Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea
Magistrale

in Storia delle arti e
conservazione dei
beni artistici:
curriculum
contemporaneo

LM-89

Tesi di Laurea

Contraffazione d'opere d'arte tra elaborazioni giurisdizionali e innovazioni tecnologiche: il caso studio Mario Schifano

Relatore
Ch.mo Prof. Marco Olivi

Correlatore
Ch.mo Prof. Giovanni Boldon Zanetti

Laureanda
Rebecca
Colombo
Matricola
869945

Anno Accademico
2021/2022

Introduzione

La tesi intende svolgere un'analisi sulla contraffazione del mercato dell'arte contemporanea da un punto di vista giuridico riportando come caso studio l'artista Mario Schifano, esponente della "scuola di Piazza del Popolo", tra gli artisti italiani più falsificati tutt'ora, il cui nome è legato a ben due enti, in continuo contrasto.
Ancora oggi, non esiste alcun albo o registro di esperti d'arte a cui poter attingere al fine di valutare, autenticare o stimare un'opera d'arte. Si tratta di un'attività di consulenza libera che chiunque può svolgere, è il mercato a selezionare gli esperti e spesso anche il parere stesso della fondazione ufficiale dedicata all'artista è messo in discussione.
Ai sensi del D. Lgs. n. 42 del 2004, art. 179 , non è punibile "*chi riproduce, detiene, pone in vendita o altrimenti diffonde copie di opere di pittura, di scultura o di grafica, ovvero copie od imitazioni di oggetti di antichità o di interesse storico od archeologico, dichiarate espressamente non autentiche*". Ma cosa accade quando questa dicitura di autenticità viene a mancare?
Si vuole quindi presentare un piano giuridico tale per cui il mercato dell'arte possa definirsi sicuro e regolamentare.

Nel primo capitolo si presenta il processo attraverso cui un'opera d'arte viene definita autentica; partendo da un'analisi giuridica fino agli strumenti e supporti utilizzati per la verifica e realizzazione della stessa come la radiografia e la grafologia spesso utilizzate in ambito contemporaneo così come è avvenuto per Schifano. Si presentano in seguito alcune figure ed enti professionali come il critico d'arte, l'art consultant, il Comando per la tutela del patrimonio culturale, CTP, CTU, periti e gli eredi stessi dell'artista in quanto soggetti che possono rilasciare un parere. Infine si distinguono le varie tipologie di autentiche e s'indaga l'importanza del ruolo dell'archivio.

Nel secondo capitolo si analizza il peculiare caso studio di Mario Schifano, le cui opere sono state e sono tutt'ora grande oggetto di falsificazione e sotto il cui nome troviamo identificate come istituzioni distinte la *Fondazione M.S. Multistudio*, da lui stesso progettata, e *l'Archivio Mario Schifano*, fondato, a seguito della sua scomparsa, dai suoi eredi. Attraverso l'analisi di alcune sentenze s'intende offrire quindi un esempio

concreto di ciò che avviene sul piano giuridico dal punto di vista del diritto d'autore e quando l'autenticità di un'opera viene messa in discussione.
Si vedrà come spesso la *Fondazione M.S. Multistudio* e *l'Archivio Mario Schifano* si siano trovati in disaccordo creando disagi e complicanze nei confronti dei rispettivi clienti ma anche alle Corti stesse che sono intervenute nei loro processi giudiziali.

Per concludere, nel Terzo capitolo si vogliono offrire delle possibili integrazioni giuridiche che vadano a tutelare le opere, gli autori e gli eventuali eredi o acquirenti riportando il buon esempio del diritto francese e l'incremento di alcune valide tecnologie come il DNArt di *Aries*-Project, spin-off dell'Università Ca'Foscari di Venezia nato nel 2014.

INDICE

***Glossario*……...5**

Capitolo I: **Contraffazione nel mondo dell'arte contemporanea: leggi, strumenti e figure professionali.**

1.1 Leggi e Decreti in vigore per la tutela delle opere d'arte……9

1.1.1 *Legge Bottai e Pieraccini……9*

1.1.2 *Art.178..……..……..12*

1.1.3 *Art.179: Le cause di non punibilità……15*

1.1.4 *Legge 9 marzo 2022: Disposizioni in materia di reati contro il patrimonio culturale……...16*

1.1.5 *Art.2575: Diritto d'Autore……17*

1.2 Istituzioni e figure professionali……21

1.2.1 *TPC – Comando per la tutela del patrimonio culturale……..21*

1.2.2 *CTP, CTU e Periti……..23*

1.2.3 *Critico d'arte……...24*

1.2.4 *Art Consultant……..29*

1.3 Strumenti d'indagine……31

1.3.1 *Costruzioni tecniche e radiografia……..33*

1.3.2 *Grafologia d'arte……40*

1.4 Il ruolo dell'Archivio……40

1.5 Autentiche e Perizie……...42

Capitolo II: **Il Caso studio: *Mario Schifano***

2.1 *Mario Schifano*: il genio ribelle……47

2.2 Doppia eredità: Archivio e Fondazione…….....54

2.2.1 *Analisi di alcune sentenze*:……57

- *"Studio Metodologico riguardante la catalogazione informatica dei dati relativi alle opere di Mario Schifano presenti presso la Fondazione M.S. Multistudio"* - ricerca o violazione del diritto d'autore?.....58
- *Pareri d'autenticità*……66
- *Perizia grafologica……74*

o *Analisi critica*……79
2.3 Materiali e Tecnica……81
2.3.1 Come riconoscere un falso Schifano? La testimonianza di Renzo Colombo…….88

Capitolo III: Come tutelare il mercato dell'arte contemporanea?
3.1 Francia: il buon esempio……99
3.2 Prospettive future……104
3.2.1 DNArt……...104

Conclusioni……...107

Bibliografia……...108

Sitografia……..110

Interviste……...112

Ringraziamenti……...113

Glossario

Archivio: «archivio», una struttura permanente che raccoglie, inventaria e conserva documenti originali di interesse storico e ne assicura la consultazione per finalità di studio e di ricerca; [1] esso viene creato dall'artista stesso o a seguito della sua scomparsa, da parte degli eredi. Si realizza un catalogo delle opere, cartaceo o digitale, contenente titolo e dati tecnici completi (materiali, dimensioni, anno ed eventuale numero di catalogo). Il fine è quello di ricostruire il percorso artistico del Maestro e fornire uno strumento di ricerca per gli studiosi, critici e curatori andando a conservare, tutelare e valorizzare i documenti, atti, opere, fotografie che lo costituiscono. Vi sono archivi costituiti in seno a Fondazioni, Associazioni o Comitati ma anche archivi privati costituiti come società o privi di specifica forma giuridica.

Attribuzione: L'attribuzione è il processo tramite il quale si può identificare l'artista che ha realizzato una determinata opera d'arte. L'attribuzione avviene utilizzando tutte le informazioni a disposizione raccolte attraverso l'analisi scientifica dei materiali e i pareri di esperti e storici dell'arte. Fondamentale nel riconoscere l'attribuzione di un'opera è la sua autenticità, da testimoniare con prove inconfutabili.

Autenticazione: In Italia il diritto di autenticare un'opera d'arte spetta in primo luogo all'artista ai sensi dell'art. 20 della legge sul Diritto d'autore[2]
Alla morte dell'artista tale diritto è esercitabile dai suoi eredi. Tuttavia, la facoltà di autentica non deve essere in esclusiva a quest'ultimi che spesso non sono nemmeno degli esperti d'arte. Per orientamento di dottrina e giurisprudenza, l'expertise può essere rilasciato da chiunque sia competente ed autorevole, non trattandosi di un diritto spettante in via esclusiva agli eredi dell'artista, i quali non possono attribuire o negare a terzi (ad es. critici d'arte) la facoltà di rilasciare expertise in merito all'autenticità dell'opera del loro congiunto.

[1] Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio, Decreto Legislativo n.42, 22 gennaio 2004, art.101 comma 2, lettera c.
[2] Legge n. 633 del 22 aprile 1941.

Copia: Riproduzione dell'opera d'arte, di cui il fruitore o acquirente sono messi a conoscenza e sono quindi consapevoli di avere di fronte un'opera non autentica. Da non confondere con il falso in quanto non presenta fine di lucro ma di diffusione e studio.

Expertise: dal francese *expertiser*, è la perizia che avviene da parte di un esperto su di un'opera d'arte. Viene redatta una relazione dall'esperto a cui è affidato tale procedimento, questa sarà poi allegata come documento di ufficializzazione dell'autenticità dell'opera. Si tratta di una ricerca di carattere storico e filologico, in cui vengono analizzati: documenti d'inventario, guide, atti ufficiali, bibliografie; anche per stabilire un'eventuale commissione all'artista e il pagamento delle opere.Lo stile dell'opera è messo a confronto con altre opere dello stesso autore. Salvo casi eccezionali, l'expertise non fornisce l'esatta autenticazione e, in caso di dubbi, si utilizza la formula cautelativa "attribuito a".

Falso: riproduzione di un'opera d'arte a scopo di frode e lucro. La vera natura dell'opera è omessa ingannando il fruitore o l'acquirente. Esistono diverse categorie di falsi: i falsi senza modello, ovvero opere che presentano lo stile dell'artista di cui sono disponibili solo bozzetti ma nessuna realizzazione pittorica; i *"pasticci*" realizzati unendo vari elementi di materiale verosimilmente autentico di uno stesso autore e infine le manomissioni o alterazioni, ovvero rifacimenti di opere esistenti realizzati con l'obiettivo di aumentarne il valore.
Categoria a parte sono i falsi d'autore: opere molto simili ad altre, conosciute e note. Chi realizza queste opere per professione non è denominato falsario ma "ricreatore di scenari". Alle loro produzioni sono allegati degli appositi documenti che ne attestano la non autenticità.

Fondazione: Costituita per atto pubblico o disposizione testamentaria. È un ente dotato di personalità giuridica disciplinato dagli articoli 14-35 del Codice civile. Solitamente si costituisce per lascito di un patrimonio vincolato al perseguimento di determinati scopi lucrativi: sociali, culturali, solidari.

Plagio: usurpazione della paternità dell'altrui opera, utilizzando quest'ultima senza citare la fonte o dare credito. Il plagio prevede la deformazione, mutilazione o altra modificazione dell'opera, qualora ne risulti offesa all'onore od alla reputazione dell'autore.

Replica: differisce dalla copia in quanto si tratta di un'opera d'arte riprodotta dallo stesso autore.

Serialità: produzione in serie di opere, con i medesimi soggetti e dimensioni, distinguibili dal solo punto di vista pittorico.

CAPITOLO I: **Contraffazione nel mondo dell'arte contemporanea: leggi, strumenti e figure professionali.**

La pratica del copiare era già diffusa durante il periodo medievale con scopo di conservazione, diffusione, studio ed esigenze devozionali, non vi era dunque nessun intento di frode. Per diffusione si intende voler rendere noto un modello unico; le copie sostituivano spesso gli originali, usurati nel tempo, al fine di garantire una prosecuzione dell'immagine, indipendentemente dal fatto che si tratti di una copia o di un originale, un concetto di conservazione sicuramente lontano da quello odierno.
L'accezione contemporanea, al contrario, si basa sull'unicità, irriproducibilità e insostituibilità dell'opera. Caratteristiche, quest'ultime, da cui nasce il concetto di falso. È con l'avvento del Rinascimento che si afferma la concezione di falso, in questo periodo infatti nasce il mercato dell'antiquariato
, si associa all'antichità una bellezza ormai andata persa, che desta forte interesse da parte dei falsari. La figura del falsario di professione si delinea dopo le scoperte di Pompei ed Ercolano, nel Settecento, con una rapida crescita d'interesse per i reperti archeologici. I falsi ingannano persino le istituzioni museali e la contraffazione prende il sopravvento nell'economia. Nell'Ottocento la produzione di falsi è talmente vasta che si decide di prenderli in esame con la speranza di riuscire in parte a contrastare il fenomeno. Quest'ultimo è ormai epidemico e nel Ventesimo secolo si decide d'intervenire a livello legislativo. In Italia nel 1969 viene istituito il Corpo Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale (CCTPC), un anno prima della Convenzione UNESCO di Parigi nella quale si invitavano gli Stati Membri a adottare le opportune misure per impedire l'acquisizione di beni esportati illecitamente, favorire il recupero di quelli trafugati e istituire uno specifico servizio finalizzato a ciò.

Il fenomeno della contraffazione nel dopoguerra vede un passaggio fondamentale, l'utilizzo di nuovi materiali. Gli artisti delle avanguardie vogliono rappresentare situazioni e spazi multipli, per fare ciò si servono del polimaterismo, policromia, spazialità e vuoto intesi come parti dell'opera. La quotidianità si trasforma in arte. L'industrializzazione gioca un ruolo fondamentale, ci si ispira ai nuovi materiali sintetici prodotti dalle industrie chimiche. Non è semplice per gli artisti far comprendere

la loro arte non pittorica, le gallerie, gli acquirenti e i critici si mostrano ancora dubbiosi.
Ci soffermeremo sull'introduzione dei nuovi materiali polimerici sintetici e semi-sintetici come i leganti pittorici. Essi attrassero gli artisti per le loro peculiari caratteristiche come l'asciugatura rapida che permetteva di velocizzare anche l'esecuzione delle opere stesse. I prodotti presentano costi bassi e sono facili da reperire questo agevola il falsario che da questo momento riesce a procurarsi i materiali facilmente ed essere la produzione aumentata notevolmente riesce a immettere nel mercato le sue opere contraffatte.
Gli stessi artisti non prestano attenzione all'attività di tutela, archivio e autentica. I falsari non si impegnano in una riproduzione fedele sicuri del fatto che il solo utilizzo degli stessi materiali dell'artista riuscirà ad ingannare il pubblico e spesso è ciò che avviene.

1.1 Leggi e Decreti in vigore per la tutela delle opere d'arte

1.1.1 Legge Bottai e Legge Pieraccini

La prima norma a favore della tutela dei beni artistici è stata emanata dal Ministero nel 1939, si tratta della Legge Bottai (1089/39) che mira a tutelare il patrimonio storico-artistici. Inserita tra i primi dodici articoli presentava una novità significativa ovvero il divieto di esportazione di determinati beni, nonché il termine bimestrale per l'esercizio della prelazione statale per i beni oggetto di notifica ministeriale in quanto rientranti nella categoria dei beni culturali. La norma presentava però allo stesso tempo un limite escludendo le opere d'autore vivente e non risalenti ad oltre cinquant'anni.
L'11 Gennaio 2000 è entrato in vigore, con il decreto legislativo n.490 del 29 Ottobre 1999 il Testo Unico delle disposizioni legislative in materia dei beni culturali e ambientali; il testo venne abrogato dopo soli quattro anni poiché presentava numerosi errori di scrittura per essere sostituito il 22 Gennaio 20024 con il Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio; quest'ultimo oltre a dettare la nuova legislazione in ambito culturale, ha ridefinito i rapporti tra Stato e autonomie territoriali, anche grazie alla riforma verificatasi nel 2001 del titolo quinto del testo costituzionale.

Una delle novità più significative introdotte con il Codice è la rivisitazione dei concetti di tutela e valorizzazione, così come presentati dal D.lgs. 112/1998, in linea con l'attuazione del disegno di legge presentato negli art. 117 e 118 della Costituzione.
Il riferimento rimane invariato, le opere prese in considerazione sono state eseguite da autore defunto o da oltre cinquant'anni e devono essere state dichiarate d'interesse artistico dall'amministrazione dei beni culturali.
L'arte contemporanea non essendo compresa si trova in una posizione di totale libertà di produzione, utilizzo e circolazione senza nessuna protezione.
Tra il XX e il XXI secolo i movimenti artistici avanguardisti hanno riscosso grandi successi e hanno avuto una vasta produzione ma non sono stati tutelati a livello legislativo. Inizialmente la normativa era basata sulla Legge Pieraccini[3] che prevedeva l'obbligo da parte del venditore di consegnare al compratore un attestato di autenticità, consistente in una copia fotografata dell'opera con la retroscritta dichiarazione di autenticità e l'indicazione della provenienza, sottoscritti dal venditore.
Con la Legge Pieraccini vennero introdotte delle sanzioni penali per i contraffattori d'arte la legge infatti sanzionava con l'art.3[4], le condotte di contraffazione, alterazione e riproduzione dei beni artistici, eseguite con lo scopo di trarne un illecito profitto; puniva, inoltre, i soggetti che lo avessero posto in commercio, detenuto, o introdotto nel territorio statale per poi successivamente porlo in commercio o in circolazione.
Sanzionava nell'articolo 4[5], l'autenticazione, accreditamento o contribuzione nell'accreditamento dell'autenticità dell'opera in considerazione, essendo consapevoli della sua vera natura ovvero un falso.

---

[3] Legge Pieraccini 1062/1971, art.9

[4] L'art. 3 della legge n. 1062 del 1971 disponeva: «Chiunque, al fine di trarne illecito profitto, contraffà, altera o riproduce un'opera di pittura, scultura o grafica, od un oggetto di antichità o di interesse storico od archeologico è punito con la reclusione da tre mesi fino a quattro anni e con la multa da lire centomila fino a lire tre milioni. Alla stessa pena soggiace chi, anche senza aver concorso nella contraffazione, alterazione o riproduzione, pone in commercio, o detiene per farne commercio, o introduce a questo fine nel territorio dello Stato, o comunque pone in circolazione, come autentici, esemplari contraffatti, alterati o riprodotti di opere di pittura, scultura, grafica o di oggetti di antichità, o di oggetti di interesse storico od archeologico».

[5] L'art. 4 della l. 1062/1971 sosteneva: « Alle stesse pene indicate nell'articolo precedente soggiace: 1) chiunque, conoscendone la falsità, autentica opere od oggetti, indicati nei precedenti articoli, contraffatti, alterati o riprodotti; 2) chiunque mediante altre dichiarazioni, perizie, pubblicazioni apposizione di timbri od etichette o con qualsiasi altro mezzo accredita o contribuisce ad accreditare, conoscendone la falsità, come autentici opere od oggetti, indicati nei precedenti articoli, contraffatti, alterati o riprodotti».

Proseguiva escludendo nell'art.8[6] qualunque sanzione nel caso in cui la riproduzione, il possesso, l'alienazione e il commercio concernessero beni esplicitamente dichiarati non originali.
La legge Pieraccini portò a dei cambiamenti fondamentali: le opere d'arte contemporanea non furono più escluse dalla tutela e in caso contrario il reato era perseguibile d'ufficio. Inoltre, nell'articolo 9 si fa riferimento ad un personale tecnico specializzato nell'autenticazione di opere d'arte: "fino a quando non sia istituito l'albo dei consulenti tecnici, il giudice deve avvalersi di periti indicati dal Ministro della pubblica istruzione, il quale è tenuto a sentire in relazione alla natura dell'opera o dell'oggetto di cui assume la non autenticità, la designazione della competente sezione del Consiglio superiore delle belle arti. Nei casi di opere d'arte moderna o contemporanea il giudice è tenuto altresì ad assumere come testimone, l'autore a cui l'opera d'arte sia attribuita o di cui l'opera stessa rechi la firma".[7]
Le disposizioni, parzialmente riportate, furono trasferite nell'articolo 127 e 128 del Testo Unico del 1999 reinserendo l'esclusione dalla disciplina di tutela delle opere d'arte con meno di cinquant'anni di esistenza, inesattezza che sarà modificata con la successiva legislazione del 2004. I giudici e in particolare il tribunale di Piacenza sottoposero alla Corte costituzionale l'illegittimità del Testo Unico.
Attualmente la disciplina penale in vigore, è da rinvenire nel D.lgs. 42/2004 e, precisamente, negli articoli 178 e 179.

[6] L'art. 8 l. 1062/1971, testualmente recitava: « Le disposizioni penali previste ai precedenti articoli non si applicano a chi riproduce, detiene, pone in vendita o altrimenti diffonde copie di opere di pittura, di scultura o di grafica, ovvero copie od imitazioni di oggetti di antichità o di interesse storico od archeologico, dichiarati espressamente non autentici, all'atto dell'esposizione o della vendita, mediante annotazione scritta sull'opera o sull'oggetto o, quando ciò non è possibile per la natura o le dimensioni della copia o dell'imitazione, mediante dichiarazione rilasciata all'atto dell'esposizione o della vendita. Non si applicano del pari ai restauri artistici che non abbiano ricostruito in modo determinante l'opera originale. Nelle vendite alle aste dei corpi di reato, è fatto obbligo all'ufficio procedente di provvedere alle forme di pubblicità, alle annotazioni e alle dichiarazioni indicate nel primo comma e relative alla non autenticità delle opere ed oggetti confiscati».

[7] L.20 Novembre 1971, n.1062 (Norme penali sulla contraffazione od alterazione di opere d'arte) abrogata dall'art.166 del D.Lgs.29 Ottobre 1999, n.490 ad eccezione degli articoli 8, secondo comma e 9.

1.1.2 Articolo 178

o ***Art 178 co 1 lett. a) D.Lgs. 42/2004***: contraffazione, alterazione, riproduzione di un'opera artistica.

La contraffazione rappresenta il reato di falsificazione nella sua accezione più classica; comprende ogni attività imitativa che sia in grado di far credere al pubblico che un'opera si di un autore che in realtà non ne è l'artista. Si tratta dunque di un'imitazione fedele dell'opera d'arte esposta come autentica alienandola.

Un'opera d'arte è contraffatta anche in assenza di una firma falsificata: qualora infatti l'opera imiti fedelmente lo stile di un'artista può facilmente essere spacciato per originale pur in assenza di sottoscrizione.

L'imitazione al contrario è un'operazione legittima il cui fine è quello di esaltare il prototipo originale; inoltre, nel caso in cui l'imitatore assegni a sé stesso la titolarità di un'opera altrui, può anche elevarsi a rango di plagio sulla base della legge sul diritto di autore del 1941, essere punita mentre la contraffazione avviene nel caso in cui l'esecutore materiale dell'opera si annulla e attribuendo l'opera ad un altro soggetto.

L'alterazione consiste nell'apportare delle modifiche nei confronti di un'originale, arrivando anche alla privazione di alcune parti, al fine di renderla più appetibile per il mercato. In questo ambito si è discusso sull'eccesso di restauro e fin dove può essere considerato idoneo. L'art. 179 D.lgs. 42/2004, viene esclusa la possibilità d' integrare, in quanto un'opera artistica può e deve essere restaurata, ma non in modo tale da alterarne la fisionomia originaria. Infine per riproduzione si fa riferimento alla copia di opere originali, successivamente dichiarate come tali, il tutto seguito da un'attività di compravendita e profitto. Da distinguere in questo caso la copia legittima, realizzata ai fini di studio o didascalici, e quindi non perseguibile per legge. Alcune perplessità sono state rilevate riguardo l'esecuzione di copie da parte di soggetti non autorizzati. Da un lato vi è la riproduzione di un quantitativo di modelli superiore a quello autorizzato da parte dell'artista, dall'altro vi è la riproduzione in assenza di legittimazione. Nel primo caso, non possiamo affermare con sicurezza che si tratti di una falsificazione, in quanto il soggetto vanta un riconoscimento, benché si possa rilevare una violazione del diritto di autore (da un punto di vista civile). Nel secondo caso, invece, la matrice non è da considerarsi originaria, non essendo stata autorizzata, è evidente quindi che anche le riproduzioni che ne scaturiscono sono autentiche.

Qualsiasi utilizzo non autorizzato completa il reato di riproduzione, agendo in modo differente, si andrebbe a violare sia la volontà dell'autore, sia il principio di lealtà commerciale e di fede pubblica.
Il momento effettivo in cui avviene il reato è nell'aggiunta del quid novi che va a modificare l'opera d'arte in questione.

«il reato di contraffazione di opere d'arte previsto dall'art. 127 riguarda tutte le condotte illecite (di contraffazione, alterazione, commercio etc.) realizzate nel territorio nazionale, indipendentemente dalla circostanza che le opere contraffatte, alterate etc. siano attribuite a un autore nazionale o a un autore straniero»[8]

Si riporta il seguente testo per porre attenzione al fatto che nonostante all'articolo uno, del Testo Unico, si facesse riferimento al patrimonio culturale "nazionale", il reato resta punibile, indipendentemente dall'attribuzione delle opere ad un autore nazionale o straniero.

o ***Art 178 co 1 lett. b) D.Lgs. 42/2004***: porre in commercio, detenere per il commercio, introdurre nel territorio dello Stato per il commercio e porre comunque in circolazione come autentici esemplari contraffatti, alterati o riprodotti.
La legge punisce chiunque, poniamo attenzione particolare in questo caso all'utilizzo del pronome personale indeterminato in quanto sta ad indicare che il giudizio può coinvolgere non solo professionisti ma personalità di ogni estrazione sociale, con attività commerciale ma anche trattandosi di singolo evento.
A differenza di ciò che viene espresso nel Codice penale (art.485) non è necessario trarre profitto dall'attività per essere puniti, l'intenzione è già essa stessa punibile per legge e quindi la detenzione dell'opera in sé, pur presentando quest'ultima un diverso grado di offensività.

o ***Art 178 co 1 lett. c) e d) D.Lgs. 42/2004***: autenticare opere od oggetti contraffatti, alterati o riprodotti; accreditare o contribuire ad accreditare, conoscendone la falsità, come autentici opere od oggetti contraffatti, alterati o riprodotti

[8] Cassazione Penale sez. III, 13 marzo 2007, n. 26072

Nelle seguenti lettere si affrontano le false autenticazioni da parte degli expertise che solitamente fanno parte della struttura organizzativa di una Fondazione o Archivio dedicate all'artista. L'expertise consiste in un gruppo di esperti: docenti, storici o critici d'arte o chiunque abbia avuto modo di instaurare un rapporto duraturo e continuativo con l'artista divenendone esperto. Il compito dell'expertise è quello di riconoscere e autenticare le opere. Quest'ultime infatti non solo devono, per legge[9] essere vendute con il certificato d'autentica ma possedendolo aumentano notevolmente di valore in quanto questo dovrebbe testimoniarne l'originalità. L'art. 178 si occupa quindi delle sanzioni nei confronti di chi, consapevole della non originalità dell'opera, la autentica e di conseguenza dichiara che l'opera non è stata né contraffatta, né alterata, né riprodotta. I soggetti accusati di false perizie subiscono le stesse pene dei contraffattori e inoltre la loro incriminazione non dipende da prove di sussistenza di scopo di lucro. Precedentemente gli autori avevano il diritto di essere riconosciuti come artisti delle proprie creazioni e di disconoscerne, qualora non gli appartenessero, la paternità. Sennonché si sono presentati casi in cui gli artisti hanno autenticato come loro opere che non lo erano e ne hanno disconosciute altre a loro poi ricondotte. Ad oggi quindi secondo l'art.9 del 1971 l'artista può partecipare come testimone al processo.

Se esistesse un albo dei consulenti secondo l'art.348 del Codice penale coloro che praticano l'attività di autenticazione illegalmente verrebbero puniti per abuso di professione.
Le seguenti azioni aumentano di gravità se svolte all'interno di attività commerciali, come viene specificato al comma 2 per cui sarà prevista una condanna e sospensione dell'attività commerciale in sé o interdizione; in caso di recidiva possono rivelarsi temibili per il mercante. La condanna sarà resa nota su tre quotidiani nazionali e le opere sequestrate o restituite, vietando allo stesso tempo la loro vendita nelle aste pubbliche.

[9] Codice del 2004, legge del 1971 e Testo Unico del 1999

1.1.3 Art.179 D.Lgs. 42/2004 Le cause di non punibilità

In questo articolo si stabiliscono alcuni limiti normativi rispetto alle precedenti condotte dell'articolo 178 lettere a) e b) andando ad escludere la punibilità del falso dichiarato per cui "la riproduzione, detenzione, offerta in vendita o diffusione di copie od imitazioni di opere di pittura, scultura o di grafica…"dichiarate espressamente non autentiche" non costituisce un reato.

Non è inclusa l'alterazione, un intervento manipolativo sicuramente dannoso. La contraffazione non è compresa nei termini d'imitazione o copia restando quindi punibile anche se dichiarata (poiché rimarrebbe l'aspetto fraudolento). Anche l'importazione sembrerebbe essere esclusa tuttavia potrebbe essere rappresentata dall'espressione "diffusione in qualsiasi modo" a cui si fa riferimento nell'art. 178 come "porre in circolazione".

L'articolo 179 rappresenta quindi una situazione di non punibilità? Ovvero il reato sussiste ma non il carattere antigiuridico o forse si tratta di un limite interpretativo che atrofizza l'illegalità delle condotte riportate all.art178.

Nell'articolo 179 viene data una certa rilevanza penale all'attività di restauro. Quest'ultimo infatti non deve mai essere ricostruttivo ma conservativo evitando di commettere un falso storico o eliminare la storia dell'opera e soprattutto seguendo le linee guida delineate nella Carta del restauro[10]. "Quest'ultima, nella cui compilazione è stato fondamentale l'apporto di Cesare Brandi, definisce quali siano gli oggetti interessati da azioni di salvaguardia e restauro, previste, per la prima volta, anche per singole opere d'arte, edifici d'interesse monumentale, storico o ambientale, centri storici, collezioni artistiche, arredamenti, giardini, parchi, resti antichi scoperti in ricerche terrestri e subacquee"[11]. Sono indicati gli interventi da evitare e quelli

[10] Nata ad Atene nel 1931 successivamente il Consiglio Superiore per le Antichità e le Belle Arti (sotto la guida del Ministero della Pubblica Istruzione) nel 1932, emanò la Carta del restauro italiana. Nel 1964, a Venezia, il Secondo Congresso Internazionale degli Architetti e Tecnici dei Monumenti, , definì la nuova Carta del restauro di Venezia. Nel 1972 che viene diffuso il testo della Carta italiana del restauro.

[11] Carta del Restauro per i beni culturali, https://pietrobarnabe.it/carta-del-restauro-beni-culturali/, pietrobernabe.it, 19.09.22

consentiti, si ammette l'uso di nuove tecnologie, purché autorizzate dal Ministero della pubblica istruzione a seguito del parere dell'Istituto centrale per il Restauro.

1.1.4 Legge 9 marzo 2022: *Disposizioni in materia di reati contro il patrimonio culturale*

La Legge 9 marzo 2022, n. 22, G.U. 22 marzo 2022, n. 68, è stata realizzata al fine di attuare il progetto di codificazione delle norme penali poste a tutela di valori fondamentali ma allo stesso tempo per inasprire, nella loro complessità, le norme penali a tutela del patrimonio storico artistico rispondendo all'esigenza di conformare l'ordinamento penale interno alla "*Convenzione del Consiglio d'Europa sulle infrazioni relative ai beni culturali"*, adottata a Nicosia il 19 maggio 2017, ratificata in Italia con la legge del 21 gennaio 2022, n.6 richiamata tra i motivi ispiratori della nuova legge.

Con tale legge si è trasferito nel codice penale all'art. 518 *quaterdecies* il disposto dell'art. 178, D.Lgs. 22.1.2004, n. 42 che è stato quindi abrogato. Il successivo art. 518 quinquiesdecies (in cui è trasferita nel codice penale la previgente disposizione dell'art. 179, D.Lgs. 22.1.2004, n. 42) mantiene le medesime fattispecie contenute nell'art.178.

ll delitto è ritenuto plurioffensivo: esso tutela la fede pubblica, nonché la regolarità e correttezza degli scambi nel mercato dell'arte e dell'antiquariato, con particolare attenzione alla tutela dei consumatori .
La novità con l'applicazione della legge 9 marzo 2022 è che il delitto, è considerato come gli altri reati e di conseguenza è trasferito dal codice dei beni culturali a materia di codice penale, ritenuto punibile anche se commesso all'estero come in danno al patrimonio culturale nazionale, ai sensi dell'art. 518 undevicies.

Al delitto in commento si applicano le circostanze aggravanti previste all' art. 518 sexiesdecies e le circostanze attenuanti previste all' art. 518 septiesdecies, ai quali si rinvia per il relativo esame.

L'art. 518 *quaterdecies* prevede la confisca obbligatoria delle opere o degli oggetti indicati nel primo co, contraffatte, alterate o riprodotte, salvo che si tratti di cose appartenenti a persone estranee al reato.
È vietata, senza limiti di tempo, la vendita nelle aste dei corpi di reato, dei beni confiscati.
In caso di condanna o di applicazione della pena *ex* art. 444 c.p.p. è anche applicabile la confisca, diretta o per equivalente, prevista all' art. 518 duodevicies.

1.1.5 Articolo 2575 Codice civile, legge n.633, 22 aprile 1941: *Diritto d'Autore*

«Formano oggetto del diritto di autore le opere dell'ingegno di carattere creativo che appartengono alle scienze, alla letteratura, alla musica, alle arti figurative, all'architettura, al teatro e alla cinematografia qualunque ne sia il modo o la forma di espressione»[12].

Inizialmente la protezione era rivolta a opere di carattere umanistico ma successivamente con lo sviluppo delle nuove tecnologie sono stati inseriti anche programmi per elaboratore, banche dati o supporti al cui interno si trovano opere musicali o cinematografiche, decentrando quindi l'assetto normativo, e realizzando per questi una tutela più severa rispetto a quella riservata alle opere umanistiche e al diritto morale e patrimoniale dell'autore. All'articolo 2 vengono citate tutte le opere protette ad ognuna poi spetta un protocollo personalizzato essendo tra loro molto diverse.

L'artista nel momento in cui realizza l'opera acquista pieni diritti su di essa, quando si tratta di arte concettuale, aniconica il diritto ricade sul progetto di realizzazione dell'opera in sé non essendo effettivamente presente un oggetto. Stiamo parlando dell'eredità immateriale dell'artista per cui il diritto di autore comporta la facoltà di riconoscere e disconoscere un'opera ma anche la possibilità di accettare o rifiutare delle modifiche all'opera. Come segnala l'articolo 20, l'artista può infatti vietare al proprietario dell'opera di distruggerla ma non ha nessun potere sullo stato di conservazione. I diritti segnalati sono inalienabili. Alla morte dell'artista i diritti disposti

[12] Codice civile, art.2575, Oggetto del Diritto, https://www.altalex.com/documents/news/2014/07/11/dei-diritti-sulle-opere-dell-ingegno-e-sulle-invenzioni-industriali, altalex.com, 19.09.22

nell'articolo 20 (non cedibili a terzi) passeranno ai suoi eredi o, se necessario, dal Presidente del Consiglio dei Ministri. Il diritto di pubblicazione, a meno che non sia stato vietato dall'autore o affidato a dei soggetti da lui indicati, spetterà anch'esso agli eredi o legatari delle opere. Inoltre, se è stato fissato un termine di pubblicazione va rispettato come tutte le disposizioni lasciate per iscritto dall'artista.
Nel caso in cui vi fossero dei disaccordi tra i soggetti citati all'articolo 1 interviene l'autorità giudiziaria, dopo essersi confrontata con il pubblico ministero.
Per quanto riguarda l'eredità materiale ovvero i diritti patrimoniali dell'artista di uso economico, anch'essi esclusivi dell'artista e poi dei suoi eredi, durano tutta la vita e fino al settantesimo anno solare dopo la sua morte.
A differenza dell'eredità immateriale quella materiale e quindi i diritti patrimoniali sono acquistabili, alienabili e trasmissibili salvo alcune eccezioni qui di seguito presentate:
-articolo 109 si parla di cessione di un'opera e cessione di diritti distinguendoli infatti la prima non implica la seconda.
-articolo 110 la trasmissione dei diritti di utilizzazione deve essere messa per iscritto.
-articolo 115 riguarda la gestione dei diritti di utilizzazione al momento della morte dell'artista.

Originariamente l'apparato normativo riguardante i diritti morali e patrimoniali a livello penale coincideva con l'articolo 171 sanzionando l'illecita riproduzione, trascrizione, diffusione, commercio (ossia l'importazione), la rivelazione del contenuto inedito e al comma terzo il reato di plagio.
La giurisprudenza non qualifica penalmente la riproduzione di multipli, ai sensi dell'art.178 del Codice Urbani, in numero superiore a quello consentito dal titolare. Ciò corrisponde alla legge sul diritto d'autore, articolo 171 lettera d):

«E' punito con multa da euro 51 a euro 2065 chiunque, senza averne diritto, a qualsiasi scopo e in qualsiasi forma:.d) riproduce un numero di esemplari o esegue o rappresenta un numero di esecuzioni o di rappresentazioni maggiore di quello che aveva il diritto rispettivamente di produrre o di rappresentare».

I multipli sono solitamente venduti riportando il numero di tiratura corrispondente e l'indicazione del numero massimo consentito il tutto sottoscritto dall'autore.

Una sovrapproduzione o inflazione dei multipli porterà sicuramente a degli effetti negativi in quanto l'acquirente tende a volere qualcosa di unico o di cui esistono limitati esemplari e per questo ritenuto di maggior valore rispetto a qualcosa di accessibile.
La riproduzione indebita può quindi essere considerata reato di truffa mentre una falsa sottoscrizione dell'autore è reato di falso in scrittura privata.

Il plagio può essere eseguito su tutte le opere con carattere creativo incluse quelle del Codice, prevede la reclusione fino a un anno e una multa pari o maggiore di un milione di euro. È raro che un'opera d'arte figurativa sia plagiata da uno sconosciuto basandosi il valore dell'opera stessa sulla fama dell'autore. Ciò che può avvenire è che un autore si appropri dell'idea creativa di un artista e la utilizzi per una propria realizzazione.
Ci troviamo quindi ad affrontare l'usurpazione dell'idea creativa, che si complica maggiormente nel settore dell'arte contemporanea.
Sarà il Giudice a identificare l'autonomia o la sottomissione delle opere plagiate. I materiali utilizzati in un'opera per quanto particolari non sono sufficienti a ritenere un'opera usurpata nella sua essenza creativa e lo stesso vale per l'uso di tecniche e materiali comuni.

La video art, trascurata dal Codice Urbani, può essere commercializzata solo se accompagnata da dovuta documentazione ma allo stesso tempo i supporti sono facilmente riproducibili e le copie se ampiamente diffuse limiteranno l'acquisto dell'originale.
Sono punite: la duplicazione abusiva, la riproduzione, trasmissione o diffusione con qualsiasi procedimento. Chi importa, detiene (per vendita o distribuzione), distribuisce, mette in commercio, accorda al noleggio o cede a qualsiasi titolo, proietta pubblicamente, trasmette attraverso qualsiasi mezzo o procedimento, duplicazioni o riproduzioni abusive delle opere. Non si tratta di reato se la produzione è riservata al solo uso personale e non per fini di lucro.

A protezione dei supporti di video-art vi sono due norme che sanzionano le attività di coloro che aggirano le misure protettive. Si tratta dell'art. 171, lett. f-bis) che punisce chi "fabbrica, importa, distribuisce, vende, noleggia, cede a qualsiasi titolo, pubblicizza

per la vendita od il noleggio o detiene, per scopi commerciali, attrezzature, prodotti o componenti ovvero, presta servizi che abbiano la prevalente finalità o l'uso commerciale di eludere efficaci misure tecnologiche di cui all'art. 102 quater, ovvero siano principalmente progettati, prodotti, adottati o realizzati con la finalità di rendere possibile l'elusione delle predette misure".
L'art. 102 quater è dedicato alle misure tecnologiche di protezione che i titolari del diritto d' autore possono applicare al fine di impedire o limitare atti non autorizzati.

Anche le performances e la body art necessitano di appositi certificati per circolare ed essere commercializzate. Viene ritenuta truffa la vendita di un supporto creato e certificato abusivamente.

«Si considerano artisti interpreti ed artisti esecutori, gli attori, i cantanti, i musicisti, i ballerini e le altre persone che rappresentano, cantano, recitano, declamano od eseguono in qualunque modo opere dell'ingegno, siano esse tutelate o di dominio pubblico»[13].

È quindi anticipata la tutela che coincide con l'abusiva registrazione su un supporto (DVD, CD, etc.) dell'opera, che è parte dei diritti dell'artista (articolo 80).
I supporti sono invece tutelati dall'art. 171 ter, come evidenziato precedentemente.

Nel mercato delle opere d'arte, nel momento in cui un'opera viene venduta deve essere accompagnata dalla cosiddetta "Garanzia per i Vizi della cosa venduta"[14] ovvero un documento che attesti la validità dell'opera. Tra questi non deve essere presente la falsa paternità dell'opera che la renderebbe quindi un'opera contraffatta.

«Il venditore è tenuto a garantire che la cosa venduta sia immune da vizi che la rendano inidonea all'uso a cui è destinata[(1)] *o ne diminuiscano in modo apprezzabile il valore.*

[13] Protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio. Legge 22 aprile 1941 n. 633, art.80.

[14] Regio Decreto, Articolo 1490, Codice civile, 16 marzo 1942, n. 262

Il patto con cui si esclude o si limita la garanzia non ha effetto, se il venditore ha in mala fede taciuto al compratore i vizi della cosa»[15]

Anche il Codice dei Beni culturali con l'**articolo 64** (ex art. 10) impone ai professionisti del mondo dell'arte di consegnare all'acquirente la documentazione attestante l'autenticità dell'opera, obbligo applicabile anche alla vendita di opere di autori viventi o la cui esecuzione non risalga a oltre cinquant'anni. Cerca di evitare lo stato d'incertezza, se l'opera infatti non presenta la documentazione richiesta dalla normativa il contratto di vendita sarà considerato nullo.
Qualora l'opera pur presentando l'annessa documentazione si riveli contraffatta l'acquirente ha otto giorni di tempo dall'acquisto e un anno dalla consegna dell'opera per ottenere la risoluzione del contratto. Notiamo che le tempistiche sono molto brevi motivo per cui sono state adottate nuove soluzioni:
-la prima va a equiparare la vendita di opera contraffatta all'inadempimento del venditore che ha consegnato l'opera identificata dalle parti ma in realtà di genere diverso da quello dichiarato dal venditore. In questo caso l'acquirente può chiedere la risoluzione del contratto *aliud pro alio* entro dieci anni dalla scoperta della falsità dell'opera.
-la seconda equipara al caso di errore di una o entrambe le parti sull'opera andando a compromettere il contratto in sé che potrà quindi essere annullato su istanza dell'acquirente entro cinque anni dalla scoperta dell'errore.
Il venditore in entrambi i casi deve farsi carico dei danni arrecati.

1.2 Istituzioni e figure professionali

1.2.1 *TPC – Comando Carabinieri per la Tutela del Patrimonio culturale*

L'Italia vanta uno storico nucleo operativo nato nel 1969, dedicato alla Tutela del Patrimonio Culturale sotto il corpo del Comando Carabinieri Ministero Pubblica

[15] Regio Decreto, Articolo 1490, Codice civile, 16 marzo 1942, n. 262

Istruzione, che ha sede a Roma a piazza Sant'Ignazio e dipende dalla Divisione Unità Specializzate e dal Ministero della cultura. Dal 1971 è diventato comando di Corpo e l'anno successivo ha assunto la denominazione di "Comando Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Artistico" mantenuta fino all'emanazione del D.P.R 6 luglio 2001, n.307. Il Comando Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Culturale, attuale nuova denominazione, vede oggi al suo vertice il comandante di brigata Roberto Riccardi[16]. Sono state conferite alla Bandiera dell'Arma sette medaglie d'oro ai Benemeriti della Cultura e dell'Arte o ai Benemeriti della Scuola della Cultura e dell'Arte grazie a merito del Comando per il Patrimonio Culturale.

Presenta una struttura centrale e una struttura periferica, di sedici nuclei, oltre a una sezione distaccata. Il Comando segue indagini relative al patrimonio culturale italiano, ma per fare ciò ha spesso collaborato anche con le forze dell'ordine di tutta Europa e non solo. Alle indagini partecipano figure professionali che si avvalgono di tecnologie avanzate. Tra queste citiamo il caso del comandante dei RIS, *Livia Lombardi*, che al tempo giovane laureata in diagnostica per i beni culturali aveva brevettato un sistema che consentiva di identificare i pigmenti nei colori di un quadro e smascherò i falsi Modigliani in cui era presente il bianco di titanio, pigmento fino ad allora mai identificato nelle opere originali dell'artista, nonché la presenza di altri pigmenti non coerenti con il periodo storico (blu e rosso).

Come accennato precedentemente il Comando Carabinieri di Roma ha collaborato con altre istituzioni a livello mondiale per riuscire a portare a termine le indagini intraprese, tra queste l'Interpol (International Criminal Police Organization) un'organizzazione intergovernativa composta da cento novantacinque paesi membri il cui fine è quello di aiutare le forze dell'ordine a lavorare insieme per favorire sicurezza.

Per fare ciò, l'Interpol consente loro di condividere e accedere ai dati su reati e criminali offrendo supporto tecnico e operativo. Nel 2020 la sezione dedicata alla tutela del patrimonio culturale ha deciso di mettere a disposizione il proprio database attraverso un'applicazione, "ID-Art", scaricabile gratuitamente, attraverso cui l'utente può fotografare un'opera e sfruttare il software di riconoscimento delle immagini ottenendo un riscontro immediato. Lo scopo di ID-Art è quello di fornire uno strumento semplice,

[16] Roberto Ricciardi, generale di brigata dell'arma, dal 2019 è al comando carabinieri per la tutela del patrimonio culturale. Autore del libro "Detective dell'arte", 2019, Rizzoli.

accessibile a tutti che possa aumentare le possibilità di recupero di un'opera sottratta illegalmente ma anche di segnalare i siti a rischio, andando quindi a ridurre il traffico illecito e rendere più sicure le transazioni.
Il database dell'Interpol riporta ad oggi 52.000 opere d'arte rubate, è l'unico a livello internazionale con informazioni certificate su oggetti d'arte rubati e scomparsi.
I paesi inviano le informazioni riguardanti gli oggetti rubati e mancanti e gli esperti le aggiungono al database. Possono essere inserite solo informazioni fornite da entità autorizzate come gli uffici centrali nazionali INTERPOL e organizzazioni partner internazionali (UNESCO, ICOM, ICCROM). Inoltre, nel database vengono inseriti solo oggetti del tutto identificabili.

1.2.2 *CTP, CTU e Periti*

Se persino l'artista non è ritenuto una figura affidabile nel riconoscimento e nell'autenticazione delle proprie opere a chi spetta questo ruolo?
In Italia, il diritto di autenticare un'opera d'arte spetta, primo fra tutti, (art. 20 della legge sul Diritto d'autore[17]) all'artista. Alla morte di quest'ultimo tale diritto passerà ai suoi eredi, questi potrebbero non possedere le capacità adeguate motivo per cui l'expertise può essere rilasciata da chiunque sia ritenuto competente e autorevole.
Tra queste citiamo il consulente tecnico d'ufficio, il consulente tecnico di parte e il perito.
Quest'ultimo è solitamente uno storico dell'arte che ha dedicato i suoi studi ad un particolare periodo artistico o artista divenendone massimo esperto. Analizzando l'opera il perito potrà riferirne il grado di autenticità, la data di realizzazione, la storia generale, lo stato di conservazione e il valore economico.
L'analisi rilasciata viene detta perizia e viene messa per iscritto con foto dell'opera allegata.
Nei processi civili il giudice istruttore nomina il Consulente Tecnico d'Ufficio (CTU) come suo aiutante e allo stesso tempo le parti possono anch'esse assumere un Consulente Tecnico di Parte (CTP) che parteciperà alle indagini.
In Italia presso ogni Tribunale è stato istituito un albo dei Consulenti Tecnici d'Ufficio del Giudice (per il settore civile) e un albo dei Periti (per il settore penale) divisi per

[17] Legge n. 633 del 22 aprile 1941

categorie. Si può iscrivere chiunque presenti le competenze tecniche necessarie in un determinato ambito e sia iscritto a un ordine, collegio, camera di commercio, con sede nel circondario del Tribunale, ad eccezione per gli ordini con sede nazionale o regionale. Non ci si può iscrivere a più tribunali contemporaneamente. Successivamente le richieste sono valutate dal comitato a seconda dell'esito i nominativi saranno poi inseriti o meno nella lista di esperti dell'albo. Pubblicato una volta l'anno.
Le persone iscritte presentano quindi competenze professionali e tecniche, e di specchiata condotta morale, e il Giudice potrà richiedere loro di effettuare consulenze, stime e valutazioni utili ai fini del giudizio. Il CTU non può svolgere un' attività decisoria, esclusiva del Giudice, ma solamente ausiliaria.
A capo dell'albo troviamo il Presidente del Tribunale, tutte le decisioni riguardanti l'ammissione sono deliberate da un Comitato da lui presieduto di cui fanno parte anche il Procuratore della Repubblica, un rappresentante dell'Ordine professionale o della Camera di Commercio (per le categorie che non sono organizzate in ordini o collegi professionali e, quindi sprovviste di Albi professionali) da un rappresentante dell'Ordine degli Avvocati.
Il Presidente del Tribunale vigila e promuove i procedimenti disciplinari qualora il Consulente non adempia agli obblighi degli incarichi assunti, o non mantenga un' opportuna condotta morale e professionale.

1.2.3 *Critico D'arte*

Il parere del critico d'arte è fondamentale, soprattutto per il mercato dell'arte contemporanea, caratterizzato da una forte asimmetria informativa. Tale opinione se errata (es. sostenere un'attribuzione piuttosto che un'altra) arrecherà un danno non trascurabile alla reputazione di un'artista, collezionista ma anche un danno di natura economica per il compratore o venditore, causando un deprezzamento o apprezzamento di un'opera, non giustificabile a confronto con i valori medi del mercato dell'artista considerato.
Ciò che è stato appena dichiarato vale anche nei confronti di curatori, redattori di cataloghi, esponenti di fondazioni dedicate ad artisti scomparsi (tra cui spesso, gli eredi) essendo quest'ultime tutte in grado di esprimere un parere che possa influenzare il valore di mercato di un'opera.

L'opinione del critico riguarda solitamente l'autenticità, attribuzione, datazione e valore artistico di un'opera. Il giudizio del critico risulta ancora più decisivo in ambito contemporaneo in quanto risulta più complesso riconoscere il valore di un'opera, motivo per cui il parere del critico si rivela fondamentale per qualificarla in quanto tale. Il contributo del critico andrà quindi a modificare le quotazioni di mercato ma sul piano giuridico la responsabilità subentra quando il critico rilascia un'opinione errata arrecando un danno economico al compratore o venditore. Il danneggiato dovrà provare il nesso causale tra danno e opinione critica[18] (sono esclusi da tale nesso i critici la cui opinione non genera alcuna influenza sul mercato).
Oggi con l'utilizzo dei media bisogna tenere in considerazione non solo l'autorevolezza o meno, del critico ma anche la sua reputazione sui social network in quanto la notorietà mediatica orienta i comportamenti e genera quindi una responsabilità.
La responsabilità dell'accaduto deve essere quindi provata, oggettivamente, dal danneggiato, ad esempio confrontando i prezzi di mercato correnti per l'autore in questione. Accertare l'illeceità sia essa intenzionale e quindi trattasi di un reato o colposa, non intenzionale. Considerando quest'ultima si distinguerà ulteriormente se il parere è stato rilasciato in un rapporto contrattuale e quindi durante una consulenza privata o expertise o al di fuori di esso, ad esempio, su internet o altri mezzi di comunicazione.

Critica e responsabilità

Come si procede? Il critico è esposto a responsabilità risarcitoria? Dipende, il critico potrebbe aver espresso una sua opinione personale o dei giudizi professionali; nel primo caso l'opinione personale è libertà di manifestazione di pensiero tuttavia nel secondo caso, trattandosi di una consulenza entra in gioco la responsabilità contrattuale e di conseguenza il critico non potrà fare appello alla libertà di pensiero per esimersi dalla responsabilità di un giudizio errato.[19]
È bene quindi delineare ex ante i possibili rischi associati alle opinioni e i giudizi espressi.

[18] Bosetti F., Arte e Diritto Privato: teoria generale e problemi operativi, Parte II, Mariani M., pg 208, Pacini Giuridica, Pisa, 2021
[19] Gabbani, La responsabilità per informazioni inesatte rese al di fuori di un rapporto negoziale, in Danno e resp., n.3, 2014,2.

Ma cosa accade nel momento in cui non vi è un contratto di mezzo? Può un quisque de populo, a seguito di un'attribuzione errata (durante un'intervista, in una pubblicazione ecc.) da parte di una figura ritenuta esperta, pretendere un risarcimento a seguito di un acquisto o una vendita a un prezzo superiore o inferiore a quello di mercato?
La giurisprudenza ammette la responsabilità risarcitoria del critico d'arte o qualsiasi altra figura che abbia espresso un giudizio poi rivelatosi errato ma la questione risulta più complessa dipendendo dalla situazione soggettiva del danneggiato. Nel 1999 le Sezioni Unite ammisero la risarcibilità, ex art.2043 c.c. a danno di qualsiasi interesse giuridicamente rilevante pur non trattandosi di un diritto soggettivo. Tale problematica è stata invece ignorata dal Tribunale di Roma che ha dichiarato quanto segue:

> «Non sembra quindi dubbio che sussista quella 'ingiustizia' di un fatto potenzialmente dannoso che a norma dell'art.2043 c.c. è fonte di responsabilità extracontrattuale»[20]

Allo stesso modo non prende posizione sulla situazione soggettiva dell'attore anche il Tribunale di Milano secondo cui essendo l'illecito di cui all'art.2043 c.c atipico risulta ultroneo investire del tempo nella configurazione giuridica dell'interesse del danneggiato.

Il settore delle informazioni commerciali e in particolare le responsabilità delle agenzie di rating presentano delle analogie con quello ivi presentato. Queste agenzie rilasciano una loro breve valutazione, riguardo alle probabilità di regolare pagamento di capitale e interessi da parte dell'emittente di un determinato prestito obbligazionario e alla capacità di tale emittente di far fronte a tutte le sue obbligazioni. Sono accomunate dalla responsabilità da circolazione di informazioni inesatte.
Alle agenzie non interessa la responsabilità risarcitoria e hanno individuato una situazione soggettiva che merita di essere tutelata poiché l'emissione di un rating errato comporta una lezione della libertà contrattuale dell'investitore portando ad assumersi le conseguenti responsabilità.

[20] Trib.Roma, 21 gennaio 1989, n.669, in F.Bosetti, Arte e Diritto privato, pag.217

Con riferimento in particolare alla responsabilità extracontrattuale delle agenzie di rating ciò si può applicare anche alle opere d'arte dal momento in cui incidano sul prezzo di un bene.
Il risarcimento oltre a ripagare colui che ha subito il danno dovrebbe spingere il danneggiante a portare avanti la sua attività in modo conforme portando a una regolazione del mercato. Con particolare riferimento soprattutto alle agenzie di rating, si è notato come delle regole eccessivamente punitive possono produrre un'eccessiva dissuasione generando giudizi negativi oltremisura. Lo stesso vale nei confronti dei critici che difronte a delle regole fin troppo severe potrebbero reagire con un eccesso di prudenza finendo per non esprimere del tutto il loro parere generando depressione del settore e disinformazione limitando il corretto funzionamento del mercato artistico.
Un'alternativa al risarcimento potrebbe essere quella di un'indagine preventiva riguardo notizie e opinioni che possano effettivamente incidere sul mercato o sulle decisioni di un singolo individuo.

Simile alla responsabilità delle agenzie di rating è la responsabilità da contatto sociale, senza contratto, per inadempimento alla cui base vi è un rapporto sociale tipico in cui una delle parti coinvolte presenta un obbligo di protezione verso l'altra che vi si affida (contatto sociale qualificato), paragonabile a esempio al rapporto medico-paziente. Essendo infatti, il paziente in una posizione d'inferiorità e dipendenza rispetto al medico si genera automaticamente un dovere protettivo e quindi la responsabilità per inadempimento. Qualora sia necessario non sarà il paziente a dover fornire delle testimonianze per la colpa di un medico al contrario quest'ultimo fornirà una liberatoria.
In tema di responsabilità extracontrattuale il danneggiato dovrà provare il danno e la colpa del danneggiante ed è proprio ciò che avviene in materia di critica d'arte escludendo il contatto sociale.
La soluzione extracontrattuale è ormai data per scontata non viene presa in considerazione un'alternativa ciò avviene poiché in una situazione da contatto sociale qualificato questo avverrà direttamente tra le parti, al contrario, per quanto riguarda le agenzie di rating e i critici d'arte, l'acquirente o investitore non entra in contatto con l'agenzia stessa (consultazione rating pubblicati, inserimento o meno di un'opera in un

catalogo) si tratta quindi di contatto con il prodotto o meglio l'opinione dell'agenzia o del critico d'arte.
Qualora anche il contatto da prodotto venisse considerato come contatto sociale si tramuterebbe in un obbligo nei confronti di tutti e non solo nei confronti delle persone con cui si è effettivamente entrati in contatto.
Inoltre, solitamente l'evento pregiudizievole è naturalistico va provato, per essere assolti dal risarcimento, i professionisti dovranno testimoniare di aver agito secondo le regole. Ma vi è una distinzione tra evento pregiudizievole e giudizio di colpa che non avviene in critica d'arte dove l'evento coincide con l'errore. Qualora quest'ultimi coincidessero verrebbe a mancare la differenza tra responsabilità contrattuale ed extra contrattuale e il danneggiato dovrebbe provare l'evento pregiudizievole e la colpa del danneggiante (condotta illegittima) quando nella responsabilità contrattuale il danneggiato dovrebbe provare unicamente l'evento.

I giudizi nel mercato dell'arte oltre a riguardare l'autenticità, l'attribuzione o la datazione di un'opera possono vertere sulla qualità dell'autore o dell'opera.
Quest'ultime, tuttavia, risultano incensurabili in quanto impossibili da accertare, si tratta di giudizi di genere che possono ancora influire sul valore delle opere ma non è attribuibile alcuna responsabilità.
Al contrario i giudizi d'autenticità (attribuzione o datazione) dovrebbero basarsi su criteri oggettivi, accertabili e con conseguenti limitazioni anche dal punto di vista della responsabilità ad essi associata.
Il critico d'arte può esprimere un giudizio su una determinata prova scientifica secondo lui rilevante o meno al punto d'averla omessa. Trattasi di una fonte di remota importanza l'errore sarà ritenuto scusabile al contrario sarà ritenuto responsabile anche per colpe banali. Il critico affianca i tecnici attraverso la comparazione stilistica, la conoscenza biografica sull'autore stesso sempre tenendo conto che si tratta di una deduzione basata su degli elementi oggettivi non si ha mai una certezza. Motivo quest'ultimo per cui il giudice assume il ruolo di *peritus peritorum*[21] che si troverà a

[21] Art.191 Codice proc. Civile – Nomina del consulente tecnico, https://www.brocardi.it/P/peritus-peritorum.html, 11.09.22

convocare un perito non riuscendo a causa di un'impreparazione nozionistica a prendere una decisione finale. A seguito di questo confronto sarà però lo stesso giudice valutando le informazioni ottenute a trarre le conclusioni.
In alcuni casi l'esperto per dovere professionale potrebbe non esprimersi a causa di mancata sufficienza di prove per pronunciare un'opinione attendibile.
Si conclude quindi che in entrambi i casi di responsabilità contrattuale o extra contrattuale il danneggiato dovrà provare la colpevolezza del critico, spesso ricorrendo all'opinione di un altro esperto. A seconda della plausibilità delle opinioni rilasciate si deciderà la risoluzione della controversia.

1.2.4 *Art Consultant*

Una nuova figura professionale in Italia è quella dell'Art Consultant, da non confondere con l'art advisor che fornisce una consulenza volta all'acquisto di un'opera d'arte come investimento. Quest'ultimo sarà sicuramente informato sul mercato dell'arte il suo andamento e le tendenze e andrà privilegiare artisti già affermati, affinché possano essere sicuri che l'investimento andrà a buon fine.
L'Art consultant è un consulente che opera attraverso le proprie competenze e quelle dei suoi collaboratori in ambito legale, gestionale e amministrativo. L'attività dell'art consultant è in parte simile a quella dell'art advisor ma cambia nell'approccio; ha iniziato a svilupparsi durante la fine del Novecento in Inghilterra per poi diffondersi in Europa e in Asia. Questa figura può decidere se legarsi a un'istituzione culturale o lavorare in proprio per clienti privati, musei, gallerie, case d'asta e tribunali. È caratterizzato da competenze storico-artistiche, conoscenza delle tecniche artistiche e di restaurazione, nonché del mercato dell'arte e infine presenta ottime capacità progettuali e manageriali.
La nascita di questa figura è legata all'insorgere di numerose esigenze tra cui:
-Valore economico: negli anni è aumentata la consapevolezza del valore economico delle opere d'arte motivo per cui istituzioni come banche, studi legali e commerciali, o

Viene qualificato "perito dei periti" il giudice, il quale si avvale normalmente di consulenti tecnici, ma non per questo si deve ritenere vincolato alle loro conclusioni: egli può discostarsene, naturalmente dandone adeguata motivazione.

altre società hanno deciso di dedicare al patrimonio culturale un settore specifico d'investimento e gestione.
-Proliferazione dell'offerta: ovvero una crescita di autori e canali di vendita che ha portato a un forte smarrimento da parte degli acquirenti.
-Desiderio di possesso: possedere determinate opere d'arte è anche espressione di uno determinato status economico e sociale. La presenza o meno di un'opera d'arte in uno spazio può caratterizzarlo, renderlo unico e memorabile.
-Timore dei Falsi: Più un'opera acquista valore più alte saranno le probabilità che sia contraffatta. Numerose sono le copie in circolazione anche nei musei; scandalosa fu nel 1997, la dichiarazione dell'ex direttore del Metropolitan Museum di New York, Thomas Hoving, il quale annunciò che il quaranta percento delle opere presenti nel museo erano false; o ancora il caso della famosa gallerista Ann Freedman, direttrice della Knoedler & Company di New York, che tra il 1994 e il 2001 vendette opere d'arte contraffatte per un valore totale di settanta milioni di dollari.
Le copie, inoltre, pur essendo legalmente sul mercato, creano maggiore confusione, i collezionisti sono consapevoli dell'elevata presenza di copie falsi sul mercato e per questo spesso si affidano a un esperto.
L'Art consultant presenta quindi delle buone basi teoriche ma si forma soprattutto attraverso l'esperienza lavorativa. Le attività svolte sono la promozione di artisti, la consulenza per l'acquisto e per la vendita, l'expertise, lo studio di un'opera, valutazioni economiche, perizie in tribunale, condition report, inventariazione di collezioni, cataloghi ragionati, valorizzazione, progettazione artistica, organizzazione e curatela di mostre.
Tra queste le attività di interesse per la stesura del seguente elaborato sono sicuramente l'expertise, le perizie di tribunale e i cataloghi ragionati.
L'*Expertise* viene richiesto quando non si è certi dell'autore e quindi la casa d'asta, galleria, collezionista, ente pubblico o privato decide di affidare l'expertise a uno studioso specializzato in un determinato settore, artista o tecnica utilizzata. Motivo per cui il consulente è solitamente specializzato in un ambito specifico.
Nei procedimenti civili o penali riguardanti opere d'arte contraffatte, eredità, lasciti, furti, il tribunale può chiedere la *perizia* di un esperto, che dovrà essere il più oggettivo possibile, sull'opera coinvolta. Ovvero dovrà esprimersi su autore, datazione,

autenticità, stato di conservazione e valore economico. In Italia è necessario iscriversi alla lista di esperti e periti del Tribunale[22] e alla Camera di Commercio del territorio di competenza.
Infine, i *Cataloghi Ragionati* la cui redazione è spesso per ano dell'artista stesso, dei suoi eredi o archivi, in cui sono presenti tutte le opere realizzate da un'artista, strumento utile contro i falsi e le riproduzioni. I costi di produzione possono rivelarsi elevati ma aumentano il valore della produzione e dà fiducia ai collezionisti, motivo per cui quest'ultimi decidono anche di partecipare al finanziamento della stesura.

1.3 Strumenti d'indagine

Trovarsi difronte a un'opera contraffatta equivale a trovarsi su una scena del crimine, per cui dovremmo procedere alla ricerca di quei dettagli a volte non visibili ad occhio nudo se non dai più esperti, che ci porteranno alla soluzione del caso.
Per procedere all'analisi di un'opera d'arte evitando la contaminazione della "scena del crimine" indosseremo dei guanti bianchi di cotone nuovi, al fine di non lasciare impronte digitali e porteremo al nostro seguito un metro, una lente d'ingrandimento, una pila, una macchina fotografica e una lampada di Wood[23].
Successivamente andremo a cercare dei particolari che spesso caratterizzano le opere d'arte e le rendono distinguibili dalle loro falsificazioni, alcuni esempi sono:
-*le iscrizioni dell'autore o postume:* oltre alla firma dell'artista possono essere presenti delle dediche, titoli o date solitamente sul fronte o sul retro o per le sculture sul basamento ma anche delle informazioni trascritte da galleristi o proprietari. Basterà eseguire una perizia calligrafica e confrontarle con le opere autografe.
-*etichette e timbri*: l'etichetta fornisce le informazioni principali riguardanti l'opera d'arte come il titolo e il luogo d'esposizione o vendita e viene spesso posta sull'opera in occasione di mostre. Inoltre, anche i trasportatori o cornicia sono soliti lasciare i propri nomi sulle opere.

---

[22] art. 13 e segg. disp. att. c.p.c.
[23] La lampada di Wood, Black Light o UV prende il nome dallo scienziato Robert William Wood che la inventò, si tratta di una lampada che emette radiazioni elettromagnetiche ultraviolette e nel campo della luce visibile. Nell'ambito artistico la fluorescenza ultravioletta è immediatamente visibile: le vernici risulteranno opalescenti e biancastre andando a individuare la presenza di vari colori, come il verderame che, attraverso la lampada, appare diverso dalle ridipinture, con le quali a volte viene scambiato.

-*codici*: all'opera è spesso associato un codice alfanumerico univoco per facilitare l'identificazione, l'archiviazione e il magazzinaggio.
- stemmi di famiglia o motti: si possono trovare sul retro del dipinto e ne testimoniano la proprietà.
-*numeri*: un numero frazionario può indicarci che l'opera che abbiamo difronte fa parte di un'edizione, è un multiplo.

Nell'analisi di un'opera d'arte partiremo dall'individuazione dello stile e quindi di un'area geografica, una corrente stilistica e una determinata cronologia. In passato stile e territorio erano fortemente connessi ma recentemente le contaminazioni tra autori sono numerose e immediate, grazie allo sviluppo della tecnologia, possiamo vedere in tempo reale cosa accade in ogni parte del mondo e l'arte si è quindi globalizzata.
È raro sviluppare competenze per diversi periodi storici e tipologie di opere, solitamente si tende a specializzarsi in determinati ambiti richiedendo poi il supporto e il confronto con altri esperti.
Per identificare la cronologia potremmo necessitare di un supporto documentario o di consultare degli esperti o restauratori, la datazione è rilevante per il valore di un'opera. Il fatto che la data sia riportata sull'opera d'arte, trascritta dall'autore stesso o da una mano postuma, non vuol dire che la data sia originaria, infatti, alcuni autori consapevoli dell'aumento del valore economico hanno falsificato la datazione delle loro stesse opere.
Andando poi a definire il soggetto rappresentato, da parte dell'artista o della committenza, aiuta a suddividere in gruppi iconografici e iconologici le opere d'arte. I generi più comuni nell'arte figurativa sono: autoritratto, ritratto, caricatura, nudo, paesaggio, veduta, capriccio, natura morta, battaglia, scena di genere, erotica, storica, letteraria, sacra, mitologica. Questa divisione è utile al fine di risalire più velocemente, in alcuni casi, all'epoca di produzione. Pur essendovi un ritorno alla raffigurazione reale (come, ad esempio, nell'iperrealismo o le transavanguardie) il non figurativo sembrerebbe ad oggi il genere dominante.
Infine, l'analisi dei materiali e della tecnica artistica a volte sono la firma stessa di un autore o corrente/scuola e ci aiuta a individuare la datazione dell'opera, in che modo

conservarla, trasportarla o allestirla ma anche a distinguere un'opera originale da una falsa.
A partire dalle avanguardie e nel secondo dopoguerra, l'arte contemporanea cambia il suo fine e significato, non vi è più la divisione tra pittura, scultura, architettura e arti applicate o quella tra supporto e materiali poiché spesso questi coincidono. La tela persiste ma può diventare bidimensionale. Si introduce la pittura acrilica dove le vernici sono realizzate grazie all'unione di polveri colorate, i pigmenti, e la resina acrilica, per lo più di origine chetonica che presenta un'essicazione rapida e variabile (a seconda dei pigmenti, delle resine e delle marche acquistate).
In questo periodo si inizia a fare largo uso anche dei materiali industriali: alluminio, plastiche sintetiche, plexiglass, gommapiuma, polistirolo, masonite e cellotex; e delle nuove tecnologie realizzando opere in movimento (arte cinetica e programmata) stravolgendone la percezione nel tempo e nello spazio.
Ancora più complessa è la situazione per quanto riguarda la Body Art in cui è il corpo dell'artista stesso il messaggio artistico o la Land Art basata sull'utilizzo di materiali di origine naturale. Nell'arte concettuale, materiali e tecniche vengono oscurate dall'idea dell'artista, fulcro dell'opera, realizzata da seconde parti. Fino ad arrivare all'arte digitale realizzata attraverso programmi informatici.

1.3.1 Costruzioni tecniche e radiografia

Attraverso la radiografia è possibile rendere visibili oltre alle imperfezioni, i montaggi dei supporti, le strutture applicate ai telai per la tensione della tela, i montaggi dei rilievi e l'ancoraggio delle sculture sui piedistalli.

Nell'Ottocento le costruzioni tecniche e i montaggi erano molto simili si distinguevano spesso perché utilizzati in certe botteghe o scuole.
Successivamente con l'avvento del Novecento iniziano a moltiplicarsi i contravventori e l'utilizzo di materiali, come anche quelli tutt'ora inediti o magari sconosciuti diventa comune e anticonvenzionale.
I dati riguardanti la tecnica dei materiali e le loro marcature radiologiche assumono un ruolo ancora più importante rispetto all'arte antica.

Ogni opera può essere rischiosa da conservare e restaurare dunque le informazioni radiologiche sono fondamentali per evitare valutazioni e misure errate.
L'esame radiologico non mostra soltanto le proprietà d'assorbimento di materiali ma (e soprattutto) rende anche visibili quelle costruzioni tecniche che in alcuni casi possono influire in senso negativo sullo stato di conservazione.[24]
Tali costruzioni sono: i telai per la tensione, i rinforzi del lato posteriore, le chiodature, i serraggi a vite, aggiunte di elementi, inarcature ecc.
L'esame radiologico mette in luce le integrazioni apportate dall'artista in persona e gli interventi di restauro pregressi. Spesso è l'artista stesso a rendersi conto dell'estrema precarietà dell'opera, anche rispetto agli agenti esterni, il che lo sprona a escogitare e sperimentare delle soluzioni tecniche come il fissaggio di congegni pensili.
L'artista può inoltre manipolare il supporto, limitandone le curvature, le fenditure e i ritiri, aggiungendo attraverso il cosiddetto con il "*metodo del sandwich*" un nuovo lato posteriore.
Infine, alcuni dispositivi sono fissi per cui tali opere non sarebbero nemmeno potute esistere.
Anche la presenza di rinforzi interni è verificabile solo attraverso la radiografia ed ha notevole importanza nel prevedere le alterazioni future dell'opera.
Prima di procedere solitamente ci si esercita su simulazioni e modelli che andranno a riprodurre nel modo più accurato possibile la situazione originale dell'opera; inoltre, si tiene conto anche di eventuali disegni e annotazioni dell'artista al fine d'inserire nel modello ogni particolarità visibile.
L'analisi dell'arte tradizionale non è sufficiente per una lettura corretta di radiografie di oggetti moderni e contemporanei.

Per conoscere la struttura di un'opera d'arte è fondamentale analizzarne anche la struttura interna; le informazioni che si ottengono aiutano a preservare e conservare l'opera (climatizzazione del luogo espositivo o di deposito, imballaggio e trasporto).
Qualora venga notata una fenditura, ciò potrebbe essere un segnale di presenza di un'armatura interna, fissa o smantellata, forse corrosa o arrugginita.

---

[24]Chiantore O., *Conservare l'arte contemporanea: problemi, metodi, materiali e ricerca*, Electa, Milano, 2005, Pag.98

I materiali e le tecniche di esecuzione, risultano decisivi per la conoscenza e la conservazione delle opere d'arte contemporanea.
Se si pongono a confronto armature interne e costruzioni tecniche dell'arte moderna con quelle in utilizzate per l'arte antica o in periodi più recenti si notano delle evidenti differenze.
I materiali sono utilizzati in modo immediato, ingenuo e disinvolto al contrario del rigore artigianale dell'arte classica. Vengono abbandonati i dettami e sulla scena si presenta ora una realizzazione artistica svincolata da regole ben definite basata su creatività e libertà.
L'analisi radiologica viene effettuata anche su opere d'arte a motore affiancato dall'endoscopio, quest'ultime infatti non possono essere smontate e l'analisi permette di capire se il macchinario è da cambiare o in futuro potrebbe incepparsi. Allo stesso modo l'esame radiologico si applica anche all'*eat art*, alcune opere appartenenti a questa corrente non sono realizzate per essere commestibili e sono esposte agli agenti esterni che possono consumarle.
X «Mobil-XR» è un dispositivo mobile, realizzato per l'analisi di opere moderne di grande formato, essendo quest'ultime difficili da trasportare.
La tecnica radiografica affascinò molto gli artisti al punto che alcuni decisero di utilizzare le radiografie nelle loro opere.
Nell'esame radiologico noteremo che ciò che si è scoperto per la prima volta con l'ausilio dei raggi X successivamente lo identificheremo anche ad occhio nudo.
Nonostante ciò, la radiografia è fondamentale per 'interpretazione delle opere d'arte ed è un presupposto importante per eseguire un corretto restauro e il loro valore informativo è maggiore rispetto ad altri strumenti d'indagine.
Dalla radiografia otterremo la pennellata, le pastosità, le varie forme d' invecchiamento (crettature), informazioni che in parte si possono ottenere anche attraverso l'analisi dello strato superficiale.
Per l'arte moderna, basata sui materiali e caratterizzata da varie discontinuità stilistiche, l'esame radiologico risulta produttivo per diversi motivi.

L’analisi evidenzia le differenze di stile tra opere e artisti di periodi diversi, l’occultamento dei ritocchi con sovrapposizioni, ma anche l’analisi degli strati più profondi che fornisce alcune caratteristiche qualitative.

Colori e altri materiali

Le opere con un grande spessore spaziale presentano delle problematiche in quanto si crea una grande distanza tra supporto e piano anteriore. Più materiali sono presenti nell’opera più sarà difficile analizzarla in quanto ogni materiale presenta una proprietà di assorbimento diversa.

La compresenza di materiali e fenomeni eterogenei nello stesso artista o opera è una caratteristica dell’arte moderna.

Inoltre, l'anonimità della pittura contemporanea annulla le peculiarità strutturali ed esecutive.

La leggibilità degli elementi in bianco e nero e la decifrabilità delle strutture sono spesso complesse. È una conseguenza delle scelte tecniche dell'artista come l’applicazione del colore su large superfici con la spatola, lavorazione a sagoma, uso dell'aerografo.

Non vi è alcun filo logico alla base dei ritocchi, e non esiste alcuna guida per ricomporre la frammentarietà che li contraddistingue.

Quest’arte che esprime una forte individualità comunicativa, nel momento in cui viene analizzata nei dettagli e nei particolari si rivela anonima. Nelle radiografie, inoltre, essendo assente il colore, la spersonalizzazione aumenta. Il gesto è distante, monumentale e rigoroso.

Il materiale e lo stile

Il materiale contraddistingue lo stile e ciò appare ancora più evidente negli strati inferiori dell'opera. La stessa chiodatura della tela può essere considerata dominanza del materiale, tuttavia, tra gli aspetti fondamentali di un'indagine radiologica o della superficie risiede spesso in spessore, densità, struttura e modellamento della singola pennellata.

Inoltre, attraverso questa analisi si possono ottenere informazioni riguardo lo spessore e la densità della tela, ma anche del supporto, dell'imprimitura e degli strati di colore.

Ad esempio, dall'assenza di colore nelle vicinanze dei nodi sulla tela o di ispessimenti, si può capire se l'artista ha dipinto l'opera da sinistra verso destra o viceversa.
Si può identificare la consistenza del materiale asportato, lo strumento utilizzato (pennello, spatola, ecc.), emulsioni di materiali eterogenei, i tempi d'invecchiamento dell'opera, e infine i tratti temperamentali dell'artista (evidenti anche grazie all'esame dello strato di fondo). Le radiografie, essendo in bianco e nero portano l'attenzione sulle le caratteristiche della pennellata e l'intensità dell'applicazione del colore;
rivelando dettagli come lo spessore delle masse cromatiche o i movimenti del pennello o della spatola.
La realizzazione di un'opera è caratterizzata anche dai vari pentimenti di cui solo a opera conclusa ci si può rendere conto se giustificati e necessari.
L'esame radiologico rivela gli obiettivi dell'autore, si potrebbe paragonare agli "appunti dell'artista" ma si rivela ancora più spontaneo ed efficace.

Spazio e superficie

La spontaneità e l'immediatezza che caratterizzano l'arte moderna riducono notevolmente la distanza tra strato superficiale e strati inferiori; la maggior parte delle volte lo strato superficiale e lo strato di fondo coesistono nella stessa superficie.

Struttura a più strati e schematizzazione

A causa della pluralità di materiali, stili, tecniche ed intenti creativi è difficile effettuare una sistematica indagine radiologica per le varie categorie di opere d'arte. Nonstante ciò sono stati individuati alcuni parametri tecnici e/o stilistici.

1. Dipinti che anche solo per l'aspetto esteriore sono collocabili in una tradizione tecnica ed in parte anche stilistica. Radiologicamente si presentano molto simili.
2.Opere degli espressionisti.
3. Opere pastose, realizzate a spatola, ad esempio gli oggetti dell'arte informale.
4.Oggetti tridimensionali.
5.Oggetti azionati da motori ed opere di *electric art.*
6.Oggetti caratterizzati da degrado intenzionale.

Il criterio prevalente sembrerebbe dunque essere l'analisi della pennellata, intesa come la calligrafia pittorica, a volte unico punto di partenza dell'indagine radiologica.

Manutenzione e conservazione

La conservazione dell'arte contemporanea, che comprende sia la conservazione preventiva che le attività di manutenzione, richiede la conoscenza dei materiali, delle tecniche esecutive dell'artista, del rapporto dell'opera con l'ambiente, delle modalità di montaggio, installazione e sostituzione delle parti perse o danneggiate.

Al fine di concretare una conservazione programmata è necessaria una completa documentazione delle opere: non solo gli elementi materiali ma anche tutti i dati relativi all'artista, le sue idee e intenzioni.

Tra gli interventi di restauro conservativo i cosiddetti "interventi minimi":
originati dalla pratica di laboratori privati, sono azioni che andranno a impattare l'opera il meno possibile, salvaguardandola. Non si possono definire interventi di restauro vero e proprio, sono simili agli interventi di conservazione preventiva.

I restauratori italiani e non solo si stanno sempre più orientando verso questa tipologia d'interventi poiché possono essere applicati su larga scala e se accostati a una corretta prevenzione, possono contribuire alla vita di un'opera d'arte contemporanea.

Se l'intervento è "minimo", minimo è anche il rischio di stravolgere l'opera e il suo significato. Si tratta di un intervento che non è definitivo ma può essere risolutivo mai aggressivo e snaturante.

Un aspetto spesso trascurato riguarda la conservazione preventiva che dovrebbe essere praticata fin dal momento in cui un'opera viene realizzata e, fino a quando questa non verrà acquisita da parte di un museo o collezione. Si tratta di creare una scheda in cui inserire i dati essenziali delle opere con misure strumentali e con una documentazione grafica e fotografica.

Nel caso di un'opera all'aperto, in un parco o in un contesto urbano, la documentazione dovrebbe acquisirsi al momento del montaggio riportando, oltre alla tipologia dei materiali, il numero dei pezzi, la loro forma, posizione, orientamento, e le modalità di montaggio.

• Per quanto riguarda invece i dipinti contemporanei, le misure da considerare riguardano soprattutto il poter tramandare al futuro il loro aspetto originale,

considerando l'inevitabile alterazione dei colori che nella maggior parte dei casi si produrrà da qui a cinquant'anni.

•I colori originali possono essere molti documentati in modo oggettivo attraverso le determinazioni strumentali di coordinate del colore. Tali dati darebbero anche ai conservatori-restauratori successi gli elementi per poter effettuare gli interventi di restauro.

Nella conservazione preventiva, in conclusione, sono necessarie competenze e professionalità molto diverse tra di loro:

scienza dei materiali

-chimica, della fisica e della biologia

-climatologia

-scienza delle costruzioni

Fino alla gestione dei sistemi complessi, è fondamentale un'adeguata formazione e l'aggiornamento di tutto il personale per la gestione di opere e collezioni.

Le misure preventive si basano sull'efficacia, anche dei costi e della sostenibilità effettiva. Come sanno molti responsabili di muse e di collezioni, non bastano locali e strutture con apparecchiature sofisticate e sistemi di controllo.

Bisogna saper interpretare e tradurre in pratiche conservative i dati che i sistemi di controllo e di monitoraggio messi in opera raccolgono. In questo caso il restauratore-conservatore deve agire da coordinatore di un'équipe di tecnici specialisti che, ciascuno el proprio settore. Per ogni situazione specifica è caso delle istituzioni di maggiori dimensioni, responsabile per la messa in pratica della conservazione preventiva. Non esistono standard o line guida di validità generale a cui tutti si debbono attenere, in quanto

Le situazioni possono essere tra le più disparate ma ciò potrebbe indebolire l'efficacia normativa. *Che tipo di opere o di collezioni sono presenti? sono esposte all'esterno? in che tipo di edifici? quali sono i rischi cui sono soggette?* Da quest'analisi nasce un protocollo delle attività necessarie per la conservazione programmata.

1.3.2 Grafologia d'arte

La grafologia d'arte si basa su alcuni presupposti fondamentali. La firma di un autore è parte integrante dell'opera. Si procede alla compilazione di una scheda di armonizzazione da compilare: la tecnica compositiva dell'opera e la firma devono essere in sinergia; qualora vi fossero delle discrepanze si tratterà di un indicatore di apocrifia o apposizione inedita di una firma su un quadro che potrebbe non corrispondere per data o periodo, mano d'artista e altre caratteristiche. Spesso per verificare la paternità di un'opera d'arte viene richiesta dal Tribunale una perizia grafologica, in alcuni casi *firme d'arte* autentiche sono state nascoste dietro fili grafici appiattiti da un restauro, ad esempio; dunque, un esperto grafologo documentale potrebbe non rivelarsi ugualmente esperto in ambito artistico. Nella grafologia d'arte occorrono ulteriori competenze dalla storia dell'arte al linguaggio artistico, al riconoscimento di particolari segni e interpretazioni diagnostiche maggiori rispetto alla classica analisi strumentale di grafologia.

L'opera sottoposta a verifica viene confrontata con altre opere, al fine di individuare i tratti comuni per giungere a un giudizio di autenticità rispetto alla sottoscrizione. Il grafologo con l'aiuto di consulenti in storia dell'arte, iscritti presso gli elenchi dei professionisti dei Tribunali, è affiancato da un'equipe di esperti.

La Grafologia d'Arte si occupa quindi sia di periziare le firme presenti sulle opere d'arte confrontandole con firme archiviate e certificate indubbiamente attribuibili all'autore dell'opera in corso di verifica, sia nell'attribuire un'opera, un disegno, una tela ad un determinato autore basandosi sullo studio del suo gesto tipo, che caratterizza notevolmente la mano dell'artista e che sembrerebbe essere inimitabile persino dai migliori falsari.

1.4 Il ruolo dell'archivio

L'archivio è un organo al cui interno è preservata la memoria della produzione di un artista, punto di partenza per qualsiasi attività di ricerca e studio, svolge un ruolo fondamentale nel mondo dell'arte.

Il suo compito è quello di tutelare, conservare, gestire e valorizzare l'attività di un artista. Oltre alle opere archiviate previa vendita, al suo interno vi sono opere non

accessibili al pubblico ma anche disegni, schizzi, scarabocchi, scontrini, lettere e tutto ciò che può essere utile a ricostruire la storia dell'artista e delle sue opere.
L'archivio, che assume la forma di un'associazione o fondazione, oltre ad occuparsi del censimento e della catalogazione effettua anche un'attività di autenticazione; finché l'artista è in vita è chiamato a partecipare attivamente ma nel momento in cui viene a mancare devono subentrare i titolari del diritto d'autore come dichiarato dal Libro Primo del Codice ex. Art.23 della l.633/1941.
L'archivio se affidato a una società commerciale potrebbe perdere di vista la sua finalità ideale; potrebbe anche perseguire un fine di lucro soggettivo e costituirsi in forma societaria ma dall'altro lato se si vuole mantenere una purezza dell'ente l'associazione o fondazione risultano forme coerenti.

L'archiviazione di un'opera d'arte si avvia su richiesta di un terzo interessato che richiede all'ente che l'opera in suo possesso attribuita a un determinato artista venga inserita nell'archivio.
La schedatura dell'opera è compilata su un supporto sia fisico che digitale, spesso a titolo oneroso. Se il procedimento si conclude in modo positivo si rilascia un certificato di archiviazione e a volte ad esso è annesso un certificato di autentica; tuttavia anche solo il primo sarà sufficiente essendo evidente che nel momento in cui un'opera è archiviata è ritenuta autentica.
L'attività di archiviazione pur comportando un giudizio sull'autenticità dell'opera non mette l'ente nella posizione esclusiva nello svolgimento di tale attività, la presenza dell'artista o dei suoi eredi nell'archivio dovrebbe rassicurare sul fatto che i soggetti agirebbero contro il loro interesse nel disconoscere la paternità di un'opera.
È opportuno adottare delle misure cautelari durante i processi di archiviazione in quanto le informazioni potrebbero essere recepite anche da possibili falsari, motivo per cui una relazione tecnica estesa sarà rilasciata solo dietro pagamento. Si chiederà la compilazione di un contratto d'opera intellettuale e l'adesione del richiedente ad un formulario.
L'ente archivia l'opera solo dopo aver verificato la presenza dei requisiti d'autenticità, qualora l'opera sia ritenuta autentica *inter-partes*, a seguito di un rifiuto da parte dell'archivio si ricorre all'inadempimento contrattuale a cui si può far fronte o con

richiesta di adempimento o con risoluzione del contratto e risarcimento del danno (escluso il deprezzamento dell'opera).

1.5 Autentiche e Perizie

Il tema dell'autenticazione delle opere d'arte è diventato negli ultimi tempi attento oggetto di studio in dottrina e giurisprudenza. Si presentano i soggetti e i procedimenti di autenticazione nonché le responsabilità (anche verso terzi) in capo alla figura che autentica le opere, dimostrando come l'esperto sia ritenuto responsabile pur non essendo coinvolto in un contratto o in una relazione di cortesia con acquirente o venditore.

La maggiore attenzione è dovuta dalle ragioni economiche, in quanto un'opera non autentica perde il suo valore; per ragioni morali perché vero e falso sono visti come bene e male; per ragioni culturali in quanto autenticare significa capire associare un'opera ad un dato autore, epoca storica e culturale rispettando il legame tra autore originario e opera.

L'autentica è un documento a volte tracciato anche su supporto digitale che dichiara il rapporto tra autore e opera. La dichiarazione può avvenire da parte di un soggetto diverso dall'autore allegata ad una riproduzione fotografica dell'opera; qualora la dichiarazione avvenisse per mano dell'autore stesso anche in questo caso si distinguono autentiche sull'opera o su supporto distinto.

Infine, l'opera può essere autenticata anche attraverso l'attività di archiviazione da parte degli enti dedicati all'artista in questione, ma anche grazie alle dichiarazioni peritali da parte delle consulenze tecniche d'ufficio o di parte oppure attraverso attività stragiudiziali come la cosiddetta expertise.

Quando l'opera riporta la firma del suo autore l'autentica dell'artista sarà sintetica mentre quando le opere non riportano la firma o sono contestate nella loro autenticità, l'autentica in particolare da parte di un terzo sarà più estesa anche nei dettagli peritali essendo il termine di un procedimento scientifico.

I beni privi di una dichiarazione d'autentica presentano un valore economico basso se non nullo.

Ma i soggetti terzi sono legittimati ad autenticare le opere d'arte in via esclusiva? L'ordinamento non privilegia nessuno né dal punto di vista dell'autorità né riguardo l'affidabilità dell'autentica.
Essendo infatti la relazione tra autore e opera un fatto storico ritenere che una dichiarazione possa attestare la veridicità di tale fatto denoterebbe che una legittimazione soggettiva attesti la verità della dichiarazione in sé.
Anche l'autore stesso dell'opera non ha un diritto esclusivo di autentica, l'art.20 L. n.633/1941 dichiara solamente che l'autore può agire giudizialmente nei confronti di chi contesta la paternità dell'opera o la violi nella sua materialità; lo stesso vale per gli eredi dell'artista (art.23 L. n.633/1941) non possedendo alcuna caratteristica specifica per svolgere tale attività. L'esperienza non è considerata dal nostro ordinamento ma ciò non vale ad esempio per il diritto francese.

-*Autentiche d'autore*
Nonostante si possa ritenere questa tipologia di autentica più rilevante e affidabile rispetto a quelle rilasciate dagli esperti o gli eredi secondo il diritto vigente ciò non è riscontrabile come anche il negozio di accertamento prerogativa della dichiarazione d'autentica.
L'artista deve fornire la dichiarazione d'autentica anche alla prima vendita dell'opera a cui solitamente è allegata anche una certificazione di archiviazione.
Secondo l'articolo 64 del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio:

> *"chiunque esercita l'attività di vendita al pubblico, … finalizzata alla vendita di opere di pittura, di scultura, di grafica .., o comunque abitualmente vende le opere o gli oggetti medesimi, ha l'obbligo di consegnare all'acquirente la documentazione che ne attesti l'autenticità ..;"*[25]

Possiamo ritenere che l'artista faccia parte di coloro che si occupano della vendita delle opere e che quindi tale legge valga anche nei suoi confronti.

[25] Farinastudiolegale.com, art. 64, Dlgs. 22 gennaio 2004, n. 42, Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio, https://farinastudiolegale.com/2018/09/18/il-diritto-di-autentica-delle-opere-darte/, 19.08.22.

Può accadere tuttavia che l'autore stesso rilasci una dichiarazione falsa o errata, le conseguenze si baseranno sull'atteggiamento dell'autore al momento della dichiarazione, sul contratto, sulle esigenze di tutela dell'acquirente situazioni non prevedibili e variabili di caso in caso.
Qualora ci trovassimo davanti a un caso di falsa dichiarazione tra autore e acquirente potremmo ricorrere all'annullamento per dolo piuttosto che alla risoluzione per consegna di *aliud pro alio*.
Ma se le false dichiarazioni non riguardano il rapporto tra autore e opera quanto l'appartenenza dell'opera a un determinato periodo, tecniche, contesti allora è da considerarsi si l'annullamento o il rimedio risarcitorio per dolo ma anche la risoluzione per gravità d'inadempimento.

-Autentiche rese da venditori

Come sopracitato nell'articolo 64 del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio è richiesto che il venditore di un'opera d'arte rispetti tra i vari obblighi anche la consegna all'acquirente di una dichiarazione di autenticità dell'opera in questione.
Nel caso in cui tali obblighi non siano rispettati si provvede alla nullità della vendita, con sanzione penale (art.164, D.Lgs. n.42/2004); trattandosi di un inadempimento grave secondo l'art.2, L.n.1062/1971 si può ricorrere anche alla risoluzione.
L'acquirente difatti si trova spesso in una situazione di asimmetria informativa (non è escluso il contrario) e si affida al venditore che ritiene un esperto in materia, motivo per cui sembrerebbe applicabile una disciplina di protezione nei confronti dell'acquirente che potrebbe consistere nell'obbligo informativo.[26]
Durante questo scambio d'informazioni una dichiarazione di autenticità potrebbe già avvenire da parte del venditore, non è detto che le attestazioni, i certificati e le perizie siano per mano di terzi.
Il venditore può rilasciare una dichiarazione senza alcun supporto con riferimenti storico-scientifici o in modo più professionale seguire un procedimento critico, comparativo, scientifico che risulta molto simile all'*expertise* da parte di tezi.

[26] G.De Cristofaro, *La tutela degli acquirenti di opere d'arte contemporanea non autentiche tra codice civile, codice del consumo e codice dei beni culturali*, in *L'opera d'arte nel mercato – Principi e regole*, a cura di G.Liberati Buccianti, 2019, cit., 61 ss.

Qualora la dichiarazione di autenticità risultasse errata subentrano una serie di responsabilità.
Per prima cosa si deve provare che la perizia sia avvenuta in modo impreciso, poco attento e soprattutto per dolo. Come valutare il peso della responsabilità?
Da una parte ci si dedicherà all'analisi dei dati storici e critici e dei fattori fisici al fine di accertarsi che non siano stati trascurati dettagli importanti dall'altra l'errore potrebbe risiedere nella mancanza di un giudizio coerente sui dati disponibili e nella loro analisi. Si tratta quindi di violazione dell'operato professionale esigibile (*ex*. Art 1176, comma 2, c.c.

-*Autentiche da parte di Terzi*
Un esperto terzo viene individuato sulla base di una riconosciuta autorevolezza scientifica o critica . I pareri rilasciati da terzi riguardano per lo più la relazione autore-opera piuttosto che complesse relazioni peritali.
Solitamente i parei sono rilasciati secondo un contratto d'opera intellettuale pur essendoci casistiche di gratuità.
La relazione contrattuale con il committente riprende i criteri sopracitati nei confronti delle responsabilità in riferimento alla paternità dell'opera.
Le difficoltà subentrano nel momento in cui il parere rilasciato dal terzo esperto danneggia l'acquirente e di conseguenza si dovrà provvedere a un risarcimento da parte di chi ha rilasciato un'autentica errata.
Nel caso in cui l'autentica sia falsa subentra la responsabilità aquilana da informazioni inesatte o la responsabilità contrattuale con obbligo di protezione senza dovere di prestazione oppure si ricorre al contratto con protezione verso terzo.
Le autentiche "contrattuali" e le opinioni espresse al di fuori di un contratto di consulenza dovrebbero potrebbero distinte tale approccio risulta preferibile rispetto alla riconduzione di responsabilità per inadempimento dell'obbligo di protezione senza dovere primario di prestazione data la difficoltà nel fondare un solido nesso tra autenticatore e acquirente; ma anche rispetto al contratto protettivo nei confronti di terzi poiché il nesso tra chi ha rilasciato l'autentica e il secondo, terzo e successivi acquirenti sarà sempre più debole.

I danni subiti da chi acquista un'opera non autentica non sono solo patrimoniali e riguardo la risarcibilità non vi sono basi sufficienti. L'autenticatore ha responsabilità contrattuali e patrimoniali ma anche scientifiche e culturali.
L'autentica modifica il valore di un'opera identificandola, aumentandolo; le ragioni alla base della dichiarazione non sono rilevanti e l'eventuale rimedio risarcitorio è azionabile indipendentemente.

-*Accertamento Giudiziale*
Numerose sentenze si strutturano attorno all'accertamento dell'autenticità di un'opera d'arte, un'azione autonoma e oggettiva. Il giudice non può soddisfare tale richiesta, l'accertamento può avvenire nei confronti di uno dei presupposti logici necessari della tutela dei diritti o di altre situazioni giuridiche soggettive.[27]
Spesso, inoltre, il giudice si affida al parere di un perito da cui dipenderà la sua decisione.

[27]F. Bosetti, *L'accertamento giudiziale dell'autenticità di un'opera d'arte* in *Opinioni, Arte e Diritto*, cit. pag. 164.

CAPITOLO II: Caso studio - Mario Schifano

2.1 Mario Schifano: il genio ribelle

Fig.2.1 Mario Schifano; Archivio Marcello Gianvenuti

«Io sono gli anni Sessanta, il rock e la contestazione sono gli anni Sessanta; Bob Dylan ha scritto una canzone che dice "I love you more than money", non senti che è eccezionale, per me non esistono poeti, i poeti sono quelli le cui parole sono ascoltate da tutti, i democratici, la cultura è come la pace, fa bene a tutti».

Mario Schifano nasce il 20 Settembre del 1934 a Homs, in Libia, dove il padre si trovava per lavoro presso il Ministero della pubblica istruzione. Terminata la guerra si trasferisce con la famiglia a Roma; da sempre spirito ribelle aveva concluso appena la terza elementare per poi iniziare a lavorare come garzone. Quando decise di diventare pittore Schifano aveva appena vent'anni era stato militare per due anni e lavorava presso il museo etrusco di Villa Giulia con suo padre, archeologo. Qui si occupa di planimetrie di tombe ma il suo disinteresse è tale per cui un giorno non si presenta a lavoro, aveva deciso di voler essere pittore, essere libero andare contro alla volontà paterna e alle tradizioni.

Le prime sollecitazioni iniziano infatti proprio all'interno del museo etrusco: dei paletti bianchi e neri, solitamente utilizzati dai geometri per i rilevamenti topografici dei terreni.

La sua prima personale viene inaugurata nel 1959 presso la *Galleria Appia Antica* di Roma ma è solo l'anno successivo durante un'esposizione alla *Galleria La Salita* che viene notato dalla critica. Mentre all'inizio le sue tele presentavano un alto spessore materico, accorta gestualità e sgocciolature a distanza di qualche anno dipinge quadri monocromi, carte incollate su tela, ricoperte di un unico colore. Su questa base inizieranno poi ad affiorare lettere, cifre, simboli della società consumistica: cartelloni pubblicitari della Coca Cola, insegne della Esso.
Nel 1961 vince il Premio Lissone[28] per la sezione Giovane pittura internazionale ed espone per la prima volta alla *Galleria La Tartaruga* di Roma.
L'anno dopo è negli Stati Uniti con la sua amante Anita Pallenberg, qui si confronta con la Pop Art, conosce Rauschenberg, Oldenburg, Jasper Johns e resta colpito da Jim Dine, con cui condivideva l'amore per la stessa arte.

"*Jim Dine è un vero pittore, ma a me interessa soprattutto perché ha accentrato l'interesse e l'attenzione proprio sugli stessi pittori che ho amato io…e poi anche lui rifà sé stesso, come io ho fatto spesse volte*."[29]

Si confronta anche con Andy Warhol e Gerard Malanga, frequenta la Factory e le serate del New American Cinema Group.

Espone alla Sidney Janis Gallery con la mostra The New Realists, una collettiva con la maggior parte degli artisti della Pop Art e del Nouveau Réalisme.
Successivamente dopo alcune personali a Roma, Parigi e Milano ritornerà negli Stati Uniti nel 1963 e vi rimarrà a seguito dell'invito a partecipare alla Biennale di Venezia.
Risalgono a questo periodo i paesaggi anemici apiattiti, da un lato privi quindi di una dimensione naturalistica, dall'altra incompiuti, così da lasciare spazio per la sovrapposizione della nostra esperienza. Il mondo naturale viene evocato attraverso scritte allusive, frammenti, particolari.

---

[28] premio dedicato alle arti figurative organizzato nella città di Lissone a partire dal 1946 e protrattasi fino al 1967
[29]M. Meneguzzo, Schifano, Essegi, Ravenna, 1982, pg.83

Realizza poi il ciclo tematico “Futurismo” in cui rivista la storia dell’arte, l’immagine si riallaccia alla memoria collettiva, è tratta dai mass media, è il gruppo futurista a Parigi ma non riconosciamo i loro volti nascosti dai pannelli colorati di perspex.
Oltre alla Biennale di Venezia viene invitato e partecipa a quella di San Marino e San Paolo in Brasile, qui espone “*Io sono infantile*”, in questo periodo è seguito da critici quali Maurizio Calvesi, Maurizio Fagiolo e Alberto Boatto ma anche scrittori come Alberto Moravia e Goffredo Parise.
Nel 1966-67, grazie all’amico Ettore Rosboch forma la band “*Le Stelle di Mario Schifano”*, in collaborazione con i musicisti Giandomenico Crescentini, ex bassista dei New Dada, il chitarrista romano Urbano Orlandi, il tastierista Nello Marini, ed il batterista Sergio Cerra dei quali gestisce l'indirizzo musicale e la regia dei concerti trasformandoli, per un paio d'anni, in uno degli esempi più alti di musica psichedelica italiana ed internazionale. Lasciò il gruppo dopo l'evento “G*rande angolo, sogni e stelle”* organizzato il 28 dicembre presso il Piper Club di Roma.
Schifano è stufo della pittura motivo per cui le sue attenzioni sono rivolte ad altri mezzi artistici come la fotografia e il cinema. Riconosce i limiti della pittura ed è affascinato dall’immagine video e dalla televisione, la tiene accesa anche di notte, lo culla.
Le sue prime esperienze cinematografiche si concentrano sul continuo flusso d’immagini prodotto e sul tema del doppio tra reale – analogico (fotografia, televisione, cinema).
Nel 1967 presenta il lungometraggio “*Anna Carini vista in agosto dalle farfalle*” presso lo Studio Marconi a Milano. Seguirà la *“Trilogia per un massacro”: Satellite, Umano non umano* (a cui collaborano Mick Jagger, Keith Richards, Alberto Moravia, Sandro Penna*) Trapianto, consunzione e morte di Franco Brocani*.

Non ha abbandonato la pittura ma anch’essa risente delle influenze contemporanee; Schifano infatti inizia ad utilizzare colori industriali e realizza le serie: “*Ossigeno ossigeno, Oasi, Compagni Compagni*”.
Nel 1971 Achille Bonito Oliva cura la mostra “*Vitalità del negativo nell’arte italiana 1960/70*”, partecipa anche Schifano. A seguito di alcune personali a Roma, Torino, Parma e Napoli sarà presente anche alla X Quadriennale di Roma e alla rassegna curata, ancora una volta, da Bonito Olivadi Villa Borghese, “*Contemporanea”.*

Da questo momento in poi Schifano si allontana dai riflettori, i dubbi ideologici lo tormentano e ciò interferisce con la sua arte. Si dedica quindi ai rifacimenti, in primis di sé stesso, poi De Chirico, Magritte, Boccioni, Cézanne, Picabia.
Nel 1976 lo troviamo a Bologna alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, con la mostra "*Europa/America, l'astrazione determinata 1960/76"*. Avendo riscoperto il piacere della pittura, partecipa nuovamente alla Biennale di Venezia con opere delle serie "*Al mare*" e "*Quadri Equestri*". Alla Tartaruga di Roma espone "*Il capolavoro sconosciuto*" e alcune opere a Ferrara al Palazzo dei Diamanti.

Nel 1980 Maurizio Calvesi lo invita alla mostra "*Arte e Critica 1980"* al Palazzo delle Esposizioni di Roma mentre l'anno successivo Germano Celant lo seleziona per "*Identité Italienne"* al Centre Pompidou di Parigi. In questo periodo realizza i cicli pittorici: *Cosmesi, Architetture, Biplani, Orti Botanici*.
Nel 1982 e nel 1984 lo vediamo ancora alla Biennale di Venezia dove espone nelle Prigioni Vecchie il ciclo *Naturale Sconosciuto* a cui seguono le personali al Tour Fromage di Aosta e alle Gallerie Meght di Parigi, tutte incentrare sul tema del naturale: *Gigli d'acqua, Paesaggi, Campi di grano, Mare, Sabbia*. Si tratta di opere in cui la materia cromatica rimane in superficie, è visibile, ricca e le rappresentazioni sono veicolate da apparecchi televisivi, pubblicità, rotocalchi.
Chiamato dal regista Aldo Rostagno a inaugurare "*l'anno degli Etruschi"* a Firenze la notte del 16 maggio 1985 in piazza SS. Annunziata, Schifano realizzò la storica performance *"La Chimera",* un quadro di dieci metri per quattro, composto da dieci tele accostate le une alle altre. La performance è durata un'ora e mezza, la piazza colma di gente, Achille Bonito Oliva intento a spiegare l'opera, realizzata con delle sagome di cartone su cui poi l'artista e i suoi aiutanti hanno iniziato a stendere gli smalti. Nel momento in cui l'opera fu terminata e alzata verso il pubblico, le seimila persone presenti in piazza ammutolirono. Il video prodotto da Ettore Rosboch è andato perso. All'evento era presente anche Monica De Bei dal cui matrimonio è nato il figlio Marco Giuseppe.

Fig.2.1.2 La Chimera, Firenze, Piazza SS. Annunziata, 16 Maggio 1985; Archivio Marcello Gianvenuti.

Fig.2.1.3 La Chimera, Firenze, Piazza SS .Annunziata, 16 maggio 1985, Mario Schifano (in blu) e il suo segretario Renzo Colombo (in giallo); Archivio Marcello Gianvenuti

La Royal Academy di Londra organizzò nel 1989 la rassegna Arte italiana del XX secolo a cui l'artista venne invitato.

L'apice della sua ricerca naturalistica viene raggiunto con "*Inventario con anima e senz'anima"* nel Padiglione di Arte contemporanea di Ferrara, una mostra che divenne

itinerante in Italia per poi raggiungere la Francia al Centre d'Art Contemporain di Saint Priest.
Al Palazzo delle Esposizioni di Roma realizza per la rassegna *Divulgare* numerose opere; alcuni anni dopo presenta in alcune gallerie il ciclo *Reperti* dedicato agli animali del mondo preistorico mentre nel 1994 partecipa a New York alla mostra "*The Italian Metamorphosis 1943-1968"* organizzata dal Salomon. R. Guggenheim e presentata anche alla Triennale di Milano e al Kunstmuseum di Wolfsburg.

Nel 1996 omaggia la televisione: inizialmente la fotografa in continuazione poi la guarda soltanto e inizia a dipingere sopra l'immagine dei mass media. Ciò che lo interessa non è la cultura della televisione ma la cultura dell'immagine televisiva. Il fatto di voler applicare la pittura potrebbe apparire come un voler far propria l'immagine e per un momento ciò era necessario per Schifano ma poi spesso si è trovato a eseguire questa tecnica con freddezza, su richiesta del pubblico. Basata su questa ricerca viene allestita una mostra a San Paolo e al Museo delle Belle Arti di Buenos Aires.
Presso la galleria Appiani Arte Trentadue di Milano presenta invece un nuovo ciclo pittorico: *Pagine.*

Mario Schifano muore il 26 gennaio 1998 a Roma, a causa di un infarto.
Durante tutta la sua carriera artistica Schifano è stato seguito da un'equipe di fedeli collaboratori. Il suo segretario personale Renzo Colombo, il fotografo, scomparso nel 2021, Marcello Gianvenuti e il fornitore di colori Memmo Mancini.

Fig.2.1.4 Da sinistra: Domenico Mancini, Renzo Colombo, Mario Schifano; Archivio Marcello Gianvenuti.

Nel momento in cui Mario Schifano decise di realizzare una fondazione a suo nome si rivolse a Gianvenuti, Colombo e Mancini, colleghi e amici che sono sempre rimasti al suo fianco.

La *Fondazione Mario Schifano* nasce il 13 marzo 1998, a pochi mesi dalla scomparsa dell'artista mentre l'*Archivio Mario Schifano* è stato costituito nel 2003 dalla moglie Monica De Bei e dal figlio Marco Giuseppe Schifano quali legittimi eredi del Maestro e titolari esclusivi di tutti i diritti d'autore spettanti all'artista.

Sorge ora spontaneo chiedersi, per quale motivo, ad oggi, esistano due enti dedicati all'artista (*Fondazione M.S. Multistudio* e *Archivio Mario Schifano*) e secondo quali criteri si sceglie di rivolgersi a una piuttosto che all'altro.

2.2 Doppia eredità: Archivio e Fondazione

Prima di tutto occorre distinguere i due enti per le funzioni da loro svolte e i diritti che gli appartengono. Citando la definizione dell'*Associazione italiana archivi d'Artista* (AitArt) l'archivio di artista è:

"*un ente culturale dinamico costantemente impegnato nell'aggiornamento e nell'organizzazione di documentazione sulla figura e sull'opera di un artista, con il duplice scopo di promuoverne la conoscenza e di catalogarne la produzione autentica nella massima trasparenza di metodo e di rapporti*".

A differenza della Fondazione non richiede una forma giuridica specifica e non deve essere riconosciuto formalmente. Gli archivi possono essere costituiti sotto forma di associazione, in capo a fondazioni, comitati o privati come società o senza alcuna forma giuridica. Solitamente gli archivi non possiedono né il patrimonio né la proprietà delle opere motivo per cui spesso ne fa parte anche il titolare stesso delle opere o i suoi eredi (divenendo quest'ultimi i titolari dei diritti d'autore alla morte dell'artista).
L'archivio riunisce tutti i documenti (informazioni e dati personali dell'artista, immagini, descrizioni tecniche, esposizioni, bibliografie, corrispondenze) inerenti alla vita e all' attività dell'artista, con lo scopo di fornire uno strumento di ricerca per curatori, critici, studiosi.
I materiali possono essere raccolti quando l'artista è ancora in vita e quindi con il suo aiuto o a seguito della sua scomparsa, per mano dei suoi eredi.

La Fondazione, dotata di personalità giuridica privata e regolata dal Codice civile (nel caso ivi presente la Fondazione M.S. Multistudio non è riconosciuta) ha lo scopo di divulgare, valorizzare e promuovere l'attività artistica. La Fondazione viene riconosciuta attraverso una procedura *ad hoc*, durante la quale verranno valutati i requisiti richiesti dalla legge, la liceità dello scopo e l'adeguatezza del patrimonio conferito. Ottenuto il riconoscimento, la fondazione acquista una sua personalità giuridica (non del fondatore o amministratori) e viene iscritta nel registro delle persone giuridiche, acquisendo autonomia patrimoniale.

Gli Archivi non necessitando di un riconoscimento giuridico, di un proprio patrimonio e non sono soggetti a controlli di legittimità sugli atti di gestione, sono di conseguenza meno vincolati rispetto alle Fondazioni.
Tuttavia, entrambi perseguono gli stessi scopi ovvero la gestione dei rapporti con musei, gallerie o altri enti culturali e l'attività di promozione, valorizzazione e autenticazione delle opere d'arte. Quest'ultima è svolta dall'artista (se ancora in vita) o dai suoi eredi/familiari, l'autentica da parte di fondazioni e archivi prevede nel caso dell'autenticazione diretta, l'emissione di un certificato di autenticità mentre nel caso di un'autenticazione indiretta l'inserimento (o il diniego di questo) dell'opera nell'archivio dell'artista.

La questione delle autentiche risulta fondamentale per la seguente ricerca in quanto Mario Schifano è uno degli artisti contemporanei più falsificati e fu lui stesso a voler far fronte a questa problematica, nel momento in cui si rese conto che ciò avrebbe comportato notevoli problematiche legate alle proprie opere e alla sua immagine.
Motivo per cui decise, in collaborazione con la Monte Titano Arte S.r.l., mercante di fiducia ormai da anni, di realizzare un primo archivio di opere di cui riconosceva l'autenticità.
Pochi mesi dopo la scomparsa di Mario Schifano, la Monte Titano Arte realizzò la Fondazione, all'epoca a nome di Mario Schifano, come ente senza scopo di lucro.
A far parte della Fondazione furono chiamati, su volere dell'artista, i suoi più stretti collaboratori ed amici, quali Renzo Colombo (segretario personale di Schifano per oltre quattordici anni) e Marcello Gianvenuti (fotografo di Schifano di cui ha seguito tutta la carriera artistica).
Inizialmente collaborò alla Fondazione anche Monica De Bei, vedova del Maestro Schifano.

L'Archivio Mario Schifano è presieduto da Monica De Bei, moglie dell'artista, la commissione è composta da Domenico (Memmo) Mancini, Marco Meneguzzo, Luca Ronchi, Rinaldo Rossi; il comitato dei garanti è affidato al critico d'arte Achille Bonito Oliva mentre tra i consulenti vi sono Giovanni Michelagnoli ed Ettore Rosboch.

Precedentemente è stato rivelato come la Fondazione M.S. Multistudio, portasse al tempo il nome dell'artista per intero. Si andrà a spiegare per quale motivo ad oggi il nome della Fondazione è stato modificato approcciando allo stesso tempo alle prime divergenze tra questi due enti i cui attriti sono diventati tali da dover ricorre a procedimenti giudiziali.
L'Archivio Mario Schifano ha infatti tentato di screditare l'attività portata avanti dalla Fondazione M.S., più volte, basandosi sulla dichiarazione di essere gli unici legittimati ad autenticare le opere in quanto eredi del Maestro.
Ciò che l'Archivio non ha forse considerato è che i danni nei confronti della Fondazione M.S. sono in realtà danni rivolti all'arte e la figura di Mario Schifano impedendone la corretta tutela.
Alla Corte d'Appello di Roma 3657/2010 la Fondazione M.S. Multistudio ha dovuto solamente rinunciare a inserire nella propria denominazione il nome del Maestro poiché diversi Tribunali hanno infatti riconosciuto la legittimità del suo operato e confermato che non vi sono soggetti privilegiati che abbiano il diritto esclusivo di autenticare o meno le opere del Maestro.
Il 9 Luglio 2010 il Tribunale di Roma , adito dall'Archivio Mario Schifano, da Monica de Bei e Marco Giuseppe Schifano contro la Fondazione M.S. Multistudio, ha dichiarato esplicitamente che entrambi gli enti hanno diritto a rilasciare "*pareri relativi all'autenticità delle opere dell'artista e a catalogarle nei rispettivi archivi, inevitabilmente contendendosi autorevolezza ed attendibilità in proposito".*

La Fondazione successivamente nel 2008 ha pubblicato in collaborazione con l'Università di Genova un'opera di sei volumi, denominata "*Studio metodologico riguardante la catalogazione informatica dei dai relativi alle opere di Mario Schifano presenti nell'archivio presso la Fondazione M.S. Multistudio*".
L'Archivio Mario Schifano e il suo presidente Monica De Bei hanno ritenuto tale pubblicazione una violazione dei diritti d'autore ma come ha riferito il Tribunale di Milano:

"*Invero chiunque può rendere noto, senza trarne profitto economico, ciò che è in suo possesso e nell'ambito di uno studio scientifico".*

Il catalogo è stato infatti pubblicato senza alcun fine di lucro economico e inviato a un ristretto numero di esperti.
L'iniziativa giudiziaria dell'Archivio Mario Schifano è stata confermata in appello; tuttavia, la Corte di Cassazione l'ha parzialmente cassata.

"È stato accolto dalla Corte di Cassazione il ricorso presentato dagli eredi di Mario Schifano contro la Fondazione M.S. Multistudio: con ordinanza n. 4038 dell'8 febbraio 2022 la Corte ha stabilito che lede il diritto d'autore di un artista (o dei suoi eredi) un catalogo o uno studio metodologico (in qualunque forma sia realizzato) in cui vengano riprodotte integralmente le sue opere e che si ponga in concorrenza rispetto all'utilizzo economico riservato ai titolari del diritto."[30]

Dai procedimenti analizzati fin ora ci troviamo di fronte ad una situazione particolare, estremamente rara; è alquanto insolito che un'artista abbia due fondazioni a suo nome e che queste non riescano a collaborare, anzi siano spesso in disaccordo.
Tornando alla domanda posta nel sotto capitolo precedente: per quale motivo esistono due enti dedicati a un solo artista che svolgono le stesse attività?
Sono state riportati solo alcuni dei procedimenti giudiziari a cui i due soggetti sono andati incontro ma ce ne sono stati molti altri. Perché generare così tanto scompiglio?
È curioso come anche uno dei due non si sia semplicemente arreso.
Riporterò ora i fatti avvenuti nei procedimenti penali 17130/09 - 58255/08, fatti che si sono verificati e si verificano tutt'ora per cui alcune opere autenticate dall'Archivio Mario Schifano non risultano autentiche.
Ciò dimostra che non sempre essere l'erede di un'artista, averlo conosciuto o averci condiviso rende queste persone massime esperte in materia.

2.2.1 Analisi di alcune sentenze

Al fine di dimostrare quanto dichiarato finora, si riportano alcuni dei procedimenti civili che hanno visti coinvolti la Fondazione M.S. Multistudio e l'Archivio Mario Schifano.

[30] Zanetti Michela, One stop Art, https://www.onestopart.it/legal/quando-uno-studio-metodologico-sulle-opere-di-un-artista-ne-viola-i-diritti-dautore-il-caso-degli-eredi-di-mario-schifano-contro-la-fondazione-ms-multistudio/, 07.04.22.

A partire dal più recente, ancora in corso, motivo per cui è stato richiesto un commento, a chi di dovere, su quali possono essere i risvolti finali.

"Studio Metodologico riguardante la catalogazione informatica dei dati relativi alle opere di Mario Schifano presenti presso la Fondazione M.S. Multistudio" - *ricerca o violazione del diritto d'autore?*

-24544/2011

Il tribunale delle imprese di Milano sezione A ha pronunciato la seguente sentenza nella causa civile di primo grado iscritta al n.r.g. 24544/2011 promossa da Monica de Bei, Marco Giuseppe Schifano e l'Archivio Mario Schifano contro la Fondazione M.S. Multistudio, Renzo Colombo, Marcello Gianvenuti, Università degli Studi di Genova e Galli Thierry Stampa SRL.

Si discute della violazione dei diritti d'autore degli attori in quanto eredi del pittore Mario Schifano.

Nel 1998 a seguito della scomparsa dell'artista Mario Schifano è stata realizzata una Fondazione a suo nome in via Cesare Fracassini 3 a Roma. Nel 2003 Monica De Bei, moglie dell'artista, lascia la Fondazione per fondare l'*Archivio Mario Schifano*; a breve distanza di tempo e a seguito di diversi ordinamenti giudiziari, gli eredi richiedono e ottengono che alla precedente Fondazione sia vietato l'utilizzo del nome dell'artista nella propria denominazione e di presentarsi come unico ente autorizzato ad autenticarne le opere.

La Fondazione si presenta oggi sotto il nome di *Fondazione M.S. Multistudio*.

Nel 2008 la Fondazione M.S. Multistudio pubblica in collaborazione con l'Università di Genova, "Studio Metodologico" un catalogo informatico contenente i dati relativi alle opere di Schifano.

Gli eredi, Monica de Bei, Marco Giuseppe Schifano e l'Archivio Mario Schifano di cui fanno parte, denunciano la Fondazione M.S. Multistudio per violazione dei diritti d'autore, sfruttamento del nome dell'artista e usurpazione dei privilegi dei diritti morali d'autore sulle opere. Inoltre, evocano in giudizio, oltre alla Fondazione anche l'Università di Genova e i soggetti, ritenuti responsabili: Renzo Colombo, Marcello Gianvenuti e la stamperia Galli Thierry Stampa s.r.l.

A seguito della revoca del mandato conferito da Monica De Bei alla Fondazione quest'ultima avrebbe secondo le parti attoree continuato ad utilizzarne il nome in modo abusivo. Si richiede quindi inibitoria e risarcimento del danno.
Il Collegio ritiene queste prime domande prive di fondamento in quanto non solo non è chiaro in quali situazioni la Fondazione M.S. Multistudio avrebbe utilizzato il nome dell'artista in modo improprio ma anzi quest'ultima si è mostrata pacifica nel modificare la propria denominazione. I documenti a cui si fa riferimento sono infatti pregressi e già disciplinati ad uso da parte di terzi.
Per quanto riguarda la pubblicazione di Studio Metodologico il primo volume è stato redatto da un dipartimento dell'Università per scopi scientifici e no quindi con fini di lucro; anche i successivi volumi al cui interno si trova il materiale ottenuto dalla Fondazione su cui si è basato lo studio metodologico, sono da ritenersi legittimi in quanto anch'essi realizzati senza alcun fine economico e inviati successivamente a un ristretto numero di esperti.
Chiunque può rendere noto ciò che possiede, senza trarne profitto, in ambito scientifico e di ricerca.
L'uso improprio del materiale da parte di terzi e non quindi per mano della Fondazione, non può essere indirizzato come accusa nei confronti di quest'ultima.
Infine, dichiara fondato il difetto di legittimazione passiva dei convenuti Marcello Gianvenuti, Renzo Colombo e Galli Thierry: la parte attrice dichiara che i primi non abbiamo nemmeno collaborato alla pubblicazione mentre l'ultima, non ha svolto nessun ruolo decisionale, ha collaborato solamente sotto forma materiale.
Sulla base di queste considerazioni il Tribunale delle Imprese di Milano ha dichiarato infondate le domande attoree, rigettandole con condanna al pagamento delle spese di giudizio da parte di ognuna delle parti convenute.

-1654/2017 pubblicata il 18.04.17, pronunciata nella causa d'appello iscritta al n.2141/2014 da Monica De Bei, Marco Giuseppe Schifano e l'Archivio Mario Schifano contro Fondazione M.S. Multistudio, Marcello Gianvenuti, Renzo Colombo, Galli Thierry Stampa s.r.l. e l'Università degli studi di Genova.

Il Collegio ritiene che alcune questioni preliminari al merito vadano esaminate: primo fra tutti l'intervento della Società Italiana degli Autori e Editori – S.I.A.E. ai sensi degli art.344 e 404 1° comma c.p.c. è ritenuto ammissibile poiché secondo la prima norma nel giudizio di appello è ammesso soltanto l'intervento di terzi che potrebbero opporsi a norma dell'art.404, quest'ultimo al primo comma specifica che un terzo può opporsi alla sentenza passata in giudicato o se l'esecutiva tra altre persone è già stata giudicata quando pregiudica i suoi diritti. L'intervento della S.I.A.E. in quanto ente pubblico economico esponenziale dei diritti degli autori e editori è quindi ammissibile.

La doglianza a parere della corte non può essere condivisa in quanto l'invio dello Studio ad operatori qualificati del mercato dell'arte, avvenuto gratuitamente, non giustifica la conclusione che esso sia stato realizzato per finalità commerciali: è evidente che si tratta di un esempio di catalogazione informatica che può interessare detti operatori. Altro è che quest'ultimi abbiano utilizzato l'opera come referenza di autenticità delle opere di Schifano da essi vendute: quest'ultimo è infatti un uso per finalità commerciale dei terzi ma non da parte degli appellati.

Inoltre, la corte stabilisce che: l'art.70 LA autorizza la riproduzione solo parziale di brani o opere d'arte ma è evidente che la norma qui considerata è letteralmente applicabile solo in caso di opere letterarie o scientifiche essendo necessaria la citazione di brani per scopi di critica, discussione e ricerca. Appare più complessa la riproduzione con le medesime finalità di parte di un quadro essendo più probabile che l'opera in tale caso verrà riprodotta interamente. La norma quindi si risolve in un divieto di riproduzione per intero dell'opera d'arte, dunque, si potrebbe pensare che la riproduzione di 24.000 opere figurative di Mario Schifano sia eccessiva e non rispetti la norma ma non sono considerati i fini dello Studio Metodologico: un'opera informatica e non di critica.
Per tale motivo lo Studio contiene un elevato numero di riproduzioni delle opere figurative, catalogate secondo il criterio informatico dell'Università di Genova. Le copie furono poi inviate dall'Università stessa per finalità di ricerca e il fatto che alcune opere sono state autenticate in quanto facenti parte del catalogo non giustifica un uso del catalogo a fine commerciale. Inoltre, la Corte ritiene fondamentale ricordare che sono

state eseguite delle indagini durante le quali i convenuti sono stati chiamati ad esibire le scritture contabili e le fatture della Fondazione per il periodo dal 2006 al 2012 con dichiarazione autenticata dal legale rappresentante della Fondazione dalla quale si evince che non è stata emessa alcuna fattura per la vendita di Studio Metodologico.

Riguardo la distribuzione dello studio da parte della rete Telemarket, la teste Enrica Zonca, ex socia di una galleria d'arte ha dichiarato di essere a conoscenza del catalogo in quanto è stata contattata per ricevere dei pareri a riguardo ma che in nessuna occasione le persone che le si sono rivolte hanno citato la Fondazione come soggetto che avrebbe consegnato le copie a Telemarket. Dunque, l'accusa non sussiste, non essendovi prove e si conferma la ricorrenza della scriminante di cui all'art.70 LA, affermata precedentemente dal Tribunale.

Con la seconda censura gli appellanti insistono sull'uso commerciale dello Studio Metodologico dichiarando che l'invio delle copie a Telemarket sarebbe avvenuto con il fine di promuovere l'attività d'autenticazione delle opere del Maestro. Tra le fatture esibite dalla Fondazione, la n.157 del 24 maggio 2007, emessa nei confronti di Telemarket, ammonta a un totale di 122.740,00 euro per archiviazione e autenticazione di 6137 fotografie con interventi pittorici di Mario Schifano.
Ciò, secondo gli appellanti, dimostra che l'invio delle copie a Telemarket è avvenuto con lo scopo di promuovere e incrementare l'attività della Fondazione.

La Corte non condivide la doglianza in quanto l'invio gratuito a esperti del mondo dell'arte non giustifica la conclusione sopra descritta e, non risulta provato che tale invio sia stato effettuato dalla Fondazione. Lo Studio sarà stato di loro interesse anche per questo motivo ovvero come riferimento di genuinità delle opere di Schifano in vendita presso di loro. L'uso per finalità commerciale è quindi da parte di terzi. Inoltre, la fattura citata, n.157/2007 è stata emessa un anno prima della pubblicazione dello Studio Metodologico avvenuto nel 2008.

Con il terzo motivo gli appellanti lamentano che il Tribunale abbia affermato che la Fondazione da tempo ha cambiato la sua denominazione non utilizzando ormai da

tempo il nome di Mario Schifano e che non risulta chiaro quando e in quale contesto la Fondazione avrebbe utilizzato il nome in modo indebito.
I documenti attorei 18-20 e 64 prodotti in primo grado dimostrano come anche a seguito dell'inibizione la Fondazione abbai continuato ad utilizzare il nome presentandosi come Fondazione M.S. Multistudio "già Fondazione Mario Schifano". Gli appellanti chiedono quindi un nuovo dispositivo di inibitoria nonché un risarcimento dei danni derivati dall'uso illegittimo del nome, che quantificano in 500.000,00 euro.

La doglianza è stata ritenuta dalla Corte, in parte, fondata in quanto i documenti da 18 a 20 e 64 attorei presentano l'utilizzo dell'indicazione "già Fondazione Mario Schifano"; è accolta la domanda di una nuova inibitoria con risarcimento del danno di euro 20.000,00. La domanda risarcitoria dovrebbe essere proposta davanti ai giudici romani in quanto la Corte non dispone degli atti delle due cause seguite dagli Uffici giudiziari romani, per cui non è possibile quantificare i danni.

Il quarto motivo d'impugnazione riguarda non solo la legittimità al rilascio di autentiche o certificazioni di autentica dell'opera di Mario Schifano da parte della Fondazione M.S. Multistudio, ma anche l'inserimento di un Catalogo generale dell'Opera nello Studio Metodologico. La doglianza non viene accolta dalla Corte in quanto né gli eredi né la Fondazione hanno il diritto esclusivo di autenticare o certificare.

Per concludere nei confronti di Renzo Colombo e Marcello Gianvenuti gli appellanti chiedono l'accoglimento della domanda inibitoria, come anche la condanna al risarcimento dei danni. Censura non condivisa dalla Corte in quanto entrambi ebbero un rapporto assiduo, costante e prolungato di collaborazione con l'artista; ciò oltre alla profonda conoscenza di stile, tecniche e tematiche dell'artista basta per respingere ogni domanda nei loro confronti.

La Corte di appello di Milano ha quindi respinto l'appello presentato dall'Archivio, da Monica De Bei e da Marco Schifano, salvo che per la ribadita inibitoria alla Fondazione all'uso del nome Mario Schifano.

-04038-22 sul ricorso 2756/2017 camera di consiglio 1.12.2021

La Corte di cassazione ha rilevato che la Corte di Merito ha dichiarato legittima la dichiarazione di "Studio Metodologico" in quanto studio di catalogazione informatica il cui fine non era né la fruizione artistica della riproduzione delle opere né un fine di lucro.

Lo studio è stato di fatto inviato a gallerie, case d'asta, librerie d'arte e istituzioni pubbliche ma dalle scritture contabili della Fondazione, non risulta nessuna vendita.

La Corte d'appello ha inoltre escluso in riferimento alla distribuzione in omaggio dello Studio da parte della rete Telemarket, che la Fondazione fosse coinvolta nella consegna delle copie e ha negato l'esistenza di una prova di accordo promozionale tra Telemarket e la Fondazione M.S. Multistudio.

La Corte territoriale ha ritenuto valida la richiesta del risarcimento dei danni patrimoniali per scorretto utilizzo del nome Mario Schifano, tuttavia, secondo la Corte di Milano ciò avrebbe richiesto una nuova inibitoria e statuizione.

La sentenza della Corte di appello di Milano (18 aprile 2017) è stata impugnata per cassazione da Monica de Bei, Marco Giuseppe Schifano e l'Archivio Mario Schifano con un ricorso articolato in quattro motivi:

- Nel primo viene contestato che la sentenza abbia applicato allo studio la libera utilizzazione, sbagliano nel non ritenere violata l'utilizzazione esclusiva.
- Nel secondo sottolinea il rilievo a fine commerciale che assume l'uso dello Studio e dei cinque volumi, da parte dei soggetti destinatari.
- Il terzo critica il fatto che l'opera non avesse alcun fine di critica o dialettica artistica
- Con il quarto si denuncia l'esame omesso per cui cinque dei sei volumi sono stati realizzati autonomamente dalla Fondazione a seguito dello Studio. 24.000 immagini dello Studio Metodologico non hanno alcuna attinenza con uno studio sulle tecniche di archiviazioni e quindi non presenta alcuno scopo scientifico.

A seguito di tale ricorso la Corte di Cassazione ha ritenuto che la pubblicazione dello Studio Metodologico come citazione (art.70 l.aut.) venisse riconsiderata essendo consentita solo la riproduzione parziale delle opere dell'ingegno (dettagli e non integralmente).
La soluzione proposta dalla Corte di Merito secondo cui la duplicazione di opere figurative riguarda solo una parte della produzione dell'artista, viene respinta come contraria all'art.70 l.aut che attribuisce all'autore il diritto esclusivo d'utilizzo economico sull'opera.
Inoltre, la convenzione di Unione di Berna (l.n.399 del 1978) dichiara lecite le citazioni di un'opera già resa accessibile al pubblico e il nesso di strumentalità di cui all'art.70, comma 1, l. aut obbliga a verificare che la riproduzione non ecceda rispetto ai fini indicati. Viene dichiarato inoltre che la Corte d'Appello ha sbagliato nelle sue considerazioni definendo la catalogazione informatica incompatibile con la *"fruizione artistica della riproduzione dell'opera, che richiederebbe ben altre dimensioni"* tralasciando quanto dichiarato nell'art.13 l. aut. sul diritto di moltiplicazione di copie identiche all'originale e che ne protegge l'uso economico dell'autore.
Per quanto riguarda i motivi del ricorso incidentale[31] il primo oppone la violazione e falsa applicazione dell'art.112 c.p.c. lamentando l'omissione di pronuncia sull'eccezione di violazione delle preclusioni sulle domande nuove di cui all'art.183 c.p.c. e l'ultra petizione[32]. La censura riguarda la domanda risarcitoria per uso improprio del nome "Mario Schifano", infatti la Fondazione ritiene che il nuovo provvedimento

---

[31] "Il ricorso incidentale è disciplinato dall'art. 42 c.p.a., rubricato "Ricorso incidentale e domanda riconvenzionale".
La funzione del ricorso incidentale è strettamente collegata a quella del ricorso principale, regolato dai due articoli immediatamente precedenti (artt. 40 e 41 c.p.a.).
Lo scopo del ricorso principale è quello di tutelare una situazione giuridica di vantaggio acquisita a seguito di un provvedimento amministrativo, impugnato da un altro soggetto (c.d. ricorrente principale) e destinata a venir meno con l'accoglimento del ricorso principale.
Il ricorso incidentale è quindi caratterizzato dal fatto di essere proposto da un soggetto diverso dal ricorrente principale nell'ambito di un giudizio già pendente, e di essere fondato su un interesse a ricorrere sorto solo a seguito della proposizione del ricorso principale e, soprattutto, diverso e contrapposto rispetto a quello fatto valere con l'azione principale.
La funzione propria del ricorso incidentale è pertanto quella di garantire alla parte resistente la conservazione dell'assetto di interessi realizzato dall'atto impugnato in via principale."
Giannini D., Il ricorso incidentale, iusexplorer.it, https://www.iusexplorer.it/Publica/FascicoloDossier/Il_ricorso_incidentale/?idDocMaster=4188021&idDataBanks=19&canale=13, 27.07.22.

[32] Cort. Cass. Sez I – RG 27562/2017,

"travalica anche i limiti del divieto posto dalla sentenza della Corte di appello di Roma n.3657/2010 passata in giudicato".

Il secondo motivo denuncia la violazione e falsa applicazione degli art. 2056 e 1226 c.c. in quanto la sentenza manca di enunciazione del processo logico e valutativo su cui si dovrebbe basare il risarcimento riguardo i ditti sul nome. Inoltre, dei quattro fatti considerati dalla pronuncia solo uno è successivo alla sentenza della Corte di appello di Roma del 20 Settembre 2010. Il primo motivo viene definito inammissibile in quanto se il giudice del merito non esamina una questione processuale ciò non genera un'omissione di pronuncia mentre il secondo è fondato non essendovi una spiegazione sulla liquidazione dei 20.000,00 euro per uso improprio del nome di Mario Schifano, da parte della Fondazione.

La Corte di Cassazione ha accolto quindi il ricorso principale e il secondo motivo del ricorso incidentale dichiarando inammissibile il primo, la causa è rinviata alla Corte di appello di Milano, anche per le spese di giudizio di legittimità.

Il caso riguardante "Studio Metodologico" come si è osservato prosegue ormai da molti anni e ad oggi non si è ancora giunti a una conclusione.

Notiamo come nelle prime due sentenze (24544/11 e 1654/17) il tribunale e la corte di appello reputano inammissibili le accuse da parte dell'*Archivio Mario Schifano* nei confronti della *Fondazione M.S. Multistudio,* dunque, appare inusuale che nella più recente sentenza 04038/2022 il giudizio della Corte di cassazione sia cambiato essendo le informazioni a disposizione le medesime.

La cassazione ha dato una lettura diversa dell'art. 70 LA. Invero una lettura più tradizionale. Il Tribunale e la corte di appello avevano ritenuto che le immagini delle opere riprodotte nello "Studio Metodologico" fossero tali, per qualità e numero, da non costituire uno sfruttamento dell'opera di Schifano, ritenendo altresì operante la scriminante di cui all'art. 70 LA. La cassazione invece ha ritenuto che quelle riproduzioni configurassero un'illecita riproduzione dell'opera non giustificata da scopi scientifici o di critica.

Pareri d'autenticità

-44782/2015: Repert. n.8099/2018 del 17/04/2018 causa civile in primo grado in deliberazione nella camera di consiglio del 12.01.2018 vertente tra *Galleria Poleschi Casa d'Aste srl*[33], Monica De Bei e *l'Archivio Mario Schifano*. La Galleria Poleschi ha convenuto in giudizio l'Archivio Mario Schifano con la richiesta di accertamento e dichiarazione di autenticità di un'opera pittorica dell'artista Mario Schifano e condanna al risarcimento del danno subito.
La Galleria Poleschi si è infatti rivolta all'Archivio Mario Schifano nonché alla sua direttrice Monica De Bei per far autentica un'opera d'arte attribuita al Maestro ma il presidente De Bei ha negato il rilascio della certificazione d'autentica con conferma da parte dell'Archivio stesso.
Il giudice ha ritenuto che la redazione di un parere possa rivelarsi inadeguata rispetto ai criteri stabiliti nel mercato dell'arte ma ciò sembrerebbe non essere motivo sufficiente per domandare un risarcimento dei danni per il soggetto il cui valore del bene è stato compromesso.
Infatti, la valutazione di un esperto altro non è che un mero giudizio soggetto a mutazioni.
Inoltre, nel nostro ordinamento non esiste una norma che preveda un procedimento di "accertamento di autenticità dell'opera d'arte" da poter richiedere al tribunale e quindi un "accertamento del fatto".
Dunque, la sentenza si conclude con il rifiuto delle richieste della parte attrice condannata al pagamento delle spese processuali oltre a quelle generali e accessorie.

- 9610/2017: Repert. n.10020/2017 del 15/05/2017 causa civile di primo grado iscritta al n.50153 R.G.A.C. dell'anno 2015 vertente tra *CAGNOLA s.p.a.* (Brescia, Borgo Pietro Wuhrer n.123) e *Archivio Mario Schifano*.
La società CAGNOLA agiva in giudizio nei confronti dell'Archivio Mario Schifano e del suo presidente Monica De Bei a seguito di un accertamento giudiziale dell'autenticità dell'opera *"senza titolo 1973-1978 smalto"* già autenticata dalla

[33] Poleschi Casa d'Aste, Milano, Foro Bonaparte n.68, http://www.poleschicasadaste.com, 13.08.22.

Fondazione M.S. Multistudio chiedendo il risarcimento del danno in euro 40.000,00 pari al valore dell'opera al momento dell'acquisto.
CAGNOLA s.p.a. ha venduto in passato l'opera a un noto collezionista a tale prezzo e il collezionista il 18 luglio 2014 è venuto a conoscenza dell'impossibilità di archiviare il dipinto a causa del parere sfavorevole dell'Archivio Mario Schifano diretto dalla De Bei; quest'ultima ha dichiarato l'insufficienza di elementi per poter attribuire l'opera al Maestro.
A seguito di tale vicenda il collezionista si era rivolto al venditore, ovvero la società parte attrice, a cui ha restituito l'opera con risarcimento del prezzo pagato cambiando l'opera con un'altra di pari valore ma certificata.
CAGNOLA s.p.a. oltre a richiedere l'accertamento dell'originalità dell'opera, contesta il parere contrario all'inserimento dell'opera nell'archivio Mario Schifano avendo effettuato una perizia grafologica della sottoscrizione apposta al dipinto, il cui risultato ha evidenziato la genuinità dell'opera.
Il parere viene quindi ritenuto superficiale e il danno subito aquilano, pari al valore dell'opera che senza il parere di autenticità risultava incommerciabile.
L'Archivio Mario Schifano e Monica De Bei dichiarano di non aver mai affermato la falsità dell'opera se non esclusivamente che non fosse in possesso dei requisiti necessari anche per quanto riguardava l'esecuzione della firma. Quello rilasciato era un mero parere e la circostanza per cui il mondo dell'arte reputa incommerciabili le opere d'arte prive d'attestazione era a lei ignota e non imputabile.
Il giudice Istruttore ha ritenuto ininfluente ai fini dell'accertamento che i colori utilizzati nella realizzazione dell'opera fossero i colori tradizionalmente usati da Schifano e fu ritenuto pacifico fra le parti il fatto che la casa d'aste Christie's International vendeva le opere di Mario Schifano sempre accompagnate dalla dichiarazione d'autenticità emessa dall'*Archivio Mario Schifano*
Basandosi su questi elementi la causa viene rimessa al collegio con assegnazione dei termini di legge.
La domanda non è accolta in quanto come ripetuto anche dalla parte attrice l'oggetto dell'azione è l'accertamento della paternità dell'opera di cui sono proprietari. Potendo qualsiasi esperto rilasciare un parere su un'opera d'arte ciò che viene richiesto è se essendovi pareri contrastanti si possa ottenere giudizialmente l'autenticità dell'opera.

Le Corti hanno già escluso che questo possa avvenire attraverso l'art.72 L. Notarile[34] (autentica di sottoscrizione) ma hanno dichiarato accertabile la falsità dell'autentica rilasciata dall'artista con ulteriore ipotesi di danno al patrimonio dell'acquirente qualora l'autentica non corrisponda alla paternità dell'opera.
Non essendovi un diritto processualmente accertabile la richiesta di accertamento giudiziale della paternità dell'opera non è l'accertamento di un diritto ma la verifica della sussistenza di una serie di qualità del bene: tratto, colore, tela, soggetto; questi considerati nel loro insieme possono portare ad un giudizio di probabilità.
Il giudizio sulla riconducibilità dell'opera pittorica all'artista non può quindi essere demandato al giudice poiché l'accertamento ha comunque come fine la sussistenza di diritti non di dati fattuali.
Non è tuttavia irragionevole ritenere che il parere di un personaggio a cui è attribuita credibilità da parte del mondo dell'arte, qualora sia superficiale e grossolano possa divenire causa di un danno contrattuale risarcibile. Sennonché Il parere dovrebbe strutturarsi come atto illecito (dichiarare un'opera falsa pur sapendo di avere di fronte un'originale). Nel caso in questione non è da considerare il risarcimento del danno in quanto trattasi di un mero parere e del rifiuto di archiviazione sulla base di un dubbio.
L'accertamento giudiziale sull'autenticità dell'opera si risolverebbe in un'expertise validata dalle Corti (consulenza tecnica d'ufficio).
Viene quindi rigettata la domanda risarcitoria della parte attrice condannata a rifondare l'Archivio Mario Schifano le spese di giudizio e costituzione.

L'opera in possesso di CAGNOLA s.p.a. è stata venduta in passato da Monica De Bei a un "noto collezionista" al prezzo di 40.000 euro e successivamente la stessa si è rifiutata di archiviare l'opera presso l'Archivio Mario Schifano?
Come si è ripetuto in più occasioni l'autenticità dell'opera non può essere ottenuta giudizialmente non esistendo un diritto e potere giudiziale, tuttavia, non serve un esperto per dichiarare che si tratta di un'auto-contraddizione.
Pur parlando la legge di "meri pareri" è accettabile che tali pareri varino a distanza di anni e ciò non vada ad influire come in questo caso sul valore dell'opera d'arte? nonché tutte le conseguenze che ne derivano per l'acquirente.

[34] Art.72, Legge 16 febbraio 1913, n.89, www.diritto.it, 13.08.22

In questo caso, infatti, è più corretto parlare di pareri di soggetti che si presentano come esperti e che, come tali, devono agire con perizia e professionalità ex art. 1176 II comma cc[35].

-12692/2018: RG n.50146/2015 Repert. n.13942/2018 del 21/06/2018 causa civile di primo grado iscritta nel registro generale degli affari contenziosi al n.50146 dell'ano 2015 vertente tra *Galleria D'Arte Negri* (Roma, Corso Vittorio Emanuele II n.229) di Francesco Negri e Monica De Bei in qualità di presidente dell'*Archivio Mario Schifano* nonché Fausto Montipò.
La Galleria d'Arte Negri ha agito in giudizio di Monica De Bei e dell'Archivio Mario Schifano per far accertare che il dipinto "*Acquatico"*, acrilico e smalto su tela, cm 60x60, sia opera dell'artista Mario Schifano dichiarandone poi successivamente l'autenticità.
La Galleria inoltre chiede il risarcimento dei danni patiti nella misura ritenuta equa dal giudice.
La Galleria ha acquistato il dipinto nei primi anni Novanta dalla Monte Titano Arte il dipinto del Maestro Mario Schifano intitolato "*Acquatico*", poco dopo il dipinto è stato rivenduto al sig. Fausto Montipò, il quale chiese all'Archivio Mario Schifano un parere di autenticità dell'opera; essendo tale parere contrario all'inserimento in Archivio dell'opera, il sig. Montipò chiese alla Galleria un indennizzo.
La Galleria D'Arte Negri affida alla Dott.ssa *Laura Guizzardi*[36] l'esecuzione di una perizia grafologica oltre a richiedere il parere del critico d'arte *Luciano Caprile*; entrambi dichiarano l'opera e la sottoscrizione autentiche. Infine, si rivolge alla Fondazione M.S. Multistudio da cui ottiene una dichiarazione di autenticità dell'opera e la inserisce nel proprio archivio.
A seguito di tali accertamenti la Galleria Negri ha convinto il sig. Montipò a sospendere la richiesta d'indennizzo promettendo di agire in giudizio per l'accertamento dell'autenticità dell'opera ed eventualmente di provvedere alla sua vendita al fine di risarcire il cliente con un importo pari al valore del quadro come autentico.

[35]Avv. Maria Francesca Guardamagna, Intervista rilasciata alla sottoscritta, Venezia, 08.09.22.
[36]Dott.ssa Laura Guizzardi, Perito Grafologo del Collegio Lombardo dei Periti – professionista ai sensi della legge 4/2013

Monica De Bei e l'Archivio Mario Schifano costituitosi in giudizio dichiarano la domanda inammissibile per difetto d'interesse e legittimazione ad agire da parte della Galleria Negri, l'unico a poter richiedere il parere secondo loro era il sig. Montipò in quanto proprietario dell'opera. Quest'ultimo si presenta quindi come volontario.
La richiesta anche in questo caso come nelle precedenti sentenze è inammissibile e l'unica soluzione è un'expertise validata dalle Corti.
Nuovamente è lamentato un parere superficiale che avrebbe determinato una lesione alla reputazione professionale della parte attrice e al suo diritto a determinarsi liberamente nello svolgimento dell'attività negoziale.
Secondo la Corte risulta difficile dichiarare un illecito risarcibile in riferimento al parere dell'Archivio dato che non vi è alcuna prova che sia stato rilasciato con dolo o in modo grossolano. Inoltre, la Galleria non ha specificato quali sono gli aspetti che l'autore avrebbe trascurato nel rilasciare il parere.
Viene quindi rifiutata la domanda risarcitoria mentre la parte attrice e sig. Montipò sono condannati a rifondere ai convenuti le spese di lite.

È interessante notare come sia richiesto alle parti attrici di specificare (con appositi documenti allegati) in quali parti il giudizio dell'Archivio è stato ritenuto superfluo ma per quale motivo non si è posta la stessa domanda alle parti chiamate in causa? Ovvero per quale motivo l'opera dichiarata autentica da due esperti e la *Fondazione M.S. Multistudio* non presenta secondo l'*Archivio Mario Schifano* i requisiti per essere archiviata? Invero il tribunale ha ritenuto che quella dell'Archivio non fosse una dichiarazione di non autenticità, ma una semplice dichiarazione secondo cui all'opera mancavano i requisiti per essere archiviata dichiarando implicitamente la falsità dell'opera, tuttavia secondo il tribunale non essendo stata dichiarata tale non è propriamente questa la conclusione della sentenza.
Nella medesima sentenza viene ritenuta infondata la domanda riguardante la lesione della reputazione della galleria. Ma è realmente infondata? In futuro, infatti, a seguito dei fatti avvenuti, una possibile nuova clientela o persino quella attuale potrebbero decidere di non affidarsi alla galleria in questione portando, in casi estremi, al fallimento dell'attività.

-22459/17: iscritta al numero 58827 del ruolo generale degli affari civili. Il proprietario del dipinto senza titolo *"Albero"*, 1980, smalto su carta intelata, cm.140x150, munita del parere di autenticità rilasciato dalla Fondazione M.S. Multistudio il 6 novembre 2008 era inserita nell'archivio della medesima Fondazione e assistita da un'autentica. Nel settembre 2013 il proprietario cede l'opera al sig. Hermes Silvestri che aliena il dipinto a Valter Casu, quest'ultimo si rivolge all'Archivio Mario Schifano per un parere di autenticità dell'opera durante il quale sarà dichiarata non in possesso dei requisiti necessari sia nell'esecuzione che nella firma.
Successivamente il sig. Casu si rivolse al perito grafologico, dott.ssa Laura Guizzardi, che attestò l'autenticità della sottoscrizione apposta all'opera e al critico d'arte Luciano Caprile, il quale riferisce che l'opera è attribuibile a Schifano.
Nonostante gli accertamenti intrapresi, l'Archivio Mario Schifano si rifiuta d'archiviare l'opera.
L'attore chiede quindi di accertare l'autenticità del dipinto in causa e di ricevere un risarcimento dei danni in quanto il parere rilasciato andrà ad influire sulla commerciabilità dell'opera.
Richieste ritenute nuovamente inammissibili per i medesimi motivi già citati nelle analisi delle precedenti sentenze (44782/2015 - 9610/2017 - 12692/2018).
Le domande della parte attrice non sono accolte e le spese processuali seguono il criterio della soccombenza.[37]

È un tema molto dibattuto quello riguardante la possibilità di delineare un obbligo ad archiviare da parte dell'ente di riferimento dedicato all'artista, a fronte di un diniego, quando un'opera è ritenuta autentica, a preferenza rispetto al rifiuto dell'archivio.

---

[37] "*Le principali disposizioni che si occupano della condanna alle spese sono gli artt. 91, 92 e 96 c.p.c. L'art. 91 c.p.c. disciplina il principio generale di soccombenza, secondo cui il giudice condanna la parte che ha perso la causa al pagamento delle spese legali, che liquida in sentenza.*
...L'art. 92 c.p.c. stabilisce ulteriori deroghe al principio generale della soccombenza, consentendo al giudice di non porre le spese a carico del soccombente quando sono eccessive o superflue, e quando la parte vittoriosa ha violato i doveri di lealtà e probità nel processo.
...L'art. 96 c.p.c. si occupa dei casi di responsabilità aggravata, in cui oltre alla condanna alle spese il giudice può disporre a carico del soccombente anche il risarcimento del danno per aver agito o resistito in giudizio in mala fede o in caso di colpa grave".
Occhipinti S., artt.91,92,96 Codice di Procedura Civile, Altalex.com, *La condanna delle spese nel processo civile,* https://www.altalex.com/guide/la-condanna-alle-spese-nel-processo-civile, 14.08.22

Escluso ogni obbligo a contrarre ex art.2597 c.c.[38] sembrerebbe rilevante il contenuto dell'offerta al pubblico in cui si trova la regolamentazione degli archivi d'artista.
Quando l'ente dichiara d'impegnarsi nell'archiviare un'opera che possieda i requisiti di autenticità, la conferma dell'originalità dell'opera, ottenuta attraverso giudicato inter partes a fronte di un rigetto da parte dell'artista è definito, di conseguenza, inadempimento contrattuale, per cui due sono le strade da intraprendere: chiedere la risoluzione del danno subito che non prevede il deprezzamento dell'opera poiché non archiviata oppure per inadempimento dovuto alla scarsa attenzione riposta nella valutazione, nel procedimento logico e nella violazione delle ordinarie regole di responsabilità nei confronti di prestazioni intellettuali.
Inoltre, la posizione monopolistica dell'ente lo rende responsabile verso i terzi che hanno fatto affidamento sulla certificazione rilasciata.

Si è notato nelle sentenze riportate in esame l'attitudine a ricorrere all'accertamento dell'autenticità di un'opera d'arte pur non essendo un procedimento logico necessario nonché prospettiva di una sentenza che sarà revocata all'infinito.
Il limite per cui le azioni di un mero accertamento di un fatto restano tali non appare superabile motivo per cui le azioni rivolte all'autenticità di un'opera d'arte si sono basate sui contenuti del diritto di proprietà al fine di delineare i danni *ex se* nei casi di inautenticità dell'opera.
Il diritto di proprietà traduce una serie di interessi non solo patrimoniali (corretto valore economico ed esercizio della libertà negoziale); di conseguenza è ammesso l'accertamento autonomo dell'autenticità di un'opera poiché è quest'ultima a determinare la natura e il contenuto della relativa proprietà.
Esclusi i casi di accertamento, attuati in via principale, la verifica giudiziale di accertamento di paternità di una determinata opera avverrà esclusivamente se l'accertamento riguarda uno dei procedimenti logici fondamentali per la tutela del diritto d'autore o altre situazioni giuridiche soggettive.

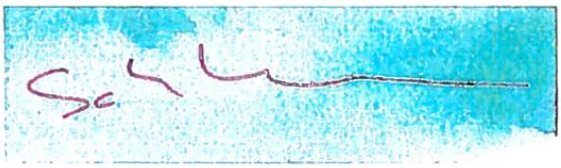
---

[38] *"Chi esercita un'impresa [2082] in condizione di monopolio legale ha l'obbligo di contrattare [2932] con chiunque richieda le prestazioni che formano oggetto dell'impresa, osservando la parità di trattamento [1679, 1680]".*
Art.2597 Codice civile, Brocardi.it, *Obbligo di contrattare nel caso di monopolio*, https://www.brocardi.it/codice-civile/libro-quinto/titolo-x/capo-i/sezione-i/art2597.html, 18.08.22

Sovente il giudice chiede di essere affiancato da un perito, il cui parere andrà a condizionare la decisione finale.

Perizia Grafologica eseguita dalla Dott.ssa *Laura Guizzardi*

Le firme in verifica appartengono rispettivamente alle seguenti opere:
-*Senza titolo,* 1973-8, smalto su tela, cm 200x200, firma 21 cm
-*Senza titolo "Albero"* 1980, smalto su carta intelata, cm 130x150, firma 18,5 cm
-Acquatico, acrilico e smalto su tela, 60x60, firma 28 cm



Firma in verifica X1

Firma in verifica X2

Firma in verifica X3

Fig.2.2.1, Firme Schifano, Perizia Grafologica Dott.ssa Laura Guizzardi

A seguito dell'analisi a cui sono state sottoposte le firme si sono rivelate espressivamente rapide e spontanee, non sono stati riscontrati rallentamenti anomali bensì tratti decisi e netti, passaggi sinergici e coordinati, inchiostrazione chiaroscurata e gesti fuggitivi. Si esclude quindi che le firme in esame siano oggetto di una lenta riproduzione ma si esclude altresì che siano delle riproduzioni a imitazione rapida.
Si noti infatti che le firme in questione sono molto più grandi delle riproduzioni rimpicciolite qui riportate, si pensi che un foglio A4 è largo 21 cm e due delle firme riportate sono superiori a questa grandezza. Per l'artista riprodurre la sua firma raddoppiandola o triplicandola non presenta alcuna difficoltà, tuttavia, non si può dire lo stesso per un falsario che allo stesso tempo deve riprodurre un modello autografo, a

grandezza ordinaria, cercando di simulare un tracciato rapido e spontaneo (tratti netti, chiaroscuri, assenza di esitazioni e tremori ecc.).
La seguente analisi depone a favore dell'autografia delle firme in esame.
Dopo aver accertato la naturalezza e spontaneità espressiva di quest'ultime si prosegue con lo studio della campionatura comparativa costituita da tredici documenti cartacei dagli anni 1992 al 1995, 1997 e 1998, in parte con firme autenticate e cinque firme su opera datate 1988 (fig.)

«Si nota come le firme autografe presentino dinamismo, stacchi e semplificazioni: la prima parte della firma "Schi" tende ad essere stilizzata ma rimane riconoscibile "Sc" così come intuibile "hi", nella seconda il tracciato si slancia verso destra annullando i profili laterali e sostituendo gli stessi con ondulazioni di varia intensità e frequenza».[39]

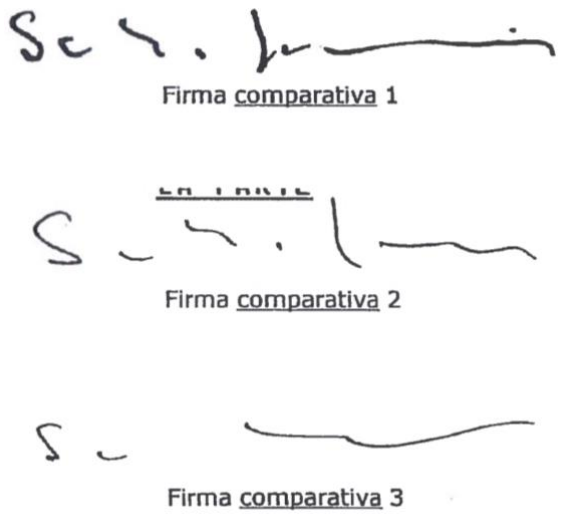
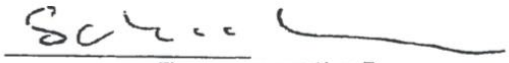


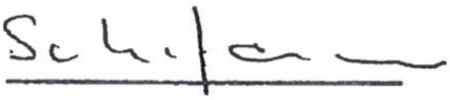
Fig.2.2.2 Firme Schifano, Perizia grafologica Dott.ssa Laura Guizzardi

[39] Consulenza tecnica grafica rilasciata dalla Dott.ssa Laura Guizzardi; oggetto: verifica firme a nome del maestro Mario Schifano su opere d'arte, su incarico della Cagnola S.r.l, del signor Francesco Boni e della Galleria d'arte Negri di Francesco Negri; Milano 29 Gennaio 2015

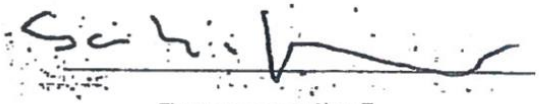
Firma comparativa 4



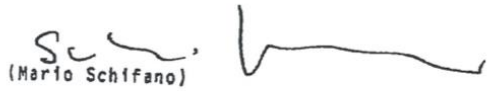
Firma comparativa 5



Firma comparativa 6



Firma comparativa 7



Firma comparativa 8

Firma comparativa 9

Firma comparativa 10

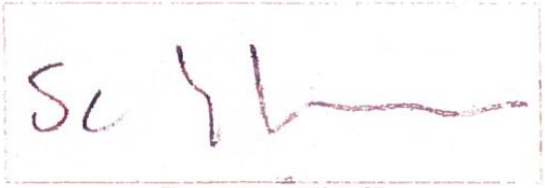
Fig.2.2.3 Firme Schifano, Perizia grafologica Dott.ssa Laura Guizzardi

Firma comparativa 11

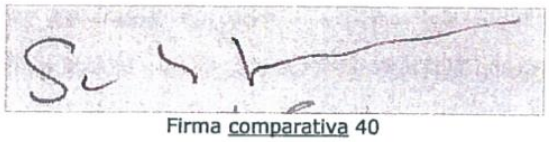
Firma comparativa 12

Firma comparativa 13

Firma comparativa 50

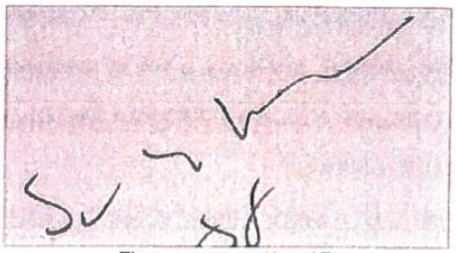


Firma comparativa 67



Firma comparativa 40

Firma comparativa 47



Firma comparativa 15

Fig. 2.2.4 e 2.2.5, Firme Schifano, Perizia grafologica Dott.ssa Laura Guizzardi.

Analisi critica del Dott. *Luciano Caprile*

Il dipinto *"Acquatico"*, acrilico e smalto su tela, cm 60x60, il cui titolo è riportato sul retro dell'opera è databile secondo il critico al 1988 avendo rinvenuto nell'archivio della Fondazione M.S. Multistudio delle coincidenze pittoriche con il dipinto *"Acquatico"* (numero di riferimento 88/068), leggermente più grande (cm 80x80), su cui si presentano:

«gli stessi movimenti gestuali nella libera e istintiva distribuzione del bianco e dell'azzurro del cielo ribadita nell'alternanza dell'azzurro tendente al blu e del verde che contraddistinguono più in basso le zone d'acqua e vegetazione». – Luciano Caprile

Un'altra immagine simile è la numero 88/3030 ma anche *Watherlilies* cm 70x70 numero 88/558 e Acquatico cm 69,8x69,8 numero 88/624. Dati i numerosi contatti stilistici riguardanti le opere catalogate e ritrovate nel dipinto in questione il critico attribuisce il dipinto a Schifano.

Fig.2.2.6, Acquatico, 1988, Perizia realizzata dal critico d'arte Luciano Caprile.

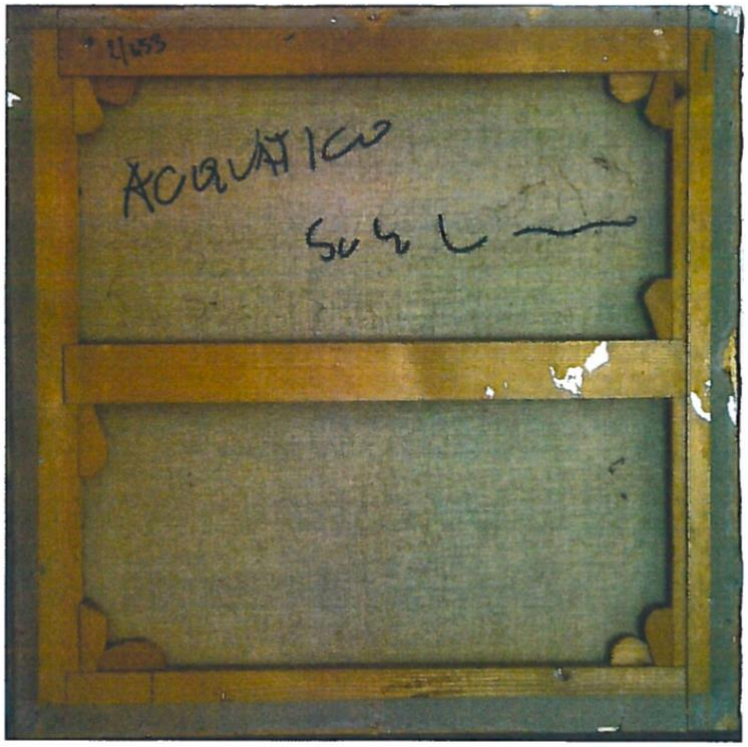


Fig. 2.2.7, Acquatico, 1988, Retro con firma, Perizia critica di Luciano Caprile.

L'opera *senza titolo "Albero"*, smalto su carta applicata, cm 130x150, 1980, archiviata sotto il numero 80/160, presso la Fondazione M.S. Multistudio, ripercorre dal punto di vista formale la serie "Alberi" iniziata dall'artista negli anni Sessanta. L'opera qui analizzata è stata realizzata in smalto su carta da pacchi. Tra il 1979 e il 1980 Schifano ha realizzato una serie di alberi utilizzando la stessa tecnica, misure e impianto frontale. Le opere sopracitate sono identificabili ai seguenti numeri: 79-80/769, 79-80/770, 79-80/771, 79-80/772, 80/134, 80/135, 80/136, 80/157, 80/159, 80/160, 80/162, 80/163. Schifano utilizzava spesso lo stesso tema e la stessa soluzione tecnica aggiungendo poi delle varianti tonali, riguardanti anche la carta con interventi pittorici sempre monocromatici.

«A mio giudizio la tipologia gestuale e le numerose assonanze con le altre prove similari di Mario Schifano depongono a favore dell'autenticità dell'opera» - Luciano Caprile

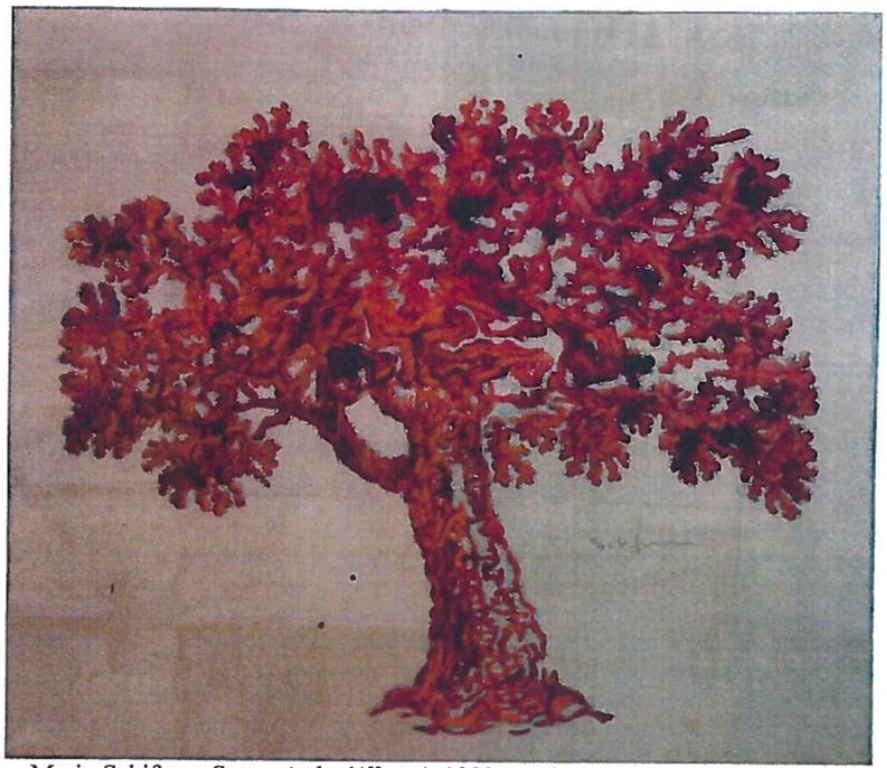


Fig.2.2.8, Albero, 1980, Perizia critica di Luciano Caprile.

2.3 Materiali e Tecnica

L'Uso di colle sintetiche viniliche (le stesse usate da Burri) e di smalti commerciali da carrozzeria di automobili è caratteristico del momento storico in cui si iniziano ad introdurre nell'ambito artistico i nuovi materiali industriali nati da un forte sviluppo economico.

I monocromi del 1960 singoli o divisi in due telai sono l'inizio di una nuova pittura visiva a cui seguiranno poi i marchi Coca Cola ed Esso poi paesaggi, cieli nuvolosi e figure.

Negli anni settanta Mario Schifano produce un numero indefinibile di quadri, oggetti dipinti, disegnati e stampati, fotogrammi dipinti per poi tornare a dedicarsi alla pittura mescolando olio e smalti con sabbie e pigmenti; le tele sono stese sul pavimento e dipinge con pennellate violente vi è un rapporto fisico con l'opera, Schifano è rinchiuso nel suo studio dove abita in via ….si dedica alla pittura senza sosta: vuole riprodurre le immagini continue a cui è esposto dalla televisione e dal computer.

Per Schifano la fotografia è un'arte come tutte le altre, la sua inquadratura è la base di un linguaggio, alcune parti non saranno messe a fuoco e di conseguenza non faranno parte della messa a fuoco, è un alfabeto a sé stante.
Tra le prime macchine fotografiche utilizzate dal Maestro vi fu la Polaroid, all'epoca di utilizzo commerciale, una macchina nota non di certo per la resa tecnica che infatti non interessa all'artista, affascinato dalle sfocature. Spesso si tratta di immagine nell'immagine, scatti allo schermo televisivo, videotape e film.
Le fotografie in bianco e nero sono ritoccate con i colori a smalto a rapido essiccamento che gli permettevano di lavorare più rapidamente, motivo per cui nelle opere appaiono delle bolle d'aria. Lo smalto presenta come caratteristica tipica la brillantezza, caratteristica condivisa con gli schermi televisivi.
Per ottenere l'effetto solarizzato esponeva il fototipo a una luce intensa; una sovraesposizione con cui realizzava un'inversione di toni, successivamente le stampava su tela per poi ritoccarle. Sull'immagine viene applicato un materiale plastico colorato che rimanda all'idea di uno schermo televisivo.
Successivamente negli anni Ottanta ha un'idea simile ma gli strumenti e i materiali utilizzati sono diversi: la tela viene preparata con una soluzione acrilica per ricevere gli inchiostri della stampa digitale. L'immagine non risulta ben definita, l'inchiostro della stampante è sbavato ma quelle che sono considerate imprecisioni dai tecnici attraggono il Maestro che gioca con il flash, il mosso e lo sfocato.
Queste opere venivano realizzate stampando delle fotografie a colori, realizzate da Schifano stesso, attraverso l'uso della stampante laser senza alcuna rielaborazione digitale su monitor. I colori acrilici non ricoprono l'intera immagine la seguono con rapidi gesti, pennellate spesse e coprenti; a volte vi abbina anche lo smalto pur essendo meno adatto a questo tipo di realizzazione.

Nella realizzazione delle stampe fotografiche e per la trasposizione su tela, Schifano è stato affiancato da *Marcello Gianvenuti* suo fotografo di fiducia dal 1966.
In un'intervista avvenuta presso la *Fondazione Mario Schifano* con Emiliano Antonelli e Mireille Rivière, Gianvenuti racconta che originariamente il suo compito era limitato a stampare fotografie in bianco e nero, inizialmente preferite dall'artista, stampate su carta (formato cm 30x40). L'obiettivo fotografico si era quasi sostituito all'occhio del

Maestro che scattava continuamente; Gianvenuti si occupava poi di stampare i rullini, eseguire delle prove a contatto da cui poi Schifano poteva scegliere le immagini che più gli piacevano successivamente ingrandite dal suo collega su tela emulsionata, solitamente cm 80 x 110 o cm 80 x 120.

Fig.2.3, tela emulsionata, Mario Schifano; Archivio Marcello Gianvenuti.

Quest'ultima è una tela di lino con sopra un'emulsione di Sali d'argento sensibili alla luce; è stampata e sviluppata allo stesso modo della carta fotografica.
All'inizio le tele utilizzate erano pesanti, realizzate dalla ditta italiana Tensi, quest'ultima fallì negli anni Sessanta motivo per cui subito dopo si affido alla ditta tedesca Tura fino al 1975 per poi passare alla francese Argenta, rimanendo fedele alla stessa tipologia.
Per fotografare utilizzava solo apparecchi della Nikon, la sua prima macchina fotografica fu un regalo del fotografo italiano Ugo Mulas.
La prima mostra con cui Schifano presenta per la prima volta al pubblico l'uso di questi nuovi materiali avviene presso lo studio Marconi nel 1970, si tratta di circa ottanta

opere, alcune di dimensioni anche maggior rispetto al solito formato, 115 x 145 centimetri.

Schifano montava le tele su dei telai come se fossero tele pittoriche per poi intervenirvi con colori a spirito trasparenti, aniline a base in parte oleosa e a volte gessetto con cui delineava alcune parti.

Fig.2.3.2,(da sx) Mario Schifano e Domenico Mancini (Ditta Poggi); Archivio Marcello Gianvenuti.

Fig.2.3.3 Mario Schifano con Domenico Mancini, in primo piano i materiali utilizzati dall'artista; Archivio Marcello Gianvenuti.

Dagli anni Sessanta fino agli ultimi anni della sua carriera Schifano si affidò alla Ditta Poggi (Roma, via del Gesù) dove incontrò Domenico Mancini, detto Memmo (protagonista del documentario: *Il venditore di colori*[40]), leggendario fornitore di materie prime assunto nella ditta appena diciottenne. Domenico Mancini divenne un fedele e insostituibile punto di riferimento per Schifano e non solo: da Giorgio de Chirico a Salvador Dalí a Balthus, da Renato Guttuso a Giulio Turcato,
da Andy Warhol a Robert Rauschenberg, da Cy Twombly ai più giovani pittori della Transavanguardia, Sandro Chia, Enzo Cucchi, Mimmo Paladino. Ancora oggi si racconta delle "mestiche" di de Chirico, delle latte di colore di Guttuso, della rara qualità di essenze di lavande per Dalí (per diluire il colore) e del "bruno mummia" di Balthus.
Mancini diventa quindi parte fondamentale dell'equipe di Schifano a cui procurava la carta dei pizzicagnoli, gli smalti americani fluorescenti, al suo fianco anche nei traslochi da uno studio all'altro.

[40] Opera di Daniele Costantini, documentario su Domenico Mancini, proprietario della Ditta Poggi di Roma, vincitore del premio Extra-Doc Festival presso la Fondazione MAXXI a Roma.

Fu lo stesso Mancini, infatti, a consigliare a Schifano prima la tela belga (1965), che lui stesso definisce meno "*plasticosa"* e assorbente, realizzata con materiali non sintetici poi i "*Metalloid*": nuovi colori a base di nitro, molto brillanti e ad asciugatura rapida il cui unico limite erano le poche tonalità. L'adozione di questi colori permetteva a Schifano di realizzare e terminare un'opera in pochi minuti pur utilizzando a volte la carta di giornale per velocizzare ancora di più l'asciugatura.
L'opera poi veniva inserita in una vaschetta di perspex trasparente o colorata, sempre per riprendere l'idea dello schermo, dalla ditta di materiali plastici di Maurizio Savioli. Si voleva ricreare l'effetto dello schermo televisivo di quel periodo: un ovale con contorno nero.

Gianvenuti racconta che Schifano gli chiedeva di realizzare delle foto in cui la base scomparisse lasciando solo una traccia del colore, un effetto non impossibile da ottenere ma allo stesso tempo incontrollabile.
I prodotti chimici nel tempo hanno sbiadito le tele, le hanno macchiate con sfumature di marrone; difetti che però l'artista desiderava. Pochi dei primi quadri furono venduti, i restanti furono conservati dal gallerista Giorgio Marconi, dopo trent'anni sono ancora perfetti, l'immagine stampata su carta o tela come qualsiasi altra opera d'arte non deve essere esposta a luce e umidità, motivo per cui Marconi le ha conservate in un buio magazzino. Inoltre, la vaschetta in perspex ha evitato che l'aria entrasse a contatto con l'opera giovando ulteriormente.
Negli anni Ottanta-novanta Schifano rimane affascinato dai colori di un'immagine ingrandita di Andy Warhol inviatagli da Los Angeles dal fotografo e amico Gianfranco Gorgoni; tale immagine è stata poi utilizzata con l'aggiunta di un paio di ali, nella realizzazione di *"Angeli del nostro tempo"*.

Oltre all'uso dei colori il digitale permetteva la realizzazione di tele di dimensioni superiori, fino a nove metri ma all'epoca il digitale era ancora a bassa risoluzione. Gianvenuti trova una ditta a Londra a cui inviare le fotografie di Schifano, venivano scannerizzate e ingrandite, il passaggio finale era montarle sul telaio (costruiti dalla ditta Cantagallo) su cui poi Schifano applicava inizialmente i colori al nitro, tuttavia,

quest'ultimi scioglievano la parte stampata con colore vinilico, di conseguenza, queste opere sono realizzate con colori acrilici a base d'acqua.
Utilizzava la tela pittorica ma l'immagine esteticamente non appariva abbastanza brillante o il PVC un materiale plastico impiegato anche nella realizzazione dei cartelloni pubblicitari o nei telai dei camion.
Nel 1990 le opere esposte alla mostra *"Divulgare"* presso il Palazzo delle Esposizioni a Roma partono dai 2 x 6,5 metri fino ai 6,5 x 8 metri.
Nell'idea originale dell'artista non era previsto alcun intervento pittorico ma la richiesta del mercato lo spinse ad aggiungere questa modifica, le opere altrimenti non erano molto apprezzate. L'opera era l'idea in sé, un assemblaggio di immagini ma il tratto pittorico distingueva l'opera e la rendeva più difficilmente replicabile.
Per la stampa digitale il punto di riferimento è una ditta a Schio che utilizzava plotter della Nur ma a volte alcune stampe furono affidate alla Rai.

2.3.1 Come riconoscere un falso Schifano? La testimonianza di Renzo Colombo.

Fig. 2.3.4, (da sx) Mario Schifano con il segretario, Renzo Colombo; Archivio Marcello Gianvenuti.

Renzo Colombo conosce Mario Schifano all'età di diciotto anni, nel 1984, suo padre era infatti il giardiniere personale dell'artista e a volte Colombo lo accompagnava per dargli una mano. Un giorno, dopo averlo messo alla prova, Schifano gli chiese di diventare il suo segretario. Da quel momento divennero inseparabili, Schifano lo contattava a ogni ora, appena viene commercializzato il cellulare gliene procura uno per essere sicuro di poterlo raggiungere ovunque.
Colombo passa giornate intere con Schifano, dorme persino in studio con lui come anche Mancini e Gianvenuti, diventa un amico prezioso nonché collega di fiducia, conosce il suo lavoro perfettamente, lo vede eseguire la maggior parte delle opere d'arte, incontrare personaggi illustri e stravaganti.

"Per lo studio passava chiunque, era la sua casa oltre ad essere il suo studio, ma anche un punto di ritrovo, anche se a primo impatto poteva sembrare tutt'altro…fece installare una

parete d'arrampicata per il figlio Marco, una sauna privata e un albero di avocado piantato da me nel 1962."[41]

A passare per lo studio erano gli stessi falsari, che in veste di amici analizzavano le opere, i materiali utilizzati e la tecnica.
Nel 1990 Colombo viene delegato da Schifano come unico esperto che potesse esprimersi a giudizio sulle sue opere, decisione presa durante un processo ad Arezzo, motivo per cui ad oggi è l'unico ad essere contattato dalle autorità giudiziarie, per pareri non solo riguardanti le opere ma anche la vita personale e le frequentazioni dell'artista.

Nel 1995 Schifano si rende conto che il mercato dei falsi si sta espandendo, per un periodo di tempo provano quindi a cambiare le misure delle tele, aggiungere dei segni particolari sui telai, alcuni escamotage, il risultato è prevedibile e questo spinge l'artista a realizzare un archivio delle sue opere e nel fare ciò richiede al suo fianco Colombo, Mancini e Gianvenuti.

«In certi casi riconoscere un quadro falso è molto semplice» dichiara Colombo che racconta di quando una volta su un dipinto degli anni Sessanta, pocihè Schifano usava tamponare il colore con del giornale, sul quadro erano riamasti attaccati dei numeri telefonici successivi alla morte di Schifano stesso. A seguito della valutazione di Colombo i Carabinieri chiamano i numeri presenti sull'opera che risultano attivi, vengono intervistati gli associati ai contatti e gli viene richiesta la data d'attivazione del contratto telefonico che risale appunto al periodo successivo alla morte di Schifano.

In altre situazioni i falsari usavano dei materiali non corrispondenti a quelli adoperati dall'artista in un determinato periodo. In altri casi ancora, spesso accadeva che i falsari si basassero sulle foto presenti nei cataloghi quindi, se una foto veniva per errore stampata al contrario, riproducevano l'opera al contrario sbagliando di conseguenza anche la posizione della firma.

[41] Intervista Renzo Colombo, segretario di Mario Schifano dal 1984, avvenuta in data 24.09.22

«A volte noi non eravamo nemmeno in studio, i falsari preparavano i pacchi li lasciavano nell'androne e facevano venire l'acquirente fino al portone dello studio, quest'ultimo trovandosi di fronte al portone con su scritto Fondazione Mario Schifano e vedendo il pacco uscire dallo stesso, erano certi di aver acquistato un'opera originale.
Ai più titubanti mostravano delle foto scattate nello studio; il modus operandi consisteva nel mandare una donna a studio, a cui Schifano avrebbe aperto più facilmente le porte, per poi farsi inviare le foto dimostrando di essere stretti conoscenti o collaboratori».

Colombo ha terminato la scuola dell'obbligo ma non presenta nessuna preparazione scolastica né tanto meno artistica, tuttavia, ad oggi è uno dei maggiori conoscitori delle opere di Schifano. In vent'anni di carriera la sua parola non è mai stata contrariata e spesso è stato chiamato in giudizio come perito a testimoniare l'autenticità o meno delle opere dell'artista.

Le opere elencate qui di seguito sono le opere maggiormente conosciute e falsificate del Maestro di cui si andrà a riportare la versione originale e una delle tante riproduzioni realizzate nel corso degli anni, analizzando, attraverso gli occhi esperti del signor Colombo, le differenze che hanno reso evidente la contraffazione di ognuna.

Coca Cola 1967-69

Fig.2.3.5 Coca Cola, Mario Schifano, opera originale; Archivio Marcello Gianvenuti

Durante una perizia a Torino, Colombo e Gianvenuti, hanno analizzato la storia del marchio *"Coca Cola*" notando che quest'ultimo negli anni ha subito dei cambiamenti dal punto di vista estetico; di conseguenza, se nella realizzazione di un'opera degli anni Sessanta era stato riprodotto un logo appartenente a tempi recenti, la falsificazione era evidente.
La scritta realizzata da Schifano non è perfetta, l'artista usava un proiettore, oppure realizzava delle sagome da poter riutilizzare, qualora il falsario proietti magari un'opera la cui scritta è interrotta si troverà a doverla terminare a mano libera o come detto precedentemente deciderà di affidarsi ad una qualsiasi riproduzione del logo coca cola (probabilmente cadendo in errore).

Futurismo rivisitato a colori 1970

Figura.2.3.6 Futurismo Rivisitato, opera originale, Mario Schifano; Archivio Marcello Gianvenuti.

Quest'opera era realizzata o con la mascherina o disegnata grazie all'uso dell'episcopio o del proiettore. Alcune di queste opere vennero dipinte a spray, in questo caso l'artista utilizzava la mascherina mentre era solito disegnare quando decideva di stendervi del

colore. Il primo "*futurismo rivisitato a colori*" venne realizzato in bianco e nero e il colore gli venne attribuito da un pannello di plexiglass colorato in cui era stato inserito. Ne furono prodotti molti con la stessa tecnica e in questo caso è accaduto che dal catalogo il falsario non realizzando la presenza del plexiglass colorato riproducesse l'opera colorata.

Palme 1970-81

Fig.2.3.7 Palma, opera originale, Mario Schifano; Archivio Marcello Gianvenuti

Le Palme di Schifano sono sognanti, stilizzate prima di quel momento le palme erano state rappresentate principalmente nell'iconologia religiosa; lo riportano all'Africa hanno un'aurea romantica nonostante siano state realizzate con stencil e bomboletta spray su tela.
Nella falsificazione delle Palme spesso si nota una simmetria atipica nella chioma, non proporzionata, tozza, perché realizzata a mano con colature artificiose non spontanee come quelle del Maestro.

«Quando era ancora fidanzato con Marianne Faithfull, un giorno mentre passeggiavano per via Condotti, Marianne vide una pelliccia di visione, Schifano entrò dentro alla boutique, diretto verso la cassa dove realizza lo schizzo di una palma, in meno di cinque minuti Marianne esce con la pelliccia»[42]

Campi di Grano 1980

Fig.2.3.8 Campo di grano, Mario Schifano; Archivio Marcello Gianvenuti.

Per realizzare queste opere Schifano applicava il colore spremendolo direttamente dal tubetto con gesti dinamici e casuali, l'energia utilizzata nella realizzazione di questi quadri non può essere riprodotta dai falsari le cui riproduzioni sono riconoscibili proprio

[42] Podcast "Artishow", Le palme di Mario Schifano, episodio n.6, https://www.raiplaysound.it/audio/2021/12/Artishow-Ep06-Le-palme-di-Mario-Schifano-26c4c696-6178-4080-a601-74aa047e7b7e.html, 26.09.22

dal mancato dinamismo nell'esecuzione oltre che dall'utilizzo di materiali commerciali e le sfumature cromatiche limitate. L'opera veniva messa su dei cavalletti o a terra, prima si eseguiva un fondo con smalti a nitro e successivamente vi interveniva con l'acrilico. Negli anni Novanta ha riprodotto questo soggetto in chiave moderna andando ad utilizzare al posto dei tubetti una spatola nell' applicazione dell'acrilico.

Paesaggi con cieli stellati anni 1960-70

Fig.2.3.9 Paesaggio con cielo stellato, Mario Schifano; Archivio Marcello Gianvenuti.

Fig.2.3.10 Paesaggio con cielo stellato, Mario Schifano; Archivio Marcello Gianvenuti.

La particolarità di quest'opera sono le stelle disegnate su cartoncino bristol o su foglio schedario, ritagliate e poi applicate o adagiandole sull'opera distesa a terra o affiggendole all'opera stessa utilizzando delle puntine o la spillatrice (motivo per cui in alcune di esse si possono notare dei piccoli fori). Successivamente si applicava il colore attraverso bombolette spray a base nitro. I falsari in questo caso riproducevano le stelle tutte allo stesso modo e spesso non sparse ma tutte lineari.

Paesaggi Anemici 1970

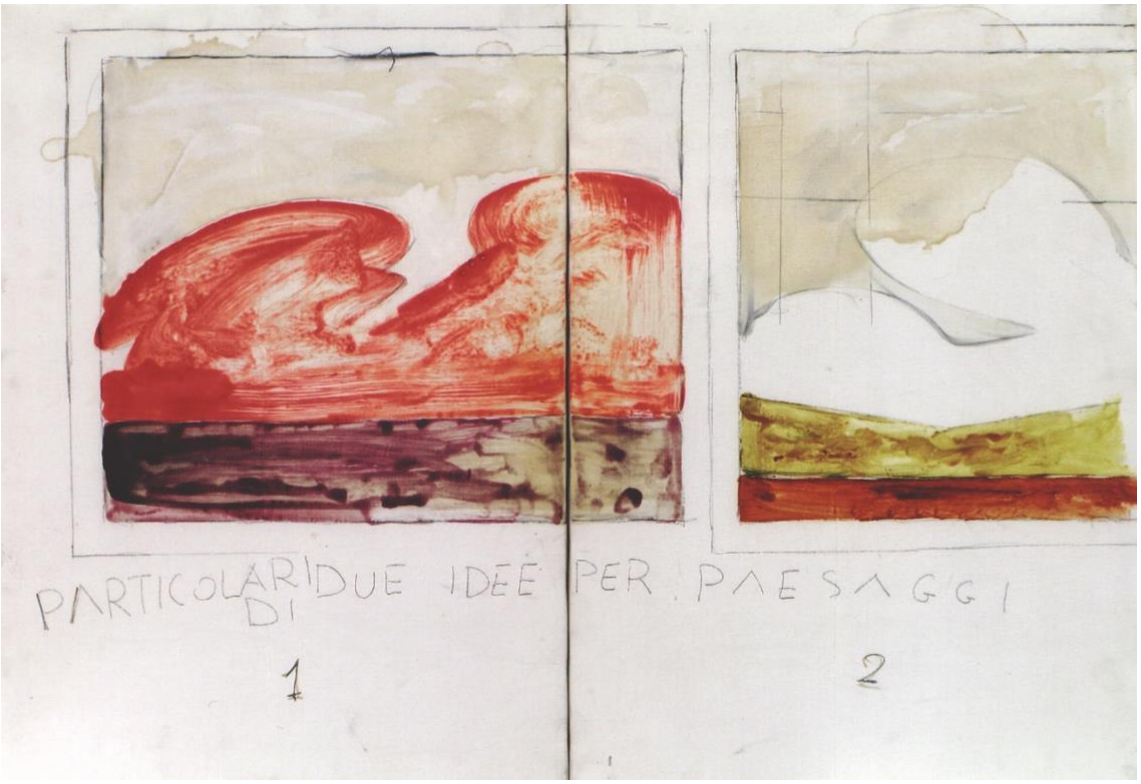


Fig.2.3.11 Paesaggi anemici, Mario Schifano; Archivio Marcello Gianvenuti.

I paesaggi venivano realizzati in 5 minuti, una notte ne realizzò cento in cambio di una Rolls Royce, tutti diversi gli uni dagli altri, non si possono definire opere seriali o multipli. Realizzava prima il disegno con il gessetto, successivamente applicava lo smalto a nitro con diluente per ottenere un effetto acquarello, infine tamponava con carta di giornale.

Futurismo rivisitato a colori, Paesaggi anemici e stellati non essendo quadri materici, con le nuove tecnologie sono ancora più facilmente falsificabili, vengono infatti stampati su tela e ricoperti con della vernice trasparente. Questo processo di falsificazione può indurre in errore soprattutto se l'opera non è visionata dal vivo.

Ninfee / Acquatico 1980-90

Fig.2.3.12 Acquatico, Mario Schifano; Archivio Marcello Gianvenuti

Tra le più richieste oltre ai Campi di grano, anche nella loro realizzazione si inizia da una base in nitro per poi proseguire con l'applicazione del colore acrilico e del fosforo (che utilizzava già negli anni 60) che rendeva alcuni particolari fosforescenti al buio. Nell'esecuzione Schifano proiettava le ninfee di Monet andando poi a ricalcarle mentre i gigli d'acqua erano realizzati di getto.

Albero 1960-90

Fig. 2.3.13 Albero, Mario Schifano; Archivio Marcello Gianvenuti.

L'albero utilizzato in queste opere sembrerebbe derivare dall'incisione di un albero di Dürer, negli anni riesegue lo stesso soggetto modificano solamente la scelta dei materiali: i Ripolin negli anni Sessanta, gli smalti al nitro Lecher negli anni Settanta e infine gli acrilici negli anni Ottanta.

È capitato che i falsari utilizzassero un'opera autentica di dimensioni ridotte al fine di realizzarvi, al di sopra un'altra opera più grande. Oppure che utilizzassero un'opera vera con firma falsa per disorientare l'artista o gli esperti, se fortunati infatti gli esperti potevano dichiarare l'opera vera e il falsario avrebbe riutilizzato la firma nuovamente. Al contrario se l'artista o la sua equipe avessero dichiarato l'opera falsa ma con firma vera gli avrebbero fatto perdere credibilità.

Capitolo 3: Come tutelare il mercato dell'arte contemporanea?

3.1 Francia: il buon esempio

Il commercio delle opere d'arte presenta delle peculiarità rispetto alla vendita di altri beni. Quest'ultimi, infatti, dopo essere stati acquistati per un uso specifico sono apprezzati ogni giorno durante il loro utilizzo mentre un'opera d'arte sarà acquisita o per contemplazione o per investimento e speculazione, ma soprattutto per la sua autenticità e quindi unicità.[43] È quest'ultima, infatti, a caratterizzare l'opera d'arte: se un'opera è sovrastimata a seguito di una corretta valutazione perderà valore agli occhi del pubblico. Questo processo è irreversibile. L'autenticità presente presagisce quella passata ma una corruzione presente rende complesso il ripristino totale dell'autenticità. Per i motivi appena elencati il contratto di vendita di un'opera d'arte anche se bilaterale, vedrà coinvolte delle figure esperte coloro che in Francia sono detti *commissaire priseur*.

Fondamentali nella vendita sono anche gli aspetti patologici ovvero quando un'opera non corrisponde per difetto alle aspettative o viceversa quando l'opera si rivela migliore per cui il venditore è danneggiato.

La prospettiva rimediale esiste ma prima si dovrà affrontare l'aleatorietà della vendita di opere d'arte, l'*aliud pro alio*, la risoluzione per inadempimento e i profili precontrattuali[44].

Temi questi affrontati ampiamente sia in Italia che in Francia.

In Francia spesso sia dal punto di vista dottrinale che giurisprudenziale, la vendita delle opere d'arte è ritenuta un contratto di tipo aleatorio in cui l'alea può escludere l'errore. Soluzione adottata nel Codice civile riformato in cui si specifica che l'alea deve far parte del contratto, dunque, non tutte le vendite sono aleatorie.[45]

---

[43] Mastroilli, *Falsi d'autore e autenticità dell'opera. Brevi riflessioni sull'arte contemporanea, in Dir.d'aut.*, 2013, 3, 203.

[44] Alberti S, *Profili patologici e rimedi civilistici nella circolazione delle opere d'arte nel diritto italiano; qualche utile spunto dal diritto francese* in *Arte e Diritto privato*, a cura di Bosetti F., pg.229, 2021

[45] Les qualités essentielles de la prestation sont celles qui ont été expressément ou tacitement convenues et en considération desquelles les parties ont contracté. L'erreur est une cause de nullité qu'elle porte sur la prestation de l'une ou de l'autre partie.L'acceptation d'un aléa sur une qualité de la prestation exclut l'erreur relative à cette qualité.
legifrance.gouv.fr, Art.1133, Code civil,
https://www.legifrance.gouv.fr/codes/article_lc/LEGIARTI000032040841, 14.08.22

Il dubbio riguardo quale prospettiva rimediale applicare è così risolto: il venditore si attribuisce la scoperta riguardante l'opera dal valore maggiore rispetto a quanto convenuto mentre il compratore andrà ad assorbire la perdita qualora il bene presenti un valore minore. Può prevenire il contenzioso ma la dottrina italiana si è mostrata dubbiosa.

Nei contratti aleatori, infatti, solitamente l'*an* e *quantum*[46] della prestazione sono incerti ma nella vendita di opere d'arte la prestazione è certa; le uniche incertezze riguardano in parte l'apprezzamento e il valore futuro dell'opera ma non sono sufficienti per definire un contratto aleatorio (altrimenti varrebbe anche per l'acquisto di quote, azioni e immobili) in parte l'autenticità. L'opera può essere esaminata dal compratore, venditore e dai vari esperti del settore non sembra quindi persistere una situazione di alea.

Le regole proprie dei contratti aleatori possono essere applicate agli oggetti d'arte solo a attraverso eccessivi procedimenti logici e giuridici e se ritenute pertinenti qualora le parti abbiano deciso per una cifra di aleatorietà.

Un rimedio più coerente rispetto al contratto aleatorio è da ricercarsi nell'inadempimento, nei vizi del volere o nel regime delle responsabilità.

Alle ipotesi riconducibili ai vizi del consenso fondate sul diritto precontrattuale si applica un rimedio risarcitorio (a titolo contrattuale, precontrattuale o extracontrattuale) verso la controparte nel contratto di cessione dell'opera e il soggetto terzo (esperto).

Gli strumenti riguardanti l'inadempimento possono essere utili solo al compratore nel caso in cui l'opera acquisita abbia un valore o delle caratteristiche inferiori rispetto a quelle di cui si era a conoscenza inizialmente. Nel caso opposto, il venditore non potrebbe dimostrare l'inadempimento *ex latere accipientis*[47].

Il rimedio su base precontrattuale sui vizi del consenso (errore e dolo) e sulla responsabilità precontrattuale può essere utilizzato sia dal compratore che dal venditore.

---

[47] L'indebito soggettivo (ex latere accipientis), si verifica quando chi è debitore adempie a un soggetto che non è creditore o non è legittimato a ricevere, in questo caso si applica la disciplina contenuta nell'articolo 2033 coordinata con quella dell'art. 1189 del codice civile.
A.Concas, diritto.it, Il pagamento dell'indebito, https://www.diritto.it/il-pagamento-dell-indebito/#:~:text=L'indebito%20soggettivo%20(ex%20latere,1189%20del%20codice%20civile., 17.08.22

Le regole riguardanti l'inadempimento e le garanzie, principalmente quelle riguardanti l'*aliud pro alio* e la mancanza di qualità solo quando il dolo è nei confronti del compratore.
Considerare le opere d'arte come aleatorie e seguendo l'istituto dell'*aliud pro alio* costituisce un escamotage al fine di garantire una massima tutela anche senza i presupposti necessari.
Non è possibile quindi optare per il rimedio della nullità in presa diretta, dichiarando che il falso di un'opera renda il negozio poco affidabile.
Sempre riguardo l'*aliud pro alio*, il legislatore nella "*Relazione al Re"*, numero 670, sottolineava che il presente rimedio era applicabile solo in presenza di totale diversità di genere. Il fine è quindi fornire uno strumento svincolato dai termini di decadenza e prescrizione previsti agli artt. 1490 e 1497 del Codice civile, questo però non risulta inerente alla cessione di oggetti d'arte o antiquariato.
In Francia è largamente utilizzata la disciplina dei vizi e del consenso grazie ad un rinnovato interesse per la fase precontrattuale.

Più coerenti si rivelano i rimedi volti a ripristinare la giustizia puntando sulle disfunzioni sorte prima del perfezionamento del negozio.
Un rimedio attribuibile ai vizi del consenso oltre all'errore e al dolo, è l'unica soluzione nel momento in cui a subire i danni di un contratto svantaggioso è l'alienante.
L'applicazione delle regole d'invalidazione recede qualora a dolersi dell'acquisto sia l'acquirente. Le Corti in questo caso preferiscono procedere per inadempimento, in particolare per consegna di *aliud.* È singolare in quanto nella vendita di beni simili come i cavalli pregiati si applicano le disposizioni sui vizi del consenso.
Se l'opera presenta la maggior parte delle qualità ma non tutte quelle previste impedisce l'invalidazione del vizio per consenso? L'autenticità o mancata autenticità si misurano in astratto o in concreto? La risposta è in concreto dovendo considerare sotto questa: mancata contraffazione, corretta paternità e datazione, assenza d'interventi o restauri.
L'articolo 1429 applicato al commercio di beni artistici reputa qualità essenziali quelle elencate nel catalogo sotto suggerimento della dottrina francese.

I recenti orientamenti dottrinali hanno dichiarato che la responsabilità precontrattuale sopravvive in conclusione di un contratto valido ma iniquo o non conveniente quando sono lesi particolari affidamenti createsi in un caso specifico. Un esempio sono l'*affectio familiae* e l'*affextio societatis* in cui la parte pattuente comunica alla sua controparte informazioni aggiuntive oltre a quelle previste dall'art.1338 che possono riguardare ad esempio i motivi o il valore. L'acquirente non soddisfatto qualora non riuscisse a dimostrare l'essenzialità dell'errore e non potesse o volesse usufruire dei rimedi associabili all'inadempimento e alle garanzie, la responsabilità precontrattuale potrebbe portare all'ottenimento della tutela mancata.
La dottrina francese aveva previsto nell'ambito della vendita di opere d'arte, l'applicazione di un rimedio risarcitorio che evitasse l'applicazione della logica "tutto o niente", il diritto francese non si mostrò favorevole nei confronti dei vizi incompleti e dei vizi incidenti ritenendo che la parte vittima di scorrettezza subire il rimedio più grave.
Il nuovo articolo 1112-1 inserito con la riforma del Code presentava l'obbligo d'informazione da parte del paciscente, a beneficio della parte non informata.
L'informazione riferita deve essere rilevante per il consenso, per essere tale deve presentare un legame diretto e necessario con il contenuto del contratto o le qualità personali delle parti.
Se l'opera d'arte non presenta le caratteristiche di autenticità, paternità, unicità e datazione promessi all'origine all'acquirente o viceversa l'attore si rivolgerà a soggetti diversi dalla controparte contrattuale.
Seguendo l'inadempimento il risarcimento dei danni avverrà per mano del venditore come anche scegliendo l'annullamento, tuttavia, come citato precedentemente, i contratti di cessione di opere d'arte vedono spesso coinvolti altri soggetti. Quest'ultimi non essendo il venditore non possono farsi carico delle garanzie e non sono toccati dalla disciplina in tema di vizi del consenso ma la loro responsabilità è diretta alle informazioni che riferiscono in quanto qualificati.
La richiesta dei danni a terzi potrebbe risolversi con il rimedio caducatorio (ovvero l'annullamento dell'efficacia di un testamento) o restitutorio, tuttavia si ha l'attitudine, specialmente in Francia, ad agire in responsabilità verso gli esperti o i *commissaire-priseur* non domandando l'invalidazione del negozio.

La responsabilità sarà contrattuale se le doglianze sono del venditore o extracontrattuale se queste sono da parte del compratore. A titolo contrattuale l'inadempimento del contratto prevede l'ingiustizia del danno poiché il danno non iure nel caso della responsabilità (ex art.1218) diventa automaticamente contra ius.
Al contrario se il titolo è aquilano la situazione diventa più complessa poiché bisogna verificare quale è la situazione giuridicamente protetta. Il rimedio aquilano tutela i diritti soggettivi assoluti ma anche i diritti di credito, interessi legittimi e affidamenti.
In questo caso trattandosi di affidamento è ricondotto nella categoria degli interessi legittimi di diritto privato o delle immunità.
Al fine di distinguere delle informazioni imperfette da ritenersi responsabili da delle informazioni irrilevanti per il diritto si considerano l'affidamento e l'elemento soggettivo.
L'opinione di un amico, conoscente può originare responsabilità esclusivamente se presenta intenzionale dichiarazione di falsità; irrilevante è anche un articolo su rivista specializzata poiché occorrerebbe comunque prova d'intenzionalità.
Al contrario la fiducia riposta in un expertise rilasciata appositamente per la vendita di un'opera d'arte ma anche il rapporto tra il venditore e l'autore dell'expertise, elementi soggettivi necessari per il dolo o per la colpa grave.
Per quanto riguarda il quantum risarcitorio nel caso in cui la vittima del vizio sia il compratore consisterà nella differenza tra ilo corrispettivo del bene e il prezzo che sarebbe stato versato senza alcuna forma di raggiro. Il risarcimento può avvenire solo in caso di annullamento di contratto oppure se le restituzioni non siano più eseguibili.

In conclusione, si auspica un ritorno alla disciplina dei vizi del consenso e della responsabilità precontrattuale in quanto tutte le questioni affrontate appartengono alla fase che precede la consegna e la stipulazione del contratto, infatti, l'autenticità o vi era o non vi sarà mai.
Riguardo il rapporto con terzi, contrattuale, precontrattuale ed extracontrattuale si avvicinano molto fondandosi la responsabilità sull'inadempimento di un obbligo e sulla violazione di un affidamento.

E' confermato che il dolo possa essere anche omissivo e che la responsabilità precontrattuale sopravviva alla conclusione di un contratto valido. Infine, risulterebbe utile applicare la stessa disciplina a situazioni speculari e analoghe.

3.2 Prospettive future

Si vuole presentare una prospettiva per il futuro mercato dell'arte contemporanea, in cui l'innovazione tecnologia si è fortemente radicata, si pensi alla cripto art, i cosiddetti Non fungibile tokens (NFT) che dominano il mercato artistico contemporaneo.
Possiamo sfruttare le creazioni della nuova era tecnologia non solo per sostituire le opere d'arte ma anche per tutelarle?
Sono stati realizzati QR code applicabili alle opere d'arte che riportano le loro informazioni principali o, come avviene nelle istituzioni museali, si sostituiscono ai pannelli descrittivi materiali. Ma questi codici non si sono rivelati sicuri nell'identificazione di un'opera originale o contraffatta. Alcune ricerche sono state portate avanti e hanno prodotto degli ottimi risultati, tra questi, merita di essere menzionato il progetto realizzato dallo spin-off dell'Università Ca'Foscari.

3.2.1 DNArt

Nel 2019 durante la fiera di "Arte Padova", *Aries* lo spin-off dell'Università Ca'Foscari di Venezia ha presentato *DNArt* un sistema di anticontraffazione a tecnologia DNA, l'unico applicabile su qualsiasi tipologia di opera d'arte poiché costituito sulla base di tecniche compatibili con la produzione, la conservazione e il restauro dei beni artistici secondo le linee guida del Ministero dei Beni Culturali.
Nel 2014 ha vinto la Start Cup e oggi è attiva presso l'Arcadia Hub di Padova; è stata fondata dall'ingegnere Alessandro De Toni, la biotecnologa Erica Cretaio e il Professor Alvise Benedetti, esperto di restauro e docente del Dipartimento di Scienze Molecolari e Nanosistemi ddell'università Ca'Foscari di Venezia.
DNArt nasce quindi dall'esigenza di proteggere e valorizzare le opere e beni artistici di collezioni sia pubbliche che private quali:

- Tele antiche e moderne
- Carte antiche e moderne
- Pergamene

- Opere in legno antico e moderno
- Opere in vetro
- Opere lapidee e pietre preziose
- Opere in metallo, monete antiche e gioielli
- Opere in plastica e in resina
- Ceramiche
- Opere polimateriche

È basato su un DNA sintetico, applicabile su ogni opera d'arte. Essendo un codice unico e invisibile, rende alquanto complessa la sua individuazione e rimozione; infatti, può essere individuato solo attraverso appositi software non è visibile né a occhio nudo né con l'utilizzo di tecnologie come la lampada di Wood, il microscopio ottico e il microscopio elettronico e lo stesso vale per la sua posizione sul reperto.
Un' impronta digitale associata all'opera d'arte, all'artista o al collezionista che riporta in sé tutte le informazioni che li riguardano.
L'operazione di marcatura dell'opera può essere svolta sia presso i laboratori di Aries, che presso una sede indicata dal cliente. I laboratori di Aries sono adibiti ad ospitare opere di piccola/media dimensione in totale sicurezza, assicurando le norme di conservazione.
Rispettando le tradizionali pratiche di conservazione, DNArt è un sistema di anticontraffazione a lunga durata, essendo infatti sintetico non viene affetto dall'umidità e sbalzi termici, non è sensibile alla luce o a condizioni estreme di conservazione.
La prima opera ad usufruire di DNArt è stata "*My World*" dello street artist *Alessio-B,* in questa occasione l'applicazione del codice è stata effettuata difronte al pubblico al fine di dimostrarne il procedimento.

Sequenza di DNA non casuale, razionale, disegnata in modo specifico affinché non somigli a nient'altro che possa apparire sull'opera. L'opera d'arte, infatti, spesso viene toccata dall'uomo, l'artista stesso o chi si è occupato del suo trasporto, lasciando sulla sua superficie delle tracce organiche per cui se si scelgono sequenze molto simili al DNA umano nella fase di recupero si rischierebbe di avere dei falsi positivi.

Per la stessa ragione difronte ad opere antiche realizzate con colori a tempera a uovo piuttosto che collanti organici per la realizzazione delle tele, anche qui se vi è presente il DNA della gallina incorro nel rischio di un falso positivo. Il DNArt quindi è un disegno razionale esclude tutta una serie di famiglie che riguardano non solo l'uomo ma anche sistemi con cui possono essere realizzate le opere d'arte, come alcune categorie botaniche. Esistono dei disciplinari interni che assicurano di operare secondo delle regole molto definite, solo le soluzioni che superano i criteri previsti possono andare nella fase di produzione.
Rispetto ad altre soluzioni che impiegano il DNA, hanno scelto di non renderlo visibile, il DNA presenta un sistema di assorbanza e non è identificabile in senso assoluto ma dal punto di visto biotecnologico può essere convenientemente modificato perché assuma un segnale che lo renda individuabile. Nel momento in cui il segnale viene studiato può essere replicato e posizionato su un falso, questo quindi non garantisce la sicurezza. Motivo per cui il DNArt è caratterizzato dall'invisibilità. Non essendo presente alcun segnale vengono segnati dei punti di marcatura in possesso dell'equipe e del proprietario, registrati e conservati sotto protezione.

Diverse categorie hanno dimostrato un forte interesse verso il DNArt, primi fra tutti gli artisti d'arte contemporanea, utilizzando materiali altamente disponibili, vedono nel codice una garanzia d'autenticità. Anche nel trasporto dei beni questo sistema, non è un sistema di tracciamento, ma può assicurare un controllo dell'opera nel momento del suo arrivo e del suo ritorno. Un giovamento per chi trasporta, per il proprietario, per le assicurazioni e per l'ente a cui l'opera potrebbe presumibilmente essere stata prestata. Il codice generalmente viene applicato su più punti dell'opera che potrebbe subire un deterioramento nell'unico punto d'interesse per il riconoscimento, costituendo un'ulteriore protezione. Generalmente si tratta di tre marcature per opera.

Solitamente Aries collabora con dei tecnici, ma quando vengono presentate opere d'arte tutelate, è affiancato da dei restauratori indicati dal proprietario dell'opera e quest'ultimo verrà guidato nell'applicazione del tag.

Con l'autorizzazione della Soprintendenza, l'azienda è riuscita ad operare anche su opere pubbliche ma il procedimento amministrativo si rivelato sicuramente più lungo e complesso oltre alla scarsità dei finanziamenti. Tra gli enti pubblici ha dimostrato interesse per il codice anche il Comando per la Tutela dei beni culturali, proponendo di marchiare anche opere d'arte false.
Al momento Aries si sta dedicando all'applicazione del codice sulle opere NFT (Non-fungibile tokens) in cui l'esigenza di verificare in modo certo la produzione artistica è fortissima, aggiungere una fisicità a una tipologia d'arte che non ne ha.

3.3 Conclusioni

Pur non avendo mai conosciuto l'artista Mario Schifano ha indirettamente sempre fatto parte della mia vita, motivo per cui ho deciso di dedicargli il mio elaborato di tesi. Spesso mi sono posta i quesiti affrontati in questo documento e l'obiettivo è stato quello di analizzarli e affrontarli al fine di presentare delle proposte che possano migliorare la tutela del mercato dell'arte contemporanea soprattutto in ambito di contraffazioni.

Durante l'analisi delle sentenze riportate, spesso, viene ripetuto come per agire in giudizio bisogni avere un interesse ad agire codificato dalla legge e non un mero interesse personale poiché un diritto deve essere messo in dubbio.
Come accade con le opere del Maestro Schifano basterebbe considerare a rischio il diritto di proprietà poiché nel momento in cui viene messa in dubbio l'originalità di un'opera ciò andrà inevitabilmente ad incidere sul diritto di proprietà di chi la possiede in quanto ne modificherà la disposizione, come ad esempio nella vendita.

Attraverso un investimento da parte del Ministero della Cultura italiana si prospetta la realizzazione di una scuola di formazione per esperti d'arte che attesti la preparazione del personale in determinati periodi artistici o singoli maestri. Tale proposta andrebbe a delimitare la cerchia di figure professionali a cui fare riferimento rendendo il parere rilasciato da essi autentico e l'unico contraddistinto da validità prendendo esempio dalla giurisprudenza francese in cui l'autenticità o meno di un'opera deve essere misurata concretamente, precedentemente alla realizzazione di qualsiasi contratto, tenendo in

considerazione: mancata contraffazione, corretta paternità e datazione, assenza d'interventi o restauri. Sempre in riferimento alla medesima si andrebbe a verificare una distinzione tra i pareri e le figure o enti che li rilasciano, attribuendo una colpa di dolo, in caso di pareri errati, agli expertise in quanto figure professionali contraddistinte da particolare esperienza.

Si considera inoltre l'applicazione di nuove tecnologie ormai parte attiva e integrante dell'arte contemporanea; quest'ultime, infatti, se realmente tenute in considerazione possono rivelarsi concreti strumenti anti-contraffazione o semplicemente d'identificazione e conseguente distinzione delle opere d'arte originali e falsificate. Il ricorso sempre più frequente a tali tecnologie potrebbe renderle requisito fondamentale per la circolazione delle opere d'arte.

L'Italia presenta un patrimonio culturale inestimabile; eppure, ancora ad oggi la legislazione e la giurisprudenza non riescono a tutelarlo come dovuto.
La contraffazione delle opere d'arte in Italia è un dato sempre più preoccupante: vengono sequestrate in media quattro opere al giorno.

Tali introduzioni andrebbero ad agire come strumenti di tutela del patrimonio artistico fine ultimo anche di archivi e fondazioni la cui mission è quella di conservare, tutelare e promuovere l'artista e il suo lavoro.

Bibliografia

-Althöfer H., *La radiologia per il restauro delle opere d'arte moderne e contemporanee*, Nardini Editore, Fiesole, 1997

-Barbati, C., Cammelli, M., Casini, L., Piperata, G., & Sciullo, G., *Diritto del patrimonio culturale*, Il Mulino, 2020

-Bosetti, F., *Arte e diritto privato: Teoria generale e problemi operativi*, Pacini Editore, 2021

-Canevazzi V., *Professione Art Consultant*, Franco Angeli, Milano, 2020

-Chiantore O., *Conservare l'arte contemporanea: problemi, metodi, materiali e ricerca*, Electa, Milano, 2005

-Corrias Lucente G. a cura di, *La tutela dell'arte contemporanea,* Roma 2008.

-Frezza G., Arte e diritto fra autenticazione e accertamento, Edizioni scientifiche italiane, Napoli, 2019

-Koldehoff S., Timm T., *Art&Crime: furti, plagi e misfatti nella storia dell'arte*, 24 Cultura, Milano, 2020.

-Lemme F., *La contraffazione e alterazione d'opere d'arte nel diritto penale*, Cedam, 1995

-Negri-Clementi G., Stabile S., *Il diritto dell'Arte*, vol.1 e vol.2, SKIRA, Milano, 2012

-Riccardi, R. (2019). *Detective dell'arte (Italian Edition)*. Rizzoli.

-Shüller Sepp, I falsi nell'arte, Edizioni mediterranee, 1961

-Zeri F., *Cos'è un falso e altre conversazioni sull'arte*, Longanesi, Milano, 2011

Cataloghi

-*Mario Schifano*, a cura di Mario Schifano, testi introduttivi di Maurizio Calvesi, Nancy Ruspoli, Alberto Moravia, Arturo Carlo Quintavalle, Istituto di Storia dell'Arte, Parma, 1974

-*Mario Schifano tutto*, a cura di Silvana Bonfili, Monica De Bei Schifano, Stefania Fabri, Mondadori Electa, 2001

-*Mario Schifano*, a cura di Vittorio Sgarbi e Alberto Moravia, Christian Maretti Editore, Cesena, 2005

-*Shifano 60/70*, a cura di Pierluigi Tazzi e Giorgio Verlozzi, Fabbri Editori, 1990

-*Schifano opere 1957-1997*, a cura di Marco Goldin e Achille Bonito Oliva, Electa, 1998

-*Schifano 1964-70 dal Paesaggio alla Tv*, a cura di Giorgio Marconi, SKIRA – Fondazione Marconi, 2006

Sitografia

-*Altalex*, Codice Civile, 2022, https://www.altalex.com/documents/news/2013/04/11/delle-persone-giuridiche, 20 Luglio 2022

-*Altalex*, CTU e riforma del processo civile: un'occasione perduta, Rossetti M., 2021, https://www.altalex.com/documents/news/2021/11/03/ctu-e-riforma-del-processo-civile-un-occasione-perduta, 20/07/22

-*Archivio Mario Schifano*, www.marioschifano.it, 20/07/22

- *24 Arteconomy,* La complessa eredità degli artisti e la libertà di autenticare, Biglia G., 2020, https://www.ilsole24ore.com/art/la-complessa-eredita-artisti-e-liberta-autenticare-AD1CAzB, 20/07/22

-*Artribune,* DNArt: in scena un nuovo sistema di anticontraffazione delle opere d'arte. Cos'è e come funziona, Ronchi G., https://www.artribune.com/progettazione/new-media/2019/11/dnart-nuovo-sistema-anticontraffazione-opere-arte-come-funziona/, 20/07/22

-*Fondazione M.S. Multistudio*, www.fondazionemsmultistudio.com, 20/07/22

-*Carabinieri*, Ministero della difesa, Il falso d'arte: natura, sviluppo e legislazione, Croce M., 2007 https://www.carabinieri.it/media---comunicazione/rassegna-dell-arma/la-rassegna/anno-2007/n-3---luglio-settembre/studi/il-falso-d-arte-natura-sviluppo-e-legislazione, 20/07/22

-*Il Messagero,* Erica Creatio la biotecnologa che ha inventato il Dna sintetico per proteggere le opere d'arte, Riccio M., 2019, https://www.ilmessaggero.it/mind_the_gap/opere_d_arte_protezione_dna_sintetico_erica_cretaio-4920097.html, 20/07/22

-*Il giornale dell'arte,* Per la Cassazione solo la famiglia cataloga Schifano, Gatti G., 2022, https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/per-la-cassazione-solo-la-famiglia-cataloga-schifano-/138719.html, 20/07/22

-*Il perito d'arte*, Art Consultant – Esperto d'arte, https://www.ilperitodarte.it/autenticare-un-opera-d-arte/, 20/07/22

-*Legislazione italiana dei beni culturali,* https://it.wikipedia.org/wiki/Legislazione_italiana_dei_beni_culturali, 20/07/22

-*Ministero dello sviluppo economico*, Iperico, https://www.uibm.gov.it/iperico/, 07/08/22
-*Onestopart,* Quando uno studio metodologico sulle opere di un artista ne viola i diritti d'autore: il caso degli eredi di Mario Schifano contro la Fondazione MS Multistudio, Zanetti M., 2022, https://www.onestopart.it/legal/quando-uno-studio-metodologico-sulle-opere-di-un-artista-ne-viola-i-diritti-dautore-il-caso-degli-eredi-di-mario-schifano-contro-la-fondazione-ms-multistudio/, 20/07/22
-*SkyTG24*, La tecnologia che protegge le opere d'arte, Video, 2020, 20/07/22
-*The Journal of Cultural Heritage crime*, E' falso! Il tema della falsificazione delle opere d'arte, https://www.journalchc.com/2022/07/08/e-falso-il-tema-della-falsificazione-delle-opere-darte/, 07/08/22

Interviste

Intervista alla Dott.ssa Erica Cretaio, R&D manager di Aries, DNArt – Aries Project, rilasciata a Roma il 26 luglio 2022.

Intervista al Sig. Renzo Colombo, segretario di Mario Schifano; Vita, opere e falsificazioni di Mario Schifano; rilasciata a Roma il 25 settembre 2022.

Intervista al Sig. Domenico Mancini, socio della Ditta Poggi, fornitore di Mario Schifano; rilasciata a Venezia il 26 settembre 2022.

Intervista al Luogotenente Mario Rocco Vicedomini; Contraffazione: come proteggere il mercato dell'arte contemporanea? rilasciata a Venezia il 30 settembre 2022.

Ringraziamenti

Ringrazio il Prof. Marco Olivi, per avermi guidato e supportato nella fase più importante del mio percorso accademico.

Ringrazio il Prof. Giovanni Boldon Zanetti per la disponibilità e professionalità.

Un sentito grazie all'Avvocato Maria Francesca Guardamagna per il supporto costante e le dritte indispensabili.

Ringrazio per le informazioni e il materiale fornitomi: il Luogotenente Mario Rocco Vicedomini, Alessandro Gianvenuti dell'Archivio Marcello Gianvenuti, Domenico Mancini socio della Ditta Poggi.

Ai miei genitori e mio fratello che mi hanno sempre sostenuta, e sopportata anche quando ero insopportabile con tutte le mie ansie e i miei stress.
Un grazie particolare a te papà, che ci hai trasmesso l'amore per l'arte e la cultura.

Ai miei amici veneziani e romani: Dina, Klaudia, Sebastiano e Tommaso che sono stati per me una famiglia quando la mia era lontana. Sofia, Cristina, Michela e Ginevra presenti anche quando distanti, grazie per avermi ascoltata e compresa sempre.

Infine, grazie anche a te Mario, perché anche se ci siamo conosciuti appena, sei sempre stato parte della mia vita e l'hai cambiata in meglio.