

# L'assicurazione di opere d'arte e del patrimonio culturale

Abel B. Veiga Copo

Professore ordinario di Diritto Commerciale.

Università Pontificia Comillas de Madrid

**SOMMARIO:** 1. - Introduzione. 2. - Rischi di trasmissione, rischi giuridici e rischi materiali sull'opera. 3. - Problemi legati al titolo: le dispute per la proprietà e l'assicurazione. 4. - L'impatto dell'autenticità nel mercato dell'arte e i relativi negozi giuridici. 5. - Valorizzazione e autenticità delle opere d'arte. 6. - Dall'autentico al falso. Preesistenza e assicurazione. 6.1. - La grandezza dell'errore. 7. - Assicurazione come meccanismo di distribuzione del rischio. 8. - L'opera d'arte. 9. - Il valore dell'opera d'arte nella polizza: valore dichiarato/accordo di stima. 10. - Interesse nell'assicurazione delle opere d'arte non autentiche o rubate. 10.1. - Interesse assicurabile nelle assicurazioni di opere d'arte. 10.2. - Interesse all'assicurazione, interesse al risarcimento danni, interesse assicurato nelle opere d'arte.

## 1. Introduzione.

Le opere d'arte sono presenti nel traffico giuridico-economico. Circolano, si trasmettono, sono oggetto di investimento, di costituzione di garanzie, si prestano o cedono. E come tutti gli oggetti o *res commercium* sono soggette a diversi rischi e, naturalmente, all'autenticità quale rischio specifico delle stesse di fronte alla loro trasmissione e, dunque, alla validità della stessa.

Nonostante la convinzione (forse apparente) di una certa staticità, persino intimità, pochi beni come questi custodiscono tale vocazione di circolazione, oltre alla trascendenza e notorietà pubblica quando il loro valore raggiunge cifre esorbitanti<sup>1</sup>.

Problematica distinta, invece, è quella che riguarda i beni protetti da norme sul patrimonio storico e considerati tali, sia come Beni di Interesse Culturale, sia inventariati, ecc., siano o no, salvo rare eccezioni, inalienabili e allo stesso tempo imprescrittibili le azioni del relativo recupero, e senza che la terza parte che li abbia acquisiti possa usucapirli o appellarsi alla prescrizione acquisitiva (così anche per i beni ecclesiastici e amministrativi)<sup>2</sup>. Non nascondiamo, in questo ultimo caso, la tensione che può esserci tra il precetto radicale – ma necessario – degli articoli 28 LPHE (Ley del Patrimonio Histórico Español) e 464 del CC spagnolo e il possesso in buona fede di un terzo che acquisisce a titolo oneroso un bene non inalienabile e la cui rivendicazione da parte del *verus domino* è imprescrittibile<sup>3</sup>. Tantomeno la tensione esistente tra la prescrizione acquisitiva ex articolo 85 del Codice di commercio spagnolo e l'articolo 61 LOCM (Ley de Ordenación del Comercio Menorista) nelle vendite all'asta pubblica e la

---

<sup>1</sup> DeMOTT, "Artful good faith: an essay on law, custom, and intermediaries in art markets", *Duke Law Journal*, 2012, vol. 62, pp. 607 e sgg., accusa ugualmente di relazioni dinamiche, e non statiche, che si producono nel mercato dell'arte, sebbene siano relazioni complesse, consapevoli di come "law can prompt shifts in customary practice that range beyond what law requires".

<sup>2</sup> Vid. *in genere*, CALABI, "La circolazione delle opere d'arte e dei beni culturali nell'ordinamento italiano", *La tassazione delle opere d'arte*, [SCARIONI/ANGELICCI (a cura di)], Milano, 2014, pp. 27 e sgg.

<sup>3</sup> È d'obbligo, senza dubbio, il riferimento a MIQUEL GONZALEZ, *La posesión de bienes muebles*. (Estudio del artículo 464,1 del Código civil), Madrid, 1979, ma anche il suo lavoro in "Comentario al artículo 464, *Comentario del Código Civil*, [DÍAZ-PICAZO, *et al.* (Dirs.)], Madrid, 1991, pp. 1240 e sgg., in cui chiarisce qualcosa di inequivocabile, ossia, l'articolo 464 consente solo di presumere che il titolo di proprietà tramite cui è stato acquisito il bene è valido, ma non prova la proprietà al riguardo.

rivendicazione del *verus domino*, purché si tratti di beni e trasmissioni a cui è applicabile l'art. 28 LPHE<sup>4</sup>. Questi rischi sono, tanto nell'essenza quanto nella circostanza, in buona misura alla *mercé* di valutazioni che, spesso, sfuggono all'idiosincrasia dell'opera stessa. Ma senza dubbio, sono l'autenticità dell'opera e l'acquisto a domino i due principali rischi. Il mero fatto di ignorare un'opera, di ritenerla scomparsa o fuori dal mercato, se non distrutta, aumenta in maniera esponenziale il suo valore, oltre all'interesse sulla stessa<sup>5</sup>.

A *sensu contrario* gli incentivi economici e morali che può avere sia un proprietario spossessato, sia chi acquista in buona fede un'opera d'arte rubata o depredata, si riduce, in molti casi, a un criterio di costi economici di ricerca e probabilità reali di recupero o, se del caso, consegna. Nella loro identità, autenticità e, a priori, libertà di disposizione, le opere d'arte sono oggetto dei più diversi negozi giuridici<sup>6</sup>. E in quanto tali, comportano costi di transazione in grado di generare doveri per una delle parti, come il costo delle informazioni, di indagine su paternità, autenticità, disponibilità, ecc., e che, in gran misura, ricadono soprattutto sui professionisti dell'arte.

Ma si tratta di un mercato molto dinamico, aperto, espansivo come, in un certo senso, accade con il diritto dell'arte<sup>7</sup>. Circolazioni e, quindi, trasmissioni – non esenti da rischi – che normalmente sfuggono all'attenzione al controllo pubblico, salvo in caso di grandi aste in settori specializzati e molto professionali che offrono a un mercato sofisticato ed esperto, o quando si tratta di opere riconosciute dal pubblico o attribuite ad autori rinomati o, infine, quando lo Stato manifesta un interesse su una determinata opera<sup>8</sup>. Un mercato in cui bisogna tutelare non solo l'opera d'arte, ma anche l'autore, il *tradens*, l'*accipiens*, l'intermediario, il collezionista, l'interesse pubblico, ecc<sup>9</sup>. Senza dimenticare, questo sì,

---

<sup>4</sup> Rifiutava apertamente l'applicabilità dell'art. 85 del Codice di commercio spagnolo, ALFARO, "La subasta de obras de arte", RDM, 1986, pp. 99 e sgg., p. 137 puntando sull'applicabilità generale dell'art. 464 CC, di modo che il *verus domino* potrà sempre rivendicare la proprietà qualora perduta o privato illegalmente.

<sup>5</sup> LANDE/LEVINE, "The economic analysis of art law", *Handbook of the economics of art and culture*, vol. I, [GINSSBURGH/THROSBY (Eds.)], Amsterdam-Boston, 2006, pp. 212 e sgg., p. 234, affermano "the few people who have seen the work will remember having seen it and can provide valuable information to the searcher. Tracing is also facilitated by the fact that the value of a work depends on its provenance (ownership and exhibition history) and the work being preserved in its original form. The more that is known about a work, and the less the work has been altered, the easier it will be to find".

<sup>6</sup> Sulla trascendenza delle opere d'arte e gli oggetti culturali, senza distinguere i due in questo momento, si rimanda ROODT, "Restitution of art and cultural objects and its limits", *The Comparative and International Law Journal of Southern Africa*, 2013, vol. 46, n° 3, pp. 286 e ss., p. 287 quando afferma: "Works of art, artefacts, and antiquities form separate classes of object that are undeniably significant to human expression and identity. Just as a mirror reflects the life conditions of individuals and communities, and speaks to the human condition, these objects reflect aspects of the culture of their time and place. Most of all, **they reflect creative endeavour and the highest point of human achievement**".

<sup>7</sup> STEINER/KEUM, "Art law: looking back, looking forward", *Chapman Law Review*, 2017, vol. 20, n° 1, pp. 119 e sgg., p. 151, non potrebbero essere più chiari quando affermano: "Guardando indietro, il diritto dell'arte ha compiuto notevoli progressi nel fornire una base e una struttura per le regole e norme del governo in questa industria dal ritmo accelerato, una che si è evoluta fino a diventare un negozio globale di migliaia di milioni di dollari. Ancora un campo giovane, il diritto dell'arte sta cambiando rapidamente in risposta alla crescente portata, profondità e complessità di un mondo dell'arte globale e interconnesso. Processi quali l'aumento esagerato del valore delle opere d'arte, le mega gallerie, il crescente numero di nuovi partecipanti nel mercato, le nuove tecnologie e le nuove forme di interazione con l'arte, puntano al futuro del diritto dell'arte. In futuro, il diritto dell'arte continuerà a svilupparsi come un campo dinamico e appassionante che esige un'esperienza ampia e profonda dai suoi professionisti. ... Il rischio non si limita unicamente agli aspetti finanziari; collezionisti, commercianti, consulenti, stimatori, artisti e musei operano in un contesto pronto per una maggior regolamentazione, nuove controversie commerciali e norme etiche mutevoli".

<sup>8</sup> Chiaro, KERR, *The securitization and policing of art theft in London*, (Unpublished Doctoral thesis, City University London), London, 2013, quando sostiene a p. 180: "Il mondo dell'arte londinese è un esempio di come il rischio sia essenziale per un'economia vibrante e progressista, la società civile. Il rischio è il motore che muove i flussi dell'arte, i quali alimentano il mercato e riempiono musei e gallerie con persone bramosi di visitare mostre culturalmente significative. Senza correre rischi, il mondo dell'arte si arresterebbe balbettando."

<sup>9</sup> Imprescindibile l'opera di BARENGHI, "Considerazioni sulla tutela dell'opera d'arte nel mercato", *Riv. Dir. Comm.*, 2019, n° 3, pp. 433 e sgg.

che una delle sue maggiori caratteristiche è che si tratta di un mercato privato e in cui la flessibilità economica dell'offerta è ridotta, poco duttile.

Un mercato, quello dell'arte, consolidato, selettivo, esclusivo e attrattivo sotto molti aspetti<sup>10</sup>. Presente nel settore delle transazioni nazionali e, soprattutto, internazionali dei beni mobili e relativa regolamentazione giuridica<sup>11</sup>. Il che non lo rende esente da controversie sulla titolarità dominicale, appunto per la natura dei beni mobili<sup>12</sup>. Nonché immerso in una sorta di *forum shopping* e scelta di una legge applicabile in cui i professionisti dell'arte possono commerciare o mediare le opere in quelle legislazioni e paesi più permissivi per l'usucapione al fine di acquisire, trascorso qualche anno, l'opera d'arte sulla quale non era presente un titolo legittimo<sup>13</sup>. Mercato, infine, su cui si proietta un'autentica pleiade di negozi giuridici, molti dei quali connessi e giustapposti gli uni agli altri, il che non impedisce né la propria autonomia né la propria individualità<sup>14</sup>. E che è indotto persino a subire tramite le nuove tecnologie una forte trasformazione<sup>15</sup>.

Negozi giuridici che implicitamente generano i propri costi economici<sup>16</sup>. Ognuno con le proprie patologie, ma anche concomitanze<sup>17</sup>. Oltre ad essere un contesto, questo dell'arte, attraverso cui si erogano ingenti somme di denaro<sup>18</sup>. E tralasciando tutto ciò,

---

<sup>10</sup> Mercati che nascono, soprattutto, anche se in modo molto primario, in luoghi come Firenze e Bruges nel XV secolo, per raggiungere, tra la metà del secolo e gli inizi del XVI secolo, Anversa, Parigi, Siviglia, ecc. Fondamentale il lavoro di DE MARCHI/VAN MIEGROET, "The history of art markets", *Handbook of the economics of art and culture*, [GINSBURGH/THROSBY (Eds.)], vol. 1, Amsterdam/New York, 2006, pp. 69 e sgg., in particolare pp. 73-85.

<sup>11</sup> Chiaro su questo punto, GERSTENBLITH, *Art cultural heritage and the law*, 3ª ed., Durham, 2012, p. 427 quando afferma che le opere d'arte sono classificate sotto forma di personal property (proprietà personale), per cui le norme che ne regolano la trasmissione sono le stesse di qualsiasi altro tipo di personal property. Tuttavia, le opere d'arte sono diverse da molte categorie di queste personal property, poiché esse "tendono" a possedere un elevato valore economico oltre ad essere uniche o altamente differenziate. Ne consegue il rischio di essere rubate. ROODT, cit. p. 296, sostiene: "La multimilionaria industria transnazionale, il mercato dell'arte, consiste in una "miriade di sottocategorie, spesso sovrapposte, che possono essere limitate per provenienza (ad esempio, asiatica o nordamericana), per epoca (medievale, contemporanea), per materiale (carta, bronzo) o per forma (dipinti, mobili) ... e materiali archeologici ed etnografici...". A differenza di altri mercati, ben organizzati ma in larga parte non regolamentati, il mercato dell'arte apporta un contributo economico e culturale che i governi non possono offrire."

<sup>12</sup> Fondamentale l'epigrafe di "Resolving disputes over ownership of art" di LANDES/LEVINE, "The economic analysis of art law", cit. pp. 234 e sgg., dove appunto la condizione di beni mobili fa sì che "ownership disputes are more likely to occur if an object is valuable, mobile, relatively easy to hide, but still traceable – conditions frequently satisfied in the case of works of art".

<sup>13</sup> *In extenso*, si rimanda a DeMOTT, "Artful good faith", cit., pp. 632 e, in particolare, 633 in cui esemplifica con opere d'arte rubate in Francia e Russia e vendute nei Paesi Bassi dagli intermediari. L'autrice ricorda come "Integral to this already complex situation is the choice-of-law rule applicable when stolen art has passed through more than one jurisdiction, at a minimum from the site of theft to the site of the transaction that led to the present holder's possession. The rule of *lex loci situs* applies the law of the jurisdiction in which an art object **was located at the time of the transaction that transferred or allegedly transferred title.**"

<sup>14</sup> Contratti connessi, collegati o vincolati, dove rapporto contrattuale vuol dire che diverse parti concludono due o più contratti distinti, funzionalmente vincolati in virtù dell'applicazione pratica comune voluta dalle parti. Una pluralità contrattuale che vincola e associa due contratti, quello di compravendita di un'opera d'arte e la sua assicurazione. Cfr. sulla connessione e il nesso funzionale, STIGLITZ, *Contratos civiles y comerciales*, 3ª ed., Buenos Aires, 2015, pp. 135 e sgg.

<sup>15</sup> Cfr. ELHANANI, "How Blockchain changed the art world in 2018", [https://www.forbes.com/sites/zoharelhanani/2018/12/17/how-blockchain-changed-the-art-world-in-2018/#5795c18e3074]

<sup>16</sup> Per i costi culturali e di transazione all'interno del mercato dell'arte e in funzione del profilo del negozio giuridico, cfr. BISIN/VERDIER, "Trade and cultural Diversity", *Handbook of the economics of art and culture*, vol. II, [GINSBURGH/THROSBY (Eds.)], Boston, 2014, pp. 440 e sgg., pp. 443 e sgg.

<sup>17</sup> Osserva BARENGHI, cit. p. 435, che ci troviamo di fronte a un mercato altamente soggettivo quando si tratta di determinare i prezzi, con scarsa liquidità degli investimenti, con asimmetria informativa e l'incertezza che caratterizza il mercato dell'arte e in cui si verificano conflitti di interesse e poca trasparenza, nonché una essenziale assenza di standardizzazione come conseguenza dell'eterogeneità e della frequenza degli scambi, oltre ad altri fattori di remunerazione non economici dell'investimento.

<sup>18</sup> Sostiene DÍAZ-CANO, "El perfil criminal del falsificador de obras de arte", *Boletín criminológico*, 2016, n° 164, pp. 1 esgg., p. 1: "L'aumento dell'interesse per l'arte negli ultimi decenni, in particolare come investimento, presuppone un aumento dei prezzi delle opere d'arte nel mercato. Il desiderio di possedere un'opera originale ha

l'assicurazione delle stesse. Un'assicurazione soggetta a situazioni conflittuali, poiché non sono poche le controversie soprattutto internazionali dovute al traffico mondiale generalizzato di opere d'arte, le quali nascono intorno a proprietà e recupero di opere senza che il diritto sia in grado di offrire una risposta uniforme e armonizzata, agile e sicura<sup>19</sup>.

Un contratto di assicurazione su un particolare oggetto, estremamente specifico, spesso unico e insostituibile e in cui l'autenticità, l'originalità e, in particolare, il valore dell'opera e i possibili interessi concomitanti, quale oggetto stesso del contratto di assicurazione, sono molteplici e concorrenti, nonché conflittuali *in potentia*<sup>20</sup>. È possibile assicurare un'opera d'arte falsa? Ma che succede se l'opera d'arte è stata rubata, o oggetto di saccheggio o contrabbando, oppure si inserisce nel traffico illegale di opere d'arte? Rientra in questi presupposti l'assicurazione e che accade se l'acquirente finale compra in buona fede e nella convinzione che il contratto e l'acquisto dell'opera erano legali?<sup>21</sup>. Viene intaccata l'assicurazione a causa delle vicissitudini dell'acquisto e la possibile rivendicazione da parte di un *versus domino* spossessato illecitamente?

In che modo incide questa situazione sull'oggetto (interesse) e la causa (rischio) del contratto di assicurazione? È stato violato l'interesse economico nel contratto assicurativo oltre alla problematica del valore dell'opera?<sup>22</sup> In che modo intervengono le norme sull'usucapione, da un lato, e come quelle sulla prescrizione estintiva, dall'altro? Che succede ai contratti di assicurazione in vigore quando un'opera è sequestrata o restituita ai legittimi proprietari e dunque esclusa da un'asta?<sup>23</sup>

---

favorito, inoltre, l'aumento delle truffe con opere d'arte false, sebbene il compratore solitamente sia a conoscenza che il prezzo che paga per esse è molto inferiore al valore reale, e lo accetta." Una questione differente è analizzare la liquidità di questo investimento, pertanto, cfr. BAUMOL, "Unnatural value: on art investment as floating crap game", *Am. Econ. Rev.*, 1986, vol. 76, n° 2, pp. 10 e sgg. "their prices can float more or less aimlessly and their unpredictable oscillations are apt to be the exacerbated by the activities of those who treat such art objects as "investments", and who, according to the data, earn a real rate of return very close to zero on the average". A sua volta, KORTEWEG/KRAEUSSEL/VERWIJMEREN, "Does it pay to invest in art? A selection-corrected returns perspective", *Economics*, 2016, utilizzano una mostra di 32.928 quadri che sono stati venduti ripetutamente tra il 1960 e il 2013 e scoprono una relazione asimmetrica a forma di V tra le probabilità di vendita e i rendimenti. L'adeguamento della distorsione da selezione che ne risulta, riduce la media dei rendimenti annuali dell'indice dall'8,7% al 6,3%, diminuisce l'indice di Sharpe dallo 0,27% allo 0,11% e influisce materialmente sulle assegnazioni.

<sup>19</sup> Pertanto, segnala ROODT, "Restitution of art", cit. p. 288, che la soluzione delle controversie relative a proprietà e restituzione di beni artistici e culturali ha evidenziato l'assenza di un diritto uniforme e di fattori sociali e giuridici che ostacolano il raggiungimento dell'armonia. L'effetto del diritto internazionale privato nelle contestazioni di arte e patrimonio in causa è ancora degna di una stretta osservazione e analisi. L'applicazione simultanea di differenti sistemi giuridici in uno stesso reclamo, ... **la diversità di norme nel diritto interno crea incertezza, imprevedibilità e lacune giuridiche**. Questi fattori svolgono un ruolo importante nell'insicurezza giuridica che circonda l'importanza dell'arte e i beni culturali.

<sup>20</sup> LERNER/BRESLER, *Art Law*, I, 4ª ed., New York, 2012, p. 141 nell'affrontare l'analisi dell'assicurazione per le opere d'arte, evidenziano la propria riflessione su una evocativa epigrafe: "What is covered by "All Risk of Physical Loss"?". Rilevante la sentenza del caso *Frigon v. Pacific Indemnity, Co.*, n° 5 C 6214 (N.D. Ill. Jan. 16, 2007).

<sup>21</sup> Nella letteratura giuridica inerente al traffico di opere d'arte e, in particolare, al traffico illegale, è fondamentale il classico contributo di BATOR, "An essay on the international trade in art", *Stanford Law Rev.*, 1982, vol. 34, n° 2, pp. 275-384, in cui si interroga a p. 284 se la cosa fondamentale sia domandarsi cosa è illecito in base al diritto vigente e in che modo si dovrebbe prevenire, quanto, **cosa dovrebbe essere dichiarato illecito e come possiamo prevenirlo?** Pioniere in questo campo, senza dubbio, il lavoro di COGGINS, "Illicit traffic of pre-colombian antiquities", *Art J.*, 1969, n° 29, pp. 94 e sgg.

<sup>22</sup> BIBAS, in "The case against statutes of limitations for stolen art", *Yale L. J.*, 1994, vol. 103, n° 8, pp. 2437 e sgg., p. 2449, cita un caso reale, ossia: un mercante d'arte voleva credere alla storia di un venditore secondo cui un anonimo archeologo malato aveva deciso all'improvviso di vendere mosaici bizantini rari. Sebbene i mosaici si trovassero a Monaco, il mercante statunitense si affrettò a concludere la transazione in Svizzera, un paese in cui si recano gli acquirenti di opere d'arte rubate per chiedere la propria protezione dalla legislazione svizzera. Anche quando non ci sono segnali positivi di furto, i compratori spesso fanno ben poco per controllare il titolo di proprietà, basandosi unicamente sulla parola di un venditore. E la domanda che ci poniamo è: si possono assicurare questi mosaici?

<sup>23</sup> Per quanto riguarda l'irrelevanza talvolta della buona fede del possessore di fronte al ricorso del precedente proprietario che ha subito un furto, si rimanda al caso avvenuto nel 1981, in cui il museo Faure subì un duplice furto. I quadri furono venduti all'estero, uno di essi in Texas; anni dopo il proprietario decise di metterlo all'asta in Sotheby's. Il prezzo elevato della pubblicità della casa d'asta conferito al quadro catturò l'attenzione dell'Art Loss Register, un

Una compagnia assicurativa deve stipulare un contratto senza prima verificare autenticità e originalità della stessa?<sup>24</sup> Per caso il grado di diligenza che le viene richiesto non è quanto meno uguale a quello dei professionisti del mercato dell'arte? Indubbiamente, questo contratto non sfugge a una minima professionalità, ma, soprattutto, diligenza, in ogni sua fase, *ex ante*, durante e *ex post*<sup>25</sup>. Tuttavia, non tutti i professionisti dell'arte hanno *di per sé*, né gli viene richiesto, un grado di diligenza identico o omogeneo, ma la specificità del proprio dovere e lavoro professionale o campo di competenza<sup>26</sup>. Non aiuta neanche l'ambiguità del legislatore, come mostra un esempio. L'articolo 58 LOCM richiede un dovere legale di informazione nelle aste, però dalla sua lettura non si evince chi è in realtà la parte obbligata. Logicamente, non sarà la casa d'aste, la quale predisporrà un catalogo, gli annunci, ma dovrà inoltre indagare e analizzare le informazioni che il proprietario dell'opera, o il gallerista o il mercante hanno fornito. Perché, tuttavia, in alcune operazioni non è ancora richiesto al venditore o all'esperto una garanzia espressa di autenticità?<sup>27</sup>

Quindi, durante la fase precontrattuale di dichiarazione dei rischi, in cui i doveri di informazione, ma anche di risposta, si aggravano e in cui il questionario al quale può essere sottoposto il richiedente dell'assicurazione gioca un ruolo chiave, l'accreditamento, la giustificazione dell'acquisto e la dimostrazione eclatante della titolarità faciliterebbe il contratto, ma a volte questo non cessa di essere un mero *desideratum* che, nella pratica, non si realizza salvo quando si assicurano opere e collezioni di un valore particolare. Oppure, si consideri: perché non si richiede alle parti di indagare e analizzare con maggior attenzione il titolo di trasmissione, il titolo di acquisto, ecc.?<sup>28</sup> Qual è il valore che può avere, infine, un certificato di autenticità di

---

database di opere d'arte rubate. Avvertita, la polizia francese riaprì il caso del furto per raccogliere informazioni sufficienti ad ottenere la restituzione da parte di Le Marché. Anche Sotheby's ritirò Le Marché dall'asta, in osservanza di una richiesta del Dipartimento di Sicurezza Nazionale degli Stati Uniti, che aveva ricevuto l'allerta dalla polizia francese sul furto dell'opera d'arte. Cfr. il caso in *United States v. Davis, United States v. Davis*, 648 F.3d 84 (2d Cir. 2011).

<sup>24</sup> Come sosteneva circa un secolo fa la rivista *Burlington Magazine for Connoisseurs*, 1926, vol. 48, n° 277, pp. 165 e sgg., p. 166: “vi è una grossa difficoltà per distinguere tra un vero Vermeer o Van Eyck o Fra Angelico e una copia, “and requires in each case a prolonged and highly specialized training. And a slip on the part of the expert in a case of that kind may very easily represent the difference between a small fortune and a matter of a five- or ten-pound note”

<sup>25</sup> BIBAS sostiene, in “Statutes of limitations for stolen arts”, cit. p. 2451: “Se l'arte ha origini onorevoli e facilmente discernibili, non ci sono impedimenti alla sua vendita. La nuvola su un'opera d'arte o sul titolo nasce quando la sua origine non è chiara o è discutibile. Ma è proprio dove la legge dovrebbe fare in modo che i compratori siano attenti e li incoraggino a indagare”. A questo riguardo, cfr. HELMHOLZ, “Wrongful Possession of Chattels: Hornbook Law and Case Law”, *Nw. U. L. Rev.*, 1986, vol. 80, pp. 1221 e sgg., pp. 1235 e sgg.

<sup>26</sup> Molto critico, tuttavia, ROODT, cit. p. 296 quando afferma: “Le piccole imprese specializzate, le grandi case d'asta e i commercianti hanno un desiderio apparentemente insaziabile per gli oggetti antichi, limitati e fragili, indipendentemente dall'origine. **Tendono ad essere indifferenti alla dubbia provenienza di ciò che c'è in gioco**”.

<sup>27</sup> Come afferma giustamente BERGEL SAINZ DE BARANDA, *La compraventa de obras de arte. Problemas de derecho privado*, Valencia, 2010, p. 193, sembra ragionevole esigere da un professionista che non conosce l'opera dell'artista che vuole acquistare, di sollecitare, come minimo, il parere acuto di un esperto su un dato artista, tanto più per opere di una certa categoria per le quali può inoltre essere richiesto uno studio scientifico.

<sup>28</sup> A questo proposito, più di trent'anni fa osservava HOOVER, in “Title Disputes in the Art Market: An Emerging Duty of Care for Art Merchants”, *Geo. Wash. L. Rev.*, 1983, vol. 51, pp. 443 e sgg., p. 464 che: “indica che, per qualificarli come compratori in buona fede, ai commercianti di arte si dovrebbe richiedere di controllare il titolo “purché le circostanze di una transazione richiedano una ricerca approfondita”. Tuttavia, secondo l'autrice, questo rimedio presenta tre difetti, in primo luogo non impone nessuna obbligazione esplicita nei confronti delle vittime del furto di riportare le perdite. Se non si richiede o raccomanda vivamente la presentazione di rapporti, consultare un compratore potrebbe essere inutile. In secondo luogo, il rimedio apparentemente si applica soltanto ai commercianti. Questa proposta potrebbe fornire un incentivo perverso che escluderebbe le vendite d'arte ai commercianti rinomati e le obbligherebbe a tornare a transazioni per le vie. Invece di essere indulgente con le transazioni private, la legge dovrebbe incoraggiare il controllo attraverso un traffico affidabile. Infine, questa proposta poco chiara richiederebbe un'indagine “a condizione che le circostanze di una transazione richiedano ulteriori indagini.” Come affermato, la legge ha bisogno di standard brillanti per impedire il furto, ridurre e creare incentivi chiari tanto per le vittime quanto per i compratori. Questa formula vaga è soggetta a tutte le obiezioni alla dottrina ambigua sopra citata”.

un'opera d'arte realizzato da un esperto, un gallerista, una casa d'aste, ecc.<sup>29</sup> Perché non lo realizza lo Stato come invece accade in altri paesi?

E la domanda finale, il trascorrere del tempo, purifica un acquisto *a non domino* quando il *verus domino* è stato spossessato illecitamente dell'opera e ha denunciato la stessa e, inoltre, è stato diligente ad includere questo evento in un *database* di arte rubata? Per caso l'usucapione e, d'altra parte, la prescrizione estintiva, elimina il diritto a recuperare l'opera d'arte, quando l'acquirente finale ha agito in mala fede o è stato negligente nel verificare i titoli della trasmissione dell'opera?<sup>30</sup>

Ma che ruolo svolge, quindi, la dichiarazione precontrattuale del rischio e la selezione avversa degli stessi da parte della compagnia assicurativa e dei suoi esperti o periti? L'assicuratore che crede alla dichiarazione dei rischi del contraente, il quale, inoltre, esibisce un documento o certificazione di autenticità e le informazioni che da per veritiere fornitegli dalla casa d'aste in cui acquista l'opera d'arte che ora si vuole assicurare. Che succede se queste informazioni sono false o frutto di una frode o truffa?<sup>31</sup>

E, d'altronde, chi non possiede un titolo valido relativo a un'opera d'arte, che interesse assicurativo, ma reale, dichiara ai fini dell'assicurazione? Interesse economico, patrimoniale, personale, familiare-affettivo? E soprattutto, considerato che si tratta dell'ambito delle assicurazioni contro danni e di responsabilità in cui il valore è fondamentale per il contratto. Per caso, basta un mero interesse assicurato basato unicamente sul possesso? Che succede con una polizza assicurativa vigente quando il contraente dell'assicurazione e titolare dominicale dell'opera impugna nei tribunali il contratto di compravendita ogni volta che scopre la mancanza di autenticità dell'opera? È cambiato l'interesse, il valore economico e, pertanto, il valore assicurato che automaticamente si trasforma in una situazione di soprassicurazione con le conseguenze che comporta in caso di verifica del sinistro?

## **2.- Rischi di trasmissione, rischi giuridici e rischi materiali sulla propria opera**

Le opere d'arte si comprano, sia tra privati o professionisti, privatamente o in aste pubbliche<sup>32</sup>; si scambiano, si donano, sono oggetto di lasciti<sup>33</sup>; ma si cedono anche per essere esposte, si prestano (contratto di comodato), si depositano, si consegnano a un

---

<sup>29</sup> Il blog.sorolla.com sostiene che: "Oggi il mercato dell'arte è molto vasto, si verificano molteplici oscillazioni e cambiamenti, per cui è molto importante certificare le opere d'arte mediante attestati ufficiali emessi da esperti in materia. In questo modo, saremo certi di acquistare un'opera certificata in modo corretto, ossia, datata esattamente e che con corretta assegnazione dell'autore dell'opera. Da questo dipenderà senza dubbio il prezzo finale dell'opera, poiché non sarebbe la stessa cosa attribuire un quadro a un autore prestigioso piuttosto che a un circolo o menzionare soltanto una scuola o epoca".

<sup>30</sup> Categoricala BIBAS, cit. p. 2461, quando, concisa, sostiene: "Owners who report thefts to the police and the theft database should face no legal bars to recovery" Secondo questo regime, la normativa incoraggerebbe i proprietari a denunciare i furti alla polizia e al database. Inciterebbe notevolmente i compratori ad indagare l'origine di un'opera d'arte, dato che un proprietario può sempre reclamare la propria opera d'arte denunciata come furto, indipendentemente dalla buona fede del compratore. Inoltre, la chiarezza della legge ridurrebbe i costi dei contenziosi permettendo ai proprietari di ottenere una sintesi degli stessi.

<sup>31</sup> La sentenza dell'Audiencia di Madrid del 4 febbraio 1988 condanna un impiegato della casa d'aste per tentata frode, per aver incluso intenzionalmente nel catalogo alcuni dati su un'opera d'arte attribuita ad una scuola particolare del XIV secolo, sapendo in realtà che era del XX secolo.

<sup>32</sup> Sottolinea ALFARO, "La subasta de obras de arte", cit. p. 100, come mediante l'asta si crea un mercato temporaneo per un tipo qualificato di mercanzia, ma allo stesso tempo un mercato che si caratterizza perché l'offerta – il venditore – si trova in posizione di monopolio di fronte a una domanda di concorrenza. Questo mercato si forma grazie alla concentrazione della domanda in un luogo e tempo concreti.

<sup>33</sup> In merito al lascito di opere d'arte e le relative obbligazioni osservava CUST, "Lawyers and the fine arts", The Burlington Magazine for Connoisseurs, 1916, vol. 29, n° 159, pp. 134 e sgg., "the duty of insurance in case of works or art forming a valuable and considerable part of any estate".

gallerista, possono essere oggetto di una garanzia reale<sup>34</sup>; si offrono come *datio pro soluto*, possono costituire conferimenti in una società commerciale o una fondazione, si esportano o fanno parte del commercio internazionale, possono essere vittime di embargo, di una liquidazione concorsuale, posseggono connotazioni non solo civili, ma anche tributari, amministrativi, di diritto successorio, possono essere al centro di un processo concorsuale e di una significativa liquidazione e via dicendo<sup>35</sup>. Ma si assicurano anche, e specialmente, contro molteplici rischi e contingenze<sup>36</sup>. In sintesi, sono l'oggetto essenziale di tutte le relazioni giuridiche che possono confluire anche contemporaneamente sulle stesse e in cui i principali attori sono i mercanti e le case d'asta da un lato, e i musei e i collezionisti, dall'altro<sup>37</sup>.

Ma l'arte, *in genere*, è esposta ad ogni tipo di rischio e di trasmissioni. Quelli propri del contratto di cui è oggetto e spesso si proietta la causa, nonché quelli propri dell'opera o sull'opera stessa. E se parliamo di arte, lo facciamo in tutte le sue manifestazioni e dimensioni, incluso ciò che possiamo considerare classico, antico, moderno, ecc.,

---

<sup>34</sup>Trattando il caso *In re Morgansen's Ltd.*, 302 B. R. 784, 2003 Bankr., cit. p. 156 e 157, LERNER/BRESLER affrontano l'ipotesi di costituzione di una garanzia reale su un'opera d'arte e sottolineano il pericolo di non perfezionare la security interest quando un "collector consigns a work of art to an art dealer".

<sup>35</sup> Cfr., tra le altre, l'opera di PEÑUELAS I REXACH, L. *El pago de impuestos mediante obras de arte y bienes culturales*, Madrid, 2001. La normativa spagnola, con la Ley de Patrimonio Histórico del 1985, consente di estinguere il debito tributario tramite la dazione in pagamento, ambito che continua ad ampliarsi. Se inizialmente erano soltanto le imposte di Successione, sul Patrimonio e sul reddito delle persone fisiche che potevano essere soddisfatte tramite dazione in pagamento, negli anni è aumentato il numero di imposte il cui debito si può estinguere tramite questa figura, la Ley de Mecenazgo del 1994 incluse l'Imposta sulle Società e, in seguito, la Ley General Tributaria del 2003, introdusse la dazione in pagamento come forma generale di estinzione di qualsiasi debito d'imposta.

<sup>36</sup> Una buona analisi approfondita su questi rischi, in particolare quando le opere viaggiano, si cedono, spongono, ecc., è fornita da LITTLE, "Safeguarding works of art. Transportation, records & insurance", *History news*, 1963, vol. 18, n° 7, pp. 101 e sgg., in cui già aveva messo in discussione la frase sui condizionati "inherent vice" imbedded (incrustata) in all insurance policies. It means that objects whose inherent weakness ripen into damage during the ordinary hazards of transportation are not covered by insurance". Per l'autore ci troviamo di fronte ad una autentica esclusione di garanzia.

<sup>37</sup> Nel caso *Frigon v. Pacific Indemnity Company*, U.S. Distric Court, N.D. Illinois, del 14 marzo 2007, si perseguiva il ricorso dei signori Frigon alla compagnia assicurativa per la perdita di alcuni dipinti da parte di una galleria d'arte con la quale avevano mantenuto una relazione commerciale per la compravendita di quadri. I Frigon, esperti di belle arti [secondo quanto descritto dalla Corte], comprarono undici dipinti nel corso di diversi anni in una galleria di Chicago, con la quale svilupparono uno stretto rapporto commerciale e personale. Oltre a comprare opere della galleria, talvolta le restituivano alla galleria per rivenderle in virtù di un accordo di consegna. Di fatto, tra il 1997 e il 2002, gli undici dipinti in questione furono messi in vendita nella galleria per la vendita in conto consegna. I Frigon avevano pagato più di un milione di dollari per gli 11 dipinti, che furono restituiti alla galleria ad un prezzo di vendita minimo di 1,6 milioni di dollari. Consegnarono 11 quadri alla galleria per la loro esposizione e "consignment", ma affermando di non autorizzarla a vendere, ma questa realizzò la vendita senza alcun rimborso. Come affermò il tribunale "... la Galleria vendette i dipinti senza autorità e in seguito non presentò i ricavi, trasformando così sia i dipinti che il denaro ricevuto". Il mancato invio del denaro da parte della Galleria si verificò quando la domanda dei richiedenti non fu soddisfatta. Infine, il tribunale rifiuta le argomentazioni dell'imputato secondo cui esiste una questione di fatto per cui alcuni dei quadri furono "venduti" in conformità con l'accordo di cessione perché il Sig. Love testimoniò che "credeva" di aver diritto a "scambiare" i quadri. Ciò che crede il Sig. Love è irrilevante. Gli accordi di conto consegna sono inequivocabili. La Galleria doveva vendere a un prezzo minimo. I contratti obbligavano la Galleria ad una certa discrezione per quanto riguarda le condizioni di pagamento, come ad esempio se era il caso di concedere un credito o esigere denaro anticipato, ma nulla nei contratti concedeva alla Galleria di scambiare gli articoli. In ogni caso, la Galleria non inviò il pagamento e, pertanto, gli fu chiesto di restituire i dipinti. Per il tribunale, le clausole di rischio aiutavano a determinare che la perdita dei Frigon era coperta secondo la dicitura "ogni rischio di perdita fisica", per cui il tribunale giunse alla conclusione che "per quanto riguarda i [Frigon] in questo momento, la condotta della Galleria verso i suoi dipinti non è diversa dal caso in cui la Galleria avesse preso i dipinti e li avesse distrutti". Di conseguenza, il tribunale deliberò a favore dei Frigon e sostenne, tra l'altro, che avevano adempiuto agli obblighi di dimostrare una perdita coperta dalla polizza. Si rimanda all'analisi dettagliata realizzata da LERNER/BRESLER in base a questa sentenza e alla clausola all risk, *Art Law*, I, 4ª ed., New York, 2012, p. 141 e 142, in cui affermano che in seguito al presente caso è stata chiesta una definizione migliore e più concreta di sinistro e l'obbligo di comunicare qualsiasi spostamento dell'opera d'arte: "The Frigon case, in deeming as a loss under an "all risk" policy consigned property that was converted, has caused a number of commentators in the insurance industry to suggest that insurance carriers consider amending their policies to define "loss" more specifically and, perhaps, to require from the insured advance notification of any consignment of the property".

compresa tutta l'arte visivo-digitale e informatica<sup>38</sup>. Opere che trascendono i mercati nazionali e che, soprattutto, oscillano in mercati globali o internazionali in cui l'esportazione, e anche l'importazione, hanno le proprie limitazioni e verifiche ai fini di evitare un traffico illegale o un mercato nero dell'arte<sup>39</sup>.

Che queste limitazioni siano o no efficienti è tutt'altra questione; l'esistenza di mercati illegali o paralleli è, ed è stata, una costante, soprattutto in quei paesi di straordinaria ricchezza patrimoniale storico-artistica e in cui, spesso, le restrizioni della normativa hanno avuto l'effetto di causare un traffico incontrollato. Si pensi a tutto il patrimonio storico spagnolo, che sia frutto di alienazioni ecclesiastiche, di saccheggi, di invasioni del XIX secolo, ecc., che è stato, ed è, oggetto di un traffico illegale, in cui i trasferimenti non sono sostenuti da un titolo originario o costitutivo valido della prima transazione<sup>40</sup>. Mercati in cui il ruolo che svolgono gli intermediari è fondamentale, sia per l'opera stessa, la sua autenticazione, il suo valore e sia per le transazioni e, soprattutto, i costi economici relativi<sup>41</sup>.

Rischi sull'opera, materiali solitamente, rischi sulla responsabilità di chi in un modo o nell'altro partecipa al mercato, dal gallerista al trasportatore, dall'esperto al restauratore, dal museo custode della stessa alla responsabilità civile di chi ha autenticato un'opera e risulta essere falsa, ecc.<sup>42</sup>; compresi i rischi stessi dei periti di una compagnia assicurativa che sbagliano la perizia o non seguito le tecniche usuali da utilizzare, come quella della "valutazione generale" che il quadro, ad esempio, presenta colori che non esistevano

---

<sup>38</sup> In questo contesto e precursore ai giorni nostri, si consulti il contributo di SEARCH, "Art and the law: Intellectual property rights in cyberspace", Leonardo, 1999, vol. 32, n° 3, pp. 191 e sgg.

<sup>39</sup> Su queste limitazioni, sulle differenti posizioni dei vari paesi rispetto all'esportazione e al controllo di opere d'arte, le licenze e i permessi, gli embarghi, nonché l'esistenza di un mercato nero, si rimanda, in particolare, a BATOR, "An essay on the international trade in art", cit. in particolare a pp. 315 e sgg., e p. 317, dove l'autore spiega, sotto il titolo "ten easy lessons on how to create a black market" si crea questo mercato e in che modo, in sostanza, il traffico di queste opere d'arte è testimonianza che la regolamentazione all'esportazione di opere è inefficace. Afferma in modo categorico a p. 318 l'autore: "Most current export control systems are self-destructive. The international black market thrives because no alternative is allowed to exist for either buyers or sellers, so that all economic incentives are pushed in favor of the *illegal* trade ... The black market, in sum, is a product of scarcity. Buyers are willing to pay the "cost" of conniving in illegal export because there is no alternative supply; if legal export were permitted, the illegal market would shrink."; questo mercato nero ha portato alcuni autori, come CONKLIN, *Art Crime*, Westport, Conn., 1994, pp. 128 e sgg., ad affermare: "Il processo mediante il quale l'arte viene rubata e venduta potrebbe caratterizzarsi come "socialmente organizzato", ossia, come "schemi ricorrenti di interazione tra membri legittimi e illegittimi del mondo dell'arte". Sebbene alcuni ladri possono essere intenditori dell'arte che rubano per possedere oggetti che ammirano, si ritiene che la maggioranza dei furti d'arte siano motivati dalla prospettiva di un guadagno economico. A sua volta, afferma TIJHUIS, "Who Is Stealing All Those Paintings? *Art and Crime: Exploring the dark side of the art world*, Santa Bárbara, 2009, pp. 41 e sgg., a p. 48 che il mercato dell'arte rubata si può caratterizzare come "qualcosa che va oltre il mercato legittimo o proprio come parte del mercato legittimo", in base a come si definisce "legittimo" nonché in base al tipo di arte o antichità in questione.

<sup>40</sup> È proprio la protezione del patrimonio storico che porta, a priori, al fatto che qualsiasi produzione di un bene che soddisfi questa condizione ex articolo 5 LPHE richiede un'autorizzazione, e non averla significherebbe trovarsi in presenza di una esportazione illegale.

<sup>41</sup> DeMOTT in "Artful good faith", cit. p. 612, afferma, sull'intermediazione nella transazione: "Art markets are distinctive in the extent to which transactions are intermediated by nonemployee agents; most sales of objects of more than minimal value are intermediated by a dealer or auction house to which the true or purported owner has consigned or sold the object. Indeed, patterns of intermediation that typify the legitimate market are also observable in markets for stolen art. Ignoring or deemphasizing the significance of transactional intermediaries slight their potential liabilities to purchasers and donees. More importantly transactional intermediaries are often knowledgeable and repeat market participants who can better position themselves, through the exercise of diligence, to detect or at least suspect that an object has been stolen".

<sup>42</sup> Ha ragione DeMOTT, cit. p. 622, quando sostiene: "An intermediary's liability may also extend to a museum that has accepted a donation of a work that turns out to have been stolen". (Noto il caso *Rosenberg v. Seattle Art Museum*, (*Rosenberg v. Seattle Art Museum*, 42 F. Supp. 2d 1029 (W.D. Wash), in cui U.S. District Court for the Western District of Washington, ha sostenuto che aveva giurisdizione personale sul commerciante newyorkese che ha indotto presumibilmente i compratori, situati a Seattle, a comprare un quadro di Henri Matisse (*L'Odalisque*) del 1928, rilasciando dichiarazioni false circa la provenienza. Gli eredi del mercante d'arte di Parigi, proprietario del dipinto quando i nazisti saccheggiarono la sua galleria e la sua casa, hanno denunciato il museo dal quale i compratori avevano ereditato *L'Odalisque*).



nell'epoca in cui è stata realizzata l'opera, o strumenti ignorati a quel tempo e che la compagnia assicurativa, tuttavia, considerate queste perizie, accetta come assicurazione<sup>43</sup>. Siano esse assicurazioni private, sia una garanzia pubblica o surrogata e che ha la funzione di risarcire il danno che l'opera può subire o la responsabilità civile di chi manipola, custodisce, ecc., l'opera in sé<sup>44</sup>. E lo fanno sulla base della loro individualità, essendo creazioni della persona, trasposizioni e creazione intellettuale e plastica dell'essere umano in base, prima di tutto e soprattutto, all'originalità<sup>45</sup>. Tralasciando tutti questi negozi giuridici, sulle opere d'arte pendono rischi sia materiali che giuridici. Opere che sono anche falsificate, dimostrazione di un mercato o traffico illegale, della relativa documentazione, ecc., che macchiano di sospetto questo mercato e compromettono la legalità, liceità e possibilità di non pochi contratti<sup>46</sup>.

Non c'è dubbio che la professionalità, la diligenza e la relativa esigibilità ad alcuni di questi attori, il rigore, la reputazione, gli usi e tradizioni tra commercianti e galleristi, musei e collezionisti, è fondamentale per evitare un traffico illegale o quanto meno non etico di opere<sup>47</sup>. Ma come sosterremo *infra*, non esiste uno schema omogeneo né armonico, tale da consentire l'esigibilità ed esistenza di una stessa diligenza per tutti i professionisti del mercato dell'arte<sup>48</sup>. Ogni professionista nei limiti e nello sviluppo della propria attività e professione avrà una diligenza specifica e particolare, entro la quale dovrà operare. Può un professionista, un mercante, un gallerista, un esperto di un autore o epoca, una casa d'aste, ecc., cadere in errore?<sup>49</sup> Si pensi, inoltre, che la compravendita

---

<sup>43</sup> La gamma di tecniche è ampia, da questa citata, valutazione generale, ma anche nota come tecnica Morelli, ad autenticazioni forensi che utilizzano raggi x, raggi di diffrazioni, fluorescenti, carbonio-14 per motivi di datazione, a tecniche di autenticazioni digitali, ecc.

<sup>44</sup> A metà degli anni '90, sosteneva BARRETT, "Crimes involving art", *The Journal of Criminal Law & Criminology*, 1996, vol. 87, n° 1, pp. 334 e sgg., p. 334: "Il crimine artistico è un grande affare. Si stima che i ladri rubano più di mille milioni di dollari all'anno in arte. Combinando queste perdite a quelle ulteriori di altri tipi di delitti artistici, come la frode, la falsificazione, il vandalismo e la perdita di produttività nel luogo di lavoro a causa della violazione che si produce in relazione ai delitti artistici, la delinquenza artistica si trasforma nella seconda attività criminale internazionale più importante: il contrabbando di droghe implica soltanto più denaro."

<sup>45</sup> Pertanto, come giustamente afferma BERGEL SAINZ DE BARANDA, *cit.* p. 29, sulla base dell'originalità dell'opera d'arte, questo significa che le opere d'arte si distinguono non per le caratteristiche materiali ma perché posseggono o no la qualità di essere autentiche.

<sup>46</sup> Interessante il contributo di WYNNE, "Authentication", *The Deskbook of Art Law*, [DUBBOF, *et al.*, (Eds.)], New York, 2004, p. 3 in cui suggerisce una percentuale sul traffico di falsificazioni rispetto alle transazioni nel mercato dell'arte, il 40% delle opere che circolano sono false.

<sup>47</sup> In modo analogo DeMOTT, *cit.* quando afferma a p. 610: "To be sure, if shifts in practice among museums and reputable dealers exclude objects with problematic—or no—provenance (ownership history), transactions in such objects may migrate to less-visible channels of dealing and collecting"

<sup>48</sup> Nel caso *DeWeerth v. Baldinger*, un caso del Segundo Circuito, il tribunale stabilì che la legge di New York richiedeva che il proprietario esercitasse una diligenza ragionevole per localizzare e richiedere la restituzione dei beni rubati. Il tribunale non stabilì nessuna norma su quanta diligenza sarebbe sufficiente, dicendo solo che essa "dipende dalle circostanze del caso". Poiché il proprietario non aveva denunciato il furto né utilizzato strumenti posteriori alla Seconda Guerra Mondiale per recuperare l'arte rubata, il Segundo Circuito ribaltò la conclusione del procedimento del tribunale locale in quanto erronea.

<sup>49</sup> Importante il caso *Uptown Gallery, Inc. v. Doniger*, indice no. 17133/90, 1993 NY Misc. LEXIS 661 (NY Sup. Ct. NY County 9 de marzo de 1993), in cui il giudice ordinò la risoluzione del contratto a causa di un errore di entrambe le parti. Si conclude l'acquisto del quadro attribuito a Bernard Buffet, acquistato dalla Uptown Gallery da un collezionista privato, la quale ha poi scoperto essere un falso. Il collezionista si rifiutò di restituire il prezzo d'acquisto perché il compratore della galleria si era assunto il rischio che il dipinto che comprò non era ciò che tanto il compratore quanto il venditore credevano che fosse. Per il giudice Lobis: "*E' indiscutibile che entrambe le parti della vendita credevano che il dipinto fosse un vero Bernard Buffet e che il prezzo d'acquisto del dipinto si basasse su quella consapevolezza. È inoltre incontestabile che il dipinto è un falso e, pertanto, ha poco valore. Dunque, non vi è stato un incontro tra le parti per quanto riguarda la vendita di un dipinto di Bernard Buffet. L'accusato sostiene che la dottrina dell'errore reciproco è inapplicabile secondo l'eccezione di "ignoranza cosciente". Secondo l'accusato, il querelante ignorava coscientemente l'autenticità del dipinto e, pertanto, non può affermare che l'errore fosse reciproco. Questa stessa questione è stata sollevata in un caso simile dinanzi al giudice Moskowitz ed è stato rigettato. Il venditore del dipinto di Feigen sostiene che il*

può portare a una garanzia di buon titolo, snaturato il quale, il venditore, *tradens*, dovrebbe risarcire i danni all'*accipens*; ma cosa succede con il *verus domino*? Oppure, cosa accade se, al contrario, scredita un'opera d'arte mediante un'affermazione falsa sull'autenticità?<sup>50</sup> Fin dove si estende la presunzione della sua perizia, professionalità, conoscenze, competenze? E quando potrebbe essere giustificabile tale errore, persino tra questi professionisti?<sup>51</sup>

Come è noto, l'articolo 1104 CC esige una diligenza in linea con le circostanze e qualità della persona<sup>52</sup>. E quella di un professionista dell'arte non è, né deve essere, la stessa di un inesperto o profano in questi settori<sup>53</sup>. La giustificabilità dell'errore gioca, in

---

*compratore, un commerciante d'arte, ha agito con ignoranza cosciente perché non ha potuto autenticare un Matisse contraffatto prima di comprarlo. Il giudice Moskowitz ha sostenuto che l'eccezione di ignoranza cosciente alla dottrina dell'errore reciproco non era applicabile poiché questo non era un caso in cui "le parti di un contratto hanno corso un rischio per quanto riguarda i fatti sottostanti alla transazione". [L'eccezione] non si applica alle transazioni, come il presente accordo dove entrambe le parti, lungi dal correre alcun rischio, hanno presunto erroneamente i fatti sottostanti alla transazione." Questo tribunale si trova d'accordo e adotta il ragionamento di Feigen. Non si tratta di un caso in cui le parti non erano sicure di un punto cruciale, lo ignoravano coscientemente e, nonostante questa incertezza, hanno stipulato un accordo. Al contrario, entrambe le parti celebrarono il contratto basandosi sul presupposto che il dipinto in vendita fosse un vero Bernard Buffet.*

*Il tribunale rifiuta anche la tesi dell'imputato secondo cui sarebbe più ragionevole, date le circostanze, collocare il rischio di perdita per il compratore. Non vi è alcun motivo per cui l'imputato dovrebbe aver diritto ad una vincita inaspettata basata sulla vendita di un dipinto che non era ciò che le parti credevano. Il dipinto chiaramente non valeva il prezzo del contratto e non vi sono basi per permettere che l'imputato riceva più di quanto valga il dipinto."*

<sup>50</sup> In *Hahn v. Duveen* (234 N.Y.S. 185 (N.Y. Sup. 1929)), il querelante fece causa al noto commerciante d'arte, Sir Joseph Duveen, per aver affermato che un quadro di proprietà del querelante non era un vero Da Vinci, ma una copia di un'opera esposta al Louvre. L'affermazione risultò essere falsa.

<sup>51</sup> Indubbiamente, i tribunali spagnoli non sono propensi a questa magnanimità, al contrario, il che contrasta la giurisprudenza americana. Nel caso *Freigen*, [*Richard L. Feigen & Co. v. Weil*, Índice No. 13935/90 (NY Sup. Ct. NY County 18 de febrero de 1992)], il commerciante d'arte Richard Feigen comprò un dipinto firmato "H. Matisse '47" per \$ 100.000 da Frank Weil, un collezionista (non un rivenditore), e poco dopo lo stesso fu venduto per \$ 165.000. Agli inizi del 1990, il compratore portò il dipinto alla Galleria Acquavella, che scrisse all'amministratore della Finca Matisse, Wanda de Guebriant, sull'autenticità del dipinto. Ella rispose che il dipinto era un falso. Feigen restituì i \$ 165.000 del suo compratore e chiese a Weil di restituire il prezzo d'acquisto di \$ 100.000 di Feigen. Quando Weil rifiutò, Feigen fece causa a Weil per rescindere il contratto per errore reciproco. Weil dichiarò che Feigen era "**coscientemente ignorante**" dell'autenticità del disegno, ossia, Feigen non aveva commesso alcun errore, ma aveva deciso **intenzionalmente di non indagare l'autenticità del dipinto**, nonostante Feigen avesse potuto verificarla facilmente con lo stato di Matisse e Feigen assunse così il rischio di un falso. La risposta del giudice Moskowitz alla dichiarazione di Weil fu che "Feigen e Weil credevano davvero che il dipinto era un Matisse e nessuno si assunse il rischio che fosse un falso... entrambe le parti hanno presunto un dato certo ed entrambe si sono sbagliate". Anche Weil aveva dichiarato che poiché Feigen era un commerciante d'arte e Weil no, Feigen dovrebbe correre il rischio d'errore. Ma, disse il giudice Moskowitz, in un contratto tra un esperto e un non esperto, non vi è l'autorità per la proposta che la risoluzione basata su un errore reciproco non sia disponibile per l'esperto. E inoltre Weil dichiarò che il rischio di errore dovrebbe essere imposto a Feigen perché aveva molte opportunità per scoprire i fatti a cui si riferisce l'errore, e decise di non farlo. Di fatti, Feigen tenne il dipinto nella sua galleria per un mese. Al che ha risposto la giustizia, "...errore reciproco ... non si modifica dimostrando che una delle parti potrebbe rilevare più facilmente un errore. Vid. SPENCER, "Art Law on authenticity and provenance when buying and selling art", *Art and Law*, 2015 [<https://news.artnet.com/market/art-law-authenticity-and-provenance-279450>], e lo sviluppo della dottrina dell'errore mutuo nella giurisprudenza nordamericana e la confusione intorno ad essa.

<sup>52</sup> Non fa obiezioni il Tribunale Supremo nella sentenza 28 febbraio 1974 in cui un sacerdote aveva venduto un quadro alla vedova di un antiquario. Si afferma: "... non è logico supporre in alcuni antiquari, ossia, persone che fanno della loro professione la conoscenza di cose antiche, come lo sono la compratrice e i suoi figli che hanno concretizzato il contratto, l'inesperienza nella propria professione che il presunto errore nell'epoca del quadro implica." Tuttavia, in questo caso, i compratori dubitavano invece dell'autenticità dell'opera.

<sup>53</sup> LANDES/LEVINE, cit. p. 42, illustrano un caso quantomeno discutibile, sebbene gli autori lo definiscono buono ed intaccabile. Il caso è il seguente: "Suppose an unsophisticated person discovers a painting in his attic and sells it for \$60 to an art dealer who believes it is by a famous artist. The work turns out to be worth \$1 million. Can

una certa misura, contro di essi e la loro *lex artis*. Un professionista che vende un'opera sapendo che è falsa o di un'epoca differente a quella datata, ma ad un profano nel mondo dell'arte, *quid iuris*? Per caso e in un certo modo, non rappresenta una sorta di caso contro il professionista che partecipa ad un contratto di trasmissione di un'opera d'arte? Ma se invece di un profano ci trovassimo dinanzi un collezionista d'arte che con una certa assiduità acquista un'opera d'arte, si deve presumere una professionalità e conoscenza di ogni manifestazione d'arte? E se acquista per la prima volta un'opera diversa (artista, epoca, tipologia) da quelle che costituiscono la sua collezione?

Si pensi all'acquisizione, ma anche all'assicurazione di un'opera d'arte frutto di un traffico illegale, o che in passato è stata rubata o saccheggiata ed esportata illegalmente da un paese che non consentiva una tale operazione e che si trova nelle mani di un collezionista, il quale l'ha fatta circolare o che è finita in un museo<sup>54</sup>. Cosa dire di pezzi famosi che sono stati rubati o dei bottini di guerra a seguito di rivoluzioni o di regimi totalitari? Fin dove si estende la buona fede di un compratore e il suo grado di diligenza, sia esso un profano o inesperto nel mondo dell'arte o un vero professionista del settore?<sup>55</sup>

Si tratta, sostanzialmente, di valutare la diligenza di un professionista, mercante, gallerista, casa d'aste, ecc., per il quale, *a priori*, i costi per indagare il titolo di un'opera d'arte sono minori rispetto a chi è inesperto o profano in tale mercato<sup>56</sup>. Si consideri inoltre l'antecedente a questi affari, l'attività di mediazione, di consulenza e collaborazione imprenditoriale ai fini della trasmissione delle opere d'arte<sup>57</sup>. È il caso dell'azione di una casa d'aste che in particolare disciplina nei propri contratti la possibilità di restituire l'opera in un determinato periodo di tempo se si dimostra la non autenticità dell'opera in questione e purché vi siano circostanze particolari<sup>58</sup>. Il caso è semplice,

---

**the seller claim he was duped and rescind the sale?** The answer is no and this makes good economic sense.” Gli autori si domandano per quale motivo il venditore non ha assunto prima un perito o un esperto.

<sup>54</sup> BATOR, cit. p. 358, parla di un *cordon sanitaire* nel valutare come ai musei è richiesto di adottare “procedure farraginose e scomode; l'applicazione effettiva richiederà o risorse di ricerca elaborate o un cordone sanitario eccessivamente inclusivo che frenerà fatalmente la crescita della collezione.”

<sup>55</sup> Pertanto, l'analisi del caso *Porter v. Wertz*, NY Supreme Court Appellate Div. 1979, 416 N.Y.S. 2d, 254, GERSTENBLITH, *Art cultural heritage and the law*, 3<sup>a</sup> ed., p. 435 ricerca la base della buona fede del “buyer in the ordinary course”. Nel caso *Lindholm v. Brant*, 283 Conn. 65, 925 A. 2d 1048 (2007) il compratore “succeeded in claiming to be a buyer” nel corso ordinario dell'attività con l'acquisto di un Andy Warhol, “Red Elvis”, tramite un intermediario, sebbene il precedente proprietario non avesse mai autorizzato la vendita. Il nuovo acquirente, Sig. Lindholm, mediante un dealer, il Sig. Malmberg, un intermediario “in placing the painting on loan with various museums for display”, e quindi suo agente, il quale finì per vendere il quadro ignaro e soprattutto senza il consenso del Sig. Lindholm.

<sup>56</sup> Conciso BIBAS, cit. p. 2468 quando afferma: “**Merchants of stolen art are both blameworthy** (since they are in the best position to investigate title) and **capable of bearing and spreading losses via insurance**. Merchants may in turn be able to pass their losses up the chain of title until the loss eventually rests on the one who bought directly from the thief and so is most culpable”.

<sup>57</sup> Questa dimensione del ruolo svolto dagli intermediari nel mercato dell'arte, ha portato una parte della dottrina a coniare il termine di *metafora della chiusa*, ossia la chiusa del mercato e il traffico illegale. Così DeMOTT, cit. p. 623 sostiene: “Questi casi mostrano l'importanza degli intermediari transazionali nella riflessione sulle questioni relative alla proprietà dell'arte e suggeriscono che l'erudizione che tratta i mercanti come “compratori” generici d'arte omette una dimensione importante caratteristica dei mercati d'arte. I mercanti, in quanto partecipanti reiterati e informati nei mercati d'arte, costituiscono una comunità abbastanza consolidata per avere pratiche consuetudinarie e, se non sono precisamente dei guardiani, secondo il termine utilizzato nei contesti normativi, possiedono l'esperienza, la capacità di rifiutarsi di trattare con un oggetto problematico e la capacità di avvertire un compratore negando di rilasciare garanzie. Se non sono “guardiani”, magari i mercanti d'arte possono essere simili a una chiusa o a un portellone di imbarco che può chiudere il divario tra beni rubati e mercati legittimi. Secondo quanto affermato dal criminologo A.J.G. Tjhuis, la metafora della chiusa descrive gli attori che, innalzando o abbassando una barriera in un fiume o canale, permettono il movimento di merci da un mercato, come quello degli oggetti rubati, verso acque più neutrali o legittime. La metafora è inoltre utile per riflettere sulla relazione particolare tra i musei e il mare dell'arte”.

<sup>58</sup> Dunque, la direttiva d'azione dinanzi le opere d'arte false di Christie's consente il reso dell'opera entro 5 anni a meno che: “(1) la descrizione del catalogo alla data dell'asta era conforme all'opinione di allora generalmente accettata dagli eruditi ...; o (2) si può stabilire che il Lote è un falso solo per mezzo di un processo scientifico generalmente non accettato per l'uso fino a dopo la pubblicazione del catalogo ... o tramite un procedimento che, a partire dalla data dell'asta era eccessivamente costoso o impraticabile o che avrebbe potuto causare danni al Lote”. Vid.

l'opera d'arte che è stata rubata, anni dopo viene reintrodotta sul mercato e messa all'asta. Le ricerche sul titolo di proprietà sono insufficienti, persino negligenti. L'opera viene pubblicizzata su volantini, cataloghi e annunci dell'asta. La stessa si acquista in offerta da un terzo che conosceva invece la vera origine dell'opera. Cosa succede al primo proprietario? Qual è la responsabilità del titolare dell'asta, della casa d'aste e della terza parte? È caduto in prescrizione il diritto del *versus dominus* spossessato contro la sua volontà? E se si trattasse di una delle opere, beni di interessi culturali, imprescrittibile in conformità alla LPHE?<sup>59</sup>

Oltre a porci domande su volontà e conoscenza o meno della situazione sia da parte del compratore che del venditore, sorgono altre questioni, ossia, si può assicurare un'opera rubata o saccheggiata anche se ha circolato da proprietario a proprietario?<sup>60</sup> Fin dove la notorietà del furto, saccheggio, sottrazione, ecc., segue l'opera e i successivi acquirenti, e che limiti ha o dovrebbe avere la prescrizione?<sup>61</sup> E la responsabilità del collezionista o del museo attuale proprietario dell'opera d'arte illegalmente esportata?<sup>62</sup>

### **3.- Problemi legati al titolo: le dispute per la proprietà e l'assicurazione.**

Uno degli interrogativi più suggestivi del binomio arte/assicurazione si produce con il rischio che il titolo d'acquisto di un'opera d'arte possa essere messo in discussione, oggetto di contenzioso e controversia tra le parti e che coinvolge la propria copertura assicurativa. Violata la buona fede contrattuale, ignorato il dovere legale d'informazione,

---

*in extenso* LANDES/LEVINE cit. p. 243. Il caso riguardava l'autenticità di un quadro che era stato sovraverniciato al 94% da un pittore diverso da quello conservato nella sala d'aste, e per il quale le eccezioni che la stessa sala d'asta sosteneva di non ammettere la restituzione non avevano avuto successo.

<sup>59</sup> BIBAS insiste, cit. p. 2467, su un noto caso del Guggenheim, in cui un proprietario – museo – che non ha denunciato un furto, ha citato in giudizio un BFP (acquirente in buona fede) che non ha indagato sul titolo. A priori, entrambi sono colpevoli allo stesso modo di non aver intrapreso azioni e, poiché la mancata informazione da parte del proprietario non ha indotto l'acquisto, la giustizia non è incline in un senso o nell'altro. Secondo alcuni studiosi ci troviamo dinanzi a un caso con due parti pigre, e si chiede di penalizzare il compratore perché privo di buona fede e probabilmente non ha dato fiducia negativa. Dunque, per caso il compratore pigro non sembra meno colpevole del proprietario pigro? Inoltre, il compratore può aver fatto affidamento sul possesso del bene mobile del ladro. Per l'autore, favorire i proprietari pigri comprometterebbe la politica di obbligare i proprietari a registrare i furti. Per pura casualità, alcuni proprietari pigri recuperano le loro proprietà mentre altri no.

<sup>60</sup> Categorico LEVMORE, "Variety and uniformity in the treatment of the good-faith purchaser", *J. Legal Stud.*, 1987, vol. 16, pp. 57 e sgg., quando afferma p. 58: "Secondo la legge americana, il furto è sicuramente un illecito penale e il proprietario può recuperare la proprietà rubata. Il ladro non acquisisce mai il titolo e, pertanto, un compratore, per quanto innocente, perde sempre contro il proprietario perché il ladro non ha potuto trasferire il titolo di proprietà. DeMOTT, in modo analogo, cit. p. 611, dichiara: "... characterizes the United States as unusual but not unique among nations **in recognizing no good-faith purchaser defense for a holder of stolen art** and in not requiring that a successful claimant reimburse a good-faith purchaser as a condition of obtaining the return of a stolen object".

<sup>61</sup> Notevole il contributo di BIBAS, "The case against statutes of limitations for stolen art", cit. pp. 2437 e sgg., il quale analizza il caso del furto nel museo Guggenheim di New York del dipinto a olio su tela di Marc Chagall dal titolo "*The cattle dealer*" (*Il mercante di bestiame*) commesso da un impiegato dell'ufficio posta del museo. Il furto non è mai stato denunciato né alla polizia, né all'FBI, né all'Interpol o ad altri musei. Anni dopo, il quadro viene acquistato dai Sig. Lubell in una rinomata galleria di New York. Vent'anni dopo aver localizzato il quadro, il museo ne reclama la restituzione. Si consulti la famosa sentenza *Guggenheim Found v. Lubell*, 569 N.E.2d 426,427-38 (N.Y. 1991). Come giustamente osserva l'autore, il metodo della valutazione comparata utilizzata dalla Corte d'Appello di New York nel presente caso spiega uno dei diversi fili intrecciati della legge sui beni mobili rubati. E a pag. 2451 afferma conciso: "I difensori delle leggi sulla prescrizione si basano su tre argomenti collegati: i termini della prescrizione aumentano la commerciabilità dei beni mobili evitando l'onerosa indagine sul titolo; proteggono i possessori moralmente innocenti; evitano che i tribunali vengano coinvolti in questioni probatorie sollevate da reclamazioni molto vecchie, tali da essere decadute".

<sup>62</sup> A tal proposito, BATOR in "An essay on the international trade in art", cit. pag. 357, valuta questa eventuale responsabilità dei musei e realizza come molti musei hanno adottato misure per restringere l'acquisto di opere d'arte esportate illegalmente anche quando il diritto positivo non proibisce l'acquisto. L'autore illustra come i musei dell'Università di Harvard non consentono di concludere un acquisto importante "- whether the purchase, gift, or bequest- unless there is "reasonable assurance under the circumstances" that the object was not illegally exported after July 1, 1971 (data in cui si adottò la norma)".

in alcuni casi la trasmissione si effettua tramite chi non dispone del titolo, ma che tuttavia possiede, *recte*, detiene, l'opera d'arte. Il venditore, professionista o no del mercato dell'arte, vende un'opera che non gli è stata trasferita tramite titolo legale e irrevocabile o che aveva in deposito ma che era privo del potere o diritto di venderla. La terza parte lo acquista *a priori* in buona fede credendo di comprare dal *verus domino* e invocando la prescrizione acquisitiva del vecchio codice di commercio *ex art. 85*; una questione a parte è interpretare che tale norma sia applicabile anche per analogia "negozio aperto al pubblico" *versus* galleria d'arte.

Dunque, non si può tralasciare che l'ordinamento spagnolo all'art. 58.2 LOCM concretizza ed esige, invece, l'obbligo di informazione alle case d'asta quando l'oggetto delle stesse è un'opera d'arte. Concretizzazione in un certo senso indeterminata, perché non precisa nemmeno chi è o chi sono gli obbligati (nelle aste non solo la casa d'aste ha questo dovere, ma anche galleristi o commercianti che consegnano l'opera che custodiscono o hanno nei propri stabilimenti per la vendita all'asta, incluso il proprietario stesso dell'opera che vuole metterla all'asta e dunque cederla). Benché si cerchi, soprattutto, di fortificare le garanzie d'autenticità di un'opera d'arte piuttosto che questioni relative al titolo o interversione del possesso.

Quando no, in presenza di situazioni di semplice reclamazione di un proprietario sprossessato illecitamente e che aveva denunciato il furto o la sottrazione e lo ha registrato in un *database* d'arte rubata<sup>63</sup>. Acquisizioni a *non domino*, acquisizioni e transazioni in cui l'opera d'arte è stata oggetto di furto, saccheggio, traffico illegale, ecc., e in cui il *verus domino*, sia esso un privato o persino uno Stato, un'associazione, fondazione, ecc., reclama la reintegrazione e la reipersecutorietà dell'opera e, pertanto, la contestazione del titolo da parte del *tradens*<sup>64</sup>. Come si può facilmente immaginare, la controversia acquista tratti che non influiscono soltanto sul negozio giuridico stesso, la transazione tra le parti, ma sui vizi del titolo per quanto riguarda la limitazione e capacità di disporre e, in altro modo, più direttamente o indirettamente la modalità stessa di trasferimento. In questi casi, chi vende non ha un titolo valido, né la capacità di disporre dell'opera a titolo dominicale, ma possiede, o forse, semplicemente detiene<sup>65</sup>.

Però, che comportamento, che atteggiamento, che condotta adotta un acquirente in buona fede nei confronti dell'opera comprata?<sup>66</sup> È in buona fede l'*accipiens* che non

---

<sup>63</sup> A questo proposito vi è sono due database. Uno pubblico con accesso pressoché libero e un altro rigorosamente privato e il cui accesso è costoso. L'FBI conserva un Archivio Nazionale di Arte Rubate, l'Interpol possiede un database chiamato Programma d'Arte, i Carabinieri in Italia hanno un vasto database, il Canada gestisce la Rete Canadese di Informazione sul Patrimonio (CHIN) dell'arte nei musei canadesi e il corpo di polizia del Bundeskriminalamt tedesco a Wiesbaden conserva un database. BIBAS, cit. pag. 2463, sostiene, riferendosi al database computerizzato internazionale The Art Loss Register, come questi conserva le descrizioni e le fotografie di migliaia di articoli rubati in un computer centrale. Con una piccola quota, i compratori possono cercare nel registro. Il Registro di Perdite d'Arte ricerca automaticamente negli elenchi d'aste a Sotheby's, Christie's e Phillips, proteggendo così coloro che da esse acquistano. Inoltre, le gallerie potrebbero offrire questo servizio ai compratori come parte della chiusura della vendita. **L'esistenza di un registro di furti permetterà alle compagnie assicurative di valutare il rischio e, pertanto, di offrire un'economica assicurazione di titolo**".

<sup>64</sup> Categorico ROODT, cit. pag. 297 quando sentenza "...the **illegal market intersects with the legitimate market**, and the link between the two is undeniable". In conclusione: "Il commercio illegale di beni culturali è stato oggetto di una globalizzazione spettacolare negli ultimi anni e il traffico illecito è fuori controllo. Il commercio dell'arte si distingue chiaramente dalle forme di criminalità organizzata, ma l'arte e il mercato dell'antiquariato sono grigi".

<sup>65</sup> LANDES/LEVINE in "The economic analysis of art law", cit. pag. 234 e ss., ponendo l'accento sul compratore innocente quando inoltre il titolo d'acquisto non rivela che l'opera d'arte comprata è rubata, p. 235 affermano: "The "good faith" purchaser, roughly one who both believes that the work he is buying is not stolen and takes optimal precautions against a mistake about title (which nonetheless fail to reveal the work is stolen), is thus a type of an innocent purchaser."

<sup>66</sup> DeMOTT ricorda, cit. p. 636, il caso *Kunstsammlungen zu Weimar v. Elicofon (KZW)*, 1S4 in cui l'accusato comprò per 450 dollari due ritratti di Albrecht Dürer, rubati da un castello in Germania nel 1944, da un ex soldato americano che comparve nel 1946 in casa dell'accusata a Brooklyn, sostenendo di aver comprato i ritratti in Germania. L'accusato non riconobbe i Dürer come opere maestre valide (e rubate) degli inizi del XV secolo fino al

indaga sul titolo di proprietà del *tradens* o semplicemente ci si aspetta che se la controparte è un mercante, un gallerista o un professionista dell'arte, allora l'acquisizione è inattaccabile? Perché neanche gli specialisti dell'arte indagano sui titoli, non fanno ricerche?<sup>67</sup> Non vi è dubbio che un buon modello comportamentale, ma anche specchio di quella condotta in buona fede, è la pubblicità o esternazione dell'acquisto rispetto all'occultamento o clandestinità dello stesso, sebbene né l'una né l'altro sono esigibili *di per sé*<sup>68</sup>. D'altra parte, questo porta inoltre a contestare l'utilità e il vero ruolo che svolgono i registri di opere d'arte scomparse<sup>69</sup>. Dunque, è esigibile dal compratore, *accipiens*, l'esclusione *ex ante* di questo rischio o possibilità e, soprattutto, non facendolo, lo si può accusare di non aver agito con diligenza e buona fede?<sup>70</sup> Oppure, spiegato diversamente, se le cose stanno così, e di fronte alla possibilità di un reclamo rispetto all'acquisizione dell'opera d'arte, che comportamento, che misure e che condotta può adottare un compratore che, inoltre, assicura l'opera d'arte?<sup>71</sup> Nel caso *Porter v. Wertz*, 416 N.Y.S.2d 254, 259 (App. Div. 1979) il tribunale ha stabilito che il compratore non ha indagato sulla reputazione del venditore né ha verificato la rivendicazione di proprietà dell'opera d'arte.

Ma ancora, non possiamo ignorare un'ulteriore questione, ossia, perché **si commercializzano polizze assicurative in cui la copertura è incentrata sul rischio di un titolo imperfetto** e in cui sono coperte le spese legali di un contenzioso relativo alla titolarità e, eventualmente, il risarcimento del titolare della polizza qualora perda la controversia e debba consegnare l'opera d'arte?<sup>72</sup> Cosa è sottoposto realmente ad

---

1966, quando un amico li vide esposti nella casa dell'accusato e ricordò di aver visto i ritratti illustrati su un libro sull'arte tedesca rubata durante e dopo la Seconda Guerra Mondiale. Il tribunale con l'applicazione della legge di New York non ebbe occasione di considerare se, in virtù del diritto tedesco, il querelante potesse esser stato un compratore in buona fede che secondo la dottrina del diritto tedesco di *Ersitzung* potrebbe aver diritto ai dipinti come suo proprietario dopo dieci anni di possessione in buona fede ininterrotta.

<sup>67</sup> BIBAS, "Statutes of limitations for stolen art", cit. p. 2454, critica questo aspetto e indica una stimatissima casa d'aste di arte: "Buyer's often rely on a gallery's reputation without requesting any other evidence of title. "[I]n an industry whose transactions cry out for verification of ... title ... it is deemed poor practice to probe ..." Even reputable auction houses such as Sotheby's have been known not to investigate title.

<sup>68</sup> Per tale ragione BIBAS, pag. 2451, conclude "le leggi di prescrizione incitano il commercio limitando o ovviando la ricerca del titolo di proprietà che un compratore deve svolgere prima di comprare un'opera d'arte. Questo ragionamento si basa sulla premessa non dichiarata ed erronea che la legge deve sempre massimizzare la commerciabilità. Ma l'obiettivo della legge non dovrebbe essere massimizzare la commerciabilità per se, ma piuttosto raggiungere una commerciabilità ottima spingendo i compratori a valutare i costi della ricerca contro i suoi benefici. Se l'opera d'arte ha una provenienza facilmente distinguibile e rispettabile, non vi è impedimento alcuno alla vendita".

<sup>69</sup> Per quanto riguarda i database di opere d'arte rubate, si rimanda, fra l'altro, a quello dell'Interpol. [<https://www.interpol.int/es/Delitos/Delitos-contra-el-patrimonio-cultural/Base-de-datos-sobre-obras-de-arte-robadas>]. E per un database privato di arte rubata, si consulti [www.artloss.com](http://www.artloss.com).

<sup>70</sup> Molto critico ROODT, cit. p. 296, quando sostiene: "Le piccole imprese specializzate, le grandi case d'asta e i commercianti hanno un apparente insaziabile appetito per le cose antiche e gli oggetti che sono limitati, rari e fragili, indipendentemente dalla loro origine. **Tendono ad essere indifferenti alla dubbia provenienza della posta in gioco**".

<sup>71</sup> A questo riguardo e partendo da un acquirente in buona fede, LANDES/LEVINE in "The economic analysis of art law", cit. p. 236, affermano: "This risk will justify some amount of precautions to avoid ownership disputes with rightful owners; such precautions may include not displaying a work publicly or not publicizing one's ownership of it – a cost in the form of lost prestige value. An owner will conceal his ownership of a work just enough such that the marginal loss in the owner's prestige is equal to the risk mitigation of keeping a work out of the public's eye (the decrease in the likelihood the work is discovered times the value of the work and discounted by the likelihood that the legal rule will not return the work to the original owner). The equilibrium investment in such precautions increases as dispute resolution rules become more owner-friendly".

<sup>72</sup> In *Greenwood v. Koven*, 880 F. Supp. 186 (S.D.N.Y. 1995), gli assicuratori della polizza errori ed omissioni della casa d'aste rimborsarono quest'ultima per il suo pagamento al compratore all'asta e, successivamente, querelarono il committente in quanto surrogante della reclamazione della casa d'aste. Inoltre, nella pratica di assicurazione, così come sostengono LERNER/BRESLER, *Art Law*, I, 4<sup>a</sup> ed., cit. p. 280, i **rischi relativi al titolo** e che sono **oggetto di assicurazione specifica** che realizza ad esempio Aris, trattano di: "(1) rischi di provenienza dell'opera d'arte/catena di titoli (sia che il furto sia contemporaneo o storico, inclusa l'arte distrutta dall'Olocausto) e reclami illeciti di import/export; e (2) rischi su titoli commerciali, tra cui garanzie reali, oneri e autorità per approvare il titolo". Non ha torto DeMOTT, cit. p. 626 quando si riferisce a tale polizza e aggiunge: "Inoltre, la richiesta di assicurazione sul titolo d'arte sembra essere soggetta a un problema morale perché "le persone più propense a cercare una garanzia

assicurazione, l'opera stessa o la validità e legittimità del titolo di trasmissione dell'opera, il cui rischio è appunto la discutibilità dello stesso e immediatamente la restituzione dell'oggetto se l'operazione è annullata?<sup>73</sup> Dove sono i limiti della "res dubia" rispetto all'autenticità di un'opera d'arte e il limite della buona fede da parte di chi contrae una polizza di questa natura? In altre parole, perché quando si dubita dell'esistenza o dell'autenticità di un'opera d'arte o della documentazione relativa, tuttavia si procede con la transazione e inoltre la si assicura?<sup>74</sup> E per quale motivo la *ratio* e la naturalezza di un'assicurazione dove l'oggetto è la protezione in ultima istanza della richiesta di rivendicazione dell'opera d'arte che può subire l'assicurato quando gli viene messo in discussione il titolo d'acquisizione?<sup>75</sup> Perché tale contingenza rientra nelle coperture del rischio?

Quali sono, in sostanza, i costi per un'indagine sul titolo di un acquirente che richiede al venditore, sia esso un privato sia un professionista dell'arte, l'esteriorizzazione e ulteriore consegna del titolo?<sup>76</sup> Si pensi, inoltre, che se un registro di beni od opere d'arte smarrite o rubate funziona in modo efficiente, l'impatto del rischio e dell'assicurazione sui titoli dovrebbe essere proporzionalmente minore. Incoraggiare i possessori di opere d'arte ad essere più diligenti tanto nella conservazione e custodia di un'opera, quanto nelle denunce in caso di smarrimento, furto, frodi, truffe, ecc., ma anche incoraggiare i potenziali acquirenti affinché verifichino, dubitino e controllino la titolarità e le

---

sono coloro che già sono a conoscenza di un difetto del titolo", e, se così non fosse, la richiesta di assicurazione sul titolo d'arte è soggetta a un problema morale." Fondamentale il lavoro di LANDES/POSNER, "The economics of legal disputes over the ownership of Works of Art and other collectibles", *Economic of the arts: selected essays*, [GINSBURGH/MENGER (Eds.)], Amsterdam/New York, 1996, pp. 177 e sgg.

<sup>73</sup> Per questo motivo, autori come BIBAS, "Statutes of limitations for stolen arts", cit., p. 2453, sostengono che proprio in questi casi la legge dovrebbe fare in modo che i compratori siano cauti e spingerli a fare ricerche. In alcuni casi, i compratori acquistano in circostanze sospette. Spesso si fidano della reputazione di una galleria senza richiedere ulteriori prove del titolo. "In un'industria le cui transazioni pretendono la verifica del ... titolo... si considera una cattiva pratica fare indagini...". L'autore afferma come le case d'aste di buona fama non controllano il titolo di proprietà. Gli statuti di prescrizione potevano essere necessari per il raggiungimento di un'ottima commerciabilità in un'era passata nella quale il controllo del titolo era difficile, costoso, incompleto e richiedeva tempo. **Ma oggi, i compratori e i commercianti possono indagare facilmente sul titolo. Possono consultare un catalogo ragionato dell'opera di un artista per determinare il lignaggio e la proprietà più recente di ogni opera.** E, a partire dal 1991, hanno potuto consultare un database computerizzato internazionale di arte rubata.

<sup>74</sup> ROODT cit. p. 300, conclude ma allo stesso tempo fa notare la strategia di cercare legislazioni con maggiori scappatoie o permissività: "Unprovenanced objects may change hands many times before a lawsuit for recovery is filed. A transferor who does not own the object, may deliberately seek to move it through an intermediate jurisdiction that permits good title to pass even if it were to transpire later that the object had been stolen". [Gli oggetti di dubbia provenienza possono passare di mano molte volte prima che venga presentata una denuncia per il recupero. Un cedente che non possiede l'oggetto, può deliberatamente cercare di spostarlo tramite una legislazione intermedia che permette il passaggio del buon titolo di proprietà anche se dovesse emergere in seguito che l'oggetto era stato rubato.]

<sup>75</sup> Conclude BIBAS, "Statutes of limitations", cit. p. 2454, "When buying art from a nonmerchant, a **buyer could spread the risk of loss by purchasing title insurance.** The cost of such insurance would be proportional to the size of the cloud around the title, thus making stolen artworks much less marketable. These factors all suggest that the law ought to place the loss on the buyer in order to encourage merchants to verify title and to encourage art buyers to buy from reputable, solvent merchants who investigate." [Quando si compra da un non-mercante, un **compratore potrebbe diffondere il rischio di perdita con l'acquisto di assicurazione di titolo.** Il costo di tale assicurazione sarebbe proporzionale alla grandezza della nube intorno al titolo, rendendo così le opere d'arte meno commerciabili. Questi fattori suggeriscono che la legge ha il dovere di porre la perdita a carico del compratore al fine di incoraggiare i mercanti a verificare il titolo e di incoraggiare i compratori d'arte a comprare da mercanti affidabili i quali indagano.]

<sup>76</sup> Perentorio BIBAS, "Statutes of limitations for stolen art", cit. p. 2452, quando afferma: "Buyer's often rely on a gallery's reputation without requesting any other evidence of title. "[I]n an industry whose transactions cry out for verification of ... title ... it is deemed poor practice to probe ...". Even reputable auction houses such as Sotheby's have been known not to investigate title. Statutes of limitations may have been necessary to achieve optimum marketability in a bygone era when investigation was difficult, costly, time-consuming, and incomplete. But today, buyers and merchants can readily investigate title. They can consult a catalogue raisonné of an artist's work to determine the lineage and most recent ownership of each work .... Because statutes of limitations promote maximum marketability rather than optimum marketability, they increase the profitability of art theft and thus encourage more thefts". [I compratori spesso si affidano alla reputazione di una galleria senza richiedere alcuna ulteriore prova del titolo.]

certificazioni di autenticità, ecc., potrebbero essere le misure di diligenza efficaci. Ma anche dell'efficacia di un contratto di assicurazione sul titolo.<sup>77</sup>

Senza dubbio, il titolo, non tanto il modo, ma piuttosto le proibizioni e limitazioni alla capacità di disporre, condizionano la validità finale della trasmissione, nonché del ruolo della prescrizione acquisitiva o usucapione, o nei paesi anglosassoni la “adverse possession”, oltre ai principi e trattati firmati per ottenere il recupero della proprietà di chi a causa dell'Olocausto o delle guerre hanno subito saccheggi delle proprietà dominicali sulle opere d'arte<sup>78</sup>.

In tali circostanze, la mancanza del titolo o la motivazione dello stesso, indipendentemente dalla sua falsificazione, non solo avranno connotazioni nel negozio giuridico, compreso nella fase precontrattuale come parametro di misura della diligenza richiesta ed esigibile nonché di violare diritti e doveri di informazione, ma lo tradurrà nel contratto di assicurazione, in quanto incide sull'elemento chiave del contratto, l'oggetto, ossia l'interesse del titolare della polizza. Senza interesse non vi è contratto, come non vi è neanche senza rischio<sup>79</sup>. Ma fino a che punto un esperto, un professionista dell'arte, un collezionista con anni di esperienza e conoscenza può ignorare che un'opera d'arte è stata rubata, distrutta o, sapendolo, tuttavia la acquista?<sup>80</sup> In che modo avviene l'internalizzazione dei costi per la contestazione e il rifiuto del titolo? Non ignora il rischio o la probabilità che il titolo sia nullo, o una falsificazione, o persino in casi estremi, acquista senza che il tradens possa accreditare una regolarità concatenata di trasmissioni fino ad arrivare all'autore dell'opera d'arte<sup>81</sup>.

In *O'Keeffe v. Snyder* (416 A.2d 862 (N.J. 1980)), l'artista Georgia O'Keeffe fece causa a un compratore in buona fede per la restituzione dei dipinti che, a suo parere, le erano stati rubati nel 1946. O'Keeffe aveva aspettato fino al 1972 per denunciare la scomparsa dei dipinti e, solo alcuni anni dopo, nel 1975, venne a conoscenza dell'ubicazione dei dipinti scoprendo, inoltre, chi era il proprietario attuale delle opere dal 1976, il signor Snyder. Quando Snyder respinse la richiesta di restituire i dipinti,

---

<sup>77</sup> Segnala BIBAS, cit. p. 2455 che è fondamentale distinguere tra “i proprietari che denunciano i furti e quelli che non lo fanno. Questi ultimi, possono aver indotto una fiducia pregiudizievole da parte di un compratore innocente. Possono avere motivi poco onorevoli per non informare, come cercare di evadere le tasse statali, di successione e di reddito sui capitali al momento del recupero e cercare di non provocare una verifica fiscale... questo motivo è logico per i privati, ma incoraggia collettivamente il furto di opere d'arte, poiché la mancanza di pubblicità ha effetto ex ante di fomentare furti futuri. La legge dovrebbe risolvere questo problema d'azione collettiva insistendo su tutte le vittime di furto affinché denuncino i furti e ricompensandole per questo.”

<sup>78</sup> Non ha torto GERSTENBLITH, *Art cultural heritage and the law*, 3<sup>a</sup> ed., p. 438 quando afferma: “In the absence of a scenario of voidable title or entrustment a thief cannot convey title even to a good faith purchaser, the owner can recover the stolen property, unless the claim is barred by the statute of limitations or one of the equitable defenses such as laches”.

<sup>79</sup> Si veda il contributo specifico di VEIGA COPO, *El interés en el contrato de seguro. Ensayo dogmático sobre el interés*, Cizur Menor, 2018. Per quanto riguarda il titolo nell'assicurazione, LERNER/BRESLER, *Art Law*, I, cit. p. 280, affermano “the escalation in value of art over the past thirty-five or so years, along with art's emergence in more recent years as a distinct assets class, coupled with the capability of global, instantaneous dissemination of information resulting from ever-evolving online technologies, spawn third-party claims of art ownership and reveal U.C.C.- related defects in title to art, such as security interests and creditor's lien. Accordingly, it is beginning to make sense for individual art collectors, museums, art dealers and galleries, and art lenders to consider, in certain instances, acquiring an insurance policy such as that offered by ARIS, the sole underwriter of ATPI art title insurance.”

<sup>80</sup> Categorico BIBAS, cit. p. 2452, quando sostiene: “Thieves operate according to the law of supply and demand; the demand for stolen art fuels theft”. Conclude, poiché “gli statuti di prescrizione promuovono la massima commerciabilità invece di quella ottima, aumentano il rendimento del furto di opere d'arte e, pertanto, incoraggiano maggiori furti. A partire dal 1990, il furto di opere d'arte era il secondo crimine più redditizio del mondo, dopo il contrabbando di droga, con una partecipazione dalle 2 alle 6 persone. Un quarto di questi furti si verificano negli Stati Uniti.”

<sup>81</sup> L'incentivo di questi costi di indagine è la chiave per BIBAS, cit. p. 2453, dove afferma: “Invece di massimizzare la commerciabilità proteggendo i compratori di beni rubati, la legge dovrebbe creare incentivi affinché i compratori ricerchino la provenienza. Ma la legge sull'usucapione, concentrandosi esclusivamente sugli atti di proprietà del titolare a seguito della vendita, massimizza la commerciabilità a costo di non creare incentivi per le indagini.”



O’Keeffe gli fece causa. La chiave in questo caso non era tanto mettere in dubbio il titolo d’acquisto, quanto la *actio nata* nei confronti della prescrizione. Ossia, a che punto e in che momento O’Keeffe poteva esercitare la propria azione di rivendicazione, se dal momento in cui aveva perso o le erano state sottratte le opere, o dal momento in cui “scopri”, regola della scoperta, la posizione delle stesse. Il termine e la prescrizione cambiano, ovviamente, così anche la possibilità di successo nella denuncia contro il compratore in buona fede<sup>82</sup>.

Il caso *Kunstsammlungen zu Weimar v. Elicofon*, Us Court of Appeals, Second Circuit, 1982, 678 F.2d, 1150, trattava di due opere del 1499, due ritratti di Dürer, rubati in Germania dell’Est nel 1945 e che, vent’anni dopo, compaiono a Brooklyn in casa del sig. Elicofon<sup>83</sup>.

E dinanzi a queste situazioni e trasmissioni, normalmente, non si può ignorare tutta una pleiade di negozi giuridici paralleli e che si prodigano nel mercato che attraversano identiche difficoltà e problematiche aggravate, se possibile, ancor di più, da una palese carenza di regolamentazione. Nonché le conseguenze negative che può avere un giudizio o la sottomissione di questa questione a controversia<sup>84</sup>. Connotazioni e basi giuridiche i cui archetipi normativi non sono, spesso, stabiliti nel codice civile, come ad esempio il contratto di cessione gratuita di un’opera d’arte ad una amministrazione o un contratto di esposizione a un gallerista, per cui il proprietario di alcune opere o di una collezione cede gratuitamente, ad esempio, ad un municipio titolare di un museo un certo numero di opere d’arte per la sua mostra pubblica durante un certo periodo di tempo nello spazio pubblico proprietà del municipio<sup>85</sup>. Manifestazioni inequivocabili di genuine relazioni

---

<sup>82</sup> Contrariamente a questa norma sulla scoperta, nei tribunali nordamericani si applica, inoltre, la regola del “demand and refusal”. Questa norma parte da una chiara premessa, la prescrizione non inizia a decorrere finché il possessore non rifiuta l’istanza-richiesta di restituzione. Naturalmente, il decorso della stessa parte da una constatazione, ossia, il proprietario spossessato deve sapere chi possiede l’opera. Nel caso *DeWeerth contro Baldinger* (836 F.2d 103 (2nd Cir. 1987)), che trattava di una controversia su un paesaggio di Monet rubato da un castello tedesco nel 1945, si mostra l’applicazione della norma. Baldinger acquistò il dipinto nel 1957 alla Galleria Wildenstein, la quale lo aveva precedentemente acquistato da un mercante svizzero. Il dipinto è rimasto appeso nell’appartamento di Baldinger in Park Avenue per venticinque anni, prima che il nipote di DeWeerth scoprisse la sua posizione a seguito di una comparsa su un catalogo. DeWeerth richiese la restituzione del dipinto nonostante la legge di New York avesse una prescrizione di tre anni. La Corte d’Appello del Secondo Circuito applicò la regola del “demand and refusal” (richiesta e rifiuto).

<sup>83</sup> GERSTENBLITH analizza il caso, in *Art cultural heritage and the law*, cit. p. 444 in cui si domanda: “What level of inquiry or due diligence should be expected of Elicofon in purchasing the Dürer paintings from the exserviceman?” [“Che livello di indagine o dovuta diligenza ci si dovrebbe aspettare da Elicofon nell’acquisto dei ritratti di Dürer dall’ex militare?”]. Senza dubbio un caso paradigmatico e che ha riguardato da vicino il mercato dell’arte spagnolo è il caso *Cassirer v. Thyssen* e il quadro di Pissarro saccheggiato all’epoca della Germania nazista e acquistato decenni dopo dal barone Thyssen e che nel 1993 passa ad essere proprietà dello Stato spagnolo dopo aver comprato la sua collezione. È molto vasta la letteratura giuridica al riguardo della controversia sollevata dai discendenti di Cassirer i quali si sono avvalsi del foro di domicilio in California; pertanto, si solleva non solo una controversia materiale per quanto riguarda la compravendita e la buona fede, prescrizione, ecc., ma anche per la legge applicabile. Tra la dottrina spagnola merita, tra l’altro, rilievo il lavoro di DÍEZ SOTO, “Cassirer V. Fundación Thyssen: adquisición por usucapión extraordinaria de obra de arte robada durante el holocausto”, *Cuadernos de derecho trasnacional*, 2016, vol. 8, n° 2 [<https://e-revistas.uc3m.es/index.php/CDT/article/view/3266/1934>]

<sup>84</sup> A tal proposito, ROODT cit. p. 305 afferma: “la pubblicità negativa di un processo pubblico può avere un impatto grave nel mercato dell’arte sensibile. Se il titolo o l’autenticità rimangono nascosti o irrilevanti nel corso del processo, la commerciabilità del bene culturale diminuisce. Anche i reclami non meritevoli possono influenzare la commerciabilità e il valore.”

<sup>85</sup> L’atipicità del contratto lo rende persino difficile da inserire nell’ambito amministrativo, quindi, non viene neanche inquadrato questo negozio giuridico nella categoria di contratto del settore pubblico, tenuto conto che questi si definiscono contratti onerosi, a prescindere dalla natura giuridica, che stipulano gli enti, organismi ed entità comprese nell’ambito soggettivo della stessa (articolo 2 della Legge spagnola 9/2017, sui contratti del settore pubblico, da qui LCSP/2017). Non vi è contropartita se non una mera liberalità del cedente che consegna quei beni temporaneamente e gratuitamente per essere esposti in un contesto pubblico come un museo. Si tratterebbe di un atto amministrativo che raccoglie quella fortuna di “donazione temporanea” da parte di un collezionista che cede (atto di cessione) in maniera gratuita delle opere d’arte affinché l’amministrazione le esponga in un museo pubblico. Ma si potrebbe comunque parlare di un comodato, ad esempio, tra il cedente e l’amministrazione a cui vengono prestati dei beni artistici per essere

collaborative e a sfondo sociale tra privati e istituzioni pubbliche, o che rendono possibili transazioni economiche tanto tra privati quanto tra professionisti del mercato dell'arte. Senza scartare la dimensione fiscale che tutte queste operazioni giuridiche comportano<sup>86</sup>. Nonché la dimensione propriamente internazionale nel commercio di beni quando il proprietario di un'opera d'arte vuole esportarla sia temporaneamente con opzione di vendita sia definitivamente e, soprattutto, quando le opere d'arte rientrano nel precetto dell'articolo 30 della LPHE e si considerano parti integranti del Patrimonio Storico Spagnolo da cento anni o più o sono incluse nell'inventario generale, per cui specificeranno da un lato la richiesta di esportazione dinanzi il ministero della cultura, ma dall'altro, una dichiarazione del valore dell'opera d'arte.

Uno dei cardini comune a tutta la pleiade di negozi giuridici, indubbiamente, risiede in qualcosa di intrinseco all'opera d'arte, ossia la sua stessa esistenza, la sua autenticità e valore<sup>87</sup>. Nonché la qualità e l'identità dell'opera<sup>88</sup>. Ciò non impedisce un traffico economico incessante e, spesso, con cifre stratosferiche. Ma anche una constatazione evidente, accanto ad un mercato legale ne esiste un altro, convergente ma parallelo, illegale.

#### **4.- L'impatto dell'autenticità nel mercato dell'arte e i relativi negozi giuridici.**

In questo saggio si cerca di spiegare quali effetti e conseguenze ha l'autenticità, *recte*, l'assenza o carenza della stessa, sia nella fase precontrattuale o contrattuale, sia successivamente, non solo nel contratto di trasmissione di un'opera d'arte *inter partes*, generalmente un contratto di compravendita di opere d'arte, ma anche in contratti correlati e simultanei nel tempo, come il contratto d'asta, ma, per quanto ci riguarda, l'assicurazione di quell'opera d'arte, sia per per il titolare dell'interesse, sia da parte di terzi che possono al contempo avere altri interessi concorrenti e simultanei ma non identici, e le conseguenze giuridiche che la mancanza di autenticità ha su di lei o sui contratti<sup>89</sup>. Se la risoluzione di un contratto può fornire quella di un altro connesso o l'identità della causa è diversa. Se entrambi seguono sorti diverse. Ma anche quali effetti ha la mancanza di un titolo che chi non detiene non può trasmettere e quale riflesso ha in

---

utilizzati? Non vi è acquisto, ma una semplice detenzione da parte di un ente pubblico, altra questione è delimitare fin dove si applicherebbe la nozione stessa di "uso" di opere d'arte.

<sup>86</sup> Dunque, nella sentenza del Supremo del 10 giugno 2012 la questione si incentrava sul fatto di determinare se le operazioni di cessione del diritto d'uso e godimento di determinate *opere d'arte* da parte di una società commerciale a titolo gratuito, devono considerarsi come una operazione soggetta e non esente da IVA (...). Per questo le cessioni del diritto a usare o sfruttare determinate opere d'arte realizzate da una società commerciale non hanno, ai fini d'IVA, la considerazione di operazioni soggette allo stesso concetto di prestazione di servizi.

<sup>87</sup> Da una prospettiva filosofica sull'identità dell'opera d'arte indaga VAN CAMP, "A pragmatic approach to the identity of works of art", *Journal of Speculative Philosophy*, New Series, 2006, vol. 20, n° 1, pp. 42 e sgg., sottolineando a p. 47 come "in this art world context today, identity includes two things: (1) a standard for identity, through notation (or other fixation) and (2) a test or method for application of that standard, namely, "substantial similarity", as determined by lay observers".

<sup>88</sup> A tal riguardo, si consulti il contributo di FELDMAN, "Reflections on Art and the Law: Old concepts, New values", *Proceedings of the American Philosophical Society*, 1987, vol. 131, n° 2, pp. 141 e sgg., p. 145 quando argomenta ai fini di chiedersi chi riconosce quella qualità di un'opera d'arte: "Can-and indeed should-the courts decide which works of "fine art" are of "recognized quality" and which are not? Should an artist now have to face the risk that his work meets the statutory tests? Louisiana has tried to face the problem. Its statute provides that "recognized quality" means "those attributes of a work of fine art that enhance its value." What does that mean? This issue invites a contest between experts; here the very group that is to be favored may be demoralized by failing to carry the burden of establishing the requisite quality"

<sup>89</sup> Per quanto riguarda l'autenticità nella "merchantability" nonché la garanzia del "fitness for a particular purpose", si veda il lavoro di STEINER/KEUM, "Art Law: looking back, looking forward", *Chapman Law Review*, 2017, vol. 20, n° 1, pp. 119 e sgg., p. 121 e sgg. [Si trova inoltre nella raccolta "Entertainment, Publishing and the Arts Handbook, Denver, 2017, pp. 481 e sgg., in particolare a pag. 483 e sgg.

un contratto di assicurazione, nonché l'esistenza, come su menzionato, di assicurazioni che sono incentrate specialmente sul titolo dell'opera e non, tuttavia, sull'opera d'arte<sup>90</sup>.

Non possiamo cadere nel riduzionismo, discutendo su chi ha diritto ad una protezione migliore, se il possessore attuale dell'opera d'arte che l'acquista o il proprietario sprossessato. Entrambi possono essere diligenti, nonché neglienti. Il proprietario che non denuncia il furto, il possessore acquirente che non indaga davvero sul titolo d'acquisto<sup>91</sup>. Sebbene la massima è e deve essere chiara, ossia, la protezione del proprietario contro trasmissioni non consentite. Ma inoltre, si vuole affrontare l'atteggiamento del compratore, la sua reale intenzione, se negli accordi preliminari ha manifestato la sola intenzione di acquistare un'opera d'arte autentica, la richiesta di documentazione, certificazioni, relazioni, cataloghi, ecc., che consentono di farsi un'idea più fedele possibile dell'opera, del tratto successivo da quando l'autore l'ha realizzata, le relative trasmissioni, fatture, certificati, inserzioni in cataloghi, esposizioni, ecc.<sup>92</sup>; garanzie in qualche modo presunte, altre volte, tuttavia, tacite e tangibili che svolgono un ruolo a favore dell'autenticità di un'opera d'arte e, a sensu contrario, per misurare, valutare se vi è stato errore e quanto essenziale e giustificabile o no è stato, per le conseguenze prodigiose che annullerebbero i contratti.

Non bisogna tuttavia ignorare che, spesso, i documenti possono avere un mero valore descrittivo, referenziale, ma non essenziale e indiscutibile<sup>93</sup>. E al fianco del compratore, e per quanto riguarda il presente lavoro, vi è l'atteggiamento del contraente dell'assicurazione, il suo grado di diligenza e giustificabilità, la sua professionalità o no, in breve, se ci troviamo di fronte a un acquirente e futuro titolare di un'assicurazione ricercata<sup>94</sup>. La professionalità delle parti, compratore e venditore, il grado di diligenza a cui sono obbligati soprattutto se sono inesperti nel mercato dell'arte, l'esigenza di garanzie espresse, di certificati d'autenticità, ma anche di qualcosa evidente e possibile, per quanto professionali ed esperte possano essere entrambe le parti e i rispettivi

---

<sup>90</sup> Ancora LERNER/BRESLER, *Art Law*, I, 4ª ed., cit. p. 280, quando analizza i rischi relativi al titolo e che sono oggetto di assicurazione specifica che riguardano: "(1) rischi di provenienza dell'opera d'arte/catena di titoli (sia che il furto sia contemporaneo o storico, compreso le opere d'arte saccheggiate durante l'Olocausto) e reclamazioni illecite di import/export; (2) rischi sui titoli commerciali, quali garanzie reali, oneri e autorità per approvare il titolo".

<sup>91</sup> Non ha torto BIBAS, "Statutes of limitations for stolen art", cit. p. 2454, quando sostiene che se "un compratore può facilmente ricercare la provenienza di un'opera d'arte, è negligente se non indaga a fondo. Una volta che il proprietario ha notificato alle autorità e al database dei furti, il compratore è più colpevole, anche se la colpa non è in mala fede. I commentatori semplificano abbastanza la situazione quando parlano di due parti innocenti; è probabile che un compratore sia, con sfumature, più colpevole di un proprietario che abbia denunciato il furto. **I compratori spesso acquistano tramite commercianti d'arte e gallerie. Questi compratori sostengono di essere innocenti perché si affidano al consiglio di professionisti di buona reputazione. Questa, tuttavia, è una ragione insufficiente per scagionare i compratori.** La questione non riguarda solo se gli acquirenti si fidano dei commercianti, ma anche se si ritiene che i compratori dovrebbero affidarsi ai commercianti senza alcuna prova di ricerca sul titolo. In altre parole, l'efficienza e la praticità della ricerca del titolo dovrebbero influire sulla valutazione dell'innocenza della legge. Inoltre, nel decidere dove collocare la perdita, bisogna considerarne l'incidenza reale: chi pagherà la fattura? Se la perdita grava sul compratore, questi può recuperare un risarcimento dal venditore per inadempimento della garanzia di titolo in virtù del Codice Commerciale Uniforme."

<sup>92</sup> Riguardo l'intenzionalità precontrattuale, definisce quali casi inequivocabili, BERGEL cit. p. 180, sia il caso Sorolla che il caso Juan Gris, nei quali l'autenticità è la condizione e la causa dell'acquisto. In particolare, nel secondo caso, in cui si acquista un dipinto con l'intenzione di donarlo in pagamento di imposte. In questo caso, il dipinto era stato lasciato per per la mostra nel museo Reina Sofia e successivamente si intendeva consegnarlo come pagamento di tasse. Tuttavia, uno studio condotto dal massimo esperto di Juan Gris innesco dubbi sull'autenticità del dipinto.

<sup>93</sup> In questa direzione si è proclamata la Corte Suprema spagnola nel noto caso Anglada Camarasa del 2 settembre 1998 e, per il quale, le fatture non costituivano una garanzia espressa di autenticità dell'opera, pertanto non sarebbero servite neanche come base per invalidare il contratto per consegna di proprietà diverse.

<sup>94</sup> Alla voce "the sophisticated Buyer?", analizza questo punto di vista GERSTENBLITH, *Art cultural heritage and the law*, 3ª ed., pp. 437 e sgg.

consulenti, l'errore ricade su entrambe, un errore giustificabile, non sempre imperdonabile<sup>95</sup>.

Tutte queste connotazioni incidono direttamente sul valore dell'opera d'arte<sup>96</sup>. Riferito a un ipotetico valore di mercato, qual è il valore del bene o beni al momento dell'assicurazione in quanto interesse e somma assicurata?<sup>97</sup> Rapporti giuridici complessi, patti taciti, abitudini che circondano senza dubbio il mercato dell'arte e i modi di relazionarsi tra professionisti o attori di questo settore. Dove non sempre si documentano i rapporti, o gli ordini, le vendite. Si consulti il caso della giurisprudenza nordamericana, Zurich Americans Ins. Co. V. Felipe Grimberg Fine Art, U.S. District Court, S.D. New York. Feb. 11, 200804 Civ. 763 (RLE) (S.D.N.Y. Feb. 11, 2008), in cui si metteva in discussione non solo il campo d'applicazione della polizza che Grimberg aveva con la Zurich, ma anche la copertura di alcune operazioni incerte che egli aveva realizzato con un altro attore del mercato dell'arte, il sig. Cohen, nella compravendita di un Botero, in Italia, e che pensava di aumentare il valore assicurato della polizza, e un Chagall. Ha sostenuto che Cohen gli aveva rubato il quadro alla vendita senza versargli la somma, furto che era sì coperto dall'assicurazione. La questione è stabilire se vi è furto o no, ma allo stesso tempo se vi è stata o no la trasmissione dell'opera e quindi se esiste interesse assicurabile o meno, pertanto non ci sarebbe copertura. Nella sentenza si afferma: "... Grimberg lastly asserts that he retained an insurable interest in *Tablao Flamenco*, and that such interest is covered under his insurance policy. An insurable interest in property depends on whether the person has a title to, lien upon, or possession of the property, and whether "by the existence of [the property] he will gain an advantage, or by the destruction of which he will suffer a loss." *Groban v. S.S. Pegu*, 331 F. Supp. 883, 894 (S.D.N.Y. 1971), *aff'd*, 456 F.2d 685 (2d Cir. 1972) (internal citations and quotations omitted). The insured bears the burden of proof"

La possibile invalidità del contratto di compravendita, dal momento che l'autenticità è diventata un nesso fondamentale e *condicio sine qua non* del contratto stesso, altera e annulla ad esempio un contratto assicurativo che l'acquirente ha ulteriormente stipulato sulla stessa opera d'arte? L'interesse – oggetto del contratto di assicurazione – sia nella

---

<sup>95</sup> Nel caso nordamericano *ACA Galleries v. Kinney*, [*CA Galleries, Inc. v. Kinney*, 928 F. Supp.2d 699 (SDNY 2013), *aff'd*, 552 Fed. Appx. 24 (2 ° Cir. 2014)], ACA fece causa a Kinney per avergli venduto un dipinto di Milton Avery contraffatto, richiedendo la risoluzione della vendita e la restituzione del prezzo d'acquisto in virtù della dottrina dell'errore reciproco. ACA aveva controllato il dipinto, stabilì che era un'opera di Milton Avery e accordò un prezzo d'acquisto di \$ 200,000, pagato opportunamente in funzione di un atto di vendita che descrive il dipinto come "Milton Avery Oil on Canvas". Poco dopo la vendita, ACA fece esaminare il dipinto dalla Milton & Sally Avery Arts Foundation, che stabilì che il dipinto non era autentico, pertanto ACA pretese, e gli fu negato, il rimborso del prezzo d'acquisto. Il giudice sostiene: "... una parte non può appellarsi alla "dottrina dell'errore reciproco al fine di evitare le conseguenze della propria negligenza" ... L'errore reciproco è ulteriormente limitato se la parte che se ne avvale corre il rischio di commettere l'errore perché era consapevole della sua limitazione. Sapeva, ma ha agito comunque. ... I tribunali hanno ritenuto che la mancanza di indagini costituisce negligenza sufficiente per impedire l'applicazione della dottrina dell'errore reciproco. ...

È innegabile che Kinney diede accesso ad ACA al dipinto in un impianto di stoccaggio della città di New York prima dell'acquisto. È chiaro anche che [ACA] controllò il dipinto e lo considerò autentico, ma ACA aspettò dopo l'acquisto per sottoporre il dipinto a valutazione della Avery Foundation. Poiché ACA non sfruttò l'occasione di rivolgersi alla Avery Foundation prima di acquistare il dipinto, non può avvalersi dell'errore reciproco".

<sup>96</sup> Il blog.sorolla.com constata così: "La storica francese Odile Delenda nel 2009 e 2010 presentò i due volumi del catalogo ragionando di Fransisco de Zurbarán. Già allora respinse la paternità di più di 700 del migliaio di opere che si attribuivano all'artista spagnolo. Successivamente hanno continuato ad apparire nuove opere, ciò porta Delenda a quantificare gli autentici zurbarani in circa 300. «Ricevo almeno una volta a settimana notizie su un presunto Zurbarán, ma solo uno su cento è autentico» affermò in una intervista la storica Delenda".

<sup>97</sup> Aveva ragione LITTLE cinquant'anni fa, "Safeguarding works of art. Transportation, records & insurance", cit. p. 104, quando affermava: "The cost of complete coverage is low in comparison with the values at risk. It may be prohibitively expensive, however, to insure a museum's own collections while they are in its own building. ... the cost of partial coverage is always too high, as it fails to close all the doors through which trouble may enter".

sua dimensione economica, patrimoniale, ma anche soggettiva, ha forse cessato di esistere? La risposta a priori deve essere negativa. L'opera continua ad esistere, ma la paternità non è più attribuita ad un determinato autore, ma ad un altro, o a un'altra epoca, a una bottega, ecc., ma l'opera che esiste nella sua essenza vede danneggiata la sua consistenza economica, il suo valore. Pertanto l'approccio è: che conseguenze ha questo calo di valore non per quanto riguarda l'integrità dell'opera, che continua ad essere la stessa, ma circa la sostanza economica e valutativa della stessa in virtù della relativa assicurazione ed eventuale quantum d'indennizzo qualora subisca x rischi e si verifichi il sinistro. Quindi l'invalidità del contratto originario, quello d'acquisto, non invalida il secondo, quello d'assicurazione.

Ebbene, supponiamo che non si possa dimostrare la mala fede o colpa dell'acquirente, il quale ignora che l'opera d'arte sia stata saccheggiana, rubata, ecc., e che un tribunale seppur riconoscendo la titolarità dell'accipiens, tuttavia faccia appello a quel diritto morale alla restituzione dell'opera agli antichi proprietari vittime di usurpazione e saccheggio dell'opera. Si pensi al caso di opere rubate durante la Seconda Guerra Mondiale e che negli anni sono riapparse sul mercato internazionale. Decenni dopo, un celebre collezionista e intenditore del mondo dell'arte e di certe epoche (che non vuol dire che conosca tutta l'arte possibile), acquista a titolo oneroso da una galleria un'opera, alla quale mancano stampigliature o timbri, ma dei quali pare si vedano le tracce. L'opera, con gli anni, finisce per essere acquistata dal patrimonio nazionale di uno stato. Deve restituire l'opera? Che succede con l'assicurazione che può incidere sull'opera stessa? L'interesse è scomparso? Come si può osservare, tra uno scenario e l'altro, la prospettiva cambia. Come anche se è opponibile una maggior diligenza o meno quando esperti o professionisti del mondo dell'arte sono coinvolti nella trasmissione e acquisizione delle opere d'arte. Sicuramente non si può imputare ad un collezionista d'arte l'esigenza di una conoscenza olistica di qualsiasi manifestazione artistica. Dunque, se lui stesso è collezionista di un'epoca, di uno stile, di una manifestazione, di un concreto autore o autori, l'esigenza deve essere elevata ritenendosi un autentico professionista, spesso più esperto o abile del tradens stesso.

Non è neanche possibile ignorare, come l'ordinamento spagnolo fa con l'art. 58.2 LOCM, l'esigenza di alcuni doveri di informazione alle sale d'asta quando messi all'asta sono oggetti d'arte e di valore. Si cerca di chiarire e precisare dubbi o incertezze sulla realtà dell'oggetto che si vende all'asta. Se è un originale o se è un'imitazione. Una casa d'asta, professionista del mercato dell'arte, non può verificare e autenticare ciò di cui si dubita. Ad esempio, se l'opera d'arte presenta una firma leggibile e indiscutibile di un determinato e celebre autore, non si metterà in dubbio, in linea di massima, l'originalità dello stesso e la sua autenticità. Al contrario, se la firma è confusa nei tratti, o nella lettura, i dubbi sorgono. Quid con l'asta? È opportuno che la casa d'aste allerti in modo indiretto ma mediato di tale rischio. Nell'esempio sarebbe quadro o tela "che porta la firma di tale autore". Non gli attribuisce una paternità, la insinua. Ma allo stesso tempo, avvisa sui dubbi di autenticità e attribuzione a un concreto autore. Lascia intravedere la possibilità che sia così, ma non lo accerta o certifica. Ma, soprattutto, nega l'esistenza di una garanzia di autenticità. Si pensi, inoltre, che non esiste un database in cui si attribuiscono paternità alle opere d'arte esistenti, specialmente perché questo si crea in modo costante e continuato. Se un dipinto fosse stato verificato dall'artista e questi avesse verificato il titolo di proprietà, i costi del controllo sarebbero maggiori rispetto a quello del relativo titolo. Ma è probabile che quando viene messa all'asta un'opera, il suo autore non è più in vita. Se vivo, è lui che potrebbe autenticare e verificare senza dubbio l'opera. Questione distinta e al fine di misurare la diligenza di una sala d'aste e di fronte al dubbio che può sorgere nei non esperti di un autore o dell'arte stessa, è l'esigenza di una constatazione

scritta ed inequivocabile del fatto che l'opera non è originale o attribuibile con certezza assoluta a un autore. Per cui, espressioni come “porta la firma di” possono essere, e di fatto sono, un'espressione comune tra professionisti dell'arte che sanno che con ciò la sala d'aste non sta in realtà autenticando né attribuendo l'opera a un certo autore, ma per un profano può essere ingannevole e può credere che la paternità, tuttavia, è certa.

Lo stesso accade in presenza di imitazioni o copie, riproduzioni o repliche, dal momento che, le parti, sanno e deducono cosa significa e cos'è in realtà un'imitazione e una copia di un'opera d'arte, nonché di una replica o duplicazione e che non ha nulla a che fare con la falsificazione e in cui l'inganno o l'intento fraudolento si rende palese<sup>98</sup>. La diligenza di un professionista dell'arte è segnalare tali eventi, tanto ex ante quanto durante. Sia in cataloghi e annunci o altri documenti, sia durante il normale svolgimento dell'offerta o asta segnalando gli elementi che permettono di realizzare una composizione più fedele possibile dell'opera ai potenziali acquirenti. Opera, paternità, tecnica, stile, natura, materiali, ecc. Questione diversa è se, in conformità con l'art. 60 LOCM, la documentazione dell'asta è sufficiente o no, poiché il fatto che la norma precluda che risulti sia in documenti privati che pubblici, non è lontano dall'essere un *desideratum* se non è richiesto un contenuto determinato che accerti e, almeno, cerchi di autenticare la natura e composizione, paternità, epoca, ecc., dell'opera in questione.

Ma, una compagnia assicurativa, dovrebbe sapere, che il contraente sta assicurando una copia, un'imitazione e non un originale? E se durante la fase precontrattuale l'assicuratore non ha posto domande riguardo tali estremi e il contraente, seppur sapendolo, non ha avvisato l'assicuratore? Immaginiamo che questi verificò l'autenticità o meno dell'opera, ma non se era una replica o una copia e in cui, inoltre, intervenne l'artista in qualche modo. Come valutiamo una copia realizzata dallo stesso autore e che il contraente vuole assicurare?

Contesti in cui la buona fede, la diligenza e la professionalità dei distinti attori coinvolti rivestono un ruolo eccezionale<sup>99</sup>. Oltre all'incidenza sul prezzo e sul valore di un'opera. Ma non vi è dubbio che l'autenticità, come conseguenza e importanza dell'originalità, è il vero banco di prova di un'opera d'arte<sup>100</sup>. Ma è sufficiente lo stato attuale del diritto dell'arte?<sup>101</sup>

## **5.- Valorizzazione e autenticità delle opere d'arte**

Senza dubbio, autenticità e valore o prezzo di un'opera d'arte avanzano di pari passo. La loro incidenza è la forza stessa del valore di un'opera d'arte<sup>102</sup>. Non solo nel negozio giuridico per antonomasia, la compravendita, ma di qualsiasi altro, collegato o connesso

---

<sup>98</sup> Analizzando l'art. 58.2 LOCM, BERGEL segnala cit. p. 263, come lo spirito protettore della LOCM obbliga a pensare al termine “imitazione” nel suo senso più ampio. Non solo esiste l'obbligo di informare su opere realizzate sulla base di altre, ma anche di quelle che somigliano ad altre opere originali.

<sup>99</sup> Si consulti l'articolo di DEMOTT, “Artful good faith: an essay on law, custom, and intermediaries in art markets”, cit. pp. 607 e sgg.

<sup>100</sup> VIGNERON, “L'authenticité d'une oeuvre d'art. Une comparaison franco-anglaise”, RIDC, 2004, n° 3, pp. 625 e sgg., a pp. 626 enfatizza l'originalità di un'opera come elemento che, da una parte, è ricercato dal collezionista, ma dall'altra, rappresenta un valore di mercato. Pertanto, se l'opera non altro che una mera riproduzione, un'imitazione, una copia, un “faux”, o una “contrafaçon”, non ha alcun valore sul mercato.

<sup>101</sup> Le riflessioni di KARLEN, “Art in Law”, Leonardo, 1981, vol. 14, n° 1, pp. 51 e sgg., sono ancora valide quando afferma a pag. 51 come “the problem of defining art has been a perennial one for philosophers and artists. In recent years with the development of new types of artistic productions the older definitions have been cast aside since they have not been able to absorb the new content” ... e a pag. 55 conclude, per quanto riguarda il diritto, “the law has had to solve for itself many problems in aesthetics including the problem of defining art” [.

<sup>102</sup> TRILLING, in *Sincerity and authenticity*, Cambridge, 1972, pp. 95 e sgg., affermava come l'autenticità “has become part of the moral slang of our day points to the peculiar nature of our fallen condition, our anxiety over the credibility of existence and of individual existence”..

ad esso o, al contrario, indipendente. Autenticità contro falsificazione di opere d'arte<sup>103</sup>; contro truffe nel mercato dell'arte<sup>104</sup>; della documentazione e che influenza tutti i soggetti, sia attivi che passivi, di questo mercato<sup>105</sup>. Se non siamo in presenza di un originale, qualcosa di indiscutibile e genuinamente autentico, l'opera viene banalizzata e il suo valore diminuisce o può ridursi al semplice contesto materiale di ciò che è in sé la copia o l'imitazione. Oltre alla frode e possibili truffe non solo sull'opera in sé e per sé, ma anche sul titolo e la documentazione. Il valore di un'opera dipende innanzitutto, e soprattutto, dalla sua provenienza<sup>106</sup>.

Da un ipotetico valore in quanto arte, un'opera non autentica, termina in un mero valore residuale dei componenti materiali della stessa. Ma come si capisce e fin dove si deve comprendere l'autenticità? Le garanzie sulla paternità che, ad esempio, una casa d'aste conferisce, sono solo una parte della dimensione più ampia che può e deve avere una garanzia di autenticità. Il comma 2 dell'art. 58.2 LOCM afferma: *“Quando si offre la vendita all'asta di un oggetto accompagnato dal nome o dalle iniziali di un determinato autore o precisando che compare firmato da lui stesso, si considererà venduto come originale di tale autore, a meno che riporti con chiarezza le opportune avvertenze.”*

Un “si considererà” che sembra una presunzione. E dove tutto dipende, in un certo modo, dalla professionalità della sala o casa d'aste. È evidente che, se ci sono avvertenze, le stesse sono sinonimo di dubbio, di contestazione o di avvisi sull'autenticità e attribuzione dell'opera d'arte a un determinato autore e che un potenziale compratore con una diligenza minima deve prendere in considerazione. Il banditore garantisce l'autenticità dell'opera dal momento che la integra nella pubblicità e nelle informazioni che impiega nell'asta, per cui allo stesso tempo sarà responsabile della stessa e della sua consegna.

In questo modo, il rischio di mancata autenticità o di originalità dell'opera d'arte messa all'asta grava sulla sala d'aste. Scoperte le affermazioni e informazioni false utilizzate e pubblicizzate dal banditore, l'acquirente richiederà la restituzione del pagamento e i danni e i pregiudizi se si scopre la mancata originalità dell'opera<sup>107</sup>.

Bisogna ridimensionare l'autenticità in un duplice, ma corretto, livello. Ossia, da una parte, tutto ciò che riguarda la falsificazione, il furto, il saccheggio, e che crea un traffico illecito e parallelo a quello legale del mercato dell'arte. Dall'altra parte, il campo della mancanza e insufficienza di informazioni che provoca e aumenta l'incertezza rispetto a una paternità, una provenienza e una cronologia che può solo rispondere come probabilità, neanche come possibilità<sup>108</sup>. Tutto ciò con l'impatto che ha sulla valutazione di mercato dell'opera. Un'autenticità che condiziona il grado di esigenza e veridicità

---

<sup>103</sup> Schematico, e segnalando come tramite la falsificazione si vandalizza la storia e l'arte, sabotando l'interesse pubblico e culturale, si esprime MERRYMAN, “Counterfeit Art”, *International Journal of Cultural Property*, 1992, vol. 1, pp. 27 e sgg.

<sup>104</sup> In particolare, CASABÓ, “La estafa en el mercado del arte: engaño y víctima”, *La Ley*, n° 8101, 2013.

<sup>105</sup> In cifre, DÍAZ-CANO cit. p. 2, indica come attualmente si crede che circa il 40% di opere d'arte nel mercato siano false e che circa un terzo di quadri, sculture e incisioni in circolazione non sono originali. Inoltre, si stima che tra il 10% e il 15% dei quadri esposti nei musei a livello mondiale sono dei falsi. Ci sono stati diversi casi in cui, dopo vari anni o, addirittura, decenni di esposizione di un quadro come originale, si è scoperto che era un falso (Fälschermuseum, 2006).

<sup>106</sup> Incisivo, a tal proposito, LANDES/LEVINE, “The economic analysis of art law”, *Handbook of the economics of art and culture*, cit. p. 234, quando affermano: “the value of a work depends on its provenance (ownership and exhibition history)”.

<sup>107</sup> Cfr. l'importante critica che BERGEL, cit. p. 279 e sgg., rivolge al contenuto dell'art. 58.2 comma 2, nel garantire solo la paternità, ma non l'autenticità nella sua integrità, alla luce dell'esistenza di moltissimi oggetti artistici la cui autenticità radica in altre circostanze. A suo parere, è inammissibile che la LOCM si limiti a stabilire garanzie di autenticità per le opere d'autore, mentre non per circostanze come l'epoca di un oggetto o la sua provenienza geografica.

<sup>108</sup> A tal proposito, hanno ragione LANDES/LEVINE, “The economic analysis of art law”, cit. p. 240, quando riconducono a questi due estremi la problematica reale dell'autenticità.

dell'informazione che il *tradens*, sia esso l'autore, il proprietario, un professionista o la casa d'aste, hanno e devono trasmettere all'acquirente. Della cui assenza, o mancanza di certezza e veridicità, o ancora di reticenze o omissioni se le stesse sono fondamentali, devono rispondere sia per via contrattuale (si pensi alla relazione del contratto d'asta tra venditore proprietario e la stessa casa d'aste) sia extra contrattuale, nei confronti dell'acquirente in buona fede che compra credendo a ciò che la casa d'aste afferma e autentica nella sua pubblicità, cataloghi, annunci, affermazioni verbali, ecc.

Il dilemma è individuare non tanto una responsabilità contrattuale *versus* extra contrattuale del banditore, o ancora se siamo in presenza di responsabilità soggettiva o oggettiva, ma se il banditore ha un obbligo di mezzi o di risultato per quanto riguarda le informazioni sull'autenticità che deve fornire al mercato. Oltre a questa situazione, il giurista deve verificare se esiste un vincolo contrattuale tra banditore d'asta e acquirente o semplicemente extra contrattuale, catalogando esattamente a che titolo si realizzano i pagamenti, nonché se si genera o no un rischio di attività o una pura responsabilità soggettiva conforme alla stessa *lex artis* dell'attività professionale.

Autenticità non sempre vuol dire attribuzione concreta e ultima di un autore. Si pensi al caso, non insolito, in cui l'opera non si attribuisce a un pittore o scultore concreto, ma invece al suo laboratorio o scuola, o alla sua epoca, la stessa sebbene si veda intaccato il valore, non raggiunge comunque un valore residuo ma notoriamente inferiore al quale avrebbe se la paternità fosse incontestabilmente dell'autore x. Un contesto che riguarda non solo i soggetti privati che interferiscono con questo mercato, ma, soprattutto, tutti i professionisti del mercato dell'arte, dai mercanti ai banditori, e la tutela speciale che in questo quadro dispensa la legge del commercio minorista ex art. 58, passando per il proprio stato, i musei, collezionisti, professionisti esperti come periti, tassatori, restauratori e, nel presente caso, assicuratori.

Dimensione che incide sulla sopravvivenza stessa del contratto d'acquisto [errore giustificabile], e su tutti quelli in cui l'oggetto dello stesso è l'opera d'arte autentica, come inciderà anche sul pieno valore dell'opera. Chiaramente, è possibile che uno degli attributi di questa autenticità è il pagamento di un prezzo d'acquisto o trasmissione conforme alla convinzione dell'originalità e attribuzione della stessa a un autore o epoca specifica. Inoltre, è esponenziale per una maggior credibilità in tale autenticità, maggior predisposizione a pagare un prezzo elevato o una maggior valutazione economica. L'autenticità, l'originalità come corollario di quest'ultima e la certezza "assoluta" come presupposto e, allo stesso tempo, intento di finalità, sono il punto di partenza del valore di un'opera d'arte alla quale si aggiungeranno altre componenti e variabili ai fini del valore finale<sup>109</sup>. Sono e saranno molti i fattori che incidono sul valore di un'opera d'arte, almeno se si vuole attribuire un giusto valore di mercato. Lo stato dell'opera, la conservazione, l'attribuzione a un autore o scuola, a una epoca, il valore per il quale sono state vendute altre opere dello stesso autore o generazione o epoca, o stile artistico, se vivo o no, se ha esposto in vita o no, la domanda e l'offerta, la comparsa di un'opera

---

<sup>109</sup> Una delle prime pubblicazioni sull'assicurazione di opere d'arte e che costituì nel 1926 rivista *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 1926, vol. 48, n° 277, pp. 165 e sgg., riguardava la controversia nell'acquisto di un'opera d'arte da parte di un collezionista che aveva acquistato in una galleria di Londra un pezzo che era una copia di Reynolds, "Madonna con bambino e san Giovannino", a sua volta di Raffaello. Il quadro è stato acquistato per 25 sterline. È stato invece assicurato, con la valutazione di un esperto, per un valore di 20.000 sterline. La polizza assicurativa intitolata "valued agreed" concordò la stima del prezzo. Poco tempo dopo l'opera viene distrutta in un incendio e la compagnia assicurativa mette in dubbio quel valore quando comprende che l'opera era stata descritta e valutata in modo equivoco, per cui rifiuta di pagare l'indennizzo. La rivista conclude con quattro fondamenti, tra i quali risalta quello che afferma categoricamente circa il valore, che: "**The market value of a work of art depends solely on its attribution to a definite artist, or period, as the case may be. It never depends primarily, and usually does not depend at all, on its artistic merit- on its merit simply as a work of art**"



ignorata e ritenuta senza alcun valore, ecc., sono tutti fattori che incidono decisamente sul prezzo e valore di un'opera.

Una valutazione che non sempre sarà semplice, al contrario, complessa e che non segue una mera deduzione matematica<sup>110</sup>. Quanto vale un'opera d'arte?<sup>111</sup> Anzi, esiste un valore di mercato unico o comune per la vendita di opere d'arte? Ma cosa si intende per valore di mercato? E cosa accade se il mercato è al dettaglio o, al contrario, è altamente professionale o un'asta pubblica?<sup>112</sup> E per valore ragionevole? Valore prudente? In base a quali parametri possiamo stimare il suo valore economico<sup>113</sup>? Esiste un metodo infallibile che attesti l'originalità, e quindi l'autenticità della stessa?<sup>114</sup> Come si può facilmente immaginare, questi due elementi o questioni sono pulsanti, condizionano inoltre la potenzialità stessa dei contratti. Ma che al contempo è al centro stesso del contratto d'acquisto e della sua impugnazione.

Non altrimenti possiamo capire che il diritto reagisce, altra questione è se quella stessa reazione è idonea e, soprattutto, efficiente. Può, allora, non essere proporzionale il prezzo

---

<sup>110</sup> A questo proposito, DELGADO TERCERO, cit. risorsa online, afferma che lo studio dell'opera d'arte non è un processo matematico in cui si ottiene sempre la certezza assoluta. In sostanza, determinare la paternità di un'opera d'arte può essere un compito molto complesso e, a volte, impossibile da risolvere. Pertanto, il perito affronterà situazioni molto complesse che dovranno ammettere un certo margine di errore e che dovranno essere prese in considerazione quando si verificherà la sua responsabilità. Ma a nostro parere, non si deve considerare un grado di responsabilità del perito in funzione della complessità della perizia, poiché ne scaturirebbe una situazione di complessa risoluzione, dal momento che il giudice dovrà valutare non solo il parere parziale in sé, ma anche quali perizie sono complesse e quali no, per poter stabilire una possibile responsabilità del perito. Dunque, riteniamo che la *lex artis* applicabile al perito deve essere sempre la stessa e che egli, in quei casi di maggior difficoltà, deve dare gli opportuni avvertimenti nelle conclusioni della sua relazione. In questo modo, rifiutiamo il criterio di graduazione della responsabilità segnalato dalla dottrina e optiamo per un'armonizzazione della *lex artis* del perito, applicabile in ogni caso.

<sup>111</sup> Non c'è dubbio che, di fatto, l'esistenza di opuscoli, cataloghi, ecc., consenta che, per alcune espressioni artistiche, autori, tendenze, epoche, stili, ecc., esista una sorta di valutazione economica "aggiornata" delle opere. Come ben illustra BERGEL, cit. p. 171, per i tribunali il prezzo è un dato facile da verificare dato che si pubblicano regolarmente listini di prezzo del mercato delle opere d'arte, in modo tale che esista un riferimento attendibile della quotazione dell'opera di ogni artista. L'autrice segnala come la giurisprudenza francese fa sì riferimento al prezzo pagato in relazione ai prezzi di mercato, come avviene nel caso Botticelli, e in cui il tribunale accertò che un'opera di questo autore "vale dai 10 ai 15 milioni di franchi, una copia d'epoca da 1 a 2 milioni e una copia recente con craquelure e invecchiamento vale dai 150 ai 200.000 franchi".

<sup>112</sup> LERNER, "Valuing works of art for tax purposes", Real Property, Probate and Trust Journal, 1993, Fall, pp. 593 e sgg., suggerisce che, nel valutare una collezione di opera d'arte, da un punto di vista della valutazione ai fini fiscali, deve contenere: 1) una descrizione completa dell'oggetto, includendo grandezza, tema, mezzo, nome dell'artista, data approssimativa di creazione e interesse trasferito; 2) costo, data e forma di acquisto; 3) una relazione storica sull'oggetto, compresa la prova della sua autenticità; 4) una fotografia dalle dimensioni e qualità sufficienti ad identificare la materia in questione nella sua totalità, preferibilmente da 10" a 12" o più; 5) una dichiarazione dei fattori alla base della valutazione. Questa dichiarazione deve includere: a) i fatti relativi alla vendita di altre opere dello stesso artista; b) prezzi stimati nei cataloghi dei rivenditori di opere dell'artista o artisti analoghi; c) lo stato economico del mercato tecnologico circa il tempo di valutazione, in particolare per quanto riguarda la proprietà specifica; d) un registro di tutte le esposizioni in cui i partecipanti hanno esposto un oggetto d'arte speciale; ed e) una dichiarazione sulla situazione dell'artista nella professione e, in particolare, scuola, tempo o periodo.

<sup>113</sup> Interessante, senza dubbio, la prospettiva di valutare un'opera d'arte a partire dal settore tributario. Quindi, si consulti il contributo di LERNER, "Valuing works of art for tax purposes", cit. p. 594 in particolare quando afferma, basandosi sull'Agenzia Riscossioni: "The *problem of valuation lies in the subjective nature of the appraisal*. Once the Service makes a valuation, the taxpayer whave difficulty proving a contrary value without litigation. The Service bases fair market value on a similar sale made near the time of the valuation date. **This valuation method, however, is rarely possible when dealing with a unique work of art.** The best approach, therefore, is to know and understand what the Service wants and to choose an appraiser whose valuation will meet those requirements".

<sup>114</sup> BARENGHI, "Considerazioni sulla tutela dell'opera d'arte", cit. p. 439, analizza la sentenza del Tribunale di Siena dell'11 ottobre 2011, n°501, in cui si dubita dell'autenticità di un'opera attribuita a Tozzi e dove il tribunale sostiene che l'opera d'arte si qualifica non solo grazie al valore artistico e storico, ma anche in quanto prodotto dell'ingegno di un determinato autore, o di una particolare scuola, e dunque contribuisce a determinare il valore di mercato. Nel mercato dell'arte, afferma il giudice, un'opera, poiché attribuita dal venditore a un determinato artista e in quanto tale acquistata dal possessore, è considerata dalle parti come un oggetto unico ed infungibile. Pertanto, quando l'opera si rivela estranea alla produzione di un autore, la proprietà consegnata è suscettibile di essere attribuita a un genere diverso rispetto a quello immaginato dalle parti come essenziale e non può sviluppare la propria funzione naturale.

o valore dato a un'opera nel suo acquisto con quello che davvero ha quando si scopre che non è autentica?<sup>115</sup> È questa la causa determinante per avvalersi dell'invalidità del contratto o lo sarebbe il fatto stesso di perdere l'autenticità che ricopriva una sorta di garanzia sine qua non della trasmissione stessa? Serve a poco o nulla che sulla carta l'accipiens di un'opera d'arte falsificata possa tentare di impugnare e invalidare il contratto in base a questo presupposto ma, in base a, in primo luogo, al fatto che ha subito un errore sull'autenticità e originalità dell'opera e delle sue caratteristiche; secondo, che tale convinzione sull'autenticità è stata determinante [errore determinante] per l'acquisizione stessa dell'opera; e, infine in terzo luogo, che quell'errore è giustificabile, in modo tale che pur agendo con tutta la diligenza possibile [parere dell'esperto in arte e in particolare in quell'autore, epoca, scuola, ...] ed esigibile, lo ha commesso, qualora la pratica dei tribunali non è incline a dichiarare nullo il contratto.

La posizione cambia quando, tuttavia, l'acquisizione si effettua per vie mercantili, acquisizione in una galleria d'arte o in un'asta, e dunque non tra privati *strictu sensu*. Significativa e nota a tal proposito, la sentenza della Corte Suprema del 9 ottobre 1981 nota come caso Sorolla, in cui l'acquirente, imprenditore, compra da una galleria d'arte molto famosa un quadro attribuito al pittore valenciano e che si trovava a Buenos Aires, dove era stato catalogato e incluso tra le fotografie di diverse pubblicazioni. In concomitanza con l'esposizione per il 50° anniversario dalla morte del pittore, il quadro si presta per la stessa e il direttore della fondazione e discendente del pittore afferma che ci troviamo in presenza di una grossolana falsificazione<sup>116</sup>.

## **6.- Dall'autentico al falso. Preesistenza e assicurazione**

Fino a non molto tempo fa la dualità autenticità vs paternità artistica, hanno caratterizzato un'epoca e un modo di intendere l'arte e il mercato dell'arte. Concezione

---

<sup>115</sup> LANDES/LEVINE, "The economic analysis of art law", *Handbook of the economics of art and culture*, cit. p. 239, confrontano due esempi. Uno riguarda un quadro di cui si dubita sia stato dipinto da Rembrandt, per cui il suo valore sarà minore o minimo, al contrario se si scopre che il dipinto non è di quell'epoca, ma comunque un suo lavoro, anche se minore, il prezzo andrà alle stelle. E più recentemente trattano di un vestito che una nota attrice indossò quando cantò "Buon compleanno" ad un presidente nordamericano. Lo stesso vestito venne messo all'asta non molto tempo dopo per un valore di oltre un milione di dollari. Quello stesso abito senza esser stato utilizzato dal binomio Monroe/Kennedy, quanto potrebbe valere sul mercato? E concludono: "Questi esempi mostrano che il **valore di mercato di un'opera d'arte** o da collezione è costituito da **due componenti**: il valore dell'oggetto fisico più il valore intangibile incarnato nell'oggetto, come l'autore dell'opera e la provenienza. Ed è il valore intangibile piuttosto che l'oggetto fisico a determinare principalmente il valore dell'opera".

<sup>116</sup> La sentenza della corte è ancorata agli usi commerciali e all'art. 50 del codice di commercio, arrivando a dichiarare in una delle sue considerazioni: "...è interessante sottolineare che nella specialissima questione discussa – **autenticità di un'opera d'arte** – la quale in realtà dovrebbe avere un trattamento molto speciale, poiché non può essere paragonata o assimilata alle disposizioni generali contenute nel Codice di Commercio e, se del caso, anche nel Diritto comune, poiché la sua rilevanza e non meno difficoltà proprie che comportano, richiede un trattamento speciale e particolare, che costringe ad avvalersisenz'altro di quell'articolo secondo del Codice di Commercio in tutte quelle questioni concernenti, che consenta di ottenere soluzioni più specifiche e particolari, ad esempio il saggio contenuto dell'uso del commercio applicato dal Tribunale di Primo Grado, che fornisce una soluzione interpretativa a quei casi in cui l'imparzialità non allenta più quella che doveva essere una conseguenza non molto conforme alla realtà, di un'applicazione rigorosa del Diritto comune, ma che inoltre trova la soluzione più certa per i casi importanti, nei quali non è possibile trovarne un'altra che sia più adatta di come si presentano in società, essendo la buona fede a prevalere in tali transazioni; ma inoltre, e qui è d'obbligo trattare di quella interdipendenza dei due aspetti con i quali il Tribunale di Primo Grado esaminò e risolse la questione, giungendo alla stessa conclusione da quelle due strade, come già fissata ampiamente, tale Tribunale non dimentica di considerare e risolvere la questione in tale contesto, avvalendosi del Diritto comune, in ottemperanza in particolare di quanto previsto dall'articolo 50 del Codice di Commercio spagnolo, di cui è stata fatta menzione, per cui è rilevante per non incorrere in una futile ripetizione di cui si è già parlato in una precedente considerazione; ragioni che determinano l'impraticabilità del motivo; il rigetto, quindi, che deve presumere il terzo al denunciare con i propri mezzi l'applicazione indebita dell'articolo 2 del Codice di Commercio spagnolo, porterebbe anche la sua causa alla violazione dell'art. 50 e, snaturata questa, come è stato per le motivazioni che hanno giustificato i motivi precedenti, nei due aspetti della questione nei quali si presentava l'inesistenza di tale presunta infrazione, questo motivo doveva necessariamente decadere."

che, con il passare del XX secolo, entrò in crisi<sup>117</sup>. Il binomio autenticità vs falsificazione riveste un insolito, ma sfortunatamente frequente, protagonismo nel mondo delle transazioni di opere d'arte<sup>118</sup>. Naturalmente, nell'ambito assicurativo sia delle opere stesse, sia delle transazioni economiche che vanno oltre l'arte in generale. La falsificazione di un'opera d'arte è una pratica frequente, pertanto stabilire modelli, parametri, presupposti e requisiti per dimostrare l'autenticità e originalità di un'opera d'arte appare una questione abbastanza complessa.

Tralasciamo il valore che una falsificazione, una copia per quanto fedele o grossolana che sia, arrivi a ottenere. Ciò incide, e in che modo, nella negoziazione, sia in operazioni relative a contratti di scambio, compravendita, sia in qualsiasi altra, dai contributi alle società, garanzie, dazioni in pagamento e, naturalmente, nell'assicurazione di un'opera d'arte incluso la multi-assicurazione di fronte a interessi concorrenti e convergenti ma diversi da un attore all'altro<sup>119</sup>.

Ma cosa si intende per autentico, originale e a cosa si deve contrapporre?<sup>120</sup> E per falsificazione?<sup>121</sup> Si falsifica soltanto l'opera autografa o, al contrario, si può intendere

---

<sup>117</sup> Una buona analisi in BARENGHI, "Considerazioni sulla tutela dell'opera d'arte", cit. pp. 436 e sgg., il quale afferma a p. 439 "la messa in discussione della creazione artistica e del meccanismo del mercato, "se pure sia stata intesa a rompere il rapporto tra opera e paternità artistica", da un lato, e tra la creazione dell'arte e il mercato dall'altro, finisce davvero per invertirlo, e continua ad invertirlo determinando un risultato paradossale".

<sup>118</sup> Conciso MERRYMAN, "Counterfeit Art", in *International Journal of Cultural Property* 1992, p. 27 e sgg., trattando del caso di van Meegeren, il quale aveva falsificato opere di Vermeer prima del saccheggio nazista e dopo l'occupazione olandese, e il famoso processo in cui l'imputato aveva tradito il paese per aver venduto a un gerarca nazista un quadro di Vermeer considerato un tesoro nazionale, *Cristo e l'adultera*, afferma: "if the painting we are looking at is indistinguishable from an authentic Vermeer, what importance does the fact of inauthenticity have? Isn't the perfect counterfeit, by definition, as good as an authentic work? And if it is, what attitude should society take toward the counterfeiter? What is the harm? Why should the counterfeiter be treated as a criminal? Why should the museum director, dealer or collector who happily buys a supposed De Chirico be unhappy when it is shown to be a counterfeit?"

<sup>119</sup> Come sopra indicato, PÉREZ-PRAT DURBÁN, *El tráfico de bienes culturales*, cit risorse online: "La falsificazione dell'arte nasconde una relazione evidente con la sua controimmagine, l'autenticità dell'opera d'arte. Tuttavia, **falsificazione e autenticità non sono le due facce della stessa medaglia**. Le circostanze possono divergere, dalla certezza totale sull'autenticità di un oggetto, passando dai dubbi o errori di attribuzione, alla chiara percezione che si tratti di un falso. In molte occasioni, dunque, nelle fasi intermedie dell'attribuzione, non si può prevedere se essere in presenza di un'opera d'arte contraffatta. Sono le sabbie mobili che Samuel Sachs II denomina lo yin e lo yang dell'autenticazione. Riferendosi alla Frick Collection di New York, della quale è stato direttore, Sachs mostra l'estremo certo (lo yin) con l'esempio dei pannelli di Fragonard. Di essi si è sempre saputo la paternità, e le tracce storiche da quando sono stati realizzati dalla mano del pittore sono ben documentate, da una trasmissione all'altra, fino a giungere alla Sala Fragonard del suddetto museo. Ma riferendosi all'altro estremo, l'opera che non è assolutamente dell'artista, Sachs riporta l'esempio di un'opera che non è esposta nel museo, un Rubens comprato da Frick di cui si è dimostrato "essere un errore... salvato per sempre come promemoria di non dover mai comprare nulla senza averlo prima visto." Senza dirlo, sembra che debba essere considerato un falso."

<sup>120</sup> Analizzando il termine autenticità, sostiene DUTTON, "Authenticity in Art", *The Oxford Handbook of Aesthetics*, [LEVISON (Eds.)], New York, 2003, pp. 258 e sg.: "Authentic" like its near-relations, "real," "genuine," and "true," is what J.L. Austin called a "dimension word", a term whose meaning remains uncertain until we know what dimension of its referent is being talked about. A forged painting, for example, will not be inauthentic in every respect: a Han van Meegeren forgery of a Vermeer is at one and the same time both a fake Vermeer and an authentic van Meegeren, just as a counterfeit bill may be both a fraudulent token of legal tender but at the same time a genuine piece of paper. The way the authentic/inauthentic distinction sorts out is thus contextdependent to a high degree. Mozart played on a modern grand piano might be termed inauthentic, as opposed to being played on an eighteenth-century forte-piano, even though the notes played are authentically Mozart's".

<sup>121</sup> POUIVET, *Art and Cognition Workshops georganiseerd tijdens een congress van Interdisciplines*, 2004, riferendosi al concetto di falsificazione afferma, a p. 38: "**Forgery doesn't have an autonomous existence, because it depends on a mistaken**, intentionally misleading, attribution. The mode of existence of forgery is parasitic on authenticity. Thus, the right question is not "What is a forgery?" but "What can be the object of a forgery?" Conclude a p. 39: "Pertanto, la mancanza di autenticità non può essere una proprietà essenziale poiché un dipinto, un passaporto o una banconota sono solo veri o falsi in base ad un'attribuzione corretta o errata. Se qualcuno attribuisce un dipinto di Van Meegeren a Vermeer, il dipinto non è falso in sé e per sé, ma secondo una descrizione di questo dipinto come opera di Vermeer."

che qualsiasi manifestazione di opera d'arte può essere contraffatta?<sup>122</sup> E per quanto riguarda gli allografi?<sup>123</sup> La pittura è autografa, la musica è allografa ed impossibile per se da falsificare. Si falsifica l'autobiografico.<sup>124</sup> Autenticare vuol dire affermare l'originalità di un'opera, la sua paternità o attribuzione inequivocabile e indiscutibile, sebbene a volte ci sarà una paternità quanto meno putativa<sup>125</sup>.

Tra gli elementi valutativi del rischio e, quindi, del valore dell'interesse assicurato, non si può ignorare che, per quanto riguarda un'opera d'arte, in particolare un'opera più antica e di cui un artista non è più in vita o è vissuto secoli fa, autenticare la sua paternità non è sempre facile tantomeno possibile senza il lavoro degli esperti. Il lavoro in questa fase di perizie e consulenze è fondamentale. Ma un tribunale non è esperto *per se* nel valutare un'opera<sup>126</sup>. Questione diversa è che il giudizio fosse inconfutabile e inattaccabile. Ma anche la possibilità di esigere responsabilità incrociate di coloro i quali sono intervenuti nelle trasmissioni nel tempo. Dunque, nella sentenza della Corte Suprema del 23 ottobre 2003, un privato comprava un determinato quadro nel 1980 in una galleria d'arte, operazione protocollata dinanzi ad un notaio. Gli eredi, sette anni dopo, hanno venduto di nuovo la tela, un'opera attribuita a Murillo. I venditori consegnarono all'acquirente un catalogo che la galleria d'arte sette anni prima aveva fornito al de cuius, catalogo che comprendeva riferimenti sull'opera, fotografia della stessa e un testo del 1952 in cui un esperto definì l'opera quale appartenente all'autore Murillo. Nel 1994 quando si cede di nuovo l'opera come pagamento di un debito con una entità immobiliare, dazione in pagamento, il cedente subordinò la stessa alla certificazione di autenticità del quadro e il suo valore di mercato da parte della casa d'aste Sotheby's. Per la casa d'aste il quadro non era di Murillo, ma un'opera di un suo contemporaneo e probabilmente realizzata nello stesso laboratorio. Il valore del quadro

---

<sup>122</sup> LANDES/LEVINE, cit. p. 240, sostengono: "Parties to authenticity disputes employ a variety of methods to attack or defend the authorship of works of visual art. At one end of the spectrum is the "high-handed, note-the-weak-contours-on-the-vase-at-left . . . old-fashioned connoisseurship". At the other are highly technical scientific techniques such as Xradiography, pigment analysis, and canvas thread counting".

<sup>123</sup> Circa tale duplicità nella contraffazione tra autografo e allografo, si consulti GOODMAN, *Langages de l'art*, Nîmes, 1990, pp. 147 e sg., dove l'autore segnala: "On désigne «une œuvre comme autographique si et seulement si la distinction entre l'original et la contrefaçon a un sens; ou mieux, si même sa plus exacte reproduction n'a pas, de ce fait, statut d'authenticité » ... **À la différence de la peinture, la musique est allographique.** Donc, un faux musical est une impossibilité ontologique".

<sup>124</sup> Secondo il contributo di RØD, "Vincent Van Gogh's self-portrait in Nasjonalgalleriet, Oslo. Genuine or fake?", *Art Forgeries*, Reykjavik, 2003, [<https://nkfisland.files.wordpress.com/2016/01/art-forgery-iic-nkf-2003-compressed.pdf>], pp. 22 e sgg., il museo di Oslo aveva acquistato un autoritratto del famoso artista. I dubbi sull'autenticità o meno del quadro sono sorti soprattutto negli anni Settanta. Da allora, la ricerca condotta da Jan Hulsker e altri esperti è stata conclusa con scetticismo per quanto riguarda l'autenticità. Esisteva soltanto una ricerca minore sul dipinto e l'obiettivo era quello di cercare di stabilire una nuova valutazione della sua autenticità; i motivi principali da considerare per una nuova valutazione sono la provenienza, il confronto tra stili e caratteristiche con altri autoritratti di Van Gogh, l'uso di materiali e la tecnica pittorica.

<sup>125</sup> Schematici LANDES/LEVINE, cit. p. 242, con il seguente sillogismo avendo confuso una paternità e la sua incidenza sul valore e chi affronta le conseguenze: "Consider an extreme version of the Calder case: both buyer and seller initially believe that a work is by X; yet after the sale it becomes clear that the work is not by X. Suppose further that the **change in authorship leads to a substantial change in the value of the work** (either up, if the work turns out to be by a more famous artist than X, or down, if the reverse is true). **Should the buyer or seller bear the risk of mutual mistake?**". Gli autori non negano che tradizionalmente la risposta standard della legge e dell'economia assegna il rischio alla parte capace di valutare o acquisire informazioni, in modo più economico.

<sup>126</sup> Chiaro il caso *Greenberg Gallery, Inc. v. Bauman* (817 F.Supp 167 (D.D.D. 1993)), in cui il tribunale si pone la difficile questione se un tribunale deve sostituire la sua sentenza con quella del mercato. Il tribunale di Greenberg è stato chiaro: "Questo non è il mercato ... ma una corte di giustizia, in cui il giudice deve prendere una decisione basata su una preponderanza ... delle prove". Ciò premesso, il tribunale trattò il problema dell'autenticità come suscettibile a una risposta "si" o "no", piuttosto che come un'analisi che produce risultati durante un periodo di tempo determinato. Quest'ultima prospettiva concentrerebbe l'indagine di un tribunale sul fatto che se i dubbi sulla paternità hanno causato un calo materiale del valore di mercato dell'opera – come accade quando si valutano i contratti commerciali; se il venditore non ha rivelato le informazioni possedute sull'autenticità (o avrebbe dovuto ragionevolmente possedere) al momento della vendita; e se la condotta dell'acquirente può aver causato la riduzione del valore di mercato alterando o danneggiando l'opera.

si abbasso da venti milioni che erano stati pagati a circa un milione duecento mila. Al dibattito giuridico sulla invalidità o meno del contratto di compravendita sottoscritto dalla galleria d'arte, il tribunale di prima istanza condannò i venditori a restituire i 20 milioni, ma non alla sussidiaria di responsabilità della galleria. L'udienza ritenne che non si trattava di una questione di invalidità per mancanza di oggetto, data l'esistenza dei tre requisiti del 1261 CC. Sostenne un vizio del consenso, per cui ci fu un errore nel consenso prestato, ma che, tuttavia, era già scaduto. Tutte le istanze esonerarono la galleria dalla responsabilità.

Ciò influisce a pieno, senza dubbio, sulla valutazione dell'interesse assicurabile e, ovviamente, sul modo di riparazione del danno ogni qualvolta si verifichi il sinistro. Come risaputo, uno dei nervi stessi di ogni contratto assicurativo è la valutazione dell'interesse assicurabile, la somma assicurata. È evidente che appare incompatibile con l'assicurazione la frode, ma cosa succede se il contraente, incluse le due parti contrattuali di una compravendita di opere d'arte, ignora – e non per negligenza – la contraffazione dell'opera e accettano il prezzo di mercato per stabilire il valore dell'interesse assicurato? Una cosa che non sfugge nel mondo dell'assicurazione di opere d'arte, anche quando la stessa si realizza sotto forma di polizza stimata o di valore aggiunto. Che non è un *absolutum*. Si pensi alla sopravvivenza stessa della polizza assicurativa se l'opera, una costante la copertura dei rischi, subisce la messa in discussione della sua autenticità o che si attesti la sua falsità, copia, ecc., nonché si scopre che ha potuto essere oggetto di traffico illecito di opere d'arte, di saccheggio, furto, ecc., e la perdita di interesse assicurato da parte del contraente.

Nell'inventario di opere d'arte, oggetto di assicurazione, oltre alla descrizione completa del bene, del valore dichiarato o stimato che si può stabilire, consiste nell'autenticità della paternità dell'opera, purché in un modo o nell'altro, si possa stabilire la paternità individuale dell'opera e del tempo o cronologia, epoca, in cui è stata realizzata.

Il contraente/assicurato, chiunque esso sia, deve dichiarare nella fase precontrattuale il rischio che vuole assicurare, rispondere a ciò che gli viene chiesto, fornire documentazioni, certificazioni dell'opera, acquisizione, ecc. Dunque, se non ci fosse nel questionario di assicurazione una domanda concreta al momento della selezione avversa del rischio che la compagnia assicurativa sarebbe disposta, nel caso, ad assumere su possibili dubbi sull'autenticità dell'opera acquisita, dovrebbe il contraente sollevare preoccupazioni ponendole a conoscenza della compagnia assicurativa? Che ruolo hanno in tal caso la buona fede e il dovere di rispondere, ma non di dichiarare spontaneamente tutto ciò che riguarda il rischio che esiste, invece, in altri ordinamenti europei?

Essendo questo un ambito molto specifico, il ruolo delle perizie è fondamentale non solo per l'assunzione del rischio assicurato, ma anche per la valutazione prevista dell'opera d'arte o della collezione. Ebbene, qual è il grado di diligenza che bisogna esigere da un acquirente di un'opera d'arte e che, inoltre, cerca di assicurare la stessa? Il criterio si può misurare dal punto di vista dell'assicurazione negli obblighi precontrattuali del rischio, dovendo rispondere a ciò che la compagnia assicurativa ai fini della selezione avversa di rischi che alla fine saranno oggetto di copertura. Inutile dire che quel dovere di risposta, che non è un obbligo, è presieduto dalla buona fede del contraente e acquirente generalmente dell'opera d'arte. Deve, inoltre, apportare tutta una serie di documenti e certificati dell'opera. Dunque, è in buona fede se sa che l'opera acquistata è stata rubata, saccheggiata, ecc.<sup>127</sup> e se lo scopre a posteriori, deve comunicare tale contingenza alla

---

<sup>127</sup> BIBAS, "The case against statutes of limitations for stolen art", cit., p. 2440 e sg., sostiene categorico "... a thief's title is void. The thief cannot give a buyer, even a BFP, good title", anche se l'autore approfondisce le tesi mantenute per escludere questa norma da parte di qualche dottrina.

compagnia assicurativa? Che conseguenze ha tale evento nel contratto di assicurazione, sia positive che negative?<sup>128</sup> Ma si pensi inoltre che poteva essere un acquirente uberrimae bonae fidae e che acquista un quadro rubato da un museo e che questi non ha mai denunciato alle forze di polizia sia nazionali che internazionali, e neanche ad altri musei o attori del mercato dell'arte, né ha registrato in nessun database tale contingenza<sup>129</sup>. Che ruolo hanno o dovrebbero avere in questi casi, oltre all'equità, alla diligenza del proprietario o accipiens dell'opera d'arte che in passato è stata sottratta, saccheggiata, ecc., la condotta dello stesso compratore e, infine, il danno che gli si può causare e l'indennità, in questo caso dello stesso, ma dovrebbe risarcire l'indennità l'assicuratore e, se così fosse, a chi si ripeterebbe poiché il contraente è stato vittima di una frode, inganno, ecc., causato da responsabile terzo?

Ma bisogna anche chiedersi fino a che punto le norme che regolano la trasmissione di beni mobili siano coerenti con la rigidità e base di registri che possiede la proprietà immobiliare a fini di trasmissione e acquisizione a non domino e il ruolo della buona fede e, se del caso, della prescrizione acquisitiva di diritti ed estintiva<sup>130</sup>. Diverso dai casi di autenticazione di un'opera d'arte è la preesistenza dell'opera. Dimostrare che l'opera esisteva prima della trasmissione, prima della stipula dell'assicurazione. Pertanto, la sentenza del Tribunale di Madrid dell'11 ottobre 2010, sul caso di alcuni quadri apparentemente rubati dal bagagliaio di un'auto mentre si effettuava, presumibilmente, un trasporto degli stessi per consegnarli a un ipotetico compratore, afferma:

“... porta a dubitare della preesistenza dei quadri e il verificarsi del furto all'interno del parcheggio: prima di quelle indagini e testimonianze, il denunciante non fornisce alcuna prova che evidenzia la mancanza di verisimilitudine delle opere d'arte poiché non si presentano prove fotografiche, cataloghi d'arte, descrizione del museo, opuscoli d'arte emessi da qualsiasi ente a conoscenza dell'opera ..., indirizzo o pagina web a cui poter fare riferimento per verificare la natura, identificazione, descrizione o dettagli artistici dell'opera di tale pittore-sculitore, né polizza assicurativa di tali opere, di conseguenza risulta incredibile che un'impresa professionalmente attiva nella negoziazione di opere d'arte non abbia una copertura assicurativa generale...”.

Autenticare un'opera d'arte non è sempre facile. Al contrario. La necessità di ricorrere ad esperti, periti professionali che analizzano, studiano, confrontano e criticano l'opera necessita di conoscenze, dettagli storici, artistici, culturali, ecc., ma anche di una *lex artis* obiettiva e chiara da parte di quell'esperto che deve agire in buona fede, con integrità e obiettività nella valutazione<sup>131</sup>. Nel caso *Trevis v. Sotheby Parke Bernet, Inc.*, il tribunale di New York ha valutato un caso di errore nella perizia, con la quale si doveva decidere se vi fosse stato o no malizia nell'azione, posto che l'acquirente di un'opera credeva che il

---

<sup>128</sup> Sulla trascendenza della *discovery rule*, si consulti il contributo particolare per opere d'arte rubate di PETROVICH, “The recovery of stolen art: of paintings, statutes, and statutes of limitation”, *UCLA L. Rev.*, 1980, pp. 1122 e sg., soprattutto p. 1151 dove segnala come “advocating discovery rule that would balance defendant's interest in repose, plaintiff's interest in meritorious claim, problems of proof, and hardship to faultless plaintiff”.

<sup>129</sup> Cfr. la nota sentenza *Guggenheim Found v. Lubell*, 569 N.E.2d 426, 427-38 (N.Y. 1991). Il furto è stato commesso da un impiegato dell'ufficio posta dello stesso museo e questi non lo denuncia né alla polizia, FBI, Interpol, altri musei, ecc., tantomeno è mai stato registrato in un database. Anni dopo il quadro viene venduto finché il museo non lo reclama dai sigg. Lubell che aveva acquistato in buona fede reclamando la proprietà “as an adverse possessor and under the statutes of limitations”. La sentenza comincia sostenendo: “Il contesto della presente azione... è il mercato d'arte della città di New York, dove le opere maestre hanno prezzi straordinari nelle aste e il traffico illecito di merci rubate è un'industria a sé stante.”

<sup>130</sup> Sulle interferenze tra i principi validi per la trasmissione di beni mobili e immobili, la *adverse possession doctrine* e la *multi-factor balancing test*, ci consulti tra gli altri BIBAS, *The case against statutes of limitations for stolen art*”, cit., pp. 2439 e sg. Ancora, GERSTENBLITH, “The adverse possession of personal property”, *Buff. L. Rev.*, 1988, n° 37, pp. 229 e sg., p. 263 “an adverse possession rule that relies on possessors' good faith is a clear, predictable, fair substitute for their requirement of open and notorious possession”.

<sup>131</sup> Celebre la controversia legale sull'autenticità o no di un'opera presumibilmente attribuita a Leonardo Da Vinci, *Il Ritratto di Dama*, nel caso *Hahn v. Duveen*, 234 N.Y.S. 185, 193 (N.Y. Sup. Ct. 1929).

quadro che stava comprando fosse di Reynolds, incaricando un esperto di Sotheby affinché autenticasse l'opera<sup>132</sup>. L'esperto concluse che il quadro non era di Reynolds ma di Tilly Kettle, per cui il valore del quadro diminuì in modo notevole. La cosa divertente è che, tempo fa, Sotheby aveva confermato che l'opera era un lavoro di Reynolds. Dunque, Sotheby's aveva rilasciato due rapporti contraddittori sulla paternità e autenticazione dell'opera<sup>133</sup>.

Errori di autenticazione, vizi o no del consenso, *aliud pro alio*, errori di valutazione o, se del caso, della sostanza dell'opera stessa, hanno segnato ma, allo stesso tempo, strutturato controversie e azioni giudiziali in materia. E in fondo, di fronte a situazioni di fatto di mancata autenticità, la soluzione è optare per la risoluzione del contratto dato che ci troviamo in presenza di un inadempimento o per l'annullamento a causa di errore? Controversie, in sostanza, alle quali l'assicurazione non rimane estranea né distante. Si pensi all'assicurazione dell'opera d'arte stipulata da un compratore vittima di dolo del venditore o che si trova costretto richiedere la garanzia per vizi occulti; questo dovrà agire per l'inadempimento o per la risoluzione stessa del contratto di compravendita o d'acquisto dell'opera d'arte?<sup>134</sup> Ovvero, nel caso di assicurazione su un'opera che è stata rubata, ecc., e venduta a un terzo in buona fede che ignora il fatto. Quest'ultimo ha interesse ad assicurare l'opera come proprietario al momento dell'acquisto risulterà limitato da un possesso avverso e nel suo caso carente di titolo? Varrebbe per il contratto di assicurazione un interesse come mero possessore in buona fede? Ma si pensi ad un'ulteriore ipotesi: il compratore sa che sta comprando un'opera falsa o una copia, ma non un originale, anche se è tentato di pagarne un prezzo elevato in vista di una successiva rivendita, o rivalutazione del presunto autore, epoca, ecc. Cosa accade al contratto assicurativo per stabilire il valore economico dell'interesse assicurabile, notoriamente gonfiato e sopravvalutato? Sta agendo con dolo? E se è così e si verifica il sinistro, deve, e nel caso, quanto risarcire la compagnia assicurativa se si verifica il sinistro e distruzione, perdita, furto dell'opera d'arte?

Il noto caso *Dawson v. G. Malina, Inc.*, 463 F. Supp. 461 (S.D.N.Y. 1978) nasce dall'acquisto, nel 1974, di undici oggetti d'arte cinese da parte di Dawson a GMI per un costo totale di 105.400 dollari. Gli articoli acquistati, che comprendevano sia ceramiche cinesi che sculture di giada, consistevano in articoli che Dawson aveva visto in occasione di una visita a GMI il 25 marzo 1974, nonché oggetti che Malina gli aveva raccomandato in corrispondenza tra i due dopo la sua visita. Sebbene le merci doveva inviarsi prima a Londra, dinanzi a un problema doganale, il compratore ha richiesto di inviarle alle isole del canale, a Jersey, dove sono state ricevute e verificato il buono stato delle stesse.

Prima di partire da Londra verso le isole del canale, Dawson ha mostrato una fotografia dell'oggetto che Malina aveva descritto come un vaso yao Sung Chun, a un mercante d'arte londinese, il sig. Bandini de Eskenazi Ltd., manifestando i suoi dubbi sull'autenticità del vaso Sung. Di conseguenza, Dawson portò il vaso in un viaggio successivo a Londra e chiese a diversi esperti la loro opinione sul fatto che il vaso Sung fosse un pezzo autentico o no. Secondo Dawson, la conclusione degli esperti fu che il vaso non era dell'epoca della dinastia Sung. Sebbene in un primo momento il venditore accettava la domanda dell'acquirente, aggiunge che anche lui aveva sottoposto a perizia l'opera, constatandone l'appartenenza a quella dinastia. Prima della controversia, il

---

<sup>132</sup> No. 4290/79 (N.Y. Sup. Ct. Nov. 11, 1982).

<sup>133</sup> Riguardo all'obbligo di responsabilità delle case d'asta per errori nell'attribuzione e autenticazione di opere d'arte, si consulti l'importante contributo di SINGER, "Sotheby's Sold Me a Fake!"—Holding Auction Houses Accountable for Authenticating and Attributing Works of Fine Art", 23 COLUM.-VLA J.L. & ARTS, 2000, Vol., 23, pp. 439 e sg., in particolare pp. 446 e sg.

<sup>134</sup> BERGEL, cit. p. 32, difende la linea dell'inadempimento del contratto, quale linea efficace di protezioni dell'acquirente.

compratore suggerisce che siano degli esperti di New York a decidere. La galleria si rifiuta. Facendo causa per inadempimento della garanzia, Dawson si basa principalmente [3] sul § 219-c della General Business Law di New York che sancisce a tal riguardo, quanto segue:

“§ 219-c. Garanzie espresse. “Nonostante le disposizioni di altre leggi che dicano il contrario: 1. Ove un commerciante d’arte, vendendo o scambiando un’opera d’arte, fornisca a un acquirente di tale opera che non sia commerciante d’arte, uno strumento scritto che, descrivendo l’opera, la identifichi con un autore, si riterrà che la suddetta descrizione (i) fa parte della base dell’accordo e (ii) offrirà una garanzia espressa dell’autenticità di tale paternità a partire dalla data della vendita o scambio. Tale garanzia non sarà negata o limitata perché il venditore nello strumento scritto non usò parole formali quali “garanzia” o perché non aveva una intenzione specifica o autorizzazione per realizzare una polizza o perché qualsiasi dichiarazione rilevante pertinente alla paternità è, o finge, o è capace di essere meramente l’opinione del venditore.”

Con l’interpretazione del grado di autenticità della paternità garantita come precedentemente indicato, si prenderà opportunamente in considerazione la terminologia utilizzata per scoprire tale paternità e il significato che usi e tradizioni del commercio conferiscono a tale terminologia nel momento e luogo in cui si realizzò la vendita o lo scambio...” (McKinney Supp. 1977) la controparte pretese l’applicazione di un precetto meno rigoroso. Ma indubbiamente, il tribunale segnala

“...Esaminando la norma da applicare per determinare se gli oggetti d’arte in questione erano conformi alle descrizioni fornite dai richiedenti, il Tribunale deve tener conto che, come riconosciuto dagli esperti chiamati sia dal richiedente che dagli accusati, il processo di attribuzione di qualsiasi opera d’arte si tratti a un periodo particolare dell’antichità cinese e, per propria natura, una scienza inesatta. Come si evince dalla testimonianza di tutti gli esperti, determinare l’attribuzione corretta di quei lavori è in gran parte un lavoro soggettivo basato su se un esperto considera che una data opera è esteticamente coerente con altre dell’epoca, sulla base di caratteristiche elusive come la qualità, il carattere, la forma o il “tatto” del pezzo d’arte. Per questi motivi, è ovvio che qualsiasi intento di attribuire un’opera d’arte qui coinvolta a un periodo storico cinese specifico deve essere necessariamente impreciso.”

“Antico vaso cinese Chun yao a forma di pera modificata, con la parte inferiore a forma di petali di loto. Ha una invetriatura opalescente, in azzurro, con sfumature di lavanda. Altezza di 14¼". Originariamente, faceva parte della collezione di Samuel T. Peters e venne esposta al New York Metropolitan Museum of Art nel marzo del 1916. È stato realizzato durante la dinastia Sung, 960-1279 d.C.”

Il Tribunale conclude che la presente rappresentazione non aveva una base ragionevole di fatto. Per giungere a conclusione, il Tribunale ha dato notevolmente peso alla testimonianza di Margaret Medley, riconosciuta come una delle esperte più importanti del mondo in ceramiche cinesi antiche, secondo la quale il vaso non è un’opera della dinastia Sung, ma un’opera molto più tardiva. La stessa opinione è stata espressa da James Lally. Il Tribunale sottolinea che, sebbene Anthony duBoulay testimoniò che questo vaso poteva essere un’opera di Sung, dichiarò che lui stesso riteneva che il vaso era stato realizzato durante il periodo Ming. Allo stesso modo, mentre Robert Sistrunk testimoniò che il vaso poteva essere tanto contemporaneo quanto l’ultima dinastia Sung, egli dichiarò che poteva essere anche tardivo come la dinastia Ming. Nonostante secondo Marilyn Priem e Roger Priem il vaso era un’opera di Sung, la loro testimonianza, quando confrontata con quella di altri esperti, non stabilisce una base ragionevole di fatto per l’attribuzione inequivocabile e incondizionata di Malina del presente oggetto al periodo della dinastia Sung.



Il Tribunale osserva, inoltre, che non vi era motivo fondato per la provenienza attribuita a questo vaso a Malina, ossia, che era stato esposto nel Metropolitan Museum of Art di New York nel 1916 quale parte della collezione di Samuel T. Peters. Il Tribunale osserva che nella sua testimonianza al processo, Malina sostenne di aver basato la rappresentazione per quanto riguarda la provenienza dell'opera su un confronto del vaso, che gli era stato portato da un "mediatore" del mestiere, con una immagine di un vaso in un catalogo pubblicato dal Metropolitan Museum of Art in relazione alla mostra del 1916. Malina ammise di non essersi adoperato per verificare se il vaso rappresentato nel catalogo era ancora in possesso del Museo, tantomeno per sapere se il vaso era realmente lo stesso esposto nel Museo nel 1916. La testimonianza di Suzanne Valenstein, Conservatrice Associata del Dipartimento d'Arte del Museo Metropolitan d'Arte dell'Estremo Oriente, secondo la quale il vaso illustrato nel catalogo è ancora detenuto dal Museo attualmente, stabilisce definitivamente che questa rappresentazione era completamente infondata. Per i motivi precedenti, il Tribunale considera che il richiedente ha stabilito che gli accusati hanno violato le garanzie espresse fatte nei confronti del vaso.

Ma cosa accade, ad esempio, quando neanche gli esperti sono in grado di autenticare e attribuire una paternità, un laboratorio, un'epoca a una determinata opera d'arte, su chi gravano i rischi di questa impossibilità o mancanza di certezza? E come influisce tale circostanza sia al momento di perfezionare il contratto, sia, nel caso, successivamente: i rischi gravano sul compratore? E se il venditore è un professionista del mercato dell'arte e l'acquirente no? Supponiamo che entrambi hanno agito in buona fede e diligentemente.

Ma non possiamo nemmeno ovviare una chiara evidenza, non tutti, compresi gli stessi professionisti dell'arte, ci permettano di racchiuderli sotto questo ombrello comune, hanno o devono tenere lo stesso grado di conoscenza, di perizia e abilità. Primo, perché sono molti i professionisti dell'arte, dal banditore d'aste al gallerista, dal collezionista al restauratore, passando dall'esperto di un autore, epoca o tendenza. Secondo, perché non esistono dei modelli riconosciuti che misurano e impongono diligenza e professionalità, anzi, ognuno deve avere quella che corrisponde alle proprie conoscenze<sup>135</sup>. Misurare il grado di conoscenza artistica di una persona non è semplice e facilmente comparabile o sintetizzabile in delle tabelle, sebbene mantenere l'assioma della diligenza media che ha o deve avere il *pater familia ex art.* 1104 CC non è, a propri, la soluzione più idonea. Dunque, in che misura può essere indizio di dubbio, fondamento o constatazione di un'incertezza il fatto che un quadro non sia firmato?<sup>136</sup> O cosa accade quando i due sono professionisti dell'arte. O sono consapevoli, anche senza segnalarlo, che l'opera non è autentica ma ad entrambi interessa la trasmissione, anche ad un prezzo elevato per cui, da un lato, l'apparente autenticità, di fronte al sillogismo errato che a maggior prezzo

---

<sup>135</sup> Come affermava DE CASTRO, "Sentencia del Tribunal Supremo de 22 de diciembre de 1981. Error en el consentimiento. Cumplimiento del contrato. Normal diligencia", ADC, 1982, pp. 511 e sg., p. 518 l'inesperto, il privato che si rivolge a una galleria d'arte e desidera comprare un Sorolla e acquista come tale un quadro da una galleria accreditata e al prezzo adeguato alla normale quotazione dei Sorolla, merita di essere protetto se successivamente risulta che il quadro non è autentico. In questo caso, continua l'autore, non varrebbe neanche l'uso commerciale, vincolante solo *tra* commercianti. In che misura, credere che la vendita realizzata dal venditore professionale sia autentica e pagare alla luce di tale circostanza, subisce un errore giuridicamente rilevante nel caso in cui, in ultima analisi, tale autenticità non esiste. Già il maestro DE CASTRO a p. 517 concludeva e si lamentava poiché la Corte Suprema aveva risolto la questione dell'autenticità del quadro, considerando che alla compravendita di auto era applicabile l'uso commerciale interpretativo proprio dei mercanti. Era quindi irrilevante che il compratore credesse che il quadro era di Sorolla.

<sup>136</sup> Affermava e catalogava "res dubia", nel noto caso del quadro Sorolla, DE CASTRO, "Sentencia del Tribunal Supremo del 22 diciembre 1981", cit. p. 518, quanto segue: "Rimane l'incertezza che, se con ciò si parla della vendita di un quadro firmato o non firmato, è sempre "res dubia", segnalando come si dovranno considerare tutte le circostanze degli accordi, ad esempio, i contraenti, l'intervento di periti, il luogo dell'affare, la storia del quadro, il prezzo.

maggiore la presenza di autenticità, per una rivendita e alterazione decisa e provocata dei prezzi. Non sembra che in questa ipotesi l'errore, la mancanza di certezza imputabile equamente a entrambe le parti sia la scintilla dell'annullamento del contratto di acquisto, neanche, se del caso, della perfezione ulteriore di un contratto di assicurazione. Incluso del contratto che copre e assicura i rischi di consegna e spedizione di un'opera d'arte tra venditore e acquirente<sup>137</sup>.

È evidente che se la paternità, l'autenticità è il fulcro stesso della decisione di stipulare un contratto, al punto che se ci fosse il minimo dubbio o non esistesse fiducia in perizie o giudizi ad hoc di esperti in materia, autore, epoca, ecc., il compratore non perfezionerebbe mai il contratto, se egli subisce un errore, tenendo conto che sarebbe una qualità della paternità sostanziale e centrale dell'oggetto del contratto, lo stesso si dovrebbe annullare. Questione a parte è l'essenzialità e rilevanza di tale errore, nonché della giustificabilità o no dello stesso. Errore che, inoltre, porta a perfezionare un altro contratto connesso e complementare per attenuare e indebolire, o meglio dissipare, i rischi che può correre l'opera d'arte, e che parte da un interesse soggettivo sbagliato quale oggetto reale del contratto assicurativo.

Che accade quando, tuttavia, le parti aumentano l'autenticità di un'opera d'arte a garanzia del contratto e si dimostra ulteriormente che vi è un errore di paternità o autenticità, e a chi è imputabile l'errore e quale dimensione o qualità possiede, sia essenziale che sostanziale e unica in quanto causa scatenante il contratto per cui con la dimostrazione dell'errore, il contratto può essere annullato? Si può forse affermare che le parti sono diligenti, entrambe professioniste nel mondo dell'arte, o almeno una, la venditrice, che ignora deliberatamente la prova di aver strappato dall'opera etichette o timbri, o la firma stessa dell'autore e che servirebbero almeno a evitare dubbi ragionevoli sull'autenticità?

### **6.1. L'entità dell'errore**

Cosa accadrebbe qualora ammettessimo semplicemente l'annullamento del contratto in presenza di mancata certezza ed erronea autenticità e successivamente, tuttavia, si giungesse alla conclusione che, ad esempio, grazie alla scoperta di nuove tecniche artistiche, o di supervisione, analisi, ecc., l'opera era autentica o originale di colui al quale è stata attribuita? Si pensi inoltre a come questo può influire completamente sul contratto assicurativo, annullamento di un contratto su un particolare oggetto e poi si dimostra la realtà dell'opera e relativa paternità. Chi subisce il danno e a chi lo si attribuisce? E se ad esempio il perito o esperto si sono sbagliati nel giudizio? D'altra parte, non si può dimenticare la limitatezza dei termini per interporre l'azione di annullamento quando l'errore è sostanziale, quindi per aver dubitato della paternità dell'opera il compratore non avrebbe mai comprato, ad esempio, l'opera d'arte, nonché il decorrere della prescrizione<sup>138</sup>.

---

<sup>137</sup> Conferma BERGEL, cit. p. 161, quando in queste circostanze chi subisce le conseguenze della mancanza di certezza cercherà di addurre che è caduto in errore poiché l'autenticità riportata nel contratto non è stabilita con sicurezza. La controparte cercherà di dimostrare che l'incorretta autenticità riportata nel contratto non è sufficientemente comprovata, che la mancanza di autenticità non può assicurarsi e che dunque non si può parlare di errore.

<sup>138</sup> Questo è stato il presupposto della sentenza della Corte Suprema del 28 maggio 2003, l'oggetto della controversia era l'errore nell'attribuzione di un quadro a "Murillo", nella terza base giuridica si evince: "... si basa sul fatto che manca la causa e l'oggetto del contratto di **compravendita** contenzioso, poiché il *quadro* venduto non è originale di Murillo. Il ricorrente sostiene di non aver comprato un quadro che rappresenta San Giovanni Battista da bambino o un quadro che potrebbe essere antico o attribuibile a Murillo, ma "un Murillo". La paternità del pittore, continua il ricorrente, non è soltanto condizione essenziale dell'oggetto del contratto, bensì il suo stesso oggetto e causa, e per quello il prezzo pagato è stato di venti milioni di pesetas (nel 1987).

È facilmente possibile alterare un contratto con un altro. In effetti, che accadrebbe allora con un contratto assicurativo su un'opera d'arte che è stata acquistata con grave errore sulla stessa, viziando di conseguenza il consenso?<sup>139</sup> Tuttavia, che succede con gli altri contratti, come quello di finanziamento, di trasporto, o di mediazione che hanno reso possibile la transazione? Fino a che punto è applicabile l'articolo 1265 CC che difende l'invalidità del contratto quando il consenso è stato prestato per errore? Dunque, su che qualità ed entità dell'opera in sé ricade l'errore e chi lo subisce, un compratore o acquirente inesperto nel mondo dell'arte o un mercante d'arte vero professionista, non sono questioni minori, tantomeno omogenee<sup>140</sup>.

Indubbiamente, a questo punto ci troviamo nel cuore o fulcro stesso del contratto. Misurare la rilevanza dell'errore nella formazione della volontà contrattuale e ponderare ed esigere, pertanto, le conseguenze giuridiche proprie e in linea con l'errore, avrà in serbo o l'invalidità del contratto e conseguenti contratti correlati, oppure, inoltre, il risarcimento del danno causato in funzione del dolo o no dei soggetti e il grado di diligenza che le è o dovrebbe esserle applicabile ad alcuni, soprattutto se sono esperti o professionisti del mondo dell'arte. Una questione è, naturalmente, la mancanza di rappresentazione dell'identità e paternità di un'opera d'arte, qualità essenziale del relativo oggetto del negozio giuridico in erba, e un'altra è l'errore sul prezzo o il valore come mera conseguenza dell'errore sulla natura del bene<sup>141</sup>. Ma, chiaramente, così come afferma l'articolo 1266 CC, l'errore deve essere essenziale per la possibilità di annullare il contratto. Deve, quindi, vertere e ricadere sull'essenza, su qualcosa di centrale e insostituibile che va oltre la relazione genere/specie considerata dalle parti come motore della perfezione del contratto. Una causa unica ed essenziale di modo che, se non esistesse, le parti non avrebbero mai celebrato il contratto. Questione distinta è ripartire lo stesso rischio tra le parti, il rischio che l'essenza, la sostanza, il motivo determinante del contratto non esiste<sup>142</sup>.

In un altro colpo di scena, l'ottica può discostarsi quando chi cerca l'annullamento del contratto e un risarcimento basato sul quell'errore o convinzione sull'autenticità e

---

Per deliberare sul suddetto motivo di invalidamento, è necessario considerare che l'attore, qui ricorrente, non risulta né che fosse esperto in opere d'arte pittoriche, né che avesse a che fare professionalmente con il relativo commercio. Si tratta semplicemente di una persona che acquisisce un quadro la cui paternità è attribuita dal venditore a Murillo, dalla perizia che nel 1952 si dica abbia realizzato un illustre e autorizzato professore. Così recita in nota meccanografica sul retro della fotografia del quadro, firmata dal co-convenuto don Juan Enrique al tempo della vendita (21 aprile 1987). In sostanza, entrambe le parti considerarono il quadro di Murillo, fidandosi della suddetta perizia.

Anni dopo la vendita, altre opinioni di esperti non attribuiscono il quadro a Murillo, e sulla base di questa perizia si invita all'annullamento assoluto per mancanza di oggetto e causa del contratto, il che non può essere ammesso dato che siamo in presenza di semplici opinioni diverse, e **non di fronte alla scoperta della verità oggettiva**. Se l'acquirente del quadro lo compra perché si fida del parere di un esperto rinomato, non può reclamare nulla a meno che non dimostri che la perizia non si effettuò o che incise su errori oggettivi per l'epoca in cui si realizzò secondo altri esperti, e qui non è successo nulla di tutto ciò, dunque le lamentele del ricorrente risiedono nel fatto che il quadro non è di Murillo secondo altri esperti.”

<sup>139</sup> VIGNERON, “L'authenticité d'une oeuvre d'art. Une comparaison franco-anglaise”, RIDC, 2004, n° 3, pp. 625 e sg., pp. 628 e sg., si chiede “l'inautenticità di un'opera d'arte, vizio del consenso?” per contrapporlo di seguito a una *misrepresentation* e pertanto a un inadempimento del contratto.

<sup>140</sup> In generale, CAVA, *Il contratto*, Milano, 2012, a p. 94 definisce l'errore come “una rappresentazione inesatta della realtà che consiste nel credere a fatti esistenti inesatti o, al contrario, fatti inesistenti che in realtà esistono”. Allo stesso modo, per MALAURIE/AYNES/STOFFEL-MUNCK, *Droit civil. Les obligations*, Paris, 2004, p. 230 l'errore è “*croire qu'est vrai ce qui es faux ou inversement*”.

<sup>141</sup> A tal riguardo, si consulti la sentenza della Corte di Cassazione civile italiana del 2 febbraio 1998, n. 985, in cui c'è stata una falsa attribuzione della paternità di un'opera scultorea che sostiene “... *La scusabilità dell'errore che abbia viziato la volontà di uno dei contraenti al momento della conclusione del contratto, è irrilevante ai fini dell'azione di annullamento, dovendosi avere riguardo alla riconoscibilità dell'errore da parte dell'altro contraente. L'errore sul valore della cosa alienata è rilevante dell'invalidità del contratto quando sia conseguenza di un errore su una qualità essenziale della cosa medesima*”.

<sup>142</sup> Essenziale la monografia di MORALES MORENO, *El error en los contratos*, Madrid, 1988, in particolare pp. 97 e sg., in cui l'autore affronta il problema di ripartizione dei rischi tra le parti.

paternità dell'opera d'arte, non è l'acquirente, quanto il venditore, il tradens. Cosa accade, ad esempio, in quei casi in cui il venditore crede che la sua opera è volgare o con un valore molto basso e che, dopo l'esito di un'asta, il prezzo di offerta sale e anni dopo si moltiplica esponenzialmente quando si scopre chi è l'autore reale dell'opera? Può attaccarsi a principi identici a quelli di un accipiens se fosse questi a subire l'errore?<sup>143</sup>

Cosa avviene, ad esempio, quando un professionista del mercato vende un'opera d'arte ad un prezzo elevato credendo, tuttavia, che l'opera ha un semplice valore simbolico o residuo e che tempo dopo, invece, si scopre che l'opera è davvero preziosa<sup>144</sup>: per caso si può sostenere, in questo caso, che quel professionista ha subito un errore giustificabile?<sup>145</sup> E in caso contrario, cosa succede quando un esperto acquisisce un'opera d'arte per un valore minimo sapendo che l'opera vale di più e non lo comunica al venditore inesperto? Per caso la assicurerebbe per il valore d'acquisto? E se si verifica una sottoassicurazione, sebbene non dolosa, che conseguenze ha ai fini della polizza assicurativa e, se del caso, ai fini di indennizzo se si verifica un sinistro?

Stando così le cose, non c'è altra soluzione se non misurare la rilevanza dell'errore, tanto nella dimensione oggettiva, ma soprattutto, in quella soggettiva, in funzione della persona e la competenza che possiede o no, davanti al mercato dell'arte. In che misura l'errore è tale e la constatazione che se non ci fosse stato non si sarebbe effettuata la transazione, che può annullare il contratto? Tuttavia, un semplice errore estraneo all'essenzialità oggettiva di una cosa tanto specifica come lo è un'opera d'arte unica, può annullare la vendita? E se così fosse, in quale momento decorrono i termini di prescrizione ai fini dell'azione per errore del consenso ex articolo 1301 CC? E, d'altro canto, esiste un interesse dominicale per il contraente l'assicurazione o, nel caso, assicurato o come conseguenza di quella invalidità decade lo stesso per mancanza di interesse l'assicurazione perfezionata e, eventualmente, si retrodatano le controprestazioni nell'assicurazione effettuata? Per caso un acquirente di un'opera d'arte comprerebbe un quadro o una scultura se non credesse senza dubbio alla paternità della stessa? Ciò suppone innalzare la paternità dell'opera d'arte a qualità sostanziale della propria opera, ossia, l'opera d'arte si sarebbe acquistata sapendo la mancanza di autenticità della medesima?<sup>146</sup> Quale tasso porta ad assicurare un'opera in un caso simile? Dinanzi agli errori che influiscono sulla sostanza stessa dell'oggetto, sulla sua natura, errori sui materiali che compongono l'opera, si innalza l'errore dell'autenticità dell'opera, della sua paternità, dell'attribuzione a un autore, una scuola, un laboratorio in particolare. Tutto ciò, alla fine, costringe a un errore sul valore reale della cosa medesima.

---

<sup>143</sup> Questo è stato il caso verificatosi nella sala d'aste francese Azur Encheres che, nel marzo 2010, mette in vendita una piccola tela, con la dicitura "un'opera del XIX secolo" ma del quale non si conosce l'autore reale, al prezzo base di 100 euro credendo che il quadro sia privo di valore artistico particolare. Due offerenti francesi rilanciano per 3500 euro. Questi ultimi, tuttavia, due mercanti d'arte noti, credevano che l'opera in realtà era una tela del maestro del romanticismo tedesco Caspar David Friedrich: una "Civetta su un albero" di cui si erano perse le tracce. Si avvia un processo giudiziario in cui il precedente proprietario fa causa agli offerenti e che si conclude con un ulteriore accordo economico dal momento che nel 2011 gli offerenti hanno venduto l'opera a un privato collezionista per un valore di 6,5 milioni di euro.

<sup>144</sup> Puntualizza BIBAS, cit. p. 2438 come invece i tribunali devono sviluppare ipotesi di confutazione basate sui dati dei controlli sui furti di un compratore e sulla vendita di beni a commercianti stabiliti. Queste norme generali prevedono anche che le vittime di furti pubblicino le ricerche, consultino i cataloghi delle opere d'arte degli artisti e denunciino alla polizia.

<sup>145</sup> Esempio preso dall'opera di PIETTROBON, *Errore, volontà ed affidamento nel negozio giuridico*, Padova, 1990, pp. 221 e sg., e per il quale l'esperto non potrà sostenere che l'errore era identificabile data la sua inesperienza dal momento che il quadro, contrariamente a ciò che credeva, tuttavia, possiede un alto valore economico.

<sup>146</sup> Importante a questo proposito, l'esperienza nel diritto francese e l'enorme casistica dei tribunali per riconoscere l'autenticità come qualità essenziale. Si veda lo studio dettagliato che al riguardo fornisce BERGEL, cit. pp. 45 e sg. L'autrice tratta del caso del "vaso di lapislazzuli", sentenza della Cassazione civile del 14 ottobre 1981 e in cui la vendita di un vaso di lapislazzuli che, seppur elaborato da questo materiale, l'acquirente voleva annullare la vendita sostenendo che il vaso presentava alcune tinte mentre il motivo dell'acquisto era il colore naturale della pietra.

In non poche occasioni, la paternità, l'autenticità certa di questa, è il fulcro stesso della decisione d'acquisto ma, la si assicurerebbe se sorgessero dubbi sull'originalità e si trasmetterebbe, di conseguenza, all'assicuratore al momento di dichiarare il rischio ai fini di perfezionare il contratto e, al contrario, gli assicuratori professionisti non controllerebbero l'essenza ed entità dell'opera in sé?<sup>147</sup> In questo modo, non si è prestato né il consenso all'acquisto né al contratto di assicurazione se l'acquirente e futuro contraente non fosse certo dell'autenticità dell'opera che comprava o riceveva, quindi in un certo senso, costituisce un errore una qualità sostanziale dell'opera che trascende e si eleva a oggetto in sé, la paternità, l'autenticità dell'opera.<sup>148</sup> Ma, siamo in presenza di due contratti nulli? E se nel frattempo si danneggia l'opera assicurata?

È la convinzione e certezza della paternità materiale di un'opera e l'imputazione come tale a una persona in concreto che, principalmente, muove e obbliga al negozio giuridico, ma che, indubbiamente, condiziona anche, in ultima analisi, il valore dell'opera<sup>149</sup>. Un valore che sarà essenziale per determinare il valore dell'interesse assicurato, la modalità specifica di copertura, magari tramite una polizza stimata e il costo finale della prima.

Ma, cos'è veramente rilevante rispetto all'autenticità di un'opera d'arte: il fatto che le parti ignorano la vera paternità o che l'opera d'arte chiaramente non è autentica e, pertanto, imputabile o attribuibile a colui che le parti della relazione giuridica, incluso un contratto assicurativo, credevano fosse l'autore della medesima? Ciò da adito alla dualità, come già indicato in precedenza, annullamento del contratto causa errore o risoluzione per inadempimento del contratto. Naturalmente, per affermare o postulare questa procedura, ci troveremo nel campo del *aliud pro alio*, inteso in questo caso come la trasmissione di qualcosa che non era, diverso da quanto pattuito dalle parti<sup>150</sup>. Dunque, possiamo scendere da un'altra via, quella dell'assenza di qualità essenziali dell'oggetto della transazione con la scoperta di inautenticità dell'opera d'arte che, alla fine, sostiene la *essentialia negotialis* del contratto e del relativo oggetto, l'opera d'arte in sé.

Ma cosa significa, in sostanza, l'autenticità in un'opera d'arte: si tratta di un mero presupposto del contratto?<sup>151</sup> L'oggetto, quindi il *nervo* essenziale del contratto, è comunque un elemento del contratto? È determinante e qualifica l'opera ai fini, soprattutto, di una trasmissione a terzi o, al contrario, questa qualità non è poi così essenziale?<sup>152</sup> In sintesi, l'autenticità della sua paternità trascende l'opera materiale stessa in modo tale che si comporti come una garanzia implicita di veridicità e responsabilità?

A un certo punto si garantisce l'autenticità dell'opera in un contratto che ha come oggetto un'opera d'arte? E se così, la conseguenza di questa mancanza di autenticità, la falsità, può essere solo l'inadempimento, piuttosto che l'annullamento del contratto per

---

<sup>147</sup> Cfr. il contributo di CAMPAGNOLO, "L'errore sull'identità dell'autore nella negoziazione di opere d'arte", *Resp. Civ. prev.*, 200, p. 109 e sg.

<sup>148</sup> TRIGEAUD, "L'erreur de l'acheteur, l'authenticité du bien d'art", *RTD Civ.*, 1982, pp. 74 e sg., p. 82 sostiene che l'autenticità non è che la controprova della valutazione della natura considerevole dell'errore.

<sup>149</sup> Cfr. il vasto contributo casistico che enuclea SMET d'OLBECKE, *Les recours des parties dans la vente d'oeuvres d'art en cas de problème d'authenticité : analyse comparative*, *Faculté de droit et de criminologie, Université catholique de Louvain*, 2015 [risorsa online].

<sup>150</sup> In tal senso, critico SANTARSIERE, "Presupposizione di opera d'arte autentica e risoluzione della vendita per inadempimento *aliud pro alio datum*. Nota a sentenza Tribunale di Verona, sen. 22 aprile 1991, *Il Nuovo Diritto*, 1991, vol. 68, pp. 1057 e sg.

<sup>151</sup> Cfr. il contributo di DONATI, "Autenticità, Authenticité, Authenticity dell'opera d'arte. Diritto, mercato, prassi virtuose", *Riv. dir. civ.*, 2015 e della stessa autrice "Vente d'une œuvre mal attribuée dans une galerie ou lors d'une foire d'art – responsabilité en droit comparé", *Risques et périls dans l'attribution des œuvres d'art; de la pratique des experts aux aspects juridiques*, [BANDLER/ELSIG(Eds)], Zürich, 2018, pp. 83 e sg.

<sup>152</sup> Precisa, BIANCA *La vendita e la permuta*, *Tratatto di diritto civile*, [VASALI(Dir.)], 2ª ed., Torino, 1993, p. 302, per quanto riguarda le opere d'arte, come se il bene si vende come prodotto di una certa epoca o autore o scuola, l'originalità promessa diventa un'obbligazione del venditore e la sua inesistenza costituisce un'inadempimento. In questo modo, per l'autore italiano non avrebbe un ruolo di garanzia esplicita del venditore per cui è sufficiente che il bene sembri di una certa origine e come tale sia venduto.

errore. Ossia che assicurare, accertare una paternità è il contrario di supporre o presupporre tale paternità da parte dei soggetti passivi della relazione giuridica corrispondente. Chi trasmette, chi aliena un'opera d'arte, a priori, dimostra ed espone una documentazione molto concreta della stessa. Esporre vuol dire assicurare? Chi assicura non suppone, ma constata, avvalora una situazione che dà per certa. Questione diversa è dirimere e domandarsi sul soggetto in grado di dare autenticità a un'opera d'arte.

Fondamentale a questo proposito la sentenza del Tribunale di Roma del 14 giugno 2016 che sancì che l'autenticità delle opere d'arte può essere conferita da qualsiasi persona, anche senza autorizzazione dei titolari dei diritti d'autore morali. La presente sentenza include il diritto ad autenticare un'opera nel diritto più ampio possibile alla libera manifestazione di pensiero, il che allarga notevolmente la sfera dei soggetti legittimi: non solo autori ed eredi, ma anche fondazioni, gallerie d'arte, case d'asta, intellettuali e critici d'arte; tutti i temi estranei all'autore (vivo o morto) che, tuttavia, può vantare di una certa credibilità ed esperienza nel mondo dell'arte. Anche questo ci conduce, in ultima istanza, a un secondo dibattito, chiarire quale autorità può avere un'opinione invece di un'altra nel compito di autenticare un'opera. Quale opinione è la più qualificata tra le tante fornite. Si pensi alla controversia che può sorgere tra i titolari dei diritti morali d'autore e chi non lo sono, ma inequivocabilmente il titolare del diritto d'autore non ha un diritto esclusivo e unico sulla concessione dell'autenticità che ora può essere conferita da altri soggetti<sup>153</sup>.

Ma anche nella possibile responsabilità civile e i danni che può provocare un'autenticazione difettosa, erronea o dolosamente effettuata da un esperto o da un tecnico e le conseguenze oltre che per un'assicurazione che copra quella responsabilità civile<sup>154</sup>. Verificare un'opera d'arte, cercare di autenticarla, va oltre la formulazione di un mero giudizio di verisimilitudine<sup>155</sup>. È dare per certa una paternità, una originalità, una

---

<sup>153</sup> Discutibile, senza dubbio, la sentenza del Tribunale di Milano dell'11 giugno 2018, n. 6542, in un caso in cui una fondazione d'arte non riconosceva un'autenticità di un'opera di Fontana, mentre il giudice la riconosce. Il Tribunale prende atto che il risultato negativo della verifica sull'autenticità dell'opera d'arte da parte della Fondazione era un'espressione incoercibile della propria opinione. E pertanto, non poteva proseguire con la richiesta di pubblicazione forzata dell'opera nel catalogo. Tuttavia, lo stesso Tribunale sostenne che l'opera era autentica, alla luce dei fatti "comprovati e/o riconosciuti dalle parti coinvolte" e, in particolare, del fatto che fu la stessa Fondazione ad ammettere che l'opera era stata realizzata dall'artista. Si tratta, quindi, di un'opera "autentica", ma non autenticata nemmeno dalla Fondazione di riferimento. Sulla scia di questa sentenza si propone CALABI, "Luxio Fontana: vero o falso? Lo decida il giudice!", 26 giugno 2019, [<https://www.we-wealth.com/it/news/pleasure-assets/opere-darte/lucio-fontana-vero-falso/>], "L'autentica del Tribunale ha valore esclusivamente giuridico ed inter partes o è suscettibile di avere un impatto sul valore di mercato dell'opera e, per esteso, sul mercato dell'arte? Quale giudizio prevarrà sul mercato, tra quello favorevole espresso nella sentenza e quello della Fondazione Fontana, che è soggetto per sua natura deputato all'autenticazione e all'archiviazione di tutte le opere dell'artista? Affidare l'incarico di autenticare un'opera è una scelta delicata e suscettibile di produrre, in caso di diniego, conseguenze negative sulla commerciabilità del bene."

<sup>154</sup> Significativa la sentenza del Tribunale di Milano, 14 luglio 2012, n° 8626, nella quale si provoca un danno causato dal giudizio sulla data di un'opera d'arte fornito dalla fondazione dedicata all'autore dell'opera, danno prodotto no iure. L'ente deve essere considerato responsabile aquiliana se, rilasciando neglentemente un giudizio incorretto, esso causa danni a terzi. La negligenza di un giudizio deve essere esclusa se è motivata, ragionevole, basata su dati scientifici e capacità professionali appropriate. Su questa sentenza, GABBANI "Parere sulla datazione di un'opera d'arte: responsabilità aquiliana e portata giustificativa dell' art. 21 Cost.", *Danno e responsabilità*, 2014, n° 3, pp. 1 e sg., in particolare p. 3 e sg., in cui l'autore incide sulla responsabilità per informazioni sbagliate estratte al di fuori di un rapporto commerciale.

<sup>155</sup> Ci ricorda BUCCIANTI, "Recenti questioni in tema di diritto privato dell'arte", *Aedon* 372018: "Non può non ricordarsi, ad esempio, la nota sentenza che vide protagonista Giorgio de Chirico nel 1982 [21], quando il pittore metafisico aveva autenticato un quadro non suo ed un sub-acquirente, dopo aver accertato in giudizio la falsità del dipinto, chiedeva il risarcimento del danno ex art. 2043 cod. civ. La Suprema Corte conìò la responsabilità aquiliana per danno meramente patrimoniale, individuando un fantomatico diritto alla integrità del patrimonio, la cui lesione avrebbe generato un danno ingiusto ai sensi del citato articolo 2043 cod. civ.: per ragioni di tutela si produsse un'aporia giuridica, poi aspramente criticata in dottrina. Cfr. la sentenza di Cass., 4 maggio 1982, n. 2765, in *Foro it.*, 1982, I, pag. 2864 e in *Giust. civ.*, 1982, I, pag. 1745 con nota di A. Di Majo. La figura di Giorgio De Chirico è comunque emblematica del rapporto tra diritto ed arte: il grande pittore, infatti, era solito dichiarare non autentiche certe sue opere

provenienza e paternità del risultato. Una di plausibilità non è distante dall'essere un'altra opinione<sup>156</sup>. Autenticare un'opera, chiarire una paternità richiede una perizia, un esperto molto qualificato che determini in modo certo e obiettivo le qualità e caratteristiche dell'opera in sé e che saranno la base di riferimento e stima del valore di mercato<sup>157</sup>. E richiede mezzi probatori tecnicamente adeguati e sui quali si basino gli specialisti e professionisti di perizie, valutazioni e stime. Professionisti del mondo dell'arte, storici, restauratori, galleristi, periti, ecc., richiedono non solo tale professionalità ma, in molti casi, una collaborazione diretta ai fini di certificare correttamente un'opera d'arte. Sbagliare l'autenticità, le qualità e caratteristiche dell'opera, equivale a sbagliare contemporaneamente la valutazione, la stima della medesima<sup>158</sup>. Ma, che conseguenze ha l'acquisizione di un'opera non autentica e come si proiettano, eventualmente, in un'altra serie di contratti ad essa collegati? È forse possibile far ricadere il rischio d'acquisto di un'opera non autentica sull'acquirente, ai fini di una teoria infondata dell'aleatorietà dei contratti?<sup>159</sup>

Pertanto, nel caso di esperti, manifestazione della mancanza di diligenza e professionalità e dove l'errore, a priori, non è giustificabile<sup>160</sup>. Professionisti che assicurano la propria responsabilità civile e dove spesso di fronte a tale operato contrario alla *lex artis* specifica, produce conseguenze di assunzione personale del danno e la sua mancata copertura o ulteriore restituzione nei confronti dell'assicurato dal momento in cui la vittima danneggiata è stata risarcita. Un che di trascendentale per tutti i negozi giuridici, non soltanto per un contratto assicurativo, incluso una donazione o cessione gratuita dell'opera e per il valore dell'interesse, interessi molteplici e concomitanti che esistono sull'opera in presenza di assicurazione. Ma siamo sempre e comunque in presenza di un errore del consenso al momento di perfezionare il contratto, sul quale ricade come oggetto l'opera d'arte stessa? O, se del caso, sull'interesse concreto che si assicura tramite il meccanismo assicurativo? Però, quando è rilevante l'errore e che conseguenze ha, alla fine, tale rilevanza?

---

per creare incertezza tra critici, mercanti e collezionisti determinando un notevole contenzioso. Si veda, ad esempio, A. Masoero, *De Chirico falsario di sé stesso*, in *Il Sole 24 Ore*, 13 agosto 2013.

<sup>156</sup> Nella sentenza della Corte d'Appello di Milano dell'11 dicembre 2002, dove il verdetto giuridico dell'autenticità dell'opera si basò sostanzialmente su una maggior credibilità di un'opinione esperta piuttosto che un'altra, annullando quanto affermato in precedenza dal tribunale di prima istanza, che invece considerò più convincente l'opinione che poi finì per essere ignorata dal tribunale di seconda istanza.

<sup>157</sup> Afferma LEMME, "Se le attribuzioni sono tutte sbagliate", *Il giornale dell'Arte*, 2001, marzo, n° 197, p. 33, come la certezza giuridica, anche nel campo della determinazione degli autori delle opere d'arte, è una certezza unicamente storica, pertanto, contingente e relativa, fondata su un calcolo delle probabilità che accetta dal principio una prospettiva mutevole.

<sup>158</sup> Certo, DELGATO *TERCERO El peritaje de obras de arte*, Valencia, 2019, risorsa online, quando sostiene: "Dalla definizione di processo di valutazione si evince l'importanza della fase di analisi dell'autenticità, dunque la determinazione delle caratteristiche dell'opera che trae il perito avrà un'influenza diretta sulla valutazione o stima del suo valore di mercato, poiché queste caratteristiche saranno utilizzate come variabili nella formulazione di una stima del valore di mercato. Pertanto, un errore durante questa fase arreca, con assoluta certezza, un errore nella fase di stima e nelle conclusioni ottenute di cui il perito può essere responsabile."

<sup>159</sup> Questa è stata per anni la posizione della giurisprudenza italiana, una posizione mutevole – cfr. la sentenza di Cass. 1° luglio 2008, n. 17995, nella quale, come sostiene TACENTE, "Compravendita di opera d'arte non autentica", [<https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/article/ricerche-giuridiche/2013/1/compravendita-di-opera-darte-non-autentica/art-missing-article-doi.pdf>], pp. 167, "attribuendo all'autenticità il valore di elemento essenziale dell'oggetto del contratto, nella misura in cui essa abbia inciso sull'accordo tra le parti, o sia stata dichiarata o garantita dalla parte venditrice. La vendita con garanzia di autenticità, rivelatasi successivamente falsa, a seconda di come si è determinata la volontà dei contraenti (cioè venditore e acquirente) può essere inquadrata nella cd. vendita di aliquid pro alio oppure nell'ambito dell'errore vizio".

<sup>160</sup> Significativa è stata la posizione, al tempo, nella legislazione francese con il Decreto 3 marzo 1981 sul perseguimento delle frodi nelle transazioni con opere d'arte e oggetti da collezione.

Durante queste operazioni, le informazioni, le garanzie e l'autenticità dell'opera in sé svolge un ruolo fondamentale<sup>161</sup>. Sia tra transazioni o negozi inter-privati sia gli stessi sono oggetto di una vendita in asta pubblica. È sufficiente come prova il precetto della LOCM, anche se specifico per le aste realizzate da una sala specializzata in oggetti d'arte.

Dunque, ai sensi dell'articolo 58 LOCM, comma 2, si tratta di una ipotesi di garanzia di paternità delle opere offerte, le quali devono essere documentate da nome o iniziali di un dato autore o, comunque, bisogna precisare che sono firmate da un autore concreto. Si ricerca una certa presunzione di originalità, di paternità indiscussa, sebbene la stessa vada oltre i minimi parametri che sancisce l'articolo in questione<sup>162</sup>. Presunzione che non è garanzia di paternità indiscussa e definitiva. Un'autenticità che eviti l'aleatorietà, l'errore di paternità, nella realtà e veridicità dell'opera medesima<sup>163</sup>.

Dunque, cos'è in realtà un'opera d'arte? Quando si può considerare una manifestazione artistica in quanto tale? E quali limiti possono avere quando c'è un interesse o un intervento dell'amministrazione che determina certi beni di interesse culturale? Come si può facilmente immaginare, i protagonisti come la possibilità di relazioni giuridiche e, dunque, trascendenza, sono molteplici, dal creatore dell'opera e i suoi eredi al gallerista, mercante, sala d'aste, saloni di esposizione, depositario, restauratore, intermediari, collezionisti, musei, fondazioni, amministrazione, enti finanziari, ecc., ma anche un trasportatore, incluso il *droit de suite* o diritto di partecipazione alla rivendita di un'opera d'arte.

E come denominatore comune, la sicurezza, l'integrità, la protezione dell'opera d'arte. Sia dell'opera in sé, sia del valore intrinseco, ma senza dubbio altalenante che la medesima possiede. Proiettando l'assicurazione sui personaggi, sulle relazioni o negozi giuridici. L'assicurazione, il trasferimento a una società assicurativa, di rischi d'uso, di deposito e custodia, ecc., che il possessore, il titolare dominicale, non si vuole assumere e trasferisce a chi, in cambio di un premio, si farà carico della copertura subordinata a certi limiti di garanzia e somme economiche. Alla molteplicità di partecipanti e protagonisti del mercato dell'arte, segue una molteplicità di interessi dal punto di vista

---

<sup>161</sup> Un chiaro esempio, senza dubbio, il suggestivo caso che riporta PÉREZ-PRAT DURBÁN, *El tráfico de bienes culturales*, Valencia, 2015, [risorse online], argomentando sul grave problema della contraffazione di opere d'arte. Nel 1992, un impresario britannico, Martin Lang, ha acquistato un'opera attribuita a Marc Chagall, - *Nude 1909-1910* - che pagò circa 100.000£, dato che un mercante d'arte russo che aveva lavorato per case d'asta importanti aveva attribuito il quadro a Chagall e tali date. Compariva anche in un libro sul pittore pubblicato in Russia sovietica, da un esperto e amico di Chagall. L'impresario prestò volutamente il quadro per verificarne l'autenticità al Comité Chagall, situato a Parigi. Il Comité, gestito dalle nipoti dell'artista, la negò dichiarando che si trattava di un falso, si rifiutò di restituirlo e, in conformità con la legislazione francese che protegge i diritti morali dell'artista deceduto, pretende, nel 2014, la sua distruzione, sotto lo sguardo attonito del perplesso investitore fallito.

<sup>162</sup> Ha ragione BERGEL, *La compraventa de obras de arte*, cit. pp. 225 e sgg., quando sostiene in modo critico che l'art. 58: "stabilisce le garanzie di paternità con poca chiarezza. Si predispose una normativa poco precisa, senza considerare che possono esistere altri modi di definire la paternità di un'opera d'arte che rimarrebbero escluse dall'ipotesi di originalità che stabilisce la LOCM. Nelle opere d'autore, è la paternità la caratteristica che distingue l'opera d'arte dalle altre e le conferisce la sua entità, per cui la sua chiara determinazione risulta di importanza notevole. D'altra parte, la LOCM nel codificare solo una forma di identificazione delle opere d'arte non pone fine all'anarchia che esiste in quanto al suo utilizzo. In questo modo, continuano ad esistere differenze di significato tra alcuni dei termini utilizzati dai diversi professionisti del mercato. Ciò comporta una mancanza di sicurezza giuridica nella determinazione giuridica della prestazione dovuta nel contratto. È vero che ciò può supporre un vantaggio per i compratori in alcuni casi. In particolare, non essendo tutti i termini codificati, gli acquirenti possono sostenere che non sono vincolati dagli usi individuali che gli si vuole imporre. Se fosse stato indicato il significato esatto dei termini, sarebbe aumentata la possibilità di allegare l'esistenza di un inadempimento di contratto, ma sarebbe diminuita quella di allegare l'esistenza di un errore di consenso prestato, dato che non si sarebbe potuto difenderne l'inosservanza. D'altronde, è vero che vi è sempre il pericolo che la normativa non sia esaustiva e non si racchiudano tutti i termini abituali di identificazione delle opere."

<sup>163</sup> Come giustamente afferma BERGEL, cit., "dato che l'autenticità di un'opera d'arte non è un concetto inalterabile, poiché spesso sono possibili distinte valutazioni degli stessi tratti caratteristici, è possibile che non si possa concludere su essa. Questo è quello che nel nostro studio abbiamo chiamato *mancaza di certezza sull'autenticità*".



del contratto assicurativo. Autentico oggetto del medesimo, ma fonte di conflittualità e tensione.

Cosa si assicura quando una polizza copre diversi rischi attinenti a un'opera d'arte?<sup>164</sup> Il pezzo in sé, il suo valore, l'interesse multiplo e concomitante che diverse persone possono detenere sull'opera? Ma prima di tutto, siamo in presenza di una nicchia chiave nel mercato dell'assicurazione e la gestione dei rischi? A quali rischi sono esposte le opere d'arte? Rischi materiali, danni, responsabilità civile? Rischi economici e di valutazione delle opere, rischi giuridici, tecnici, del mercato stesso dell'arte e dell'attività professionale di chi vi partecipa? Come e secondo quali parametri si valorizza un'opera d'arte? Si pensi ad una tela in un museo pubblico, a un quadro in una fondazione, in un'impresa, nel domicilio di un privato, alla opera stessa quando è ceduta o prestata per un'esposizione internazionale itinerante per vari paesi, o a una scultura che si trova in modo permanente in una strada pubblica, una collezione privata, ecc. Sono molti i rischi che può correre un'opera d'arte, intesa in un senso ampio<sup>165</sup>. Beni che circolano inoltre, non solo nelle vendite, ma in cessioni, prestiti, esposizioni, ecc., e in cui l'assicurazione di viaggio e soprattutto di responsabilità civile sono fonte di molte controversie e conflitti, in particolare se un'opera impiega diversi mezzi di trasporto e attraversa differenti paesi o soggiorni<sup>166</sup>. Tuttavia, è un ambito in cui i sinistri sono pochi e dove l'assicurazione ha un ampio margine di azione.

## 7. – L'assicurazione come meccanismo di distribuzione del rischio

L'assicurazione è un meccanismo di dispersione e distribuzione del rischio.<sup>167</sup> Chi vi è esposto, cerca di diluirlo, “venderlo”, trasferirlo a chi è disposto ad assumere il rischio in cambio di un premio. Ciò non è estraneo al mondo dell'arte. Ma, sono ancora efficaci i principi sui quali, fino ad oggi, si fonda il contratto? In che misura si può parlare di modernizzazione del contratto nell'ambito assicurativo? Il rischio è presente in ogni evento, azione della vita. Nella sua attività, nel suo sviluppo, persino nei fatti circostanziali.

L'assicurazione avanza, muta, poiché i rischi emergono anche rapidamente, frutto dell'evoluzione tecnologica, dell'innovazione, dei processi industriali, di strategie imprenditoriali o semplicemente di atteggiamenti e modelli di comportamento<sup>168</sup>.

---

<sup>164</sup> Cfr. il critico articolo di SPAFFORD-RICCI/GRAHAM, “The fire at the Royal Saskatchewan Museum. Part 1: Salvage, Initial response and the implications for disaster planning”, *Journal of the American Institute for Conservation*, 2000, vol. 39, n° 1, pp. 15 a 36. Il dato più allarmante che riportano le autrici è che in solo 20 anni, quello che vanno dal 1970 al 1990, almeno 27 musei del Canada hanno subito incendi. Il caso gira intorno all'incendio che il Museo di “First Nations” a Regina, Canada, verificatosi il 16 febbraio 1990. A p. 27, si afferma che l'edificio e il suo arredamento avevano una copertura privata assicurativa, ma la collezione del museo e i materiali collezionabili erano “self-insurance”, auto-assicurati. Ciò fece in modo di riconsiderare la politica di assicurazioni statali e i limiti delle coperture.

<sup>165</sup> Vid., BRIGNOLE-SARACCO, *L'assurance des objets d'art*, Paris, 1990, pp. 15 e sgg.

<sup>166</sup> In questi casi, la domanda frequente è: dove o in che momento del trasporto l'opera d'arte si è danneggiata? Fondamentale la sentenza o il caso *Hermitage Ins. Co. V. Art Crating, Inc.*, 2011 NY Slip Op 31 608 (U) del 15 giugno 2011, in cui l'opera subisce un danno durante il viaggio da Mosca a New York. Danno che si scopre a Francoforte e che è comunicato alla società assicurativa quasi otto mesi e mezzo dopo. Come ricorda giustamente la sentenza: “...L'importanza della tempestiva notifica di qualsiasi evento che “possa dar luogo a un reclamo” è la seguente, affinché l'assicuratore non si veda obbligato a “rinunciare al suo diritto di notifica immediata e a tutti i benefici che ne derivano – un'indagine opportuna o la possibilità, se del caso, per eliminare il reclamo nei primi stadi, una possibilità che si potrebbe perdere irrimediabilmente nel caso di ritardo nella notifica, sottolineando indebitamente la valutazione della responsabilità di chi non è esperto o non possiede neanche conoscenze in materia.”

<sup>167</sup> Cfr. MAHER, “Unlocking exchanges”, *Conn. Ins. L. J.*, 2018, vol. 24 pp 125 e sgg., p. 128 dove sostiene: “Insurance is an ancient means to trade and spread risk”.

<sup>168</sup> In questo contesto si inserisce l'opera collettiva curata da LANDINI/ VENCHIARUTTI/ZIVIZ, *Sfide e novità nel diritto della assicurazione contro la responsabilità civile automobilistica*, Napoli, 2016, che sviluppa diversi

L'assicurazione non è un'entità statica né astratta<sup>169</sup>. Rischio e assicurazione, tanto nella dimensione giuridica quanto in quella economica, ma anche tecnica<sup>170</sup>. Rischio, obiettivo correlato del grado di incertezza relativo all'occorrenza di un evento non desiderato<sup>171</sup>. Incertezza e probabilità, in sintesi. Ma provvedimento, senza dubbio, per l'atteggiamento della persona, dell'assicurato, in sostanza, nei confronti della perdita, di quel rischio che si può o no verificare<sup>172</sup>. Chi assicura un'opera d'arte trasferisce un rischio che non vuole gravi sul proprio patrimonio.

Neutralizzare il rischio, diluirlo, minimizzarlo, è la sostanza stessa del contratto di assicurazione, funzione e causa del medesimo. Anticipare il rischio, prevenirlo, ridurre l'impatto sull'integrità di un patrimonio, calcolarne la frequenza, l'intensità, la variabilità, sono assi cardinali dell'assicurazione, tanto da un'ottica di efficienza giuridica quanto, in particolare, da una economica attuariale. La contingenza del rischio, l'avversione al medesimo, blocca la vita quotidiana dell'essere umano, del suo patrimonio, responsabilità, affari, ecc., regolando e intensificando questo stesso rischio al momento di assumerlo, sia propria o da parte di terzi<sup>173</sup>. Conoscere e definire cosa, chi, come, quando, quanto e dove delineano, configurano e delimitano il rischio effettivo che il contratto di assicurazione definisce e la società assicurativa copre.

Rischi assicurabili contro rischi esclusi, rischi garantiti contro rischi non assicurabili che non hanno nulla a che vedere con quelli esclusi, intensità e probabilità modellati dalle circostanze che concorrono e accadono in un determinato momento<sup>174</sup>. In sostanza, rischi che, assunti dall'assicuratore, sono socializzati, mutualizzati<sup>175</sup>. Ma soprattutto si valutano e stimano. Stime realizzate sia per approssimazione, statistica e reciproca, sia per certezze. Ma per quanto riguarda i nuovi rischi e i rischi emergenti? Non bisogna

---

rischi e contingenze derivanti dall'innovazione e dallo sviluppo tecnologico, perciò come si descrive allora il rischio dei droni, delle auto a guida automatica e delle biciclette elettriche?

<sup>169</sup> Si pensi non più ai cyber rischi e alla loro assicurazione, ma alle assicurazioni collaborative che, come è stato detto, sono assicurazioni realizzate in collaborazione. Polizze che, sostenute da altre persone, ottimizzano costi e coperture. Pertanto, su questa irruzione e analizzandola per il momento sul trasporto nell'economia collaborativa, cfr. l'avvincente contributo di BOQUERA MATARREDONA, "El seguro de transporte en la economía colaborativa", *Un derecho del seguro más social y transparente*, [BATALLER/PENAS(Dirs.)], Cizur Menor, 2017, pp. 157 e sgg., il quale a p. 167 conclude dicendo che tali assicurazioni si caratterizzano per la formazione di un'associazione con regime di prestazioni mutue con un fondo comune per rispondere di certi rischi assicurati.

<sup>170</sup> Cfr. il classico lavoro di DONATI, «Economia, tecnica e Diritto nell'assicurazione», *Studi sulle assicurazioni. Raccolti in occasione del cinquantenario dell'istituto nazionale delle assicurazioni*, Roma, 1963, pp. 65 e sgg., in particolare p. 67 in cui l'autore italiano offre un concetto economico di assicurazione dalla soddisfazione di una necessità eventuale e reciproca.

<sup>171</sup> WILLETT, *The economic theory of risk and insurance*, Philadelphia, 1951, pp. 9-10, è stato il primo autore a introdurre la dualità rischio-incertezza, e che a sua volta differenzia e isola il grado di incertezza dal grado di probabilità di un evento, riconoscendo come questa incertezza proietti, da un lato, una manifestazione oggettiva che si riflette sul rischio, in quanto l'incertezza riguarda i fatti e avvenimenti del mondo esterno, ma anche un'incertezza soggettiva in quanto si proietta come un'interpretazione personale del rischio. Inoltre, HOUSTON, «Risk, insurance, and sampling», *Essays in the theory of risk and insurance*, [HAMMOND (Coord.)], Glenview, 1968, pp. 150 e sgg. Il lavoro sulla negazione di equivalenze tra rischio e incertezza, intesa quest'ultima come condizione esterna da HEAD, «An alternative to defining risk as uncertainty», *The Journal of Risk and Insurance*, 1967, vol. 34.2, pp. 205 e sgg.

<sup>172</sup> Atteggiamenti che inducono gli assicurati o consumatori a fare delle scelte in merito a questa potenziale perdita da una gamma di posizioni di fronte al rischio, dunque JERRY/RICHMOND, *Insurance Law*, 5.<sup>a</sup> ed., cit. p. 10, distinguono tra neutralità al rischio, avversione al rischio e preferenza al rischio.

<sup>173</sup> Cfr. il contributo che nella dottrina francese fornisce PÉRIER, "L'assureur et l'aversion aux risques", *Etudes offertes à Hubert Groutel*, Paris, 2006, pp. 329 e sgg., in cui offre un'analisi dal punto di vista dell'assicuratore. Anche PICARD, P., "L'assureur face à la théorie du risque", *Risques*, 2002, mars, pp. 61 e sgg.; NICOLAS, "Contribution à l'étude du risque dans le contrat d'assurance", *RGDA*, 1998, pp. 637 e sgg.

<sup>174</sup> GÓMEZ DUQUE, *El contrato de seguro. Parte general*, Volume I, Bogotá, 2014, p. 307., distingue chiaramente tra rischio non assicurabile e rischio escluso.

<sup>175</sup> Sulla socializzazione del rischio, cfr. in estenso CALVO, *Il contratto di assicurazione. Fattispecie ed effetti*, Milano, 2012, p. 7 nel sostenere che il diritto dell'assicurazione soddisfa una necessità generale di ordine pubblico, essendo interesse comune partecipare alla "socializzazione" del rischio. In termini simili, SANTORO PASSARELLI, "La causa del contratto di assicurazione", *Studi sulle assicurazioni raccolti in occasione del cinquantenario dell'Istituto nazionale delle assicurazioni*, Roma, 1963, pp. 207 e sgg., pp. 211 e sgg.

dimenticare che i due grandi paradossi del contratto di assicurazione, ma soprattutto del rischio, provengono dall'alea e dalla certezza. È vero ciò che è aleatorio? È aleatorio ciò che è vero? Continua ad esser utile e ad esistere l'aleatorietà in tale contratto? O semplicemente può essere rimossa dall'assicurazione?

Nell'assicurazione di opere d'arte, l'equazione rischio/premio presenta una simbiosi incorretta. In effetti, una delle questioni assiali dell'assicurazione e, come vedremo di seguito, della dichiarazione convenzionale o stimata del valore dell'opera d'arte, il premio, in parte viene condizionato da quel valore<sup>176</sup>. Nonché dalla portata, intensità e frequenza del rischio<sup>177</sup>. Non è la stessa cosa che l'opera sia situata in un domicilio privato o che si ceda o presti per una esposizione temporale. Questo calcolo cambia inoltre quando l'opera d'arte o le opere si trasferiscono in maniera continua o periodica e sulle quali oltre ai rischi statici vi sono quelli dinamici del transito. Il come si realizza l'imballaggio o disimballaggio e maneggiamento dell'opera altera il rischio, ma soprattutto la sua percezione da parte dell'assicuratore<sup>178</sup>.

Il rischio è l'asse centrale del contratto di assicurazione, aiuta a definirlo, gli dona contenuto ed essenza<sup>179</sup>. Ma la forma e l'espressione, il mezzo, insomma, modula infine la sostanza stessa della portata dei diritti dell'assicurato<sup>180</sup>. Una portata e dei diritti che, in un certo senso, sono condizionati da forma, essenza, descrizione materiale e formale dei rischi. Descrizione diversa per ogni contratto di assicurazione, di ogni settore o modalità. Descrizione che permette la valutazione e, se del caso, la gradazione del rischio. Atteggiamenti, dichiarazioni, buona fede, selezione avversa fattuale del rischio assumibile e assicurabile, selezioni avverse, hanno un ruolo fondamentale nella selezione stessa del rischio<sup>181</sup>.

Una selezione in cui la delimitazione, la redazione, in breve, dell'accordo o delle clausole, la concretezza, chiarezza e semplicità come corollari della trasparenza necessaria, e pertanto, protettrice dei diritti dell'assicurato, costituiscono la consistenza e

---

<sup>176</sup> Sostiene ALBERTUS, cit., una correlazione del valore contro il premio: "Chez Generali, pour la garantie d'une collection d'une valeur de 1 million, la prime oscille entre 1 500 et 2 000 euros. Gras Savoye s'aligne également sur une facture annuelle de 2 000 euros pour le même montant d'avoirs. Axa Art réplique avec une prime de 500 euros par an pour un patrimoine de 200 000 euros"

<sup>177</sup> Afferma CAAMIÑA, cit. p. 53, per concretizzare il premio assicurativo, bisogna realizzare una valutazione non solo dell'opera d'arte, ma anche del "rischio implicito".

<sup>178</sup> HISCOX, "Insuring works of art in transit", Art in transit. Studies in the transport of paintings, cit. p. 82, riporta l'ignoranza degli assicuratori quando si tratta di conoscere il trasporto e l'imballaggio delle opere d'arte. "To a large extent, the different perception of the risks at exhibition sites and in transit is a result of ignorance. A greater knowledge of transit methods could do much to reduce premiums, where the greatest risks are perceived as accidental damage and theft. Insurers recognize that packing techniques in a museum environment are first class, although few insurers could describe those in detail; whereas in a commercial environment packing is frequently inadequate, unsuitable, or just plain careless. Even so, we, as insurers, could still learn more. For example, which mediums are the most liable to damage? Or, what is the optimum way in which to pack a terra cotta horse? When it comes to the handling of works of art, insurers' knowledge is even more sketchy."

<sup>179</sup> Per quanto riguarda le difficoltà di definizione del contratto di assicurazione e il ruolo fondamentale del rischio, si è già pronunciata la giurisprudenza britannica nel caso *Prudential Insurance Co v. Commissioners of Inland Revenue* [1906] 2 KB 658. In altre parole, e come riporta la sentenza *Re Barrett; ex parte Young NM Superannuation Pty Ltd* 106 ALR 549 (Fed Court of Australia), per von Dousa J, il contratto assicurativo è un contratto "upon speculation". Sulla concezione del rischio come essenza stessa dell'assicurazione, cfr. BEIGNIER *Droit des Assurances*, Paris, 2011, pp. 147 y ss.; igualmente LABORDE, "La notion de risque en droit des assurances et en droit de la sécurité sociale", *Etudes offertes à Hubert Groutel*, Paris, 2006, pp. 235 e sgg.

<sup>180</sup> Sottolineando il linguaggio e la realtà o meno del termine "warranty" nella descrizione del rischio, LOWRY/RAWLINGS/MERKIN, *Insurance Law. Doctrines and Principles*, 3ª ed., Oxford, 2011, p. 221, poiché non è necessario utilizzare alcuna forma o parola per creare una garanzia di copertura, l'uso o l'assenza del termine "warranty" non è importante.

<sup>181</sup> In merito alla selezione avversa nella dottrina anglosassone cfr., in particolare, WILSON "Adverse selection", *The New Palgrave of Economics*, 1987, pp. 32 y ss.; ROBERT, *Understanding Insurance Law*, 3ª ed., Newark, 2002, pp. 29 e sgg.

il perimetro reale dei veri diritti dell'assicurato dal momento che l'ampiezza e la portata certa e oggettiva del rischio assunto è indiscutibile<sup>182</sup>.

Il rischio, di fatto, è presente in tutti gli aspetti strutturali e funzionali dell'assicurazione, è il presupposto fondamentale del contratto, e allo stesso tempo è presente nell'oggetto e, soprattutto, nella causa stessa del contratto<sup>183</sup>. La causa che giustifica il vincolo contrattuale non è altro che la neutralizzazione più ampia o relativa del rischio<sup>184</sup>. Essenza ed entità fondamentale del contratto assicurativo. Che l'opera d'arte non subisca alcun danno, contingenza, distruzione o denaturalizzazione. Ex, ante e durante, anche ex post. Tenuto conto della durata dell'accordo successivo del contratto assicurativo, l'assicurato ha l'obbligo di informare la società assicurativa di ogni evoluzione/alterazione che influisca sul rischio dato che il rischio dichiarato e quello reale non sono sempre in sintonia nell'arco della durata dell'assicurazione. Rischio e valutazione, quella del contraente e, se del caso, dell'assicurato, ma anche dell'assicuratore. Selezione avversa di rischi, avversione e statistica. Rischio, danno e garanzia, sequenziali e gradualità<sup>185</sup>.

Il rischio è, inoltre, percezione. L'evento, la cui genesi si scompone nella possibilità di realizzazione, si traduce in un rischio, il quale non sappiamo se si verificherà o no e si trasformerà in sinistro, pur rimanendo un fatto causale che appartiene e rientra nell'ambito delle percezioni<sup>186</sup>. A priori non si sa se l'opera d'arte verrà rubata, andrà distrutta in un incendio o verrà danneggiata durante imballaggio o trasporto. La percezione nasce ed esiste solo se la medesima si basa sulle informazioni. Queste potranno essere vere o incerte, più approfondite o deficitarie, ma senza le quali non ha senso parlare e configurare il rischio.

Sapere quali rischi sono fattibili, potenziali, reali implica parallelamente ignorarne altri e, in particolare, la loro verifica o avvenimento futuro. Le informazioni, tuttavia, non sempre possono essere sufficienti. Solo così si capisce che la possibilità, il primo dei fulcri del rischio, giace parzialmente nella disinformazione o ignoranza dei risultati che possono scaturire dalla verifica del sinistro. Non bisogna dimenticare che nel contesto della legge delle probabilità, la mancanza di informazioni si trasforma in incertezza, la quale è un vincolo per l'essenza stessa del rischio<sup>187</sup>. Non a caso, si può accertare che il

---

<sup>182</sup> Non vi sono dubbi sull'importanza che, nella descrizione del rischio, hanno la descrizione materiale e fattuale di eventi, circostanze, dichiarazioni di volontà, doveri di risposta del contraente dell'assicurazione, sono fondamentali. In particolare, BIRDS, *Bird's Modern Insurance Law*, 9ª ed., London, 2013, pp. 114 e sgg. Sostiene BEIGNIER, *Droit des assurances*, cit., p. 171 analizzando il rischio valutato dall'indicazione dei rischi realizzata dall'assicurato a principio "fidèle" e rivelando le circostanze esatte del rischio all'assicuratore. Un'indicazione fraudolenta falsifica tutta la gestione del rischio.

<sup>183</sup> Concorde, FANELLI *Le Assicurazioni*, Trattato di Diritto Civile e Commerciale, [CICU/MESSINEO (a cura di)], Milano, 1973, p. 64.

<sup>184</sup> Come sostiene CALVO, *Il contratto di assicurazione*, cit. p. 94, l'oggetto dell'assicurazione è l'assunzione mediata da parte dell'assicuratore del rischio dedotto nel contratto e che è direttamente esposto all'assicurato. La causa di giustificazione del vincolo consiste nella neutralizzazione del danno conseguente, (o meglio dire, della situazione di necessità attribuibile al sinistro), e che è data *ex ante* dalla garanzia assicurativa (che permette di qualificare il contratto come atto di previdenza), ed *ex post* per l'eventuale prestazione dovuta dalla compagnia in caso di danno dell'interesse assicurato.

<sup>185</sup> Esaustivo BEIGNIER, *Droit des assurances*, cit., p. 148, per il quale il rischio è, prima di tutto, l'evento aleatorio, il quale, se si verifica, causerà un danno, che susciterà la garanzia dell'assicuratore.

<sup>186</sup> Deciso STIGLITZ, *Derecho de Seguros*, I, 5ª ed., Buenos Aires, 2008 p. 242 nell'affermare che questa percezione, questa sensibilità è un evento visibile e suscettibile di provocare un danno, ossia che l'evento (futuro e incerto) deve essere in grado di scatenarlo o che può trasformarsi in una perdita economica.

<sup>187</sup> Cfr. il contributo di caratteri epistemologico di LOOSCHELDERS, "Bewältigung des Zufalls durch Versicherung?", *VersR*, 1996, n° 47, pp. 529 e sgg., p. 531.

tratto assicurabile del rischio è chiaramente condizionata dall'incertezza nella realizzazione-verifica dell'evento, del fatto, dell'atto<sup>188</sup>.

La causa che giustifica il vincolo contrattuale è la neutralizzazione più vasta o relativa del rischio. Rischio e avvenire o eventi futuri, questi avvenimenti sono inevitabilmente futuri. Non si può ridimensionare in nessun altro modo o momento, indipendentemente dai due punti in cui il rischio si configura, quello del giudizio del valore sul rischio, ex ante, fase precontrattuale e di perfezionamento del contratto assicurativo, e quello del rischio stesso, costante dell'assicurazione, che si verifichi o no il sinistro.

L'assicurazione è selezione avversa. O meglio, la tecnica assicurativa è selezione avversa. È informazione, per quanto asimmetrica possa essere. È probabilità. Chi contrae un'assicurazione e trasferisce il rischio, è più propenso alla selezione avversa. A un comportamento diverso dinanzi al rischio. Rischio e assicurazione, la parte e il tutto, costituiscono una relazione bilaterale fondamentale. Senza il primo, il contratto assicurativo semplicemente non è, non è stato, tantomeno sarà, con l'eccezione del rischio putativo. Disperderlo, e non diluirlo, è la finalità dell'assicurazione. Ma ciò non è speculazione, è rischio pure, non artificiale<sup>189</sup>.

Sono molte le opere d'arte e molti i mercati d'arte, come i protagonisti che vi partecipano e che hanno interesse ad assicurare o tutelarsi in altro modo dai rischi che le opere e l'attività professionale che circonda l'arte possono subire. Interessi che si sovrappongono ma sono indipendenti, quelli del creatore o artista dell'opera, del gallerista, del commerciante, l'antiquario, la casa d'aste, il collezionista, il museo ma anche chi trasporta e si fa carico della sicurezza e conservazione delle opere. Interessi dominicali, di uso, di deposito e conservazione, di prestazione di servizi, tutti valutabili e quantificabili che, in caso di sinistro, sono colpiti simultaneamente, nonché degli interessi non più pecuniari ma affettivi verso certe opere d'arte.

Il secondo elemento chiave è la sua stima: quanto è come si valuta l'opera d'arte? Bisogna valutarle individualmente o all'interno di una collezione con valore complessivo? Vale di più una singola opera o integrata in una collezione in particolare se raccoglie la maggior parte delle opere di un autore? Qual è il suo valore se l'autore è in vita e quale, invece, se è deceduto o se non ha mai esposto pubblicamente la sua opera? Secondo quali criteri e da chi viene effettuata la stima? Che ruolo svolge il valore stimato o accordo di stima in queste assicurazioni? Una valutazione che può costituire una mera dichiarazione individuale del titolare dell'opera, o per mezzo di una lista esaustiva di opere che possiede e alle quali assegna un valore forfettario e totale, sempre opinabile in caso di sinistro e che non avrà effetto se il valore di mercato della stessa è un altro, purché inferiore al valore dichiarato unilateralmente, ma che inoltre può realizzarsi tramite un accordo di stima e che, a priori, va a beneficio dell'assicurato, salvo oscillazioni di prezzo delle opere poiché non c'è più bisogno di provare la preesistenza dell'opera.

La gestione dei rischi è fondamentale, sia da parte di un ente pubblico o privato sia da parte di un privato. E lo è sia nei suoi aspetti giuridici, economici, sia tecnici<sup>190</sup>. Le opzioni sono trasferire un rischio a terzi, o al contrario, assumerlo mediante garanzie a

---

<sup>188</sup> Coerente, STIGLITZ, *Derecho de seguros*, I, 5ª ed., cit., p. 238 il quale sostiene come la materia è (deve essere) la copertura di un rischio assicurabile, e che nel momento di perfezionare il contratto ciò che essi (assicurato e assicuratore) considerano è l'ipotesi della realizzazione del sinistro.

<sup>189</sup> Distinguendo tra rischio puro e rischio speculativo, e presumendo il primo la possibilità di perdita o deterioramento del patrimonio, ossia, o si verifica il fatto o no, il rischio speculativo non è oggetto di assicurazione, cfr. BREEDY, *El contrato de seguro*, San José, 2012, pp. 189 e sgg., il quale segnala a p. 190 che il rischio speculativo è artificiale, dal momento che l'essere umano lo crea e lo cerca per soddisfazione o beneficio; invece, il rischio puro l'essere umano non lo ricerca, ma anzi fugge affinché non ricada su di lui, fungendo l'assicurazione da meccanismo previsionale.

<sup>190</sup> In merito alla dimensione economica delle assicurazioni d'arte, nel dettaglio, GÄRTNER, *Handbuch des Museumsrechts X. Versicherungsfragen im Museumsbereich*, Opladen, 2002, pp. 19 e sgg.

carico del patrimonio o garanzie pubbliche. Ci troviamo dinanzi una vera nicchia del mondo assicurativo<sup>191</sup>. Dall'assicurazione privata alla non assicurazione, da quella come estensione di altre, passando dalla garanzia, unica e assoluta, di Stato. La garanzia di Stato spagnola è un sistema di "assicurazione" pubblico per cui lo stato spagnolo si assume l'impegno di assicurare beni di interesse che si cedono temporaneamente per essere esposti pubblicamente in alcune istituzioni organizzatrici. Queste opere sono protette da possibile distruzione, perdita, sottrazione o danneggiamento che possono subire nel periodo compreso tra il prestito dell'opera e il momento della restituzione al suo proprietario, mediante una modalità di polizza detta "chiodo a chiodo", la quale copre i rischi dal momento in cui viene presa in carico l'opera nel luogo di origine fino alla restituzione nel luogo designato dal prestatore, e comprende, dunque, trasporto e permanenza<sup>192</sup>. Opere, pertanto, di speciale interesse e valore artistico storico e che si cedono temporaneamente per un'esposizione pubblica. Non assume la garanzia di beni o opere stesse, ma di terzi che sono prestate, cedute, depositate per esposizioni temporali e pubbliche, senza garantire neanche alcuna copertura se la finalità della cessione è diversa dall'esposizione pubblica, ad esempio come la restaurazione stessa dell'opera d'arte<sup>193</sup>.

Analizzarli, contemplarli, ridurli non suppone una situazione semplice. Sono molteplici al contempo gli interessi che si incrociano, come le titolarità giuridiche dispari e divergenti e simultanee sulle opere. Soprattutto in un contesto in cui lo scambio, le transazioni sono costanti<sup>194</sup>. Il rischio, in tutti gli ambiti e sfumature della vita, è presente anche nell'arte. Sia nella sfera privata che pubblica. Nell'opera d'arte in sé, nel suo maneggiamento, conservazione, mobilità, nel suo contesto di sicurezza, ecc. Gestirlo, minimizzarlo, trasferirlo a terzi, o al contrario, assumerlo direttamente, porterà a situazioni ben diverse e con un evidente impatto patrimoniale<sup>195</sup>. Rischi normali, frequenti, assicurati, rischi di terrorismo, per catastrofi naturali influiscono, come qualsiasi altro, sulle assicurazioni d'arte. Un'opera d'arte si maneggia, è o può essere fragile, si imballa, viaggia in certe condizioni di supervisione e conservazione molto particolari, fenomeni come il caldo, l'umidità, gli sbalzi di temperatura sono importanti per la conservazione; l'opera si installa, si monta e si smonta con tanti rischi dinamici, ma inoltre possono insorgere altri statici, come il furto, l'acqua, l'incendio, la rottura, la frana, l'aggressione da parte del pubblico, un atto terroristico, una catastrofe, ecc., necessita di posizioni specifiche, idonee, misure e standard di sicurezza<sup>196</sup>. Senza dubbio,

---

<sup>191</sup> In questo modo lo classificano anche BRISSAUD/BERNARD, *L'assurance des objets d'art et du patrimoine culturel*, L'Argus de la assurance, Paris, 2018, p. 5 quando affermano: "L'assurance des objets d'art est une niche dans le marché de l'assurance, mais quelle niche ! Parler d'assurance d'œuvres d'art et d'objets de collection, c'est entrer dans le monde fascinant du marché de l'art et de ses enchères, pousser la porte des galeries, pénétrer dans l'intimité des collectionneurs, mettre un pied dans l'histoire de l'art et des musées". Un classico, il lavoro di NAUERT/BLACK, *Fine arts insurance: a handbook for art museums*, Washington, 1979, pp. 2 e sgg.

<sup>192</sup> Così è riportato sul sito web del ministero della cultura spagnolo. <http://www.mecd.gob.es/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/patrimonio/garantia-del-estado/definicion.html>. Cfr. il contributo di BURGOS BARRANTES, "La garantía del Estado: marco teórico y jurídico", *Museos.es*, 2006, n° 2, pp. 62 e sgg.s

<sup>193</sup> BURGOS BARRANTES, "La garantía del Estado: marco teórico y jurídico", cit. p. 66., insiste sull'inapplicabilità della garanzia di stato ai beni del museo o istituzione, sebbene sia per partecipare ad esposizioni da essi organizzate o il movimento di opere tra diverse filiali. In Francia, la garanzia di stato parte da una cifra, 46 milioni di euro, al di sotto della quale deve rientrare un'assicurazione commerciale. CHASTANIER/SAUNIER, "Une approche unique. Les musées de France, des souscripteurs d'assurance pas comme les autres", *Nouvelles de l'ICOM*, [[http://archives.icom.museum/icomnews2012-2\\_fr/files/assets/downloads/page0007.pdf](http://archives.icom.museum/icomnews2012-2_fr/files/assets/downloads/page0007.pdf)], 2012, n° 2, p. 12-13.

<sup>194</sup> Come riportano BRISSAUD/BERNARD, *L'assurance des objets d'art*, cit. p. 5, "les œuvres d'art sont appelées à changer de main, à passer d'une collection à une autre et un jour peut-être à rejoindre un musée qui aura la charge de les exposer, de les faire connaître et de les prêter à travers le monde pour que ces oeuvres continuent à enrichir notre patrimoine culturel".

<sup>195</sup> Per quanto riguarda la gestione del rischio di opere d'arte, cfr. WILLIAMS "The management of risks associated with the property of museums", *Museums Journal*, 1977, n° 77 (2), pp. 59 e sgg.

<sup>196</sup> Cfr. l'ampia descrizione di pericoli e rischi che un'opera d'arte può subire che sintetizza GÄRTNER, *Handbuch des Museumsrechts X. Versicherungsfragen im Museumsbereich*, cit., pp. 31 e sgg.

il rischio di trasporto di opere d'arte si trasforma in uno dei maggiori epicentri dell'assicurazione di opere d'arte, perché è proprio lì che si verificano i livelli più alti di probabilità di sinistri. Ancor più se i trasporti sono molteplici ma continui nel tempo, ad esempio si cedono per le esposizioni. Non è dunque la stessa cosa che tutte le opere vengono spostate, cedute e trasportate in modi diversi e combinati per un'esposizione che dopo un anno siano diverse le opere che in modo autonomo e indipendente si spostano da un luogo all'altro, il che rende più costosa l'assicurazione<sup>197</sup>. Gestirli, assumerli, richiede specializzazione, conoscenza e perizia, perché si tratta di cose concrete il cui valore può essere difficile da calcolare, come verificarne l'autenticità, la paternità, ecc. E l'ambito dell'arte, e inoltre la sua assicurazione, si è evoluto negli ultimi anni in specializzazione, professionalità, ma soprattutto in concrezione e selezione avversa di rischi e limiti assicurativi e di capitali. Adattando le polizze in funzione della qualità soggettiva dell'assicurato, la quantità e il valore delle opere, il destino, l'attività professionale del proprietario, i luoghi in cui si realizza potendo coprire garanzie di fronte a perdita di affitti o interruzioni dell'utilizzo per certe cause<sup>198</sup>.

Il ruolo svolto dal questionario assicurativo e con esso l'obbligo di risposta come dovere precontrattuale di dichiarazione del rischio per delimitare il rischio reale che deve valutare e calcolare l'assicuratore, è fondamentale. Il richiedente, futuro contraente, ha il dovere di rispondere in modo veritiero e obiettivo a tutti gli estremi che gli vengono chiesti e che incidono sulla delimitazione molteplice del rischio (oggettivo, soggettivo, quantitativo, spaziale o territoriale e temporale)<sup>199</sup>. Ma allo stesso tempo rileva, o dovrebbe, la preesistenza dell'opera, il valore mediante prezzi d'acquisto, di vendita, o se la medesima è stata ereditata, o tramite una donazione, questioni che in seguito avranno importanza per un ipotetico indennizzo e in cui confrontare i valori con il valore di mercato è o può essere problematico. Estremi tali come l'ubicazione fisica dell'opera, la descrizione e le caratteristiche costruttive dell'edificio in cui si trova, il valore individuale e complessivo delle opere da assicurare; se le opere sono o saranno in transito per il paese o mondo, nonché i periodi di tempo del viaggio e permanenza alle esposizioni, prestiti, ecc.; il tipo di trasporto da effettuare per spostare le opere; se montaggio e smontaggio dell'opera è professionale o no; il tipo di imballaggio e impacchettamento (condizioni di isolamento, umidità, protezione da colpi, isolamento termico); container metallici e relative misure di sicurezza e conservazione delle opere d'arte; le condizioni di sicurezza dell'edificio o luogo in cui si trovano le opere (serrature, porte esterne e interne, presenza di cupole o lucernari, protezioni metalliche alle finestre, infiltrazioni d'acqua in tetti e muri, allarmi interni ed esterni, impianti d'aria, riscaldamento, ...) nonché vigilanza umana e numero di vigilanti (privati, impiegati dell'assicurato, vigilanza armata, ronde ogni 40 minuti quando è chiuso al pubblico, personale per visite guidate, ...); sistemi elettronici (rilevatori di fumo, incendio, movimento, di avvicinamento all'opera d'arte,

---

<sup>197</sup> In questa direzione va HISCOX, "Insuring works of art in transit", *Art in transit. Studies in the transport of paintings*, [MECKLENGURG (Ed.)], Washington, 1991, pp. 79 e sgg., p. 82 quando afferma: "Contrast the situation where a museum is making a series of individual loans throughout the year to the "blockbuster" exhibition such as the recent Van Gogh or the forthcoming Rembrandt shows. For the series of loans, the museum will use two or three different shippers from a list; and the transits will be a small part of the shipper's annual turnover, each one being of minor importance on its own. Large exhibitions, on the other hand, generally have one organizer and one shipper per venue."

<sup>198</sup> Le società assicurative offrono polizze molto specifiche, per collezionisti, musei, galleristi e commercianti d'arte, antiquari e restauratori, persino polizze per clienti privati. Dunque, si rimanda a polizze di Axa Art (Art Plus y Art), Hiscox (Fine Art) o XL Insurance (Artworks), in cui si considerano limiti minimi di valore, da 50 a 80 mila euro minimi, fino all'eventualità in cui il numero di opere cambi drasticamente durante il ciclo annuale di assicurazione, concedendo, ad esempio, alcune società la copertura di nuove acquisizioni si assicurano automaticamente non appena si acquisiscono per un periodo di due mesi e nel limite del 25% del totale assicurato.

<sup>199</sup> In merito a tali estremi, in estenso VEIGA *El riesgo en el contrato de seguro. Ensayo dogmático sobre el riesgo*, Cizur Menor, 2015.

se le opere hanno allarmi magnetici, la presenza di luce ultravioletta, sensori termografici); a chi sono connessi gli allarmi, (a un pannello centrale nel museo, alla polizia, ai vigili del fuoco, se vi è sorveglianza nella sala centrale, ecc.); attrezzatura anti incendio (estintori e quanti, idranti, quantità d'acqua sufficiente per spegnere un principio di incendio, tubi siamesi; irrigatori automatici; piano di emergenza in caso di incendio, furto o terremoto, ecc.). I questionari solitamente si concludono con un inventario delle opere, in cui si descrive la stessa (titolo dell'opera, autore, tecnica, dimensioni, anno, certificato di autenticità, condizione e, infine, valore).

L'assicurazione di opere d'arte non consegue un obiettivo olistico, considerando che, di per sé, non tutte le opere d'arte sono assicurate, né possono esserlo, contro ogni rischio<sup>200</sup>. Rischi asettici, puri, non esistono. Sì, invece, un "ogni rischio" salvo esclusioni, eccezioni, ecc., in cui tale formula non è altro che una tecnica aleatoria di selezione avversa dei rischi che si trova in qualsiasi polizza in uso<sup>201</sup>. Un'opera d'arte di scarso valore e un proprietario che solo occasionalmente compra un'opera può non avere molto interesse nell'assicurazione. In collezioni private e piccole esiste una certa tendenza a non assicurare, o meglio resistenza all'assicurazione, oppure a farlo mediante polizze complementari, e non tramite polizze d'arte individuale. Non si fa neanche attraverso una polizza unica e specifica, potendo esistere coperture complementari in altre assicurazioni, come quelle sulla casa, per coperture minime che eccetto in casi di polizze di grandi patrimoni, presentano una copertura inadeguata in questo contesto<sup>202</sup>. E si noti, inoltre, che le polizze multirischio sulla casa riorganizzano queste coperture in grandi scatole su misura e con limiti massimi forfettari di copertura quantitativa che chiaramente può essere insufficiente per la riparazione totale del danno in caso di sinistro.

La figura del collezionista privato (sia di collezioni del patrimonio familiare sia in quelle aziendali) e le istituzioni, in particolare pubbliche, sono fondamentali in questa forma specifica di assicurazione<sup>203</sup>. In particolare, nelle opere d'arte che compongono la base o collezione permanente di esposizione di un museo che mette in mostra o ha depositati fondi di titolarità pubblica<sup>204</sup>. La questione cambia quando un collezionista compra assiduamente sul mercato, sia nazionale che internazionale, opere d'arte che entrano in una collezione il cui valore cambia costantemente. L'elemento internazionale è presente nel mondo dell'arte, anche nella relativa assicurazione. Le opere d'arte si spostano, viaggiano, si prestano, sebbene possono essere anche conservate in un unico luogo senza più essere esposte al pubblico. Si pensi, d'altra parte e individualmente, all'ingente quantità di opere che l'artista può possedere nello studio, laboratorio o nella propria abitazione. A questo, si aggiunga nel mondo dell'arte, oltre alle collezioni, i

---

<sup>200</sup> Contrario, CAAMIÑA DOMÍNGUEZ, *El seguro privado de obras de arte*, cit., p. 49 che tuttavia si appella al "ogni rischio", affermando che secondo la dottrina la copertura "a ogni rischio" per questo tipo di opere costituisce una "reale necessità".

<sup>201</sup> BRISSAUD/BERNARD, cit. p. 40, ci offrono un quadro di esclusioni in funzione delle vicissitudini che può subire un'opera. Contrappongono questo rischio senza esclusioni a un rischio "séjour" o "stay risk" per opere che rimangono in un unico luogo; cfr. su selezione avversa di rischi e aleatorietà del contratto, VEIGA, *Tratado del contrato de seguro*, I, 6ª ed., Cizur Menor, 2019; VEIGA, *El riesgo en el contrato de seguro*, Cizur Menor, 2015.

<sup>202</sup> In merito alla resistenza all'assicurazione, vid. MARTIN, "Dossier Art: Quand l'assurance habitation montre ses limites", *New Insurances*, 28/10/2009, in quale riporta: "Les possesseurs d'œuvres d'art, même d'artistes inconnus, sont peu assurés en France. D'après les experts, moins d'un Français sur cinq souscrit une assurance spécifique, pensant que l'assurance multirisque habitation suffira à couvrir leurs objets d'art. Ce point reste vrai jusqu'à un certain montant".

<sup>203</sup> In merito ai diversi potenziali assicurati a cui interessa l'arte, cfr. BRISSAUD/BERNARD cit. pp. 20 e sgg., in cui si analizzano i principali attori del mercato dell'arte.

<sup>204</sup> ALEMÁN/MARTÍNEZ, "Experiencias jurídicas en relación con la organización, la actividad contractual y la fiscalidad de museos españoles", AFDUAM, 2015, n° 19, pp. 439 e sgg, p. 450 sottolineano come per questi fondi non è consuetudine l'assicurazione: "Il motivo principale è che nell'attività dei musei le opere d'arte che compongono una collezione non si considerano beni di investimento, pertanto in caso di perdita non si considera prioritaria la loro conversione in valore economico".



musei, le grandi mostre, i restauratori, galleristi, case d'aste, commercianti, corrieri ..., una serie di professionisti, che lavorano con opere d'arte, ecc.<sup>205</sup>

Un privato che possiede in casa, nell'azienda opere d'arte, ha senza dubbio interesse ad assicurare per determinate contingenze, anche se forse non a stipulare un'assicurazione ad hoc e specifica, ma una invece che copra in qualche modo alcuni rischi collaterali<sup>206</sup>. Il valore, l'antichità, l'autenticità, la tecnica, l'esser parte o no di una collezione, la paternità, ecc., condizionano il valore economico dell'opera. Non tutte le polizze, multirischio o no, assicurano questi oggetti, o lo fanno in misura sufficiente e dove le soglie di valutazione possono essere diverse.

Dal punto di vista del rischio, i due grandi blocchi che lo caratterizzano e costruiscono, sono quelli della delimitazione materiale del rischio che oscillano tra i danni materiali che può subire l'opera e i danni per responsabilità civile causati all'opera<sup>207</sup>. Garanzie contro danni all'opera versus garanzie di responsabilità civile a terzi che professionisti o altre persone causano all'opera d'arte, sia involontariamente che volontariamente. Si pensi al gallerista che può avere il proprio stock ma anche l'opera di artisti che espone nella sua galleria per la vendita. Non è insolito imbattersi, nel contenuto delle polizze, in clausole generiche nella definizione dell'oggetto come: "La presente assicurazione copre i beni dell'assicurato o beni di terzi che si trovano sotto la sua responsabilità, ai sensi di quanto specificato nella polizza, contro ogni rischio di danni materiali o perdite in seguito a qualsiasi causa esterna di carattere accidentale, improvvisa e imprevedibile, ad eccezione di danni materiali o perdite causa rischi specificamente esclusi. Essendo normale che i rischi coperti siano conformi alla copertura denominata "de pared a pared"<sup>208</sup>.

D'altro canto, in presenza di mostre d'arte, la pluralità di ubicazioni e proprietari condiziona il divenire stesso del contratto<sup>209</sup>. Sono la mobilità, il trasferimento di opere da un luogo a un altro, il prestito, la cessione, il deposito, ecc., che senza dubbio moltiplicano il rischio, ma anche la necessità e coscienza di avere l'assicurazione su queste opere, sia da parte del titolare dominicale sia dal responsabile della mostra, o del

---

<sup>205</sup> BRISSAUD/BERNARD, *L'assurance des objets d'art*, cit., p. 20 definiscono il mercante d'arte come una delle principali figure nel mercato dell'arte. È colui che compra e rivende opere o altri oggetti d'arte. Solitamente, si specializza in un periodo, genere o epoca precisa. Individua in sale, gallerie, case d'asta, esposizioni, con privati o direttamente con artisti "des piè ces qu'il vendra ensuite à un acheteur". Può esaminare e valutare l'opera d'arte, autenticarla e, se necessario, farla restaurare da un artista specializzato, nonché organizzare esposizioni a tema in gallerie per valorizzare l'opera e riuscire a venderla; accanto al mercante, vi è la figura dell'antiquario, il gallerista, il curatore della mostra.

<sup>206</sup> Pertanto, sostiene PEÑA, "El seguro de obras de arte, un negocio que enamora", *PymeSeguros*, 2016, n° 51, pp. 12 e sgg., p. 13 "il proprietario fa il possibile per non mettere a rischio l'oggetto assicurato. Anche questo lo rende più restio ad assicurare. Ma bisogna dire che l'assicurazione non protegge l'opera in sé, poiché è unica, ma lo sforzo che ha fatto il proprietario per ottenere l'opera. Ed è questo che lo convince."

<sup>207</sup> ALBERTUS, "Bien assurer ses oeuvres d'art", [/www.lemonde.fr/marche-de-l-art/article/2017/04/29/bien-assurer-ses-oeuvres-d-art\\_5119944\\_1764999.html](http://www.lemonde.fr/marche-de-l-art/article/2017/04/29/bien-assurer-ses-oeuvres-d-art_5119944_1764999.html), indica i tre rischi più frequenti che si verificano: acqua, incendio e furto. "Quels sont les risques les plus fréquents ? Un tiers relève des accidents : le vase qui se casse, le tableau qui tombe. Viennent ensuite le dégât des eaux, puis l'incendie où le sinistre est plus sévère. Le vol arrive en fin de palmarès: «Avec la généralisation des alarmes et le contrôle du recel, il y a de moins en moins de vols depuis 1980 »

<sup>208</sup> In questo modo, AXA Assicurazione opere d'arte nella 2° clausola descrive tale assicurazione "da parete a parete" come una copertura che inizia dal momento in cui si smonta la suddetta opera dal deposito o punto di esibizione, procede con il transito e finché torni di nuovo in tale deposito o punto di esibizione o qualsiasi altro luogo designato dal proprietario o suo rappresentante. La copertura estende la protezione ai beni mentre si trovano in transito, in deposito previo o posteriore alla mostra e in una mostra o no, in un (paese X) e/o resto del mondo secondo quanto indicato nella polizza.

<sup>209</sup> Per questo motivo, LA FORÊT, *Le marché de l'assurance de oeuvres d'art: vitrine de l'assurance sans avenir ou niche à exploiter*, These, MBA ENASS, 2012, si domanda a p. 11 "La dimension internationale de certains aspects du marché des œuvres d'art se répercute-elle sur le marché d'assurance des œuvres d'art? Ainsi se pose la question: les assureurs peuvent-ils opérer purement localement ? Doivent-ils se focaliser sur leur marché local ? Dans ce cas, ne risquent-ils pas de se priver de certaines opportunités ? Ou bien, l'importance des échanges entre pays est-elle devenue telle que le marché de l'assurance des œuvres d'art ne peut se permettre de faire l'impasse sur l'international?"

museo o istituzione a cui si cede temporaneamente l'opera per l'esposizione pubblica<sup>210</sup>. E da qui la strada è duplice, o assicurazione o assunzione stessa del rischio e, eventualmente, del sinistro. Qualcosa che si attiva tramite la garanzia di Stato come l'esistenza di certi accordi o impegni bilaterali tra istituzioni che si prestano e cedono regolarmente opere d'arte, il che non vuol dire che per i rischi più importanti e ricorrenti, invece, si assicurano da certi rischi<sup>211</sup>.

È il prestito di opere diverse e di differenti proprietari che, senza dubbio, configura uno dei principali modelli assicurativi<sup>212</sup>. Ma è anche questa attività ad aumentare, senza dubbio, il costo della stessa mostra<sup>213</sup>. Non solo la garanzia di preservare l'integrità olistica delle opere che compongono la mostra, ma anche il trasferimento, imballaggio e smontaggio, misure di sicurezza idonee, nonché ambientali, la stessa integrità dell'opera che può essere costituita da diversi elementi o opere, o giochi, la sua diminuzione<sup>214</sup>. È la responsabilità del prestatore, del museo, del curatore della mostra nei confronti di opere prestate a richiedere l'assicurazione. Un'assicurazione dinamica e al contempo statica, che richiede misure proattive di organizzazione, di qualificazione di spazi, sedi, luoghi, date, ma soprattutto di sicurezza idonee a preservare l'integrità di ogni opera, il loro spostamento, collocazione, ecc., e che sarà oggetto di analisi di selezione avversa del rischio da parte degli assicuratori, ma anche del prestatore e titolare – privato o pubblico – dell'opera d'arte al quale “interessa” sia come titolare dominicale o a qualsiasi altro titolo l'opera, e dunque interessato all'assicurazione, sia per la conoscenza e valutazione di valori economici, conservativi e di custodia e sicurezza. Si pensi, inoltre, quando il prestito di opere o cessione limitata ha un carattere internazionale. O a quei casi in cui il collezionista richiede una polizza d'arte di dimensione internazionale che copra tutta le collezioni che possiede in diversi siti del mondo. Polizza, in sostanza, per collezionisti di opere d'arte con molteplici residenze. O il gallerista che ha in deposito opere d'arte di artisti di diversi paesi del mondo e che devono organizzare il trasporto di quelle opere

---

<sup>210</sup> In merito al prestito di opere d'arte, cfr. il caso *Cleveland Museum of Art v Capricorn Art International SA & Anor*, Queen's Bench Division (Commercial Court), 2 ottobre 1989, [1990] 2 Lloyd's Rep. 166; [<https://www.ilaw.com/ilaw/doc/view.htm?id=150234>] in cui si prestano un reliquiario/medaglione e una placca/targa che successivamente subiscono danni.

<sup>211</sup> Favorevole alla promozione di questi impegni bilaterali di non assicurare, BURGOS BARRANTES, “La garantía del Estado: marco jurídico y técnico”, cit., p. 63 [<https://www.mecd.gob.es/dam/jcr:4c88bbb7-7601-47c7-81e8-2ae08e6284bf/rev02-benito-burgos.pdf>], p. 63 il quale invita ad accordi o impegni bilaterali o multilaterali di non assicurazione, mediante i quali le istituzioni si impegnano a non richiedere la stipula di assicurazioni per gli scambi reciproci o limitarli soltanto a determinati momenti o a certe coperture. Tuttavia, e sebbene accordi del genere possono essere utili in situazioni e per istituzioni molto concrete, sono molto lontani dall'essere una soluzione di portata globale per la problematica che oggigiorno sollevano le assicurazioni sulle mostre. Per l'autore, l'assicurazione dovrebbe esistere unicamente per le fasi di trasporto e maneggiamento dell'opera, ma non quando si trova esposta, al massimo per la restaurazione, ma non il demerito.

<sup>212</sup> Ciò non toglie che polizze generiche assicurative sulle opere d'arte includano invece clausole temporali e/o di nuova acquisizione, e che coprano i beni assicurati, opere d'arte, di altri titolari sui quali l'assicurato ha l'obbligo di assicurare, come anche le nuove acquisizioni dell'assicurato da “pared a pared”. Coperture che aumentano la somma assicurata, indicata nella polizza, fino al 10%, notificando alla società assicurativa entro 15 giorni naturali successivi all'acquisto di tali beni e pagando il premio aggiuntivo corrispondente. L'assicurato dovrà notificare e fornire all'assicuratore il rapporto e la valutazione dei suddetti beni, per effetto del pagamento del premio corrispondente a tale titolo.

<sup>213</sup> A tale proposito, BURGOS BARRANTES, “La garantía del Estado: marco jurídico y técnico”, cit. p. 63, quantifica tra circa il 20 % e un terzo del costo dell'assicurazione rispetto al bilancio di una mostra d'arte. Dunque, “a rischio maggiore corrisponde, logicamente, una maggiore spesa in assicurazioni, in modo tale che le quantità destinate attualmente a questa voce raggiungano, in media, circa il 20 % del costo totale della mostra, con la possibilità di raggiungere, in alcuni casi, fino a un terzo o più del bilancio totale della medesima.”

<sup>214</sup> Cfr. l'importante radiografia che sulla presente assicurazione che assume i rischi di prestiti d'opere per esposizioni, ecc., realizzata da BENASSAR CABRERA, “El seguro de las obras de arte”, *Revista de los Museos de Andalucía*, 2009, n° 11, pp. 85 e sgg., il quale a p. 88 osserva: “... si tratta di oggetti singolari di inestimabile valore, unici ed insostituibili, le cui società assicurative li considerano come “oggetti di lusso”. Questi oggetti particolari devono essere assicurati non solo per danni propri (incendio, furto, smarrimento, ecc....), ma anche per la possibile responsabilità civile in cui può incorrere per errore di quei responsabili del maneggiamento”.

alla galleria. Scambi internazionali tra galleristi e commercianti d'arte, ad esempio, richiedono quelle assicurazioni con marcato carattere internazionale. I casi di fiere o biennali d'arte nelle principali capitali del mondo.

## 8.- L'opera d'arte

Ma cosa sono le opere d'arte e quali oggetti, espressione artistica di una persona, possono racchiudersi sotto questo generico concetto?<sup>215</sup> Non ci sono dubbi in merito alla natura complessa dell'opera d'arte, incluso l'inserimento o meno in livelli superiori<sup>216</sup>. Opere d'arte, beni culturali, ecc., che costituiscono, indubbiamente, l'interesse e oggetto di protezione patrimoniale<sup>217</sup>. Giudicare un'opera d'arte o attribuirle un significato, tradizionalmente, è andato di pari passo con le legislazioni sia nazionali che internazionali<sup>218</sup>. Ma, senza dubbio, un'opera artistica è sia bidimensionale che tridimensionale. Tra le prime rientrano disegni, quadri, incisioni, litografie, ecc.; tra le seconde, invece, sculture, statue, rilievi, opere architettoniche, monumentali, ecc., indipendentemente dall'attribuzione a un genere figurativo o astratto, e il margine intrinseco della propria finalità<sup>219</sup>.

A titolo enunciativo, ma non limitativo, le polizze assicurative riguardano: quadri, dipinti, disegni, mobili antichi, incisioni, litografie, fotografie, arazzi, tappeti, mosaici, ceramiche, manoscritti, libri, porcellane, cristalleria, sculture, francobolli o monete che fanno parte di una collezione, articoli realizzati con metalli e/o pietre preziose, oggetti placcati d'oro o argento e qualsiasi altro oggetto al quale si attribuisce un valore storico o merito artistico. Ma, allo stesso tempo, altri beni sono suscettibili di esser raggruppati sotto questo tipo di polizze, ad esempio le collezioni di auto d'epoca e di elevato valore.

---

<sup>215</sup> Sulle difficoltà e i confini del concetto di opera e bene culturale, si è già espresso in uno studio di diritto comparato UHL, *Der Handel mit Kunstwerken im europäischen Binnenmarkt*, Berlin, 1993, pp. 115 e sgg. Anche BRISSAUD/BERNARD, *L'assurance des objets d'art et du patrimoine culturel*, cit., p. 10 a 12, distinguono tra opera d'arte, oggetto d'arte e bene culturale.

<sup>216</sup> Per ROODT, "Restitution of art", cit., p. 291, l'arte e gli oggetti culturali hanno una natura complessa e uno status unico. Gli esseri umani tendono ad avere un profondo senso di attaccamento personale a questi oggetti, incluso la distanza che può esistere tra l'opera e la cultura d'appartenenza non incide sugli oggetti. La condizione speciale di questi, è vincolata alla necessità umana di avere radici. Sono insostituibili e di valore inestimabile, hanno un valore superiore a quello monetario e mettono in discussione il rapporto che altri tipi di beni stabiliscono tra la legge e l'ordinamento giuridico.

<sup>217</sup> Osserva CARDUCCI, "Complémentarité entre les Conventions de l'UNESCO de 1970 et d'UNIDROIT de 1995 sur les biens culturels", *Rev. dr. unif./Uniform Law Review*, 2006, n° 11, pp. 93 e sgg., p. 95: "Le terme de bien(s) culturel(s) peut paraître à la fois étroit et vaste. D'un point de vue juridique, et plus exactement de celui du régime applicable aux biens, ce terme paraît étroit, ne couvrant que les biens dont la spécificité culturelle est telle que l'auteur de ce régime (législateur, pouvoir réglementaire ou jurisprudence selon les pays) accorde à ces biens des dérogations, plus ou moins étendues, par rapport au droit "commun" des biens. D'un point de vue culturel, mais également juridique dans une mesure grand-dissante, le terme "bien(s) culturel(s)" apparaît vaste, en ce que de tels biens présentent une grande variété de catégories, de formes et ainsi d'exigences de protection". [<https://www.unidroit.org/english/publications/review/articles/carducci-ulr-2006-93.pdf>]

<sup>218</sup> Secondo la Convenzione di Berna per la Protezione delle opere letterarie e artistiche del 9 settembre 1886, in seguito completata, revisionata ed emendata durante gli anni, in particolare l'art. 2.1 riporta che il termine opere letterarie e artistiche "comprendono tutte le produzioni in campo letterario, scientifico e artistico, di tutti i modi e forme di espressione, quali libri, opuscoli e altri scritti; conferenze, allocuzioni, sermoni e altre opere della stessa natura; opere drammatiche o drammatico-musicali; opere coreografiche e pantomime; composizioni musicali con o senza parole; opere cinematografiche, alle quali si affiancano le opere realizzate con procedimenti analoghi alla cinematografia; disegni, dipinti, opere d'architettura, scultura, incisioni, litografia; le opere fotografiche alle quali sono assimilate quelle realizzate con procedimento analogo alla fotografia; opere di arti applicate; illustrazioni, mappe, planimetrie, bozze e opere plastiche relative a geografia, topografia, architettura o scienza."

<sup>219</sup> Come riporta CASABÓ ORTÍ, *La estafa en la obra de arte*, Murcia, 2014, p. 13, partendo dall'articolo 1.2 della Legge sul Patrimonio del 1985 che regola l'integrazione al patrimonio storico di oggetti mobili di interesse artistico, storico, rientrano nel concetto di "opera d'arte", quegli oggetti ai quali è riconosciuta una qualità "artistica" e costituiscono una categoria speciale, estremamente rilevante, di beni culturali che si inseriscono nel patrimonio storico. L'autrice riporta, inoltre, che le opere contraffatte e/o mendaci non fanno parte del patrimonio storico, tantomeno influisce sulla loro regolamentazione.

Come collezioni filateliche, manoscritti, incunaboli, numismatiche, di vini, o anche collezioni di armi, comics, ventagli, vinili, e così via. Dunque, sono questi ultimi opere d'arte o meri oggetti da collezione, sebbene le polizze assicurative li raggruppano come opere d'arte e ne accettano l'assicurazione o devono essere esclusi gli oggetti di seconda mano, ma anche d'antiquariato, come anche gli oggetti da collezione?<sup>220</sup>

Beni che inoltre devono essere racchiusi in perimetri di rischi e delimitazione, sia dal punto di vista soggettivo, sia oggettivo, temporale, territoriali, quantitativi o valutativi. Selezionare rischi, o meglio dire, selezionarli in modo avverso, discriminare quelli che sono oggetti di garanzia da quello che sono esclusi. L'esposizione a rischio varia in funzione della posizione, della privacy o pubblicità delle opere d'arte. Non è lo stesso che essa si trovi in un domicilio privato o che sia in un museo, in una istituzione pubblica o privata, o semplicemente che la stessa si trovi per strada, in una piazza, in un parco<sup>221</sup>. Si pensi, inoltre, alla titolarità delle opere d'arte, se sono o no fondi di proprietà pubblica o privata, alla permanenza espositiva delle collezioni o, al contrario, al carattere di prestito temporaneo e all'assicurazione di entrambe le contingenze. Per questo sarà fondamentale determinare la paternità, l'autenticità dell'opera, la tecnica, l'antichità, i materiali utilizzati, ecc., nonché la posizione e la mobilità stessa dell'opera in caso di cessione o prestito per una mostra temporanea. L'assicurazione proietterà non solo il rischio assicurato o coperto, ma soprattutto, nella definizione di rischio, quello escluso o che necessita della garanzia di Stato o pubblica e dove l'assicurazione su opere pubbliche svolge un ruolo supplementare che inoltre suppone un costo minore di assicurazione<sup>222</sup>. Assicurazioni, inoltre, che possono esonerare i contraenti dalle responsabilità<sup>223</sup>.

L'identificazione e delimitazione oggettiva di ciò che è opera d'arte non è meno importante, a *sensu contrario*, dei beni che sono espressamente esclusi dal far parte di questa categoria di opere d'arte all'interno della sperimentazione che conducono gli assicuratori, e tra le quali sono inclusi: beni con danni preesistenti (siano o no noti all'assicurato); beni contraffatti o duplicati con qualsiasi tecnica o mezzo; beni al di fuori delle ubicazioni indicate nella polizza; beni senza valore; copie e copie fedeli; denaro in contante, titoli e banconote o valori mobiliari; opere che mancano di certificati di autenticità, ecc.

---

<sup>220</sup> Chiaro in merito, LA FORÊT, cit. p. 14, quando parla dei limiti alla definizione giuridica di opera d'arte e distingue tra questa e il mercato dell'usato, gli oggetti da collezione, d'antiquariato, o anche forme d'arte digitali, o lavori con elementi informatici. Ricorda come « Des assureurs comme Hiscox ou AXA Art ne veulent pas assurer des œuvres avec des éléments informatiques. C'est à la fois de l'art et pas de l'art. Cela ne rentre dans aucune case. »

<sup>221</sup> HISCOX, "Insuring works of art in transit", cit. pp. 79 e sgg., sottolinea: "it is useful to begin by analyzing the way in which insurance premiums are set. Insurance premiums vary greatly according to the risk to which a work of art is exposed. At one extreme is a tenton bronze sculpture permanently on display in a museum that is temperature controlled and patrolled regularly by guards; at the other extreme is a fragile item such as a glass goblet that a dealer carries in the back of the car from one trade fair to another. In assessing a risk, underwriters look first at the nature of the work of art; then at the degree of movement to which it is exposed; then at the level of care and protection it is given; and finally, having weighed these factors, they assess the likelihood of varying perils, such as fire, theft or accidental damage."

<sup>222</sup> La Legge del Patrimonio Storico spagnolo sancisce, D.A. 9ª, ai fini di agevolare le mostre nei musei pubblici, la possibilità che lo Stato si impegni a risarcire per distruzione, smarrimento, sottrazione o danno di opere di rilevante interesse artistico, storico, paleontologico, archeologico, etnografico, scientifico o tecnico che si cedono temporaneamente per la mostra pubblica a musei, biblioteche o archivi statali che siano di competenza esclusiva del Ministero dell'Istruzione, Cultura e Sport e degli organismi pubblici affiliati.

<sup>223</sup> ALEMÁN/MARTÍNEZ, "Experiencias jurídicas en relación con la organización, la actividad contractual y la fiscalidad de museos españoles", cit. p. 450, sottolineano: "Le polizze assicurative su opere prestate per la mostra temporanea includono, di solito, anche una clausola di esonero per i contraenti, per cui la società assicurativa rinuncia al regresso contro le imprese incaricate di trasporto e maneggiamento delle opere (normalmente, salvo che il sinistro sia avvenuto per negligenza grave o dolo)".

Non vi è dubbio che il fulcro stesso dell'assicurazione di opere d'arte corrisponde, oltre alla selezione avversa del rischio, alla valutazione dell'opera stessa<sup>224</sup>. La tassazione è fondamentale anche nell'assicurazione oltre a qualsiasi altro negozio giuridico<sup>225</sup>. Il grado di specializzazione, la valutazione obiettiva, tecnica e professionale della medesima. La sua volatilità<sup>226</sup>. In particolare se, come è noto, nella tecnica dell'assicurazione è essenziale stabilire il valore dell'interesse assicurabile e la somma assicurata concreta. Il che non impedisce che, in questo contesto, rientri l'applicabilità delle polizze stimate<sup>227</sup>.

Esistono musei in cui le coperture assicurative si erogano unicamente per i trasferimenti, per il trasporto delle opere per mostre o cessioni temporanee. Il valore inestimabile delle raccolte artistiche di un museo difficilmente può entrare nel mercato assicurativo, neanche nel riassicurativo<sup>228</sup>. La copertura dei Stato, la garanzia di Stato e l'assicurazione privata, inclusa la combinazione di entrambe, assicurano i rischi di integrità dell'opera durante il trasporto<sup>229</sup>.

## 9.- Il valore dell'opera nell'assicurazione: valore dichiarato/accordo di stima

Decisamente, oltre alla gestione più o meno complessa dei rischi, una delle questioni principali dell'assicurazione di opere d'arte, dopo averle autenticate e collocate nella

---

<sup>224</sup> Come sottolinea nel suo articolo VEGUE RODRÍGUEZ, "El seguro de las obras de arte", Revista Trebol, n° 50, 2009, anno XIV/1, <http://www.mapfre.com/mapfre/docs/html/revistas/trebol/n50/articulo2.html>: "Il valore intrinseco delle opere d'arte quali pezzi unici con un elevato potere di rappresentazione storica, culturale o religiosa, ne rende difficile la valutazione economica. Deve essere realizzata da esperti qualificati a livello internazionale, poiché sarà la riassicurazione ad assumere la parte più importante del rischio, fornendo capacità ed esperienza".

<sup>225</sup> Cfr., in particolare, CASINI, "La tutela e la valorizzazione dei beni culturali", *Il diritto dell'arte, la protezione del patrimonio artistico*, vol. 3 [NEGRI-CLEMENTI/STABILI (a cura di)], Roma, 2014, pp. 13 e sgg.; nella presente opera, il contributo di PETRAROIA, "La valorizzazione come dimensione razionale della tutela", cit. pp. 41 a 50; ma soprattutto l'opera collettiva, *La tassazione delle opere d'arte*, [SCARIONE/ANGELUCI (a cura di)], Roma, 2014.

<sup>226</sup> ALEMÁN/MARTÍNEZ affermano, cit. p. 449, che uno dei problemi più delicati nei contratti assicurativi di opere d'arte è la volatilità del valore dei beni assicurati. Di conseguenza, le oscillazioni del valore dell'interesse assicurato potrebbero condurre a una vasta incertezza nel determinare gli indennizzi in caso di perdita o deterioramento accidentale dell'opera, ai sensi dell'applicazione della norma di proporzionalità in caso di sottoassicurazione e sovrassicurazione.

<sup>227</sup> Già sottolineato da PARTESSOTI, *La polizza stimata*, Padova, 1967, p. 141, nota 71, secondo il quale la causa Mikhaïloff v. Lloyd's Londres, in materia di assicurazione contro furto di quadri di autori assicurati con polizza stimata. Si trattava di un furto in cui sono stati sottratti quadri da Rubens a Van Dyck, Reni, ecc.; la sentenza del Tribunale di Monaco del 7 giugno 1957, RGAT, 1957, p. 392, con nota di Besson che considerava inammissibile la perizia, fatta con fotografie, per verificare l'autenticità dei quadri, fotografie che, invece, sono state fondamentali per la stipulazione dell'assicurazione. Successivamente, la sentenza della Corte d'Appello di Monaco del 3 febbraio 1958, RGAT, 1985, pp. 394 e sgg, ha riformato la precedente sentenza e ha richiesto un nuovo parere esperto per stabilire il valore dei quadri rubati, obbligando i periti a motivare espressamente la valutazione. La Corte di revisione di Monaco, nella sua sentenza del 20 aprile 1961 "respinsse i ricorsi riuniti" contro la sentenza del 3 febbraio 1958.

<sup>228</sup> Significative le dichiarazioni di FERNÁNDEZ DE HENESTROS, nell'intervista su "Le assicurazioni di opere d'arte" realizzata nel n° 50 della rivista Trebol, 2009, anno XIV, pp. 15 e sgg., in cui osserva, a p. 17: "Le opere del Museo si assicurano ove sia necessario spostarle dal Museo, che si tratti di mostre temporanee o per qualsiasi motivo legato alla loro conservazione. L'assicurazione è sempre "all risks" nella modalità "chiedo a chiedo". La cifra si avvicina al 60-70 %, in base al tipo di mostra. Ovviamente, la stipulazione della polizza assicurativa spetta all'istituzione che organizza la mostra. La sicurezza delle opere durante la fase di spostamento è garantita dalla polizia nazionale, che ha l'obbligo di scortarle fino al luogo di destinazione".

<sup>229</sup> Chiaro sui rischi durante il trasporto, HISCOX "Insuring works of art in transit", *Art in transit. Studies in the transport of paintings*, [MECKLENGURG (Ed.)], Washington, 1991, pp. 79 e sgg., p. 80 dove sostiene: "It is clear that a painting hanging on a wall is far less exposed to risk than a glass goblet traveling around the country. But what precisely are the increased risks in transit? Mostly they are accidental damage and theft. To a small degree, there is an increased war risk (the article may be in an airplane that is bombed) and an increased chance of water damage. But, conversely, a painting on display is more vulnerable to a deranged person who might slash it with a knife than when it is in transit and out of the public gaze."

cronologia artistico storica corretta, è quella della sua stima<sup>230</sup>. Come indicato *supra*, la valutazione di un'opera d'arte va di pari passo con l'originalità e l'autenticità della stessa. In particolare, se quest'ultima è indiscutibile. Diverso è se l'opera non è originale, ma un'imitazione, una copia o, nel peggiore dei casi, una rozza contraffazione. Il proprietario, il museo, il collezionista, il gallerista, ecc., hanno interesse nell'integrità dell'opera d'arte fintanto che è di loro proprietà, come un interesse puramente patrimoniale in funzione del titolo giuridico per cui la possiedono. Tralasciamo, come riportato nei paragrafi iniziali, il tema dell'assicurazione del titolo quando all'opera d'arte manca proprio questo titolo. L'interesse e la protezione dell'opera d'arte è diversa, ma con un nesso, al valore della stessa.

Magari non c'è niente di più volubile dei gusti e le tendenze, al che neanche il mercato dell'arte è in grado di sottrarsi o, forse, astenersi. Quanto vale un'opera d'arte e come si effettua e da chi la sua valutazione?<sup>231</sup> E come si trasferisce a una polizza assicurativa? Come e in base a quali parametri si valuta un'opera d'arte? È ovvio che se la paternità e linea temporale, epoca e stile, sono fattori indiscutibili, la valutazione è a priori più semplice. Soprattutto se non si mette in dubbio la legittimità delle trasmissioni possibili. Il valore cambia in funzione di circostanze spesso estranee all'opera stessa. Rivalutazione artistica e stilistica di un'epoca, di un autore, di uno stile, ecc., se è in vita o no, se ha mai esposto, se aveva molte o poche opere, ecc. D'altra parte, se l'opera viene acquistata a un'asta pubblica, è il prezzo d'acquisto finale il valore stimato nella polizza? Che ruolo svolge il presunto valore dichiarato nella polizza e l'autentico valore di mercato che l'opera d'arte ha al momento del sinistro, se del caso?

Complessità che deriva dalle stesse caratteristiche ed essenza dell'oggetto assicurato, un'opera d'arte, ma anche dal tipo di assicurazione e i rischi che si stanno assicurando. Non è la stessa cosa assicurare e, dunque, valutare individualmente una sola opera d'arte che l'esistenza di un inventario di opere d'arte con un valore globale dichiarato dall'assicurato. Inventario che, con il solo trascorrere del tempo, si rivaluta normalmente e che, salvo clausole di indicizzazione, suppone un divario tra valore dichiarato e valore reale. Tendenzialmente, quando un collezionista privato con una importante serie di opere o un museo la cui collezione è tutta perfettamente inventariata, con prezzi d'acquisto e vendita, ecc., valorizza l'interesse assicurato mediante una polizza stimata. Come anche chi assicura la propria galleria d'arte, sia contro danni che responsabilità civile considerando il numero oscillante di opere, ma anche di autori la cui valutazione o possibile valorizzazione sul mercato può avere grandi variazioni e in tempi relativamente brevi. Una stima che può essere riesaminata, aggiornata, come anche i valori dichiarati, oltre alla fattualità di realizzare una polizza variabile, ad esempio quando la galleria

---

<sup>230</sup> LOWRY/RAWLINGS/MERKIN, *Insurance Law*, 3<sup>a</sup> ed., London, 2011, p. 324 riportano che dove non esiste un market value, come accade nei casi di una "rare antique", i tribunali stabiliscono il prezzo per il quale il medesimo oggetto potrebbe essere venduto nel momento immediatamente prima del danno. Se si tratta di danni a un'opera d'arte, le difficoltà nel valutare aumentano, come nel caso *Quorum AS v. Schramm*. L'opera in questione, un quadro di Degas, *La Danse Grecque*, ha subito dei danni a causa del caldo e i cambiamenti di umidità provocati da un incendio avvenuto nel luogo in cui era conservato. La questione è che gli esperti dissentivano sul valore del danno all'opera, tra il 20 e l'80 % ca.

<sup>231</sup> Una delle prime pubblicazioni sull'assicurazione di opere d'arte e che ha costituito, nel 1926, la rivista *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 1926, vol. 48, n° 277, pp. 165 e sgg., trattava della controversia nell'acquisizione di un'opera d'arte da parte di un collezionista che aveva acquistato in una galleria di Londra un pezzo che era una copia di Reynolds, "Madonna col bambino e San Giovannino" a sua volta di Raffaello. Il quadro è stato acquistato per 25 libbre. È stato, invece, assicurato, con l'aiuto di un esperto, per un valore di 20.000 libbre. La polizza assicurativa dal nome "valued agreed" concordò la stima della cifra. Poco tempo dopo, l'opera è distrutta in un incendio e la compagnia assicurativa mette in dubbio il valore in quanto l'opera era stata descritta e valutata in modo sbagliato, pertanto rifiutano il pagamento di un risarcimento. La rivista conclude con quattro principi, tra i quali prevale quello che afferma categoricamente in merito al valore, che: "**The market value of a work of art depends solely on its attribution to a definite artist, or period, as the case may be**".

cambia le collezioni diverse volte all'anno, o il trasportatore che porta le opere da un luogo a un altro.

Una valutazione che incide su due dimensioni fondamentali del contratto assicurativo, sul rischio, delimitazione quantitativa del medesimo, anche se si realizza mediante una polizza stimata, e sull'interesse del contratto<sup>232</sup>. Questioni che, inoltre, determinano la tariffazione del premio. La valutazione incide sia sul rischio economico e finanziario, il valore dell'opera stessa, incluso il valore totale dello stock di un collezionista, un gallerista (opere proprie o altrui) o un mercante d'arte o commerciante, sia sul rischio tecnico e giuridico dell'assicurazione<sup>233</sup>. La delimitazione del rischio assicurabile richiede, ex ante alla stipula del contratto, la sua dimensione quantitativa, di valutare il valore dell'oggetto assicurato come assicurazione per danni e quindi di concreta copertura. Ma anche l'identificazione dell'opera attraverso la sua descrizione e le caratteristiche. Un valore che, tuttavia, non ha riferimenti chiari di mercato come altri beni. E che può variare al rialzo o al ribasso a seconda delle circostanze tanto imprevedibili quanto mutevoli. A differenza di altri beni o oggetti assicurati, manca un mercato obiettivo di riferimento di valori e prezzi, di ricostruzione, sostituzione, persino di valori "nuovi" o di mera sostituzione di un bene, quello danneggiato, con un altro in identiche condizioni, qualcosa di estremamente impossibile per le opere autentiche. Questione distinta è parlare di gallerie, case d'asta, ecc., o dell'eventualità che il mercato sia primario o secondario a seconda del fatto che sia o no la prima volta che un'opera d'arte viene esposta e catalogata con un prezzo o no. Per caso un'opera d'arte di un artista che raggiunge un prezzo straordinario quotato in un'asta, non suppone implicitamente una valorizzazione automatica di tutta la sua opera? E a sensu contrario? Ma cosa succede quando una di queste opere è falsa, o frutto di un mercato illegale, o ancora di un saccheggio, in che modo coinvolge tutta la collezione e il valore assicurato?

Un valore in cui, senza dubbio, la stima iniziale fornita per l'assicurazione cambia negli anni, persino mesi e si discosta dal valore iniziale<sup>234</sup>. Un valore dove non servono i parametri di altri beni e assicurazioni dove ha spazio il valore di ricostruzione del bene, il valore di sostituzione con un altro, ecc., considerando la particolarità, l'idiosincrasia stessa e la natura di un'opera d'arte unica, o serializzata, ma ad ogni modo limitata. Valutazione che spesso dipende dalla stima e perizia dell'esperto<sup>235</sup>. Il valore dichiarato, la somma assicurata, infine, può non corrispondere con il reale valore dell'interesse; può non coincidere con il prezzo di mercato, il valore che un esperto stabilisce alla data del sinistro. Ciò non significa che nell'assicurazione non possano esistere certi margini di

---

<sup>232</sup> Sostengono BRISSAUD/BERNARD, *L'assurance des objets d'art*, cit. p. 52, come la questione del valore è di sicuro quella che suscita il maggior dibattito ancora oggi tra gli esperti, i mercanti d'arte, i giuristi e gli assicuratori.

<sup>233</sup> BRISSAUD/BERNARD, *L'assurance des objets d'art*, cit., p. 34 definiscono in particolare lo stock, ossia la valutazione totale dei pezzi d'arte possedute dal commerciante professionista, che sarà la causa principale del rischio economico.

<sup>234</sup> Come sottolinea GIRGADO PERANDONES, *La póliza estimada*, Madrid, 2015, p. 174 in questa assicurazione di opere d'arte, è prassi che il contraente faccia una dichiarazione di valore dell'interesse assicurato, che non equivale, tuttavia, alla fissazione del valore, neanche se si realizza per una quantità elevata la cui finalità sia quella di evidenziare il valore del suddetto interesse. Manca una condizione essenziale, il patto, l'accordo tra le parti.

<sup>235</sup> Nel caso già citato e pubblicato sulla rivista *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 1926, vol. 48, n° 277, pp. 165 e sgg, negli anni venti del secolo scorso, che trattava della controversia sull'acquisizione di un'opera d'arte da parte di un collezionista che aveva acquistato in una galleria di Londra un pezzo che era una copia di Reynolds, "Madonna col bambino e San Giovannino", a sua volta di Raffaello. Il quadro è stato acquistato per 25 libbre. È stato assicurato, invece, con l'aiuto di un esperto, per un valore di 20.000 libbre. La rivista conclude, in un secondo momento, che "the usual "experts" employed to value Works of fine art are, however experienced they may be in the market, quite unable to name even an approximate figure unless they have been told the correct attribution by someone better informed than themselves", la sua terza conclusione denuncia che "a consequence of the ignorance, regarding attributions, of such "experts" the vast majority of mixed collections which have not been examined by scholars are grossly overvalued and so over-insured; while a small minority of such are grossly under-insured".

tolleranza e che, in tali casi, si risarcisca il prezzo più favorevole per l'assicurato<sup>236</sup>. Ma cosa accade quando un esperto designato dalla società assicurativa emette una valutazione diversa da quella realizzata al tempo dall'assicurato? Può questi nominare un nuovo esperto? E se la seconda relazione differisce ancora dalla precedente? Un terzo perito dirimente *mutatis mutandis* quanto stabilito all'art. 38 LCS al momento di delimitare la portata del risarcimento per poter liquidare il sinistro? Se il riferimento è il valore di mercato, questo può non coincidere logicamente con quanto dichiarato, per quanto al momento della firma del contratto rifletteva il valore di mercato. La rivalutazione o il deprezzamento esistenti al momento del sinistro, marca inevitabilmente il limite del risarcimento conforme ai parametri di mercato, i quali spesso vedono segnati dal valore di opere simili, il prezzo raggiunto all'asta, ecc.<sup>237</sup> Dunque, per un assicuratore, se il valore dell'opera dichiarata era, ad es. 50.000 euro e al momento del sinistro la stessa era stata rivalutata per 125.000 euro, è giusto tuttavia che sia questo il valore di risarcimento? Vi è stata una sottoassicurazione? Avrebbe potuto esserci negligenza da parte dell'assicurato nel non aver adeguato e aggiornato i valori assicurati? Tale obbligo è imputabile all'assicurato, oppure dovrebbe essere la compagnia assicurativa delle opere d'arte a farlo? I limiti di garanzia svolgono una doppia funzione: somma massima di indennizzo, e anche paradigma di diligenza e buona fede delle parti.

Valutare in conformità con parametri di mercato, di arte, di storia non è semplice.<sup>238</sup> Valori statici, di pietra, contro valori oscillanti considerando che le opere d'arte si valutano o, in misura minore, si svalutano per diverse circostanze, dalla valorizzazione dell'opera di un autore che ha esposto, che non lo ha mai fatto, che è vivo o deceduto, o l'esito stesso dell'asta, ecc.<sup>239</sup>, fino a questioni come la conservazione, l'autenticazione. Per cui è frequente che, ogni tanto, le stesse stimino di nuovo e si aggiornino in linea con un calcolo della prima riequilibrato<sup>240</sup>. Aggiornare, indicizzare la somma assicurata significa delimitare quantitativamente il rischio, ma anche adeguare somma e interesse assicurato per evitare, simile all'assicurazione completa se così si può dire per questo tipo di assicurazione, la sottoassicurazione ma anche la sovrassicurazione. Se c'è qualcosa di tipico e assiale al mondo dell'arte, non è altro che il valore oscillante e altamente soggettivo di un'opera d'arte<sup>241</sup>.

---

<sup>236</sup> Valori limiti che vanno da 10-15 % e che sono clausole o indici di tolleranza. Cfr. BRISAUD/BERNARD, cit., p. 54 che nel caso in cui il valore dichiarato dall'assicurato in caso di lista di valori dichiarati, se l'esperto conclude che il valore si trova in questa gamma più o meno del 15 % dichiarato nell'assicurazione, "les assureurs indemnisent le client sur la base de la valeur déclarée au contrat".

<sup>237</sup> BRISAUD/BERNARD, cit. p. 54 sottolineano come a volte questo valore di mercato, incluso per opere simili, non nega l'evidenza che forse non si sono vendute né messe all'asta negli ultimi cinque anni. O i risultati di vendite di quadri simili sono molto diversi da alcuni mercati o paesi rispetto ad altri. "De facto, la valeur de marché n'est que très rarement conseillée comme type d'indemnisation".

<sup>238</sup> Specialmente per quei patrimoni in cui il rischio di danno economico è alto. Pertanto, MOLITERNI, "Artt. 1908", p. 77, fa riferimento a questo "rischio del mancato incremento (assicurazione del profitto sperato, lordo o netto) e quando si tratti di cose che non hanno un prezzo di mercato facilmente accertabile e si parli di un valore d'amatore".

<sup>239</sup> La polizza Hiscox Fine Art stabilisce una clausola di indice di mercato d'arte di Hiscox. Questo strumento aggiorna regolarmente i valori delle collezioni d'arte prendendo in considerazione le ultime tendenze nel mercato dell'arte e identifica, alla luce dei valori oscillanti, se i proprietari delle opere d'arte sono o no conformi con questi parametri sotto o sovrassicurati.

<sup>240</sup> Come sottolinea il blog.sorolla.com, nel commercio dell'arte per determinare il prezzo finale di un'opera, si considerano aspetti diversi come l'antichità dell'opera, l'esposizione nei musei, l'autenticità, il periodo, lo stile, l'autore e la qualità tecnica, tra gli altri. Ma ciò vuol dire che due opere appartenenti a uno stesso stile artistico o autore hanno lo stesso valore? La risposta è no, per questo la valutazione o stima fornisce un prezzo finale dell'opera posizionandola sul mercato.

<sup>241</sup> Secondo BRISAUD/BERNARD, *L'assurance des objets d'art*, cit. p. 53, il mercato dell'arte, come qualsiasi altro mercato, è soggetto alla legge della domanda e l'offerta. Ricordano come nelle vendite all'asta, la stima delle opere si effettua sulla base di una *fourchette* (valore alto e valore basso) che ci consente di farci un'idea sul valore dell'opera.



Valutazione ex ante, sia stimata o dichiarata, ma la cui pietra miliare sarà la portata del danno e il ruolo del principio indennitario. Una valutazione, quella ex post, che inoltre, in caso di distruzione o deterioramento parziale, misurerà non solo i costi di riparazione o restaurazione ove possibile, ma anche quelli di deprezzamento che l'opera, o l'insieme di pezzi di un'opera collettiva, avrebbe potuto subire come conseguenza del danno<sup>242</sup>. O la possibilità, effimera e poco frequente, che l'autore stesso vorrebbe e potrebbe ripararla e il valore di restaurazione, in questo caso, e non quello di mercato.

Questo è un ambito in cui il valore stimato o la polizza stimata giocano al massimo. La polizza stimata o valutata non ha niente a che vedere con la polizza in cui l'assicurato dichiara complessivamente una somma assicurativa dopo aver inventariato e individuato tutte le opere. Si fa presente, inoltre, che le opere in un museo o in una collezione privata aumentano di continuo l'assicurazione, vi sono nuove acquisizioni, si accettano donazioni, ecc., che modificano la somma assicurata malgrado una certa permissività temporanea e ampliamento della gamma in un periodo transitorio e un importo mai superiore al 25 % della somma per il periodo in corso. Pertanto, la misura della diligenza delle parti è l'attualizzazione dei valori assicurati periodicamente, specialmente per l'assicurato.

Qualcosa che nella pratica, e non solo per questo tipo di assicurazioni, si è soliti fare ogni 3 o 5 anni, presentando bollettini di aggiornamento da parte dell'assicuratore nei confronti dell'assicurato.

La polizza stimata parte, a priori, da un principio fondamentale: non discutere della somma assicurata essendosi accordate le parti su una cifra<sup>243</sup>. Questione diversa è la dissonanza con il valore reale e le possibili azioni in mala fede o che avrebbero maliziosamente o per errore alterato tale equilibrio, così da non impedire che l'assicuratore ricorra a un esperto d'arte per realizzare un nuovo calcolo al fine di evitare la soprassicurazione e, dunque, l'arricchimento, rompendo il sinallagma contrattuale, sebbene, ugualmente venga da chiedersi perché non si è agito prima e non si è adeguata la somma assicurata al premio dovuto, anche se, finché non si verifica il sinistro e solo in quei casi si evita o sembra evitarsi "con certa negligenza", qualsiasi azione<sup>244</sup>.

Un elemento è certo in tali polizze stimate, ossia, la valutazione si effettua tramite il patto, l'accordo di stima, mai mediante imposizioni unilaterali e ancor meno da dichiarazioni sul valore del singolo assicurato. Non tramite una dichiarazione unilaterale e non accettata dall'assicuratore e che darebbe il via inevitabilmente a contestazioni permanenti del valore<sup>245</sup>. Patto che, normalmente, si firma nel momento della stipulazione del contratto d'assicurazione, ma che inoltre può esserci in un momento successivo, specialmente con assicurazioni di opere d'arte dove le acquisizioni e le possibili vendite

---

<sup>242</sup> KEETON/WIDISS/FISCHER, *Insurance Law*, cit. pp. 185 e sgg., distinguono chiaramente tra ciò che è il deprezzamento rispetto al valore dell'interesse che è stato assicurato e il danno, con quella che è l'obsolescenza del bene. A p. 180, analizzano il caso di danni non solo all'abitazione, ma anche ai mobili, alcuni di alto valore e che devono essere sostituiti, considerando il valore di mercato basso che possono avere se il proprietario volesse venderli.

<sup>243</sup> Per BRISSAUD/BERNARD, cit. p. 59, il *valeur agréée* applicato principalmente per collezioni private ha il pregio, dal momento che è stato accordato il valore degli oggetti d'arte assicurati, "d'apporter une certaine sécurité et sérénité à l'assuré en cas de sinistre". Esclude de facto, "le risque d'application de la règle proportionnelle de capitaux, puisque la garantie s'applique uniquement sur les objets listés, valorisés et agréés par les assureurs".

<sup>244</sup> Sottolineava LITTLE, "Safeguarding", cit. p. 104: "An "agreed values" clause should be included in a policy to reclaim the full value of a missing or damaged object. Breakage of glass of and other fragile objects is often excluded from an insurance policy unless it contains a "glass clause". The description of the risk must be liberal enough to provide protection if transportation or some other action is not accomplished precisely as stated in the policy".

<sup>245</sup> Coerente GIRGADO, cit. p. 174, il quale afferma che ridurre la stima a una mera dichiarazione di valore presuppone relativizzarne il significato contrattuale, trovandosi l'assicurato, il quale confida nel valore stimato quale valore di restituzione, alla mercé della volontà di contestarlo dell'assicuratore.

o donazioni di opere sono frequenti nel tempo e nel periodo dell'assicurazione<sup>246</sup>. Oltre a casi di rivalutazione delle opere d'arte nel mercato o da circostanze determinate dall'artista e che non divide il valore di stima presente nell'assicurazione<sup>247</sup>.

Nel mondo dell'arte, quando si assicura, soprattutto nelle grandi collezioni private, prevale il valore stimato, concordato dalle parti, assicurato, titolare dell'interesse e assicuratore che, spesso, ricorre a periti o tabelle-allegati di valori indicativi per determinate opere d'arte<sup>248</sup>. La perizia riveste un ruolo fondamentale in queste assicurazioni sia *ex ante* che *ex post*<sup>249</sup>. Il valore attribuito dal proprietario o titolare dell'opera può non coincidere con il valore che un esperto stabilisce. Sebbene nella determinazione della stima non è la stessa cosa che il valore dato sia quello pattuito di concerto dalle parti in una compravendita, rispetto a quello che proviene dal mercato assicurativo più professionale come la vendita all'asta nazionale o internazionale<sup>250</sup>. Si pensi al valore d'acquisto quando si compra un'opera d'arte direttamente dall'autore, o la vendita in una galleria per il mercato primario di opere d'arte contemporaneo. O a quelle strutture che vendono opere e beni antichi.

Non si può ignorare che, pur stimando o valutando l'opera d'arte con un valore chiuso, lo stesso non sia incontestabile. Come riflesso si veda la sentenza della Audiencia di Vizcaya del 3 dicembre 2004 che, all'art. 4, sottolinea: "...è accreditato, primo, l'errore evidente e rilevante tra il valore stimato e il valore reale dei quadri, collocandosi nel caso indicato in fine all'art. 28.3 della LCS, e che il valore dei quadri rubati sia fissato a 2.600.000 corone e, secondo, che anteriormente alla interposizione della domanda, l'assicuratore versò alla data 22 aprile 1999 la somma di 22.865,58 euro, inclusa la somma di 2.600.000 corone per i quadri assicurati nonché la somma di 708.484 corone a titolo di rimborso del premio, che è stato preso in considerazione nella richiesta della domanda con importo pari a 367.791 euro, poiché la domanda interposta è del 2 maggio 2002". E in cui la propensione verso la sovrassicurazione è più evidente che, a sensu contrario, per la sottoassicurazione, praticamente inesistente<sup>251</sup>. L'assicurazione, a tal proposito, richiede l'assistenza di professionisti del mondo dell'arte, della storia, della cultura che consentano di calibrare i diversi parametri necessari per conferire una stima che tuttavia non è statica o di pietra nel tempo<sup>252</sup>. Un'assistenza professionale che deve giudicare

---

<sup>246</sup> MOLITERNI evidenzia, "Artt. 1908", cit. p. 77, la distinzione tra la "stima accettata" dalle parti della dichiarazione di valore del contraente e quindi impugnabile dall'assicuratore.

<sup>247</sup> Anche SÁNCHEZ CALERO, "Artículo 28", cit. p. 642, alludeva a questa possibilità di un ulteriore accordo di stima in seguito alla perfezione del contratto nel caso di beni di difficile valutazione come lo sono le opere d'arte e che sono state rivalutate sul mercato.

<sup>248</sup> Dopo aver affermato l'idoneità dei valori stimati di beni come "bijoux", "tableaux de maître présents dans le patrimoine familial depuis longtemps alors que la cote n'a cessé de croître, ou tout autre objet d'art", osserva NICOLAS, *Droit des contrats d'assurance*, Paris, 2011, p. 186 guida Akoun.

<sup>249</sup> La polizza Mapfre di opere d'arte, all'articolo 12 in fine recita: "Ai fini dell'assicurazione stipulata, il valore storico, artistico e generale delle opere d'arte che compongono l'inventario fornito dall'Assicurato, sarà determinato, in caso di sinistro coperto dalla polizza, da stimatori, periti o restauratori specializzati che la Società assicurativa mette al servizio dei suoi Assicurati".

<sup>250</sup> Secondo la Sentenza della Corte Suprema del 1° dicembre 1989, nel caso di furto di alcuni quadri durante il trasporto, non c'era esattamente una stima poiché mancava un accordo espresso tra le parti sulla valutazione dell'interesse, nel caso, di opere d'arte. Il valore assegnato nella polizza all'interesse non era stato accettato dall'assicuratore. Classico il commento della sentenza di EMBID IRUJO, "Principio indemnizatorio y póliza estimada en el contrato de seguro", *La Ley*, 1990-3, pp. 307 e sgg.

<sup>251</sup> Osserva TIRADO, "Artículo 62. El valor del interés en el seguro de transporte terrestre", *Ley de contrato de seguro*, [SÁNCHEZ CALERO (Dir.)], 4ª ed., cit., p. 1350, che l'esistenza della stima preclude il ruolo dei possibili criteri di valutazione dei beni assicurati, i quali, tuttavia, possono svolgere un ruolo significativo come mezzi idonei per porre fine all'intangibilità della valutazione, purché si possa verificare con perizie l'esistenza di un grave errore nella valutazione precedente, ossia, quando esiste un chiaro squilibrio tra il "valore reale" della cosa al momento del sinistro e quello stabilito convenzionalmente dalle parti contraenti al momento della stipulazione del contratto.

<sup>252</sup> In merito agli ostacoli e le inefficienze nel settore dell'arte e la sua valutazione, ORENSTEIN, "Show me the monet: The suitability of product disparagement to art experts", *Geo. Mason L. Rev.*, 2005, vol. 13:4, pp. 905 e sgg., p. 906, si domanda cosa succede quando c'è un errore nella valutazione: "So, what happens when science is of no

l'autenticità, le condizioni dell'opera, lo stato di conservazione, la qualità artistica della stessa, l'epoca, le tecniche utilizzate per realizzarla, ecc., e al riguardo il divario di conoscenza tra ciò che un esperto e un assicuratore possiedono, è enorme<sup>253</sup>. Come si dimostra l'autenticità? Come rilevare l'autenticità di un'opera se a prima vista non si è capaci di percepire l'esistenza, ad esempio, di una tela con pigmenti, strati di pittura sovrapposta, o sottostrati anacronistici, eccetto che per un esperto?<sup>254</sup> E in che modo individuare un'opera falsificata, o come la medesima opera è oggetto di controversia per la valutazione di due periti indipendenti?<sup>255</sup>

Ma quanto vale “La fucina di Vulcano” di Velázquez? Quanto “Il 3 maggio 1808” di Goya? O un'opera di Picasso, di Monet, di Van Gogh il quale non ha mai venduto in vita una sola opera? Il valore dell'interesse assicurato è una questione fondamentale<sup>256</sup>. Ma nell'arte ci troviamo mutatis mutandis con un problema simile nelle assicurazioni su persone, ossia, qual è il valore della vita umana?<sup>257</sup> Perimetrare, stabilire il valore di mercato reale dell'opera di un determinato autore è abbastanza complesso<sup>258</sup>. Evitare l'inflazione del valore assicurato è tanto necessario quanto lo è l'assicurazione stessa<sup>259</sup>. Non è la stessa cosa che un'opera d'arte sia stata messa o no all'asta – mercato normalmente secondario o di seconda mano però è raro che si metta all'asta per la prima volta l'opera di un autore, soprattutto se la medesima è internazionale –, che lo abbia fatto un gallerista che offre deposito-vendita dell'opera di un autore nuovo che non ha mai esposto né venduto una sua opera, o che la stessa sia parte di una collezione d'arte o di un'opera isolata in un patrimonio unico o che occasionalmente compra opere. Ed è molto

---

assistance and the expert erroneously asserts that the artwork is not authentic? If the expert's assertions have inhibited others from buying the artwork, the owner might sue the expert for product disparagement. A court would award the plaintiff-owner damages if he showed that the defendant-expert maliciously communicated a false statement of authenticity regarding his painting to a third party, causing special damages in the form of lost market value. In the age of hundred million-dollar paintings, colossal special damages are a real possibility. Even when damages are likely to be modest, the cost of litigation is intimidating. Sadly, many of those who possess rare and valuable connoisseurship are reluctant to share their expertise for fear of litigation. This inhibition creates obstacles for scholarship and inefficiencies in the art trade”.

<sup>253</sup> ALBERTUS “Bien assurer ses oeuvres d'art”, cit., afferma in modo chiaro: “Mais l'assureur ne prend jamais la responsabilité d'expertiser les œuvres de l'assuré. Il laisse cette tâche à l'expert, indispensable lorsque est prise l'option « en valeur agréée », ce qui est conseillé par la majorité des courtiers et des assureurs. Contrairement à la valeur déclarée (non vérifiée par l'assureur), la valeur agréée de la collection évite les conflits futurs avec la compagnie: elle est déterminée au moment de la souscription, après expertise, et ne provoque pas de dépréciation.”

<sup>254</sup> A questo proposito, cfr. il contributo di DUBOFF, “Controlling the Artful Con: Authentication and Regulation”, Hastings L. J., 1976, Vol. 27, pp. 973 e sgg., pp. 987 e sgg.

<sup>255</sup> Cfr. il noto caso Greenberg Gallery, Inc., 817 F. Supp. 167 (D.D.C 1993), aff'd mem, 36 F.3d 127 (D.C. Cir. 1994). Y sobre la controversia ROSENBAUM, “Art and Experts on Trial in Authenticity Disputes”, WALL St. J., 1995, n° 11, pp. 15 e sgg.

<sup>256</sup> Questo è stato uno dei punti focali della controversia sulla quale si pronuncia PARTESOTTI, “Un caso clinico in tema di assicurazione di opere d'arte”, CeI, 1992, n° 3, pp. 945 e sgg., sottolineando a p. 946 che la divergenza tra il valore ad ogni modo attribuito ragionevolmente al quadro – si intende nell'ipotesi astratta in chi l'autenticità non sia confermata – e il valore assicurato (somma assicurata) conduce sicuramente all'ipotesi della sovrassicurazione.

<sup>257</sup> Le polizze sono laconiche o fanno riferimento ad allegati con valori periziali. Dunque, la polizza assicurativa Axa sulle opere d'arte indica, alla clausola 10: “La somma assicurata è stata determinata dall'Assicurato sulla base di fatture e/o perizie di ogni bene coperto, dei quali al momento della stipula fornirà alla Società assicurativa copia dei documenti e conserverà gli originali; tale somma assicurata non è prova né dell'esistenza né del valore dei beni assicurati, rappresenta unicamente la base per limitare la responsabilità massima della società.” Tuttavia, in un altro paragrafo si riporta un limite, il valore di sostituzione, come segue: “L'assicurato dovrà assumere e mantenere durante la validità della polizza, come somma assicurata quella che corrisponde al valore di sostituzione di ogni bene”, ciò non vuol dire che la polizza è che cosa è, come si calcola e se quello stesso bene o opera d'arte può essere sostituito in caso di sinistro.

<sup>258</sup> Il rapporto del Consiglio Consultivo della Regione di Murcia del 1° gennaio 2017 evidenzia: “In definitiva, il valore economico di un'opera artistica di qualsiasi genere o espressione lo stabilisce il mercato sulla base di: studi accademici, domanda, numero di mostre, comparse in cataloghi e edizioni artistiche, opere situate in musei o collezioni internazionali, apparizione in case d'aste o gallerie d'arte, ecc., tutto ciò che forma il prestigio pressionale dell'artista.”

<sup>259</sup> Conformi CHASTANIER/SAUNIER, “Une approche unique. Les musées de France, des souscripteurs d'assurance pas comme les autres”, cit., p. 12-13, quando giustificando la necessità dell'assicurazione, vedono nella complessità dello stesso e nell'inflazione dei valori assicurati i due grandi problemi.

approssimativo, rivalutativo per circostanze sia ordinarie che straordinarie, mode, autenticità, tecniche rivalutate, ecc., ma anche del valore che, a priori, in un contratto assicurativo dichiara il contraente<sup>260</sup>. Ma che valore adottiamo quando l'opera è stata comprata per essere donata, regalata o si acquisisce iure hereditatis? Quid se il medesimo è ignorato dal possessore attuale dell'opera? Influisce sulla valutazione dell'opera d'arte il luogo in cui viene venduta, si pensi a Sotheby's Hong Kong, New York, o a Saint-Ouen? Oppure il valore non cambia in un luogo rispetto a un altro? E se l'opera si compra a Londra o Parigi per rivenderla immediatamente a New York dove i prezzi quotati delle opere sono più onerosi, che valore assicurare?<sup>261</sup> Specifichiamo questo valore nelle opere d'arte e cosa accade a sensu contrario?<sup>262</sup>

Tutto ciò incide sul calcolo del premio, considerando inoltre che nelle collezioni di una certa importanza si comprano o acquisiscono continuamente opere d'arte, ma si possono anche vendere o cedere. E tutto questo nel periodo annuale che serve per il calcolo del premio e durante il quale possono avvenire notevoli oscillazioni di valore. Come anche il valore di un'opera che, in precedenza, costante o no l'assicurazione, ha già subito un determinato danno, che in futuro condiziona la sua suscettibilità a subire danni di maggior considerazione rispetto a un'opera inerme al danno fino al momento del sinistro<sup>263</sup>. D'altra parte, non si può ignorare che determinate opere, ad esempio di arte classica, dipinti di secoli passati, mobili del secolo XVIII o XIX, non si svalutano, ma occorre aumentare il valore per pura speculazione, o è più fattibile con opere d'arte contemporanea? Chi compra l'opera di un artista giovane spera che la stessa si rivalorizzi con il passare del tempo, anche in poco tempo, è meglio in questi casi assicurare per un valore stimato?

In tale calcolo o valutazione lo stato di conservazione di un'opera d'arte è fondamentale, come anche l'autenticità e paternità della medesima. Sebbene vi sia sempre un margine per la valutazione discrezionale dell'opera, o una certa flessibilità<sup>264</sup>.

Dunque, cosa succede se un'opera perisce anche se manca di un valore di mercato considerando la sua rarità, o antichità, la scarsa conoscenza, ecc.? Collaterale a questo problema, è anche l'assicurazione della perdita del beneficio sperato. In un mercato, quello delle opere d'arte, in cui le stesse possono essere frutto di una rivalutazione impensabile, ma allo stesso tempo esponenziale, un proprietario può assicurare la contingenza del beneficio atteso quando viene troncata, ad esempio, una negoziazione di

---

<sup>260</sup> La clausola 11, Valutazione, della Polizza assicurativa Axa afferma: "È stabilito e concordato che, per la valutazione dei beni coperti dalla presente polizza, è stata presa come base la relazione annessa alla stessa, la quale è copia della perizia realizzata previamente su ogni oggetto dal perito specializzato in opere d'arte, registrato presso le autorità ed assunto dall'assicurato".

<sup>261</sup> BRISSAUD/BERNARD, cit. p. 12, distinguono tra mercato primario e secondario, a seconda che sia la prima volta che si espone un'opera o no, e pertanto la fissazione del prezzo e del valore dell'opera in funzione del mercato.

<sup>262</sup> La polizza Fine Art by Hiscox, in questi casi, dualizza nelle sue condizioni speciali, tra opere d'arte specificate quelle il cui valore sarà l'importo indicato nella relazione in possesso dell'assicuratore o mediatore, e opere d'arte non specificate, ritenendo che il valore delle stesse sarà il valore di mercato attribuito all'opera d'arte il giorno in cui avvenga la perdita e/o danno materiale. Senza che in nessun caso proceda al pagamento di un importo superiore alla somma assicurata indicata nelle condizioni particolari.

<sup>263</sup> CAAMIÑA, *El seguro obras de arte*, cit., p. 45, menciona il caso Quorum A/S v Schramm e i danni non percettibili a prima vista che subisce un quadro di Degas. L'autrice sostiene che gli esperti hanno considerato che i danni fisici causati al dipinto dall'incendio – non evidenti a prima vista e la cui verifica non poteva essere realizzata a causa dell'effetto che avrebbe sull'opera – lo avevano reso, inoltre, più vulnerabile a danni futuri, per cui il rischio di un futuro deterioramento era aumentato. È stato opportuno stabilire il valore del dipinto prima del sinistro, come anche il conseguente del medesimo. Il problema era che, al processo, gli esperti dissentivano sulla portata del deprezzamento dell'opera, per alcuni al 20%, per altri all'80%.

<sup>264</sup> PEÑA, "El seguro de obras de arte, un negocio que enamora", *PymeSeguros*, 2016, n° 51, pp. 12 e sgg., p. 16, "C'è sempre un margine poiché si tratta di un'opera d'arte unica ed è lì che entra la flessibilità degli assicuratori o degli intermediari. Ma non è né assolutamente soggettivo né totalmente oggettivo perché non si tratta di oggetti seriali".

compravendita dell'opera? Come rischio può insediarsi nella polizza, tuttavia, a quali cause o vincoli una compravendita può essere troncata o non realizzata o semplicemente può rimanere agli accordi preliminari, o meglio, si attiverebbe il danno per l'assicurato? Anche se, senza dubbio, il problema principale sta nel valutare e in base a quali parametri il beneficio atteso. E se invece esiste un consenso valutativo tra assicurato e assicuratore sul valore del bene, dell'opera d'arte mediante la stima? È evidente che un intento doloso dell'assicurato che ha superato la somma assicurata rende sì la polizza stimata suscettibile di essere impugnata dall'assicuratore.

Sebbene sia certo che, normalmente, la polizza stima non si prodiga nell'assicurazione terrestre, ha invece un ruolo fondamentale nell'assicurazione di opere d'arte<sup>265</sup>. Polizza e forma di contratto che non deve confondersi con la mera dichiarazione di valore che può apparire nel condizionale. La stima deve essere accettata dalla società assicurativa<sup>266</sup>. Come sottolinea la STS del 16 dicembre 2003: "... se nel contratto si stabilisce di concerto il valore singolare dell'oggetto in caso di furto e non vi è sproporzione evidente con il valore reale, si applica il principio di autonomia della volontà...".

Stima che può essere impugnata secondo quanto recita l'art. 28.2 LCS. La sentenza della Audiencia Provincial di Bizkaia del 3 dicembre 2003, illustra precisamente l'errore rilevante nella valutazione di alcune tele che sono state rubate, alla terza base giuridica: "quando per errore la stima è significativamente superiore al valore reale", poiché l'assicurazione Zurich S.A. ha accertato che questo vizio si è verificato, mediante le seguenti perizie, che determinano l'errore rilevante e notevole tra quello stimato nella polizza e il valore reale, perché in tutti il valore reale delle opere assicurate è molto inferiore al valore stabilito nel contratto assicurativo.

A prescindere dalla valutazione dell'opera *sui generis e uti singoli*, occorre dichiarare la valutazione di una collezione o mostra nella sua totalità<sup>267</sup>. Una stima che, senza dubbio, può aumentare il costo dell'assicurazione<sup>268</sup>. Ma forse, dopo la mostra pubblica di opere d'arte di un autore, vivo o morto, e se questa ha o meno successo, non aumenta o diminuisce il valore dell'opera?<sup>269</sup> Si pensi alle conseguenze che hanno sia per il valore dell'opera dell'autore, la rivalutazione dei quadri che appartengono già a terzi, come anche l'esito o fallimento stessi di una mostra hanno le loro ripercussioni sui costi dell'assicurazione delle mostre e il valore della stessa.

## **10.- L'interesse nell'assicurazione di opere d'arte**

---

<sup>265</sup> Osserva PARTESOTTI, "Un caso clinico in tema di assicurazione di opere d'arte", cit., p. 949 come la polizza stimata, in questo settore, ha una "giustificazione pratica", essendo una polizza vera, in cui è documentata nel contratto una valutazione concordata tra le parti del valore assicurabile.

<sup>266</sup> PARTESOTTI, "Un caso clinico", cit. p. 951, sottolinea questa dualità di stima accettata della dichiarazione del valore assicurabile, può generare la falsa impressione che le polizze abituali per danni contengono dichiarazioni di valore con una certa frequenza, mentre deve essere chiaro che le cose sono diverse tra entrambe le figure, poiché i moduli normalmente prevedono solo l'indicazione della somma assicurata o valore assicurato.

<sup>267</sup> In Francia, la mostra nel 2008-2009 "Picasso et le maîtres" al Grand Palais, con un bilancio di 4,7 milioni di euro, è stata assicurata per un valore di quasi due miliardi di euro, essendo il premio pari a 790.000 euro, senza garanzia di Stato, supererebbe il milione e mezzo di euro. Un altro milione è stato speso per il trasporto delle opere. I profitti al termine della stessa superarono il milione di euro. Cfr. LA FORÊT, cit., p. 18. In quella stessa mostra il quadro di Picasso "Cavallo con un bambino" è stato valutato per 100 milioni di euro. Quando il quadro, tre anni prima, è stato prestato per il MoMa era stato valutato per 50 milioni.

<sup>268</sup> Afferma in modo critico sul sovrapprezzo del contratto di assicurazione per una mostra, BURGOS BARRANTES, cit.: "è stato fatto appello alla moderazione nei valori assicurativi stabiliti dai professionisti dei musei. Tenendo in conto che nell'oggetto del museo prevale il valore culturale sul valore economico, assolutamente residuo, se non irrilevante, il valore dell'assicurazione non deve necessariamente coincidere con quello di mercato del bene, ma potrebbe, o dovrebbe, essere notevolmente inferiore.

<sup>269</sup> Si domanda LA FORÊT, *Le marché de l'assurance*, cit., p. 6: L'inexorable montée de la valeur des œuvres d'art va-t-elle rendre impossible les grandes expositions des artistes les plus célèbres? [[http://www.mba-enass-alumni.org/uploads/3/2/3/1/3231071/mba\\_enass\\_2012\\_laforet\\_assurance-oeuvres-d-art.pdf](http://www.mba-enass-alumni.org/uploads/3/2/3/1/3231071/mba_enass_2012_laforet_assurance-oeuvres-d-art.pdf)]

L'interesse non può essere ridotto su base unidirezionale ad uno scopo patrimoniale, è più ampio, polivalente<sup>270</sup>. E al contempo configuratore e strutturante del contratto assicurativo, dunque è l'esistenza di un interesse che dona fisionomia stessa al contratto, ma allo stesso tempo li diversifica da altri contratti casuali, ma anche speculativi o d'investimento<sup>271</sup>. Neanche quando ciò che si assicura è un'opera d'arte.

Predicare o cercare di imporre una nozione illimitata e globale di interesse pecuniario a tutte le assicurazioni non è né la soluzione né la strada giusta<sup>272</sup>. Siamo in presenza di un megaconcetto, che abbraccia molteplici profili e abbastanza elastico da sovvenire al contratto e alla modalità assicurativa<sup>273</sup>. Ricercare quei limiti, analizzarne i costi di transazione, i vincoli e le causalità, siano esse giuridiche, tecniche, economiche, affettive, morali, delimitano il concetto e la ragione d'essere dell'interesse assicurabile<sup>274</sup>. In particolare quando gli interessi che concorrono nel mondo dell'arte sono molteplici, incluso l'interesse pubblico e quello di una società.

Dunque, deve esistere esclusivamente un interesse tecnico – presumibilmente – in cui non trovano una collocazione gli interessi affettivi o consaguinei e che sovengono in futuro le necessità o la previsione delle persone più prossime all'assicurato o al contraente? Si deve, pertanto, optare per una nozione asettica di interesse ma generica nella quale poter affermare che l'interesse dell'assicurazione risiede in quello per la mancata realizzazione del rischio?<sup>275</sup> O ancora, si può o potrebbe affermare che anche l'assicuratore ha un certo interesse nell'assicurazione?<sup>276</sup>

Analizzare la natura, l'incidenza, ma anche la funzione e la finalità rileva le difficoltà tanto ontologiche quanto effettivamente pratiche che presenta l'interesse. Analizzarlo sia

---

<sup>270</sup> Al riguardo, FARIA, “O conceito e a natureza jurídica de contrato de seguro”, *Colectânea de Jurisprudência*, 3, 1978, pp. 785 e sgg., p. 791 sostiene che l'assicurato promuove un “interesse oggettivamente patrimoniale, o un interesse che non ha tale natura, sebbene goda di considerazioni a carattere patrimoniale sottostanti”. Per VASQUES, *Lei do contrato de seguro anotada*, AA.VV., Coimbra, 2009, p. 186, l'interesse dell'assicurazione a differenza del comune interesse del creditore o dell'interesse di chi contrae per conto terzi, deve essere a carattere patrimoniale.

<sup>271</sup> Su questa via, ha approfondito soprattutto HAZEN, “Disparate regulatory schemes for parallel activities: securities regulation, derivatives regulation, gambling and insurance”, *Ann. Rev. Banking & Fin. L.*, 2005, vol. 24, 375, 461-19, che analizza in particolare le differenze tra tutti i mezzi di investimento, sottolineando l'esistenza del requisito dell'interesse assicurabile come strutturante e differenziale del contratto assicurativo rispetto al resto dei contratti, soprattutto prodotti finanziari ma anche aleatori, come la scommessa.

<sup>272</sup> Anche in un senso ampio e generico di un contratto. Così, STIGLITZ, *Derecho de seguros*, 5ª ed., I, cit., p. 362 sottolinea che la comprensione della causa come il movente concreto, individuale e variabile, consentirà di apprezzare l'atto in funzione dei fattori che hanno spinto le parti a concludere, tollerare un esame finale sulla legalità, sulla sua moralità, e ciò contribuirà al consolidamento delle relazioni giuridico-patrimoniali.

<sup>273</sup> Nel caso *Gossett v. Farmers Ins. Co. Of Washington*, 948 P.2d 1264 (WASH. 1997) si afferma: “The doctrine of insurable interest is tied to the principle of indemnity and serves a number of purposes, among them the prevention of using insurance contracts as gambling or wagering contracts. Additionally, the doctrine is designed to protect against societal waste and to avoid the danger in allowing persons without an insurable interest to purchase insurance, because those persons might then intentionally destroy lives or property. To destroy life or property in order to receive insurance benefits is, to say the least, unproductive for a society”.

<sup>274</sup> Come hanno sostenuto GARRAT/MARSHALL, “Insurable Interest, Options to Convert, and Demand for Upper Limits in Optimum Property Insurance”, *Journal of Risk and Insurance*, 1996, vol. 63, n° 2, pp. 185 e sgg., p. 185: “Upper limits in property insurance contracts can result directly from the consumer's demand for them. They are demanded because the consumer has options to convert or move out of damaged property rather than merely to restore it to its previous condition and occupy it. In the absence of transactions costs, finding the optimum upper limit is equivalent to finding the insurable interest. ... Moreover, the concept of insurable interest divides to become two distinct concepts: the upper limit of legitimate demand, and the upper limit that the prudent insurer would use.”

<sup>275</sup> Cfr., BIGOT, “Le déroulement du contrat”, *Traité de droit des assurances*, [BIGOT (Dir.)], tome 3, 2ª ed., Paris, 2014, p. 191, per il quale senza dubbio nelle assicurazioni per danni, la sottoscrizione della stessa è motivata dalla paura del danno. L'interesse risiede nell'interesse alla mancata realizzazione del rischio.

<sup>276</sup> BUTTARO, *L'interesse nell'assicurazione*, cit. p. 57, parlando del trasferimento del rischio da un altro livello, affermava che anche l'assicuratore ha interesse in che non si verifichi il sinistro, considerando che l'evento dannoso è destinato ad influire anche sul patrimonio. Esiste pertanto un interesse dell'assicuratore che “collima” con quello dell'assicurato, per cui entrambi vogliono evitare il sinistro.

in assicurazioni per danni, sia in quelle di persone e assicurazioni di assistenza o basate sulle prestazioni. C'è sempre un motivo, un perché, una causa o origine causale, una finalità, una ragione in sostanza per stipulare un'assicurazione, per anticipare, prevenire, evitare un danno fisico, economico, assistenziale, patrimoniale, ecc. E tale causa si manifesta in qualsiasi ramo e forma assicurative. Sia in danni, patrimoni, assistenze, sia persone<sup>277</sup>. Qual è la ragione, il motivo, la causa della stipula oltre alla delimitazione dei rischi assicurati, che spinge ad assicurare, che soddisfiamo o cerchiamo di soddisfare o mitigare e in base a quale vincolo o relazione economica, personale, familiare, ecc., ci deve dare la risposta o i parametri di risposta tali da consentire di strutturare lo scheletro di questa costruzione dogmatica ma condita da una ricchezza pratica e una legislazione mutevole e differente per paese.

L'interesse deve essere radiografato sotto ogni e molteplice aspetto, dalla sua stessa concettualizzazione, al dimensionamento dei suoi profili, la sua interrelazione con altri elementi, al rischio, alla causalità, al margine o prospettiva rispetto alla tutela dell'assicurato, alla sua valutazione, al vero gioco del principio di indennizzo, agli accordi di stima o clausole convenzionali sul valore, all'irruzione del valore a nuovo, alla dualità interesse assicurabile *versus* interesse assicurato, all'interesse nelle assicurazioni di danni, di responsabilità civile, di prestazione di servizi e, ancora, nelle assicurazioni di persone dove molti ordinamenti hanno semplicemente bandito, non più dubitato, l'esistenza stessa dell'interesse e la sua sostituibilità finalistica con altri "rimedi", che sia in principio di indennizzazione, o il consenso di un terzo quando il contratto, il rischio pendono sulla sua stessa vita<sup>278</sup>.

Ma ovviamente, rispondere alla domanda relativa a quale funzione e quale necessità copre o soddisfa, ma al contempo partecipa e informa l'interesse nell'assicurazione è, oggi, un complesso labirinto di adesioni, una più aggrovigliata e torbida di un'altra, che finisce per sovrastare la vitalità stessa, se non l'essenza di questo elemento del contratto assicurativo. Non si può ignorare che non viene assicurato esclusivamente l'interesse in un determinato oggetto o bene, individuale o congiunto, ma l'interesse di una singola persona<sup>279</sup>. L'interesse su un'opera d'arte, una collezione. Si assicura un interesse. Assicurato quest'ultimo, diventa l'oggetto dell'assicurazione, quale elemento contrattuale fondamentale. Il dibattito deve discernere ciò che in verità è un interesse assicurativo o assicurabile da ciò che è un'assicurazione di un interesse<sup>280</sup>. Come già affermato, in realtà l'interesse assicurativo non si confonde con l'oggetto del medesimo<sup>281</sup>.

---

<sup>277</sup> Come sostiene BUTTARO, cit. p. 239, l'assicurazione, in quanto tende a risarcire un simile danno, svolge una funzione del tutto analoga a quella degli altri rami, pertanto, di conseguenza, il carattere d'indennizzo del contratto risulta evidente.

<sup>278</sup> Si noti, inoltre, come dinanzi a quelle coperture sempre più eccessive da parte dell'assicurato vi è la realtà di essere delimitati da esclusione certi rischi e, dunque, inglobare l'interesse o ridurlo. HARNETT/THORNTON, "Insurable Interest in Property", cit. pp. 1162 e sgg., p. 1175, segnalavano questa tendenza al tempo, affermando: "an effective curb on excessive insurance is the general ability of insurance carriers to decline risks, or insert protective clauses".

<sup>279</sup> Cfr. TRAVIESAS, «Sobre contrato de seguro terrestre», RDP, 1933, pp. 297 e sgg., p. 306. Sottolinea PROVOST, *La notion d'intérêt d'assurance*, Paris, 2009, p. 10 come «... l'intérêt dans le contrat d'assurance est l'avantage entré dans le champ contractuel que représente pour le souscripteur la conclusion d'un contrat d'assurance, cet avantage consistant à être protégé, garanti contre la réalisation d'un risque. Au risque d'apparaître comme un truisme, l'intérêt d'assurance se révèle visiblement comme l'intérêt qu'a le souscripteur à contracter une assurance». Anche ROSSETTI, *Il Diritto delle Assicurazioni, II, Le assicurazioni contro i danni*, Padova, 2012, p. 20, dopo aver elevato a elemento essenziale l'interesse nel contratto, sostiene che la sua assenza o inesistenza comporterebbe che l'assicurazione non fosse né socialmente utile né tecnicamente possibile.

<sup>280</sup> Al riguardo, MAYAUX, *Les grandes questions du droit des assurances*, Paris, 2011, pp. 41 e sgg.

<sup>281</sup> Cfr. BIGOT, "Le déroulement du contrat", cit., p. 197.

Sono gli interessi di una persona indipendentemente dall'oggetto su cui ricadono, il vero elemento essenziale<sup>282</sup>. È l'interesse del collezionista, del gallerista, del perito, della casa d'aste, dell'autore stesso, del museo, dello stato e persino di chi stipula un'assicurazione. Interesse in senso ampio, con la possibilità di abbracciare diverse funzioni, sia come tutela di una necessità economica, sia come relazione speciale che unisce un soggetto con un bene o diritto<sup>283</sup>. Inoltre, uno stesso sinistro può incidere e causare un danno a diversi interessi patrimoniali, concomitanti ma distinti e suscettibili di essere assicurati indipendentemente. Senza interesse, non c'è e mai ci sarà assicurazione - ohne Interesse keine Versicherung –<sup>284</sup>. Ma di quale interesse si parla? E se così fosse, in presenza di quale negozio o atto normativo ci troviamo?

Definire nitidamente chi detiene e interessa, chi custodisce e in base a quale interesse nell'assicurazione non è sempre facile<sup>285</sup>. La causa, il perché del contratto, di un atto, è il motivo autentico e personale che un contraente possiede, attiva ed esprime in un contratto e, in quanto tale, cambia da un soggetto all'altro<sup>286</sup>.

L'interesse nel contratto assicurativo è un elemento fondamentale, essenziale, che assume il suo pieno significato nel contratto quando si relaziona con il rischio<sup>287</sup>. E continua ad esserlo<sup>288</sup>. Non c'è bisogno di distinguere o isolare l'uno dall'altro<sup>289</sup>. Sono

---

<sup>282</sup> In particolare BUTTARO, *L'interesse nell'assicurazione*, cit., p. 48 e 49, critica quelle vecchie ma brillanti teorie intuitive che nel diritto più antico definivano l'assicurazione come *emptio periculi* [Santerna, Stracca, Scaccia, Casaregis, ecc.]. Ricorda, a sua volta, l'autore italiano come già Vivante considerava che la tesi di indicare che l'oggetto del contratto assicurativo era solo il bene assicurato derivava soltanto dal fatto che le antiche ordinanze non sapevano come formare un concetto astratto del rischio, distinguendolo dalla cosa assicurata, per cui la semplicità di questa espressione "giovò" a lungo alla sua conservazione.

<sup>283</sup> VARGAS VASSEROT, «Los intereses concurrentes y su cobertura», RES, 2012, n° 149, pp. 7 e sgg., p. 11, afferma invece come la nozione di interesse tipica e fondamentale nelle assicurazioni contro danni è estranea all'assicurazione sulla vita, ciò succede se si parte, come dice l'autore, dall'interesse inteso come una relazione suscettibile di valutazione economica tra una persona e un bene, e che ciò che si assicura nelle polizze contro danni è questa relazione e non il bene; nelle assicurazioni su persone in senso stretto non ha applicazione questo concetto economico di interesse. Conclude l'autore osservando che, sebbene sia certo che **può esistere un interesse sulla vita** di una persona, **questo è un interesse affettivo**, estraneo al concetto tecnico economico di interesse nell'assicurazione per danni.

<sup>284</sup> Espressione categorica che conio EHRENBERG, «Versicherungswert und Schadensersatz nach dem Handels-gesetzbuch und dem Entwurf eines Gesetzes über den Versicherungsvertrag», cit. p. 365 e sgg., e che nella sua opera EHRENBERG, «Das "Interesse" im Versicherungsrecht», cit., p. 5 presenta un concetto di interesse come la relazione esistente tra una persona e un oggetto e che analizza come: «*Interesse ist die Beziehung, kraft deren jemand (der sog. Interessent) durch eine im Versicherungsvertrag vorgesehene Tatsache (den Versicherungsfall) einen Vermögensnachteil erleiden kann*». L'intreccio e la relazione tra persona assicurata e oggetto da una prospettiva unicamente economica era il punto fondamentale in questo momento per capire e configurare la nozione ed essenza stessa di interesse nel contratto assicurativo. Il che consisterebbe prima di tutto nel concepire l'interesse da una dimensione puramente soggettiva e non oggettiva. Allo stesso modo, HAGEN, *Seeversicherungsrecht, Veröffentlichungen des Deutschen Vereins für Versicherungs-wissenschaft*, Berlin, 1938, p. 62 che definiva l'interesse come «*die Beziehung, kraft deren jemand durch eine gewisse Tatsache einen Vermögensnachteil erleiden kann*». Incisivo nella dottrina tedesca, ma facendo una retrospettiva dei principali ordinamenti comparati, BASEDOW/FOCK, «Rechtsvergleich», *Europäisches Versicherungsvertragsrecht* [BASEDOW/FOCK/JANZEN (Dirs.)], I, Tübingen, 2002, pp. 1 a 137, p. 56.

<sup>285</sup> Accurato STIGLITZ, *Derecho de seguros*, 5ª ed., I, cit., p. 363 quando aggiunge, la ricerca dei motivi personali (causa impulsiva) favorisce il chiarimento (determinare) di quale è stata l'intenzione reale dei contraenti. Non occorre stabilire l'importanza che ciò implica in vista dell'interpretazione del contratto e in quanto all'eventuale invalidità.

<sup>286</sup> Ancora STIGLITZ, *Derecho de seguros*, 5ª ed., I, cit., p. 364 osserva che l'aspetto rilevante della causa, ossia, il motivo o ragione determinante e particolare di ogni contraente è stata manifestata in maniera esplicita o implicita alla controparte e che, pertanto, quest'ultima ne è già a conoscenza o le è risultato noto.

<sup>287</sup> Categorico BUTTARO, *L'interesse*, cit. p. 66 quando sostiene: «*L'interesse deve esistere ed esiste in tutti i contratti di assicurazione*».

<sup>288</sup> Più di settantanni fa TAYLOR, «The Law of insurable interest in North Carolina», North C. L. R, 1946, vol. 24, n° 3, pp. 247 e sgg., iniziava il suo articolo in modo diretto ma non meno categorico: «*One who has no insurable interest in the subject matter of a contract of insurance may not recover on such contract. This rule is all but universally recognized.*»

<sup>289</sup> Ancora una volta, CALZADA CONDE, *El seguro de responsabilidad civil*, cit., p. 43 questa associazione significa che l'interesse è minacciato da un rischio concreto. Nell'interesse che ricade sui beni concreti è sufficiente



le due facce di una stessa moneta. Per quanto si dubiti della sua essenza e consistenza, la circostanza e anche la funzione. In tutte le assicurazioni esiste un interesse<sup>290</sup>.

Non si può ignorare che esiste un rapporto, una causalità che ci porta ad assicurarci, o ad assicurare determinate persone care, vicine per legami familiari, affettivi, o situazioni di dipendenza anche lavorative, se non per legami societari, creditizi, ecc.; senza gli interessati non esiste interesse e a nostro parere, neanche assicurazione, un legame che unisce, spinge alla stipulazione per quanto variabile, concreto o astratto possa essere. Non è quell'elemento né sua componente, malgrado a volte la dottrina si è orientata, interessata, ma in modo sbagliato, a questa intersezione. Specialmente per le assicurazioni sulle cose.

Senza rischio non c'è interesse, ma neanche contratto se manca uno dei due elementi. Neanche se manca l'interesse. Per quanto intangibile, in un certo senso, possa essere, direttamente o indirettamente. Sono elementi essenziali, convergenti e concomitanti, con autonomia e realtà propria, ma che, tuttavia, o paradossalmente è difficile spiegare l'uno senza riferimento all'altro<sup>291</sup>. Rischio e interesse si sfiorano, si informano, si assistono reciprocamente, si valorizzano, quid con le clausole delimitanti del rischio da un punto di vista quantitativo e le limitazioni tra il vero valore del bene e la somma assicurata in caso di assicurazioni contro danni?

La realizzazione o avvenimento del rischio assicurato si materializza sia su un attivo, un bene, un patrimonio, un'aspettativa, una persona, ecc., sulla quale esiste un interesse. Sull'opera d'arte materiale, ma anche sulle aspettative economiche di una galleria d'arte, o sulla stessa mostra e il suo esito o insuccesso o l'esigenza di responsabilità civile di un professionista dell'arte per danni a terzi. Ma, davvero l'interesse in un contratto assicurativo è il non verificarsi dell'evento previsto nel contratto?<sup>292</sup> E non è che questo stesso danno non possa verificarsi sui beni o attivi, ecc., ma, in caso contrario, senza interesse non c'è assicurazione, né risarcimento, ma assunzione propria delle conseguenze del sinistro da parte di chi possiede titoli o diritti<sup>293</sup>.

Il trasferimento del rischio a una società assicurativa si fa perché esiste un interesse che, tramite il contratto di assicurazione, assume nei limiti convenzionali pattuiti, se del caso, le conseguenze del danno. Senza il trasferimento, senza questa "compravendita" che, in sostanza, è un contratto d'assicurazione, - chi in cambio di una somma, premio, trasferisce alcuni rischi che non vuole assumere con il proprio patrimonio, che in caso di

---

che i beni siano suscettibili di essere coinvolti ove si verifica il rischio, in un'assicurazione contro incendi occorre che il bene oggetto di interesse sia suscettibile di essere distrutto o deteriorato dal fuoco.

<sup>290</sup> Categorico BUTTARO, cit. p. 269 afferma: **"In tutte le assicurazioni esiste un interesse dell'assicurato che non si verifichi il sinistro tutelato dall'assicuratore.** Questo interesse è rappresentato dalla relazione tra due o più soggetti, per cui uno di essi ha diritto di godere di un bene determinato con esclusione e preferenza degli altri". Conclude il professore italiano sottolineando che la tutela dell'interesse così determinato costituisce l'oggetto della prestazione dell'assicuratore, sia nelle assicurazioni contro danni, sia in quelle sulla vita.

<sup>291</sup> Li unisce, oltre all'intenzione comune delle parti, STIGLITZ, *Derecho de seguros*, 5ª ed., I, cit., p. 365 quando sostiene: "nel contratto assicurativo la causa (motivo determinante) non solo si evince dalla menzione espressa del rischio nella polizza come dell'interesse (assicurazione contro danni patrimoniali o personali), ma anche, implicitamente, da quanto consegue l'intenzione comune dei concedenti.

<sup>292</sup> Questa è una posizione fondamentale nel diritto belga, ad esempio. Dunque, secondo l'articolo 48 della legge belga sui contratti d'assicurazione, il requisito dell'interesse si manifesta nella mancata verifica dell'evento assicurato. Cfr. FONTAINE, *Droit des assurances*, Bruxelles, 2006, pp. 375-376.

<sup>293</sup> Non si può negare che, in alcuni ordinamenti e dottrine si considera oggetto del contratto assicurativo, non l'interesse ma il rischio. Inoltre, come già affermato, Provost arriva a sostenere che l'interesse è una componente del rischio. Osservava FERRI, *L'interesse nell'assicurazione danni*, cit. p. 209 che l'interesse costituisce un elemento del rischio. Già nella dottrina italiana di metà anni '50 del secolo scorso, BUTTARO, *L'interesse nell'assicurazione*, cit. p. 61, sottolineava che non sono mancati neanche autori che hanno voluto vedere nel danno l'oggetto del contratto assicurativo. Per l'autore italiano, p. 60, la ragione per cui non sembra assolutamente possibile che il rischio non rappresenti l'oggetto del contratto assicurativo è che il rischio non è un bene. Buttaro compie un passo avanti e si domanda a p. 72, **si assicura l'interesse o il rischio?**

sinistro, sono risarciti o pagati dall'assicuratore -, possono solo essere assunti da chi non ha assicurato i medesimi<sup>294</sup>.

L'interesse nell'assicurazione sta nel fatto che il rischio non si verifichi, ossia che il sinistro non avvenga, ma l'interesse non è il risarcimento del danno<sup>295</sup>. Non è interesse nel contratto di assicurazione il diritto al risarcimento. È la tutela e indennità dell'opera d'arte nel suo stato di assicurazione. Questa è, o deve essere, la conseguenza di un interesse danneggiato in seguito alla realizzazione del rischio assicurato e delimitato. Come neanche è o può ridursi, come già evidenziato, a una dimensione unica e rigorosamente patrimoniale, ma anche affettiva, morale<sup>296</sup>. Ma non si dimentichi che questo interesse esiste su polizze che possono circolare, come i titoli impropri.

L'interesse svolge una funzione, una necessità che muove l'assicurato o persona che per un titolo o altro è unita, vincolata al bene, attivo, ad assicurarsi dalla probabilità che si verifica un determinato evento dannoso. Necessità di garanzia, di sicurezza, di copertura verso tale contingenza<sup>297</sup>. Interesse è, inoltre, la necessità di tutelarsi di fronte ad alcuni rischi, che siano potenziali o eventuali, capaci di generare un danno, una perdita, un sacrificio personale o patrimoniale per l'assicurato. Una necessità eventuale<sup>298</sup>.

L'assicurato ha interesse in un bene, nella conservazione del medesimo, nel preservarne l'indennità e valore, poiché in questo modo preserva l'indennità e integrità del proprio patrimonio, ecco perché ricerca la sicurezza, la protezione contro un'eventuale distruzione o deterioramento della stessa mediante il meccanismo del contratto assicurativo. Non importa se l'interesse è diretto o indiretto, il sostantivo è l'essenziale, non l'aggettivo. O se è semplice, un'unica opera d'arte, o composto, una collezione, una mostra.

Inoltre, la soggettività dell'interesse può essere molteplice, concomitante, dunque l'interesse alla conservazione e preservazione dell'oggetto assicurato può essere, allo stesso tempo, di diverse persone che sono disposte a subire un danno se il rischio si verifica. Artista, gallerista, casa d'aste, museo, ecc. La simultaneità degli interessi

---

<sup>294</sup> Già POTHIER, *Tratado de los contratos de peño. De aseguracion o seguros, de préstamo a la gruesa y del juego*, Barcelona, 1845, p. 7, affermava: “è una sorta di contratto di compravendita: gli assicuratori sono i venditori, l'assicurato è il compratore: la cosa venduta è la sicurezza contro i rischi a cui è esposta la cosa assicurata. Gli assicuratori vendono, in certa misura, all'assicurato questa sicurezza obbligandosi a risarcire tutta la perdita. Il premio che l'assicurato paga o si impegna a pagare agli assicuratori, è il prezzo di vendita”.

<sup>295</sup> Convincente, sebbene estendendo il principio d'indennizzo a tutte le assicurazioni, STIGLITZ, *Derecho de seguros*, 5ª ed., I, cit. p. 366, quando afferma che “l'assicurazione si stipula alla luce di (fattore determinante) un interesse economico lecito che non accada il sinistro, è ovvio che il titolare del suddetto interesse deve avere un rapporto o vincolo con il bene assicurato.” In questo modo, afferma il professore argentino che è possibile osservare che è titolare di un interesse economico colui per il quale il manifestarsi di un evento danneggerà (sinistro) direttamente un bene che integra il proprio patrimonio o, indirettamente, il patrimonio concepito come unità.

<sup>296</sup> Afferma VILLELA, *Seguro de vidas (Esboço histórico, económico e jurídico)*, Coimbra, 1898, p. 196, l'assicurazione sulla vita è “un'assicurazione di valori futuri la cui funzione consiste nell'assicurare la creazione di un capitale o di un reddito, per l'ipotesi che un determinato rischio colpisca l'attività produttiva di un individuo”, pertanto il contraente può avere un interesse pecuniario o semplicemente morale in relazione alla tutela della persona assicurata.

<sup>297</sup> In merito a tale necessità di garanzia, cfr. LAMBERT-FAIVRE/LEVENEUR, *Droit des assurances*, 14ª ed., Paris, 2017, come anche l'evoluzione di questa necessità dalle p. 3 e sgg.; sulla “achète de la sécurité” dell'assicurato, cfr. LÉVIE, *Vers une définition de l'assurance*, La revue philosophique de Louvain, pp. 1 e sgg., p. 25. Afferma PROVOST, *La notion d'intérêt d'assurance*, Paris, 2009, p. 45 sull'evoluzione e dissociazione assicurativa come: “c'est donc la lutte contre le hasard qui a fait naître l'assurance”. In merito a tale interesse sulla conservazione della cosa, si veda inoltre OLIVEIRA MARTÍNS, *O seguro de vida*, cit. p. 294 e nota 568.

<sup>298</sup> Questo è un termine classico nella dogmatica assicurativa. In particolare nel diritto italiano. Secondo questa teoria della necessità – *bisogno eventuale* –, il contenuto della prestazione consiste nel farsi carico del rischio e, più precisamente, nel prevenire una necessità eventuale con un'azione preventiva. Paladino di questa teoria, SANTORO-PASSARELLI, “Funzione delle assicurazioni private e delle assicurazioni sociali”, *Ass.*, 1962, pp. 41 e sgg., e dello stesso autore SANTORO-PASSARELLI, “Rischio e bisogno”, *Riv. it. prev. soc.*, 1948, pp. 8 e sgg. Cfr. inoltre, GOBBI, “Osservazioni sulla relazione fra caratteri economici e caratteri giuridici dell'assicurazione”, *Ass.*, 1936, pp. 254 e sgg. Una prospettiva d'insieme ed evolutiva di questa teoria si può trovare in CLARIZIA, “Contratto di assicurazione, impresa, mercato: dialoghi tra passato e presente”, *Rass. Dir. Civ.*, 2017, n° 4, pp. 1211 e sgg.

nell'assicurazione si vincola a diverse e concomitanti richieste patrimoniali e vincoli giuridici che, diverse persone e per legami identici o diversi, possono emergere in uno stesso interim temporale. Autore dell'opera, cedente e trasportatore delle opere d'arte.

Cos'è, che *ratio*, che giustificazione ha, in sostanza, l'interesse in un contratto di assicurazione?<sup>299</sup> E per quale motivo, ieri come oggi, fin dall'antichità, è stato messo in dubbio, confuso, e falsamente delimitati i confini dell'interesse?<sup>300</sup> Per caso, coprono il principio di risarcimento e l'elusione fraudolenta e intenzionale del sinistro da parte dell'assicurato o contraente, funzione simile a quella che, alla fine, almeno dal punto di vista funzionale, sembra coprire o dovrebbe coprire l'interesse?<sup>301</sup> Proiettare unicamente l'interesse nel finale, nel risarcimento del danno, a prescindere dal fatto di non essere in grado di dissociare il risarcimento del danno di diritto comune dal risarcimento del danno assicurato, è semplicistico, riduttivo<sup>302</sup>. Evitare l'arricchimento è solo una delle molteplici contingenze ed esigenze che l'interesse riserva.

Dissociare l'interesse da un vincolo o titolarità giuridica, de un valore, da un danno, persino da un'aspettativa, non è semplice. Al contrario, partecipa e informa, assiste ciascuno di essi<sup>303</sup>. Interesse ad essere assicurato, a coprire una necessità di garanzia – compravendita di sicurezza –, interesse a coprire la perdita, il deterioramento, la rottura che il danno può supporre, sia come perdita di attivo patrimoniale, sia come aumento di passivo patrimoniale, sia come nascita di un bisogno per l'assicurato che prima non aveva e che, alla base di tutti, come sottrazione fondamentale della causa del contratto di assicurazione<sup>304</sup>.

Ma l'interesse è e deve essere, eventualmente, più del danno o la possibilità del danno. Questa è l'assicurazione<sup>305</sup>. Si sovrappone al medesimo, lo astrae per quanto tautologica quest'ultima espressione comporta o racchiude in sé e per sé.

Ma senza disprezzare la dimensione giuridica che possiede l'interesse, che, con quella economica, consente di dubitare se si può parlare di interesse anche morale e affettivo. Quindi, per caso non è interesse la prevenzione del danno mediante la mancata assunzione di quei sinistri intenzionali e fraudolenti causato dallo stesso assicurato? Quid se l'assicurato lacera una tela?

---

<sup>299</sup> PIRILLI, *Il contratto di assicurazione per conto*, Napoli, 2013, p. 69, lo qualifica di “nodo cruciale” quando osserva che l'interesse costituisce il “*nodo cruciale*” per l'interprete che si avvicina alla disciplina assicurativa.

<sup>300</sup> Afferma BOIVIN, *Le droit des assurances dans les provinces de common law*, Markham, LexisNexis, 2006, p. 75 che il motivo per cui si stipula un contratto assicurativo non ha importanza ove la relazione tra l'assicurato e il titolare della polizza sia presente nell'elenco compilato dal potere legislativo. La motivazione del titolare della polizza può essere utile solo nella valutazione dell'interesse quando la situazione non appartiene a nessuna delle categorie elencate nella legge, il che è piuttosto strano se si considera la portata di alcuni come l'interesse pecuniario. Neanche l'indifferenza totale da parte del contraente nei confronti dell'assicurato impedisce l'esistenza dell'interesse legale dell'assicurazione.

<sup>301</sup> Certamente, uno degli attacchi maggiormente frontali all'esistenza e consistenza stessa dell'interesse nel contratto assicurativo, analizzato dal punto di vista dell'analisi economica del diritto, si deve a LOSHIN, “Insurance law's hapless busybody: a case against the insurable interest requirement”, *Yale Law Journal*, 2007, n° 117, pp. 474 e sgg.

<sup>302</sup> In merito a tali risarcimenti, quello di diritto comune e quello assicurato, cfr. PARTESOTTI, *La polizza stimata*, cit. p. 34.

<sup>303</sup> LOWRY/RAWLINGS/MERKIN, cit. p. 180, sottolineano che l'interesse assicurabile in “property” è soddisfatto dove l'assicurato ha qualche “*proprietary, contractual or possessory interest in it*”.

<sup>304</sup> Conciso, PROVOST, cit. 77, afferma che la conclusione di un contratto d'assicurazione suppone la ricerca di una sicurezza contro il rischio e gli eventi aleatori le cui conseguenze sono ridotte dall'assicurato quando l'assicuratore si fa carico di tali eventi; la qualificazione dell'assicurazione dipende dall'esistenza di un interesse alla non realizzazione del rischio.

<sup>305</sup> Ricordava SUMIEN, *Traité des assurances terrestres et des opérations a long terme*, 7<sup>a</sup> ed., Paris, 1957, p. 10, che l'assicurazione ha un obiettivo essenziale, indennizzare l'assicurato, dunque il contratto assicurativo costituisce una convenzione di risarcimento del danno subito dall'assicurato, nei limiti della garanzia promessa dall'assicuratore senza che, in alcun modo, diventi arricchimento.

Dunque, affermare che l'interesse rientra unicamente in una stretta relazione o vincolo economico non ha, o non può avere, una vocazione olistica, completa di ogni interesse e contratto assicurativo. L'interesse ha una forza espansiva, che si proietta mediante una triade di elementi giuridici, economici ed extra patrimoniali, senza ancorarsi in uno solo.

Vincolo economico, valore pecuniario e danno, sono diventati il nucleo di molti posizionamenti dottrinali, ma anche di argomenti che hanno causato l'interesse ai fini della sua giustificazione. Interesse a non perdere, non subire le conseguenze di un sinistro, a non sperimentare una perdita, una riduzione patrimoniale, un danno come conseguenza di una malattia, un'assistenza, una vita. Ma che succede, ad esempio, se il patrimonio dell'assicurato è pari a zero, oppure di fronte a una situazione di una responsabilità civile?<sup>306</sup>

Per l'assicurazione, l'interesse non è un danno, nemmeno le conseguenze che ne possono scaturire o comportare per l'assicurato, non è un valore patrimoniale, non è una condizione che viene infranta da una perdita o distruzione. È qualcosa di più. Giustapposto a tutto ciò ma, al contempo, partecipa. Senza danno non si viola l'interesse. Ma neanche senza rischio<sup>307</sup>. Una cosa diversa è il rischio non assicurato che se si verifica può, invece, minare o intaccare l'interesse con assunzione propria dello stesso e delle sue conseguenze da parte dell'assicurato.

Pertanto, non può esistere rischio se non c'è un interesse proprio sul substrato su cui ricade il rischio stesso. Ma può esserci interesse senza rischio? Sì, ove esistano rischi assicurati, ma non tutti i rischi sono assicurabili. Se non ci fosse alcun rischio assicurato, non ci sarebbe neanche un contratto di assicurazione. Come, d'altronde, esistono rischi diversi e frazionati differenti tra loro che concorrono sotto lo stesso interesse, come al contrario, esistono interessi concorrenti diversi su un unico o una pluralità di rischi. Ma entrambi, rischio e interesse, verticalizzano la struttura elementale del contratto assicurativo. Dunque, può esistere assicurazione senza interesse?

Nulla impedisce una diversità di interessati, ma neanche un'identità di oggetto e interesse simultanea nel tempo. È risaputo che l'assicurazione copre casi in cui si assicurano parallelamente rischi e interessi identici. Ma anche diversi, diretti, indiretti, più o meno occulti o trasparenti. E, senza dubbio, non può esservi interesse se non vi è una o più parti interessate all'assicurazione<sup>308</sup>.

È il danno, la perdita o la tutela di un patrimonio, bene o attivo, che fa pendere la bilancia dinanzi a una giustificazione unica ed esclusivamente di titoli giuridici. Tesi formaliste contro quelle più pragmatiche. Tesi che, in ultima analisi, inclinerebbero anche la discussione giuridica sull'esistenza e consistenza stessa dell'interesse e del suo ruolo nel contratto d'assicurazione.

La convivenza temporanea e consequenziale di diversi interessi è stata pacifica, incluso l'anatema del principio, arricchimento contro situazioni di sproporzione di valori, soprattutto di sovrassicurazione, ma anche di sottoassicurazione. Ma qual era l'oggetto di

---

<sup>306</sup> BUTTARO cit. p. 51 osservava come non esiste alcuna relazione tra la consistenza del patrimonio assicurato e l'indennità che deve essere pagata dall'assicuratore, ma che la medesima viene determinata soltanto in base al premio pagato e all'entità del danno provocato. Anche se il patrimonio dell'assicurato è zero, il danno deve essere comunque risarcito.

<sup>307</sup> BUTTARO, cit. p. 72, ricorda che, seguendo l'esempio di autori come Ferri o Kisch, o Weens, questi hanno osservato che non si assicura un interesse ma un bene e che l'esistenza dell'interesse non è mai la ragione per cui si stipula un contratto assicurativo, non è il suo oggetto. Dunque, Kisch affermava che quando si assicura un bene contro un rischio non si assicura la relazione tra soggetto e bene, ma il valore patrimoniale del bene.

<sup>308</sup> In questo senso, MENEZES CORDEIRO, *Direito dos seguros*, 2ª ed., cit. p. 561 sull'esempio di EHRENBERG, "Das "Interesse" im Versicherungsrecht", cit., p. 5, osserva che, affinché non ci siano dubbi: nell'assicurazione non vi è interesse senza parti interessate. Di conseguenza, tra l'altro, possono coesistere interessi diversi sullo stesso oggetto, ad esempio, quello del proprietario e quello dell'usufruttuario, assicurabili indipendentemente l'uno dall'altro.

tutela dell'assicurazione stessa sul quale proietta la funzione di garanzia o di trasferimento rischi (compravendita reale)? Il bene in sé quale entità propria e indipendente? Oppure il rapporto del contraente o assicurato con l'oggetto o persona come quadro di garanzia vero e proprio? Tutti interessi quantificabili, valutabili, con maggior o minor difficoltà, ma misurabili.

E, in sostanza, qual è la relazione, l'interdipendenza tra l'interesse e la funzione di risarcimento in un contratto assicurativo in cui presiede la liquidazione del danno?<sup>309</sup> Chi informa a chi e cosa significa il danno e che ruolo svolge tra loro? Ma inoltre, qual è il presupposto giuridico ed economico del contratto assicurativo?<sup>310</sup> L'interesse non è solo un vincolo, un nesso tra una persona e un bene, o tra una persona e un'altra. È anche un valore, un mezzo, un grado di utilità che un bene, un diritto, produce per una persona, e trattandosi di persone, un grado di affetto, di preoccupazione e tutela, di vincolo affettivo tra persone<sup>311</sup>. All'aspetto valutativo economico, si aggiunge, inequivocabilmente, quello giuridico<sup>312</sup>. Il nesso che vincola un bene o diritto per il titolo, al suo titolare, indipendentemente dalla concettualizzazione e caratterizzazione di questo titolo e delle sue varietà patologiche.

### **10.1.- L'interesse assicurabile nelle assicurazioni di opere d'arte**

Non si assicurano le opere d'arte, il bene, il diritto, il patrimonio in sé, la necessità creata, ma l'interesse che un titolare, colui che detiene per diritto un rapporto di prossimità e immediatezza in base a un titolo giuridico d'acquisto, sia derivativo sia costitutivo, inter vivos o mortis causa, ostenta e detiene su tale ben, ossia, l'interesse di usufruttuario su un determinato bene, interesse distinto nella sua dimensione e valutazione da quello che può tenere il nudo proprietario, il creditore ipotecario, il possessore in riserva di proprietà, l'arrendatario, il locatore finanziario, l'enfiteuta, ecc. Si fa presente la dimensione soggettiva alla base di questa nozione di interesse<sup>313</sup>. Una dimensione soggettiva plurale e ricca, che consente una affluenza distinta di interessi su uno stesso bene o attivo, senza perdita di fisionomia né identità, ma anche non senza impedire una simultaneità nel tempo<sup>314</sup>.

Pertanto, non si può perdere di vista che, l'oggetto dell'interesse assicurato è il congiunto di diritti patrimoniale che custodisce un contraente o richiedente l'assicurazione<sup>315</sup>. Il collezionista, il museo, la galleria d'arte, la responsabilità del

---

<sup>309</sup> In merito a tale correlazione – *intertwined* – tra interesse e principio di risarcimento si sono pronunciati anche KEETON/WIDISS/FISCHER, *Insurance Law*, cit., p. 113.

<sup>310</sup> PRIEST, “*A Principled Approach Toward Insurance Law: The Economics of Insurance and the Current Restatement Project*”, *Geo. Mason L. Rev.*, 2017, Vol. 24:3, pp. 635 e sgg., p. 640.

<sup>311</sup> Non perdono di validità le parole di DONATI, *Trattato*, II, cit. p. 241 quando sottolinea che, come la probabilità è la misura del rischio, così il **valore è la misura dell'interesse**, più precisamente il valore è il *grado di una utilità* di un bene, è il grado di approccio per soddisfare una necessità economica.

<sup>312</sup> Osserva LANCTÔT, “*L'intérêt*”, cit., p. 117 che l'interesse e il bisogno della sua necessità ha ruoli diversi in ogni ramo assicurativo.

<sup>313</sup> Afferma BUTTARO, cit. p. 272, il fatto che il bene sia unico, così come non esclude la possibilità di un assoggettamento a rischi diversi, per il semplice fatto che le cause della sua distruzione possono essere molte, non esclude neanche che possano costituirsi diversi rapporti nei confronti del bene, poiché esso è comprensivo di un complesso di utilità, che può essere simultaneamente sfruttato da uno o più soggetti.

<sup>314</sup> Sottolinea nell'articolo SALZMAN, “*Insurance: Necessity for pecuniary interest held to provide a practical limitation on the expansive doctrine of insurable interest*”, *Duke L. J.*, 1971, pp. 479 e sgg., p. 481, che questi interessi possono essere: “...bailees, executors or administrators, pledgees, pledgors in possession, lessors, lessees, mortgagors, mortgagees, receivers, remaindermen, stockholders, trustees, contractor, and even sharecroppers”.

<sup>315</sup> Ma un liquidatore di una eredità ha interesse assicurabile di qualche tipo sulla vita di un testatore? Si pone questo quesito LANCTÔT, “*L'intérêt*”, cit., p. 101 analizzando il diritto anglosassone e per il quale il liquidatore dell'eredità secondo la legge del Quebec non ha alcun interesse nella vita del testatore. Alla fine del XVIII secolo, una sentenza britannica aveva riconosciuto tale diritto a coprire le spese sostenute per l'esecuzione del testamento, ma

commerciante, perito, restauratore, ecc. L'insieme di valori che compongono in sostanza un patrimonio che copre e soddisfa le necessità di un assicurato o titolare dell'interesse<sup>316</sup>. Valori che hanno una traduzione economica quando il sinistro o il danno consiste in una prestazione di assistenza da parte di un assicuratore.

Ma qual è l'interesse assicurato in una polizza di responsabilità civile?<sup>317</sup> Si pensi alla responsabilità del commerciante, del gallerista o incluso di un restauratore di un'opera d'arte danneggiata. Non c'è dubbio che l'interesse ricade su questa relazione che unisce l'assicurato al proprio patrimonio, con l'insieme di beni e valori che lo integrano e che può essere sottovalutato come conseguenza di un'esigenza di responsabilità<sup>318</sup>. Un interesse nella conservazione del patrimonio, della sua integrità economica e valutativa. Un insieme dinamico, non statico, poiché accanto a queste attività esistono anche delle passività, indice chiaramente della responsabilità patrimoniale universale ex articolo 1911 CC, che non cessa di essere una *fictio iuris* che svolge la funzione di garanzia generica ma che non gode della concretezza che invece hanno le garanzie reali. L'interesse è questa potenzialità nei confronti del rischio di insorgenza di una obbligazione di responsabilità e che l'assicurato si assume nei confronti del proprio patrimonio<sup>319</sup>.

Ma è possibile, nelle assicurazioni contro danni, tenere un interesse assicurabile nonostante non si possieda alcun titolo legale dominicale o limitato sulla cosa assicurata, su un patrimonio? O in altre parole, è possibile che l'espressione "interesse assicurabile" sia implicitamente un concetto ampio e vada oltre il fatto di ridurlo o ricondurlo in modo unico ed esclusivo a una manifestazione dominante sul bene o sul patrimonio. Quando, alla fine, è sufficiente un interesse? E nel caso, come e secondo quali parametri di misurabilità si calcola tale adeguatezza?

Pertanto, una concezione ampia dell'interesse assicurabile nelle assicurazioni contro danni, ci consente di affermare che qualsiasi aspettativa ragionevole di beneficio legittimo è sufficiente per sostenere un interesse assicurabile. Senza dubbio, estraiamo in parte il concetto di interesse, ma non la sua funzione, non la sua finalità, purché qualcuno, a lungo termine, sebbene ci possano essere trasmissioni o disposizioni del bene o attività che fanno da base e oggetto dell'assicurazione, abbia un interesse soggettivo, che qualcuno abbia un interesse su un bene il cui danno provoca un danno economico, morale e personale.

Ma l'interesse assicurabile è ben più di un interesse pecuniario. Lo trascende, nonostante sia l'aspetto o dimensione oggettiva e fondamentale che assiste e fonda l'interesse. L'equazione valore, sinistro, danno, risarcimento confluisce in una sfera

---

questa giurisprudenza è stata rifiutata dalla dottrina poiché non rispetta i requisiti di legge. In realtà, questo interesse assicurativo si basa in una mera aspettativa di un obbligo puramente morale.

<sup>316</sup> Aggiunge, inoltre, STIGLITZ, *Derecho de seguros*, I, 5ª ed., cit., p. 371 che questo interesse assicurato che soddisfa l'aspetto economico deve essere stimabile in denaro, nella sua triplice classificazione di reali, personali e intellettuali.

<sup>317</sup> OLIVEIRA MARTINS, cit. p. 296, nota 570, analizza la sentenza del 30 novembre 2006, rif. processo 06B2608, che richiedeva in una assicurazione di responsabilità civile di veicoli a motori l'esistenza di un interesse patrimoniale, considerato il fatto che copre un "rischio sul patrimonio".

<sup>318</sup> Afferma CALZADA CONDE, *El seguro de responsabilidad civil*, Cizur Menor, 2005, p. 43 che ci sono stati autore che hanno negato nell'assicurazione di responsabilità civile un interesse dell'assicurato nel senso tecnico-giuridico. Per l'autrice l'interesse che si assicura è il rapporto dell'assicurato con il suo patrimonio attivo presente e futuro perché tutto ciò, in linea di massima, è l'oggetto minacciato dal rischio che si considera, in quanto può subire il pagamento del debito di responsabilità civile e i costi di difesa. Questo interesse presenta, tuttavia, differenze importanti con l'interesse che ricade sui beni concreti e cambia anche la sua funzione in relazione al contratto. Distingue l'autrice tra l'interesse sul patrimonio attivo e quello sui beni concreti che lo costituiscono.

<sup>319</sup> Sottolineava BUTTARO, cit. p. 68, che nell'assicurazione di responsabilità civile in realtà, se non si può sostenere che il patrimonio dell'assicurato rappresenta l'oggetto del contratto, non vi è dubbio che esiste un interesse che tende alla conservazione dello stesso, poiché qualcuno desidera evitare qualsiasi evento che aggravi la propria condizione economica.

essenzialmente pecuniaria. Il bene, l'opera d'arte, il quadro, la scultura si danneggia, si distrugge, si deteriora, scompare, insomma, perde valore. E chi assicura un bene cerca di trasferire il rischio di perdita patrimoniale e finanziaria poiché ha interesse sul bene. Perché il bene è sotto la sua sfera legale, qualunque sia il titolo d'acquisizione, o qualunque sia l'estensione effettiva di tale titolo più o meno limitato, più o meno competitivo con altre parti interessate. Negare l'interesse morale, l'interesse affettivo, quello personale che provoca il danno (sottrazione del quadro, distruzione della scultura, della collezione di timbri) non porta a nulla, al contrario, valuta in termini economici questi interessi e si traduce in un plus di risarcimento. L'assicurazione non previene la perdita, riduce le conseguenze della stessa. E le riduce per chi è interessato al bene, all'oggetto, attività o patrimonio sul quale ricade l'interesse<sup>320</sup>.

Che vincoli, che legami giuridici sottendono o possono misurare l'adeguatezza dell'interesse assicurabile? Sono i vincoli giuridici patrimoniali o il diritto reale gli unici che sottendono un interesse assicurabile?<sup>321</sup>

Non solo il titolo di un diritto dominicale o un diritto reale limitato sono alla base dell'interesse, ma può esserci anche la mutazione di quei diritti in altri, o la consolidazione degli stessi, o la sua ibridazione o dualità<sup>322</sup>. Si pensi al bene sul quale il proprietario stipula una garanzia mobiliare, la nuda proprietà e l'usufrutto o un diritto di uso. Ma si pensi inoltre al leasing, o alle compravendite di beni con pagamento differito: chi intitola l'interesse o meglio, quanti interessi coincidono nel tempo?<sup>323</sup> Su uno stesso bene, su una stessa persona, possono collidere e coincidere allo stesso tempo interessi identici, ma anche interessi concorrenti e differenti<sup>324</sup>.

I titolari, oltre alle possibili comproprietà al tempo stesso di un medesimo diritto su un bene identico, sono sufficienti per misurare e proteggere l'interesse che altro non è che il

---

<sup>320</sup> Già TAYLOR, "The law of insurable interest in North Carolina", cit. p. 249, osservava tale pericolo e chi possiede un interesse: "On the part of what constitutes an insurable interest, no definition can be constructed which would have universal application. In general, one is deemed to have an insurable interest in the subject matter insured if he will derive pecuniary benefit or advantage from its preservation, or will suffer pecuniary loss or damage from its destruction, termination or injury by the happening of the contingency insured against. Present in this generally accepted criterion of insurable interest, however, are other ambiguities."

<sup>321</sup> Nel caso *Farmer's Mutual Insurance Co. v. New Holland Turnpike Road Co.*, [15 A. 563 (Pa. 1888)] il tribunale sostiene: "all the definitions of an "insurable interest" import an interest in the property insured which can be enforced at law or in equity".

<sup>322</sup> Nella giurisprudenza nordamericana la Corte Suprema ha deliberato, rispetto all'oggetto dell'interesse assicurabile [cfr. la sentenza della Corte di Alabama Granite State Ins. Co. V. Lowe, 12 giugno 1978, [362 So. 2d 240] che: uno può avere un interesse assicurabile, nonostante non abbia alcuna proprietà della cosa assicurata, ma un interesse limitato e qualificato, diritto equo o un'aspettativa di vantaggio. *Pacific Nat'l Fire Ins. Co. v. Watts*, 266 Ala. 606, 97 So. 2d 797 (1957); *American Equitable Assur. Co. v. Powderly Coal & Lumber Co.*, 225 Ala 208, 142 So. 37 (1932). In altre parole, esiste un interesse assicurabile in cui l'assicurato subirebbe una perdita a causa della distruzione della proprietà. *McKinney v. State Farm Mut. Auto. En s. Co.*, 349 E.2d 1091 (Ala.1977); *Rogers v. Lumbermans Mut. Cas. Co.*, 271 Ala. 348, 124 So. 2d 70 (1960).

<sup>323</sup> In merito a queste possibilità, in particolare, SALZMAN, *Insurance: Necessity for pecuniary interest held to provide a practical limitation on the expansive doctrine of insurable interest*", Duke L. J., 1971, pp. 479 e sgg., p. 482. In *Martin v. State Farm Mutual Auto Insurance Co.*, [200 Cal. App. 2d 459, 19 Cal. Rptr. 364 (4th Dist. Ct. App. 1962)], il tribunale sostenne:

**"Abbiamo ritenuto che si può avere un interesse assicurabile anche se non ha alcuna proprietà sulla cosa assicurata, o un patrimonio, legale o equo; che l'espressione "interesse assicurabile" è più vasto della proprietà o patrimonio; che un interesse qualificato o limitato in materia di assicurazione è sufficiente; che qualsiasi aspettativa ragionevole di beneficio legittimo è sufficiente a sostenere un interesse assicurabile; che tutto ciò che fornisce un'aspettativa ragionevole di beneficio pecuniario dell'esistenza continuata del soggetto assicurativo è un interesse assicurabile valido".**

<sup>324</sup> Ne è un esempio l'assicurazione per il trasporto. Come osserva JARAMILLO, "El interés asegurable en el seguro de transporte", *Derecho de seguros*, IV, Bogotá, 2013, pp. 593 e sgg., p. 602 sono vari "i soggetti che, ope legis, hanno al momento un chiaro interesse assicurabile per l'assicurazione di trasporto, sufficiente affinché, una volta celebrato il rispettivo negozio giuridico, diventa assicurato (transizione giuridica dell'interesse). Il primo, quello del proprietario della merce, che per essere titolare del diritto di proprietà (vincolo *ex re*), ha indiscutibilmente la facoltà di stipulare un'assicurazione che gli consenta di reclamare dal suo assicuratore il risarcimento derivante dalla perdita delle stesse..."

rischio della sua perdita, deterioramento, distruzione, ecc. Quid con il terzo defraudato e che rivendica il suo bene? È opportuno chiedersi quando in un'assicurazione per danni, di proprietà, ossia, nella quale il proprietario assicura un bene, un patrimonio da alcuni rischi, esiste in realtà interesse? Nei paragrafi iniziali, si è analizzata l'assicurazione sul titolo proprio dell'opera d'arte.

Un diritto contrattuale può essere sufficiente per soddisfare i requisiti necessari dell'interesse nel contratto assicurativo?<sup>325</sup> Un peso su un bene, proprietà di altri, un pegno su un'opera d'arte, si può considerare o esser degno di tutela e protezione mediante l'assicurazione? La contestazione non può essere più positiva, dunque, il costo dell'assicurazione, in caso di una obbligazione che incide, grava su un bene o patrimonio, normalmente è a carico del debitore sul quale si costituisce e grava il diritto.

Tra i diversi rischi che un potenziale creditore deve dedurre, senza dubbio prevalgono due, quello dell'adempimento o inadempimento e, in secondo luogo, quello di insolvenza. Dinanzi a entrambe le contingenze, la costituzione di garanzie reali copre tutta la sua virtualità e protagonismo, non tanto per la fase statica, quella dell'adempimento normale e ordinario dell'obbligazione principale, quanto l'attivazione e le sue conseguenze della fase dinamica, quella che ricerca l'esecuzione del bene del debitore che serve da garanzia. Non è che il diritto di assicurazioni fornisca rimedi o vie alternative rispetto a quelle esistenti, alle garanzie, quanto a conoscere e perimetrare gli interessi che possono ricadere su un bene o su un patrimonio, presente o futuro, quindi non bisogna ignorare la costituzione di garanzie globali, omnibus, future, ecc. Ma chi detiene o ha un interesse sul bene? È un interesse esclusivo del proprietario debitore in un rapporto contrattuale? O al contrario possono concorrere altri interessi perfettamente assicurabili e chi si fa carico del costo di questi interessi al momento di stipulare la polizza assicurativa?<sup>326</sup>

Diritto contrattuale che si proietta su un immobile, e sul quale confluiscono due interessi, ma che probabilmente deriva da questo rapporto contrattuale, il creditore o la posizione creditizia obbliga il debitore a stipulare l'assicurazione o un rischio aggiunto che preveda questa contingenza e sia allo stesso tempo cessionario dell'ipotetico risarcimento in caso di danno<sup>327</sup>.

Ma, per quanto riguarda la mera possessione di un bene?<sup>328</sup> E se si tratta di un bene del quale non si è proprietari ma che si possiede o custodisce o conserva in buona fede? Il quadro o l'opera d'arte in deposito, conservata, cosa accade se viene rubata, distrutta? L'assicuratore può sostenere che manca un interesse assicurabile?

O casi in cui il precedente proprietario e titolare dominicale del bene venduto, prima di trasferire i rischi all'accipiens, possiede ancora la proprietà e la invia o si occupa dell'onere del trasporto e consegna del bene o messa a disposizione dell'acquirente. Cosa

---

<sup>325</sup> Al riguardo, è necessaria la lettura di KEETON/WIDISS/FISCHER, *Insurance Law*, cit., p. 141 quando favoriscono questa comunicazione e trasferimento verso l'interesse dai diritti contrattuali alla proprietà. Pongono l'accento su un caso, ossia: "...a buyer's executory contract for the purchase of real estate is appropriately treated as a property right because the courts will usually enforce the contract in accordance with the doctrine of equitable conversion if the purchaser seeks specific performance. Similarly, a lien on a property, which often exists as a result of a contractual relationship such as a construction contract, is also recognized as an enforceable property interest".

<sup>326</sup> JERRY/RICHMOND, cit., p. 270 affermano che il creditore assicurato ha interesse assicurabile sul bene o proprietà che è soggetta alla security interest, "whether the security interest arises by way of mortgage, mechanic's lien, or otherwise".

<sup>327</sup> All'interno dei Contract rights quale ambito di interesse assicurabile, sottolineano JERRY/RICHMOND, *Insurance Law*, cit., p. 270 come esempio tipico quello del creditore assicurato che possiede un diritto contrattuale per esercitare/attuare contro il patrimonio o beni del debitore se il medesimo non adempie tempestivamente. Sul valore delle garanzie reali e le sue distinte fasi, statica e dinamica e quella dell'esecuzione, cfr. VEIGA, *Tratado de la prenda*, 2° ed., Cizur Menor, 2017; VEIGA, *La masa pasiva en el concurso de acreedores*, 3° ed., Cizur Menor, 2017.

<sup>328</sup> Esaustivo il caso Gossett v. Farmers Ins. Co., 948 P. 2d 1264, 1272 (Wash. 1997) quando sostiene allo stesso modo di altri casi precedenti: "mere possession and expectation of ownership do not establish an insurable interest".



succede in questi casi se nel corso di tali operazioni determinanti per trasmettere la possessione all'acquirente si manifesta il rischio: esiste o no interesse assicurabile?

Parallelamente la responsabilità legale di una persona è oggetto di interesse assicurabile, sia mediante un'assicurazione specifica di responsabilità civile, sia mediante assicurazioni contro danni dove si copre anche il rischio che deriva dalla violazione di certi doveri da parte dell'assicurato e che comportano una responsabilità<sup>329</sup>. L'assicurazione di responsabilità civile non copre la perdita o distruzione di un bene del patrimonio dell'assicurato, copre la sua responsabilità nei confronti di terzi, le conseguenze di un'azione o omissione propria con effetto erga omnes o extra<sup>330</sup>. Non si può ignorare che, la dottrina, dubitò dell'esistenza dell'interesse dell'assicurato in queste polizze di responsabilità civile, partendo da un sillogismo semplice se non riduttivo, ossia che non esiste relazione tra l'assicurato e un bene che possa costituire l'oggetto del contratto<sup>331</sup>. Ridurre la possibilità di assicurazione all'esistenza di un oggetto in concreto è falso, in particolare se si tratta di assicurazioni sul patrimonio o di responsabilità civile. È il debito a causare una necessità, un potenziale danno nel patrimonio assicurato<sup>332</sup>. L'assicurato desidera mantenere indenne, integro, tutto il patrimonio senza la minaccia di un qualsiasi tipo di responsabilità e che dovrà far fronte il patrimonio. Per caso non vincola o non esiste un interesse di una persona legata al proprio patrimonio?

### 10.2.- Interesse all'assicurazione, interesse al risarcimento danni, interesse assicurato nelle opere d'arte

È innegabile che il termine interesse è inoltre plurivoco, suscettibile di essere aggettivato, ma con sostantività propria, autonoma<sup>333</sup>. La dottrina tedesca classica giunse persino a classificare un duplice interesse nel contratto assicurativo, uno generale e uno tecnico<sup>334</sup>. Non a caso si parla di interesse all'assicurazione, interesse al risarcimento del danno e interesse assicurato. Si è stabilita, inoltre, una sorta di simmetria necessaria tra

---

<sup>329</sup> JARAMILLO, "El interés asegurable en el seguro de transporte", *Derecho de seguros*, IV, cit., p. 603, non sbaglia quando sottolinea che a fronte di una pluralità di interessi assicurabili, in potentia, possono inserirsi nel quadro di un'assicurazione di trasporto, da sempre considerato reale, può includere un'assicurazione civile in cui ovviamente l'oggetto non sarà assicurato, ma la responsabilità del trasportatore o dell'intermediario, in modo tale che in questa ultima ipotesi l'obbligazione dell'assicuratore sarà quella di risarcire i danni economici causati dall'assicurato in occasione di una determinata responsabilità da lui subite in conformità alla legge, cioè quella derivante dal contratto di trasporto.

<sup>330</sup> Sostengono JERRY/RICHMOND, *Insurance Law*, cit., p. 270: "a liability insurance policy does not pay for the destruction of the insured's own property; instead, it covers the liability one might incur as a result of causing injury or damage to some other person".

<sup>331</sup> Cfr. FERRI, *L'interesse*, cit. p. 214.

<sup>332</sup> BUTTARO, *L'interesse*, cit. p. 286 sostiene nei confronti di quelli che negano l'interesse nelle assicurazioni di responsabilità civile, come in questo tipo di assicurazioni, il fatto che l'assicurato deve pagare un debito, forse dovuto a un evento o azione colposa e che l'assicuratore adempie all'obbligo, vuol dire che ciò che viene in realtà tutelato dal contratto assicurativo non è più il pagamento del debito, che in quanto tale non è un bene, ma il patrimonio dell'assicurato che, come conseguenza di questo pagamento, viene danneggiato.

<sup>333</sup> KEETON/WIDISS/FISCHER, cit. p. 119, osservano che la concettualizzazione più esatta del contratto di assicurazione si basa su varie osservazioni: primo, né l'assicurazione sulla vita né qualsiasi altra modalità di assicurazione è invariabilmente un contratto di indennità pura; secondo, tutte le forme di assicurazione sono soggette all'influenza del principio d'indennizzo; terzo, l'influenza del principio di indennizzo è meno "pervasive" in alcune modalità assicurative, ad esempio l'assicurazione sulla vita, che in altre, quali le assicurazioni contro danni.

<sup>334</sup> Si fa presente, inoltre, che nella normativa tedesca l'interesse si riconduce in un primo momento alle assicurazioni di proprietà e quasi mai sulla regolamentazione assicurativa. EHRENBERG, «Das "Interesse" im Versicherungsrecht», *Festgabe der Leipziger Juristenfakultät für Dr. Rudolph Sohm*, München, 1915, pp. 1 e sgg., a p. 5 concepiva l'interesse come una relazione forzata per la quale un interessato poteva subire un danno patrimoniale in caso di manifestazione di un evento previsto nel contratto assicurativo. Ad egli si deve l'approfondimento dell'analisi sull'interesse come concetto tecnico. E una delle frontiere che l'analisi dell'interesse delineava era quella di distinguerlo da altri contratti aleatori come quello di gioco. Più recenti e in merito alle tendenze e all'applicabilità della teoria dell'interesse tra le diverse assicurazioni, cfr. in particolare EICHLER, *Versicherungsrecht*, 2<sup>a</sup> ed., Karlsruhe, 1976, pp. 254 e sgg.

titolarità dell'interesse all'assicurazione e interesse assicurabile (oggettivamente inteso come misura del valore dell'interesse da assicurare) tradizionalmente indicato come elemento essenziale dell'assicurazione<sup>335</sup>. Interesse che non sempre si concretizza in beni mobili o immobili, materiali o immateriali, semplici, composti, connessi, ma su qualcosa tanto astratto a priori, ma perfettamente di contorno come l'interesse sul beneficio atteso, il lucro cessante<sup>336</sup>. Interesse assicurabile e valore dell'interesse assicurato sono due concetti fondamentali che hanno come punto finale l'evasione dell'arricchimento dell'assicurato.

L'interesse all'assicurazione non è altro che la condizione generale di legittimità dei contratti assicurativi<sup>337</sup>. Interesse al risarcimento che gode di caratteristiche specifiche e idonee, dovendo essere comunque, e in particolare, un interesse lecito, specifico, attuale e, soprattutto, di natura economica<sup>338</sup>. Interessi che combinano, come già visto, l'interesse pecuniario con quello affettivo familiare, o con quello tecnico giuridico, in non pochi casi<sup>339</sup>. Ciò non vuol dire che esiste solo questo interesse economico, ma che si unisce, o può unirsi, parallelamente un interesse giuridico e uno affettivo o familiare.

Quando si parla di un interesse specifico o concreto, si parte dalla premessa che, su uno stesso bene o oggetto, ci possono essere diversi interessi, molteplici, tutti tendenti sia alla tutela dello stesso sia, in caso di sinistro, al risarcimento del danno causato. Interessi complementari in alcuni casi, sostitutivi o alternativi in altri, ma tutti ugualmente degni di tutela e non assicurabili in uno stesso contratto. Pertanto, l'interesse deducibile nelle assicurazioni deve avere carattere soggettivo e concreto<sup>340</sup>.

Si parla, inoltre, di interessi in funzione della natura del rapporto tra la persona e il bene; dunque, ci saranno interessi principali e secondari, interessi consistenti in relazioni giuridiche e interessi in relazioni di fatto. Relazioni giuridiche che possono consistere in diritti reali o di credito.

Interessi diretti e interessi indiretti, indipendenti o esclusivi e separati o interessi concorrenti, alternativi. Interessi coincidenti che possono esserlo per effetto di obbligazioni primarie come nel caso della riassicurazione, o secondarie, ad esempio assicurazioni di responsabilità civile, che corrispondono indirettamente alle proprietà,

---

<sup>335</sup> MOLITERNI, «Art. 1904», *cit.*, p. 61, analizzando l'interesse rilevante, valuta come tale simmetria tra interesse all'assicurazione e interesse assicurabile sia già ricavabile nei testi più antichi in materia di assicurazione, dove si osserva che «*il dominium*» della cosa assicurata «*seu interesse assecurari*» è richiesto «*de sustantia*». Pertanto, se l'interesse all'assicurazione «*de substantia*», sia in modo stilizzato, indica e richiede un interesse effettivo alla conservazione del bene assicurato, che si proietta sulla misura del valore assicurabile.

<sup>336</sup> Già FANELLI, *Le Assicurazioni*, I, *cit.* p. 158 parlava dell'assicurazione del beneficio atteso, distinguendo inoltre tra beni presenti nei quali si può parlare di un interesse alla conservazione del bene esistente, e di un interesse sul beneficio atteso, cioè, di un interesse ad ottenere quei beni che, in assenza del danno, sarebbero entrati a far parte del patrimonio dell'assicurato. La dottrina non a caso si è riferita a questa possibilità come «aspettativa economicamente fondata» di ottenere il beneficio. Cfr. GAMBINO, «Le assicurazioni del profitto sperato», *Ass.* 1966, I, p. 71 e sgg. STIGLITZ, *Derecho de seguros*, I, 5ª ed., *cit.* p. 371, mostra i suoi dubbi sull'interesse nel lucro cessante, salvo diverso accordo.

<sup>337</sup> Secondo FANELLI, *Le Assicurazioni*, tomo I, Trattato di Diritto Civile e Commerciale, *cit.*, p. 141, da tale interesse nasce l'esigenza sulla base del dato legislativo ai fini di stabilire gli estremi del tipo di rischio capace di legittimare la costituzione e sviluppo della relazione.

<sup>338</sup> In merito a questa caratterizzazione dell'interesse, cfr., in particolare, FANELLI, *Le Assicurazioni*, volume I, Trattato di Diritto Civile e Commerciale, *cit.* pp. 149 a 155. Come sostiene STIGLITZ, *Códigos civil y de comercio comentados. Ley de contrato de seguro*, 2011, *cit.* p. 437, non è possibile presumere l'interesse. Questo può mancare (non esistere) al momento della celebrazione formale del contratto che coincide con l'inizio materiale del medesimo. In questo caso, il contratto è nullo per mancanza di causa. E l'effetto che innesca si trova nell'art. 81-1, Legge sull'assicurazione spagnola: il contraente è liberato dal pagamento del premio, ma l'assicuratore ha diritto al rimborso spese, oltre a un extra che non potrà superare il 5 per cento del premio.

<sup>339</sup> BUTTARO, *L'interesse nell'assicurazione*, *cit.*, p. 207 concludse che «la tutela dell'interesse dell'assicurato costituisce l'oggetto dell'obbligazione dell'assicuratore.»

<sup>340</sup> FERRARINI, «L'interesse nell'assicurazione», *Saggi in scienze ass.*, *cit.*, I, p. 121. Anche FERRI, «Interesse assicurato ecc.», *Ass.*, 1939, II, 2, p. 130.

sulle quali coincidono interessi di trascendenza economica o concomitanti con altri soggetti.

Interessi che, in realtà, non sempre sono economici, e saranno altri aspetti come la serietà della relazione giuridica assicurativa ad essere o no valutata. Bisogna osservare che, tuttavia, né prima né ora è stata pacifica sia la presenza che l'estensione dell'interesse nel contratto assicurativo<sup>341</sup>. O almeno, se esisteva o veniva rispettata una nozione economica e molto stretta di interesse, per cui si è fatta strada una nozione più ampia ed estensiva di interesse assicurativo di natura extra patrimoniale<sup>342</sup>.

Infatti, è stato discusso, sia in maniera legislativa che dottrinale, il riferimento esplicito all'interesse, nonché la sua considerazione di elemento costitutivo e necessario per ogni contratto assicurativo. E non solo discusso da concezioni antitetiche, ma anche relativizzata fino alla irrilevanza o perdita di identità<sup>343</sup>. Si pensi che un contraente, che agisce per conto di altri, può avere un interesse proprio nell'adempimento dell'assicuratore, ad esempio, un creditore pignoratizio che è titolare del diritto al risarcimento e, in questo caso, all'indennizzo in caso di sinistro. Ma, in altre circostanze, l'interesse era visto come il confine o la diga di contenimento verso certe induzioni, siano esse la scommessa, l'autodistruzione del bene stesso da parte dell'assicurato, il rischio morale, ecc<sup>344</sup>.

L'interesse è più che altro questo, è un prima, un prius, è tutela di interessi, è necessità, copertura, anticipazione e previsione, è, in caso di rischio e danno da esso causato, risarcimento, ripatrimonializzazione contro la perdita ove sia misurabile in modo economico e patrimoniale<sup>345</sup>. L'interesse è molto più del danno, ma senza dubbio rende effettiva la concretezza economica dell'interesse<sup>346</sup>. Sia in modo qualitativo che quantitativo.

Ma questo stesso danno, questa lesione dell'interesse è, inoltre, nient'altro che il mero valore oggettivo della cosa, del bene assicurato dalla persona interessata. È il valore che la proprietà, il bene, l'oggetto assicurato e non oggetto del contratto assicurativo, possiede

---

<sup>341</sup> Si attribuisce a CASAREGIS la paternità della prima teoria di interesse degna di tale nome, quando afferma nella sua opera, *Discursus IV*, che non esiste assicurazione senza interesse. L'autore adotta con una certa identità i concetti di interesse, rischio e dominio. Una nozione che è emersa, indubbiamente, in presenza della necessità di distinguere i contratti di assicurazione da quelli di gioco. Cfr. in merito, KRAUSE, *Der Begriff des versicherten Interesses und seine Auswirkungen auf die Versicherung für fremde Rechnung*, Karlsruhe, 1997, pp. 2 e sgg. Si noti inoltre che le prime assicurazioni sulla vita che sono state celebrate, in particolare nella prassi commerciale inglese, non erano altro che contratti su scommesse sulla vita di terzi. Basta una lettura delle opere di CLARKE, *Policies and perceptions of insurance law in the twenty-first century*, Oxford, 2005, pp. 35 e sgg.; anche FOUSE, «Policy contracts», *Yale Readings in Insurance. Life Insurance* [ZARTMAN (Eds.)], New Haven, 2003, pp. 250 e sgg. Cfr. ugualmente il contributo di LOWRY/RAWLINGS/MERKIN, *cit.*, pp. 76 e sgg.

<sup>342</sup> PROVOST, *La notion d'intérêt d'assurance*, *cit.*, pp. 318 a 321 distingue e sintetizza chiaramente cos'è l'interesse dell'assicurazione con la dualità causa soggettiva/causa oggettiva nel contratto. La prima, quella soggettiva, non è altro che il motivo che ha determinato il consenso del sottoscrittore. Equiparare l'interesse assicurativo alla causa soggettiva significa che l'interesse alla mancata realizzazione del rischio è il motivo determinante per la stipulazione dell'assicurazione.

<sup>343</sup> Conciso ed espressivo il titolo dell'articolo di RUSH, «Corporate owned life insurance: has Texas buried the insurable interest requirement?», *Hous. L. Rev.*, 2004-05, vol. 41, pp. 135 e sgg.

<sup>344</sup> KEETON/WIDISS/FISCHER, *Insurance Law*, 2ª ed., *cit.*, p. 147 osserva che gli obiettivi alla base della dottrina del "insurable interest" e il principio di indennizzo vi sia anche quello di evitare incentivi al gioco d'azzardo, evitare incentivi alla distruzione della proprietà dell'assicurato ed evitare un guadagno netto dell'assicurato di quanto potrebbe ricevere dal suo reclamo contro l'assicuratore come conseguenza del danno o perdita subita.

<sup>345</sup> Sottolineava BUTTARO, *L'interesse nell'assicurazione*, *cit.* p. 210, che l'assicurato non cerca tanto l'indennità quanto esclusivamente la sicurezza affinché il proprio patrimonio risenta il meno possibile le conseguenze dell'evento dannoso grazie all'assicurazione, offrendo questa sicurezza all'assicuratore tutela i propri interessi all'integrità. Dispone così di un mezzo per garantire in futuro determinati interessi, e perciò si pagano i premi indipendentemente dall'effettiva verifica dell'evento.

<sup>346</sup> STIGLITZ, *Derecho de seguros*, I, 5ª ed., Buenos Aires, 2008, p. 364 sostiene che, seppur ancorando l'interesse alla causa nel contratto assicurativo, questa consiste nell'interesse economico lecito che un sinistro non si verifichi. Un concetto che prende nella sua formulazione la persona interessata e la relazione con l'oggetto dell'interesse. Da cui l'interesse consiste nella relazione tra un soggetto e un bene suscettibile di valutazione economica.

e rappresenta per l'assicurato<sup>347</sup>. Ma l'interesse è la relazione con questo bene, patrimonio o persona? O inoltre, o al contrario, deve sovrapporsi a un piano giuridico valutativo di indole necessariamente economica patrimoniale?<sup>348</sup> Non si può negare la trascendenza che la parte pecuniaria, che l'interesse economico riveste nella concezione olistica dell'interesse. Ciò non richiede né deve dare per scontato che il valore pecuniario, il valore economico in sostanza è perfettamente delimitato ab initio. Al contrario. Dunque, qual è la natura giuridica che deve avere l'interesse o la dimensione economica nell'interesse del contratto assicurativo?<sup>349</sup>

L'interesse pecuniario può essere contingente, dipendere da una condicio, un termine, o persino può essere indeterminato in quantità, come accade davvero nelle assicurazioni contro danni quando il valore dipende da quello che aveva al momento immediatamente prima del sinistro, per cui in realtà si ignora effettivamente il valore dell'interesse pecuniario. Ma questo è un valore sempre reale, oggettivo, materializzato su beni, diritti, vite o semplicemente aspettative.

### Bibliografia.

- ALBALADEJO, *La prescripción extintiva*, 2ª ed., Madrid, 2006, pp. 23 y ss.
- ALBERTUS, “Bien assurer ses oeuvres d’art”, /www.lemonde.fr/marche-de-l-art/article/2017/04/29/bien-assurer-ses-uvres-d-art\_5119944\_1764999.html,
- ALEMÁN/MARTÍNEZ, “Experiencias jurídicas en relación con la organización, la actividad contractual y la fiscalidad de museos españoles”, AFDUAM, 2015, n° 19, pp. 439 y ss.
- ALFARO, “La subasta de obras de arte”, RDM, 1986, pp. 99 y ss.
- ARROYO AMAYUELAS, “Efectos de la prescripción extintiva”, *La prescripción extintiva*, AA.VV., Valencia, 2014, pp. 235 y ss.
- AZZARITI/SCARPELLO, *Prescrizione e decadenza*, Tutela dei diritti, Art. 2910-2969, [SCIALOJA/BRANCA (a cura di)], 2ª ed., Bologna-Roma, 1977
- BARRETT, “Crimes involving art”, *The Journal of Criminal Law & Criminology*, 1996, vol. 87, n° 1, pp. 334 y ss.
- BASEDOW/FOCK, «Rechtsvergleich», *Europäisches Versicherungsvertragsrecht* [BASEDOW/FOCK/JANZEN (Dirs.)], I, Tübingen, 2002, pp. 1 a 137.
- BATOR, “An essay on the international trade in art”, *Stanford Law Rev.*, 1982, vol. 34, n° 2, pp. 275-384.

---

<sup>347</sup> Già PARTESOTTI, *La polizza stimata*, Padova, 1967, p. 34, segnalava questo rischio unidirezionale nel momento di dimensionare il danno e il suo valore risarcibile, quando censurava come la prassi rispondeva unicamente al mero valore oggettivo della cosa persa, ma non considerava il valore specifico che la proprietà aveva per l'assicurato, il cosiddetto *valore* soggettivo e inoltre con normale esclusione del lucro cessante che poteva essere perfettamente assicurabile.

<sup>348</sup> Sostiene un concetto strettamente economico di interesse STIGLITZ, *Derecho de seguros*, 5ª ed., I, cit., p. 364 quando oltre a configurarla come causa del contratto sostiene: “La causa del contratto assicurativo consiste **nell’interesse economico lecito che un sinistro non si verifichi**. Questo concetto comprende nella sua formulazione la persona interessata e lo relaziona con l’oggetto dell’interesse.”

<sup>349</sup> La risposta la fornisce in modo straordinario la sentenza della Corte d’Appello di Corson, nella quale si stabiliscono una serie di principi che, in seguito, nutrono la polizza assicurativa. Dunque, nel caso [Appeal of Corson, **113 Pa. 438, 6 A. 213, 57 Am.Rep. 479**] il tribunale sosteneva in merito all’interesse assicurabile che: “... is not necessarily a definite pecuniary interest, such as is recognized and protected by law. It may be contingent, restricted as to time, or indeterminate in amount; but it must be actual, such as will reasonably justify a well-grounded expectation of advantage, dependent on the life insured, so that the purpose of the person effecting the insurance may be to secure that advantage, and not merely to put a wager on human life.”

- BEIGNIER, *Droit des Assurances*, Paris, 2011.
- BENASSAR CABRERA, “El seguro de las obras de arte”, *Revista de los Museos de Andalucía*, 2009, nº 11, pp. 85 y ss.
- BERGEL SAINZ DE BARANDA, *La compraventa de obras de arte. Problemas de derecho privado*, Valencia, 2010.
- BIANCA, *Diritto civile, VII, Le garanzie reali. La prescrizione*, Milano, 2012
- BIANCA, *La vendita e la permuta*, Tratatto di diritto civile, [VASALI(Dir.)], 2ª ed., Torino, 1993.
- BIBAS, “The case against statutes of limitations for stolen art”, *Yale L. J.*, 1994, vol. 103, nº 8, pp. 2437 y ss.
- BIGOT, “Le déroulement du contrat”, *Traité de droit des assurances*, [BIGOT (Dir.)], tome 3, 2ª ed., Paris, 2014, p.191 y ss
- BIRDS, *Bird's Modern Insurance Law*, 9ª ed., London, 2013.
- BISIN/VERDIER, “Trade and cultural Diversity”, *Handbook of the economics of art and culture*, vol. II, [GINSSBURGH/THROSBY (Eds.)], Amsterdam, San Diego, Boston, 2014, pp. 440 y ss.
- BOGLIONE, «Note in tema di interesse all'assicurazione», *Dir. e Fisc. dell'assicur.*, 2012, nº 3, pp. 557 y ss.
- BOIVIN, *Le droit des assurances dans les provinces de common law*, Markham, LexisNexis, 2006
- BOQUERA MATARREDONA, “El seguro de transporte en la economía colaborativa”, *Un derecho del seguro más social y transparente*, [BATALLER/PEÑAS(Dirs.)], Cizur Menor, 2017, pp. 157 y ss.
- BOTTIGLIERI, *Dell'assicurazione contro i danni*, *Il Codice civile. Commentario*, [SCHLESINGER/BUSNELLI (Dir.)], Milano, 2010, p. 78
- BRAMS, “Mobbing am Arbeitsplatz: Ein Fall für die Krankentagegeldversicherung?”, *VersR*, 2009, p. 744 y ss.
- BREEDY, *El contrato de seguro*, San José, 2012
- BRIGNOLE-SARACCO, *L'assurance des objets d'art*, Paris, 1990.
- BRISSAUD/BERNARD, *L'assurance des objets d'art et du patrimoine culturel*, *L'Argus de la assurance*, París, 2018.
- BRUNETTI, “Assicurazione di interesse non attuale”, *Ass.*, 1938, II, p. 180
- BUCCIANTI, “Receni questioni in tema di diritto privato dell'arte”, *Aedon* 372018.
- BURGOS BARRANTES, “La garantía del Estado: marco teórico y jurídico”, *Museos.es*, 2006, nº 2, pp. 62 y ss.
- BUTTARO, *L'interesse nell'assicurazione*, Milano, 1954.
- CAAMIÑA DOMÍNGUEZ, *El seguro privado de obras de arte*, Madrid, 2015.
- CALABI, “Luxio Fontana: vero o falso? Lo decida il giudice!”, 26 de giugno 2019, [<https://www.we-wealth.com/it/news/pleasure-assets/opere-darte/lucio-fontana-vero-falso/>]
- CALVO, *Il contratto di assicurazione. Fattispecie ed effetti*, Milano, 2012.
- CALZADA CONDE, *El seguro de responsabilidad civil*, Cizur Menor, 2005.
- CAMPAGNOLO, “L'errore sull'identità dell'autore nella negoziazione di opere d'arte”, *Resp. civ. prev.*, 2000, p.109 y ss.

- CARDUCCI, “Complémentarité entre les Conventions de l’UNESCO de 1970 et d’UNIDROIT de 1995 sur les biens culturels”, *Rev. dr. unif./Uniform Law Review*, 2006, n° 11, pp. 93 y ss.
- CASABÓ ORTÍ, *La estafa en la obra de arte*, Murcia, 2014.
- CASABÓ, “La estafa en el mercado del arte: engaño y víctima”, *La Ley*, n° 8101, 2013.
- CASINI, La tutela e la valorizzazione dei beni culturali”, *Il diritto dell’arte, La protezione del patrimonio artistico*, vol. 3, [NEGRI-CLEMENTI/STABILI ( a cura di)], Roma, 2014, pp. 13 y ss.
- CAVA, *Il contratto*, Milano, 2012.
- CHASTANIER/SAUNIER, “Une approche unique. Les musées de France, des souscripteurs d’assurance pas comme les autres”, *Nouvelles de l’ICOM*, [http://archives.icom.museum/icomnews2012-2\_fr/files/assets/downloads/page0007.pdf>], 2012, n° 2, p. 12 y ss.
- CLARIZIA, “Contratto di assicurazione, impresa, mercato: dialogui tra passato e presente”, *Rass. dir. civ.*, 2017, n° 4, pp. 1211 y ss.
- CLARKE, *Policies and perceptions of insurance law in the twenty-first century*, Oxford, 2005.
- COGGINS, “Illicit traffic of pre-colombian antiquities”, *Art J.*, 1969, n° 29, pp. 94 y ss.
- CONKLIN, *Art Crime*, Westport, Conn., 1994.
- CUST, “Lawyers and the fine arts”, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 1916, vol. 29, n° 159, pp. 134 y ss.
- DE CASTRO, “Sentencia del Tribunal Supremo de 22 de diciembre de 1981. Error en el consentimiento. Cumplimiento del contrato. Normal diligencia”, *ADC*, 1982, pp. 511 y ss.
- DE MARCHI/VAN MIEGROET, “The history of art markets”, *Handbook of the economics of art and culture*, [GINSBURGH/THROSBY (Eds.)], vol. 1, Amsterdam/Neew York, 2006, pp. 69 y ss.
- DELGADO TERCERO, *El peritaje de obras de arte*, Valencia, 2019.
- DEMOTT, “Artful good faith: an essay on law, custom, and intermediaries in art markets”, *Duke Law Journal*, 2012, vol. 62, pp. 607 y ss.
- DIAMOND, “Organizing the Health Insurance Market”, *ECONOMETRICA*, 1992, n° 60, pp. 1233 y ss.
- DÍAZ-CANO, “El perfil criminal del falsificador de obras de arte”, *Boletín criminológico*, 2016, n° 164, pp. 1 y ss.
- Díez Soto, “Cassirer V. Fundación Thyssen: adquisición por usucapión extraordinaria de obra de arte robada durante el holocausto”, *Cuadernos de derecho trasnacional*, 2016, vol. 8, n° 2 [<https://e-revistas.uc3m.es/index.php/CDT/article/view/3266/1934>]
- DÍEZ-GRANADOS, “El interés asegurable como elemento esencial del contrato de seguro de vida”, *RIS*, 2015, n° 42, (24), pp. 111 y ss.
- DOBBYN/FRENCH, *Insurance Law in a nutshell*, 5ª ed., St. Paul, 2016.
- DONATI, “Autenticità, Authenticité, Authenticity dell’opera d’arte. Diritto, mercato, prassi virtuose”, *Riv. dir. civ.*, 2015.
- DONATI, “Vente d’une œuvre mal attribuée dans une galerie ou lors d’une foire d’art – responsabilité en droit compare”, *Risques et périls dans l’attribution des œuvres d’art; de la pratique des experts aux aspects juridiques*, [BANDLE/ELSIG(Eds)], Zürich, 2018, pp. 83 y ss.

- DONATI, «Economia, tecnica e Diritto nell'assicurazione», *Studi sulle assicurazioni. Raccolti in occasione del cinquantenario dell'istituto nazionale delle assicurazioni*, Roma, 1963, pp. 65 y ss.
- DUBOFF, "Controlling the Artful Con: Authentication and Regulation", Hastings L. J., 1976, Vol. 27, pp. 973 y ss., pp. 987 y ss.
- DUTTON, "Authenticity in Art", *The Oxford Handbook of Aesthetics*, [LEVISON (Eds.)], New York, 2003, pp. 258 y ss.
- EHRENBERG, «Das "Interesse" im Versicherungsrecht», *Festgabe der Leipziger Juristenfakultät für Dr. Rudolph Sohm*, München, 1915, pp. 1 y ss.
- EHRENBERG, «Versicherungswert und Schadensersatz nach dem Handels-gesetzbuch und dem Entwurf eines Gesetzes über den Versicherungsvertrag», cit., p. 365 y ss.
- EICHLER, *Versicherungsrecht*, 2ª ed., Karlsruhe, 1976.
- EMBID IRUJO, "Principio indemnizatorio y póliza estimada en el contrato de seguro", La Ley, 1990-3, pp. 307 y ss.
- EYBEN, "Quels délais pour la prescription?", *La prescription extinctive. Études de droit comparé*, [JOURDAIN/WÉRY(Dirs.)], Bruxelles, 2010, pp. 3 y ss.
- FANELLI, *Le Assicurazioni*, Trattato di Diritto Civile e Commerciale, [CICU/MESSINEO(a cura di)], Milano, 1973.
- FARIA, "O conceito e a natureza jurídica de contrato de seguro", *Colectânea de Jurisprudência*, 3, 1978, pp. 785 y ss.
- FELDMAN, "Reflections on Art and the Law: Old concepts, New values", *Proceedings of the American Philosophical Society*, 1987, vol. 131, n° 2, pp. 141 y ss.
- FERRARINI, *L'interesse nell'assicurazione*, Pisa, 1935
- FERRI, «Interesse assicurato ecc.», *Ass.*, 1939, II, 2, p. 130.
- FOUSE, «Policy contracts», *Yale Readings in Insurance. Life Insurance* [ZARTMAN (Eds.)], New Haven, 2003, pp. 250 y ss.
- GABBANI, "Parere sulla datazione di un'opera d'arte: responsabilità aquiliana e portata giustificativa dell- art. 21 Cost.", *Danno e responsabilità*, 2014, n° 3, pp. 1 y ss.
- GAMBINO, "Le assicurazione del profitto sperato", *Ass.* 1966, I, p. 71 y ss.
- GARRAT/MARSHALL, "Insurable Interest, Options to Convert, and Demand for Upper Limits in Optimum Property Insurance", *Journal of Risk and Insurance*, 1996, vol. 63, n° 2, pp. 185 y ss.
- GÄRTNER, «Die Entwicklung der Lehre vom versicherungsrechtlichen Interessen von den Anfängen bis zum Ende des 19. Jahrhunderts», *ZVersWiss*, 1963, n°. 52, pp. 337 y ss.
- GÄRTNER, *Handbuch des Museumsrechts X. Versicherungsfragen im Museumsberich*, Opladen, 2002.
- GERSTENBLITH, "The adverse possession of personal property", *Buff. L. Rev.*, 1988, n° 37, pp. 229 y ss.
- GERSTENBLITH, *Art cultural heritage and the law*, 3ª ed., Durham, 2012.
- GHERSI, *Contrato de seguro*, Buenos Aires, 2007
- GIRGADO PERANDONES, *La póliza estimada*, Madrid, 2015.
- GOBBI, "Osservazioni sulla relazione fra caratteri economici e caratteri giuridici dell'assicurazione", *Ass.*, 1936, pp. 254 y ss.

- GÓMEZ DUQUE, *El contrato de seguro. Parte general*, Tomo I, Bogotá, 2014.
- GOODMAN, *Langages de l'art*, Nîmes, 1990, pp. 147 y ss.
- HAGEN, *Seeversicherungsrecht, Veröffentlichungen des Deutschen Vereins für Versicherungs-wissenschaft*, Berlin, 1938
- HAZEN, “Disparate regulatory schemes for parallel activities: securities regulation, derivatives regulation, gambling and insurance”, *Ann. Rev. Banking & Fin. L.*, 2005, vol. 24, 375, 461-19.
- HEAD, «An alternative to defining risk as uncertainty», *The Journal of Risk and Insurance*, 1967, vol. 34.2, pp. 205 y ss.
- HÉBRAUD, “Observations sur la notion de temps dans le droit civil”, *Etudes offertes à Pierre Kayser*, Tome II, P.U.A.M., Aix-Marseille, 1979, pp. 1-58, especialmente, p. 13.
- HELMHOLZ, “Wrongful Possession of Chattels: Hornbook Law and Case Law”, *Nw. U. L. Rev.*, 1986, vol. 80, pp. 1221 y ss., pp. 1235 y ss.
- HISCOX, “Insuring works of art in transit”, *Art in transit. Studies in the transport of paintings*, [MECKLENGURG (Ed.)], Washington, 1991, pp. 79 y ss.
- HOFMANN, *Privatversicherungsrecht*, München, 1988.
- HOOVER, “Title Disputes in the Art Market: An Emerging Duty of Care for Art Merchants”, *Geo. Wash. L. Rev.*, 1983, vol. 51, pp. 443 y ss.
- HOUSTON, «Risk, insurance, and sampling», *Essays in the theory of risk and insurance*, [HAMMOND (Coord.)], Glenview, 1968, pp. 150 y ss.
- JARAMILLO, “El interés asegurable en el seguro de transporte”, *Derecho de seguros*, IV, Bogotá, 2013, pp. 593 y ss.
- JERRY/RICHMOND, *Insurance Law*, 5.<sup>a</sup> ed.,
- KARLEN, “Art in Law”, *Leonardo*, 1981, vol. 14, n° 1, pp. 51 y ss.
- KERR, *The securitization and policing of art theft in London*, (Unpublished Doctoral thesis, City University London), London, 2013.
- KLINGMÜLLER, «Neue Probleme um die Rückdeckungsversicherung», *VersR*, 1971, n°. 22, pp. 390 y ss.
- KOLLHOSSER, en PRÖLSS/MARTÍN, *Versicherungsvertragsgesetz*, 27<sup>a</sup> ed., München, 2004, parágrafo 51, pp. 507 y ss.
- KRAUSE, *Der Begriff des versicherten Interesses und seine Auswirkungen auf die Versicherung für fremde Rechnung*, Karlsruhe, 1997.
- LA FORËT, *Le marché de l'assurance de oeuvres d'art: vitrine de l'assurance sans avenir ou niche à exploiter*, These, MBA ENASS, 2012.
- LABORDE, “La notion de risque en droit des assurances et en droit de la sécurité sociale”, *Etudes offertes à Hubert Groutel*, Paris, 2006, pp. 235 y ss.
- LAMBERT-FAIVRE/LEVENEUR, *Droit des assurances*, 14<sup>a</sup> ed., Paris, 2017.
- LANDES/LEVINE, “The economic analysis of art law”, *Handbook of the economics of art and culture*, vol. I, [GINSSBURGH/THROSBY (Eds.)], Amsterdam, San Diego, Boston, 2006, pp. 212 y ss.
- LANDES/POSNER, “The economics of legal disputes over the ownership of Works of Art and other collectibles”, *Economic of the arts: selected essays*, [GINSBURGH/MENGER (Eds.)], Amsterdam/New York, 1996, pp. 177 y ss.
- LANDINI/VENCHIARUTTI/ZIVIZ, *Sfide e novità nel diritto della assicurazione contro la responsabilità civile automobilistica*, Napoli, 2016.
- LEMME, “Se le attribuzioni sono tutte sbagliate”, *Il giornale dell'Arte*, 2001, marzo, n° 197, p. 33



- LERNER, “Valuing works of art for tax purposes”, *Real Property, Probate and Trust Journal*, 1993, Fall, pp. 593 y ss.
- LERNER/BRESLER, *Art Law*, I, 4ª ed., New York, 2012.
- LÉVIE, “Vers une définition de l’assurance”, *La revue philosophique de Louvain*, pp. 1 y ss.
- LEVMORE, “Variety and uniformity in the treatment of the good-faith purchaser”, *J. Legal Stud.*, 1987, vol. 16, pp. 57 y ss.
- LITTLE, “Safeguarding works of art. Transportation, records & insurance”, *History news*, 1963, vol. 18, nº 7, pp. 101 y ss.
- LOOSCHELDERS, “Bewältigung des Zufalls durch Versicherung?”, *VersR*, 1996, nº 47, pp. 529 y ss.
- LOSHIN, “Insurance law’s hapless busybody: a case against the insurable interest requirement”, *Yale Law Journal*, 2007, nº 117, pp. 474 y ss.
- LOWRY/RAWLINGS/MERKIN, *Insurance Law. Doctrines and principles*, 3ª ed., Oxford, 2011.
- Mac GILLIVRAY/PARKINGTON, *On insurance law relating to all risks other than marine*, 8ª ed., London, 1998
- MAHER, “Unlocking exchanges”, *Conn. Ins. L. J.*, 2018, vol. 24, pp. 125 y ss.
- MALAURIE/AYNES/STOFFEL-MUNCK, *Droit civil. Les obligations*, Paris, 2004
- MARÍN LOPEZ, “El dies a quo del plazo de prescripción extintiva: el artículo 1969 del Código civil”, *cit.*, p. 126.
- MARTIN, “Dossier Art: Quand l’assurance habitation montre ses limites”, *New Insurances*, 28/10/2009
- MAYAUX, *Les grandes questions du droit des assurances*, Paris, 2011, pp. 41 y ss.
- MENEZES CORDEIRO, *Direito dos seguros*, 2ª ed., Coimbra, 2017.
- MERRYMAN, “Counterfeit Art”, *International Journal of Cultural Property*, 1992, vol. 1, pp. 27 y ss.
- MIQUEL GONZÁLEZ, *La posesión de bienes muebles*. (Estudio del artículo 464, 1 del Código civil), Madrid, 1979; id., “Comentario al artículo 464”, *Comentario del Código Civil*, [DÍAZ-PICAZO, et.al (Dir.)], Madrid, 1991, pp. 1240 y ss.
- MOLITERNI, “Artt. 1908”, *Commentario al diritto delle assicurazioni*, [VOLPE PUZTOLU(Dir.)], Padova, 2010, p. 77 y ss.
- MOLITERNI, «Art. 1904», *Commentario al diritto delle assicurazioni*, [VOLPE PUTZOLU (Dir.)], Milano, 2010, pp. 60 y ss.
- MÖLLER, en BRUCK/MÖLLER, *Kommentar zum Versicherungsvertragsgesetz und zu den Allgemeinen Versicherungsbedingungen unter Einschluss des Versicherungsvermittlerrechtes*, I, 8ª ed., Berlin, 1961.
- MORALES MORENO, *El error en los contratos*, Madrid, 1988.
- MOREAU, «L’intérêt d’assurance: un élément fondamental, du contrat d’assurance», *Ass.*, 1994, octubre, nº 3, pp. 353 y ss.
- NAUERT/BLACK, *Fine arts insurance: a handbook for art museums*, Washington, 1979.
- NICOLAS, “Contribution à l’étude du risque dans le contrat d’assurance”, *RGDA*, 1998, pp. 637 y ss.
- ORENSTEIN, “Show me the monet: The suitability of product disparagement to art experts”, *Geo. Mason L. Rev.*, 2005, vol. 13:4, pp. 905 y ss.

- PAPOT, *La règle proportionnelle*, Paris, 1934.
- PARTESOTTI, “Un caso clinico in tema di assicurazione di opere d’arte”, *CeI*, 1992, n° 3, pp. 945 y ss.
- PARTESSOTTI, *La polizza stimata*, Padova, 1967.
- PAULY, “The economics of moral hazard: comment”, *Am. Econ. Rev.*, 1968, vol. 58, pp. 531 y ss.
- PEÑA, “El seguro de obras de arte, un negocio que enamora”, *PymeSeguros*, 2016, n° 51, pp. 12 y ss.
- PEÑUELAS I REXACH, L. *El pago de impuestos mediante obras de arte y bienes culturales*, Madrid, 2001.
- PÉREZ-PRAT DURBÁN, *El tráfico de bienes culturales*, Valencia, 2015
- PÉRIER, “L’assureur et l’aversion aux risques”, *Etudes offertes à Hubert Groutel*, Paris, 2006, pp. 329 y ss.
- PETRAROIA, “La valorizzazione come dimensione relazionale della tutela”, cit., pp. 41 a 50; pero sobre todo la obra colectiva, *La tassazione delle opere d’arte*, [SCARIONE/ANGELUCI ( a cura di), Roma, 2014.
- PETROVICH, “The recovery of stolen art: of paintings, statutes, and statutes of limitation”, *UCLA L. Rev.*, 1980, pp. 1122 y ss.
- PICARD-BESSON, *Traité général des assurances terrestres*, II, Paris, 1938.
- PICARD, P., “L’assureur face à la théorie du risque”, *Risques*, 2002, mars, pp. 61 y ss.
- PIETTROBON, *Errore, volontà ed affidamento nel negozio giuridico*, Padova, 1990.
- PIRILLI, *Il contratto di assicurazione per conto*, Napoli, 2013
- POTHIER, *Tratado de los contratos de peño. De aseguração o seguros, de préstamo a la gruesa y del juego*, Barcelona, 1845
- POUIVET, Art and Cognition Workshops georganiseerd tijdens een congress van Interdisciplines, 2004.
- PRIEST, “A Principled Approach Toward Insurance Law: The Economics of Insurance and the Current Restatement Project”, *Geo. Mason L. Rev.*, 2017, Vol. 24:3, pp. 635 y ss.
- PROVOST, «La notion d’intérêt d’assurance», *RGDA*, 2009, n° 3, pp. 713
- PROVOST, *La notion d’intérêt d’assurance*, Paris, 2009.
- RØD, “Vincent Van Gogh’s self-portrait in Nasjonalgalleriet, Oslo. Genuine or fake?”, *Art Forgeries*, Reykjavik, 2003, [<https://nkfisland.files.wordpress.com/2016/01/art-forgery-iic-nkf-2003-compressed.pdf>]
- RICHTER, *Privatversicherungsrecht*, Stuttgart, 1980.
- ROBERT, *Understanding Insurance Law*, 3ª ed., Newark, 2002, pp. 29 y ss.
- ROODT, “Restitution of art and cultural objects and its limits”, *The Comparative and International Law Journal of Southern Africa*, 2013, vol. 46, n° 3, pp. 286 y ss.
- ROSENBAUM, “Art and Experts on Trial in Authenticity Disputes”, *WALL St. J.*, 1995, n° 11, pp. 15 y ss.
- ROSSETTI, *Il Diritto delle Assicurazioni, II, Le assicurazioni contro i danni*, Padova, 2012

- RUSH, «Corporate owned life insurance: has Texas burried the insurable interest requirement?», *Hous. L. Rev.*, 2004-05, vol., 41, pp. 135 y ss.
- SALZMAN, “Insurance: Necessity for pecuniary interest held to provide a practical limitation on the expansive doctrine of insurable interest”, *Duke L. J.*, 1971, pp. 479 y ss.
- SÁNCHEZ CALERO, “Artículo 28”, *Ley de Contrato de Seguro*, [SÁNCHEZ CALERO (Dir.)], 4ª ed., Cizur Menor, 2010, p. 639 y ss.
- SANTARSIERE, “Presupposizione di opera d’arte autentica e risoluzione della vendita per inadempimento aliquid pro alio datum. Nota a sentenza Tribunale di Verona, sen. 22 aprile 1991, *Il Nuovo Diritto*, 1991, vol. 68, pp. 1057 y ss.
- SANTORO PASSARELLI, “La causa del contratto di assicurazione”, *Studi sulle assicurazioni raccolti in occasione del cinquantenario dell’Istituto nazionale della assicurazioni*, Roma, 1963, pp. 207 y ss.
- SANTORO-PASSARELLI, “Funzione delle assicurazioni private e delle assicurazioni sociali”, *Ass.*, 1962, pp. 41 y ss.
- SANTORO-PASSARELLI, “Rischio e bisogno”, *Riv. it. prev. soc.*, 1948, pp. 8 y ss.
- SCHMIDT-RIMPLER, «Über einige Grundbegriffe des Privatversicherungsrechts», *Beiträge zum Wirtschaftsrecht. Ernst Heymann zum 6. April 1930* [KLAUSING/NIPPERDEY/NUSSBAUM (Dirs.)], II, Marburg, 1931, pp. 1212 y ss.
- SCHWARTZ/SCOTT, “Rethinking the laws of good faith purchase”, *Col. L. R.*, 2011, n° 111, pp. 1332 y ss.
- SCHWEITZER, *Das versicherte Interesse (im Binnenversicherungsrecht)*, Karlsruhe, 1990.
- SEARCH, “Art and the law: Intellectual property rights in cyberspace”, *Leonardo*, 1999, vol. 32, n° 3, pp. 191 y ss.
- SÉRIAUX, en el prólogo a la obra de BRUSCHI, *La prescription en droit de la responsabilité civile*, Paris, 1997, p. XIII
- SINGER, “Sotheby’s Sold Me a Fake!”—Holding Auction Houses Accountable for Authenticating and Attributing Works of Fine Art”, *23 COLUM.-VLA J.L. & ARTS*, 2000, Vol., 23, pp. 439 y ss.
- SMET d’OLBECKE, *Les recours des parties dans la vente d’oeuvres d’art en cas de problème d’authenticité : analyse comparative*, Faculté de droit et de criminologie, Université catholique de Louvain, 2015 [recurso electrónico].
- SPAFFORD-RICCI/GRAHAM, “The fire at the Royal Saskatchewan Museum. Part 1: Salvage, Initial response and the implications for disaster planning”, *Journal of the American Institute for Conservation*”, 2000, vol. 39, n° 1, pp. 15 a 36.
- SPENCER, “Art Law on authenticity and provenance when buying and selling art”, *Art and Law*, 2015 [<https://news.artnet.com/market/art-law-authenticity-and-provenance-279450>]
- STEINER/KEUM, “Art Law: looking back, looking forward”, *Chapman Law Review*, 2017, vol. 20, n° 1, pp. 119 y ss., p. 121 y ss. [También se encuentra en el libro recopilatorio “Entertainment, Publishing and the Arts Handbook, Denver, 2017, pp. 481 y ss., especialmente en pp. 483 y ss.
- STIGLITZ, *Códigos civil y de comercio, Ley de Seguros*, [ALTERINI/ALEGRÍA (Dirs.)], XII, Buenos Aires, 2011.
- STIGLITZ, *Derecho de Seguros*, I, 5ª ed., Buenos Aires, 2008.
- STIGLITZ, *Contratos civiles y comerciales*, I, 3ª ed., Buenos Aires, 2015.

- STIJNS/SAMOY, “La prescription extinctive: le rôle de la volonté et du comportement des parties”, *La prescription extinctive, Études de droit comparé*, [JOURDAIN/WÉRY (Dirs.)], Bruxelles, 2010, pp. 341 y ss.
- TACENTE, “Compravendita di opera d’arte non autentica”, [<https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/article/ricerche-giuridiche/2013/1/compravendita-di-opera-d-arte-non-autentica/art-missing-article-doi.pdf>]
- TAYLOR, “The Law of insurable interest in North Carolina”, *North C. L. R.*, 1946, vol. 24, n° 3, pp. 247 y ss.
- TIJHUIS, “Who Is Stealing All Those Paintings?”, *Art and Crime: Exploring the dark side of the art world*, Santa Bárbara, 2009, pp. 41 y ss.
- TIRADO SUÁREZ, *Los seguros. El seguro de personas*, Tratado de Derecho Mercantil, [OLIVENCIA et. al., (Dirs.)], Madrid, 2006
- TIRADO, “Artículo 62. El valor del interés en el seguro de transporte terrestre”, *Ley de contrato de seguro*, [SÁNCHEZ CALERO (Dir.)], 4ª ed., cit., p. 1350
- *Traité des assurances terrestres et des opérations a long terme*, 7ª ed., Paris, 1957
- TRAVIESAS, «Sobre contrato de seguro terrestre», *RDP*, 1933, pp. 297 y ss
- TRIGEAUD, “L’erreur de l’acheteur, l’authenticité du bien d’art”, *RTD Civ.*, 1982, pp. 74 y ss.
- TYAGI/TYAGI, *Insurance Law and Practice*, New Delhi, 2007.
- UHL, *Der Handel mit Kunstwerken im europäischen Binnenmarkt*, Berlin, 1993.
- VAN CAMP, “A pragmatic approach to the identity of works of art”, *Journal of Speculative Philosophy*, New Series, 2006, vol. 20, n° 1, pp. 42 y ss.
- VARGAS VASSEROT, «Los intereses concurrentes y su cobertura», *RES*, 2012, n° 149, pp. 7 y ss.
- VASQUES, *Lei do contrato do seguro anotada*, AA.VV., Coimbra, 2009.
- VEGUE RODRÍGUEZ, “El seguro de las obras de arte”, *Revista Trebol*, n° 50, 2009, año XIV/1, <http://www.mapfre.com/mapfrere/docs/html/revistas/trebol/n50/articulo2.html>:
- VEIGA, *El interés en el contrato de seguro. Ensayo dogmático sobre el interés*, Cizur Menor, 2018.
- VEIGA, *La prescripción en el contrato de seguro*, Cizur Menor, 2019.
- VEIGA, *El riesgo en el contrato de seguro. Ensayo dogmático sobre el riesgo*, Cizur Menor, 2015.
- VEIGA, *Tratado de la prenda*, 2ª ed., Cizur Menor, 2017
- VEIGA, *La masa pasiva en el concurso de acreedores*, 3ª ed., Cizur Menor, 2017.
- VEIGA, *Tratado del contrato de seguro*, I, 5ª ed., Cizur Menor, 2017.
- VIGNERON, “L’authenticité d’une oeuvre d’art. Une comparaison franco-anglaise”, *RIDC*, 2004, n° 3, pp. 625 y ss.
- VILLELA, *Seguro de vidas (Esboço histórico, económico e jurídico)*, Coimbra, 1898.
- VITERBO, “L’assicurazione della responsabilità vivile”, *Riv. Dir. Comm.*, 1936, I, pp. 64 y ss.
- WILLETT, *The economic theory of risk and insurance*, Philadelphia, 1951.

- WILLIAMS, “The management of risks associated with the property of museums”, *Museums Journal*, 1977, n° 77 (2), pp. 59 y ss.
- WILSON, “Adverse selection”, *The New Palgrave of Economics*, 1987, pp. 32 y ss.
- WINTER, en BRUCK/MÖLLER/WINTER, *Kommentar zum Versicherungsvertragsgesetz und zu den Allgemeinen Versicherungsbedingungen unter Einschluss des Versicherungsvermittlerrechtes*, II, 8ª ed., Berlin, 1988, párrafos 159-178, pp. 189;
- WYNNE, “Authentication”, *The Deskbook of Art Law*, [DUBBOF, *et.al.*, (Eds.)], New York, 2004, p. 3 y ss.
- ZITTER, “Automobile fire, theft, and collision insurance: insurable interest in stolen motor vehicle”, 38 A. L. R. 4 th 538 (1985) Annotation