culturali le cose immobili e mobili appartenenti allo Stato, alle regioni, agli altri enti pubblici territoriali, nonché ad ogni altro ente ed istituto pubblico e a persone giuridiche private senza fine di lucro, ivi compresi gli enti ecclesiastici civilmente riconosciuti, che presentano interesse artistico, storico, archeologico o etnoantropologico. 2) Sono inoltre beni culturali: a) le raccolte di musei, pinacoteche, gallerie e altri luoghi espositivi dello Stato, delle regioni, degli altri enti pubblici territoriali nonché di ogni altro ente ed istituto pubblico; b) gli archivi e i singoli documenti dello Stato, delle regioni, degli altri enti pubblici territoriali, nonché di ogni altro ente ed istituto pubblico; c) le raccolte librerie delle biblioteche dello Stato, delle regioni, degli altri enti pubblici territoriali, nonché di ogni altro ente ed istituto pubblico, ad eccezione delle raccolte che assolvono alle funzioni delle biblioteche indicate all'articolo 47, comma 2, del decreto del Presidente della Repubblica 24 luglio 1977, n. 616».

del procedimento di dichiarazione di interesse che si conclude con la notifica⁴.

Negli altri principali paesi Francia ed Inghilterra vincolano le opere presenti sul territorio nazionale da più di 50 anni, la Germania vincola le opere risalenti a più di 70 anni, la Spagna le opere risalenti a più di 100 anni. Negli Stati Uniti ed in Svizzera non esiste un certificato di esportazione e la notifica.

Doveri del proprietario di un'opera notificata

Una volta che l'opera del privato sia stata notificata il proprietario, al di là della compromissione del diritto di alienazione all'estero, subisce altre compromissioni del proprio diritto di proprietà conseguenti alla dichiarazione di pubblico interesse del bene quali per esempio l'obbligo di conservazione (il bene non va distrutto, deteriorato né danneggiato). Il proprietario ha pure l'obbligo di denuncia dello spostamento del bene, dovendo attendere una specifica autorizzazione del Soprintendente.

⁴ Procedimento di dichiarazione di interesse.

La normativa prevede due distinte procedure a seconda che i beni appartengano a soggetti pubblici o privati. Per i primi vi è la procedura della verifica di interesse culturale, di cui all'art. 12, per i secondi la dichiarazione di interesse culturale di cui all'art. 13.

La dichiarazione di interesse artistico, storico o etnoantropologico è effettuata d'ufficio o su richiesta dei proprietari. In quest'ultima ipotesi la domanda va inviata alla Soprintendenza del luogo ove si trova l'opera. Ai sensi dell'art. 14 del Codice «La comunicazione contiene gli elementi di identificazione e di valutazione della cosa risultante dalle prime indagini, l'indicazione degli effetti previsti dal comma 4, nonché l'indicazione del termine, comunque non inferiore a trenta giorni, per la presentazione di eventuali osservazioni». Il Soprintendente avvia il procedimento dandone comunicazione al proprietario, possessore o detentore a qualsiasi titolo della cosa in oggetto (in tale comunicazione sono descritti gli elementi di identificazione e di valutazione della cosa risultanti dalle prime indagini, nonché l'indicazione del termine, comunque non inferiore a trenta giorni, per la presentazione di eventuali osservazioni). Ai sensi del quarto comma, la comunicazione comporta l'immediata applicazione, anche se in via cautelare, della disciplina di tutela, in relazione sia ai doveri di controllo, sia agli obblighi in caso di alienazione. Al termine dell'istruttoria, il soprintendente trasmette la documentazione al Ministero il quale in caso di giudizio positivo adotta un decreto di dichiarazione di interesse culturale. La competenza del Soprintendente è confermata anche dall'art.17, comma 3, lett. d) del DPR 233/2007 recante Regolamento di organizzazione del MiBAC, come modificato dal DPR 91/2009, dove è prevista la competenza del Direttore Regionale a dichiarare l'interesse culturale delle cose di proprietà privata ai sensi dell'art.13 del Codice.

Infine in caso di vendita, all'interno del territorio, egli ha l'obbligo di denunciare alla Soprintendenza il trasferimento del diritto di proprietà entro 30 giorni dall'atto. La denuncia si presenta alla competente Soprintendenza. In questo caso l'opera deve rimanere in custodia del proprietario nei 60 giorni consecutivi in quanto la Pubblica Amministrazione ha la facoltà, entro detto termine, di esercitare il diritto di prelazione sulla vendita. L'atto di vendita pertanto in detto periodo rimane sospensivamente condizionato all'esercizio del diritto di prelazione. Dette norme sono rigide e soggette a precise formalità e la loro violazione comporta sanzioni penali.

Se lo Stato ha il diritto di prelazione e l'obbligo, in questo caso, di pagare il prezzo di vendita, perché la notifica spaventa tanto i proprietari limitandone il diritto di vendita?

In Italia la ragione sta nel fatto che lo Stato può esercitare il diritto di prelazione secondo le modalità descritte tuttavia allorché non lo eserciti (per esempio come spesso succede non vi sono i fondi) può esercitare la notifica, impedendo che il bene esca comunque dal suo territorio. In detta ipotesi il bene vede diminuire di una gran percentuale il suo valore.

Per quanto concerne gli altri paesi europei, nel Regno Unito lo stato ha il diritto di prelazione sull'acquisto di un'opera per cui è stata richiesta l'esportazione. Nell'ipotesi in cui il Ministero ne riconosca l'importanza per il patrimonio nazionale lo Stato ne propone l'acquisto che deve essere esercitato entro 6 mesi. In mancanza di offerte statali l'opera si può esportare⁵. In Francia l'esportazione dei tesori nazionali è vietata ma lo stato ha un termine di 30 mesi per presentare un'offerta d'acquisto ma se non la formula deve liberare il bene. In Germania, qualora l'esportazione

⁵ Se invece un'istituzione mostra interesse la decisione viene rimandata per consentire la raccolta dei fondi necessari per l'acquisto.

di un bene culturale sia bloccata, lo Stato non ha l'obbligo di acquistare l'opera ma deve aiutare il proprietario con agevolazioni fiscali.

Conseguenze della notifica sul valore dell'opera.

Molti collezionisti privati e galleristi vedono nella severissima normativa Italiana (che trae le sue origini nelle leggi fasciste che tutelavano in modo esasperato l'interesse pubblico) una forte limitazione sia alla proprietà privata che al mercato dell'arte italiana in quanto un'opera, pur di inestimabile valore culturale, spesso vede ridotto il suo valore veniale per l'impossibilità di circolare al di fuori dello Stato italiano ed essere collocata nelle più importanti piazze internazionali. Questo sistema sarebbe uno dei grandi mali del mercato italiano (con gallerie che faticano a rimanere competitive) in un periodo, come quello attuale, che vede un mercato internazionale in crescita ed una rivalutazione del valore delle opere italiane del dopo guerra.

La ragione di ciò sarebbe dovuta innanzitutto al fatto che le opere notificate vedono ridotto il loro valore in quanto, a seguito della procedura amministrativa, esse possono essere vendute solo all'interno dello stato italiano, ove spesso non ci sono i capitali necessari per l'acquisto. I proprietari pertanto temono la vendita di dette opere per non incorrere nella notifica e finiscono per non farle emergere. Per contro, gli stranieri che vogliono acquistare in Italia capolavori che superino la soglia temporale dei settant'anni e privi di Certificato di Esportazione, seppure non notificati, temono che possano essere «bloccati» in fase di vendita da un procedimento caratterizzato da un'ampia discrezionalità nella dichiarazione di interesse culturale e che spesso si conclude con il diniego. Procedimento peraltro che può essere lungo e complesso.

La necessità di una forte tutela dei beni culturali italiani tuttavia deriva dal fatto che l'Italia non solo è un museo a cielo aperto ma detiene una grande percentuale dei beni culturali mondiali (solo la regione toscana ne detiene una quantità che, secondo alcuni studi, corrisponderebbe alla

totalità dei beni culturali della Spagna). Questo aveva portato Fabrizio Moretti, Segretario Generale della Biennale Internazionale dell'Antiquariato di Firenze nonché membro di varie associazioni italiane ed internazionali di antiquari, in controtendenza rispetto alla maggioranza dei suoi colleghi, a dichiarare che «In Italia è più dura sulla carta che in pratica. Abbiamo ottimi funzionari che conoscono il patrimonio storico nazionale e sanno perfettamente cosa può uscire e cosa non deve uscire dal territorio. È importante che ci sia una tutela forte o sarebbe uscito il Colosseo. Il nostro problema è la burocrazia che dovrebbe essere semplificata sul modello francese, ci auspichiamo che il ministro snellisca tutto l'apparato».

E' comprensibile quindi la richiesta proveniente dagli operatori del settore di modificare la normativa culturale sia in materia fiscale che con riferimento alla libera circolazione delle opere d'arte. Tuttavia è pur vero che in una società industriale e tecnologica come la nostra non si può non sentire come imprescindibile la necessità di una forte tutela della cultura e dei suoi beni come stimolo per una crescita civile e sociale.

Cenni storici e normativi

La notifica è stata introdotta nel nostro sistema giuridico dalla Legge N. 1089 del 1939 (Cd. Legge Bottai) che prevedeva un rigido sistema di protezione dei beni nazionali al fine di evitare la fuoriuscita dal territorio nazionale dei capolavori italiani.

Detta legge è stata abrogata con l'entrata in vigore del Codice dei Beni Culturali tuttavia il sistema della notifica è rimasto.

L'art. 2 del predetto codice stabilisce che le opere d'arte rientrano tra i beni culturali definiti come le cose immobili e mobili che presentano interesse artistico, storico, archeologico, etnoantropologico, archivistico e costituiscono testimonianza avente valore di civiltà. Essi costituiscono quindi il patrimonio di ogni nazione.

D'altronde la tutela di siffatti beni ha origine nella nostra carta costituzionale in quanto l'art. 9 della Costituzione sancisce che «La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica. Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione».

In materia di tutela dei beni culturali in generale, e delle opere d'arte in particolare, si contrappongono infatti sullo stesso bene (opera d'arte) le esigenze pubblicistiche alla conservazione e alla protezione e quelle privatistiche al completo esercizio di tutte le facoltà connesse alla proprietà privata, ivi compresa la libertà di alienazione.

L'equilibrio che ogni Stato raggiunge nel bilanciamento tra gli opposti interessi pubblici, alla fruizione e conservazione di un bene che costituisce «testimonianza di un popolo», e gli interessi del privato cittadino, a godere dell'utilità economica del medesimo, detta la scelta nazionale in materia di circolazione delle opere d'arte.

A livello internazionale l'Italia possiede un patrimonio culturale immenso e di inestimabile qualità, di conseguenza da sempre il legislatore da sempre ha fatto prevalere l'interesse pubblico alla sua conservazione e fruizione, limitandone la libera circolazione, al fine di scongiurare la fuoriuscita dei capolavori.

Negli Stati Uniti, Paese che a livello costituzionale difende con forza la proprietà privata, mentre è lasciata alla legislazione statale la tutela del patrimonio artistico-culturale, i singoli stati non hanno la possibilità di limitare la proprietà privata nemmeno ai fini della conservazione, sicché colà non vi è una normativa che limiti le esportazioni dei beni culturali (se non per gli oggetti rubati) e non è richiesto alcun certificato di esportazione.

In Europa negli anni '90 la Comunità Europea, con l'abolizione delle frontiere interne e la libera circolazione di merci e beni nel mercato comune, ha sentito la necessità di armonizzare anche le legislazioni

interne in materia di circolazione di opere d'arte. Per esempio le normative nazionali in materia erano più restrittive in alcuni nei paesi del Sud (Italia, Spagna e Grecia) che in quelli del Nord. E' stato quindi adottato prima il Regolamento Comunitario N. 3911/92, più volte emendato, e poi il Regolamento (CE) n. 116/2009⁶. Nel tentativo di armonizzare le leggi nazionali esso ha introdotto una Licenza di Esportazione Comunitaria la quale viene rilasciata, su richiesta dell'interessato, dall'Autorità competente dello Stato. Essa è richiesta per le esportazioni extracomunitarie di tutti i beni culturali che rientrano nel campo di applicazione del regolamento CE (che ne contiene un'analitica elencazione). Ogni stato membro tuttavia ha diritto ad applicare pure le normative in materia, anche se più restrittive, pertanto un bene culturale che abbia diritto al certificato di esportazione comunitario potrebbe vedersi negata la licenza di esportazione laddove lo stato membro lo faccia rientrare tra quelli aventi interesse artistico, storico o archeologico. La Licenza di Esportazione Comunitaria è rilasciata dall'Ufficio di Esportazione contestualmente all'attestato di Libera Circolazione: in Italia non oltre trenta mesi dal rilascio di quest'ultimo da parte del medesimo ufficio, ed è valida sei mesi (ora un anno).

Modifiche apportate dal DDL Concorrenza

Le norme legislative italiane in vigore sino all'agosto del 2017 fissavano in 50 anni dalla realizzazione dell'opera il limite temporale in cui le opere di artisti defunti potevano uscire dal territorio nazionale senza il rischio della notifica.

Per venire incontro alle esigenze dei vari operatori del mondo dell'arte (gallerie, case d'asta e privati proprietari) che, come sopra precisato, attribuivano alla severa normativa italiana l'andamento negativo del

⁶ Il provvedimento, recita il Regolamento, è stato adottato per proteggere i beni culturali europei e garantisce che le esportazioni di beni culturali siano sottoposte a controlli uniformi alle frontiere esterne dell'Unione Europea (UE) mediante le licenze di esportazione.

mercato, il Parlamento, dopo anni di discussione, ha modificato in parte le norme nazionali sulla notifica, armonizzandola con quella comunitaria. Il DL concorrenza, approvato il 17 agosto 2017, ha innanzitutto innalzato il limite temporale per la notifica delle opere di un artista defunto da cinquant'anni a settant'anni (favorendo il commercio delle opere dal 1948 al 1968) e poi ha introdotto una soglia di valore unica per i beni notificabili introducendo la libera circolazione delle opere di autore non più vivente realizzate da oltre settant'anni se di valore inferiore ad € 13.500. A dette opere il regime della notifica non si applica e per esse il proprietario potrà chiedere ed ottenere il certificato di esportazione sulla scorta di un'autocertificazione (che sarà valutata dagli uffici sulle esportazioni e dalle soprintendenze). Detta soglia è stata volutamente stabilita in misura di molto inferiore rispetto agli altri paesi comunitari per impedire la libera fuoriuscita dal territorio nazionale di beni sulla scorta della mera autocertificazione. Già il regolamento comunitario prevedeva la possibilità di circolazione all'interno della Comunità di opere d'arte non dichiarate tesoro nazionale al di sotto di un certo valore che cambia di Stato in Stato⁷. La soglia di valore di fatto non è mai stata applicata dall'Italia la quale accanto alla Licenza Europea, come sopra precisato, ha previsto pure la necessità di un Attestato di Circolazione che non fa riferimento alcuno a valori soglia. Con la riforma è stato introdotto il sopracitato limite di € 13.500 per le vendite sia intracomunitarie che extracomunitarie.

⁷ Il Regolamento CE 116/2009 oltre a prevedere un limite temporale al di sotto del quale vi è la libera circolazione dei beni culturali ha fissato pure delle soglie di valore entro le quali vi è la libera circolazione nel mercato unico: € 15.000 per le fotografie, € 50.000 per i libri ed € 150.000 per i dipinti. L'Italia non ha mai recepito dette soglie di valore al di sotto delle quali vi è la libera circolazione infra-comunitaria (ed oggi è stata introdotta la soglia dei 13.500 euro). Nel Regno Unito invece la libera circolazione comunitaria avviene per dipinti di valore inferiore a 180.000 sterline o per gli altri beni culturali di valore inferiore ai 65.000. In Francia possono liberamente circolare nel territorio comunitario i dipinti di valore inferiore a 150.000 euro, statue, libri e collezioni di valore inferiore a € 50.000.

La riforma ha introdotto poi un passaporto per le opere avente durata quinquennale per agevolare il rientro delle opere che escono dal territorio nazionale. E' stato anche innalzato il limite temporale di validità della licenza di esportazione dei beni culturali al di fuori del territorio dell'Unione Europea da sei mesi ad un anno.

Da ultimo il registro «delle cose antiche ed usate» è stato trasformato in un «registro in formato elettronico», consultabile in tempo reale.

Sintesi: Certificazioni necessarie per la circolazione di opere d'arte

Affinchè possa uscire definitivamente dal territorio italiano un'opera d'arte o qualsiasi bene culturale non notificato o realizzato da un autore defunto da più di settant'anni, e di valore superiore a € 13.500, essa necessita di:

- un Attestato di Libera Circolazione per l'uscita verso un altro stato membro dell'Unione Europea;
- una Licenza Comunitaria oltre all'Attestato di Libera Circolazione per l'uscita verso i paesi extracomunitari.

Per l'esportazione o la spedizione di opere di u autore defunto che abbiano meno di 70 anni e di valore inferiore ad € 13.500 o di autore vivente è sufficiente un'autocertificazione da consegnare all'Ufficio Esportazione, alla quale saranno allegate la fotocopia di un documento d'identità del richiedente e la fotografia dell'oggetto.

LONG LIVE ART IS ALIVE

Alessia Panella¹

Viva Arte Viva is the title of the 57th Venice Biennale, coined by director Christine Macel. Perhaps this year's watchword should be Long “Live Art is Alive».

In fact, the 2017 ended with the 32nd edition of the Miami Basel Art Fair which had 82 thousand visitors. Before the 48th Edition of Art Basel it had registered 95 thousand. The most important fairs and international auctions recorded dizzying sales so much that on November 15, at the auction held by Christie's in New York, the *Salvator Mundi* work attributed to Leonardo was sold for 450 million dollars, to be exhibited in the new Louvre in Abu Dhabi. Even sales in the gallery exceeded those of 2016 and the museums recorded an increase in visitors.

In short, 2017, if there ever were doubts, is the year in which the crisis of the art market has definitely been overcome and it has been established that the art is more alive than ever since it has once again become an investment more profitable of stocks and bitcoins.

Italy this year has seen several international galleries open in the cities of art from Venice to Naples. And if it is understandable that our country is

¹ Lawyer. She deals with civil law and has worked as a lawyer specializing in public and private procurement contracts at cooperatives and private companies. She deals with contracts in the field of art law, boasting among his clients' gallery owners and artists, being a passionate collector. She has taught Art and Copyright Law at the IED in Venice and publishes articles in newspapers or magazines specializing in Art. It is part of the Forum for Contemporary Art created at the Pecci Museum in Prato. She is a member of the board of AIMIG (Italian Friends of Israel Museum of Jerusalem).

undoubtedly the home of beauty, and therefore a place where artists and gallery owners love to live, one wonders why the tri-color galleries make money in a growing international market and an increase in sale of Italian artists, at least of post-war art.

If addressed to operators in the sector, they attribute the abandonment of the «italian market» by auction houses and large investors, in favor of the London and Eastern markets, to the backwardness of our legislation on cultural heritage and the sale and purchase of works of art, little more than nineteenth-century. The legislator, not attentive to these issues, would neglect as in fact in recent years has done, a regulatory change by several parties at least on the subject of VAT, which is considered the highest in Europe, at least reducing that on imports. Finally, the resale right and the law on the notifications of the works would end up eliminating any national energy.

Only recently, Minister Dario Franceschini, with many difficulties, has tried to modernize the cultural sector in a country where our politicians still claim that «with art we do not eat».

This article places a focus on notifications of works of art. Notification means the declaration by the Ministry of cultural interest of a movable or immovable property sent to the owner. It is therefore an administrative act by which even a work of a private person becomes a cultural asset². Said assets, even if they are the object of private property, as a result of the notification, are among those objects of public interest. In fact, in the event of notification, they are no longer freely available, under which the owner is subjected to a compression of the right of disposal and other rights deriving from the definition of a full and exclusive right which makes art. 832 of the Civil Code.

Subject of the notification

² It can be challenged by initiating an administrative procedure.

The Code of Cultural Heritage and Landscape in art. 65 prohibits the definitive exit from the territory of the state of the cultural assets belonging to the State, to the Regions and other local public bodies, as well as to any other public body and institute and to private non-profit juridical persons presenting artistic, historical, archaeological interest or ethno-anthropological and listed in art. 10 nos. 1, 2 and 3. For these goods the cultural interest is law and the absolute prohibition of export is in force³. Article. 65 then assumes the cultural interest in all the aforementioned goods, not included in the previously stated list, if they are the work of an author no longer living and its execution dates back to over seventy years. For them, however, there is a prohibition on precautionary export, or in force until a verification procedure has been implemented.

Finally, the art. 65 presumes the cultural interest of privately owned assets that are the work of an author no longer living and whose execution dates back to over seventy years. They are subtracted from export until the conclusion of the «particularly important» declaration of cultural interest and only in case of attestation of lack of interest can they be sold abroad, after the release of the Free Movement Certificate mentioned above. This authorization can be denied, with motivated judgment, by the Export

³ Article 10 of the Code of Cultural Heritage: «1) Are cultural assets such as real estate and movable property belonging to the State, to the regions, to other local public bodies, as well as to any other public body and institute and to private non-profit legal entities, including civilly recognized ecclesiastical bodies, which have an artistic, historical, archaeological or ethno-anthropological interest. 2) There are also cultural assets: a) collections of museums, art galleries, galleries and other exhibition sites of the State, the regions, other local public bodies and any other public institution and institution; b) the archives and individual documents of the State, of the regions, of the other territorial public bodies, as well as of any other public body and institute; c) the library collections of the libraries of the State, of the regions, of the other local public bodies. as well as any other public body and institution, with the exception of the collections that perform the functions of the libraries indicated in Article 47, paragraph 2, of the Presidential Decree of 24 July 1977, n. 616 ».

Office. The denial involves the start of the declaration of interest procedure which ends with the notification⁴.

In the other main countries, France and England have binded the works on the national territory for more than 50 years, Germany binds works dating back more than 70 years, and Spain works dating back more than 100 years. There is no export certificate and notification in the United States and Switzerland.

Duties of the owner of a notified work

Once the work of the private individual has been notified, the owner, other than the compromise of the right to alienation abroad, suffers other compromises of his right to property resulting from the declaration of public interest of the property such as the obligation to conservation (the good should not be destroyed, deteriorated or damaged). The owner also has the obligation to report the movement of the property, having to wait for a specific authorization from the Superintendent.

⁴ Procedure for declaration of interest.

The law provides for two distinct procedures depending on whether the assets belong to public or private entities. For the former there is the procedure of verification of cultural interest, as per art. 12, for the latter the declaration of cultural interest pursuant to art. 13.

The declaration of artistic, historical or ethno-anthropological interest is made ex officio or at the request of the owners. In the latter case, the application must be sent to the Superintendency of the place where the work is located. Pursuant to art. 14 of the Code «The communication contains the elements of identification and evaluation of the thing resulting from the first investigations, the indication of the effects provided for in paragraph 4, as well as the indication of the term, in any case not less than thirty days, for the presentation of any observations». The Superintendent initiates the procedure by notifying the owner, owner or holder of the above-mentioned subject (in this communication the elements of identification and evaluation of the thing resulting from the first investigations are described, as well as the indication of the term, in any case not less at thirty days, for the presentation of any observations). Pursuant to the fourth paragraph of subsection 4, the communication implies the immediate application, even if on a precautionary basis, of the protection regulations, in relation both to control duties and to obligations in the event of sale. At the end of the investigation, the superintendent transmits the documentation to the Ministry which, in the event of a positive judgment, adopts a decree of declaration of cultural interest. The competence of the Superintendent is also confirmed by art.17, paragraph 3, letter d) of Presidential Decree 233/2007 containing the Regulations governing the organization of the MiBAC, as amended by Presidential Decree 91/2009, where the Regional Director is responsible for declaring the cultural interest of things of private property pursuant to Article 13 of the Code.

Finally, in case of sale, within the territory, he has the obligation to report to the Superintendent the transfer of property rights within 30 days of the act. The complaint is presented to the competent Superintendence. In this case the work must remain in the custody of the owner for 60 consecutive days as the Public Administration has the right, within said term, to exercise the right of pre-emption on the sale. The deed of sale therefore in this period remains subject to the prior exercise of the right of first refusal. These rules are strict and subject to specific formalities and their violation involves criminal sanctions.

If the state has the right of first refusal and the obligation, in this case, to pay the sale price, why does the notification frighten the owners so restricting their right of sale?

In Italy the reason lies in the fact that the State can exercise the right of pre-emption according to the methods described, however, when it does not exercise it (for example, as often happens there are no funds) it can exercise the notification, preventing the asset from leaving its territory. In this case the good sees its value decrease by a large percentage.

As for the other European countries, in the United Kingdom the State has the right of first refusal on the purchase of a work for which the export was requested. In the hypothesis in which the Ministry recognizes its importance for the national patrimony, the State proposes its acquisition which must be exercised within 6 months. In the absence of state offers, the work can be exported⁵. In France, the export of national treasures is forbidden, but the State has a deadline of 30 months to make an offer to buy but if the formula does not have to free the asset. In Germany, if the export of a cultural asset is blocked, the State has no obligation to purchase the work but must help the owner with tax breaks.

Consequences of the notification on the value of the work

⁵ If instead an institution shows interest the decision is postponed allowing the collection of the funds necessary for the purchase.

Many private collectors and gallery owners see in the strict Italian legislation (which draws its origins in the fascist laws that exasperated the public interest exaggeratedly) a strong limitation both to private property and to the Italian art market as a work, although of inestimable cultural value, often sees its venial value reduced due to the impossibility of circulating outside the Italian State and being placed in the most important international squares. This system would be one of the great evils of the Italian market (with galleries that are struggling to remain competitive) in a period, like the current one, which sees a growing international market and a re-evaluation of the value of Italian post-war works.

The reason for this would be due primarily to the fact that the notified works see their value reduced because, as a result of the administrative procedure, they can be sold only within the Italian State, where often there are no capital necessary for the purchase. The owners therefore fear the sale of these works in order not to incur the notification and end up not letting them emerge. On the other hand, foreigners who want to buy masterpieces in Italy that exceed the age threshold of seventy years and do not have an Export Certificate, even if not notified, fear that they may be «blocked» during the sale phase by a procedure characterized by a wide discretion in the declaration of cultural interest and often ends in denial. A procedure which may be long and complex.

The need for a strong protection of Italian cultural heritage derives from the fact that Italy is not only an open-air museum but holds a large percentage of world cultural heritage (only the Tuscany Region holds an amount that according to some studies would correspond to the totality of cultural heritage of Spain). This had led Fabrizio Moretti, Secretary General of the International Antiques Biennale of Florence as well as a member of various Italian and international antiquarian associations, in contrast with the majority of his colleagues, to declare that «In Italy it is

harder on paper than in practice. We have excellent officials who know the national heritage and know perfectly well what can go out and what should not leave the territory. It is important that there is a strong protection or the Colosseum would come out. Our problem is the bureaucracy that should be simplified on the French model, we hope that the Minister will streamline the whole apparatus».

It is understandable therefore the request coming from the sector operators to modify the cultural legislation both in fiscal matters and with reference to the free circulation of works of art. However, it is also true that in an industrial and technological society such as ours one cannot but feel the need for a strong protection of culture and its assets as a stimulus for civil and social growth.

Historical and regulatory information

The notification was introduced into our legal system by Law No. 1089 of 1939 (Cd. Bottai Law) which provided a strict system of protection of national assets in order to avoid the exit from the national territory of Italian masterpieces.

This law was repealed with the entry into force of the Code of Cultural Heritage, however the notification system remained.

Article. 2 of the aforementioned code establishes that works of art are among the cultural assets defined as immovable and movable things that have an artistic, historical, archaeological, ethno-anthropological, archival interest and constitute a testimony with the value of civilization. They therefore constitute the heritage of every nation.

On the other hand, the protection of such goods originates from our constitutional charter, as art. 9 of the Constitution states that «The Republic promotes the development of culture and scientific and technical research. Protects the landscape and the historical and artistic heritage of the Nation».

In the matter of the protection of cultural heritage in general, and of works of art in particular, in fact, the same good (work of art) is opposed to the public needs of conservation and protection and the private ones to the full exercise of all the connected faculties. private property, including freedom of alienation.

The equilibrium that each state achieves in balancing the opposing public interests with the enjoyment and conservation of an asset that constitutes «testimony of a people» and the interests of the private citizen to enjoy the economic usefulness of the same dictates the national choice in matters of circulation of works of art.

Internationally, Italy has an immense cultural heritage of inestimable quality, as a consequence the legislator has always made the public interest prevail over its conservation and use, limiting its free circulation, in order to avoid the loss of masterpieces.

In the United States, a country that at the constitutional level strongly defends private property while the protection of artistic and cultural heritage is left to state legislation, individual States do not have the possibility to limit private property even for conservation purposes, so that there is legislation that limits exports of cultural goods (if not for stolen items) and no export certificate is required.

In Europe in the 90s the European Community, with the abolition of internal borders and the free circulation of goods and goods in the common market, felt the need to also harmonize the internal legislation on the circulation of works of art. For example, the national regulations on the matter were more restrictive in some countries in the South (Italy, Spain and Greece) than in those of the North. The Community Regulation No. 3911/92, amended several times, and then the Regulation (EC) no. 116/2009⁶. In an attempt to harmonize national laws, it has

⁶ The provision, reads the Regulation, was adopted to protect European cultural heritage and ensures that the exhortations of cultural heritage are subject to uniform checks at the external borders of the European Union (EU) through export licenses.

introduced a Community Export License which is issued, upon request by the interested party, by the competent authority of the State. It is required for non-EU exports of all cultural goods that fall within the scope of the EC Regulation (which contains an analytical listing). However, each member state has the right to apply its own regulations, even if more restrictive, therefore a cultural asset entitled to the Community export certificate could be denied an export license where the state makes it one of those with artistic interest, historical or archaeological. The Community Export License is issued by the Export Office at the same time as the Certificate of Free Movement: in Italy, no more than thirty months from the release of the latter by the same office, and is valid for six months (now one year).

Changes made by the Competition DDL

The Italian laws in force up to August 2017 set the time limit in which the works of deceased artists could leave the national territory without the risk of notification.

To meet the needs of the various operators in the art world (galleries, auction houses and private owners), which as mentioned above, attributed to the strict Italian legislation the negative trend of the market, Parliament, after years of discussion, has partly amended the national notification rules, harmonizing it with the Community rules.

The DL Competition, approved on 17 August 2017, first raised the time limit for the notification of the works of a deceased artist from fifty years to seventy years (favoring the trade of the works from 1948 to 1968) and then introduced a threshold of unique value for the notifiable goods establishing the free circulation of the works of an author no longer living realized for over seventy years if less than € 13,500. The notification regime does not apply to these works. The owner can therefore request and obtain the export certificate on the basis of a self-certification (which will be evaluated by the export offices and the superintendence). Said

threshold has been deliberately established to a much lower extent than the other Community countries to prevent the free exit of the national territory of goods on the basis of the mere self-certification. The Community regulation already provided for the possibility of circulation within the Community of undeclared national treasure works of art below a certain value which changes from State to State⁷. The de facto value threshold has not been applied by Italy as next to the European License, as specified above, it has also foreseen the need for a Circulation Certificate that does not refer to any threshold values. With the reform, the aforementioned limit of € 13,500 was introduced for both intra-community and non-EU sales.

The reform then introduced a passport for works lasting five years to facilitate the return of works that leave the national territory. The time limit for the export license for cultural heritage outside the European Union has also been raised from six months to a year.

Lastly, the register referred to in art. 63 of the Code of Cultural and Environmental Heritage has been transformed into a «register in electronic format», which can be consulted in real.

Summary: Certifications necessary for the circulation of works of art

The work of art or any cultural heritage not notified or realized by a deceased author for more than seventy years and of a value of over € 13,500 to exit definitively from the Italian territory needs:

- A Certificate of Free Movement for the exit to another member state of the European Union;

⁷ The EC Regulation 116/2009, in addition to providing for a time limit below which there is the free circulation of cultural assets, has also set value thresholds within which there is free movement in the single market: € 15,000.00 for photographs, € 50,000.00 for books and € 150,000.00 for paintings. Italy has never implemented these thresholds of value below which there is free intra-Community circulation (and today the threshold of 13,500.00 euros has been introduced). In the United Kingdom, on the other hand, the free circulation of the community takes place for paintings worth less than £ 180,000.00 or for other cultural assets of less than € 65,000.00. In France, paintings worth less than 150,000.00 euros can freely circulate in the Community territory, as well as statues, books and collections worth less than 50,000.00 euros.

- A Community License in addition to the Certificate of Free Movement for the exit to countries outside the EU.

For the export or shipment of works of deceased author who are less than 70 years old and worth less than € 13.500 or of living author, a self-certification is sufficient to be delivered to the Export Office, to which a photocopy of a valid identity document and the photograph of the object will be attached.



PROPOSTE PER UN NUOVO MERCATO DELL'ARTE

Irene Sanesi¹

«Quando Thomas Dane, gallerista londinese ha deciso di aprire una seconda sede ha scartato le destinazioni più ovvie come New York e Hong Kong e scelto Napoli. Dane è l'ultima di una serie di gallerie internazionali che hanno aperto nuovi spazi in Italia lo scorso anno tra cui la londinese Victoria Miro e Alberta Pane di Parigi a Venezia oltre a Postmaster di New York che ha aperto una sede nomade a Roma»².

Qui da noi le cose non sono mai facili da capire. Ad esempio perché un paese poco interessante e distratto per le norme che regolano il mercato dell'arte, per la finanza che lo assiste, per la burocrazia che lo blocca è la meta di imprenditori che decidono di stabilire qui una parte delle proprie attività? Perché ciò avviene mentre il mercato che a livello globale ha raggiunto negli ultimi anni dimensioni estremamente rilevanti in termini

¹ Dottore commercialista, partner dello studio BBS-Lombard. Esperta in economia, gestione, fiscalità della cultura e di fundraising, svolge attività di consulenza e formazione in tali ambiti. Presidente della Fondazione per le Arti Contemporanee in Toscana di Prato e dell'Opera Santa Croce e a Firenze, è membro del gruppo di lavoro *Economia e cultura* presso il CNDCEC e presiede la Commissione *Economia della Cultura* dell'UNGDCCEC.

² «Foreign galleries make move on Italy» su The Art Newspaper n° 297, gennaio 2018.

di valorizzazione delle opere intermedie e mentre il nostro paese, incurante dei grandi vantaggi che potrebbe trarne in termini economici, sconta la mancanza di un sistema che lo renda attrattivo per i principali operatori del settore?

La risposta è più semplice di quello che si possa pensare: l'Italia è l'Italia, anche se questa «grande bellezza» non ci pare così scontata. Sembra che abbiamo introitato uno sguardo retrospettivo con una visione sostanzialista, patrimoniale ed ancora poco «progettuale», per i nostri beni, risultando sufficiente la consacrazione quale culla della cultura che ci circonda, frutto del migliore passato. Invece, questa eredità (non a caso gli inglesi chiamano *heritage* il patrimonio) è una delle occasioni più propizie per costruire il futuro, provando a trasformare l'assuefazione in traspirazione prima e ispirazione poi. Troppo spesso ci dimentichiamo di questo «ossigeno», così come i pesci ignorano l'acqua, mentre all'estero respirano Made in Italy semplicemente acquistando un prodotto fatto nel Bel Paese o mangiando un piatto realizzato con una ricetta italiana. Con l'arte poi questa convinzione (il bello e ben fatto di rinascimentale memoria) trova il suo pieno compimento. L'Italia ha le caratteristiche di essere un museo diffuso e, a differenza di altri paesi, anche il suo collezionismo lo è: certo alcune città sono più attrattive di altre, ma questo non impedisce di trovare vivacità e intraprendenza nelle periferie urbane, in centri storici «minori», dalle Dolomiti a Pantelleria. Quasi una geografia emozionale che ripercorre un Grand Tour contemporaneo.

Le gallerie e gli operatori stranieri hanno fame di luoghi di struggente bellezza, di architetture che si fondono al paesaggio e che solo qui possono trovare. Non per questo sono disposti ad accettare le logiche di un sistema giuridico e fiscale miope, ancora farraginoso ed incapace di mettere a valore le straordinarie potenzialità attrattive dello Stivale. Basti pensare ai vantaggi economici, finanziari ed occupazionali, alla competitività sotto il profilo degli investimenti, anche esteri, alle

esternalità positive sociali per i territori e le comunità, alla diplomazia civica e alla mediazione culturale, tutti elementi che possono scaturire dal confronto con artisti e operatori del mercato culturale.

Ma, come il coniglio di Alice nel Paese delle Meraviglie si dichiarava perennemente, incessantemente e disgraziatamente «in ritardo», anche l'Italia lo è: serve un fisco efficiente, una burocrazia più snella, un sistema del credito 'su misura'.

Una nuova regolamentazione più sistemica, efficiente e competitiva può dunque rappresentare lo strumento per rilanciare un mercato ad alto tasso emozionale eppure tangibile, come quello dell'arte.

Su questi punti siamo indietro e non serve che a dimostrarcelo sia il *Global Competitiveness Report*³: lo sappiamo, ahimè, solo che se non facciamo qualcosa (e siamo qui anche per provare a suggerire «cosa») la situazione non solo non migliorerà, ma pagheremo il prezzo di una consistente perdita di mercato e di reputazione.

È necessario dare segnali importanti indirizzati agli operatori attraverso l'introduzione di norme che consentano contemporaneamente di creare base imponibile, dando allo stesso tempo quelle certezze attualmente inesistenti. L'illusione di essere fuori dai giochi ai fini fiscali non paga più, soprattutto se il generico scopo di «pagare meno tasse» è superato da un combinato disposto di norme sopraggiunte nell'ultimo decennio (si pensi alla normativa antiriciclaggio) che richiamano piuttosto ad una compliance di metodo e di perimetro di intervento, molto più garantista di certo velleitario «risparmio». Poter contare su un quadro normativo 'di sistema' (e sottolineo «di sistema») affidabile, semplice e chiaro consentirebbe di poter lavorare di più e meglio in un mercato con una fortissima connotazione internazionale reale e potenziale e che necessita di una struttura giuridico/fiscale adeguata al campo su cui gli operatori

³ <http://reports.weforum.org/global-competitiveness-index-2017-2018/countryeconomy-profiles/#economy=ITA>

stranieri giocano abitualmente.

Per alcune di queste norme non serve neppure inventare, quanto prendere spunto da quello che di buono è già presente all'estero dove gli scambi di opere d'arte funzionano meglio di quanto avvenga in Italia attualmente, perché "la domanda chiama la domanda, l'acquisto d'arte genera acquisto, e le opere entrano in un dialogo interno che si costruisce in una grande opera di pensiero visivo basato sul prelievo: la collezione"⁴.

Tassazione delle plusvalenze su cessioni di opere tra privati

Anche a causa di ignorate e cattive interpretazioni riguardo il confine tra scambi occasionali e non, è frequentissima l'idea che le vendite di opere da parte dei privati siano in ogni caso esenti da imposizione fiscale e di conseguenza l'evasione è spesso ignorata o inconsapevole. Chiarire i termini e le modalità entro i quali i proventi derivanti dalla cessione di opere d'arte, scambiate sul mercato secondario e tra privati, sono imponibili ai fini dell'IRPEF può quindi, contemporaneamente generare materia imponibile recuperando a tassazione operazioni che attualmente sfuggono all'imposizione sia ampliando il mercato che, altrimenti, continuerà a gravitare al di fuori dei confini nazionali oltre che risolvere ed evitare conteziosi tributari onerosi per il contribuente e l'amministrazione, dando così nuovo slancio competitivo al mercato.

Per quanto concerne la tassazione delle plusvalenze derivanti dalla cessione di opere d'arte realizzate da persone fisiche al di fuori dell'attività di impresa avrebbe senso prevedere un metodo analitico di determinazione della plusvalenza da applicarsi a oggetti d'arte ceduti per un controvalore superiore a € 10.000 acquistati da non più di cinque anni (in analogia agli immobili) e che tenga conto dei costi sostenuti e inerenti alla produzione del reddito, al netto, quindi

- della commissione pagata alla casa d'asta o ad altro intermediario professionale

⁴ A. Capasso, *Sadiesfaction. Seduzione, Economia, Arte*, :duepunti edizioni, Palermo (2011)

- del costo di acquisto degli oggetti ed opere cedute aumentato di ogni altro costo inerente all'acquisizione dei medesimi oggetti e delle medesime opere comprese

- le spese di assicurazione,
- di restauro,
- di catalogazione,
- di custodia e conservazione degli oggetti e delle opere cedute

e che, in ogni caso escluda i beni acquisiti per successione o donazione.

In alternativa potrebbe essere applicato un metodo forfettario mediante l'applicazione di un costo forfettario presunto pari al 60% e la tassazione ordinaria sul restante 40%.

Modifica aliquota IVA sulle importazioni/Equiparazione ai fini

IVA delle cessioni dall'artista e dagli operatori del primo mercato

Da tempo gli operatori invocano una modifica normativa che punti alla diminuzione dal 10% al 5% dell'IVA applicata all'importazione delle opere d'arte, partendo dalla considerazione che l'aliquota IVA attualmente in vigore in Italia risulta superiore a quelli dei paesi competitor. L'aliquota IVA al 10%, (da confrontarsi, ad esempio, con quelle fissate in Francia e Regno Unito rispettivamente al 5,5% e 5%) è chiaramente la ragione per cui frequentemente gli oggetti d'arte non transitano fiscalmente sul suolo italiano.

Contemporaneamente e per gli stessi motivi di attrattività interna e internazionale una diminuzione dell'aliquota da applicarsi sia alle vendite dirette da parte degli artisti che, per l'ovvio motivo di non penalizzare gli intermediari e quindi gli attori principali del mercato, a quelle effettuate dalle gallerie limitatamente alle opere da queste acquistate dagli artisti avrebbe l'effetto di un aumento degli scambi e dell'emersione delle trattative che a oggi rimangono sommerse. L'aliquota ordinaria verrà invece applicata a tutte le altre cessioni.

Per meglio capire le distanze che ci separano dagli altri mercati e i punti su

cui il nostro paese potrà diventare attrattivo per collezionisti e operatori qui di seguito riportiamo una tabella comparativa delle aliquote applicate in alcuni dei principali mercati europei e mondiali.

	IVA		Import/Export
	vendite in galleria	cessioni dall'artista	
Australia	10%	10%	-
Austria	20%	10%	10%
Belgio	21%	6%	6%
Canada	12%-20%	12%-20%	-
Cina	17%	17%	15,5%-31%
Danimarca	25%	5%	25%
Francia	19,60%	5,50%	5,50%
Germania	7%	7%	7%
Giappone	5%	5%	5%
Italia	22%	10%	10%
Paesi Bassi	19%	6%	6%
Regno Unito	20%	20%	5%
Russia	18%	18%	-
Spagna	16%	7%	7%
Svezia	25%	12%	12%
Svizzera	8%	8%	8%
USA	0%-11,5%	0%-11,5%	0%-8,875%

Un'aliquota uguale da applicarsi alle cessioni da parte dell'artista e da parte degli operatori del mercato primario, inoltre, porrebbe fine alle annose questioni (e relativi contenziosi) in merito al trattamento fiscale ai fini IVA delle operazioni di cessione effettuate in presenza di un mandato a vendere senza rappresentanza sottoscritto dall'artista a favore del gallerista il quale consegna le opere d'arte alla galleria per la vendita.

In tale fattispecie la galleria non diventa mai proprietaria in quanto la proprietà del bene si trasferisce direttamente dall'artista al collezionista ancorché la galleria incassi il corrispettivo della vendita dall'acquirente, trattenga la commissione per l'esecuzione del mandato e liquidi la differenza all'artista. In sintesi siamo in presenza di un unico passaggio di proprietà dall'artista al cliente finale.

Beneficiando l'artista di un'iva agevolata al 10% pare logico che le gallerie

che lavorano secondo la tipologia sopra descritta, possano applicare la medesima aliquota iva e non quella ordinaria al 22%.

Differimento della tassazione su ricavi reinvestiti in opere d'arte

Quando si ottengono utili derivanti dalla vendita di beni e investimenti questi sono generalmente sottoposti a tassazione. Il diritto statunitense ha introdotto una norma conosciuta come *IRC section 1031* in cui tale prassi generale incontra un'eccezione e consente, in taluni casi, di posticipare le imposte da pagarsi sull'utile in caso di reinvestimento dei proventi in beni della stessa natura e simili (in inglese *like kind*).

L'introduzione di una norma simile nel nostro ordinamento da applicarsi al reinvestimento dei ricavi ottenuti attraverso la cessione di opere d'arte in altre opere fornirebbe al mercato un volano per la moltiplicazione delle transazioni, per la salute del settore e, contestualmente, creando materia imponibile, ancorché differita.

Agevolazioni per opere destinate a fruizione pubblica

Il prestito di un'opera al fine della fruizione pubblica come nel caso dell'esibizione in una mostra è un atto di generosità. Al contrario, spesso, questo viene ricompreso in caso di verifica fiscale tra le attività indice di commercialità o comunque uno dei tasselli preliminari alla sua cessione per scopo di lucro in quanto l'effetto indiretto del prestito è l'incremento di valore dell'opera.

A differenza di quanto accade da noi all'estero il prestito di opere destinate a fruizione pubblica è favorito e premiato con l'applicazione di agevolazioni. Al di fuori di palesi abusi crediamo che operazioni di questo tipo effettuate per spirito di generosità e non con intento speculativo anche quando possano indubbiamente offrire dei vantaggi in termini di quotazione delle opere non dovrebbero quantomeno essere penalizzate anche perché l'interesse generale, quello della fruizione pubblica delle opere, risulterebbe altrimenti mortificato se non addirittura irrimediabilmente compromesso.

Agevolazioni per opere soggette a vincolo di interesse

La questione del vincolo è una delle più controverse. Il vincolo si configura in una dichiarazione di interesse pubblico rivolta verso un'opera d'arte da parte dello Stato e che limita la circolazione di tale opera, proprio in virtù dell'affermato *status* di bene «interessante», al solo territorio nazionale.

Tale «esproprio del diritto di libera circolazione» che, nei fatti, comporta una perdita di valore commerciale del bene quantificabile in non meno del 40% avviene senza che venga riconosciuto alcun indennizzo o riconoscimento del «danno» al proprietario «dimezzato» dell'opera né che ciò comporti alcun obbligo di acquisto da parte dello Stato.

A fronte di un minusvalore causato da autonome e per quanto giustificabili scelte del Ministero sarebbe auspicabile il riconoscimento di un credito risarcitorio da commisurarsi alla perdita di valore del bene soggetto a vincolo.

Altri fronti

Altre questioni potrebbero essere poste al centro di una discussione sulla fiscalità del mercato dell'arte. Ad esempio come detto prima i proventi derivanti dalla cessione di opere d'arte, scambiate tra privati possono, a determinate condizioni, essere considerati imponibili ai fini dell'IRPEF e generare redditi diversi. Allo stesso modo, però, sarebbe logico, alle medesime condizioni, tenere conto delle minusvalenze che possono emergere, e spesso succede, nello stesso genere di transazioni.

La questione del diritto di seguito, poi, deve infine giungere a una definizione che non può essere quella della lettera della legge. Prima vendita è anche quella che avviene in forza di un mandato tra artista e galleria secondo il meccanismo sopra espresso parlando della proposta di «equiparazione ai fini IVA delle cessioni dall'artista e dagli operatori del primo mercato».

PROPOSALS FOR A NEW ART MARKET

Irene Sanesi¹

«When Thomas Dane, a London gallery owner, decided to open a second office, he discarded the most obvious destinations like New York and Hong Kong and chose Naples. Dane is the latest in a series of international galleries that have opened new spaces in Italy last year including the London-based Victoria Miro and Alberta Pane of Paris in Venice as well as Postmaster of New York who opened a nomadic office in Rome»².

Things here are never easy to understand. For example, because an uninteresting and distracted country for the rules that regulate the art market, for the finance that assists it, for the bureaucracy that blocks it is the destination of entrepreneurs who decide to establish here a part of their activities? Because this happens while the market that in recent years has reached extremely large dimensions in terms of valorization of the works in progress and while our country, regardless of the great

¹ Chartered accountant, partner of the BBS-Lombard firm. Expert in economics, management, taxation of culture and fundraising, she carries out consultancy and training in these fields. President of the Foundation for the Contemporary Arts in Tuscany of Prato and of the Opera Santa Croce and in Florence, he is a member of the working group Economics and Culture at the CNDCEC and chairs the Commission of the Economy of Culture of the UNGDCEC.

² «Foreign galleries make move on Italy» in The Art Newspaper n° 297, January 2018.

advantages that it could derive in economic terms, discounts the lack of a «system» that makes it attractive to the main operators in the sector?

The answer is simpler than you think: Italy is Italy, even if this great beauty does not seem so obvious. It seems that we have taken a retrospective look with a substantialized, patrimonial vision and still little »planning«, for our goods, turning out to be sufficient consecration as the cradle of the culture that surrounds us, fruit of the best past. Instead, this legacy is one of the best opportunities to build the future, trying to transform the addiction into perspiration first and then inspiration. Too often we forget about this «oxygen», just as fish ignore water, while abroad they breathe Made in Italy simply by buying a product made in the Bel Paese or eating a dish made with an Italian recipe. With art then this conviction (the beautiful and well-made of Renaissance memory) finds its full fulfillment. Italy has the characteristics of being a widespread museum and, unlike other countries, even its collecting is: some cities are more attractive than others, but this does not prevent to find liveliness and resourcefulness in urban suburbs, in centers historical «minor», from the Dolomites to Pantelleria. Almost an emotional geography that traces a contemporary Grand Tour.

Tunnels and foreign operators are hungry for places of poignant beauty, architecture that blends with the landscape and that can only be found here. Not for this reason are they willing to accept the logic of a myopic legal and fiscal system, still cumbersome and incapable of valuing the extraordinary potentialities of the boot. Just think about the economic, financial and employment benefits, the competitiveness in terms of investments, including foreign, social positive externalities for the territories and communities, civic diplomacy and cultural mediation, all elements that can arise from the comparison with artists and operators of the cultural market.

But, like Alice in Wonderland's rabbit declared itself perpetually, incessantly and unfortunately «late», Italy is too: it needs an efficient tax, a leaner bureaucracy, a «tailor-made» credit system.

A new regulation that is more systemic, efficient and competitive can therefore represent the instrument to relaunch a market with a high emotional and yet tangible level, like that of art.

On these points, we are behind and it is unfortunate that to show it is the *Global Competitiveness Report*³: we know, alas, only if we do not do something (and we are here to try to suggest «what») the situation will not only not improve, but we will pay the price of a substantial loss of market and reputation.

It is necessary to give important signals addressed to the operators through the introduction of rules that allow at the same time to create taxable base, while at the same time giving certainties that are currently non-existent. The illusion of being out of the game for tax purposes no longer pays off, especially if the general purpose of «paying less taxes» is superseded by a combination of norms over the last decade (consider the anti-money laundering legislation) which a compliance of method and perimeter of intervention, much more assured than certainly unrealistic «saving». Being able to rely on a regulatory framework «system» (and I stress «system») reliable, simple and clear would allow you to work more and better in a market with a very strong real and potential international connotation and that needs a legal structure / appropriate tax to the field on which foreign operators usually play.

For some of these rules you do not even need to invent, but take a cue from what good is already present abroad where exchanges of works of art work better than in Italy at present, because «the question calls the question, the purchase of art generates purchase, and the works enter into

³ <http://reports.weforum.org/global-competitiveness-index-2017-2018/countryeconomy-profiles/#economy=ITA>

an internal dialogue that is built in a great work of visual thought based on the collection: the collection»⁴.

Taxation of capital gains on the sale of works between individuals

Also because of ignored and bad interpretations about the border between occasional and non-occasional exchanges, the idea that private sales of works are in any case exempt from taxation is very frequent and consequently evasion is often ignored or unconscious. Clarifying the terms and conditions within which the proceeds deriving from the sale of works of art, exchanged on the secondary market and between individuals, are taxable for the purposes of IRPEF can therefore simultaneously generate taxable material by recovering from taxation transactions that are currently not imposing both expanding the market which otherwise will continue to gravitate outside the national borders as well as resolving and avoiding tributary tax burdens for the taxpayer and the administration, thus giving new competitive momentum to the market.

With regard to the taxation of capital gains deriving from the sale of works of art made by natural persons outside of the business activity, it would make sense to provide an analytical method for determining the capital gain to be applied to objects of art sold for a value greater than € 10,000 bought by no more than five years (in analogy to real estate) and taking into account the costs incurred and inherent in the production of income, net, meaning

- the commission paid to the auction house or to another professional intermediary
- the purchase cost of the objects and works transferred, increased by any other cost inherent to the acquisition of the same objects and of the same works included
 - insurance costs,

⁴ A. Capasso, *Sadiesfaction. Seduction, Economics, Art*: two point editions, Palermo (2011).

- restoration,
- cataloging,
- custody and conservation of objects and works sold

and that, in any case, excludes assets acquired by succession or donation.

Alternatively, a flat-rate method could be applied through the application of a presumed flat-rate cost of 60% and ordinary taxation of the remaining 40%.

Change of VAT rate on Imports / Equalization for VAT purposes of sales by the artist and operators of the first market

For some time, the operators have been calling for a regulatory change that points to a decrease of 10% to 5% of the VAT applied to the importation of works of art, starting from the consideration that the VAT rate currently in force in Italy is higher than those of the competitor countries. The 10% VAT rate (to be compared, for example, with those set in France and the United Kingdom to 5.5% and 5% respectively) is clearly the reason why frequently art objects do not pass tax on the ground Italian.

At the same time, and for the same reasons of internal and international attractiveness, a reduction in the rate to be applied to direct sales by artists who, for the obvious reason not to penalize intermediaries and therefore the main players in the market, to those made by galleries limited to the works purchased by the artists would have the effect of an increase in trade and the emergence of negotiations that today remain submerged. The ordinary rate will instead be applied to all other sales.

To better understand the distances that separate us from the other markets and the points on which our country can become attractive for collectors and operators, here is a comparative table of the rates applied in some of the main European and world markets.

	VAT		Import/Export
	Sales in galleries	Assignments from the artist	
Australia	10%	10%	-
Austria	20%	10%	10%
Belgium	21%	6%	6%
Canada	12%-20%	12%-20%	-
China	17%	17%	15,5%-31%
Denmark	25%	5%	25%
France	19,60%	5,50%	5,50%
Germany	7%	7%	7%
Japan	5%	5%	5%
Italy	22%	10%	10%
Netherlands	19%	6%	6%
United Kingdom	20%	20%	5%
Russia	18%	18%	-
Spain	16%	7%	7%
Sweden	25%	12%	12%
Switzerland	8%	8%	8%
USA	0%-11,5%	0%-11,5%	0%-8,875%

Furthermore, an equal rate to be applied to the transfers by the artist and by the primary market operators would put an end to the long-standing issues (and related disputes) regarding the tax treatment for VAT purposes of the sale operations carried out in the presence of a mandate to sell without representation signed by the artist in favor of the gallery owner who delivers the works of art to the gallery for sale.

In this case the gallery never becomes proprietary because the property of the good is transferred directly from the artist to the collector even if the gallery collects the fee for the sale by the buyer, retains the commission

for the execution of the mandate and liquidates the difference to the artist. In short, we are in the presence of a single transfer of ownership from the artist to the final customer.

Benefiting the artist from an easy-to-use 10% it seems logical that the tunnels working according to the typology described above, can apply the same VAT rate and not the ordinary one at 22%.

Deferment of taxation on revenues reinvested in works of art

When profits deriving from the sale of goods and investments are obtained, these are generally subject to taxation. US law has introduced a standard known as IRC section 1031 where this general practice meets an exception and allows, in some cases, to postpone taxes to be paid on profit in the event of reinvestment of income in assets of the same nature and the like (in English like kind).

The introduction of a similar rule in our law to be applied to the reinvestment of revenues obtained through the sale of works of art in other works would provide the market with a flywheel for the multiplication of transactions, for the health of the sector and, at the same time, creating matter taxable, even if deferred.

Discounts for works intended for public use

The loan of a work for the purpose of public enjoyment, as in the case of it being shown in an exhibition, is an act of generosity. On the contrary, often, this is included in the case of a tax audit between the commercial index assets or in any case one of the preliminary steps to its sale for profit, as the indirect effect of the loan is the increase in value of the work.

Unlike what happens to us abroad, the loan of works intended for public use is favored and rewarded with the application of facilitations. Outside of obvious abuses we believe that operations of this type carried out in a spirit of generosity and not with speculative intent even when they can undoubtedly offer advantages in terms of quotation of the works should

not be at least penalized also because the general interest, that of public fruition of the works, would otherwise be mortified or even irreparably compromised.

Discounts for works subject to interest restrictions

The issue of the link is one of the most controversial. The constraint is configured in a declaration of public interest directed towards a work of art by the State and which limits the circulation of such work, precisely by virtue of the established status of an «interesting» good, to the national territory alone.

This «expropriation of the right to free movement» which, in fact, involves a loss of commercial value of the quantifiable goods in not less than 40% occurs without any compensation or recognition of the «damage» to the owner «halved» of the work nor that this implies any obligation of purchase by the State.

In the face of a devaluation caused by autonomous and justifiable choices of the Ministry, it would be desirable to recognize a claim to be commensurate with the loss of value of the asset subject to constraint.

Other fronts

Other issues could be at the center of a discussion on the taxation of the art market. For example, as mentioned above, the proceeds deriving from the sale of works of art, exchanged between individuals, can, under certain conditions, be considered taxable for the purposes of IRPEF and generate different income. In the same way, however, it would be logical, under the same conditions, to take into account the losses that may arise, and often happens, in the same kind of transactions. Finally, the question of the right of continuation must finally reach a definition that cannot be that of the letter of the law. First sale is also the one that takes place by virtue of a mandate between artist and gallery according to the above mechanism, speaking of the proposal to «equalize for VAT purposes the transfers from the artist and the operators of the first market».



NON È UN MESTIERE PER DILETTANTI

David Blei¹

Sono membro del Board della Peggy Guggenheim Collection di Venezia e Presidente di AIMIG ((Amici Italiani del Museo d'Israele di Gerusalemme).

In questa qualità ho avuto modo di frequentare mostre, fiere, aste e gallerie d'arte. Ho avuto modo di vedere, a confronto, vari sistemi giuridici internazionali che affrontano, ciascuno in modo diverso, l'approccio ai beni culturali, alla cultura in genere ed in particolare alle opere d'arte. Sono abituato a frequentare musei stranieri, dove l'apporto e l'opera di *founding* dei privati è fondamentale per la sopravvivenza dei musei, per il recupero e la conservazione di opere d'arte e, quindi, per la fruibilità del bene «cultura» da parte della collettività. Molto poco ho visto fatto in questo senso in Italia.

Sono tuttavia pure un collezionista, un collezionista italiano. Come tale mi sento sempre frastornato.

Mi rimbomba nelle orecchie una voce suadente: «il prezzo di questo quadro salirà?».

¹ Collezionista. Presidente dell'AIMIG (Amici Italiani del Museo di Israele di Gerusalemme), membro del Comitato Consultivo della Peggy Guggenheim Collection di Venezia.

Mi domando: io sono un investitore, uno speculatore o un amante dell'arte e del bello?

La risposta, che mi esplode dentro mi tranquillizza: sono un amante dell'arte contemporanea e pertanto sono pronto ad esaminare le opere di domani, di dopodomani ed ancora più in là nel tempo.

Ad una fiera d'arte innanzitutto seleziono ciò che mi piace, mi entusiasma, mi dà il brivido, dietro la schiena o nello stomaco, e parto all'attacco, a volte come un cosacco oppure come un gentiluomo inglese, ma spesso giocando di punta/tacco come con l'auto durante una gara di rally.

Così, come mi succede spesso alle fiere, che popolano il calendario delle mostre di arte contemporanea in vari paesi sparsi nel mondo (Bologna, Milano, Torino, Madrid, Basilea, Parigi, Londra, New York, Hong Kong e Miami), solo per citare le più importanti, faccio prima una selezione delle opere che più mi piacciono e poi un'ulteriore indagine con me stesso. Penso a quali opere potrei rinunciare e poi mi lancio nell'acquisto di quelle irrinunciabili.

Non è tutto!

In generale quando acquisto devo comunque considerare il mercato, quell'intricato sistema di valutazione che copre tutto e tutti, come una nebbia lattiginosa piena di miraggi e verità. Dove finisce la moda e comincia l'arte? Preferisco il colore o il minimalismo? Mi attirano di più le opere a sfondo tragico e pessimista o quelle allegre e ottimiste? Cosa preferisco vedere quando mi sveglio la mattina?

Dopo queste considerazioni mi si pone la fatidica e sempiterna domanda: dove metto questo quadro? Ho un angolo per questa scultura?

Il collezionista è un affamato di pareti. Ricordo che un mio amico, di grande gusto, forse perché vicino al mio, aveva pareti alte sette metri, nella «parte giorno», così da potersi sbizzarrire a suo piacimento. Le opere d'arte contemporanea soffrono di gigantismo.

Gli ho sempre invidiato la *location*.

Tornando al «mercato» debbo fare alcune considerazioni che, pur non condizionando le scelte, le pilotano comunque.

Acquistare opere d'arte significa fare un'operazione finanziaria più o meno importante a seconda della cifra coinvolta e avulsa dalla mia condizione socio/economica. Spendere 10 mila, 50 mila o 100 mila Euro, e così via, moltiplicando poi questi numeri per tutti gli acquisti, significa spendere somme importanti. Leva e non rimetti, ogni monte scende!

Si apre quindi il capitolo delle vendite. Sì, anche i collezionisti, anche quelli che non si considerano mercanti, speculatori o affaristi, debbono «privarsi», mano mano, di qualche opera che, essendosi rivalutata nel tempo, contribuisce a farlo rimanere al «tavolo» degli acquirenti, soprattutto in quei momenti che lo trovano un po' «asciugato» di moneta. Capita a tutti, grandi e piccini. Non tutte le opere si rivalutano, anzi qualcheduna rimane al palo o arretra. Per contro se si acquistano «solo» le opere che piacciono le considerazioni economiche sono irrilevanti ed il godimento è assicurato.

Esaminiamo le gallerie e le case d'asta, due comparti differenti ma omogenei al mercato, soggetti con i quali il collezionista deve comunque fare i conti. Le gallerie, non i mercanti, svolgono un'attività fondamentale e preziosa per i collezionisti: scoprono gli artisti, ci credono, li promuovono e quindi li fanno conoscere al mercato ma soprattutto agli appassionati. Alcuni collezionisti, che hanno la mira del risparmio o l'ambizione del *talent scout*, cercano di sostituirsi, in parte ai galleristi. A ciascuno il suo mestiere, dico sempre ma spesso inascoltato. Con i galleristi ho avuto molte esperienze positive, invece. Dall'amicizia di bravi ed appassionati galleristi, che mi hanno fatto attento ad artisti, spigandone i motivi, conoscendo i miei gusti e condividendo la mia strategia, ho imparato molto ed in modo corretto e non distorto. Ci sono galleristi che

apprezzo, nella loro etica e nei loro gusti, ed altri che, pur condividendone l'onestà intellettuale, differiscono per gusto ed approccio.

Si creano così una fitta rete di relazioni ed amicizie che superano il contatto mercantile e scivolano sovente nel privato, con scambi di idee proficui e fruttiferi, riportano nuove conoscenze, che allargano così il mio potenziale e solleticano la mia curiosità, permettendomi di imparare cose nuove.

Con le case d'asta vi è un rapporto naturale. Si può comprare e/o vendere, si possono avere valutazioni sia sul valore delle opere che sulla sfera degli scambi più o meno veloci, individuando quelle «opere calde» che in quel momento rappresentano gli orientamenti del mercato. Si possono monitorare gli scambi tramite le aggiudicazioni, verificare le strategie di collezionisti, mercanti e galleristi. Si paragonano quindi: opere difese ad altre ignorate, le differenze fra i prezzi in galleria e quelli spuntati all'asta, i percorsi, spesso contrastati, di artisti e movimenti ora in voga, ora in declino. Si confrontano i mercati su base italiana, internazionale od in aree del mondo lontane, ma presenti. Stante la globalizzazione, che anche nell'arte svolge un ruolo determinante e che non si può più ignorare, oggi non ci sono limiti né argini ai confronti artistici e di mercato.

Qui in Italia, causa la cultura prevalentemente provinciale del paese, l'acquisto, la vendita, la valutazione sulle opportunità e la contenuta forza finanziaria delle nostre gallerie, hanno determinato e continuano a creare una visione parziale, sia del mercato che del suo potenziale. Le gallerie straniere poco partecipano ai nostri eventi mercantili, con una bassa e spesso assente partecipazione alle fiere italiane. Bisogna quindi caricarsi di costi, buona volontà e spesso disagi, per visitare fiere all'estero, esponendoci spesso a problemi di trasporti, costi di importazione, pagamenti e fiducia da parte di operatori ovviamente che meno ci conoscono. Sono comunque dei bei passatempi.

Il risultato è che molto spesso si collezionano solo artisti italiani o internazionali che vengono trattati nel nostro Paese, visto che altri nomi sono di difficile o impossibile accesso. Ne consegue che chi, con fatica, riesce ad acquistare opere non trattate in Italia, trova poi difficoltà a venderle su piazza, dovendo quindi ricorrere ad aste che si tengono all'estero, con conseguenti difficoltà fiscali, di incassi in valuta e gestione delle pratiche con le case d'asta.

Un altro problema (se non ci fossero problemi non ci si divertirebbe più) è quello di posizionare nelle proprie abitazioni le opere faticosamente acquistate. «The difference between men and boys is the cost of their toys» (la differenza tra i grandi ed i bambini sta nel prezzo dei loro «giocattoli»). Non solo bisogna individuare la parete o l'angolo libero, come ho già detto più sopra, ma avvicinando un'opera ad un'altra, queste si debbono parlare ed integrarsi con le altre inserite nel contesto che trovano. A mio giudizio questa è la parte più difficile ed il suo risultato è di per sé creativo. Il collezionista si obbliga così a trasformarsi in curatore della propria collezione, fornendole un valore intellettuale aggiunto.

L'inquinamento visivo che un collezionista deve subire è enorme e rappresenta una delle azioni più evidenti della sua buona volontà. Vedere opere belle, medie, scarse o inguardabili, spesso non è il massimo, ma tant'è.

Il gusto si affina in parte guardando le opere, girando dappertutto e a fondo, durante le fiere, negli studi degli artisti, visitando i musei, le case dei collezionisti in Italia ed all'estero. Spesso una visita interessante e spettacolare, vale il viaggio. Lo dico da sempre. Si impara a scegliere ad accostare le opere a riconoscere la mano dell'artista nel suo stato di grazia. Nessuno, neanche il genio, si alza al mattino e realizza un capolavoro. Parafrasando Alessandro Manzoni nei *Promessi Sposi*: «Il Gusto uno non se lo può dare, o ce l'ha o non ce l'ha».

Molto dipende dalle possibilità che un bambino può avere in giovanissima età e, comunque, molto si può fare con l'allenamento ed utilizzando gli elementi di paragone forniti dal proprio cervello, che costantemente ne analizza gli stimoli.

Quando andiamo a visitare un museo di arte contemporanea, sia in Italia che all'estero, abbiamo sempre l'opportunità di vedere la collezione permanente e quella temporanea. Orbene, salta all'occhio immediatamente che la temporanea, allestita da un curatore esterno al museo, presenta sempre un suo tema specifico che esalta le opere esposte, scelte con cura e oggetto di prestito da parte di istituzioni o collezioni private. Qui si misura la creatività del curatore, non solo nel sapere abbinare le opere, ma l'influenza dello stesso a riuscire ad ottenere le opere giuste, per raggiungere l'obiettivo della mostra.

Questo è sempre stato uno dei miei obiettivi primari, che hanno rappresentato la mia strategia per collezionare. Non mi sono mai reso conto, attraverso gli anni, di seguire scelte così precise ed abbinamenti, rivelatisi così azzeccati. Sono state le persone, che hanno visitato nel tempo la mia raccolta, a darmi la dimensione puntuale delle mie scelte e del mio gusto.

Quindi, per riassumere, scelgo possibilmente opere che mi piacciono, che siano compatibili con gli andamenti del mercato, che siano commerciabili in Italia ed all'estero, che possa permettermi di comprare, senza destabilizzare le mie finanze, che rientrino nella mia strategia, al fine di farle rendere parte della collezione. Non mi permetto mai di rinchiudere le opere in anonime casse depositate in un magazzino, non trovando «sul momento» una sistemazione più consona.

L'attenzione e la conservazione delle opere debbono giocare un ruolo importante per un collezionista che, come me, ha raccolto mano mano un numero di pezzi superiore a 400. Oggi gli artisti non sono così pignoli come in passato, non hanno in mente l'eternità. Il trascorrere del tempo

può rovinare e modificare la miscela dei colori, dei supporti e dei materiali impiegati. Oggi va di moda il caduco, il transeunte, il *panta rei* di Eraclito, tutti concetti che fanno a pugni con la conservazione. La consultazione di un buon conservatore è quindi d'obbligo per avere i parametri base da osservare, circa le opere possedute.

Anche la parte assicurativa rappresenta una preoccupazione. La sicurezza ed i parametri finanziari coinvolti sono da tenere presenti anche se oggi il gigantismo delle opere sconsigliano i furti, presentando difficoltà ambientali indubbie. Ci sono comunque ottime soluzioni che conviene esaminare con un *broker* di fiducia.

Un esame attento anche per le autentiche delle opere, rappresenta una parte fondamentale del bagaglio nella valigia del collezionista, che deve archivarle con cura e raccogliere sempre ogni informazione relativa alla carriera dell'artista, gli articoli o i libri che lo riguardano. Quando si acquista si deve esaminare l'autentica con foto, firma dell'artista, misure, tecnica e quant'altro che deve essere consegnata dal privato, gallerista o casa d'asta all'atto della vendita del bene. Non si deve saldare mai l'opera senza questa documentazione in originale.

Confido che questa breve chiacchierata abbia creato le premesse per far luce sulle varie problematiche che competono a chi si lancia a collezionare arte contemporanea. In ogni caso, consiglio a chiunque possa prendersi un periodo per fare qualche giorno di vacanza, di andare a visitare l'Israel Museum a Gerusalemme. Si tratta di un museo visionario, unico al mondo: nato dalla donazione di grandi collezionisti che negli anni hanno acquistato, conservato, donato il frutto del proprio collezionismo. Visitandolo si apprende in poco tempo cosa significhi «collezionare». Cosa sia la passione per l'arte, per il bello e per la cultura che è e rimarrà sempre la storia non solo di una famiglia, di una persona ma anche e soprattutto di un popolo e di un periodo storico.

IT'S NOT A PROFESSION FOR NON-SPECIALIST

David Blei²

I am a member of the Board of the Guggenheim of Venice and President of the Italian Friends of the Israel Museum in Jerusalem.

In this quality, i was able to attend exhibitions, fairs, auctions and art galleries. I have seen different international legal systems that confront each other in a different way the approach to cultural heritage, to culture in general and in particular to works of art. I am used to frequent foreign museums, where the contribution and the work of founding of private individuals is fundamental for the survival of the museum, for the recovery and conservation of works of art and, therefore, for the usability of the «cultural» asset from the community. I saw it done very little in Italy in this sense.

However, I am also a collector, an Italian collector. As such I always feel dizzy.

The soothing voice echoes in my ears: «the price of this picture will rise!». I ask myself: am i an investor, a speculator or a lover of art and beauty?

² Collector. President of AIMIG (Italian Friends of Israel Museum in Jerusalem), member of the Board of the Peggy Guggenheim Collection of Venice.

The answer, which explodes inside me reassures me: i am a lover of contemporary art and therefore i am ready to examine the works of tomorrow, the day after tomorrow and even further in time.

At an art fair, i first select what I like, excites me, gives me a thrill, behind my back or in my stomach, and I start to attack, sometimes like a cossack or like an english gentleman, but often playing tip / heel as with the car during a rally race.

So, as I often do at the fairs, which populate the calendar of contemporary art exhibitions in various countries around the world (Bologna, Milan, Turin, Madrid, Basel, Paris, London, New York, Hong Kong and Miami), just to mention the most important, i first make a selection of the works that I like the most and then a further investigation with myself. I think of what works I could give up and then i launch myself in the purchase of those that cannot be renounced.

It's not all!

In general, when i buy, i have to consider the market, that intricate evaluation system that covers everything and everyone, like a milky fog full of mirages and truth. Where does fashion end and art begin? Do i prefer color or minimalism? Do the works with a tragic and pessimistic background or the cheerful and optimistic ones attract me more? What do i prefer to see when i wake up in the morning?

After these considerations the fateful and everlasting question arises: where do i put this picture? Do i have a corner for this sculpture?

The Collector is a hungry for walls. I remember that a friend of mine, with great taste, perhaps because similar to mine, had walls seven meters high, in the houses' «day part», so as to be able to indulge in his liking. Contemporary works of art suffer from gigantism.

I have always envied the location.

Returning to the «market» i have to make some considerations that, although not influencing the choices, however, drive them.

Buying works of art means making a financial transaction more or less important depending on the amount involved and unrelated from my socio / economic status. Spending 10 thousand, 50 thousand or 100 thousand euros, and so on, then multiplying these numbers for all purchases, means spending large sums. Leverage and do not forgive, every mountain goes down!

The sales chapter opens. Yes, even collectors, even those who do not consider themselves merchants, speculators or businessmen, must «deprive themselves», from time to time, of some art-work that, having revalued over time, helps to keep it at the «table» of buyers, especially in those moments that find it a little «dried out» of money.

It happens to everyone, young and old. Not all works are reevaluated, but some remain at the stake or move back.

On the other hand, if you buy «only» the works that like economic considerations are irrelevant and enjoyment is assured.

Let's look at the galleries and the auction houses, two different but homogeneous sectors to the market, subjects with which the collector must still make the accounts.

The galleries, not the merchants, play a fundamental and valuable activity for collectors: they discover the artists, they believe in them, they promote them and therefore they make them known to the market but above all to the fans. Some collectors, who have the aim of saving or the ambition of the «talent scout», try to replace themselves, in part to the gallery owners. To each their profession, i always say but it is often unheard. With gallery owners though, i have had many positive experiences. From the friendship of good and passionate gallery owners, who have made me attentive to artists, explaining the reasons, knowing my tastes and sharing my strategy, i learned a lot and correctly, not distortedly. There are gallery owners who appreciate, in their ethics and their tastes, and others who, while sharing their intellectual honesty, differ

in taste and approach. This creates a dense network of relationships and friendships that surpass mercantile contact and often slip into the private, with exchanges of fruitful ideas, bring new knowledge, which broadens my potential and tickles my curiosity, allowing me to learn new things.

With the auction houses, there is a natural relationship. You can buy and / or sell, you can have assessments both on the value of the works and on the sphere of more or less fast exchanges, identifying those «hot works» that at that time represent the market trends. You can monitor the exchanges through the awards, check the strategies of collectors, merchants and gallery owners. So, they are compared: works defended to others ignored, the differences between the prices in the gallery and those seen at the auction, the often-contrasted paths of artists and movements now in vogue, now in decline. The markets are compared on an italian, international or in distant, but present, parts of the world. Given globalization, which plays a decisive role in art and can no longer be ignored, today there are no limits or limits to artistic and market comparisons.

Here in Italy, due to the predominantly provincial culture of the country, the purchase, sale, evaluation of opportunities and the limited financial strength of our galleries, have determined and continue to create a partial vision, both of the market and its potential. The foreign galleries do not participate in our mercantile events, with a low and often absent participation in italian fairs. We must therefore be charged with costs, goodwill and often hardships, to visit exhibitions abroad, often exposing us to transport problems, import costs, payments and trust from operators who obviously know us less. They are still good hobbies.

The result is that very often only italian or international artists are collected that are treated in our country, as other names are difficult or impossible to access. It follows that those who, with difficulty, can buy untreated works in Italy, then find it difficult to sell them on the square,

then having to resort to auctions that are held abroad, resulting in fiscal difficulties, cash receipts and management practices with auction houses. Another problem (if there were no problems there would no fun) is to place in their homes the laboriously purchased. «The difference between men and boys is the cost of their toys». Not only must we identify the wall or the free angle, as i have already said above, but approaching one work to another, these must be spoken and integrated with the others inserted in the context they find. In my opinion, this is the most difficult part and its result is in itself creative. In this way the collector is forced to transform himself into a curator of his own collection, providing it with an added intellectual value.

The visual pollution that a collector must undergo is enormous and represents one of the most evident actions of his good will. Seeing works beautiful, medium, scarce or unwatchable, often is not the best, but so it is.

The taste is refined in part by looking at the works, turning everywhere and thoroughly, during the fairs, in the studios of the artists, visiting the museums, the houses of collectors in Italy and abroad. Often an interesting and spectacular visit, worth the trip. I've always said it. One learns to choose to approach the works to recognize the hand of the artist in his state of grace. No one, not even the genius, gets up in the morning and makes a masterpiece. Paraphrasing Alessandro Manzoni in the *Promessi Sposi*: «The taste one cannot give it, they either have it or they don't».

Much depends on the possibilities that a child can have at a very young age and, anyway, a lot can be done with training and using the elements of comparison provided by your brain, which constantly analyzes the stimuli. When we go visit a museum of contemporary art, both in Italy and abroad, we always have the opportunity to see the permanent collection and the temporary one. Now, it is immediately obvious that the

temporary, set up by a curator outside the museum, always presents a specific theme that enhances the exhibited works, chosen with care and loaned by institutions or private collections. Here we measure the creativity of the curator, not only in knowing how to combine the works, but the influence of the same to be able to get the right works, to achieve the goal of the exhibition.

This has always been one of my primary goals, which represented my strategy for collecting. I have never realized, through the years, to follow such precise choices and combinations, proved so well chosen. It was the people who visited my collection over time, to give me the precise dimension of my choices and my taste.

So, to sum up, i possibly choose works that i like, that are compatible with market trends, that are tradable in Italy and abroad, that can allow me to buy, without destabilizing my finances, which fall into my strategy, to the order to make them part of the collection. I never allow myself to lock up the works in anonymous cases deposited in a warehouse, not finding «on the spot» a more appropriate arrangement.

The attention and preservation of the works must play an important role for a collector who, like me, has collected a number of pieces exceeding 400.

Today artists are not as fussy as in the past, they do not have eternity in mind. The passage of time can ruin and modify the mixture of colors, supports and materials used. Nowadays the «frail» is popular, the transient, the *Panta Rei* of Heraclitus, all concepts that fight with conservation. The consultation of a good conservator is therefore a must to have the basic parameters to be observed, about the works owned.

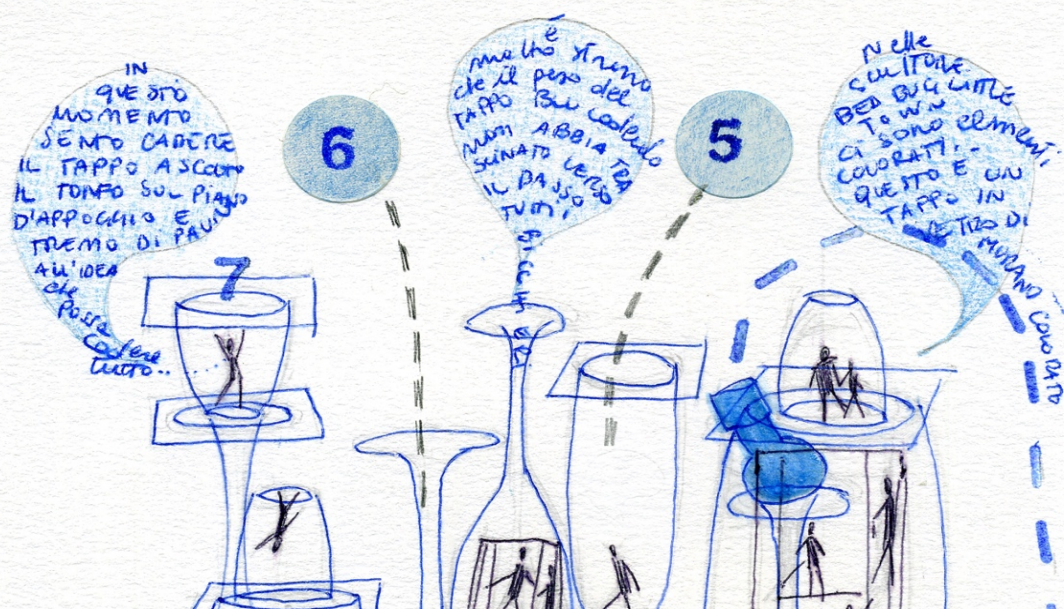
The insurance side is also a concern. The security and the financial parameters involved must be kept in mind even if today the gigantism of the works discourages thefts, presenting undoubted environmental

difficulties. However, there are excellent solutions that should be examined with a trusted broker.

A careful examination also for the authentic works, is a fundamental part of the baggage in the collector's suitcase, which he must carefully store and always collect any information about the career of the artist, the articles or books that concern him. When buying, you must examine the authentic with a photo, signature of the artist, measures, technique and anything else that must be delivered by the private, gallery or auction house at the time of sale of the property. The work should never be sold without this original documentation.

I trust that this brief chat has created the premises to shed light on the various issues that compete with those who launch themselves to collect contemporary art.

In any case, I recommend to anyone who can take some time and go on vacation for a few days, to go and visit the Israel Museum in Jerusalem. It is a visionary museum, unique in the world: born from the donation of great collectors who over the years have bought, preserved, donated the fruit of their own collectibles. Visiting it you learn what it means to «collect» in a short time. What the passion for art is, for beauty and for the culture that is and will always remain the story not only of a family, of a person but also and above all of a people and a historical period.



IL PRESTITO DELLE OPERE D'ARTE: BREVE VADEMECUM PER COLLEZIONISTI¹

Italo Carli²

L'aumento esponenziale di mostre negli ultimi anni ha sicuramente favorito la circolazione delle opere d'arte, ma non ha comportato un'effettiva crescita di consapevolezza, da parte dei prestatori di queste opere, dei rischi che queste corrono durante i lunghi viaggi e le prolungate esposizioni.

Con il presente articolo si intende approfondire il tema dell'opportunità da parte di un collezionista o di una istituzione museale di accordare un prestito o di svolgere un'attività di scambio secondo i principi di integrità, sicurezza e professionalità.

La richiesta del prestito

¹ In collaborazione con «AXA ART: Insight from our Experts».

² Direttore Generale di Axa Art Italy.

Il prestatore dovrà ricevere una richiesta di prestito dall'ente organizzatore della mostra, nel quale nella *loan form* devono essere riportati i dati principali della mostra, e i dati dell'opera (autore, titolo, misure, cornice, peso, presenza di vetro etc), il valore assicurativo e l'eventuale assicuratore di sua fiducia, istruzioni per il trasporto, installazione e movimentazione, la concessione alla pubblicazione dell'opera.

Si consiglia, oltre alla compilazione della *loan form*, di sottoscrivere un vero e proprio **contratto di prestito** di più ampio respiro, dove regolare e formalizzare aspetti come eventuali fees, condizioni di imballaggio, trasporto e allestimento, istruzioni per la manutenzione e cura dell'opera, garanzie assicurative, diritti di riproduzione ed esposizione, interventi in caso di restauro, foro competente etc..

Gli obblighi dell'organizzatore sono:

- garantire idonee condizioni di conservazione e sicurezza durante il trasporto
- stipulare una polizza di assicurazione adeguata
- sostenere tutti i costi connessi al prestito.

La richiesta di prestito deve essere corredata dal progetto scientifico della mostra dal cv dell'ente organizzatore e dal *facility report*. Questi documenti aiuteranno il prestatore a capire il livello qualitativo della mostra, la serietà dell'organizzatore richiedente il prestito e i requisiti di sicurezza della sede espositiva.

Sarebbe inoltre, nel caso in cui la mostra si trovi ospitata in paesi a rischio eventi catastrofici (uragani, terremoti, eruzioni vulcaniche etc), richiedere l'esistenza di un *emergency plan* e di un *disaster recovery*.

Logicamente tutte le informazioni contenute in questi documenti sono strettamente confidenziali e non devono essere trasmesse a terzi.

Se le opere oggetto del prestito prevedono l'uscita dai confini nazionali per mostre presso paesi esteri, le esportazioni di tali beni dovranno

sottostare alle singole leggi di tutela dei beni culturali delle nazioni di provenienza.

Una volta formalizzata la concessione del prestito, iniziano una serie di attività funzionali al trasferimento dell'opera. Queste attività vedono coinvolti molti professionisti: trasportatori, imballatori, allestitori, restauratori, registrar, broker assicurativi, compagnie d'assicurazione, i quali si occupano di specifici ambiti di cui hanno la piena responsabilità. Le singole attività però fanno parte di una catena più ampia, di cui ognuno rappresenta un anello, la mancanza di uno determina la rottura dell'intera filiera della qualità.

Vediamo nel dettaglio queste attività.

Le attività legate al prestito

Le attività si esplicano in varie fasi operative:

- imballo dell'opera al prelievo presso sede prestatore o altra sede;
- trasferimento dalla sede di prelievo alla sede espositiva (il trasporto può essere diretto o con soste intermedie);
- soste presso terzi (restauratori, corniciari etc)
- disimballo e allestimento in sede espositiva;
- giacenza per tutto il periodo espositivo;
- disallestimento e imballo a termine mostra;
- trasferimento dalla sede espositiva alla sede del prestatore o altra sede (il trasporto può essere diretto o con soste intermedie).

Trasporto

Il trasportatore dovrà essere un trasportatore specializzato in *fin art*, di comprovata esperienza. Le modalità di trasporto ed imballaggio dovranno essere allineate a quanto richiesto dall'assicuratore.

Il piano trasporti prevede il dettaglio di tratte, giacenze intermedie e tipologia dei mezzi impiegati.

Imballaggio

L'imballaggio dovrà essere idoneo al tipo di opera (materiali, formato, misure e peso) e al tipo di trasporto (via camion, aereo o nave). Qualsiasi criticità presente nell'opera, dovrà essere valutata prima dello spostamento da parte di un restauratore di fiducia del prestatore.

Condition report

L'opera prima che lasci l'abitazione del collezionista prestatore dovrà essere fotografata fronte e retro, e dovrà essere redatto un semplice *condition report*, cioè una scheda che riporti le condizioni conservative del bene al momento in cui questa parte per il primo trasporto verso la sede espositiva. Il *condition report* potrà essere compilato dal: prestatore, corredandolo da alcune foto esemplificative dello stato conservativo del bene; da un restauratore di fiducia che potrà, per opere più complesse, con una storia conservativa stratificata, redigere un *condition report* dettagliato e comprensivo anche di specifiche note relative all'allestimento, manutenzione e conservazione in sede mostra; da una persona di fiducia del trasportatore (come servizio aggiuntivo).

Qualsiasi danno, criticità o evidenza emersa durante l'analisi dell'opera prima delle chiusure della cassa, dovrà obbligatoriamente essere riportata sul documento di trasporto (DDT), nella sezione «note» o «annotazione di riserva».

L'opera non dovrà mai essere ritirata già imballata, ma dovrà sempre essere visionata dal trasportatore, in quanto il DDT dovrà essere controfirmato dalle parti (prestatore e trasportatore).

Si consiglia anche di fare una foto dell'opera all'interno della cassa.

Con gli attuali strumenti digitali (smartphone, tablet, i-pad, etc) queste attività sono semplicissime, e fondamentali per dimostrare in quali condizioni è partita l'opera.

Il *condition report* dovrà poi essere successivamente aggiornato o compilato nuovamente dal restauratore presente nella sede della mostra all'arrivo dell'opera e al termine dell'esibizione. Si consiglia al prestatore, per opere

particolarmente importanti, di avvalersi di un proprio restauratore per una analisi in contraddittorio con l'incaricato dall'ente organizzatore.

Qualunque variazione rispetto al *condition report* di partenza deve essere tempestivamente comunicata al prestatore e nessuna attività di restauro potrà essere eseguita senza il suo consenso e il consenso dell'assicuratore.

La documentazione fotografica e descrittiva dello stato conservativo dell'opera in tutte le sue fasi e le eventuali annotazioni di riserva poste su DDT di trasporto diventano elementi probanti nel momento in cui accade un danno e deve essere aperto un sinistro presso la compagnia d'assicurazione di riferimento.

Questa documentazione a corredo della trasferta del bene non deve MAI essere sottovalutata, il diritto all'indennizzo assicurativo passa anche dalla corretta redazione di questi documenti.

La fase di trasporto termina con l'arrivo.

L'allestimento

Ogni opera è unica e la conoscenza approfondita dell'opera è la condizione base per garantire la qualità di un allestimento. L'allestitore dovrà, in collaborazione con il registrar e il curatore, recepire tutte le avvertenze espresse nella *loan form* dal prestatore, in merito alla manipolazione, allestimento, precedenti restauri, particolari fragilità, criticità sul montaggio e smontaggio etc..

L'allestimento deve sempre soddisfare esigenze conservative, espositive e di sicurezza. Per questo la tempistica è fondamentale, in modo da non sovrapporsi con attività di costruzione, imbiancatura, allestimento luci etc.. Spesso infatti le opere nella fase di allestimento non si trovano più protette dagli imballaggi e quindi sono estremamente vulnerabili. Una importante percentuale di danni si verifica in questo ambito per errori operativi.

Relativamente ad opere d'arte complesse come installazioni, sarà sempre bene conservare procedure e metodi di allestimento dell'opera da

trasmettere o concordare di volta in volta con gli allestitori di turno. In alcuni casi si consiglia di documentare con video l'installazione in modo da produrre istruzioni di montaggio che torneranno utili ogni volta si renda necessario un nuovo allestimento/disallestimento.

Se l'oggetto prestato è di piccole dimensioni o particolarmente fragile, il prestatore dovrà richiedere specifici accorgimenti allestitivi come attaccaglie anti strappo, dissuasori, vetrine o climabox.

La sicurezza

La sicurezza è un ambito estremamente articolato e sarebbe più corretto parlare di sicurezze: sicurezza rispetto ad eventi catastrofici, sicurezza anticrimine, sicurezza antincendio, sicurezza strutturale etc. E' sempre bene dunque attraverso il *facility report*, informarsi sulle misure di sicurezza e sulle modalità espositive (controllo microclimatico, tipologia di teche o vetrine, sistema di illuminazione etc.). In base alla tipologia di oggetto prestato, e al rischio che esso potrebbe correre, potranno essere richiesti particolari accorgimenti espositivi. Non dimentichiamoci mai che ambiente, contenitore ed oggetti, formano un unico insieme imprescindibile, e che la loro fruizione determina un ulteriore declinazione del concetto di rischio (danno accidentale, atto vandalico).

L'assicurazione

Il prestatore per far fronte al rischio residuo dovrà accertarsi che le sue opere vengano assicurate con una polizza *fine art all risks, nail to nail*. Il collezionista potrà accettare la polizza fornita dall'organizzatore della mostra o richiedere che venga fatta una polizza a parte con una compagnia a lui benevisa per il tramite l'intermediario (agente o *broker*) di sua fiducia.

Potrebbe anche essere offerta al collezionista la garanzia di Stato, in questo caso si consiglia di verificare sempre le condizioni di copertura (anche la copertura finanziaria) perché potrebbero dover essere integrate da una polizza complementare (DIC o DIL). Il contratto assicurativo

oltre a riportare le garanzie dovrà recepire ed approvare le richieste del prestatore e dell'organizzatore, contrattualizzando l'utilizzo di un determinato trasportatore specializzato, della tipologia di imballaggio più idonea, dei valori assicurativi che sono stati accettati, e quindi garantiti, a stima accettata, dei mezzi di sicurezza e sorveglianza sufficienti a garantire la protezione dei beni oggetti del prestito. La polizza diventa dunque una sintesi di tutte le fasi della mostra, dal trasporto, alle movimentazioni, all'allestimento, alla giacenza, ad eventuali attività collaterali come eventi, restauri, performance. In caso di sinistro, la denuncia dovrà essere corredata proprio da quella documentazione attestante lo stato di conservazione nelle varie fasi del prestito:

- *condition report* redatto alla partenza dell'opera dalla casa del prestatore
- *condition report* redatto in mostra
- DDT di trasporto
- fotografie dell'opera prima e dopo il danno.

La scelta della compagnia assicurativa, come del trasportatore o dell'allestitore, dovrà tener conto della sua specifica competenza nell'ambito di coperture *fine art* e verificare l'esistenza di un ufficio sinistri interno alla compagnia dedicato alla gestione dei sinistri arte. Questo garantirà al prestatore una controparte qualificata capace di gestire il danno sull'opera d'arte che è ben diverso dal danno auto o dal sinistro industriale.

Conclusioni

Per concludere, quando prestiamo un'opera d'arte non ci dimentichiamo che il concetto di fruizione pubblica di un bene è frutto di un'ideale illuminista, in cui però il godimento del bene culturale deve essere un giusto *mix* tra strumento di crescita cultura e tutela, dove per tutela si intende la conservazione, l'integrità e la sicurezza.

LOANING WORKS OF ART: SHORT VADEMECUM FOR COLLECTORS¹

Italo Carli²

The exponential increase of the exhibitions in the recent years has certainly encouraged the circulation of works of art, but has not led to an effective increase in the lenders' awareness of the risks which might occur to artworks during long journeys and prolonged exposures.

With this article, we intend to examine the issue of the opportunity - for a collector or a museum - to loan art according to the principles of integrity, security and professionalism.

Loan request

¹ In cooperation with «Axa Art: Insight from our experts».

² Managing director at Axa Art Italy.

The lender will receive a loan form from the organizer of the exhibition. The loan form must report the main data of the exhibition, the precise description of the artwork (author, title, measurements, frame, weight, presence of glass, etc.), the insurance value, any preference in terms of Insurance Company, instructions for transportation, installation and handling, the authorization for the publication in the catalogue.

In addition to filling out the loan form, it is advisable to sign an exhaustive loan agreement, to regulate and formalize several aspects such as:

fees, procedures for packing, shipping and handling the work of art, instructions for the maintenance and care, insurance guarantees, royalties for reproducing and exhibiting, restoration, jurisdiction etc.

The exhibition organizer's obligations are:

- ensure suitable storage and safety conditions during transport
- stipulate an adequate insurance policy
- bear all costs concerning the loan.

The loan form must be accompanied by the scientific project of the exhibition, by the Cv of the organizer and by the facility report. These documents will help the lender to understand the quality level of the exhibition project, the seriousness of the organizer and the security requirements of the exhibition venue.

Furthermore, in case the exhibition is hosted in countries with an high risk of catastrophic events (hurricanes, earthquakes, volcanic eruptions, etc.) an emergency plan and a disaster recovery are recommended.

All information contained in these documents is strictly confidential and must not be forwarded to third parties.

If the exhibition will take place in foreign countries and the works of art exit from the national border, the export will be regulated by the cultural heritage jurisdiction of the countries of origin.

Once the granting of the loan has been formalized, a series of activities involving many professionals will start: transporters, packers, fitters, restorers, registrars, insurance brokers, insurance companies. Each professional deals with his specific areas of competence with full responsibility. Each individual activity, however, represents a single ring of a chain: the lack of one determines the breakdown of the whole quality process.

Loan-related activities

The activities concern various operational phases:

- packaging of the work, at the moment of shipping, at the presence of an audience;
- transfer from the collection site to the exhibition site (transportation might be direct or with intermediate stops);
- stop by third parties (restorers, framers, etc.)
- unpacking and assembly in the exhibition site;
- stock for the entire exhibition period;
- disassembly and packing at the end of the exhibition period;
- transfer from the exhibition site to the lender site (transportation can be direct or with intermediate stops).

Transportation

The transporter must be specialized in fine art shipping, with proven experience. The methods of transport and packaging must respect the requirements of the insurer.

The transport plan must include the detailed route description, the intermediate stops and the type of vehicles used.

Packaging

The packaging must be suitable for the specific type of artwork (materials, format, dimensions and weight) and type of transport (by truck, plane or ship). Any critical issue related to the artwork must be evaluated before the move by a restorer trusted by the lender.

Any difficulty which might occur when picking up (stairs, doors, windows, etc.) must be reported and, in case of doubt, the request of an inspection of the transport company is recommended.

Condition report

Before the artwork leave from its site of origin, it has to be photographed front and back and accompanied by a condition report describing the conditions of conservation of the asset. The condition report can be compiled by the lender (and accompanied by some illustrative photos), by a trusted restorer (in this case it might include more detailed specifications, ie notes about maintenance and conservation) or, eventually, by a transporter's trusted person.

Any damage or critical evidence emerged during the analysis of the work before closing the shipping box, must be reported on the transport document (DDT), in the section «notes» or «reserve annotation».

The artwork must never be collected when already packed, but must always be viewed by the carrier and the DDT must be countersigned by the parties (lender and transporter).

The digital tools (smartphones, tablets, i-pads, etc.) are extremely helpful to quickly accomplish these activities.

The condition report must then be updated and/or compiled again by the restorer present at the exhibition venue at the moment of the arrival of the artwork and once again at the end of the exhibition. For particularly valuable and significant loans, it is advisable for the lender to hire a trusted restorer for a contradictory analysis with the person selected by the exhibition organizer.

Any variation to the original condition report must be promptly communicated to the lender and no restoration activity can be carried out without his consent and the consent of the insurer.

The photographic portfolio, the condition report and the eventual remarks added in the DDT become evidence in case a damage occurs and a claim must be opened with the insurance company of reference.

For this reason, the documentation accompanying the transfer of the artwork must NEVER be underestimated and moreover insurance indemnity might also be critical without a proper fulfillment of these documents.

The phase of transport ends with the arrival of the artworks at the exhibition site.

The displaying

Each artwork is unique and its in-depth knowledge is *conditio sine qua non* for guaranteeing the quality of an installation. Working closely with the registrar and the curator, the installer must acknowledge all the warnings regarding handling, previous restorations, particular fragility, assembly and disassembly directions etc. expressed in the loan form by the lender.

The displaying must always satisfy conservative, exhibition and safety requirements. For this reason, the timing is fundamental, not to overlap with the phases of construction, whitewashing, lighting setup: during this phase, in fact, the artworks are no longer protected by packaging and therefore are extremely vulnerable. Unfortunately, a significant percentage of damages occurs in this phase due to operational oversights.

With regard to most complex works of art such as installations, it is crucial to have a written description of the procedures and methods for assembling and dismantling. In some cases, a digital video documenting the procedures for installation is extremely helpful.

If the loan is small or particularly fragile, the lender might request specific precautions such as anti-tear hangers, bollards, display cases or climabox.

The security

Safety is an extremely complex theme which includes several aspects such as safety with respect to catastrophic events, anticrime safety, fire safety,

structural safety, etc. It is therefore always good, through the Facility report, to inquire about safety measures and exhibition methods (microclimatic control, type of display cases or display cases, lighting system, etc.). Depending on the specific features of the loan and the risk that it might run, special exposure measures may be required. The environment, the container and the objects form a single essential set and their fruition determines a further declination of the concept of risk.

Insurance

To reduce the residual risk, the lender need a fine art all risks, nail-to-nail policy. The collector may accept the policy provided by the organizer of the exhibition or request through the broker a specific insurance policy issued by a trusted insurance company.

In some cases, state indemnity might also be offered to the collector: in this specific circumstance it is advisable to always check the coverage conditions (including financial coverage) because they may need to be integrated by a complementary policy (DIC or DIL).

Beside reporting the guarantees, the insurance contract must acknowledge and approve the lender's and the organizer's specific requests, which might concern the engagement of a specific specialized transporter, the adoption of the most suitable type of box, the insurance values that have been accepted (and therefore guaranteed as agreed values), the means of security and surveillance.

The policy therefore becomes a synthesis of all the phases of the exhibition: from transport to handling, from installation to storage, to any collateral activities such as events, restorations and performances.

The documents mentioned along the present vademecum are fundamental for the stipulation of the policy: the cv of the organizer of the exhibition, the facility report of the exhibition site, the detailed list of the works with their correct market values, the name of the specialized transporter and the specifications of the transport plan, the details of the

packaging. The information contained in these documents allows the fine art specialist Insurer to properly quote the risk and offer the most suitable protection to the lender.

In the event of a claim, the complaint must be accompanied by the documentation certifying the state of conservation in the various phases of the loan:

- condition report drawn up at the moment the artwork is about to leave from the starting point/lender's house
- condition report drawn up in the exhibition site (arrival and departure)
- transport DDT
- photographs of the artwork before and after the damage.

The choice of the insurance company (as the one concerning the carrier or the installer) will have to take into account its specific expertise in the field of fine art coverage and will need to verify the existence of a claims office within the company specifically dedicated to the management of art claims. This will guarantee the lender a qualified counterpart able to manage the damage eventually occurred to the work of art that is absolutely different from a car damage or any industrial accident.

Conclusions

To conclude, when lending a private artwork we shouldn't forget that the fair principle of public enjoyment through an exhibition must be the result of a balanced combination of cultural growth opportunity and protection, where protection means conservation, integrity and security.



IS THIS THE LIFE WE REALLY WANT?

Fabrizio Di Marzio¹

1. Vorrei svolgere qualche osservazione sul tema - peraltro scarsamente frequentato dalla giurisprudenza - della illecita riproduzione delle opere di arte visuale. L'occasione è fornita dalla recentissima pronuncia della Corte di Cassazione (sentenza 26 gennaio 2018, n. 2039) in materia di plagio di un dipinto di arte contemporanea, che ha censito e confermato la giurisprudenza formatasi in materia, e dall'ordinanza del tribunale di Milano del 24 luglio 2017 resa nella controversia che ha visto contrapposti l'artista concettuale Emilio Isgrò e la casa discografica Sony per le rappresentazioni grafiche che accompagnano l'opera musicale di Roger Waters intitolata *Is this the life we really want?*, ritenute una illecita riproduzione dell'opera di Isgrò intitolata *Cancellatura* risalente al 1964. Oltre che illecitamente riprodotto, come si legge nella parte introduttiva del provvedimento, anche di altre «successive opere dell'artista». Vorrei

¹ È stato componente del comitato scientifico del Consiglio superiore della magistratura e, successivamente, della struttura didattica della Scuola superiore della magistratura presso la Corte di cassazione; è membro della Commissione di garanzia degli statuti e per la trasparenza e il controllo dei rendiconti dei partiti politici. È parte del comitato scientifico dell'Osservatorio sulla criminalità nell'agricoltura e sul sistema agroalimentare; partecipa inoltre alla commissione civilistica presso l'Organismo italiano di contabilità. Ha prestato attività di insegnamento di materie privatistiche in varie università. È stato componente di comitati tecnici e gruppi di lavoro presso la Presidenza del consiglio dei ministri e presso il Ministero dello sviluppo economico in tema di legislazione commerciale.

esaminare la pronuncia del tribunale alla luce dei principi ribaditi dalla Corte di Cassazione, per dire qualcosa sul problema della riproduzione illecita delle opere di arte visuale.

La particolarità del caso deciso dal tribunale di Milano è proprio nella formulazione della domanda giudiziale; giacché non si richiede di verificare se sia stata realizzata una illecita riproduzione di un'opera visuale determinata, ma di una serie non determinata di opere visuali: le cosiddette «cancellature» eseguite da Isgrò negli anni sessanta. Si legge, infatti, a pagina 3 dell'ordinanza: «Il ricorrente Emilio Isgrò ha chiesto, tra le altre misure, l'inibitoria alla commercializzazione per essere state le sue opere e, in particolare, l'opera *Cancellatura* del 1964 riprodotte illecitamente sulla copertina e nel materiale accompagnatorio del supporto fonografico CD e disco in vinile».

La particolarità della impostazione della domanda non è superata dal dato obiettivo secondo cui la discussione della controversia e la decisione si sarebbero poi concentrate - secondo quanto risulta dalla lettura dell'ordinanza del tribunale - sul raffronto tra la copertina della confezione dell'opera musicale e l'opera visuale di Isgrò intitolata *Cancellatura* realizzata nel 1964. Ciò non toglie infatti nulla alla obiettiva portata della domanda, relativa al confronto tra la rappresentazione ritenuta illecita riproduzione e - piuttosto che un'opera visuale illecitamente riprodotta - una serie di opere visuali. Come se una specifica immagine potesse essere illecitamente riproduttiva non - come imporrebbe la logica - di un'altra specifica immagine, bensì di una numerosa serie di distinte opere visuali: distinte, pertanto, non solo rispetto alla immagine ritenuta illecita riproduzione, ma anche le une rispetto alle altre. Come se la copertina del disco potesse essere, da sola, illecita riproduzione di una serie di opere diverse l'una dall'altra.

2. L'argomentazione del tribunale si svolge in più passaggi che possono essere così sintetizzati.

2.1. Si ricorda in premessa che l'ar. 2575 c.c. e la legge sul diritto d'autore fanno riferimento ad opere dell'ingegno destinate alla rappresentazione tutelando – nelle forme del diritto d'autore - l'opera in quanto rappresentazione ed espressione di idee e sentimenti; cosicché oggetto di protezione non sono l'idea o il contenuto implicati nell'opera, bensì la rappresentazione in quanto tale; l'espressione di quell'idea e di quel contenuto; la loro formalizzazione nell'opera visuale. Il tribunale accenna anche alla ricorrente formulazione normativa secondo cui la protezione del diritto d'autore copre le espressioni e non le idee, i procedimenti o i metodi di funzionamento o ancora i concetti matematici in quanto tali (nella loro oggettività); e cita l'art 9 n. 2 TRIPS richiamando inoltre diverse direttive comunitarie e la normativa di attuazione. Pertanto, conclude sul punto il tribunale, oggetto della tutela non è l'idea del cancellare o l'atto materiale del cancellare - i quali in sé stessi considerati non hanno nessuna funzione, né estetica né artistica - ma è esclusivamente la forma esteriore dell'opera dell'artista; il suo modo di rappresentare la realtà e di comunicare idee e sentimenti sulla scorta di una ben determinata idea e di una precisa operazione materiale. Le quali, in questo caso, determinano l'operazione del cancellare e il risultato artistico che ne discende.

Nella preoccupazione di chiarire ulteriormente questo punto decisivo, il tribunale richiama la differenza tra tutela brevettuale e tutela del diritto d'autore: mentre l'invenzione, per essere brevettabile, deve connotarsi per novità e attività inventiva volte alla soluzione originale di un problema tecnico, invece il diritto d'autore riguarda, piuttosto che idee e contenuti, rappresentazioni. Mentre pertanto nella materia dei brevetti l'attività creativa consiste nella ideazione, nella materia del diritto d'autore consiste nell'espressione di idee e contenuti. Mentre nel primo caso è tutelata

l'idea, nel secondo caso è tutelata la sua formalizzazione (e infatti la mera riproduzione di testi e disegni relativi al brevetto non ne costituiscono violazione: art. 66 c.p.i.).

2.2. Presupposto per la tutela autorale è che l'opera abbia un carattere creativo. Il tribunale richiama la giurisprudenza secondo cui è sufficiente che nell'opera sia riscontrabile un tenore creativo pur minimo ma suscettibile di manifestarsi nel mondo esteriore; pertanto la creatività non può essere esclusa soltanto perché l'opera consiste in idee e nozioni semplici (basti citare l'iniziale giurisprudenza, via via confermata in pronunce successive, risalente agli stessi anni dell'opera di Isgrò: Cass. 175/1969; e poi più recentemente, Cass. 5089/2004; Cass. 25173/2011).

Su questa premessa il tribunale conclude per il carattere sicuramente creativo della produzione di Isgrò, desumendola dall'ampio riconoscimento negli ambienti culturali specializzati. Curiosamente ritiene di confortare la conclusione sulla creatività dell'opera *Cancellatura* del 1964 affermando che il tribunale non può che prendere atto del giudizio formatosi nel contesto degli esperti del settore nell'arco di un non breve lasso temporale. Ne discende la conclusione secondo cui il giudice non può sostituire il proprio giudizio estetico a quello consolidatosi è nell'ambiente culturale e artistico di riferimento.

2.3. L'ultimo passaggio argomentativo concerne il raffronto tra le due immagini: quella della copertina del disco e l'opera visuale *Cancellatura*, 1964.

Sostiene il tribunale che dal semplice accostamento delle due figure emerge come le forme espressive dell'opera di Isgrò - consistente in linee nere tracciate in modo irregolare che lasciano trasparire alcuni segni grafici sottostanti e mettono in evidenza le residue parole risparmiate dalle cancellature - è pedissequamente riprodotta nel materiale grafico del disco di Waters cosicché «Il raffronto dell'opera di Isgrò con il detto materiale raffigurativo che accompagna il supporto fonografico di Roger Waters

palesa che la riproduzione ha ripreso pedissequamente la forma espressiva personale dell'artista Isgrò».

Il tribunale non si limita a questo raffronto ma paragona anche l'opera di Isgrò a *Poème Optique*, opera di Man Ray del 1924. Sottolinea le differenze tra le due opere in quanto nell'opera del 1924 vi sono soltanto segmenti neri dal tratto regolare che variano per lunghezza, senza che di sotto traspariano tracce di un testo, mentre nell'opera del 1964 le linee nere sono continue e sono connotate nella loro forma espressiva da irregolarità, lasciando trasparire la scrittura a stampa sottostante alla cancellatura e talune parole del testo. Dal che emergerebbe la diversità di fondo tra le due opere.

3. La sentenza di Cassazione del 26.1.2018, n. 2039, ha ribadito come con il termine «plagio» l'art. 171 l. dir. autore definisce il fatto di chi «senza averne diritto, a qualsiasi scopo e in qualsiasi forma, a) riproduce... un'opera altrui». Prosegue la pronuncia: «il plagio, dunque, si realizza con l'attività di riproduzione - si parla perciò di «appropriazione» - totale o parziale degli elementi creativi di un'opera altrui, così da ricalcare in modo «parassitario» quanto da altri ideato e quindi espresso in una forma determinata e identificabile ... Inoltre, non si tutela l'idea in sé, ma la forma della sua espressione, ovvero dalla sua soggettività, di modo che la stessa idea può essere alla base di diverse opere che sono o possono essere diverse per la creatività soggettiva che ciascuno degli autori spende e che, in quanto tale, rileva ai fini della protezione (Cass. 28 novembre 2011, n. 25173)... Non si parla, dunque, di plagio con riguardo all'idea su cui l'opera si fonda, non proteggendo la disciplina sul diritto d'autore l'idea in sé (ottenibile anche fortuitamente, come autonomo risultato dell'attività intellettuale di soggetti diversi e indipendenti), trovando invece esso il presupposto nell'identità di «espressione», intesa come forma attraverso la quale si estrinseca il contenuto del prodotto intellettuale, meritevole di tutela allorché rivesta il carattere dell'originalità e della

personalità: le idee per se stesse non ricevono protezione nel nostro ordinamento, ma è necessario che sia identico il modo in cui sono realizzate e cioè la forma esterna di rappresentazione».

4. Svolgo qualche osservazione critica.

4.1. Una prima considerazione riguarda la motivazione sul carattere creativo della produzione artistica di Isgrò nota come *Cancellature*.

Il tribunale, anziché affrontare la problematica con una argomentazione relativa all'opera (o alla produzione), preferisce prenderla per così dire alla larga, guardando al contesto, al mondo dell'arte contemporanea, in cui l'opera è stata accettata giudicata e fruita. Il tribunale non prende posizione sul carattere creativo dell'opera *Cancellatura*, affermando che lo stesso è ritenuto sussistente nel mondo dell'arte contemporanea; e ciò sarebbe sufficiente. Il tribunale ritiene perciò di potersi limitare a prendere atto del giudizio formatosi nel contesto degli esperti del settore (cfr. p. 9 del provvedimento). Ne discende che il contenuto argomentativo della pronuncia risiederebbe – sull'elemento della creatività dell'opera – nelle valutazioni rese da esperti e studiosi di cui il giudice si limita a prendere atto.

Il fatto è notevole. Ogni qualvolta in un giudizio cadono questioni tecniche relative a scienze o discipline diverse dal diritto - come peraltro è accaduto anche nel processo che ha suscitato il provvedimento in esame - vengono interrogati esperti del settore, che redigono consulenze. Il giudizio degli esperti non è tuttavia oggetto di una presa d'atto da parte del giudice, ma è pur sempre sottoposto a una valutazione critica. In questo caso la valutazione critica manca del tutto, perché il tribunale si limita ad un semplice rinvio al giudizio degli esperti. Sembra quasi che, secondo il tribunale, quei soggetti e quel giudizio fossero relativi ad un mondo completamente diverso; ad un altro mondo, non frequentato dal tribunale e - come è facile intendere dalla motivazione – nemmeno dai membri della comunità sociale, eccettuato soltanto un ristretto gruppo di

iniziati. Invece, come è evidente, il carattere di creatività deve essere obiettivamente percepibile al di fuori di presunte cerchie di esperti, i quali altrimenti avrebbero un ingiustificabile monopolio del giudizio.

Tanto più ciò si dovrebbe comprendere in questo caso, in quanto il disco di Roger Waters non è destinato ad un gruppo di iniziati, né tantomeno a quello specifico gruppo di iniziati che potremmo qualificare come gli «esperti studiosi dell'arte contemporanea»; il disco è rivolto a tutti i consumatori che potessero essere interessati. Ecco allora che tra l'opera che si asserisce riprodotta e l'opera riprodotte si scava un fossato incolmabile, appartenendo l'una e l'altra a due contesti diversi e non commensurabili. Ciò avrebbe dovuto sollevare più di una perplessità circa la stessa legittimità del raffronto tra due dati difficilmente commensurabili. La questione è infatti ben diversa da quella che usualmente si pone per il plagio di opere d'arte attraverso l'illecita riproduzione delle stesse in altre opere artistiche (illecita riproduzione pittorica di una pittura, illecita riproduzione scultorea di una scultura e così via).

4.2. La seconda osservazione riguarda la formulazione della domanda attorea per come emerge dal provvedimento. La richiesta di inibitoria della commercializzazione di una immagine riprodotte non di un'opera, bensì di una serie di opere e più ampiamente di una produzione artistica, è infondata in prospettiva in quanto contiene una insuperabile contraddizione logica. Indiscutibilmente, una singola immagine non può essere riprodotte di una serie di immagini, ma soltanto di un'altra immagine. Una serie di immagini costituisce un insieme insuscettibile di raffronto con una singola immagine secondo il criterio della riproduzione. La domanda si mostrava inaccoglibile già nella sua formulazione, in quanto sottintendeva un paragone logicamente impossibile. Ci sarebbe allora da chiedersi come mai al tribunale è sfuggita quella che potrebbe

apparire un'ovvia implicazione logica. Ma questo è oggetto di una terza osservazione.

4.3. Cito soltanto due esperienze fondamentali nella storia dell'arte moderna: l'impressionismo di Pissarrò, Monet, Van Gogh e così via, e il puntinismo di Seraut, note a qualsiasi persona fornita di una cultura media che conduca la sua vita in occidente.

Gli impressionisti poterono raggrupparsi in un movimento in ragione di un particolare procedimento di formalizzazione dell'immagine pittorica, tesa a catturare l'effetto fuggevole della luce sulle cose, formalizzazione condivisa da tutti gli appartenenti al gruppo (che spesso realizzarono opere non immediatamente distinguibili nella paternità attesa la pregnanza del medesimo procedimento di formalizzazione della rappresentazione seguito da quegli artisti). Nel caso del puntinismo il procedimento di realizzazione delle opere realizzato dagli artisti appartenenti al movimento fu fatto oggetto di una notevole elaborazione teorica, ricca di contenuti anche scientifici volti alla oggettivazione del procedimento, utile al raggiungimento di un risultato poetico condiviso. Anche in questo caso non di rado le opere dei diversi artisti a colpo d'occhio si assomigliano moltissimo pur essendo state realizzate da persone diverse.

Si potrebbe indugiare lungamente. Continuando a considerare fenomeni internazionali, è facile citare i quadri di Matisse e Derain riconducibili alla poetica *fauves*, frutto di un similare procedimento realizzativo ed estremamente simili a prima vista gli uni agli altri.

Anche in Italia nello stesso svolgere di anni si affermarono movimenti nazionali come la pittura divisionista e la pittura macchiaiola - ossia la pittura per punti e segmenti e la pittura per macchie di colore - che raggrupparono, all'insegna di precisi ed elaborati procedimenti di formalizzazione delle immagini, la produzione di diversi eccellenti artisti.

Credo sia evidente che se oggi un artista volesse dipingere un quadro secondo la tecnica degli impressionisti (esposta anche in manuali pittorici

facilmente reperibili sul mercato) o secondo la tecnica macchiaiolo o divisionista non realizzerebbe opere classificabili come illecite riproduzioni di precedenti produzioni artistiche riferite a quegli specifici movimenti d'avanguardia. La stessa giurisprudenza ha più volte chiarito che non importa la confondibilità tra due opere, secondo lo schema di giudizio d'impressione utilizzato in tema di segni distintivi dell'impresa, ma la riproduzione illecita di un'opera da parte dell'altra (Cass. 15 giugno 2012, n. 9854; 27 ottobre 2005, n. 20925).

4.4. Questa intuitiva conclusione si fonda su due ragioni. La prima è che, come già ampiamente esposto, non sarebbe mai possibile raffrontare con pertinenza logica una singola opera ad una intera produzione di uno o più artisti per verificare il giudizio sulla riproduzione della produzione nell'opera.

La seconda ragione è che la comparazione deve riguardare la formalizzazione di due precise opere e non può limitarsi a verificare se entrambi quelle opere siano state realizzate o meno secondo la medesima procedura di formalizzazione. Come diffusamente ripetuto sia nella giurisprudenza citata nel provvedimento in esame che nello stesso provvedimento, l'oggetto del giudizio non è un'idea o un atto esecutivo - ossia una tecnica realizzativa di un'opera (nel caso in esame la tecnica della cancellatura, in quello dei macchiaioli la pittura per macchie, o in quello dei puntinisti la pittura per giustapposizione di punti di colore puro) - ma è l'espressione che discende infine dall'utilizzo della tecnica medesima. Occorre pertanto prescindere dalla tecnica di formalizzazione della rappresentazione ed esaminare le due opere per vedere se una di esse costituisce l'illecita riproduzione dell'altra. Perché ciò accada deve trattarsi di un'opera che riproduca pedissequamente la forma dell'altra, secondo un giudizio di ampia sovrapposibilità delle due rappresentazioni artistiche. Il ruolo giocato nel giudizio dalla tecnica di realizzazione dell'immagine è molto importante. Una tecnica basica come la cancellatura con un

pennarello delle parole stampate sulla pagina di un libro o di un manifesto è molto diversa nella complessità ideativa ed esecutiva da elaborate tecniche pittoriche come quelle appena citate. Per conseguenza il risultato di similitudine nel primo caso e nel secondo ordine di casi discende da cause contrapposte. L'aver seguito un procedimento estremamente banale, povero di implicazioni teoriche in punto di formalizzazione e privo di qualsiasi difficoltà esecutiva da un lato; l'aver seguito procedimenti ricchi di implicazioni teoriche in punto di formalizzazione e connotati da una difficoltà esecutiva media e a volte alta nell'altro caso. Il giudizio sul carattere riproduttivo dell'immagine è inversamente proporzionale alla complessità in termini di presupposti teorici ed in termini di difficoltà esecutive pratiche della tecnica di formalizzazione dell'immagine. L'esecuzione di un gesto estremamente semplice implica una ricchezza della forma rappresentativa imparagonabile al caso precedente. La rassomiglianza tra due quadri impressionisti o divisionisti o puntinisti è frutto di un notevole numero di presupposti teorici e di atti esecutivi compresenti nei due casi; al contrario la cancellatura delle pagine di un libro è di una imparagonabile immediatezza e facilità esecutiva rispetto alle prime. Per conseguenza ha una capacità connotativa della forma espressiva alquanto ridotta. Ecco perché la forma espressiva della cancellatura, consistendo in una semplice cancellatura, è per definizione molto debole. Il che avrebbe dovuto indurre il tribunale ad una ben più profonda meditazione circa la forza espressiva oggettiva dell'operazione della cancellatura posta in essere nell'opera di Isgrò e nella copertina del disco, così da revocare in dubbio la stessa conclusione circa la illecita riproduzione dell'opera dell'artista italiano.

4.5. Se poi si confrontano la copertina del disco e l'opera citata in sentenza, si nota facilmente che si tratta di due rappresentazioni assimilabili esclusivamente per la tecnica realizzativa, ma diverse nella espressione nel contenuto rappresentato; si nota insomma quella

rassomiglianza che è possibile trarre dall'osservazione di due quadri impressionisti o puntinisti o divisionisti simili tra loro, ma non per questo sovrapponibili e quindi suscettibili di un fondato giudizio di riproduzione del uno rispetto all'altro.

Visivamente le opere frutto entrambe di cancellature di un testo con un pennarello sono molto diverse. L'opera di Isgrò è composta di cancellature che coprono esclusivamente le parole e le lettere del testo scritto, senza invadere gli spazi vuoti di testo. In un rigo, solo parzialmente cancellato, si leggono le parole «dichiaro di essere Emilio Isgrò». Nella copertina del disco, invece, l'operazione è molto più accattivante. Le cancellature a pennarello lasciano scoperte le estremità delle lettere di cui si compone il testo, accentuando la manualità insita nell'operazione e connotando il risultato di una cifra artigianale nonostante la meccanicità del procedimento seguito. La cancellatura, in altri termini, è più irregolare e dunque maggiormente artistica, e si mostra alquanto libera da condizionamenti, non rispettando l'estensione delle parole. Il testo «is this the life we really want» non è scritto in un unico rigo, bensì in ben sei righe parzialmente cancellati, in uno spazio complessivo di otto righe. Cosa che conferisce all'immagine un notevole effetto di movimento che contribuisce all'estetica dell'opera.

Tutto quanto le due immagini hanno in comune è esclusivamente la tecnica della cancellatura parziale del testo per ricavare dallo stesso una frase di senso compiuto circondata da cancellature. È questa, come dovrebbe apparire in maniera evidente, una semplice tecnica di realizzazione di una immagine, e non una specifica espressione artistica.

Al di là della tecnica usata il contenuto visivo è molto diverso, le frasi sono scritte in lingue diverse ed hanno un significato profondamente diverso. Nessuna confusione sarebbe possibile. Ciò che pertanto ha indotto il tribunale alla sua decisione è stato un errore di valutazione delle immagini. Come anche a volte la stessa motivazione tradisce (per la scelta

delle parole) il tribunale non ha paragonato due opere; ha invece paragonato l'opera nella copertina del disco con la tecnica seguita da Isgrò per realizzare una serie di opere nessuna delle quali coincide o può ritenersi profondamente simile a quella della copertina del disco.

Osserva, in tema, Cass. 2039/2018: l'opera che costituisce una illecita riproduzione deve «essere priva di un cd. scarto semantico, idoneo a conferirle rispetto all'altra un proprio e diverso significato artistico, in quanto abbia dall'opera plagiata mutuato il cd. nucleo individualizzante o creativo (cfr. Cass. 19 febbraio 2015, n. 3340); in sostanza, è necessario che l'autore del plagio si sia appropriato degli elementi creativi dell'opera altrui, ricalcando in modo pedissequo quanto da altri ideato ed espresso in forma determinata e identificabile; al contrario, è esclusa la sussistenza del plagio, allorché la nuova opera si fondi sì sulla stessa idea ispiratrice, ma si differenzi negli elementi essenziali che ne caratterizzano la forma espressiva».

Il tribunale, discostandosi da questo indirizzo che formalmente dichiara di seguire, ha pertanto posto ad oggetto del suo giudizio la forma espressiva in se stessa, la medesima tecnica di cancellatura parziale di un testo in modo da ricavarne una frase finita, e ha ritenuto – contrariamente a quanto dispone la legislazione richiamata nello stesso provvedimento - tale tecnica insuscettibile di essere seguita da soggetti diversi da Emilio Isgrò. Su questa linea, dovrebbe ritenersi che la tecnica del dripping – ossia una particolare forma espressiva – non possa essere attuata perché esclusiva di Jackson Pollock.

Come si vede, diversamente da quanto annunciato in motivazione, il tribunale non ha paragonato due espressioni o due rappresentazioni bensì una rappresentazione e una tecnica esecutiva, ossia due elementi incomparabili. Ha poi ritenuto illecito l'utilizzo di una tecnica, con ciò disattendendo la disciplina legale di settore. Ha sommato questo errore giuridico circa l'inappropriabilità di idee e contenuti (costitutivi della

tecnica della cancellatura) all'errore logico di paragonare un'opera ad una produzione.

4.6. Prosegue Cass. 2039/2018: «la verifica sulla riproduzione va operata sulla base del riscontro delle difformità dalle caratteristiche essenziali, mentre non sono sufficienti originalità di mero dettaglio dell'opera plagiaria (Cass. 15 giugno 2012, n. 9854; 28 novembre 2011, n. 25173; 27 ottobre 2005, n. 20925; 10 marzo 1994, n. 2345; 10 maggio 1993, n. 5346): dunque, non sussiste il plagio qualora due opere, pur avendo in comune il cd. spunto o motivo ispiratore, differiscano quanto agli ulteriori elementi caratterizzanti ed essenziali, permanendo viceversa il plagio anche quando esso sia «camuffato» (o «mascherato») mediante varianti solo apparenti». Nel caso in esame lo spunto o motivo ispiratore della cancellatura parziale di un testo è l'unico punto di collegamento tra le due immagini poste a confronto; il che avrebbe dovuto indurre il tribunale ad un giudizio opposto a quello preso. Eppure la tutela giuridica concerne il risultato formale piuttosto che il presupposto concettuale, ossia l'idea. Ecco dunque una ulteriore prova di come ciò che il tribunale abbia inteso tutelare sia stata l'idea di Isgrò e non la realizzazione rappresentativa di quell'idea in un'opera dell'artista. In altre parole, quanto la legge vieta piuttosto che ciò che la legge consente.

Traspare tuttavia, nella pronuncia, la difficoltà di misurarsi con un argomento vissuto come sfuggente, considerata l'alterità della produzione dell'arte contemporanea rispetto all'esperienza quotidiana della vita.

Per di più Isgrò è – secondo le comuni classificazioni degli esperti - artista concettuale, animato dalla convinzione della prevalenza dell'idea sulla rappresentazione, della teoria sulla forma, della elaborazione discorsiva dell'arte rispetto al manufatto dipendente dalla messa in atto della teoria.

L'essenza dell'operazione artistica di Isgrò è nel pensare la cancellatura, non nell'eseguire la cancellatura su un testo. La cancellatura è esposta

dall'artista in testi teorici, come *Teoria della cancellatura*, Galleria Fonte l'Abisso, 1990.

Chiunque potrebbe realizzare un manufatto indistinguibile nella qualità visiva da una qualsiasi opera di Isgrò cancellando con un pennarello nero quasi tutte le parole sulla pagina di un qualsiasi libro scritto in una qualsiasi lingua. Ma l'artista legittima la operazione della cancellatura da lui eseguita, affermando che «la cancellatura è come lo zero in matematica, chiamato a formare da solo tutti i numeri e tutti i valori». Il carattere concettuale di questa prassi artistica la rende incomparabile con i prodotti rappresentativi dell'arte occidentale precedenti e successivi alla cosiddetta «fase concettuale» poiché ciò che dovrebbe contare in questo tipo di esperienza è l'idea piuttosto che la sua realizzazione (secondo un modo di pensare che risale a Marcel Duchamp).

Simili prodotti dell'inventiva umana dovrebbero essere classificati, ai fini della tutela giuridica, non tra le opere artistiche ma in una zona di confine lambita dalla disciplina delle opere brevettabili quanto al contenuto, e dei segni distintivi quanto alla forma. Ma questa conclusione, mentre può contribuire alla comprensione del disagio in cui si è trovato il tribunale nel rendere una tutela che avvertiva come dovuta a fronte di un oggetto estremamente sfuggente - ossia l'operazione concettuale di Isgrò rapportata alla copertina di un disco; il prodotto esoterico di un'arte per soli iniziati rispetto alla semplice copertina di un disco lanciato sul mercato mondiale - testimonia allo stesso tempo lo scollamento tra l'idea di arte tutt'ora vissuta nel mondo del diritto e più in generale nella società, e talune pratiche storicamente celebrate. Per conferma, proviamo a questo punto a confrontare le nostre due immagini con quella di *Poème Optique* di Man Ray. Come osserva il tribunale, la differenza tra l'opera di Man Ray e l'opera di Isgrò è che la prima, diversamente dalla seconda (così come dalla copertina dell'opera di Roger Waters) non si compone di cancellature, ma direttamente di tratti di inchiostro nero sotto i quali non

traspare un testo cancellato. Il che è sufficiente al tribunale per ritenere la diversità delle due opere (e, implicitamente, dell'opera di Man Ray rispetto alla copertina del disco, ritenuta illecitamente riprodotiva della cancellatura di Isgrò). Invece, non è difficile osservare che dal punto di vista visivo le tre opere sono sostanzialmente sovrapponibili anche se soltanto due sono chiaramente frutto di cancellature su un testo preesistente, mentre *Poème Optique* è un'opera composta di tratti uguali alle cancellature di un testo, ma tracciati su un foglio bianco: non di cancellature, ma di rappresentazioni mimetiche di cancellature. Dal punto di vista formale le opere corrispondono, quel che cambia è il retroterra concettuale della realizzazione. Da un lato disegni neri su un foglio bianco, ad animare un testo non leggibile; dall'altro disegni neri su testi leggibili e perciò resi illeggibili. Il risultato formale – quello della cancellatura di un testo stampato – è simile nei tre casi; il presupposto concettuale profondamente diverso. Ma il tribunale ha operato una distinzione, separando l'opera di Man Ray dalle altre due, benché tutte e tre determinino un similare risultato visuale, non sovrapponibile – nella specificità – a nessuno degli altri due. Nella sua operazione dunque il tribunale ha valorizzato l'idea, la diversità concettuale di fondo tra il riprodurre l'effetto di una cancellatura su un foglio bianco e il cancellare effettivamente un testo con un tratto nero. È rimasto perciò suggestionato dall'idea piuttosto che dalla rappresentazione. Da ciò che è escluso dalla tutela piuttosto che da ciò che ne costituisce l'oggetto. Per conseguenza il tribunale ha assecondato l'idea che un artista possa creare un proprio linguaggio – e dunque non opere ma un codice di realizzazione delle opere – pretendendone, ed ottenendone, il diritto all'utilizzo esclusivo. Come se questo ipotetico linguaggio – compromesso dall'interdetto ad essere usato da altri che non sia il suo inventore – costituisse in realtà, e più modestamente, una tecnica di realizzazione di prodotti seriali, suscettibile di una tutela di tipo brevettuale.

IS THIS THE LIFE WE REALLY WANT?

Fabrizio Di Marzio¹

1. I would like to carry out some observations on the subject - which is also rarely attended by the jurisprudence - of the illicit reproduction of works of visual art. The occasion is provided by the recent ruling by the Court of Cassation (judgment January 26, 2018, No. 2039) on the subject of plagiarism of a painting of contemporary art, which has reviewed and confirmed the jurisprudence formed in the matter, and by the order of the court of Milan, 24 July 2017 made in the controversy that has seen opposed the conceptual artist Emilio Isgrò and the record company Sony for the graphic representations that accompany the musical work of Roger Waters entitled *Is this the life we really want ?*, considered an illicit reproduction of the work of Isgrò entitled *Cancellatura* dating back to 1964. In addition to being illegally reproductive, as stated in the

¹ He has been a member of the scientific committee of the Supreme Council of the Magistracy and, subsequently, of the teaching structure of the Higher School of Magistracy at the Court of Cassation; he is a member of the statutory guarantee commission and for the transparency and control of political party statements. It is part of the scientific committee of the Observatory on Crime in Agriculture and on the Agri-Food System; he also participates in the civil law commission at the Italian accounting body. He has been teaching private subjects in various universities. He has been a member of technical committees and working groups at the Presidency of the Council of Ministers and at the Ministry of Economic Development in terms of commercial legislation.

introductory part of the provision, also other «subsequent works of the artist». I would like to examine the court's ruling in the light of the principles reaffirmed by the Court of Cassation, to say something about the problem of illicit reproduction of works of visual art.

The particularity of the case decided by the court in Milan is precisely in the formulation of the judicial request; since it is not required to verify whether an unlawful reproduction of a given visual work has been carried out, but of an undetermined series of visual works: the so-called *erasures* performed by Isgrò in the sixties. In fact, we read on page 3 of the order: «The applicant Emilio Isgrò asked, among other measures, the inhibition to commercialization for having been his works and, in particular, the work *Cancellatura* of 1964 reproduced illegally on the cover and in the accompanying material of the phonographic support CD and vinyl record».

The particularity of the setting of the application is not surpassed by the objective data according to which the discussion of the dispute and the decision would then concentrate - according to the reading of the court order - on the comparison between the cover of the musical work and the visual work of Isgrò entitled *Cancellatura* made in 1964. This fact does not detract from the objective scope of the application, relative to the comparison between the representation deemed illegal reproduction and - rather than an unlawfully reproduced visual work - a series of visual works. As if a specific image could be illegitimately reproductive not - as the logic would imply - of another specific image, but of a numerous series of distinct visual works: distinct, therefore, not only with respect to the image considered illegal reproduction, but also compared to others. As if the cover of the album could be, on its own, illicit reproduction of a series of works different from one another.

2. The court's argumentation takes place in several steps that can be summarized as follows.

2.1. We remember in the premise that the ar. 2575 c.c. and the copyright law refers to intellectual works intended for representation by protecting - in the forms of copyright - the work as a representation and expression of ideas and feelings; so that object of protection is not the idea or the content involved in the work, but the representation as such; the expression of that idea and that content; their formalization in the visual work. The court also refers to the appellant's normative formulation according to which copyright protection covers expressions and not ideas, procedures or methods of operation or even mathematical concepts as such (in their objectivity); and cites art 9 n. 2 TRIPS also recalling various community directives and implementing legislation. Therefore, concludes on the point the court, object of protection is not the idea of erasing or the material act of erasing - which in themselves considered have no function, neither aesthetic nor artistic - but it is exclusively the exterior form of artist's work; his way of representing reality and communicating ideas and feelings on the basis of a well-defined idea and a precise material operation. Which, in this case, determine the operation of the cancellation and the artistic result that derives from it.

In the concern to further clarify this decisive point, the court recalls the difference between patent protection and copyright protection: while the invention, to be patentable, must be characterized by novelty and inventive activity aimed at the original solution of a technical problem, instead the copyright concerns, rather than ideas and contents, representations. While therefore in the matter of patents creative activity consists in the ideation, in the matter of copyright consists in the expression of ideas and contents. While in the first case the idea is protected, in the second case its formalization is protected (and in fact the mere reproduction of texts and drawings relating to the patent do not constitute an infringement of it: Article 66 of the Italian Civil Code).

2.2. The prerequisite for authoritative protection is that the work has a creative character. The tribunal recalls the jurisprudence according to which it is sufficient that in the work a creative tenor can be found, even if minimal but capable of manifesting itself in the external world; therefore, creativity cannot be excluded only because the work consists of simple ideas and notions (suffice it to mention the initial jurisprudence, gradually confirmed in subsequent pronouncements, dating back to the same years as Isgrò's work: Cass. 175/1969; then more recently, Cass. 5089/2004, Cass. 25173/2011).

On this premise, the court concludes by the certainly creative character of Isgrò's production, deriving it from the wide recognition in specialized cultural environments. Curiously, he believes that he supports the conclusion on the creativity of the *Cancellatura* work of 1964, stating that the court can only take note of the opinion formed in the context of the experts in the sector over a short period of time. The conclusion that the judge cannot replace his esthetic judgment with the consolidated one is in the cultural and artistic environment of reference.

2.3. The last argumentative passage concerns the comparison between the two images: that of the cover of the disc and the visual work *Cancellatura*, 1964.

It supports the court that from the simple juxtaposition of the two figures emerges as the expressive forms of Isgrò's work - consisting of black lines drawn in an irregular way that reveal some underlying graphic signs and highlight the remaining words saved by the erasures - is slavishly reproduced in the graphic material of Waters' disc so that «The comparison of the work of Isgrò with the said representational material that accompanies the phonographic support of Roger Waters shows that the reproduction has slavishly reproduced the personal expressive form of the artist Isgrò».

The court is not limited to this comparison but also compares the work of Isgrò to *Poème Optique*, a work by Man Ray of 1924. It underlines the differences between the two works since in the 1924 work there are only black segments from the tract they vary in length, with no traces of a text underneath, while in the 1964 work the black lines are continuous and are characterized in their expressive form by irregularities, allowing the printed writing to appear beneath the erasure and some words of the text. From which the underlying diversity between the two works would emerge.

3. The sentence of Cassation of 26.1.2018, n. 2039, reiterated as with the term «plagiarism» the art. 171 l. dir. author defines the fact of who «without having the right, for any purpose and in any form, a) reproduces ... a work of others». The pronouncement continues: «plagiarism, therefore, is realized with the activity of reproduction - we speak therefore of «appropriation» - total or partial of the creative elements of a work of others, so as to trace in a «parasitic» way as much as others conceived and then expressed in a determined and identifiable form ... Moreover, the idea itself is not protected, but the form of its expression, that is, its subjectivity, so that the same idea can be the basis of different works that are or they may be different for the subjective creativity that each of the authors spends and which, as such, detects for the purposes of protection (Cassation November 28, 2011, No. 25173) ... There is no talk, therefore, of plagiarism with regard to the idea on to which the work is based, not protecting the discipline on copyright the idea itself (which can also be obtained by chance, as an autonomous result of the intellectual activity of different and independent subjects), finding instead the presupposition in the identity of the «expression», understood as the form through which the content of the intellectual product is expressed, worthy of protection when it bears the character of originality and personality: ideas for themselves do not receive protection in our system, but it must be the

way in which they are made is identical, in other words the external form of representation».

4. I make some critical observations.

4.1. A first consideration regards the motivation on the creative character of the artistic production of Isgrò known as cancellature.

Instead of facing the problem with an argument concerning the work (or production), the court prefers to take it so to speak, looking at the context, to the contemporary art world, in which the work has been accepted as judged and enjoyed. The court does not take a position on the creative character of the work *Cancellatura*, stating that it is considered to exist in the contemporary art world; and this would be enough. The court therefore believes that it can limit itself to taking note of the opinion formed in the context of the experts in the sector (see page 9 of the provision). It follows that the argumentative content of the pronouncement would lie - on the element of the creativity of the work - in the evaluations made by experts and scholars of which the judge confines himself to taking note.

The fact is remarkable. Whenever in a judgment technical questions related to sciences or disciplines other than law fall - as was also the case in the process that provoked the provision in question - experts in the sector are questioned, who draft consultations. However, the judgment of the experts is not the subject of an acknowledgment by the judge, but is still subject to a critical assessment. In this case the critical evaluation is completely missing, because the court is limited to a simple reference to the expert judgment. It almost seems that, according to the court, those subjects and that judgment were related to a completely different world; to another world, not frequented by the court and - as is easily understood by the motivation - not even by members of the social community, except for a small group of initiates. On the other hand, as is evident, the character of creativity must be objectively perceptible outside

presumed circles of experts, who otherwise would have an unjustifiable monopoly of judgment.

All the more this should be understood in this case, since Roger Waters' record is not intended for a group of initiates, nor for that specific group of initiates that we could qualify as the «expert scholars of contemporary art»; the disc is aimed at all consumers who might be interested. Here then is that between the work allegedly reproduced and the reproducing work one digs an unbridgeable moat, belonging one to the other to two different and non-commensurable contexts. This should have raised more than one perplexity about the same legitimacy of the comparison between two hardly commensurable data. The question is in fact very different from that which usually arises for the plagiarism of works of art through the illicit reproduction of the same in other artistic works (illicit reproduction of a painting pictorial, illicit sculptural reproduction of a sculpture and so on).

4.2. The second observation concerns the formulation of the application as it emerges from the provision. The request to inhibit the commercialization of a reproductive image not of a work, but of a series of works and more widely of an artistic production, is groundless in perspective as it contains an unsurpassable logical contradiction. Unquestionably, a single image can not be reproductive of a series of images, but only of another image. A series of images constitutes an inseparable set of comparison with a single image according to the criterion of reproduction. The question appeared to be inaccessible even in its formulation, as it implied a logically impossible comparison. One would then wonder why the court has escaped what might appear to be an obvious logical implication. But this is the object of a third observation.

4.3. I mention only two fundamental experiences in the history of modern art: The Impressionism of Pissarrò, Monet, Van Gogh and so on,

and Seraut's puntinismo, known to any person provided with an average culture that leads his life in the west.

The impressionists were able to group themselves into a movement because of a particular procedure of formalizing the pictorial image, aimed at capturing the fleeting effect of light on things, formalization shared by all members of the group (who often created works not immediately distinguishable in paternity the significance of the same procedure for formalizing the representation followed by those artists). In the case of pointillism, the process of realization of the works created by the artists belonging to the movement was made the subject of a considerable theoretical elaboration, rich in scientific contents aimed at objectifying the procedure, useful for achieving a shared poetic result. Also in this case, the works of the different artists at a glance are very similar, even though they were made by different people.

We could linger long. Continuing to consider international phenomena, it is easy to cite the paintings of Matisse and Derain attributable to the poetic *fauves*, the result of a similar construction procedure and extremely similar at first sight to each other.

Even in Italy in the same year, national movements such as the diversionist painting and the macchiaiola painting were established - that is, painting by points and segments and painting by color spots - that gathered, under the banner of precise and elaborate procedures for formalizing the images, the production of several excellent artists.

I think it is clear that if today an artist wanted to paint a picture according to the Impressionist technique (also shown in pictorial manuals easily found on the market) or according to the macchiaiola or divisionist technique, he would not make works classifiable as illicit reproductions of previous artistic productions related to specific ones avant-garde movements. The same jurisprudence has repeatedly clarified that the confusion between two works does not matter, according to the

impression judging scheme used for the distinctive signs of the company, but the illicit reproduction of one work by the other (Cass. June 15, 2012, No. 9854, October 27, 2005, No. 20925).

4.4. This intuitive conclusion is based on two reasons. The first is that, as already amply explained, it would never be possible to compare with logical relevance a single work to an entire production of one or more artists to verify the judgment on the reproduction of production in the work.

The second reason is that the comparison must concern the formalization of two precise works and can not limit itself to verifying whether both works have been realized or not according to the same procedure of formalization. As widely repeated both in the jurisprudence cited in the provision under examination and in the same provision, the object of the judgment is not an idea or an executive act - that is, a realization technique of a work (in this case the erasing technique, in that of the macchiaioli painting for stains, or in that of the puntinists painting by juxtaposition of points of pure color) - but it is the expression that ultimately descends from the use of the technique itself. It is therefore necessary to disregard the technique of formalizing the representation and examine the two works to see if one of them constitutes the illicit reproduction of the other. In order for this to happen, it must be a work that slavishly reproduces the form of the other, according to a wide-overlapping judgment of the two artistic representations.

The role played in the judgment by the technique of image realization is very important. A basic technique such as erasing the words printed on the page of a book or a poster with a marker is very different in the creative and executive complexity of elaborate pictorial techniques such as those just mentioned. Consequently, the result of similarity in the first case and in the second order of cases derives from opposing causes. Having followed an extremely banal procedure, with no theoretical

implications in terms of formalization and without any executive difficulty on the one hand; having followed procedures rich in theoretical implications in terms of formalization and connoted by a medium and sometimes high executive difficulty in the other case. The judgment on the reproductive character of the image is inversely proportional to the complexity in terms of theoretical assumptions and in terms of practical execution difficulties of the technique of formalizing the image. The execution of an extremely simple gesture implies a richness of the representative form that can be compared to the previous case. The resemblance between two impressionists or diversionist paintings or pointillists is the result of a considerable number of theoretical assumptions and executive acts co-present in the two cases; on the contrary, the erasing of the pages of a book is of an incomparable immediacy and ease of execution with respect to the former. Consequently, it has a connotative capacity of the somewhat reduced form of expression. This is why the expressive form of the erasure, consisting of a simple erasing, is by definition very weak. This should have led the court to a much more profound meditation about the objective expressive force of the erasing operation carried out in Isgrò's work and on the cover of the disc, so as to call into question the same conclusion about the illicit reproduction of the work of the Italian artist.

4.5. If we then compare the cover of the disc and the work cited in the sentence, it is easy to see that these are two representations that can be assimilated exclusively for the construction technique, but different in the expression in the represented content; in short, we can note the resemblance that can be drawn from the observation of two impressionist paintings or pointillists or diversionist similar to each other, but not overlapping and therefore susceptible of a well-founded judgment of reproduction of one with respect to the other.

Visually the works both result of deletions of a text with a marker are very different. Isgrò's work consists of erasures that exclusively cover the words and letters of the written text, without invading the empty spaces of text. In one line, only partially deleted, one reads the words «I declare to be Emilio Isgrò». On the cover of the disc, however, the operation is much more engaging. The erasures in felt-tip pens uncover the ends of the letters of which the text is composed, accentuating the manual inherent in the operation and connoting the result of an artisanal number despite the mechanical nature of the procedure followed. The erasure, in other words, is more irregular and therefore more artistic, and shows itself quite free from conditioning, not respecting the extension of words. The text «is this the life we really want» is not written in a single line, but rather in six partially erased staves, in a total space of eight staves. Which gives the image a noticeable effect of movement that contributes to the aesthetics of the work.

All that the two images have in common is exclusively the technique of partial deletion of the text in order to derive from it a sentence of complete meaning surrounded by deletions. This is, as it should appear in a clear way, a simple technique of realization of an image, and not a specific artistic expression.

Beyond the technique used, the visual content is very different, the sentences are written in different languages and have a profoundly different meaning. No confusion would be possible. What therefore led the court to its decision was an error in the evaluation of the images. As also sometimes the same motivation betrays (for the choice of words) the court has not compared two works; instead he compared the work on the cover of the album with the technique followed by Isgrò to realize a series of works none of which coincides or can be considered deeply similar to that of the cover of the album.

See, in theme, Cass. 2039/2018: the work that constitutes an illicit reproduction must «be without a cd. semantic waste, suitable to confer them with respect to the other a different and different artistic meaning, as it has borrowed the cd from the plagiarized work. individualizing or creative core (see Cassation 19 February 2015, No. 3340); in essence, it is necessary that the author of the plagiarism has appropriated the creative elements of the work of others, tracing in a slavish way what has been conceived by others and expressed in a determined and identifiable form; on the contrary, the existence of plagiarism is excluded, when the new work is founded on the same idea of inspiration, but is differentiated in the essential elements that characterize its expressive form».

The court, departing from this address that formally declares to follow, has therefore placed to its judgment the expressive form in itself, the same technique of partial deletion of a text in order to obtain a finite sentence, and held - contrary to to what is available in the legislation referred to in the same provision - this inscrutable technique to be followed by subjects other than Emilio Isgrò. On this line, it should be considered that the technique of dripping - that is, a particular form of expression - cannot be implemented because it is exclusive to Jackson Pollock.

As can be seen, unlike what was announced in the explanatory memorandum, the court did not compare two expressions or two representations, but rather a representation and an executive technique, that is two incomparable elements. He then considered illicit use of a technique, thereby disregarding the legal discipline of the sector. He added this legal error regarding the inappropriateness of ideas and contents (constitutive of the erasing technique) to the logical error of comparing a work to a production.

4.6. Cass continues. 2039/2018: «the verification of the reproduction must be made on the basis of the verification of the differences from the essential characteristics, while the originality of a mere detail of the plagiaristic work is not sufficient (Cassation 15th June 2012, No. 9854; 25173, 27 October 2005, No. 20925, March 10, 1994, No. 2345, May 10, 1993, No. 5346): therefore, there is no plagiarism if two works, despite having in common the so-called. inspiration or inspirational motif, differ as to the further characteristic and essential elements, while remaining plagiarism even when it is «disguised» through only apparent variants».

In the case under examination, the starting point or inspiring reason for the partial deletion of a text is the only connecting point between the two images compared; which should have led the court to a judgment contrary to that taken.

Yet the legal protection concerns the formal result rather than the conceptual assumption, ie the idea. Here is a further proof of how what the court intended to protect was the idea of Isgrò and not the representative realization of that idea in a work of the artist. In other words, how much the law prohibits rather than what the law allows.

However, in the pronouncement it transpires the difficulty of measuring oneself with an argument that is experienced as elusive, considering the otherness of the production of contemporary art with respect to the daily experience of life.

Furthermore, Isgrò is - according to the common classifications of experts - conceptual artist, animated by the conviction of the prevalence of the idea on representation, of the theory on the form, of the discursive elaboration of art with respect to the artifact dependent on the implementation of the theory.

The essence of Isgrò's artistic operation is in thinking about erasure, not in erasing a text. The erasure is exposed by the artist in theoretical texts, such as *Theory of deletion*, Galleria Fonte l'Abisso, 1990.

Anyone could make an artifact indistinguishable in visual quality from any work by Isgrò by erasing with a black marker almost all the words on the page of any book written in any language. But the artist legitimizes the erasing operation he performed, stating that «erasing is like zero in mathematics, called to form all numbers and all values». The conceptual character of this artistic practice makes it incomparable with the representative products of western art before and after the so-called «conceptual phase» because what should count in this type of experience is the idea rather than its realization (according to a way to think that goes back to Marcel Duchamp).

Such products of human inventiveness should be classified, for the purposes of legal protection, not between artistic works but in a border zone lapped by the discipline of works patentable as to content, and of distinctive signs as to form.

But this conclusion, while it may contribute to the understanding of the discomfort in which the court was found in rendering a protection it felt as due in the face of an extremely elusive object - that is, the conceptual operation of Isgrò related to the cover of a record; the esoteric product of an art only started with respect to the simple cover of a disc launched on the world market - testifies at the same time the disconnect between the idea of art still experienced in the world of law and more generally in society, and some historically celebrated practices.

For confirmation, let's try at this point to compare our two images with that of *Poème Optique* by Man Ray. As the court observes, the difference between the work of Man Ray and the work of Isgrò is that the former, unlike the second (as well as the cover of the work of Roger Waters) is not composed of erasures, but directly of black ink under which no deleted text is transposed. This is sufficient for the court to consider the diversity of the two works (and, implicitly, of the work of Man Ray with respect to the cover of the disc, which is considered to be illicitly

reproductive of the erasing of Isgrò). Instead, it is not difficult to see that from the visual point of view the three works are substantially overlapping even if only two are clearly the result of deletions on a pre-existing text, while *Poème Optique* is a work composed of features equal to the erasures of a text, but traced on a white sheet: not of erasures, but of mimetic representations of deletions. From a formal point of view the works correspond, what changes is the conceptual background of the realization. On the one hand black drawings on a white sheet, to animate a non-readable text; on the other, black drawings on legible texts and therefore rendered illegible. The formal result - that of erasing a printed text - is similar in the three cases; the profoundly different conceptual assumption. But the court made a distinction, separating the work of Man Ray from the other two, although all three results in a similar visual result, not overlapping - in the specificity - to none of the other two. In his operation So the court has valued the idea, the underlying conceptual diversity between reproducing the effect of a deletion on a blank sheet and actually deleting a text with a black stroke. He was therefore influenced by the idea rather than by representation. From what is excluded from protection rather than what constitutes its object.

Consequently, the court has supported the idea that an artist can create his own language - and therefore not works but a code of realization of the works - claiming, and obtaining, the right to exclusive use. As if this hypothetical language - compromised by the interdict to be used by others who is not its inventor - actually constituted, and more modestly, a technique of production of serial products, susceptible of patent protection.



(Fotografia di Matteo Girola)

*Le immagini riprodotte in questo numero sono di **Claudia Maina**.*

Il suo lavoro artistico indaga il rapporto tra corpo e ambiente. Il corpo è messo in relazione alle dimensioni spaziali, temporali e sonore nelle quali vive. A partire dai concetti di ripetizione e abitudine, la ricerca si sposta su come questi agiscano nella quotidianità, influenzando la nostra psiche e il modo di abitare gli spazi. La dimensione fisica quotidiana viene confrontata costantemente con quella emotiva, legata alla percezione del nostro corpo: ne nasce una definizione dello spazio che viene costruita con una ricerca formale in continuo slittamento tra equilibrio ed ossessione.

Utilizza il disegno, la scultura, l'installazione ed il video.

Vive e lavora a Milano.

www.claudiamaina.it

Copertina:

BEDBUG EYES N°3_2012, Dettaglio, Collezione privata

A seguire in ordine (courtesy: economART di AMY D Arte Spazio Milano)

Amy-d
Arte Spazio
economArt

PIUMA CIMICE N° 6 (Siamo in due)_2015, Dettaglio

PIUMA CIMICE N° 6 (Siamo in due)_2015

BEBUG EYES N°1 bis_2012, Dettaglio

PIUMA CIMICE N° 2 (Amanti sommersi)_2015, Dettaglio

BEBUG EYES N°2_2012,, Dettaglio, Collezione privata

BEBUG EYES N°1 bis_2012, Dettaglio

BEDBUG LITTLE TOWN 1_ 2011

