



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale

in Economia e Gestione delle Arti e delle
Attività Culturali

Tesi di Laurea

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Analisi degli aspetti legati al
rischio nel mercato dell'arte

Relatore

Ch. Prof.ssa Stefania Funari

Correlatore

Ch. Prof. Umberto Rosin

Laureando

Gloria Sartore

Matricola 849956

Anno Accademico

2014 / 2015

“L’arte è un’avventura in un mondo sconosciuto, che può essere esplorato solo da coloro che sono disposti a correre dei rischi.”

Mark Rothko

INDICE

Introduzione	pag. 3
Capitolo 1 L'investimento in opere d'arte	pag. 7
1.1 I rendimenti delle opere d'arte	pag. 8
1.1.1 I rendimenti finanziari delle opere d'arte	pag. 9
1.1.2 I rendimenti non finanziari delle opere d'arte	pag. 10
1.2 I rischi connessi alle opere d'arte	pag. 11
Capitolo 2 Opere d'arte e titoli di mercato	pag. 16
2.1 L'investimento in arte	pag. 18
2.2 Confronto fra investimenti in arte e investimenti in titoli	pag. 20
2.3 Diversificazione del portafoglio	pag. 21
2.4 Un'analisi di simulazione	pag. 28
2.5 Il Capital Asset Pricing Model	pag. 32
Capitolo 3 I rischi del mercato artistico	pag. 35
3.1 Titolo di proprietà	pag. 37
3.2 Autenticità	pag. 38
3.3 Condizione	pag. 39
3.4 Valutazione	pag. 41
3.5 Aspetti legali e normativi	pag. 44
Capitolo 4 Il mercato del falso e il concetto di autenticità	pag. 47
4.1 Il mercato del falso oggi	pag. 47
4.2 Cenni storici	pag. 52
4.2.1 Attribuzioni errate	pag. 54
4.3 La legislazione in materia di falsi	pag. 56
4.4 Evitare i falsi	pag. 59

4.4.1 Le analisi scientifiche	pag. 62
4.5 Rilevanza dell'attribuzione	pag. 65
4.6 Distruggere i falsi	pag. 68
Capitolo 5 Le assicurazioni d'arte	pag. 70
5.1 Le origini delle assicurazioni d'arte	pag. 71
5.2 Le assicurazioni d'arte	pag. 74
5.2.1 Polizze all risk	pag. 75
5.2.2 Estensioni contrattuali	pag. 76
5.3 La protezione della collezione e la gestione del rischio	pag. 77
5.4 La base di valutazione	pag. 84
5.5 Polizze Assicurative Axa Art	pag. 85
5.5.1 Prodotti per privati	pag. 85
5.5.2 Prodotti per mostre e musei	pag. 89
5.5.3 Prodotti per gallerie d'arte e laboratori di restauro	pag. 91
Conclusioni	pag. 93
Bibliografia	pag. 96
Sitografia	pag. 100

INTRODUZIONE

Rischio ed incertezza sono concetti molto attuali nella società moderna e diversi sono i punti di vista in merito alla loro analisi.

La considerazione più comune equipara il rischio semplicemente alla pericolosità e numerosi sono gli studi finalizzati proprio all'identificazione, alla misurazione e alla valutazione dei risultati derivanti dai rischi (ad esempio quelli naturali e tecnologici), intercambiando molto spesso il termine con quello di pericolo, minaccia, insicurezza¹. Nonostante la complessità e l'imprecisione che contraddistinguono spesso l'analisi del rischio, una sua valutazione non solo è auspicabile, ma deve necessariamente essere fatta, per poterne ridurre al minimo gli effetti². I sociologi hanno considerato anche l'innovazione scientifico-tecnologica dal punto di vista del rischio, descrivendo il mondo tardo moderno come "the world risk society"³; le innovazioni tecnologiche infatti, che hanno portato nella società moderna una ricchezza materiale senza precedenti, hanno introdotto però nuovi rischi, ai quali si risponde con nuove ed ulteriori tecnologie, in un circolo vizioso senza fine. Gli studiosi hanno in sintesi concluso che l'esistenza di incertezza, sia essa naturale o artificiale, reale o percepita, risulti dannosa per i sistemi sociali, le istituzioni e in definitiva le persone. Visto da questa prospettiva il rischio è percepito come un fattore prevalentemente negativo, e come tale l'obiettivo chiave sta nella sua comprensione e nel tentativo di minimizzarlo il più possibile, se non addirittura sradicarlo del tutto.

Una prospettiva alternativa è quella che vede il rischio disaccoppiato dall'incertezza e considerato invece come un lato della moneta, dove all'opposto si trova la ricompensa. Rischio e rendimento vengono visti in relazione fra loro e un'ipotetica probabilità di guadagno viene valutata in rapporto al potenziale di perdita; il rendimento aumenta di pari passo con il rischio, pertanto il desiderio di un rendimento più elevato presuppone anche un aumento potenziale del rischio

¹ Rowe, W.D. (1977), *An Anatomy of Risk*, Wiley, New York

² Dempster A. M. (2014), *Risk and Uncertainty in the Art World*, Bloomsbury Publishing, Londra

³ Beck, U. (1992), *The Risk Society: On the Way to an Alternative Modernity*, SAGE Publications, Newbury Park

associato. Il necessario punto di partenza per comprendere al meglio quest'ottica è quello di determinare la differenza tra rischio e incertezza: l'incertezza è per sua natura incommensurabile e imprevedibile, mentre il rischio è misurabile e associato ad una specifica probabilità di risultato⁴, pertanto qualsiasi imprenditore o professionista finanziario potrà prendere delle decisioni calcolate proprio sulla base di informazioni e valutazioni effettuate in merito al rischio a cui è esposto. Il Ventesimo secolo ha visto nascere e crescere un vero e proprio settore riguardante la gestione dei rischi e di particolari modelli, sempre più frequentemente utilizzati dai "risk managers"⁵. Se la gestione del rischio viene utilizzata anche da imprenditori culturali e professionisti del settore creativo, questi smetteranno di essere solamente dei partecipanti passivi all'interno del mercato mondiale. Mentre nel Medioevo non esisteva il concetto di rischio, un suo studio sistematico è iniziato probabilmente durante il Rinascimento, quando furono scoperti, da matematici e giocatori d'azzardo, i fondamenti della teoria della probabilità. Tra il Sedicesimo e il Diciassettesimo secolo la parola sembra essere entrata nella lingua inglese attraverso quella spagnola o portoghese, e veniva utilizzata per riferirsi alla "navigazione in acque inesplorate". I tentativi di controllo dell'incertezza possono essere visti come le fondamenta della società di oggi, in cui l'idea rivoluzionaria che definisce il confine tra modernità e passato è la padronanza del rischio⁶, che permette all'uomo di fare il proprio lavoro, di innovare e guidare la società in avanti. Eppure è proprio la crescente complessità di queste tecniche sviluppatesi nel corso del Ventesimo e del Ventunesimo secolo a causare la caduta dei sistemi sociali ed economici; i critici sostengono che la crescente confidenza tecnologica e culturale per i metodi di gestione del rischio, abbia portato ad una sorta di monovisione, alla dipendenza da un numero limitato di strumenti e ad un'irreale illusione di controllo, che ha determinato un ordine sociale mondiale pericolosamente omogeneo⁷. Tuttavia, bisogna ammettere che sia stato fatto un significativo passo in avanti nella comprensione del concetto di rischio ed

⁴ Knight, F.H. (1921), *Risk, Uncertainty and Profit*, Beard Books, Washington

⁵ Dempster A.M. (2009), "An operational risk framework for the performing arts and creative industries", *Creative Industries Journal*, 2(2), 151-170

⁶ Bernstein P. L. (1996), *Against the Gods: The Remarkable Story of Risk*, Wiley, New York

⁷ Power M. (2007), *Organized Uncertainty: Designing a World of Risk Management*, Oxford University Press, Oxford

incertezza. Con la crescita del mercato dell'arte negli ultimi anni, si è rivelata molto utile l'applicazione dei più sofisticati modelli di gestione del rischio anche a questo ambito, determinando un certo fervore fra i nuovi potenziali investitori attivi nel mondo dell'arte.

Anche se è stata fatta poca ricerca sul rischio e la sua gestione nel settore delle industrie creative, ci sono alcune sorprendenti analogie tra le figure operanti nel mondo dell'arte (commercianti, banditori e consulenti) e le loro controparti in altri settori. L'artista ad esempio, proprio come l'imprenditore classico, opera in un mondo in cui l'incertezza è pervasiva e l'assunzione di rischi è fondamentale e considerata parte integrante del processo creativo e della produzione di beni e servizi. L'assunzione di rischi ha a che fare con la sperimentazione ed esige coraggio, curiosità, un certo grado di spontaneità e può essere vista come una condizione necessaria per far parte del mondo dell'arte⁸, come sintetizzò eloquentemente Mark Rothko nel suo Manifesto, scrivendo: "L'arte è un'avventura in un mondo sconosciuto, che può essere esplorato solo da coloro che sono disposti a correre dei rischi"⁹.

Le prospettive economiche e sociologiche riguardanti il rischio e l'incertezza possono in parte essere utilizzate per comprendere il mondo dell'arte, anche se questo ne risulterà sempre in qualche modo distinto, essendo il rischio non solo una componente fondamentale del processo creativo, ma molto spesso celebrato ed associato all'innovazione e all'eccellenza artistica¹⁰.

Questo lavoro cercherà di analizzare gli aspetti legati al rischio nel mercato artistico, partendo, nel capitolo 1, da una descrizione generale delle caratteristiche peculiari delle opere d'arte e di come queste possano rivelarsi interessanti oggetti di investimento nel mercato finanziario. Nel capitolo 2, attraverso la trattazione comparata delle opere d'arte e dei titoli di mercato, si verifica come sia possibile ottenere risultati positivi dalla diversificazione di un portafoglio azionario. Essendo oggetti unici e insostituibili, è necessario considerare però non solo i

⁸ McMaster B. (2008), *Supporting Excellence in the Arts: From Measurement to Judgement*, Department for Culture, Media & Sport, Londra

⁹ Rothko M., Gottlieb A. (1943), *Manifesto on Art*, New York Times

¹⁰ Dempster A. M. (2014), *Risk and Uncertainty in the Art World*, Bloomsbury Publishing, Londra

notevoli rendimenti che se ne possono trarre, ma anche i necessari e spesso considerevoli rischi che ne derivano. Nel capitolo 3 si analizzano i principali rischi in cui si può incorrere scegliendo di investire in arte e nel capitolo 4 si approfondisce uno degli aspetti più delicati e attuali, ovvero quello dell'autenticità dell'opera, in un mercato del falso in rapida e progressiva espansione. A conclusione, nel capitolo 5, si mette in luce un aspetto fondamentale per qualsiasi collezionista o investitore d'arte, che si appresti ad iniziare la propria attività nel mercato artistico e che si trovi a dover gestire al meglio la propria esposizione al rischio: le assicurazioni d'arte.

CAPITOLO 1

L'INVESTIMENTO IN OPERE D'ARTE

Le opere d'arte, viste dal punto di vista del mercato, sono una merce del tutto particolare, il cui valore è determinato dalle loro caratteristiche peculiari, ovvero la rarità, l'unicità e l'irriproducibilità. La loro valorizzazione dipende in gran parte dal potere di acquisto e dal desiderio che sono in grado di far scaturire negli acquirenti e in merito alla loro desiderabilità, bisogna specificare che questa non si basa sull'utilità dell'opera nel senso più comune del termine (la funzione di arredo è secondaria), ma piuttosto sulla gratuità della sua funzione estetica e sull'unicità del suo fascino¹¹.

Oltre alla caratteristiche peculiari, le opere d'arte ne possiedono molte altre, che danno carattere specifico al mercato cui fanno riferimento e al tipo di investimento che viene effettuato.

Tabella 1.1: Caratteristiche principali delle opere d'arte

Caratteristiche opere d'arte	Descrizione
Eterogeneità e indivisibilità	Beni economici che non hanno sostituti, sono unici, non standardizzabili
Unicità, originalità	Una particolare opera d'arte è indipendente dalle altre
Autenticità/attribuzione	Attribuzione di paternità da parte di esperti (tenendo conto del contesto storico, stilistico e tecnico, nonché l'analisi della firma)
Elementi estetici	Elementi capaci di far emergere sentimenti estetici in un consumatore: brivido, scossa, piacere

¹¹ Poli F. (2012), *Il sistema dell'arte contemporanea*, Laterza, Bari, pag. 47

Beni di lusso	Beni con alto livello di reddito, elasticità della domanda superiore a 1 (con la crescita del reddito, la domanda di opere d'arte cresce più che proporzionalmente), non ci sono limiti alla domanda di beni di lusso
Beni di prestigio	Sono la prova della ricchezza e dell'elevato status sociale del proprietario, attirano quindi la stima e il rispetto dell'ambiente circostante
Articoli di cultura (patrimonio nazionale o mondiale)	Beni di significato culturale senza tempo, che possono essere oggetto di protezione speciale, compresa quella legale
Prodotti culturali	Sono componenti del cosiddetto capitale culturale
Multidimensionalità del valore	Hanno valore artistico, estetico, storico, simbolico, d'uso, religioso, ideologico, emotivo, culturale, conoscitivo; hanno inoltre valore di mercato

Fonte: Bialynicka-Birula J. (2012)

1.1) I rendimenti delle opere d'arte

Quando si considerano le opere d'arte come oggetti di investimento, è necessario tenere conto di due importanti dimensioni: il rischio e il tasso di rendimento.

La redditività delle opere viene calcolata attraverso specifici tassi di rendimento, che possono essere considerati sotto due aspetti: quello finanziario, relativo al valore di mercato (prezzo) dell'opera d'arte e quello non finanziario (sociale, psicologico, a volte anche funzionale).

1.1.1) I rendimenti finanziari delle opere d'arte

Secondo un approccio finanziario, il tasso di rendimento ottenuto da un'opera d'arte viene catturato solo in fluttuazioni monetarie di valore nel tempo.

Il problema di base nel fissare i tassi di rendimento degli investimenti in opere d'arte è l'eterogeneità degli oggetti di scambio e la mancanza di un'apparizione sistematica di questi sul mercato.

Dal 1970 gli economisti hanno tentato di specificare la redditività degli investimenti in arte e a questo proposito si possono distinguere vari metodi utili al calcolo dei rendimenti ottenibili:

L'Art Index Method è un indice creato sulla base dei prezzi di una serie di opere d'arte vendute in un dato periodo, in specifiche case d'asta; l'indice può essere basato sul "paniere di mercato", una sorta di paniere di dipinti rappresentativi, che è variabile e comprende diverse serie di oggetti in diversi periodi di tempo.

Il Repeat Sale Regression (RSR), ovvero approccio della vendita ripetuta, si basa sui dati di opere che sono state vendute almeno due volte nel corso del tempo; in questo approccio è necessaria la raccolta a lungo termine dei dati, perché ciò che viene misurato è la variazione del prezzo nel tempo (le differenze tra il prezzo di vendita del bene in un certo momento e quello a cui è stato rivenduto successivamente), considerando la qualità dell'opera come una costante (i suoi attributi vengono ritenuti stabili e permanenti, pertanto non è necessario includere le caratteristiche nel calcolo).

L'Hedonic Regression (HR), ovvero il metodo della regressione edonica, si basa su dati che analizzano le differenze delle caratteristiche dei beni in vari campioni e implica quindi che la qualità dell'opera possa essere considerata come un numero, contraddistinto da diverse caratteristiche e attributi, valutati per la loro utilità¹².

L'Hybrid Model, il modello ibrido, segue gli stessi principi del modello RSR, ma utilizza la struttura del modello di HR, in una sorta di combinazione; è stato creato per cercare di superare le limitazioni che caratterizzavano i primi due (la parzialità

¹² Kräussl R. (2010), "Art Prices Indices", in McAndrew C., *Fine Art and High Finance*, Bloomberg Press, New York, pag. 65

del campione esaminato, per quanto riguarda l'approccio alla vendita ripetuta; l'assunzione di elementi spesso marginali o comunque non utili per il calcolo del prezzo, nel metodo della regressione edonica).

Il mercato dell'arte è caratterizzato da elevati costi di transazione, significativamente maggiori rispetto ad operazioni riguardanti altri strumenti finanziari. Possono essere elencati tra i costi relativi alle operazioni di vendita/acquisto di opere d'arte: la commissione della casa d'aste, le tasse e le imposte aggiuntive all'acquisto (ad esempio le imposte comunali, IVA), le spese relative all'esportazione (licenze e permessi), il diritto di seguito (*droit de suite*), i potenziali costi di pubblicità, i costi di esposizione, i costi dei cataloghi, i costi di trasporto; si devono considerare inoltre i costi relativi alla corretta manutenzione degli oggetti (garantire il corretto livello di temperatura, umidità, illuminazione) e i costi relativi alla protezione dell'oggetto contro eventuali furti o danneggiamenti (sistemi anti-intrusione). Molto spesso quindi, la necessità di proteggere l'opera d'arte da qualsivoglia pericolo, riduce notevolmente il tasso di rendimento finanziario dell'investimento in opere d'arte.

1.1.2) I rendimenti non-finanziari delle opere d'arte

Oltre a quelli finanziari, parlando di opere d'arte si possono considerare anche rendimenti di tipo non finanziario, che possono avere natura sociale, culturale, psicologica, talvolta anche funzionale. Prendendo in considerazione il contesto sociale degli investimenti in opere d'arte, una serie di aspetti sono degni di nota, tra cui: la manifestazione di appartenenza ad un particolare gruppo sociale (fenomeno del mimetismo sociale, imitando "soggetti rilevanti" della società), detto effetto Veblen¹³; il desiderio di sottolineare la propria identificazione con una nazione (opere d'arte di tema nazionale o storico) o con un gruppo di seguaci di una specifica religione (opere d'arte a tema religioso); l'aspirazione di

¹³ T. Veblen identifica due aspetti psicologici associati all'acquisto di beni di prestigio: il primo è il desiderio di sentirsi alla pari con qualcuno, il secondo è il desiderio di superarlo. Veblen T. (1924), *Theory of the leisure class*, Allen & Unwin, Londra

appartenenza ad un gruppo specifico (usando immagini di opere d'arte che si rifanno al gruppo di riferimento).

Il possesso di opere d'arte può enfatizzare lo status sociale del proprietario e può essere una fonte di prestigio e di rispetto per lo stesso, in una comunità di collezionisti, appassionati d'arte, supporter di artisti e correnti artistiche. Quando si parla del significato sociale dell'investimento in opere d'arte, si deve considerare che questi oggetti, pur essendo degli investimenti privati, hanno significato anche pubblico, essendo spesso portatori di valori ideologici e conoscitivi per l'intera umanità. Oltre a quello sociale, il rendimento psichico del singolo individuo gioca un ruolo molto importante; investire in opere d'arte può infatti portare benefici individuali, associati alla visione positiva che si ha della propria immagine, ad un aumento dell'autostima, allo sviluppo dei propri interessi. Investimenti di questo genere possono indurre sentimenti positivi legati a rendere l'acquisto ottimale per la propria collezione e possono inoltre contribuire a soddisfare i bisogni più disparati che sorgono negli individui, come la vanità, l'avidità, la sete di ricchezza e potere, il senso di superiorità verso gli altri.

Investire in opere d'arte porta anche vantaggi di natura edonistica, essendo il semplice contatto con l'opera una fonte di piacere di per sé, che proietta l'immaginazione di chi osserva nei luoghi, nei tempi e fra le persone ad esso associate. L'esperienza estetica può certamente essere individuata come uno dei vantaggi non finanziari degli investimenti in opere d'arte, essendo in grado di stimolare stati emotivi positivi o negativi diversi in ogni individuo.

1.2) I rischi connessi alle opere d'arte

Un'altra dimensione fondamentale quando si parla di investimenti in opere d'arte, oltre al tasso di rendimento, è il rischio, uno degli aspetti che caratterizza investimenti di qualsiasi tipo, siano essi artistici o finanziari.

Per quanto riguarda l'ambito artistico, i rischi che possono rivelarsi d'ostacolo sono sicuramente i lunghi tempi di liquidazione e gli alti costi delle transazioni; ad esempio, in una vendita effettuata all'asta, la commissione applicata al venditore è superiore al 10% (più IVA, assicurazione e spese) del prezzo di vendita e la

commissione applicata al compratore è all'incirca pari o maggiore al 20% del prezzo di vendita¹⁴.

È importante considerare, nell'ambito dell'arte contemporanea (ma anche in quella moderna), il ruolo assunto dai cosiddetti "tastemakers", coloro che interpretano ed esercitano le proprie opinioni e i propri interessi, determinando l'andamento del gusto e veicolando, in un certo qual modo, la fortuna di un artista¹⁵.

Inoltre, bisogna tenere conto dell'insicurezza circa l'autenticità delle opere d'arte e la loro conservazione nel tempo, nonché i rischi legati al trasporto (in senso fisico) e la legislazione dei differenti Stati a cui sono soggette le opere in questo caso (tassazione applicata all'alienazione delle opere d'arte e le leggi relative all'uscita di opere considerate di valore artistico importante).

È chiaro quindi come possano essere individuati molti tipi di rischio, alcuni specifici per gli oggetti d'arte, alcuni identificati in relazione al loro mercato, altri in rapporto al loro ambiente immediato e circostante¹⁶. L'attenzione deve pertanto essere rivolta alla sostanziale diversità della natura dei rischi connessi alle opere d'arte e la tabella 1.2 cerca proprio di riassumerli e classificarli per origine.

Tabella 1.2: Tipologie di rischio

Elementi	Tipo di rischio	Caratteristiche del rischio
Opere d'arte	Rischio di autenticità e attribuzione di un'opera d'arte	Può derivare da una attribuzione errata o incerta, dalla mancanza di un certificato che ne attesti l'autenticità o dall'acquisto di un oggetto contraffatto o falsificato

¹⁴ Kollewijn R, "L'arte come asset class", *Art & Law*, Negri-Clementi Studio Legale Associato, 2015

¹⁵ Petterson A. (2014), "Value, risk and the contemporary art ecosystem", in Dempster A. M., *Risk and Uncertainty in the Art World*, Bloomsbury Publishing, Londra, 67-85

¹⁶ Bialynicka-Birula J. (2013), "System Approach to Art Value in the Auction Market", in *International Conference on Systems*, North Atlantic University Union, Parigi

	Rischio di provenienza di un'opera d'arte	È legato alla possibilità di acquisto di un'opera avente origine incerta o falsa
	Rischio di qualità dell'opera	Riguarda gli aspetti tecnici di lavorazione, quindi la durata e la resistenza alle condizioni esterne e ad eventuali manutenzioni
	Rischio fisico	È inerente al lato materiale di un'opera d'arte e al suo potenziale danneggiamento, distruzione, conseguenza di una cattiva conservazione (perdita dei colori, muffa, crepe), atti di vandalismo, saccheggio o perdita
Parti della transazione: venditori e acquirenti	Rischio di natura giuridica	Venditore senza diritto di proprietà, il rischio di truffa o altre violazioni delle norme di legge
	Rischio di variazioni durante la transazione	Cambiamento di gusto o delle preferenze del proprietario
Asta / agente	Rischio agenti del mercato	Riguarda le potenziali manipolazioni di un banditore o di un altro agente, l'insufficiente conoscenza dell'intermediario scelto, la "maledizione del vincitore" ¹⁷ durante un'asta all'inglese

¹⁷ Nella teoria economica, la maledizione del vincitore (winner's curse) indica la situazione in cui si trova un acquirente che ad un'asta acquista un bene, pagandolo più del suo valore effettivo.

Ambiente immediato	Rischio di mercato	<p>Il rischio di liquidità (la difficoltà nel vendere un'opera d'arte se necessario), un cambiamento sostanziale dei costi di transazione di mercato, un cambiamento sostanziale dei costi di informazione, il cambiamento significativo di tasse, imposte, licenze di esportazione, il cambiamento delle norme di legge (grado di tutela giuridica delle opere d'arte contro la loro esportazione), il cambiamento dei gusti e delle tendenze (moda) sul mercato dell'arte (ad esempio in materia di scuole di pittura o artisti più di tendenza)</p>
Ambiente circostante	Rischio economico	Cambiamento della situazione in borsa e nei mercati di investimenti alternativi (oro, proprietà immobiliari, pietre preziose, vino)
	Rischio giuridico	<p>Il diritto di proprietà, l'acquisto di opere d'arte da persone non autorizzate, modifiche sostanziali delle normative di legge in materia di commercio di opere d'arte,</p>

		modifiche sostanziali della normativa in materia di possibilità di esportazioni all'estero, le questioni riguardanti la restituzione
	Rischio politico	Conflitti armati, disordini sociali
	Rischio di forza maggiore	Distruzione, perdita causata da calamità naturali (inondazioni, incendi, uragani)
	Rischio di criminalità	Furto, esportazione illegale all'estero, etc.

Fonte: Bialynicka-Birula J. (2012)

CAPITOLO 2

OPERE D'ARTE E TITOLI DI MERCATO

Assumendo una prospettiva economico-finanziaria, le opere d'arte possono essere trattate come investimenti e il loro acquisto può essere finalizzato all'ottenimento di un tasso di rendimento positivo nel futuro.

Investire in opere d'arte ha assunto significato particolare in questi tempi di crisi economica, la quale ha portato alla progressiva riduzione della fiducia per strumenti finanziari immateriali e ad un interesse maggiore per quelli materiali, come le opere d'arte, che come investimenti tangibili, hanno la capacità di mantenere il proprio valore anche in condizioni sfavorevoli¹⁸.

Quando si trattano le opere d'arte come oggetti di investimento, è necessario tenere in considerazione il fatto che il mercato dell'arte ha diverse caratteristiche che lo differenziano dal mercato dei titoli azionari e potrebbe essere utile confrontare le caratteristiche di questi diversi oggetti di investimento e dei loro rispettivi mercati.

Tabella 2.1: Confronto fra gli oggetti di investimento e i rispettivi mercati

Criteri	Opere d'arte	Titoli
Caratteristiche	Rari, unici, irripetibili (non sono mai perfetti sostituti), eterogenei	Grande numero di titoli omogenei e perfettamente sostituibili
Manutenzione straordinaria	È necessaria una corretta conservazione di: temperatura, umidità, illuminazione, nonché un'adeguata protezione contro il furto	Non applicata

¹⁸ Bialynicka-Birula J. (2012), *Investment in art: Specificity, Risks and Rates of Return*, Cracow University of Economics

Classificazione degli oggetti di investimento	Blue chips: dipinti dei più importanti pittori del mondo, le cui opere hanno avuto un impatto sullo sviluppo della pittura mondiale (Monet, Renoir, Picasso); Midcap: dipinti di autori considerati appartenenti alla cosiddetta "second league", di importanza nazionale; SmallCap: dipinti di pittori classificati nella cosiddetta "third league", vale a dire gli artisti di rilevanza regionale o locale	Blue chips: azioni di società rinomate, con fondazioni stabili, ad alta capitalizzazione, alto livello di dividendi, prezzi stabili; Midcap: azioni di società con media capitalizzazione, fondazioni più deboli, maggiore variabilità del livello dei prezzi; Smallcap: azioni di società con bassa capitalizzazione, una più instabile situazione finanziaria, elevata variabilità del livello dei prezzi
Classificazione del mercato	Mercato primario Mercato secondario	Mercato primario Mercato secondario
Tipo di mercato	Elite, mercato del lusso	Mercato di massa
Mercato istituzionale	Asta	Borsa
Frequenza delle sessioni	Le sessioni d'asta sono organizzate meno frequentemente, sono stagionali ed hanno un minor numero di operazioni concluse	Le operazioni di borsa sono frequenti, in un sistema di negoziazione continua, hanno un maggior numero di operazioni concluse
Disponibilità di informazioni sui prezzi di transazione	I prezzi delle opere d'arte (su asta) rimangono spesso informazioni private, note solo alle parti a transazione conclusa	I prezzi dei titoli in borsa sono informazioni pubbliche

Indici dei prezzi	MM - Mei-Moses Fine Art Index ¹⁹ , AMR (Art Market Research Price Index), Sotheby's Art Index, Art Price Index, Fase i van Tol Index, Hislop's Art Sales Index, Gabrius Index	Dow Jones Industrial Average, NASDAQ, FTSE 100, DAX, CAC 40, PS 50, WIG
-------------------	--	---

Bialynicka-Birula J. (2012)

2.1 L'investimento in arte

Quando si sceglie di investire in arte si deve tenere conto del fatto che le opere caratterizzanti questo specifico mercato non sono attività molto liquide, quasi mai divisibili e molto spesso sono soggette ad elevati costi di transazione e a lunghi ritardi tra l'atto di vendita e la vendita effettiva. La diversità dei processi e degli oggetti in vendita rende il mercato dell'arte un animale diverso rispetto ai mercati azionari o obbligazionari, per certi versi più difficile da interpretare (soprattutto per un estraneo) e l'applicazione di modelli di investimento derivanti da altri mercati potrebbe rivelarsi pericoloso, se non fatto con attenzione.

Investire seriamente in questo campo richiede una conoscenza approfondita dell'arte e del suo mondo e in particolare un grande capitale con il quale potersi permettere di acquistare opere di artisti di fama mondiale. Il mercato si presenta fortemente segmentato e dominato da poche grandi case d'asta, le quali presentano al pubblico solo un ristretto numero di opere all'anno da poter acquistare. I prezzi presenti in asta, inoltre, rappresentano solo in parte il valore attribuito alle opere, perché questo molto spesso viene determinato e influenzato da una serie complessa e soggettiva di idee ed opinioni ispirate al passato, ai gusti individuali e molto frequentemente ai cambiamenti della moda.

¹⁹ MM - Mei Moses Fine Art Index è il più importante gruppo di indici del mercato dell'arte, creato da Jianping Mei e Michael Moses; il suo database comprende più di 30 mila opere d'arte, che sono state rivendute (repeat sales) dalle più grandi case d'asta, Sotheby's e Christie's, in qualità di agenti del commercio d'arte di tutto il mondo.

Tuttavia, negli ultimi anni il mercato dell'arte si è avvicinato enormemente agli ideali stabiliti dai mercati finanziari e il fatturato delle case d'asta è aumentato drasticamente. Grazie all'attenzione dei media, le informazioni disponibili in merito agli investimenti alternativi in arte risultano essere più accessibili, mentre la pubblicazione sempre più diffusa di cataloghi e indici dei prezzi ha aumentato la quantità di informazioni reperibili da futuri acquirenti e venditori. Rimane necessario, ovviamente, procedere con estrema cautela nell'applicazione di strumenti finanziari in ambito artistico, ma la ricerca interdisciplinare in continua espansione potrà offrire ancora spunti preziosi²⁰.

Chi sceglie di entrare nel mercato dell'arte deve innanzitutto considerare l'intrinseco cambiamento del valore delle opere d'arte nel tempo, nonché della multidimensionalità che contraddistingue il loro valore; insieme a quello di mercato (prezzo), si deve infatti tenere conto del loro valore artistico (oggettivamente intrinseco in un'opera d'arte), del valore estetico (assegnato soggettivamente dal cliente nel processo di percezione), del valore storico relativo al passaggio del tempo, del valore d'uso relativo alla soddisfazione dei bisogni umani, ecc²¹.

L'investimento in arte può essere effettuato in due modi:

- Diretto: acquisti effettuati direttamente nel mercato primario o secondario, che implicano l'acquisto reale di un'opera d'arte, ovvero l'entrare materialmente in possesso della stessa;
- Indiretto: non legato al possesso dell'opera d'arte, può includere l'acquisto di azioni di società che operano nel mercato dell'arte (ad esempio Sotheby Holding Inc., Artnet AG, Artprice S.A., Art in Motion Income Fund) o l'acquisto di quote in fondi d'investimento specializzati in arte (ad esempio Fine Art Fund, Collectors Fund)²².

²⁰ Worthington A. C., Higgs H. (2004), "Art as an investment: Risk, return and portfolio diversification in major painting markets", *Accounting and Finance* 44, pag. 3

²¹ Hutter M., Throsby D. (2008), *Beyond Price. Value in Culture, Economics and the Arts*, Cambridge University Press, Cambridge

²² Bialynicka-Birula J. (2012), *Investment in art: Specificity, Risks and Rates of Return*, Cracow University of Economics, pag. 13

2.2 Confronto tra investimenti in arte e investimenti in titoli

Potrebbe essere interessante mettere a confronto gli investimenti che possono essere effettuati nel mercato dell'arte e nel mercato finanziario, mettendo in luce le differenze e le diverse aspettative che intercorrono tra le due categorie.

Tabella 2.2: Confronto fra investimenti in arte e investimenti in titoli

Criteri	Opere d'arte		Titoli
Tipo di investimento	Investimenti materiali diretti, in cui l'oggetto di investimento ha un carattere materiale	Investimenti indiretti, ad esempio tramite fondi d'arte o l'acquisto di azioni di società del mercato dell'arte	Investimenti finanziari, in cui l'oggetto di investimento ha un carattere immateriale (strumento finanziario)
Liquidità	Molto bassa, bassa	Alta	Alta
Orizzonte temporale dell'investimento	Molto lungo, lungo	Variabile	Variabile
Reddito fisso	Non sono una fonte di reddito fisso	Sì, ad esempio i dividendi in caso di azioni	Sì, gli interessi in caso di obbligazioni, i dividendi in caso di azioni
Scopo di acquisto/investimento	Scopo non finanziario ma più di carattere estetico, psicologico e in particolare sociale	Scopo finanziario (tasso positivo di rendimento finanziario), meno importanza agli obiettivi non finanziari (psicologici o sociali)	Scopo finanziario (tasso positivo di rendimento finanziario)

Fonte: Bialynicka-Birula J. (2012)

Nel caso di investimenti diretti, le opere d'arte sono caratterizzate da bassa liquidità, vale a dire un notevole livello di difficoltà qualora si volesse scambiarli con contanti; nel caso degli investimenti indiretti, la liquidità è invece più alta.

Per quanto riguarda gli investimenti diretti, le opere d'arte devono essere considerate un investimento a lungo termine, mentre nel caso di investimenti indiretti l'orizzonte temporale è più breve, paragonabile agli investimenti in titoli. In caso di investimenti diretti in opere d'arte, queste non forniscono un reddito fisso (un'eccezione potrebbe essere l'affitto da pagare in caso di esposizioni); gli investimenti indiretti in opere d'arte, come gli investimenti in titoli, possono invece portare un reddito fisso (ad esempio i dividendi).

Tenendo conto poi delle finalità riguardanti l'investimento in opere d'arte, si possono distinguere chiaramente gli obiettivi finanziari e non finanziari, e si può dire che i primi siano caratteristici degli investimenti indiretti in opere d'arte o in titoli, mentre i secondi svolgono un ruolo importante, se non esclusivo, per gli investimenti diretti.

In conclusione, possiamo dire che il proprietario di un'opera d'arte può ottenere dalla stessa benefici non finanziari solo fino a quando ne è in possesso; al momento della vendita potrà invece ottenere rendimenti finanziari (siano essi positivi o negativi) dall'investimento effettuato in precedenza²³.

2.3 Diversificazione del portafoglio

Uno studio effettuato da Andrew C. Worthington e Helen Higgs²⁴, ha cercato di esaminare i rischi e rendimenti ottenibili da un portafoglio diversificato nel quale sono stati inseriti i maggiori mercati artistici e finanziari.

I dati utilizzati per il loro studio sono composti dagli indici di nove principali categorie di dipinti e di cinque mercati finanziari. Tutti gli indici d'arte sono

²³ Bialynicka-Birula J. (2012), *Investment in art: Specificity, Risks and Rates of Return*, Cracow University of Economics, pag. 14

²⁴ Worthington A. C., Higgs H. (2004), "Art as an investment: Risk, return and portfolio diversification in major painting markets", *Accounting and Finance* 44 (2), 257-272

ottenuti dalla Art Market Research²⁵ e comprendono il periodo che va da gennaio 1976 a dicembre 2001.

Gli indici scelti, che rappresentano alcuni dei settori di pittura più seguiti da vicino, sono calcolati attraverso la raccolta di tutte le vendite avvenute ogni mese a livello mondiale per artista e i rispettivi valori sono stati convertiti in dollari statunitensi, a cui è stato fatto un taglio del 10% per eliminare i valori estremi e per calcolare il periodo base di gennaio 1976.

I nove principali indici d'arte sono i seguenti: (i) Contemporary Masters (CM), con 5.106 vendite di artisti quali Basquiat, Clemente e Polke; (ii) 20th Century English (TE) che comprende 10.603 vendite di artisti come Dawson, Flint, Moore e Munnings; (iii) 19th Century European (NE) con 50.510 vendite di artisti tra cui Maris, Troyon, Corot e Constable; (iv) French Impressionist (FI) con la vendita di 6.242 opere di pittori tra cui Degas, Monet e Renoir; (v) Modern European (ME) con 17.538 vendite di artisti come Bonnard, Picasso e Utrillo; (vi) Modern US Paintings (US) con 10.607 vendite di opere di pittori come Kooning, Rivers e Warhol; (vii) Old Masters (OM), con 6.412 vendite di artisti come Gainsborough, Reynolds e Storck; (viii) Surrealists (SR) con 10.395 vendite di artisti come Dalì, Magritte e Picabia; ed infine general painting index (ART) con 94.514 vendite per una selezione di un centinaio di artisti provenienti da tutte le scuole e i periodi, tra cui artisti come Boyd, Foster e Rivera.

I cinque indici dei mercati finanziari rappresentano invece i maggiori asset classes e sono definiti come: large company stocks (LCS), small company stocks (SCS), long-term corporate bonds (LCB), long-term government bonds (LGB) e treasury bills (TBL).

Le due serie di dati sono state esaminate distintamente e hanno dato origine a due tipologie di portafoglio: uno esclusivamente composto dai rendimenti ottenuti grazie agli indici del settore artistico, l'altro caratterizzato dall'abbinamento di un vasto patrimonio d'arte con altre attività finanziarie (multi asset).

²⁵ Gli AMR sono una guida unica per acquirenti e venditori in ogni mercato alternativo. Sono utilizzati da importanti istituzioni artistiche e finanziarie, tra cui Christie's, Sotheby's, la British Inland Revenue e la Federal Reserve Bank di New York; i loro indici sono inoltre pubblicati nel The Financial Times, The Sunday Times, The Wall Street Journal, The Economist, Businessweek, Handelsblatt, The Art Newspaper e altre pubblicazioni di prestigio. www.artmarketresearch.com

La tabella 2.3 presenta le statistiche descrittive per ognuno degli otto mercati artistici. Nel periodo preso in esame, la media aritmetica dei rendimenti annui per i mercati d'arte varia da 1.90% per i Surrealisti (SR) a 4.22% per i Contemporary Masters (CM). I rendimenti annui delle medie geometriche sono tutti inferiori alla media aritmetica per ogni mercato, suggestive della elevata volatilità dei rendimenti nel periodo in esame. I rendimenti delle medie geometriche sono più elevati nel Contemporary Masters (CM) e nel 20th Century English (TE) con rispettivamente il 3.73% e 2.85%. I più bassi rendimenti annui delle medie geometriche sono nel Modern European (ME) (1.49%) e nei Surrealisti (SR) (1.25%). Il rischio, misurato dalla deviazione standard²⁶ dei rendimenti d'arte, varia dal 7.24% nel 20th Century English (TE) fino al 13.86% nel comparto French Impressionist (FI). Tra gli otto mercati d'arte, 20th Century English (TE) e il 19th Century European (NE) sono i meno volatili, mentre il French Impressionist (FI) e il Modern US Paintings (US) sono i più volatili.

²⁶ La deviazione standard è una misura statistica di dispersione attorno alla media e viene calcolata su periodi di tempo sufficientemente lunghi in modo da avere a disposizione un numero rappresentativo di osservazioni e cogliere così le varie fasi di mercato; indica pertanto quanto è stata ampia, in un certo arco temporale, la variazione dei rendimenti di un fondo di investimento ed è la misura di rischio comunemente più utilizzata.

Tabella 2.3: Statistiche descrittive dei rendimenti negli otto mercati d'arte, 1976-2001

		CM	FI	ME	NE	OM	SR	TE	US
Tendenza centrale e rapporto rischio- rendimento	Media aritmetica	0.0422	0.0331	0.0212	0.0223	0.0234	0.0190	0.0310	0.0284
	Media geometrica	0.0372	0.0229	0.0149	0.0197	0.0202	0.0125	0.0285	0.0203
	Deviation standard	0.1047	0.1386	0.1126	0.0734	0.0826	0.1131	0.0724	0.1294
	Coefficiente di variazione	2.4790	4.1926	5.3053	3.2972	3.5256	5.9603	2.3357	4.5656
	Risk-adjusted return	0.4034	0.2385	0.1885	0.3033	0.2836	0.1678	0.4281	0.2190

Fonte: Worthington A. C., Higgs H. (2004)

In termini di rapporto rischio-rendimento, due indicatori vengono determinati e riportati nella tabella 2.3: il valore del coefficiente di variazione e il risk-adjusted return²⁷.

Il valore del coefficiente di variazione (deviazione standard divisa per il rendimento medio) misura il grado di rischio in relazione al ritorno. I coefficienti di variazione più bassi sono quelli del 20th Century English (TE) (2.34) e del Contemporary Masters (CM) (2.48), mentre il più alto coefficiente di variazione si trova nei Surrealisti (SR) (5.96).

I risk adjusted return sono calcolati utilizzando il rendimento diviso per la deviazione standard, in modo da misurare il rendimento in relazione al rischio. I risultati illustrano il dominio del 20th Century English (TE) (0.43) e del Contemporary Masters (CM) (0.40) sui Surrealisti (SR) (0.17) e il Modern European paintings (0.19).

²⁷ Il risk-adjusted return (RAP) è un indice che fornisce una misura di rendimento dato uno specifico livello di rischio; questo indice semplifica enormemente il confronto tra vari prodotti finanziari, infatti l'informazione utile nella valutazione del trade-off tra rischio e rendimento è racchiusa in un numero.

Tabella 2.4: Matrice di correlazione fra gli otto mercati artistici

	CM	FI	ME	NE	OM	SR	TE	US
CM	1.0000	-	-	-	-	-	-	-
FI	0.7437	1.000	-	-	-	-	-	-
ME	0.6926	0.7061	1.0000	-	-	-	-	-
NE	0.7605	0.8605	0.7470	1.0000	-	-	-	-
OM	0.5060	0.5451	0.4057	0.7330	1.0000	-	-	-
SR	0.8270	0.6602	0.7632	0.6931	0.5113	1.0000	-	-
TE	0.5667	0.6392	0.7250	0.6520	0.4331	0.6143	1.0000	-
US	0.6567	0.5447	0.4456	0.5440	0.4387	0.4169	0.4135	1.0000

Fonte: Worthington A. C., Higgs H. (2004)

La matrice di correlazione per gli otto mercati d'arte si prospetta positiva e varia dal 0.41 al 0.86. French Impressionist (FI) mostra un'alta correlazione con 19th Century European (NE) (0.86), e risulta elevata anche la correlazione tra Contemporary Masters (CM) e Surrealists (SR) (0.83). Le correlazioni positive più basse sono quella tra Modern European (ME) e Old Masters (OM) (0.41) e quella tra 20th Century English (TE) e Modern US Paintings (US) (0.41).

La constatazione che i mercati d'arte non sono perfettamente e positivamente correlati fra loro suggerisce quali potenziali benefici si possono trarre da un portafoglio diversificato rispetto ad uno esclusivamente artistico.

La tabella 2.5 mostra il riepilogo delle statistiche descrittive dei rendimenti di azioni di grandi società (large company stocks) (LCS), azioni di piccole società (small company stocks) (SCS), obbligazioni societarie a lungo termine (long-term corporate bonds) (LCB), titoli di stato a lungo termine (long-term government bonds) (LGB), buoni del tesoro (treasury bills) (TBL) e il mercato dell'arte (ART). La media aritmetica dei rendimenti annui per i sei mercati va dal 3.03% per il mercato dell'arte (ART) al 17.86% per le azioni di piccole società (SCS). Il rendimento medio più basso accanto all'arte è quello dei buoni del Tesoro (TBL) (6.52%). Ancora una volta, le medie geometriche sono tutte inferiori alla media aritmetica per ciascun mercato. I più alti rendimenti annui delle medie geometriche sono in azioni di piccole società (SCS) e in azioni di grandi società

(LCS) con una media, rispettivamente, del 16.82 e 13.19. I più bassi rendimenti annui delle medie geometriche sono nel mercato d'arte (ART) e nei buoni del Tesoro (TBL) con, rispettivamente, il 2.54% e 6.49%. Le azioni di società di piccole dimensioni (SCS) hanno il più alto rendimento e rischio, mentre i buoni del tesoro (TBL) hanno il più basso rendimento e rischio. Tra i sei mercati, le azioni di piccole società (SCS) e le azioni di grandi società (LCS) sono i più volatili, mentre buoni del tesoro (TBL) è il meno volatile.

Tabella 2.5: Statistiche descrittive dei rendimenti nei mercati d'arte e finanziari, 1976-2001

		ART	LCS	SCS	LCB	LGB	TBL
Tendenza centrale e rapporto rischio- rendimento	Media aritmetica	0.0303	0.1395	0.1786	0.0963	0.0975	0.0652
	Media geometrica	0.0254	0.1319	0.1682	0.0915	0.0916	0.0649
	Deviation standard	0.1012	0.1321	0.1529	0.1051	0.1168	0.0262
	Coefficiente di variazione	3.3417	0.9463	0.8562	1.0912	1.1971	0.4011
	Risk-adjusted return	0.2993	1.0567	1.1680	0.9165	0.8354	2.4929

Fonte: Worthington A. C., Higgs H. (2004)

Il valore del coefficiente di variazione (deviazione standard divisa per il rendimento medio) misura il grado di rischio rispetto al rendimento medio. I coefficienti di variazione più bassi sono nei buoni del Tesoro (TBL) (0.40) che hanno un bassissimo rischio e rendimento, mentre il più alto quello azioni di piccole società (SCS) (0.86) che hanno un alto rischio e rendimento. Il mercato dell'arte (ART) ha il più alto coefficiente di variazione (3.34), con un bassissimo rendimento aritmetico medio relativo al rischio (in termini di deviazione standard). Per quanto riguarda i rendimenti adeguati al rischio c'è una netta dominanza dei buoni del Tesoro (TBL) (2.49) e delle azioni di piccole società (SCS)

(1.17) sul mercato dell'arte (ART) (0030) e i titoli di stato a lungo termine (LGB) (0.83).

Tabella 2.6: Matrice di correlazione fra i sei mercati finanziari

Matrice di correlazione		ART	LCS	SCS	LCB	LGB	TBL
	ART	1.0000	-	-	-	-	-
	LCS	0.1618	1.0000	-	-	-	-
	SCS	-0.3058	0.3800	1.0000	-	-	-
	LCB	-0.0724	0.3234	0.0175	1.0000	-	-
	LGB	0.0220	0.3297	-0.0247	0.9629	1.0000	-
	TBL	0.3009	0.0871	0.0808	0.0261	0.0485	1.0000

Fonte: Worthington A. C., Higgs H. (2004)

Infine, nella tabella 2.6 possiamo vedere che la matrice di correlazione per i sei mercati si presenta generalmente positiva e varia da -0.3058 a 0.9629. Le eccezioni sono che il mercato dell'arte (ART) è negativamente correlato con le azioni di piccole società (SCS) e con le obbligazioni societarie a lungo termine (LCB), mentre titoli di Stato a lungo termine (LGB) è negativamente correlato con azioni di piccole società (SCS).

Le basse correlazioni tra mercati dell'arte e la maggior parte dei mercati finanziari sono ancora una volta suggestivi dei potenziali guadagni ottenibili da un portafoglio diversificato nel quale viene inserito il comparto artistico.

I risultati ottenuti da questo studio indicano che, rispetto ai mercati di investimento tradizionali, i rendimenti ottenuti dagli investimenti d'arte sono più inferiori e il rischi significativamente più alti; tuttavia, si deve considerare che all'interno del mercato artistico c'è molta diversificazione e alcuni comprati artistici, come gli Old e i Contemporary Masters, offrono rendimenti adeguati al rischio superiori rispetto ad altri settori artistici.

A prima vista, le basse correlazioni dei rendimenti esistenti fra le opere d'arte e fra quest'ultime e le attività finanziarie, sono indicative dei benefici ottenibili da una corretta diversificazione del portafoglio.

Nei calcoli effettuati non sono compresi i costi di transizione e di detenzione del portafoglio artistico e non tengono conto, inoltre, del fatto che una componente

sostanziale dei rendimenti ottenuti dagli investimenti d'arte spesso non deriva da guadagni di tipo finanziario, ma piuttosto dal peso dato alle qualità intrinseche delle opere stesse²⁸.

2.4 Un'analisi di simulazione

Vista l'importanza sempre maggiore acquisita dal segmento artistico, l'Area Research e Investor Relation della Monte Paschi di Siena ha confrontato l'andamento di tre portafogli costruiti dal mix dei seguenti tre indici: MPS Art Market Index, S&P 500, FTSE MIB. Le serie storiche esaminate comprendono un orizzonte temporale di medio-lungo termine, caratterizzato da un mercato molto variabile, così da verificare ed includere condizioni di mercato discontinue.

Obiettivo dell'analisi, quello di verificare se aumentando la quota di investimento legata al mercato artistico, all'interno di un portafoglio diversificato, si ottenga un rendimento più elevato.

Indici di mercato inclusi nei portafogli simulati:

- MPS Art Market Index,
- S&P 500,
- FTSE MIB

Portafogli simulati:

- Portafoglio 1 – equiponderato (33,33%)
- Portafoglio 2 – sovrappeso sul settore artistico (60%)
- Portafoglio 3 – sottopeso sul settore artistico (20%)

Serie storiche utilizzate:

- Luglio 2008 – Maggio 2013

²⁸ Worthington A. C., Higgs H. (2004), "Art as an investment: Risk, return and portfolio diversification in major painting markets", *Accounting and Finance* 44 (2), 257-272

Figura 2.1

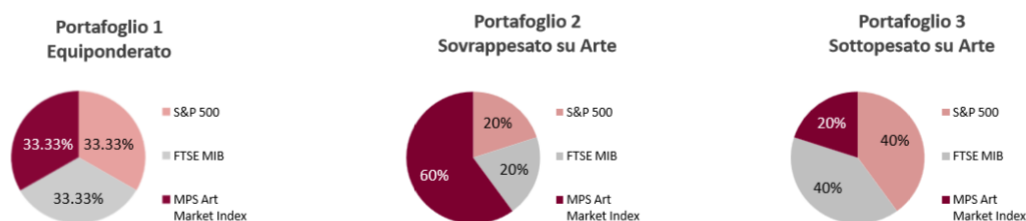


Tabella 2.7: Confronto sui rendimenti dei portafogli sulla serie storica esaminata

	Equiponderato	Sovrappesato su Arte	Sottopesato su Arte
Rendimento di periodo	10,31%	33,72%	-1,33%
Media	0.001196	0.002090	0.000749
Dev. Standard	0.039461	0.043241	0.038968
Rendimento Rischio	0.030308	0.048333	0.019220

Fonte: Art Market Report (2013)

Considerando i rendimenti cumulati e ipotizzando un valore iniziale pari a 100, il Portafoglio contenente la maggiore quota investita sul comparto artistico, ha registrato un profitto totale pari al 33,72%, contro il Portafoglio equiponderato +10,31% e il -1,33% per il Portafoglio che sottopesa il settore artistico.

Interessante è il rapporto rendimento/rischio, che per il Portafoglio “Arte” è pari allo 0,048% contro lo 0,030% registrato dal Portafoglio equiponderato e lo 0,07% registrato dal Portafoglio che sottopesa “l’arte”.

In seconda battuta viene fatto ricorso al CAPM per vedere in che modo il “Portafoglio Arte” si muova in relazione al mercato. Per fare ciò sono state eseguite due regressioni: nella prima il rendimento di mercato è rappresentato dal FTSE MIB e il tasso risk free preso in considerazione è il BOT a 3 mesi, mentre nella seconda regressione il rendimento di mercato è rappresentato dall’indice S&P 500 e il tasso privo di rischio è l’US T-Bill a 3 mesi.

Tabella 2.8: Utilizzo del CAPM

	FTSE MIB - BOT 3 MESI	S&P 500 - T-BILL 3 MESI
Beta	0.651422	0.973827

Fonte: Art Market Report (2013)

Dai risultati emerge che l'andamento del Portafoglio 2 risulta essere spiegato quasi del tutto dall'indice S&P 500, il coefficiente Beta²⁹ del CAPM è pari a 0,973827 e l'andamento del portafoglio dell'arte è condizionato maggiormente dalle oscillazioni del mercato azionario statunitense rispetto a quelle del mercato italiano.

Effettuando un confronto tra gli indici di efficienza dei portafogli risulta che nel Caso 1 (con rendimento pari al profitto netto e valore risk free pari all'ultima osservazione in data 13/05/2013), il Portafoglio 2 ha ottenuto una più elevata performance a fronte di un minor rischio sopportato per ottenere il profitto totale e presenta una variabilità dei rendimenti che non si concentra al di sotto del rendimento medio utilizzato come minimum acceptable return.

Tabella 2.9: Caso 1

Rf= Bot 3 mesi	Equiponderato	Sovrappesato su Arte	Sottopesato su Arte
Sharpe Ratio	2.55	7.74	-0.41
Sortino	3.31	10.08	-0.53

Rf= T-Bill 3 mesi	Equiponderato	Sovrappesato su Arte	Sottopesato su Arte
Sharpe Ratio	2.61	7.79	-0.35
Sortino	3.38	10.15	-0.46

²⁹ La moderna teoria del portafoglio sostiene che il rischio maggiormente rilevante che deve essere considerato e per il quale l'investitore viene compensato non è quello complessivo, misurato tramite la deviation standard, ma quello sistematico o di mercato, rappresentato dal coefficiente denominato beta, che evidenzia la sensibilità del fondo rispetto ai movimenti di mercato. Beta è quindi una misura della volatilità o del rischio sistematico di un titolo o di un portafoglio rispetto al mercato nel suo complesso.

Nel Caso 2 (con rendimento del portafoglio e rendimento del tasso risk free pari ai valori medi registrati nel periodo di osservazione), il Portafoglio 2, considerando il T-bill come risk free, è l'unico a presentare dei valori dell'Indice di Sharpe maggiori di 0; facendo riferimento al Bot, presenta il valore inferiore a 0 più basso rappresentando così il portafoglio che ha avuto un risultato migliore seppur negativo.

Tabella 2.10: Caso 2

Rf= Bot 3 mesi	Equiponderato	Sovrappesato su Arte	Sottopesato su Arte
Sharpe Ratio	-0.28	-0.24	-0.30
Sortino	-0.37	-0.31	-0.39

Rf= T-Bill 3 mesi	Equiponderato	Sovrappesato su Arte	Sottopesato su Arte
Sharpe Ratio	-0.014	0.008	-0.025
Sortino	-0.018	0.011	-0.033

In sintesi i risultati si possono riassumere affermando che l'aumento del peso dell'MPS Market Index all'interno di un portafoglio garantisce una migliore performance; il Portafoglio 2 ha infatti registrato i risultati migliori, sia in termini di rendimento che di volatilità rispetto agli altri due portafogli simulati e presentando i valori più elevati dell'Indice di Sharpe e dell'Indice di Sortino, risulta essere il Portafoglio più efficiente. Possiamo concludere, al termine questa analisi, che l'Arte può essere considerata una valida forma di investimento alternativo.

2.5 Il Capital Asset Pricing Model(CAPM)

Con la nascita della moderna “Teoria di Portafoglio” proposta dallo studioso Harry M. Markowitz³⁰, sono stati successivamente sviluppati vari modelli per misurare il rischio di un investimento finanziario, il più conosciuto dei quali è il Capital Asset Pricing Model (CAPM) di Sharpe e Linter.

Il Capital Asset Pricing Model (CAPM) è un modello di equilibrio dei mercati, che consente di individuare una precisa relazione tra rendimento e rischio atteso per tutte le attività rischiose; come investitori desideriamo avere un tasso di rendimento tale da compensare la quantità di rischio che ci assumiamo e questo modello viene utilizzato proprio per calcolare il rischio e il rendimento che dovremmo aspettarci dal nostro investimento. La relazione tra rendimento e rischio viene stimata da un unico fattore di rischio detto Beta, il quale va a misurare quanto un titolo o un portafoglio si muova in sintonia con il mercato³¹.

Il CAPM è il frutto del lavoro dell'economista finanziario (successivamente premio Nobel per l'economia) William Sharpe e parte dall'idea che l'investimento contenga due tipi di rischio: il rischio sistematico e il rischio non sistematico.

Il rischio sistematico (o rischio di mercato) costituisce quella parte di rischio che non può essere eliminata, indipendentemente da quanto gli investitori diversifichino il loro portafoglio e rappresenta pertanto la componente di rischio che dovrebbe essere maggiormente considerata da un potenziale investitore di un fondo comune, dato che uno dei fattori che rendono preferibile un fondo rispetto ad altre attività finanziarie è proprio la possibilità di ridurre il rischio attraverso la diversificazione; l'esposizione di un'attività a tale rischio è sintetizzata con la misura del beta dell'attività.

Il rischio non sistematico (o rischio diversificabile) è quella parte di rischio che può essere eliminata mediante la diversificazione e rappresenta il rischio specifico per ogni titolo; rappresenta quella componente di rendimento di un titolo che non è

³⁰ Con la teoria del portafoglio Markowitz ha dimostrato come sia possibile ottimizzare la rendita degli investimenti combinando vari strumenti finanziari in un solo portafoglio ottenendo, dato un certo rischio, il rendimento massimo. Markowitz H. M. (1952), “Portfolio selection”, *Journal of Finance*, 2, 184-199

³¹ Art Market Report n. 14, Giugno 2013. https://www.mps.it/investors/ricerca-analisi/settori/Mercato%20dell'arte/Art_market_report_giugno_2013.pdf

correlata ai movimenti generali di mercato, pertanto gli investitori non devono essere remunerati per sopportare tale rischio che non influenza i rendimenti attesi³².

La “teoria di portafoglio” moderna mostra che il rischio non sistematico può essere ridotto attraverso la diversificazione, mentre quello non sistematico rimane uno dei problemi che affliggono la maggior parte degli investitori, poiché l’andamento del mercato azionario è influenzato dalle condizioni del sistema economico e, di conseguenza, il rendimento atteso del mercato azionario sarà maggiore del tasso risk-free³³, ovvero senza rischio.

Il modello CAPM permette di trovare il rendimento atteso di un titolo n come la somma tra il tasso risk-free e un premio di rischio che esprima il rischio non diversificabile.

Il premio dipenderà molto da un coefficiente beta che misura la reattività del rendimento di un titolo rispetto ai movimenti del mercato. Tanto maggiore è il coefficiente beta, tanto maggiore sarà il rendimento atteso dell’attività n , perché possiede un maggior grado di rischio non diversificabile. Un investitore esigerà quindi un rendimento atteso più elevato per detenere un’attività finanziaria più rischiosa³⁴.

La formula standard che descrive il rapporto tra rischio e rendimento atteso è:

$$r_a = r_f + \beta_a (r_m - r_f)$$

Secondo il CAPM il coefficiente beta è l’unica misura rilevante del rischio di un titolo perché ne misura la volatilità rispetto al mercato azionario nel suo complesso.

Il coefficiente Beta è trovato mediante un’analisi statistica dei singoli rendimenti azionari giornalieri, in confronto con i rendimenti giornalieri del mercato nello stesso periodo di riferimento.

³² www.borsaitaliana.it

³³ Il tasso risk-free rappresenta il tasso ottenuto su un investimento caratterizzato da assenza di incertezza associata ai flussi di cassa prodotti, ovvero un’attività priva di rischio.

³⁴ www.borsaitaliana.it

Mentre alcuni studi sollevano dubbi sulla validità del CAPM, il modello è ancora ampiamente utilizzato nella comunità degli investitori che possono dedurre con certezza che un portafoglio di titoli con beta elevato si muoverà più del mercato, mentre uno a basso beta si muoverà di meno. Questo è importante per gli investitori, soprattutto per i gestori di fondi, perché possono disporre o impedire movimenti di denaro se ritengono che il mercato rischi di cadere. Gli investitori possono pertanto personalizzare il proprio portafoglio a seconda dei loro requisiti di rischio-rendimento specifici, e detenere titoli con beta superiori a 1 mentre il mercato è in aumento, e titoli con beta inferiore a 1 quando il mercato è in calo³⁵.

³⁵ www.investopedia.com

CAPITOLO 3

I RISCHI DEL MERCATO ARTISTICO

Può risultare a questo punto interessante esaminare i rischi del mercato dell'arte dal punto di vista di chi opera al suo interno, in modo tale da avere una sorta di quadro di riferimento su questioni che verranno approfondite nei capitoli successivi.

I partecipanti al mercato dell'arte si trovano spesso ad affrontare problemi fra loro molto diversi, alcuni specifici dell'ambito artistico, mentre altri più comuni e riscontrabili in qualsiasi attività commerciale. A titolo di esempio, Sotheby's, una delle più grandi case d'asta mondiali, impiega nella sua struttura circa venti avvocati a tempo pieno nei campi più disparati, tra cui la valutazione e la gestione del rischio, la negoziazione di contratti di vendita, l'assistenza nella condotta delle controversie legate alle opere d'arte o per questioni fiscali, l'accertamento della provenienza delle opere, ecc. Una casa d'aste di questo calibro, inoltre, si avvale di una schiera di esperti coinvolti in altri campi d'indagine, come le assicurazioni dei beni, la sicurezza di questi durante in transito e nei luoghi in cui vengono depositati e nelle questioni relative alla reputazione e alla protezione del marchio. Per comprendere a pieno il rischio sottostante il mercato dell'arte, è necessario comprenderne il processo; le transazioni sono spesso pratiche di vendita singole, che comportano il trasferimento di oggetti individuali e spesso unici e pertanto non sussistono contratti a lungo termine per la fornitura di molteplici prodotti, come succede in altri mercati. Ogni operazione di mercato è da considerarsi un evento unico, nella quale sono coinvolte una varietà di persone ed entità diverse fra loro³⁶.

Alcune transazioni sono business-to-business, dunque soggette ad un quadro giuridico ed economico che riflette la natura commerciale del processo, mentre altre sono business-to-consumer e operano sotto un diverso insieme di requisiti

³⁶ Christopherson T. (2014), "Art market risk and complexity: An insider's view", in Dempster A. M., *Risk and Uncertainty in the Art World*, Bloomsbury Publishing, Londra, pag. 47

legali ed economici; una caratteristica insolita del mercato dell'arte è che entrambi i tipi di transazione possono essere effettuati dalle medesime parti.

Il primo rischio che si può presentare ad un investitore o ad un analista esterno, è quello di applicare, ad un mercato molto diversificato come quello artistico, algoritmi e modelli derivanti da altri mercati più omogenei. I partecipanti abituali vedono questa diversità più come un'opportunità che come un rischio, concentrandosi e operando su un aspetto particolare di questo mercato.

L'espansione e lo sviluppo del mercato nel corso degli ultimi 20 anni ha visto un approccio più vario e sofisticato da parte dei principali partecipanti, dando luogo a significative opportunità e anche a due tipi di potenziale rischio legato al mercato, uno per i partecipanti e uno per i soggetti esterni (siano essi analisti o investitori potenziali). Per i partecipanti meno sofisticati, ci potrebbe essere il rischio di malintesi e nel peggiore dei casi di potenziali conflitti di interesse. La diversità dei ruoli di mercato richiede un'analisi attenta, con una sana comprensione di ogni rapporto e dei diritti e degli obblighi che ognuno di questi comporta. Per l'analista esterno o per un potenziale investitore che tenta di valutare il mercato, l'analisi deve tenere conto delle complesse interrelazioni che costituiscono il mercato, il quale può rendere difficile valutare l'impatto delle forze di mercato sui diversi partecipanti.

Un approccio comune nel dare al mercato un quadro di insieme è quello di concentrarsi sulle aste pubbliche, come fossero una sorta di guida ai suoi sviluppi nel complesso. Le vendite che avvengono nelle aste pubbliche sono infatti le operazioni più visibili di mercato, grazie anche alla presenza di cataloghi di prevendita facilmente reperibili, rassegne stampa, pubblicazioni dei prezzi e informazioni d'archivio, messe a disposizione dalle più grandi case d'asta e da banche dati indipendenti. Tuttavia, per avere una vera e propria visione del mercato nel suo insieme, si dovrebbe tener conto anche di altre attività di mercato più difficilmente analizzabili, per esempio le vendite private, siano esse eseguite dalle case d'asta o dai commercianti³⁷.

³⁷ Christopherson T. (2014), "Art market risk and complexity: An insider's view", in Dempster A. M., *Risk and Uncertainty in the Art World*, Bloomsbury Publishing, Londra, pag. 50

Dal punto di vista dei partecipanti e nello specifico in merito alla proprietà dei beni artistici, possono essere distinti una serie di rischi nel mercato dell'arte:

3.1) Titolo di proprietà

Quando possediamo un oggetto, abbiamo davvero il diritto di venderlo senza ostacoli? Sussiste qualche restrizione legale per tale diritto?

Quesiti di questo tipo possono sorgere in differenti circostanze, a partire da un divorzio fino ad arrivare ad una disputa familiare tra eredi. Una rivendicazione di titolarità potrebbe inoltre essere basata su un furto avvenuto in passato o in merito a controversie riguardanti una vendita precedente. Una rivendicazione di questo tipo potrebbe verificarsi anche in seguito ad un dono per il quale non sussiste alcuna prova, che a prima vista potrebbe sembrare una mancanza insolita o addirittura sospetta, ma che invece è fin troppo diffusa; basti pensare al fatto che pochissime persone lasciano testimonianza di doni fatti e oggetti ricevuti o acquistati, soprattutto se nel momento in cui venne fatto l'acquisto, l'oggetto non godeva di particolare prestigio o valore.

Chi opera all'interno del mercato dell'arte dovrà cercare di evitare, o quantomeno ridurre, rischi di questo tipo, assicurando il titolo e le relative garanzie da parte del venditore, ma soprattutto facendo in modo di ottenere quante più informazioni possibili in merito alla storia e al background dell'opera d'arte.

La due diligence³⁸ è la chiave per identificare e affrontare i rischi riguardanti potenziali rivendicazioni dell'opera o tentativi di ostacolare la vendita; in generale, si tratta di prendere in considerazione tutte le informazioni fornite dal venditore riguardanti l'oggetto e la sua storia, le mostre e gli storici di vendita pubblicati e, nel caso fosse necessario, inserire l'oggetto all'interno di banche dati che si occupano della raccolta di opere rubate.

³⁸ In italiano "analisi dei conti", identifica il processo investigativo che viene messo in atto per analizzare e verificare le informazioni di natura patrimoniale, finanziaria, economica, gestionale, fiscale ed ambientale di un'azienda, o in questo caso di un'opera d'arte, per la quale vi siano intenzioni di acquisizione o investimento.

Le informazioni storiche più rilevanti saranno spesso frammentarie e ogni fase del processo richiederà una valutazione circa la possibilità o meno di continuare ed eventualmente perseguire nuove strade, che necessiteranno di ulteriori indagini.

A volte questi non sono problemi di chiara soluzione, in particolare per quanto riguarda quei beni classificabili nella fascia più bassa del valore, che avranno lasciato pochissimi record storici rintracciabili e le cui informazioni saranno quindi piuttosto limitate.

A titolo di esempio, il proprietario di un orologio ereditato da una zia defunta non può sapere e mai sarà in grado di dimostrare, dove o come la zia abbia ottenuto l'orologio; potrebbe inoltre non avere alcuna prova a dimostrazione del fatto che ha avuto l'orologio in eredità, se per esempio non è presente alcun inventario dei beni o non ci sono prove scritte della sua volontà.

Problemi simili possono sorgere per oggetti che oggi hanno un valore elevato, ma che in passato venivano considerati banali e quindi non degni di registrazione.

A volte si può incorrere nel rischio di vedere emergere nuove informazioni, o documenti messi a disposizione solo in quel preciso momento e non in precedenza, quando si erano prese determinate decisioni.

Rivendicazioni impreviste circa la titolarità di beni rimangono pertanto un rischio di mercato, che pur avendo la possibilità di essere ridotto attraverso pratiche diligenti e attente, non può essere completamente estinto³⁹.

3.2) Autenticità

Per determinare se un'opera d'arte è autentica o meno è necessario avvalersi di un esperto e, qualora tempo e denaro lo permettano, di prove scientifiche. Oltre alla sua personale opinione artistica, l'esperto valuterà le informazioni disponibili riguardanti l'opera, in particolare tutte le prove circa i suoi movimenti in passato, come ad esempio storici di vendita e vecchi cataloghi d'esposizione.

Qualora disponibili, verranno presi in considerazione dati pubblicati e non pubblicati nel mercato, verranno valutate diverse opinioni e attribuiti diversi pesi

³⁹ Christopherson T. (2014), "Art market risk and complexity: An insider's view", in Dempster A. M., *Risk and Uncertainty in the Art World*, Bloomsbury Publishing, Londra, pag. 52

ai relativi esperti e scuole di pensiero, in modo tale che chi opera nel mercato sia in grado di valutare il background dell'opera a 360 gradi.

Quando vengono utilizzate apparecchiature per analisi scientifiche, è necessario un accurato esame dei risultati del test; in alcuni casi questo potrebbe indicare la presenza di elementi che non avrebbero potuto essere presenti nel periodo in cui si ipotizza che l'opera sia stata prodotta, inducendo ad un chiaro indizio di contraffazione (molto spesso indica solo una possibilità, senza essere del tutto definitivo). È raro che i test rivelino definitivamente l'autenticità di un'opera, ma spesso evidenziano elementi che richiedono ulteriori indagini, attraverso un riesame sia scientifico sia della storia dell'opera e della sua creazione.

Pur essendo l'analisi scientifica uno strumento utile nel stabilire l'autenticità dell'opera d'arte, non è l'unico.

Nella maggior parte dei paesi, quando si affrontano questo tipo di questioni, anche i giudici cercano di bilanciare diversi aspetti nella valutazione, tenendo conto sia delle evidenze scientifiche, sia della credibilità di diversi esperti di ambito artistico. Ci sono alcuni paesi però, come la Francia, che affidano agli eredi degli artisti un notevole grado di influenza su questioni inerenti l'autenticità, essendo quest'ultimi portatori del diritto morale⁴⁰ (*droit moral*) di dichiarare l'opera autentica o, nel caso in cui non lo fosse, di indurre al suo sequestro o distruzione.

Un'influenza simile a questa spetta, nel corso dell'autenticazione, agli autori del catalogo ragionato dell'artista; risulta chiaro quanto sia importante, affinché questo approccio funzioni correttamente, che il titolare del cosiddetto *droit moral* sia universalmente conosciuto e rispettato, comportando notevoli rischi invece quando non lo è⁴¹.

3.3) Condizione

Molto spesso gli oggetti che si possono trovare in vendita nel mercato dell'arte sono unici, siano essi estremamente rari nella loro fabbricazione o diventati tali nel

⁴⁰ Il diritto morale mira a tutelare la personalità dell'autore, il suo onore e la sua reputazione, tramite una corretta identificazione e comunicazione al pubblico delle sue opere.

⁴¹ Christopherson T. (2014), "Art market risk and complexity: An insider's view", in Dempster A. M., *Risk and Uncertainty in the Art World*, Bloomsbury Publishing, Londra, pag. 55

loro sopravvivere allo scorrere del tempo (molti oggetti possono diventare unici in termini di età, condizione o provenienza). Questo grado di individualità che caratterizza l'oggetto d'arte, ne influenza enormemente il valore e dà luogo ad un rischio di natura giuridica, qualora si verifichi la necessità di risolvere delle controversie. Un esempio è l'operazione che è stata fatta sulla legislazione che tutela i consumatori, che in diverse occasioni affida a quest'ultimi il diritto di cambiare idea e restituire la merce al venditore, o in alternativa chiederne la sostituzione. Questo tipo di diritto funziona in maniera soddisfacente per i prodotti moderni di massa, ma può risultare problematico per oggetti, come quelli artistici, per i quali non esiste una sostituzione diretta e il cui valore spesso è influenzato in maniera considerevole dalle circostanze di vendita (elevata celebrità dell'opera, asta dedicata ad un unico proprietario/collezionista), nonché dalle proprie caratteristiche intrinseche.

Un oggetto d'arte univocamente identificabile, che dopo un periodo relativamente breve di assenza torna sul mercato, può risultare difficile da rivendere allo stesso prezzo per il quale è stato acquistato in precedenza, perché non più visto come "fresco di mercato"; non solo, se i potenziali futuri acquirenti sospettano, a prescindere dal fatto che sia vero o meno, che questo improvviso ritorno possa suggerire la presenza di qualche difetto o problema all'oggetto stesso, il prezzo originale di vendita potrebbe essere quasi impossibile da replicare.

Nondimeno c'è da considerare la natura tendenzialmente fragile degli oggetti in vendita, soprattutto quando subiscono numerosi trasferimenti nel più breve tempo possibile. L'incapacità di mantenere un adeguato processo di valutazione, registrazione, imballaggio, trasporto e disimballaggio dell'opera in ogni fase del suo viaggio, potrebbe portare ad un sostanziale aumento del rischio di causare danni all'opera, o peggio smarrirla, con conseguenti dispute su chi far ricadere la responsabilità di tali danni. I problemi e i rischi associati a queste questioni sono diffusi al giorno d'oggi più che mai, a causa della progressiva globalizzazione del mercato dell'arte, che ha condotto alla proliferazione di offerte telefoniche e via Internet, ad un maggiore affidamento dato alle immagini visualizzate online e all'organizzazione delle consegne da parte del venditore stesso o da un suo agente.

Un prerequisito fondamentale per chi opera professionalmente nel mercato dell'arte, è proprio garantire che questo rischio di danno o perdita dell'opera sia totalmente coperto dalle disposizioni contrattuali e dalle polizze assicurative, applicabili a tutte le fasi della transazione, compreso quindi il trasporto. È altrettanto importante che tutte le parti coinvolte nella transazioni siano consapevolmente a conoscenza di ogni fase del processo, per il quale deve essere assicurata e mantenuta una corretta registrazione in ogni singolo passo.

Si consideri infine che anche nei migliori contratti e polizze assicurative, nel caso in cui incorrano incomprensioni durante il trasferimento di opere d'arte da un luogo all'altro o da una proprietà all'altra, la copertura può essere annullata⁴².

3.4) Valutazione

Quando si parla di valutazione di un'opera d'arte, principalmente sono due i rischi che possono sorgere: il rischio che l'opera d'arte venga valutata in modo errato, tramite una stima non corretta del suo valore intrinseco e di mercato o il rischio che ci siano delle incomprensioni o venga fatto un uso improprio della valutazione effettuata.

La documentazione rilasciata a seguito di una valutazione dovrebbe permettere la definizione delle responsabilità nel caso in cui possano verificarsi errori o negligenze. Mai come oggi la necessità di ottenere una valutazione chiara e comprensibile è stata così grande, dati i diversi modi in cui questa viene usata e compresa (molto spesso abusata e incompresa).

Come sappiamo arte e antiquariato possiedono più di un semplice valore monetario e di mercato, che può essere stimato in qualsiasi momento a seconda delle finalità della valutazione richiesta; detto questo non bisogna pensare che le valutazioni vengano manipolate per diversi scopi, ma piuttosto che la stima del valore spesso rifletta le circostanze per la quale viene effettuata.

Il settore dell'arte è fortemente deregolamentato, soprattutto riguardo alla valutazione delle opere d'arte, non essendoci alcuna normativa che disciplini

⁴² Christopherson T. (2014), "Art market risk and complexity: An insider's view", in Dempster A. M., *Risk and Uncertainty in the Art World*, Bloomsbury Publishing, Londra, pag. 59

questo aspetto. La prassi internazionale ha quindi messo a punto degli standard, tra cui quelli redatti nel 2013 dalla Appraiser Association of America nella guida “Appraising Art: The definitive guide to appraising the fine and decorative arts”.

Sono stati pertanto messi a punto alcuni approcci metodologici per la valutazione delle opere d’arte, che determinano l’uso o l’applicazione di differenti valori a seconda del contesto in cui si è svolta la valutazione e del tipo di perizia richiesto, ad esempio:

- Valutazione per scopi assicurativi;
- Valutazione per scopi fiscali (eredità, pagamento di tasse per una donazione, rientro di opere d’arte dalla Svizzera);
- Valutazione del patrimonio artistico familiare per la divisione del patrimonio in caso di successione, separazione o divorzio;
- Valutazione del patrimonio artistico di una società in caso di fallimento⁴³.

A titolo di esempio, una stima potrebbe essere richiesta per fini assicurativi a copertura del valore di sostituzione⁴⁴ dell’oggetto in caso di perdita o danno; una valutazione per scopi assicurativi, pertanto, cercherà di stimare il probabile prezzo di acquisto del bene a titolo sostitutivo, compresi gli onorari stimati del banditore o il margine che spetta al commerciante. Per esempio, nel caso dei gioielli, questo potrebbe significare l’acquisto di un sostituto in una gioielleria di fascia alta, invece di aspettare nella speranza che un oggetto simile appaia in asta. I prezzi delle gioiellerie di fascia alta o delle vendite al dettaglio dell’argento, tendono ad essere notevolmente superiori rispetto a quelli d’asta e spesso una valutazione per fini assicurativi tiene conto di questo dettaglio.

D’altra parte, una stima che fornisce un equo⁴⁵ e corrente⁴⁶ valore di mercato, comporta solitamente la stima probabile del valore di vendita dell’oggetto, senza

⁴³ Stabile S. (2015), “La valutazione delle opere d’arte”, *Art & Law*, Negri-Clementi Studio Legale Associato

⁴⁴ Il valore sostitutivo (replacement value) di un’opera d’arte è l’importo richiesto per la sostituzione dell’opera con un’altra simile o della stessa qualità, in un dato mercato e nel più breve lasso temporale.

⁴⁵ Il valore equo di mercato (fair market value) è il prezzo di vendita dell’opera sul libero mercato, ovvero il valore di un bene inclusi la commissione di vendita e i compensi dovuti per la vendita.

considerare i costi d'acquisto e d'opportunità inclusi nella valutazione per scopi assicurativi; essa inoltre può o non può riflettere eventuali costi di vendita, come le commissioni d'asta o le spese di trasporto (generalmente non vengono prese in considerazione).

Diverso è il ruolo assunto dalle stime di prevendita, effettuate da esperti in previsione di vendita imminente e che dovrebbero riflettere la forza o la debolezza del mercato in quel preciso momento e luogo; stime di questo tipo a volte potrebbero essere fissate prudentemente nel parte più bassa della fascia potenziale, come parte di una strategia di vendita volta ad invogliare i potenziali offerenti, nella speranza però di un maggiore prezzo finale di vendita. Naturalmente sono molti i fattori che influenzano queste stime, in particolare quelli riguardanti la provenienza dell'opera da vendere (da parte di una collezione interessante) o la sua natura stessa (particolare interesse storico).

Al contrario delle valutazioni per scopi assicurativi, le stime di prevendita si riferiscono in genere ai prezzi di aggiudicazione previsti e non tengono conto dei costi d'acquisto.

Un rischio significativo a cui possono incorrere i partecipanti al mercato dell'arte (siano essi proprietari, potenziali prestatori, acquirenti o terze parti, come le autorità fiscali) è quello che si rifà alla possibilità che una valutazione non venga compresa nel modo migliore, o che questa venga utilizzata per uno scopo diverso rispetto a quello per il quale è stata redatta. Ad esempio, fare affidamento su una valutazione effettuata per scopi assicurativi, al fine di utilizzare l'opera d'arte come garanzia per un prestito, potrebbe essere fuorviante e aumentare enormemente il livello di rischio in cui incorre il creditore. Allo stesso modo, aspettandosi di ottenere tramite una vendita le somme citate in una valutazione assicurativa, potrebbe comportare una notevole delusione per il venditore.

Per un professionista del mercato, che ha valutato in maniera corretta un'opera d'arte, è fondamentale assicurarsi che lo scopo, le condizioni e le eventuali limitazioni della propria valutazione, siano più chiare ed inequivocabili possibili; è

⁴⁶ Il valore corrente di mercato (marketable cash value) è il valore realizzato, al netto delle spese, per la vendita di un'opera sul libero e competitivo mercato, in un determinato periodo di tempo, alle migliori condizioni di mercato.

fondamentale inoltre spiegare i presupposti e le condizioni d'uso comune della suddetta valutazione, che potrebbero essere perfettamente comprensibili da un esperto, ma meno chiari o del tutto sconosciuti per il cliente e per le terze parte a cui la valutazione viene presentata successivamente.

L'espansione e il sempre più frenetico inserimento di nuove figure nel mercato dell'arte (ad esempio investitori esterni), ha aumentato in maniera considerevole questa esigenza di chiarezza nella descrizione dei servizi e dei processi che riguardano il mercato⁴⁷.

3.5) Aspetti legali e normativi

Per rendere chiaro e comprensibile questo aspetto, potrebbe essere utile servirsi di un esempio⁴⁸: ipotizziamo che durante un'asta newyorkese venga messa in vendita una tela stimata per 20 milioni di dollari e che questa, prima di essere venduta, sia stata esposta a Parigi, Milano e Londra, per poi essere immagazzinata in Svizzera, nonostante il proprietario sia tedesco; durante la vendita, avvenuta a New York, ottiene numerose offerte, ma il prezzo finale se lo aggiudica un acquirente al telefono proveniente dalla Spagna. Risulta chiaro, da questo esempio, come questo tipo di mercato sia chiaramente di portata internazionale, ma come tuttavia agiscano al suo interno influenze nazionali. La catena delle operazioni, infatti, coinvolge almeno cinque paesi diversi, con cinque diverse culture, cinque regimi di esportazione culturale e soprattutto cinque regimi giuridici e fiscali. Può risultare maggiormente complicato se, per esempio, la transazione comprende art advisor, introducer, agenti di vendita, rappresentanti della famiglia, comproprietari/venditori residenti in paesi diversi e così via. La transazione avviene quindi nel mercato internazionale, ma con un certo grado di influenza nazionale.

Per chi partecipa al mercato, il potenziale di incertezza al riguardo rende non solo importante, ma necessario, vincolare il maggior numero possibile di movimenti e

⁴⁷ Christopherson T. (2014), "Art market risk and complexity: An insider's view", in Dempster A. M., *Risk and Uncertainty in the Art World*, Bloomsbury Publishing, Londra, pag. 60

⁴⁸ Ibid., pag. 51

fattori durante la transazione, a partire dalla definizione di chi sono i partecipanti, dove la transazione avrà luogo e la determinazione della legge applicabile e del regime (o regimi) fiscale. Molti di questi problemi vengono curati adeguatamente durante un'asta pubblica, ma possono richiedere maggiore attenzione qualora invece la negoziazione avvenga in trattativa privata, in particolare per quanto riguarda il cosiddetto "luogo di vendita", che potrebbe non essere così evidente.

Il mercato dell'arte può essere soggetto, oltre a quelle specifiche dell'opera d'arte, a controversie contrattuali. Alla luce dell'elevato volume delle singole operazioni riguardanti oggetti unici e fragili come quelli artistici, il numero di controversie che coinvolgono avvocati è in realtà notevolmente basso; il potenziale di controversie riguardanti questioni legate a promesse fatte e non portate a termine, però, è senza dubbio aumentato con la crescente complessità e natura internazionale del mercato.

Nei mercati d'arte storici, di natura prettamente nazionale e condotti da un esiguo numero di partecipanti quasi sempre conosciuti gli uni agli altri, la possibilità che si verificassero incomprensioni era più limitata, ma soprattutto i termini per una risoluzione commerciale tra le parti erano facilmente ottenibili. Purtroppo il mondo oggi è un luogo più litigioso rispetto ad un tempo e la situazione è cambiata notevolmente; così come il mercato dell'arte è cresciuto in termini di valore, allo stesso modo la complessità e i rischi di incomprensione e di contenzioso legale sono cresciuti a loro volta, portando ad una proliferazione di contratti scritti nel corso degli ultimi vent'anni.

Anche se non ha un organismo di regolamentazione specifico, il mercato dell'arte è comunque controllato ad un livello più elevato rispetto al passato. Alcuni esempi di regolamentazione possono essere le leggi anti-riciclaggio di denaro, quelle sulla protezione dei consumatori, le regole doganali, le legislazioni riguardanti la protezione dei dati e tutte le norme sulla proprietà culturale e intellettuale (il copyright, il *droit morale* e il *droit de suite*). Il *droit de suite*, in particolare, ha destato particolare interesse dalla sua entrata in vigore in Italia nell'aprile del 2006, suscitando attenzione e preoccupazione tra gli artisti, gli operatori del

mercato dell'arte e del mondo della politica⁴⁹. Nello specifico, è il diritto degli artisti viventi a percepire i diritti d'autore di rivendita, ogni volta che le loro opere d'arte vengono vendute sul mercato dell'arte in Europa e in Gran Bretagna, salvo determinate condizioni, e va dal 4% allo 0,25% del corrispettivo pattuito, a seconda dei diversi scaglioni di valore. Tale diritto non è rinunciabile e dura per tutta la vita dell'autore e fino a 70 anni dopo la sua morte a favore degli eredi⁵⁰. La sua entrata in vigore è stata oggetto di un dibattito molto acceso tra chi lo vedeva come un miglioramento, soprattutto un passo a favore degli artisti, e chi invece temeva un effetto distorsivo e disincentivante, a svantaggio degli artisti stessi e del loro mercato.

Queste norme influenzano significativamente il funzionamento del mercato, ma possono essere applicate in alcune aree del mondo e non in altre, o in maniera diversa nei vari paesi. Questa incertezza sottostante dà forma ad un'ulteriore area di rischio, in un mercato sempre più globale: la diversità culturale. Una tentativo di conformazione a livello internazionale, tra le varie forme di regolamentazione, potrebbe essere una sfida da raccogliere.

⁴⁹ www.collezionedatiffany.com

⁵⁰ www.artribune.com

CAPITOLO 4

IL MERCATO DEL FALSO E IL CONCETTO DI AUTENTICITÀ

Possiamo definire false tutte quelle opere che vengono dipinte ad imitazione dello stile di un altro artista, per poi essere immesse nel mercato come fossero autentiche⁵¹. Il concetto di falsificazione fraudolenta risale alla fine del secolo scorso, connesso in maniera diretta al riconoscimento del diritto d'autore⁵². È molto importante definire fin da subito che esiste una sostanziale differenza fra i falsi e le copie o repliche, essendo le repliche delle semplici riproposizioni operate dall'artista originale, mentre le copie sono riproduzioni più o meno fedeli di altre considerate significative e che possono essere utilizzate anche per scopi didattici; ovviamente il valore di mercato delle copie non ha nulla a che fare con gli originali o con un falso, che viene inserito nel mercato con lo scopo di ingannare l'acquirente.

È interessante notare come i falsi, nonostante la loro negativa e deleteria influenza nel mercato, rappresentino una testimonianza interessante nella ricostruzione della storia del gusto di un determinato periodo storico e permettano di recuperare e analizzare tecniche cadute in disuso, entrando quindi di diritto nella storia dell'arte mondiale⁵³.

4.1 Il mercato del falso oggi

Fino alla fine del XIX secolo qualsiasi pittore, prima di essere definito tale a tutti gli effetti, doveva intraprendere quella "gavetta" che tutti compiono o in accademia o nella bottega di un artista affermato, che consisteva nella pedissequa copia dell'opera di altri maestri. Possiamo affermare quindi che un artista nascente era

⁵¹ Grassi L., Pepe M. (1978), "Falso", in *Dizionario della critica d'arte*, UTET, Torino

⁵² Castelnuovo E., Toscano B. (1989), "Falso", in *Dizionario della pittura e dei pittori*, Larousse Einaudi, pag. 256

⁵³ Accame V. (1995), *La pratica del falso*, Spirali, Milano

prima di tutto un copista, che non ha nulla a che vedere con quello che oggi chiamiamo falsario, non sussistendo in alcun modo l'intento fraudolento.

Riconoscere un'opera falsa è molto più complicato di quanto si pensi e lo dimostrano i numerosi abbagli che storici e critici dell'arte hanno preso negli ultimi cento anni (il più clamoroso quello riguardante le teste di Modigliani), dando per buone opere false e marchiando come false opere su cui non era stata fatta un'indagine sufficientemente approfondita⁵⁴.

In Italia, come nel resto del mondo, ad un mercato dell'arte lecito e regolare si affianca un fiorente commercio illegale d'opere d'arte e d'antichità e a causa della natura clandestina di questo mercato "sotterraneo", nessuno conosce il suo effettivo valore commerciale.

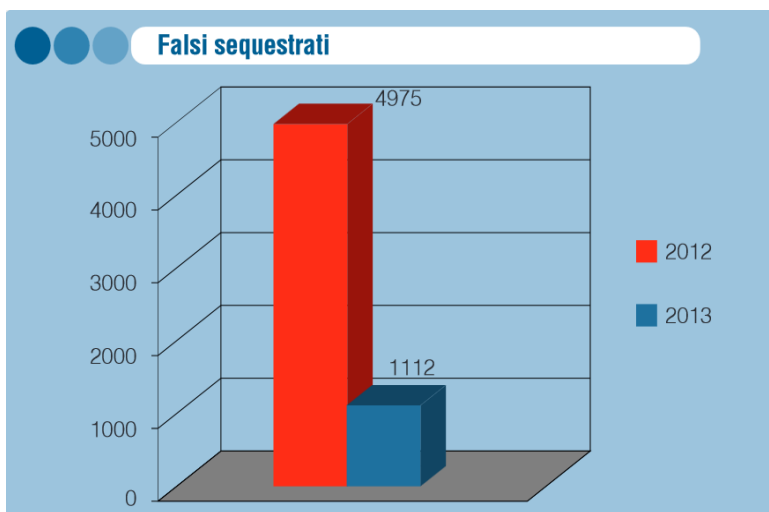
Attraverso l'analisi dei dati statistici presenti nella Banca Dati dei Beni Culturali riguardanti l'attività operativa del Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale nel biennio 2013-2014, si possono ottenere interessanti risultati in merito alla contraffazione di opere d'arte nel territorio italiano.

Nell'anno 2013 la falsificazione delle opere d'arte non ha subito flessioni a causa, come abbiamo già detto, dell'estrema facilità con la quale è possibile riprodurre opere, specialmente quelle d'arte contemporanea (figura 4.1). Il numero delle persone indagate per contraffazione di beni culturali sale del 35% rispetto al 2012 (371 persone deferite rispetto alle 275 dell'anno precedente), nonostante il numero di opere sequestrate sia minore (-3.863); questo dato è forse da interpretare come naturale conseguenza della recessione economica nazionale, ma anche determinato dal picco produttivo riguardante i falsi d'autore, per i quali c'è stato un significativo crollo della domanda d'acquisto⁵⁵.

⁵⁴ <http://www.collezionedatiffany.com/dipinti-autentici-dipinti-falsi/>

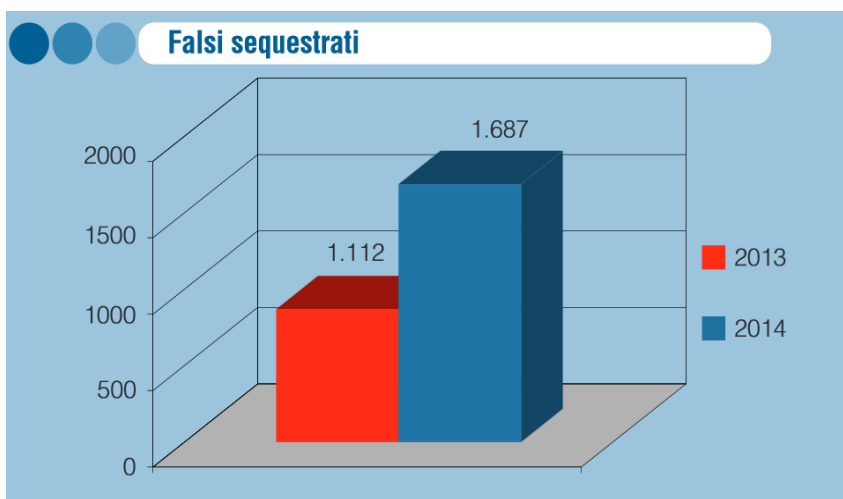
⁵⁵ http://www.beniculturali.it/mibac/multimedia/MiBAC/documents/1398877720605_ActivitaOperativa2013_.pdf

Figura 4.1: Falsi sequestrati nel 2012 e nel 2013



Nell'anno 2014 il CC TPC ha sequestrato 1.687 opere d'arte falsificata (il 77,4% riferite all'arte contemporanea), denunciando 254 persone, tra i quali almeno 20 operanti nel campo della contraffazione e della commercializzazione di opere d'arte contemporanea (figura 4.2).

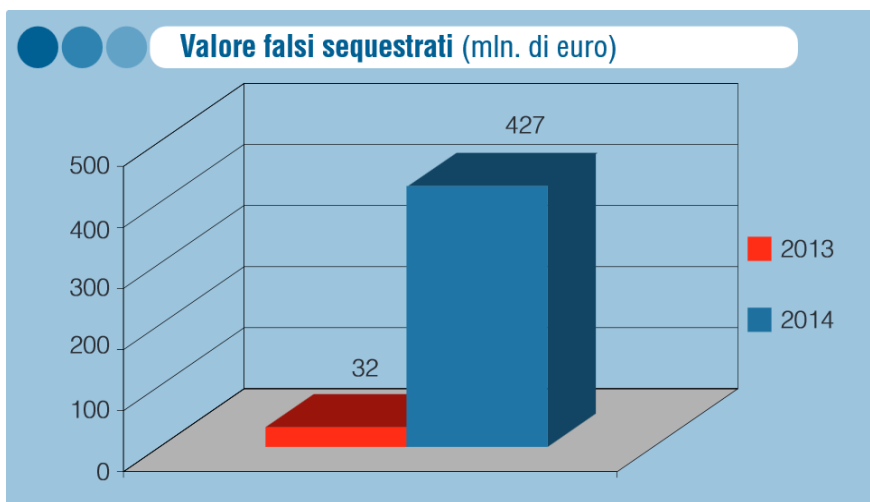
Figura 4.2: Falsi sequestrati nel 2013 e nel 2014



È importante sottolineare la collaborazione avviata con gli Uffici Esportazione italiani del MiBACT e gli Uffici SVAD delle Direzioni Regionali dell'Agenzia delle Dogane, che hanno permesso di individuare numerose opere falsificate, con un aumento dei sequestri del 51,7% (da 1.112 nel 2013 a 1.687 nel 2014).

Per quanto riguarda la stima economica delle opere falsificate e sequestrate (figura 4.3), si parla di una cifra che si aggira intorno ai 427 milioni di euro, rispetto ai 32 milioni del 2013, che dimostra non solo l'aumento di affari illeciti, ma anche l'intensa ed efficace attività di contrasto che è stata messa in atto⁵⁶.

Figura 4.3: Valore dei falsi sequestrati nel 2013 e nel 2014



Essendo il settore contemporaneo in particolare pericolo per quanto riguarda il rischio di falsificazione, il CC TPC ha affinato le tecniche investigative atte al contrasto di quest'attività sempre più all'avanguardia, avvalendosi anche della collaborazione di Istituti del CNR e mantenendosi in contatto diretto con le Fondazioni e gli archivi dei vari artisti.

Questo consistente mercato nero è molto stratificato e comprende il commercio di beni rubati, l'importazione e l'esportazione illegale di arte e il mercato dei falsi e delle contraffazioni; c'è anche un piccolo ma considerevole mercato "grigio", che riguarda tutta l'arte di provenienza incerta, quella con dispute sulla titolarità e la proprietà e l'arte che, pur venduta legalmente in una nazione, contravviene alle restrizioni patrimoniali o alle politiche commerciali di un'altra nazione⁵⁷.

⁵⁶http://www.beniculturali.it/mibac/multimedia/MiBAC/documents/1427458863761_Activita_Operativa_2014.pdf

⁵⁷ McAndrew C. (2010), *Fine Art and High Finance*, Bloomberg Press, New York, pag. 287

Risulta evidente l'enorme danno che l'introduzione sistematica di centinaia di opere falsificate causa non solo al mercato nel suo complesso, ma anche a collezionisti privati, agli artisti stessi e al patrimonio dello Stato.

Un'inchiesta internazionale iniziata nel 2007 ha portato all'arresto di 12 persone accusate di associazione a delinquere finalizzata al traffico transnazionale di opere d'arte, di artisti quali Mirò, Dalì e Picasso; queste opere venivano prodotte su commissione in Italia e vendute spesso nelle più importanti gallerie o case d'aste europee e, come si legge in una nota dell'Ansa, "venivano esportate nel mondo con falsa certificazione di autenticità grazie a galleristi e mercanti d'arte compiacenti". La difficoltà più grossa nel riconoscimento di queste contraffazioni sta nell'esecuzione stessa; molto spesso i falsi sequestrati non si rivelavano delle copie, ma delle vere e proprie creazioni dettate dalla fantasia del falsario, abile nell'imitazione della tecnica del maestro.

Un dato a dir poco sconcertante è quello rilasciato da Yann Walther, capo del Fine Art Expert Institute (FAEI), istituto che si trova all'interno del freeport di Ginevra, una zona franca ad altissima sorveglianza, dove collezionisti di tutto il mondo conservano più di un milione di opere d'arte⁵⁸. Secondo quanto dichiarato dagli specialisti svizzeri le dimensioni del fenomeno "falsificazione" sconfinano oltre ogni immaginazione, affermando che circa il 70% delle opere che analizzano risulta essere falso. Al FAEI vengono utilizzati metodi di analisi di ultima generazione come i raggi X, lo scanner ad infrarossi e l'analisi al carbonio per la datazione (approfondito nei paragrafi successivi), che a seconda dei casi vengono a costare al collezionista circa 15 mila euro, una spesa certamente sostanziosa ma che, come ha dichiarato Walther, "aggiunge un valore all'opera d'arte", perché non solo certificano in maniera inequivocabile l'originalità dell'opera, ma spesso rivelano anche particolari del processo creativo e delle tecniche utilizzate dall'artista, che ad una prima osservazione erano passate inosservate.

⁵⁸ <http://www.collezionedatiffany.com/mercato-arte-falso-2014/>

4.2 Cenni storici

Secondo le fonti letterarie, le prime contraffazioni artistiche risalgono alla Roma della tarda età repubblicana e proseguirono per tutta quella imperiale, in particolare per quanto riguarda la copia di sculture originali greche. Plinio il Vecchio e Fedro denunciarono alcuni artigiani del loro tempo che alteravano dolosamente sculture in marmo e manufatti d'argento, firmandole con i nomi dei maestri greci Prassitele e Mirone⁵⁹.

Il concetto di falso e il problema che ne deriva hanno però iniziato ad assumere forma in epoca rinascimentale, nel momento in cui si prese coscienza critica della distanza fra il contemporaneo e l'antico. Nelle epoche precedenti, particolarmente in quella medievale, la contraffazione non assumeva il significato che ha al giorno d'oggi, per il semplice fatto che una cultura religiosa come quella medievale non credeva fosse importante mantenere intatta la purezza filologica dell'opera d'arte⁶⁰; quando questa veniva rovinata o deturpata, la sostituivano con una che soddisfacesse allo stesso modo le esigenze devozionali di quella precedente⁶¹. Ciò che differenzia questo tipo di pratica da quella che oggi chiamiamo falsificazione è proprio la mancanza dell'intento ingannevole da parte di chi opera. Nonostante questo, erano perfettamente in grado di distinguere fra falso e originale, ma altrettanto bene sapevano invertire i termini e considerare vero ciò che a conti fatti era falso. Un chiaro esempio è la copia, impiegata lungamente in epoca antica e medievale, allo scopo di diffondere un modello unico, replicato infinite volte negli anni a seguire, non solo con intento didattico, ma anche per soddisfare le esigenze di committenti meno abbienti. Nondimeno, come già accennato, la copia permetteva di conservare più a lungo il simbolo che l'opera rappresentava, essendo possibile per mezzo di essa sostituire un originale usurato e non più adatto alla sua funzione (quasi sempre religiosa). Ciò che in quei secoli mancava per favorire la diffusione di un concetto oscuro come quello della falsificazione, era la distanza critica necessaria per distinguere un vero da un falso, la distanza storica

⁵⁹ <http://www.cultor.org/falsi/fx.html>

⁶⁰ Lanzoni F. (1925), *Genesis svolgimento e tramonto delle leggende storiche*, Tip. Poliglotta Vaticana, Roma

⁶¹ Bussagli M. (2007), "Dove finisce la copia e inizia il falso", in *Treccani. Il libro dell'anno 2007*, Istituto della Enciclopedia Treccani, Roma

fra presente e passato, ma soprattutto un cambiamento sostanziale nella considerazione che si aveva dell'artista, visto ancora come un semplice artigiano e non un intellettuale degno di stima, alla pari di teologi e filosofi. Ed è proprio nel Rinascimento che questi cambiamenti si concretizzano e l'antichità diviene un mondo di bellezza perduto, con il quale l'arte poteva confrontarsi⁶².

Nel 16° e 17° secolo il confine tra artista, restauratore e falsario era ancora molto sottile e in particolare la differenza tra falsificatori e imitatori rimase molto equivoca; un esempio fra tutti quello di Pieter Bruegel, che iniziò la sua carriera sperando di essere scambiato per Hieronymus Bosch, indirizzando la propria produzione incisoria in senso volutamente ambiguo. Un altro fu Luca Giordano, che realizzò falsi di Dürer, Tintoretto e Tiziano, per prendersi gioco di un collezionista che non aveva saputo apprezzare la sua pittura⁶³.

Bisogna attendere il Settecento e la figura di Johann Joachim Winckelmann per avere la giusta distanza critica per comprendere la differenza fra vero e falso e la delineazione di questa nuova figura, quella del falsario di professione, come Giuseppe Guerra, operante nella metà del secolo con le sue simulazioni della tecnica dell'encausto, con cui realizzò 72 frammenti di pittura romana venduti ai Gesuiti del Museo Kircheriano a Roma⁶⁴. I nuovi falsari davano vita a maestri senza nome, realizzando delle vere e proprie opere originali, per le quali utilizzavano la conoscenza dei caratteri stilistici di singole scuole, senza imitare in tutto e per tutto uno specifico artista⁶⁵.

Fu nell'Ottocento che, sulla scorta dell'esperienza settecentesca, la falsificazione e la contraffazione si specializzarono e si adattarono alle nuove scoperte archeologiche, incentivate dal gusto borghese e da una domanda di mercato sempre più ampia, che desiderava sfruttare le opere come semplici oggetti d'arredo⁶⁶. Un primo tentativo da parte degli studiosi di contrastare questo nuovo flusso di falsificazione, fu quello di rendere queste opere visibili al pubblico, come avviene ad esempio al Victoria and Albert Museum di Londra, la cui immensa

⁶² Von Schlosser J. (1974), *Raccolte d'arte e meraviglie del Rinascimento*, Sansoni, Firenze

⁶³ Griseri A. (1961), "Luca Giordano alla maniera di...", in *Arte antica e moderna*, IV

⁶⁴ Cagianò de Azevedo M. (1950), "Falsi settecenteschi di pitture antiche", *Bollettino Istituto Centrale del Restauro*, 1, pag. 41-43

⁶⁵ Winckelmann J. J. (1961), *Lettere italiane*, Feltrinelli, Milano

⁶⁶ Arnau F. (1961), *Arte della falsificazione. Falsificazione dell'arte*, Feltrinelli, Milano

collezione è, seppur in minima parte, dedicata all'esposizione di falsi che, seppur contraddistinti da un mero intento fraudolento, presentano una certa qualità ed un certo valore.

Il 20° secolo, con le sue nuove scoperte e tecniche di smascheramento di opere false, rappresentò un punto di svolta, ma in una direzione non completamente positiva; i falsari stessi, infatti, si adeguarono e divennero progressivamente sempre più raffinati e precisi nella contraffazione delle opere d'arte, una vera e propria generazione di specialisti del settore. Spesso si trattava di personaggi intelligenti e colti, che sapevano collocare le proprie opere in quella zona oscura nella quale critici e studiosi mostravano più debolezze, spacciando con facilità falsi come originali, particolarmente nell'arte contemporanea, che come già accennato nel precedente paragrafo sta subendo i danni maggiori.

4.2.1 Attribuzioni errate

Con queste premesse non risulta difficile immaginare che la storia dell'arte sia pregna di false o erronee attribuzioni, alcune delle quali di forte impatto mediatico, che hanno attirato l'attenzione non solo del pubblico più esperto.

Fra i più eclatanti, il caso riguardante il noto commerciante d'arte Otto Wacker, che nel 1932 venne processato a Berlino con l'accusa di aver venduto 33 opere false di Van Gogh, con annessa certificazione da parte di esperti del pittore olandese, ingannati per mezzo di una falsa corrispondenza familiare, che costò al commerciante 19 mesi di carcere e 30.000 marchi di risarcimento⁶⁷.

Uno dei casi più citati e conosciuti è quello riguardante Han Anthonius van Meegeren (1889-1947), noto come "il falsario che truffò i nazisti", che riuscì per anni ad imbrogliare studiosi di tutto il mondo che credevano le sue creazioni originali di Jan Vermeer. Passerà alla storia la vicenda riguardante la sua "Cena in Emmaus", considerata dalle più prestigiose riviste internazionali d'arte come la scoperta di uno straordinario capolavoro del pittore olandese, subito acquistato dalla Rembrandt Vereening per il Boymans Museum di Rotterdam alla cifra di

⁶⁷ Lorusso S., Barone V. (2012), "La valutazione soggettiva e oggettiva dell'opera d'arte: due lingue in un'unica cultura", *Conservation Science in Cultural Heritage*, 12, pag. 19 – 24

550.000 fiorini. È sorprendente pensare che anche le più moderne tecnologie dell'epoca, adoperate per analizzare il dipinto, ne rivelarono a colpo sicuro l'autenticità e non sarebbe mai stato scoperto se non fosse stato lui stesso ad autodenunciarsi⁶⁸. Non fu né la prima né l'ultima prova di Van Meegeren, che riuscì ad ingannare anche il Rijksmuseum di Amsterdam, che acquistò una sua "Lavanda dei piedi" nel 1943, alla cifra stratosferica di 1.250.000 fiorini, credendolo un originale di Vermeer. Tutto venne in superficie dopo la guerra quando l'artista, per scagionarsi dall'accusa di collaborazionismo con i nazisti, affermò di essere stato impegnato, in quegli anni, a dipingere falsi Vermeer e per dimostrarlo ne dipinse uno ex novo, davanti a centinaia di persone. Fu in quel momento che tutte le straordinarie scoperte avvenute gli anni precedenti riguardanti Vermeer si fecero sospette e Van Meegeren finì sotto processo, durante il quale fu costretto a rivelare tutte le tecniche impiegate per ingannare così abilmente critici e studiosi⁶⁹.

Per quanto riguarda l'Italia, il nome che più risuonò fu quello di Icilio Federico Joni (1866 – 1946), che nella sua carriera realizzò opere acquistate come autentiche da alcuni dei più importanti musei italiani e internazionali, tra i quali il Metropolitan Museum of Art di New York, il Courtauld Institute of Art di Londra, la National Gallery of Art di Dublino e da collezioni private e pubbliche, come quella della Banca Monte dei Paschi. Joni era specializzato nei fondi oro tipicamente di marca senese, che in quegli anni invasero il mercato procurandogli fama e onore ma che, alla pubblicazione della sua autobiografia "Le memorie di un pittore di quadri antichi" (1932), rese presumibilmente contraffatta ogni tavola di scuola senese pervenuta nel mercato antiquario⁷⁰.

Una figura preminente nel confutare l'originalità di alcune opere è stato il critico d'arte Federico Zeri, che negli anni '80 denunciò il famoso "Trono Ludovisi", considerato da tutti un capolavoro della scultura greca del V secolo a.C., come un falso ottocentesco. Allo stesso modo, nel 1983, Zeri cercò di impedire l'acquisto di una statua rappresentante un giovane vittorioso da parte del Getty Museum, avendo

⁶⁸ Haskell F. (1986), *Mecenati e pittori*, Sansoni, Firenze

⁶⁹ Bussagli M. (2007), "Dove finisce la copia e inizia il falso", in *Treccani. Il libro dell'anno 2007*, Istituto della Enciclopedia Treccani, Roma

⁷⁰ Mazzone G. (2004), *Falsi d'autore, Icilio Federico Joni e la cultura del falso tra Otto e Novecento*, Protagon Editori Toscani, Firenze

rilevato una falsa e antichizzata patina esterna; il museo americano non dette peso alle sue parole ed acquistò la scultura per 7 milioni di dollari, che anni dopo venne giudicata inequivocabilmente falsa.

Il nome di Zeri tornò nuovamente alla ribalta nel 1984, quando destò notevole scalpore il ritrovamento delle famose “Testi di Modigliani”, realizzate da quattro ragazzi che volevano prendersi gioco dei critici contemporanei. All’epoca lo storico dell’arte Giulio Carlo Argan parlò di un miracoloso ritrovamento di tre teste incompiute del noto scultore livornese, al quale andava attribuita senza ombra di dubbio la paternità. Fu proprio Zeri a smascherare la beffa, definendo le sculture da tutti gli esperti ritenute dei capolavori, “dei paracarri” senza significato⁷¹.

Un caso più recente quello riguardante l’opera “Testa di uomo” del pittore olandese Vincent Van Gogh, che nel 2007, dopo essere stata esposta per 67 anni al Victoria Museum di Melbourne, è stata dichiarata falsa. Era stata venduta al museo nel 1939 da Keith Murdoch, padre del magnate dei media Rupert Murdoch, ma attribuita oggi ad un contemporaneo dell’artista olandese di cui non si conosce il nome.

La più recente attribuzione di risonanza mondiale riguarda invece un “Crocifisso” ligneo policromo che si ritiene eseguito da un giovane Michelangelo. Lo stato italiano lo acquistò da un antiquario torinese per 3 milioni e 250 mila euro nel 2008, ma ad oggi non tutti gli esperti condividono l’attribuzione al Buonarroti⁷².

4.3 La legislazione in materia di falsi

La regola principale che vige all’interno del mercato dell’arte è garantire l’autenticità dell’opera che ci si appresta a vendere.

Il 1735 è una data significativa per il mercato artistico e per i suoi investitori, perché coincide con il momento in cui in Inghilterra venne promulgata la prima legge sul diritto d’autore, che non solo proteggeva la paternità di un’opera d’arte, ma segnò definitivamente una linea distintiva tra ciò che è vero e di valore e ciò

⁷¹ Marabottini A. (1973), “Falsificazioni e disconoscimenti nell’arte contemporanea”, in *I problemi di Ulisse*, XII

⁷² Lorusso S., Barone V. (2012), “La valutazione soggettiva e oggettiva dell’opera d’arte: due lingue in un’unica cultura”, *Conservation Science in Cultural Heritage*, 12, pag. 19 - 24

che è falso. A partire da questo momento il fenomeno della falsificazione divenne reale e si rese necessaria la distinzione di questo dalla mera imitazione, isolando la figura del falsario come punibile penalmente e non più solamente soggetto ad una condanna morale⁷³.

Il diritto d'autore riconosce all'autore di un'opera d'arte il diritto di rivendicarne la paternità o di disconoscerla, negarla o contestarla e da tale diritto discende quello di autenticazione della stessa (art. 20 Legge n. 633/41). Il diritto di paternità è infatti uno dei diritti morali di cui gode un artista ed è inalienabile e imprescrittibile e dopo la morte hanno il potere di pretendere il rispetto di questo diritto coniuge, figli, genitori o altri discendenti diretti⁷⁴.

Il Codice dei beni culturali (D.Lgs. 22 gennaio 2004, n. 42) prevede una serie di norme volte a tutelare le opere originali dai falsi. All'art. 64 una norma assicura una misura di protezione preventiva contro i falsi che è rappresentata dal certificato di autenticità, o meglio dall'obbligo spettante al venditore di rilasciare una dichiarazione di autenticità o della probabile attribuzione e provenienza dell'opera, che dovrà essere posta su una copia fotografica della stessa (quando possibile in base alla natura dell'opera); qualora informazioni di questo tipo non siano pervenute al mercante, è sufficiente rendere un'autodichiarazione che indichi nel dettaglio tutte le informazioni in suo possesso. La dichiarazione di autenticità può essere rilasciata dall'artista stesso o, nel caso in cui questo sia defunto, dai suoi eredi, dagli archivi o dalle fondazioni intitolate al suddetto, che si occupano di diffondere e tutelare la sua opera. È chiaro quindi che non sono previste particolari formalità, potendo provenire non solo da soggetti come eredi e fondazioni, ma anche essere elaborata attraverso l'expertise di un esperto⁷⁵, contenente la descrizione precisa e accurata dell'opera del suo complesso.

⁷³ Coco N. (1959), "Profili criminologici dei falsi d'arte", in *Arch. Pen.*, citato in *Il codice dei beni culturali e del paesaggio tra teoria e prassi*, Giuffrè Editore, Milano

⁷⁴ Stabile S. (2014), "I falsi di opere d'arte nel diritto italiano", *Art & Law*, Negri-Clementi Studio Legale Associato

⁷⁵ Expertise è una parola francese entrata nell'uso comune intorno al XIX secolo per indicare il giudizio espresso, solitamente per iscritto, da un esperto d'arte in merito all'autenticità di un'opera o la sua attribuzione ad un determinato artista. Solitamente la richiesta di un expertise viene fatta da un collezionista privato o da un antiquario che voglia assicurarsi l'autenticità o la corretta attribuzione di un bene artistico attraverso il giudizio firmato e datato di un professionista del settore. Spesso queste valutazioni vengono motivate e sostenute attraverso documenti storici, citazioni, fonti, analisi stilistiche e tecniche, fino ad arrivare a delle vere e proprie indagini scientifiche.

L'elaborazione di una perizia è un'operazione complessa che spesso viene richiesta in tempi brevi e con ridotte risorse finanziarie ed è fondamentale, per la sua buona riuscita, fornire prove difficilmente confutabili, siano esse scientifiche o congetturali. È bene ricordare che la legge n.633 del 22 aprile 1941 dice che gli eredi hanno il diritto di gestire l'archivio dell'artista deceduto, ma non che uno studioso non abbia il diritto di periziare quel dato artista; molto spesso infatti, nei siti delle Fondazioni si legge la frase "siamo gli unici a poter periziare il nostro artista", ma è una dichiarazione non vera, perché il loro unico potere sta nel poter inserire, a loro piacimento, un'opera all'interno dell'archivio, un meccanismo perverso alimentato dalle case d'asta, che molto spesso sono restie a vendere opere che non siano archiviate⁷⁶. Quando la dichiarazione viene rilasciata da fondazioni e archivi, si possono creare delle situazioni di incertezza e conflitto, pertanto in questi casi i certificati sono rilasciati solo a seguito di una comparazione dell'opera in esame con altre dello stesso artista e dello stesso periodo storico-artistico⁷⁷. Sarebbe preferibile affidare il giudizio sull'autenticità delle opere a soggetti terzi, privi di un coinvolgimento diretto nella divulgazione dell'opera dell'autore oggetto di perizia, ma in possesso delle competenze adatte al caso. Non è inusuale che una fondazione restringa il numero di autentiche rilasciate con il nome dell'artista che rappresenta, al fine di far crescere il valore economico delle opere.

Se il certificato di autenticità ha lo scopo di assicurare la qualità dell'opera d'arte, l'attestato di provenienza si impegna a garantirne la lecita provenienza. Un solido accordo di acquisto che copra tutte le questioni inerenti alla provenienza dell'opera d'arte, nel caso in cui sia incerta o non certificata, può evitare incomprensioni e costosi interventi legali futuri; al momento dell'acquisto di arte con dubbia provenienza, si potrebbe intervenire includendo nel contratto una clausola indicante che l'acquirente fa espressamente affidamento alla provenienza dichiarata nell'atto di vendita⁷⁸.

⁷⁶ <http://www.collezionedatiffany.com/perizia-expertise/>

⁷⁷ Stabile S. (2014), "I falsi di opere d'arte nel diritto italiano", *Art & Law*, Negri-Clementi Studio Legale Associato

⁷⁸ McAndrew C. (2010), *Fine Art and High Finance*, Bloomberg Press, New York, pag. 301

L'art. 179 disciplina invece i casi di non punibilità, previsti per coloro che riproducono, detengono o mettono in vendita copie di opere di pittura, scultura o grafica, dichiarandole espressamente non autentiche al momento della vendita, attraverso una specifica dichiarazione di non autenticità⁷⁹. Il mercato dei falsi d'autore⁸⁰ è in costante crescita, come si può notare negli uffici e nelle sale d'aspetto, che molto spesso ostentano capolavori di Van Gogh, Klimt o Caravaggio. Una categoria differente è quella delle opere sosia, realizzate riproducendo perfettamente capolavori di altri artisti da cui si differenziano solo nel titolo e nell'autore (uno dei maggiori esponenti è Mike Bidlo, che ha riprodotto accuratamente capolavori di Picasso, Matisse, Warhol e Pollock). Queste opere non possono chiaramente essere identificate come false, ma riproducendo alla perfezione i corrispettivi originali, sono lecite sotto il profilo del diritto d'autore? Il diritto d'autore distingue infatti tra opere contraffatte, quando avviene uno sfruttamento illecito del diritto patrimoniale dell'autore (come il diritto di riproduzione) e parla invece di plagio quando viene attribuita ingannevolmente la paternità di un'opera ad un artista⁸¹.

4.4 Evitare i falsi

Come già affermato, nel momento in cui si decide di acquistare un'opera d'arte da un commerciante, un artista o una casa d'aste, come punto di partenza si deve determinare se l'opera sia o meno autentica. Il processo di autenticazione può essere scoraggiante, soprattutto per i non esperti, e il modo migliore per partire è utilizzare il catalogo ragionato, affiancandolo alle competenze e alle ricerche fatte dagli esperti e, se necessario, alle analisi scientifiche.

Trovare un esperto d'arte completamente imparziale può risultare sorprendentemente impegnativo; oltre a figure professionali riconosciute, come i periti operanti all'interno di prestigiose case d'asta o gallerie, è possibile contattare

⁷⁹ Stabile S. (2014), "I falsi di opere d'arte nel diritto italiano", *Art & Law*, Negri-Clementi Studio Legale Associato

⁸⁰ Riproduzioni di opere note, eseguite fedelmente da artisti contemporanei che ne rilasciano contestualmente una certificazione di non autenticità.

⁸¹ <http://www.tribune.com/2011/10/falsi-d'autore-e-copie-ad-arte>

curatori di mostre, tenendo in considerazione però che questi molto spesso autenticano le opere d'arte con estrema cautela, perché sofferenti della cosiddetta "febbre del falso", causata dalla continua ed inesorabile diffusione nel mercato di opere contraffatte. Nondimeno i musei stessi temono responsabilità giuridiche derivanti da errate autenticazioni e di conseguenza frequentemente vietano ai propri curatori di intervenire in valutazioni esterne⁸².

Nell'ambito dell'arte contemporanea, molto spesso, si ha la possibilità di chiedere direttamente all'artista l'autenticazione dell'opera, ma nemmeno questo approccio diretto è privo di rischi: molti artisti rifiutano di autenticare alcune opere perché eseguite in minima parte da alcuni collaboratori, mentre altri potrebbero essere meno espliciti in merito alla data di esecuzione delle stesse. Un esempio fra tutti quello di Giorgio de Chirico, conosciuto per aver dipinto copie di sue opere antecedenti, nel momento in cui la domanda era in crescita.

In Francia, per autenticare le opere d'arte, si può consultare il titolare del "droit morale", solitamente l'erede, che ha il diritto di attribuire una determinata opera all'artista cui fa riferimento; questo però non può avere alcuna competenza specifica in merito, pertanto il suo giudizio non è assoluto né definitivo. L'invio di un'opera d'arte per la valutazione può essere molto rischioso in Francia, perché alcuni comitati di autenticazione assumono un approccio drastico e se la paternità dell'opera è in discussione, preferiscono prima distruggerla e poi fare domande in merito.

Come parte integrante del processo di autenticazione, molto spesso i comitati addetti chiedono non solo di visionare l'opera, ma anche di venire a conoscenza di tutte le informazioni relative ai precedenti proprietari e alle pubblicazioni che ne citano il prezzo. Purtroppo alcuni comitati possono essere incentivati ad autenticare un'opera o, molto più frequentemente, a declinarne l'autenticazione per limitare l'offerta di originali.

Con più sicurezza è possibile, per un collezionista, acquistare dai mercanti d'arte presso le fiere, che godono di un maggiore controllo da parte di esperti d'arte riconosciuti; questi infatti, i giorni prima dell'apertura delle fiere, passano molto

⁸² McAndrew C. (2010), *Fine Art and High Finance*, Bloomberg Press, New York, pag. 293

tempo ad analizzare gli oggetti e le relative attribuzioni, chiedendo spesso ai mercanti di rietichettare o rimuovere opere dubbie o discutibili⁸³.

Quando ci si vuole accertare dell'autenticità dell'opera che si va ad acquistare, è importante tenere a mente che non solo l'opera, ma i documenti stessi possono essere falsi. In alcuni settori del mercato artistico, maggiore è la documentazione fornita per un lavoro semisconosciuto, maggiore è la probabilità che questa sia stata alterata o falsificata totalmente.

Come già accennato, un primo passo è quello di affidarsi al catalogo ragionato dell'artista, contenente tutte le informazioni relative alle opere e ai proprietari precedenti. Dal momento che diversi studiosi possono creare diversi cataloghi ragionati, e che per questo tipo di operazione non è necessaria alcuna qualificazione particolare, si potrebbe arrivare a conclusioni contrastanti in materia di autenticità. Tuttavia, se una grande casa d'aste si basa sempre su un particolare catalogo ragionato, è probabile che questo sia considerato il più autorevole in commercio; al contrario, un'opera omessa da ciò che generalmente viene definito il catalogo ragionato definitivo dell'artista, potrebbe risultare molto difficile da vendere e deve ad ogni modo essere affrontata con cautela da parte di un ipotetico acquirente⁸⁴.

Quando le ricerche e le competenze di diversi esperti conducono verso l'autenticazione, ma questa non è totalmente verificabile, il passo successivo potrebbe essere l'analisi tecnico scientifica, come la datazione attraverso il radiocarbonio o la termoluminescenza. Tali tecniche sono state annunciate da alcuni come il futuro del mondo dell'arte, ma molto spesso sono più utili per confutare o contestare la paternità dell'opera che per accertarne l'autenticità. La scienza può determinare che un oggetto sia antico, ma non necessariamente che provenga dalla mano di un particolare artista, come è accaduto spesso nelle attribuzioni riguardanti Rembrandt.

Può essere saggio da parte del collezionista rivisitare periodicamente le opere della propria collezione e determinare se un'autenticazione fatta in precedenza sia ancora valida. Le opinioni degli esperti, specialmente quando si parla di opere

⁸³ McAndrew C. (2010), *Fine Art and High Finance*, Bloomberg Press, New York, pag. 296

⁸⁴ Ibid.

datate, possono cambiare nel corso del tempo, grazie anche alla disponibilità di nuove e più specifiche informazioni; e così, “mano del maestro” di oggi, potrebbe rivelarsi “fatto da un cugino” domani, o viceversa. Copie e falsi, quando eseguiti in un periodo storico diverso rispetto a quello dell’artista che imitano, accorpano senza volerlo elementi del proprio tempo, comprese mode e costumi dell’epoca, che spesso a posteriori rivelano la propria natura⁸⁵.

Quando non è possibile raggiungere una soluzione, i tribunali posso risolvere i problemi relativi all’autenticazione, anche se non sono i luoghi migliori in cui risolvere questioni di questo tipo; giudici e avvocati tendono a ragionare secondo regole chiare e sentenze definitive, standard ovviamente inadeguati ad un settore in cui le opinioni mutano sulla base di nuove, presumibilmente migliori, informazioni e scoperte⁸⁶.

4.4.1 Le analisi scientifiche

Disse Friedrich Winkler: “Per affinare la propria capacità di distinguere ciò che è autentico, il migliore esercizio è riconoscere ciò che è falso”⁸⁷. A quest’affermazione Eric Hebborn, uno dei più noti falsari del nostro secolo rispose: “E chi meglio di un falsario consumato può riconoscere ciò che è falso? Un tempo non soltanto gli artisti si formavano eseguendo copie e imitazioni, ma anche gli studiosi e tutti coloro che volevano diventare esperti. Sono dell’avviso che quella pratica dovrebbe essere ripristinata: integrando gli studi normali con l’apprendimento diretto delle tecniche di maestri antichi si otterrebbe una conoscenza dell’arte ben più profonda di quella data da un approccio puramente accademico”⁸⁸.

Gli specialisti dell’arte non sembrano essere dello stesso avviso e fin dall’inizio del Novecento si è manifestata l’esigenza di affiancare allo studio prettamente umanistico di un oggetto artistico, un approccio di tipo scientifico, che prevede l’utilizzo di metodologie chimiche e fisiche. Soprattutto per quanto riguarda i falsi,

⁸⁵ <http://www.artericerca.com>

⁸⁶ McAndrew C. (2010), *Fine Art and High Finance*, Bloomberg Press, New York, pag. 297

⁸⁷ citato da Schuller S. (1960), *Forgers, Dealers and Experts*, Arthur Baker, Londra, pag. 15

⁸⁸ Hebborn E. (1995), *Il manuale del falsario*, Neri Pozza, Vicenza

sempre maggiormente si sceglie di avvalersi dell'aiuto di particolari metodologie che permettano una corretta e chiara risoluzione dei dubbi in merito all'autenticità di un'opera⁸⁹. Ogni opera verosimilmente falsa verrà quindi in prima linea indagata esteticamente, da parte di storici e critici, alla ricerca di errori ed anacronismi stilistici; il restauratore indagherà tutti i requisiti tecnici che l'opera dovrebbe avere, mentre i metodi scientifici saranno utilizzati per scoprire nuove prove che confermino o smentiscano i giudizi dati dalle altre due figure professionali. Storici dell'arte, restauratori e scienziati sono dunque alleati nel cercare di smascherare ogni forma di falsificazione nell'arte⁹⁰.

Un primo passo potrebbe essere quello di verificare quanto sia antico l'oggetto che ci si appresta ad analizzare, avvalendosi in particolare di tre tecniche di datazione: il metodo del carbonio 14⁹¹, la termoluminescenza e la dendrocronologia⁹². La tecnica della termoluminescenza consente di smascherare tutti quei falsi che grazie all'abilità del falsario sono in grado di eludere il vaglio stilistico e iconografico dell'esperto, in particolare quelli di epoca ottocentesca⁹³. C'è da precisare infatti che, mentre i falsari ottocenteschi non avrebbero mai potuto immaginare che le tecniche di analisi sarebbero evolute al punto tale da determinare quando un particolare oggetto sia stato cotto, i falsari contemporanei sono pienamente consapevoli e sono in grado di aggirare abilmente il problema, per esempio utilizzando strumenti che permettano di "invecchiare" artificialmente l'oggetto, come le strumentazioni mediche per le radioterapie.

Molto spesso i falsari mettono a punto la frode utilizzando tavole o tele antiche e per evidenziare l'eventuale presenza di un altro dipinto al di sotto della superficie pittorica si possono utilizzare due fondamentali tecniche: la radiografia X e la riflettografia infrarossa. La prima, proprio come con il corpo umano, permette di vedere ciò che non è visibile ai nostri occhi, utilizzando appunto i raggi X che

⁸⁹ Felici A. C. (2007), "Metodi scientifici per riconoscere i falsi d'arte", in *Treccani. Il libro dell'anno 2007*, Istituto della Enciclopedia Treccani, Roma

⁹⁰ Conti A. (1973), *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Bompiani, Milano

⁹¹ Il metodo del carbonio 14, o radiocarbonio, viene utilizzato per la datazione assoluta di reperti di natura organica come ossa, legno, stoffa, ecc.

⁹² La dendrocronologia viene utilizzata per la datazione di oggetti in legno come mobili, strumenti musicali, statue lignee e dipinti su tavola.

⁹³ Mattini M., Moles A. (2002), *La chimica del restauro*, Nardini, Firenze

attraversano lo spessore del dipinto, anche se spesso vengono in parte assorbiti dai pigmenti. Risultano chiari i limiti che questa tecnica presenta, primo fra tutti l'impossibilità di eseguire l'analisi nel luogo in cui è conservata l'opera e secondariamente non produce alcun risultato utile nel caso in cui nello strato preparatorio del dipinto sia stata utilizzata la biacca; la biacca infatti, contenendo piombo, produce una sorta di schermo per i raggi X e ne assorbe la quasi totalità. Per ovviare a questi problemi viene talvolta utilizzata la riflettografia infrarossa, che permette di visualizzare ciò che si trova al di sotto della superficie tramite strumentazioni facilmente trasportabili⁹⁴. L'idea che sta alla base dell'utilizzo di simili tecniche è quella di poter scovare eventuali disegni preparatori, pentimenti o dipinti completamente diversi; in questo senso risulta utile soprattutto nella distinzione fra un'opera originale ed una sua copia, essendo quest'ultima teoricamente priva di ripensamenti, come accade frequentemente invece in un originale, rappresentazione dell'estro creativo dell'artista, che avrà nel tempo cambiato idea in merito alla realizzazione della sua opera⁹⁵.

Un'ulteriore indagine potrebbe essere dirottata verso i materiali con i quali è stato realizzato l'oggetto, soprattutto quelli nei quali non è possibile applicare le tecniche di datazione diretta; a questo proposito si può ovviare al problema utilizzando una sorta di datazione indiretta, attraverso l'analisi chimica dei pigmenti utilizzati dal pittore. Molti pigmenti non sono di origine naturale ed è nota agli studiosi l'epoca in cui questi sono stati sintetizzati per la prima volta. È lampante quindi dedurre che la presenza di un pigmento commercializzato in un periodo successivo rispetto al dipinto che si sta analizzando, escluso che si tratti di un restauro moderno, è indice certo di falsità dell'opera⁹⁶. Ovviamente i falsari di questo secolo sono a conoscenza di tali strumentazioni scientifiche e hanno iniziato a prestare più attenzione alla scelta dei pigmenti da utilizzare, andando prima a verificare che questi fossero utilizzati nell'epoca del pittore che si apprestano a falsificare. Fra le tecniche non distruttive disponibili troviamo: la

⁹⁴ Cremonesi P. (2004), *L'uso dei solventi organici nella pulitura di opere policrome*, Il Prato casa editrice, Padova

⁹⁵ Felici A. C. (2007), "Metodi scientifici per riconoscere i falsi d'arte", in *Treccani. Il libro dell'anno 2007*, Istituto della Enciclopedia Treccani, Roma

⁹⁶ Giannini C. (1992), *Lessico del restauro. Storia, tecniche, strumenti*, Bompiani, Fiesole

spettroscopia di fluorescenza indotta da raggi X (XRF) e la spettroscopia Raman. La prima è una delle maggiormente utilizzate per l'analisi dei materiali perché consente di ottenere molto velocemente informazioni in merito agli elementi chimici presenti; nel caso in cui il materiale da analizzare sia di natura organica, è preferibile utilizzare altre tecniche, come la spettroscopia Raman, una delle più utilizzate per reperti archeologici e opere d'arte.

I falsari ottocenteschi molto spesso non ponevano particolare attenzione nell'evitare l'uso di strumenti e tecniche moderne, lasciando inconsapevolmente dei segni del loro operato. È possibile riconoscere la falsità di un oggetto attraverso strumenti che analizzino le tecniche utilizzate per realizzarlo e fra queste troviamo la microscopia elettronica a scansione, che permette di osservare la superficie dell'oggetto su dimensioni che sono al di sotto della massima risoluzione ottenibile utilizzando la luce visibile e che non possono essere evidenziate attraverso un semplice microscopio ottico.

È importante sottolineare che i metodi scientifici non riescono sempre a provare la falsità o a garantire l'autenticità di un dipinto, e lo strumento primario resta sempre il giudizio estetico, supportato dalle più innovative scienze tecniche⁹⁷.

4.5 Rilevanza dell'attribuzione

Quando si decide di acquistare un dipinto potrebbe accadere che questo, attribuito in prima istanza ad un determinato artista, risulti successivamente di attribuzione incerta o diversa rispetto a quella iniziale. Lo stesso risultato potrebbe essere determinato dalla contestazione, da parte degli eredi di un artista defunto, della paternità dell'opera da voi acquistata. L'attribuzione di un'opera d'arte, a differenza delle questioni relative all'autenticità, è un concetto molto più ampio e meno definito. Nel Regno Unito, ad esempio, in assenza di contraffazione deliberata, non sempre l'acquirente è coperto da una garanzia contrattuale esplicita e molto spesso vengono applicati i principi generali del diritto, attraverso i quali le parti cercheranno di valutare se l'attribuzione è stata negligente, dando

⁹⁷ <http://www.parodos.it/blog/falso.htm>

quindi luogo ad un risarcimento, o se non lo è stata. Si ritiene infatti che l'attribuzione abbia a che fare con le opinioni e le competenze del professionista, che spesso possono produrre conclusioni diverse e inconciliabili. Le circostanze utili alla valutazione di un'attribuzione dovrebbero includere lo status e la competenza della casa d'aste o del perito e le informazioni e le risorse a sua disposizione al momento dell'attribuzione, essendo le opinioni e le conoscenze (artistiche e scientifiche) disponibili mutevoli nel tempo, grazie allo sviluppo degli studi e delle tecniche scientifiche. Anche la catalogazione spesso rispecchia le sottili variazioni nelle attribuzioni, attraverso l'accurato uso di termini come: "dell'artista", "attribuito all'artista", "alla maniera dell'artista", ecc..

Ne deriva che molto spesso gli esperti non sono d'accordo fra loro, creando un grado elevato di incertezza in chi opera all'interno del mercato; nel caso in cui siano presenti inconciliabili differenze nelle perizie eseguite, l'approccio più prudente potrebbe essere citarle tutte e lasciare agli acquirenti la decisione⁹⁸.

Risulta interessante la terminologia elaborata dal Professor Lorusso dell'Alma Mater Studiorum di Bologna (Dipartimento dei Beni Culturali di Ravenna), per distinguere fra le diverse tipologie di riproduzione di un'opera d'arte e che vengono utilizzate per le attribuzioni.

Tabella 4.1: Attribuzione di un'opera d'arte

Autentico	L'opera d'arte è interamente dell'epoca indicata (o di un determinato autore)
Originale	L'opera d'arte è realmente di un determinato artista del quale presenta tutte le caratteristiche stilistiche
Replica	Riedizione di un prototipo originale, eseguita dall'artista stesso
Copia	Riproduzione dell'opera eseguita da un artista diverso

⁹⁸ Christopherson T. (2014), "Art market risk and complexity: An insider's view", in Dempster A. M., *Risk and Uncertainty in the Art World*, Bloomsbury Publishing, Londra, pag. 58

Attribuito a	Tale indicazione evidenzia che l'opera è stata eseguita ai tempi dell'artista in questione e che lo stesso è l'autore più probabile
Firma di	Tale indicazione ha lo scopo di garantire l'attribuzione all'artista nominato, sebbene vi sia comunque da verificare l'autenticità di tale firma
Scuola di	L'autore dell'opera è un artista gravitante nell'ambiente dell'artista citato o si tratta di un allievo
Seguace	Artista che rivela alcuni tratti stilistici riconducibili a un determinato maestro
Falso	Consiste nella sostituzione totale di un manufatto a fini speculativi
Riprodotta	Opera realizzata con mezzi informatici

Fonte: Lorusso⁹⁹

Quando siamo al cospetto di una copia a sostituzione di un originale per preservare l'autentico o quando abbiamo a che fare con un'interpretazione autonoma dello stile di un altro artista, questa non solo è legittimata dalla legge, ma molto spesso gode anche di un certo valore commerciale. Quando invece un'opera viene giudicata falsa, oppure viene ritenuta una copia o una riproduzione, molto spesso può coinvolgere l'artista stesso che, riproducendola a distanza di tempo, postdatandola o modificandone alcuni aspetti, lo fa divenire falsario di se stesso e giuridicamente considerato tale¹⁰⁰.

Di forte impatto mediatico fu la vicenda che coinvolse in sede giudiziaria il pittore Giorgio de Chirico, nel processo riguardante l'autenticità di un'opera intitolata "Piazza d'Italia", firmata e datata 1933, ma dichiarata falsa dall'autore. Il quadro fu quindi oggetto di lungo processo (1947-1956) e il Tribunale di Roma, in primo grado, diede torto all'artista e dichiarò autentica l'opera d'arte, affidandosi a delle

⁹⁹ Stabile S. (2015), "La valutazione delle opere d'arte", *Art & Law*, Negri-Clementi Studio Legale Associato

¹⁰⁰ <http://www.artericerca.com>

prove esterne (giudizio di esperti), piuttosto che sulla dichiarazione data dall'autore stesso. De Chirico fu quindi privato della sua posizione di autore ai fini dell'autenticazione/disconoscimento e il suo diritto esclusivo di dichiarare la paternità dell'opera fu affidata invece all'Autorità giudiziaria, assumendo la sua dichiarazione il solo valore di mera prova testimoniale. In un secondo momento la Corte d'Appello di Roma ribaltò la decisione e dichiarò falso il dipinto in questione, nuovamente preferendo affidarsi a prove esterne (consulenze tecniche, testimonianze, ecc)¹⁰¹ piuttosto che alla dichiarazione data dall'autore stesso. Studi più recenti affermano che il quadro era sì un falso, ma il falsario in questo caso era l'artista stesso, che lo aveva datato 1913 pur avendolo eseguito nell'estate del 1933, imboccando la strada scivolosa delle opere retrodatate che ben lo caratterizzano.

4.6 Distruggere i falsi

Come già accennato, in Francia e in altre parti del mondo, è ormai una prassi consolidata quella di distruggere le opere d'arte contraffatte, su richiesta di esperti di un determinato artista, per garantire l'integrità del mercato dell'arte nel corso del tempo.

Un caso clamoroso a questo riguardo fu quello riguardante un collezionista inglese, Martin Lang, che nel 1992 acquistò un acquerello di Marc Chagall, datato 1909, a 100.000 sterline. Successivamente all'acquisto sottopose l'opera allo Chagall Committe, ente francese conosciuto in Francia per il rilascio di autentiche relative alle opere dell'artista, che dopo averlo analizzato lo dichiarò un falso.

Un altro caso vide coinvolto un cittadino austriaco, il signor Lotz, che acquistò da un mercante americano un acquerello firmato dal pittore Joan Mirò; da prassi l'acquirente sottopose l'opera all'A.D.O.M, ente che si occupa della gestione dei diritti morali sulle opere dell'artista spagnolo, e che nell'aprile del 2009 dichiarò l'opera falsa e ne ordinò l'immediata confisca. Il signor Lotz fece ovviamente ricorso e la Corte d'Appello riconobbe all'Associazione il potere di confutare

¹⁰¹ Stabile S. (2015), "La valutazione delle opere d'arte", *Art & Law*, Negri-Clementi Studio Legale Associato

l'autenticità dell'opera in questione e confermò la decisione del Tribunale di primo grado di distruggere l'acquerello, ritenendola l'unica strada da percorrere per evitare che il falso possa ripresentarsi sul mercato come un originale¹⁰².

I contratti con gli enti di autenticazione prevedono clausole indicanti la facoltà, nel caso in cui l'opera risulti falsa, di distruggerla, salvo il diritto del proprietario di poterne recuperare le spese. Come già detto, la determinazione dell'autenticità di un'opera d'arte è una questione delicata e complessa, perché diverse opinioni possono differire e i comitati incaricati possono sbagliare, rischiando così di distruggere erroneamente opere autentiche¹⁰³.

Questa distruzione sistematica delle opere dichiarate false è un gesto sproporzionato, non guidato da senso critico e soprattutto non compatibile con il diritto di proprietà del legittimo proprietario, che molto spesso acquista l'opera in buona fede. Queste opere potrebbero invece essere utilizzate come mezzi per lo studio e la specializzazione in materia di contraffazione da futuri periti e curatori, in questi ultimi anni sempre più impegnati nella lotta contro la falsificazione delle opere d'arte.

¹⁰² <http://www.artatlaw.com/archives/the-destruction-of-fakes>

¹⁰³ <http://itsartlaw.com/2014/02/18/burning-fake-chagalls-market-integrity-versus-ownership-rights-a-zero-sum-game/>

CAPITOLO 5

LE ASSICURAZIONI D'ARTE

Come abbiamo potuto constatare, i rischi associati all'investimento e al possesso di beni artistici sono diversi, alcuni dei quali inesistenti per le altre classi di attività finanziarie. L'arte infatti, come bene tangibile e materiale, è soggetta a rischi legati alla sua fisicità, come rotture, danni accidentali, usura del tempo, alcuni dei quali controllabili e ridotti attraverso l'attenta cura della propria collezione, altri invece che vanno oltre il controllo diretto del collezionista. Se un'opera d'arte viene persa, rubata o subisce un danno irrimediabile, potrà difficilmente essere sostituita, proprio a causa della sua natura unica e insostituibile, che fa di essa un bene prezioso ed estremamente fragile, sotto ogni aspetto. Tuttavia, si deve tenere conto della possibilità di poter proteggere, in qualche misura, il suo valore finanziario, attraverso un'assicurazione adeguata alla tipologia di opera che possediamo¹⁰⁴.

L'assicurazione è una parte fondamentale di qualsiasi investimento in arte e negli anni si è sviluppato un vero e proprio settore che affronta nello specifico questo tema e affronta con professionalità le esigenze dei collezionisti, degli investitori e del commercio dell'arte nel suo complesso. Oggi è possibile assicurarsi contro molti dei rischi associati agli investimenti ed agli acquisti d'arte, che possono coprire eventuali costi extra riguardanti la manutenzione, la riparazione ed il restauro, che nella maggior parte degli investimenti non sono rilevanti, ma che in questo caso invece hanno un impatto non indifferente, ed è fondamentale che i proprietari di opere d'arte ne siano a conoscenza¹⁰⁵.

È molto importante per i collezionisti poter contare su esperti che li aiutino a sviluppare un adeguato programma di assicurazione; durante il primo incontro con un broker assicurativo è necessario affrontare fin da subito le questioni relative alle tipologie di polizze che offrono, per quali compagnie assicurative

¹⁰⁴ <http://www.forbes.com/sites/kathryntully/2012/10/31/should-your-art-be-insured/#6b2b9eeb8317>

¹⁰⁵ McAndrew C. (2010), *Fine Art and High Finance*, Bloomberg Press, New York, pag. 197

lavorano, come vengono pagati, il processo attraverso il quale vengono aggiunti elementi ad un programma assicurativo e i dettagli riguardanti ciò che accade in caso di sinistro. Le assicurazioni in arte sono un settore relativamente sofisticato del mercato assicurativo, che richiede una comprensione del mercato d'arte e il facile accesso a specialisti nel campo delle valutazioni artistiche e delle tecniche di conservazione delle opere d'arte.

Che il rapporto di un collezionista verso l'arte sia di passione o di pura speculazione, mirata ad un ritorno finanziario, è molto importante assumersi la responsabilità di curare e salvaguardare la propria collezione contro danni e furti e per questo motivo è essenziale definire un programma di gestione del rischio e di prevenzione delle perdite, per ridurre al minimo i potenziali rischi in cui si può incorrere. Non ci sono scuse per non assicurare una collezione d'arte, perché se ci si può permettere di acquistarla, allo stesso modo si deve provvedere ad assicurarla¹⁰⁶.

5.1 Le origini delle assicurazioni d'arte

L'assicurazione nella sua forma più semplice è un sistema di trasferimento, formalizzato da un contratto giuridico, che affronti i doveri e le responsabilità delle due parti coinvolte; in questo sistema una parte (l'assicurato), trasferisce il rischio o l'incertezza finanziaria ad un'altra parte (la società di assicurazioni), scambiando questo rischio con un premio di polizza, formalizzato attraverso un contratto di assicurazione. Chiaramente l'assicurazione è un business e come tale è progettata per riscuotere più premi (attraverso la stipula delle polizze) rispetto a quanto paga attraverso i crediti¹⁰⁷.

La misurazione e il controllo del rischio è un concetto relativamente moderno, nonostante il gioco d'azzardo, l'essenza stessa dell'assunzione di rischi, sia da tempi remoti un passatempo popolare. Nel 1666 a Londra ci fu un grande incendio, che distrusse oltre 13.000 abitazioni e che fu da stimolo per la nascita del settore assicurativo come lo conosciamo oggi. A seguito di questo disastro infatti, Nicholas

¹⁰⁶ <http://www.artbusiness.com/insurecoll.html>

¹⁰⁷ McAndrew C. (2010), *Fine Art and High Finance*, Bloomberg Press, New York, pag. 198

Barbon, un economista e speculatore finanziario inglese, iniziò un vero e proprio business e nel 1680 fondò la prima compagnia assicurativa per incendi d'Inghilterra, The Fire Office, che offriva assicurazioni per i mattoni e i telai delle case¹⁰⁸.

Verso la fine del XVII secolo, Londra divenne il centro del commercio marittimo e di pari passo aumentò la domanda per le assicurazioni in questo campo. Nel tardo 1680, Edward Lloyd aprì un caffè che diventò un famoso ritrovo per armatori, mercanti e capitani delle navi e di conseguenza una fonte affidabile in merito alle ultime notizie di spedizione; diventò anche luogo di incontro tra chi desiderava assicurare carichi e navi e chi era disposto a sottoscrivere tali accordi. L'assicurazione come vero e proprio business si crede quindi si sia originata proprio presso questa caffetteria, e oggi Lloyd di Londra rimane il mercato più importante per la marina e per altre tipologie assicurative specializzate¹⁰⁹.

Anche se l'arte a volte è stata coperta da polizze assicurative più generiche, le prime vere e proprie compagnie assicurative specializzate in questo settore si sono sviluppate dopo il 1960. Le radici possiamo recuperarle in quella che oggi è conosciuta come AXA Art Insurance Corporation, di cui si hanno notizie dalla metà del XIX secolo, quando la società era stata fondata a Berlino come compagnia assicurativa contro gli incendi e si faceva chiamare Nordstern Versicherungs AG (Nordstern Insurance Company). Nei primi anni del 1960, alcuni dei dirigenti di alto livello della Nordstern (tutti collezionisti), decisero che i privati più facoltosi necessitavano di una polizza speciale per la loro arte, l'antiquariato, le antichità e altri oggetti di valore da collezione. La questione chiave è che l'arte ha bisogno di essere assicurata separatamente rispetto ai contenuti comuni, ovvero rispetto a quelle cose che possono essere sostituite con una certa facilità e che possono quindi essere assicurate con ordinari valori assicurativi di sostituzione. Questi dirigenti hanno preso quella che era stata originariamente progettata come una polizza per assicurare delle esposizioni che includevano immobili e merci durante il transito navale (compresi documenti preziosi nonché attrezzature mobili e altre

¹⁰⁸ Damodaran A. (2007), *Strategic Risk Taking: A Framework for Risk Management*, Wharton School Publishing, pag. 71

¹⁰⁹ http://www.lr.org/en/_images/213-35644_16-edward-lloyd.pdf

forniture), ed hanno espanso questo prodotto finanziario in modo tale da poter coprire anche gli oggetti d'arte¹¹⁰.

La Nordstern ha iniziato la sua raffinata attività assicurativa in arte (comprensiva di tutte le categorie di oggetti da collezione: pittura, disegno, scultura, ceramica, fotografia, gioielli, argento, vino, spade di guerra civile, bambole, figurine di baseball, ecc..) in Germania e in Francia, per poi espandersi verso l'Europa occidentale, l'Europa dell'Est, gli Stati Uniti, il Canada e più recentemente l'Asia e il Medio Oriente. Dalla metà degli anni novanta, l'azienda è diventata parte dell'AXA Group e successivamente ha cambiato il suo nome in AXA Art Insurance Corporation. È l'unica compagnia assicurativa esclusivamente dedicata a fornire prodotti e servizi per il mondo dell'arte e fornisce coperture per collezionisti individuali e aziendali, più servizi professionali per il commercio d'arte, incluse le coperture per mostre, commercianti e musei¹¹¹.

Oltre ai principali fornitori globali, ora ci sono centinaia di piccole imprese di assicurazione specializzate ed agenti che offrono assicurazioni per l'arte, e molte delle grandi compagnie assicurative generali hanno espanso il loro raggio d'azione includendo anche l'arte al proprio portafoglio di servizi. I prodotti assicurativi sono generalmente venduti attraverso tre diverse modalità: il contatto diretto con i clienti (per lo più attraverso Internet), l'intermediazione attraverso gli agenti (che fanno parte di una rete di distribuzione di proprietà della società) o attraverso terze parti, come i broker indipendenti (che rappresentano l'acquirente del prodotto assicurativo e sono compensati attraverso una commissione versata dalla società di assicurazione cui fanno riferimento). La maggior parte del mercato di assicurazione personale di fascia alta, che è più rilevante per i collezionisti e il commercio d'arte, è servito però da intermediari assicurativi indipendenti. Un broker qualificato avrà accesso a molti mercati assicurativi importanti e quindi sarà in grado di fornire al cliente una varietà di preventivi competitivi.

¹¹⁰ McAndrew C. (2010), *Fine Art and High Finance*, Bloomberg Press, New York, pag. 200

¹¹¹ <http://www.axa-art-usa.com/about-axa-art.html>

5.2 Le assicurazioni d'arte

Sottoscrivere assicurazioni d'arte è un business storicamente redditizio e molte compagnie ora operano in questo settore mediante tariffe sempre più competitive. Fra la varietà di compagnie specializzate troviamo, alla guida, la già citata AXA Art Insurance Corporation, il più grande assicuratore d'arte al mondo, a cui si rivolge circa il 50% dei collezionisti mondiali e il 15% dei musei¹¹²; oltre a questa troviamo AIG Private Client Group, Chubb Group of Insurance, Fireman's Fund, St. Paul Travelers, Nationale Suisse e per quanto riguarda l'Italia, Assitalia e Italiana Assicurazioni. Un rispettabile broker d'arte dovrebbe fornire l'accesso a queste compagnie e negoziare i termini e il premio della polizza¹¹³.

Le coperture assicurative per opere d'arte sono rivolte a collezionisti privati, gallerie commerciali, musei, fondazioni pubbliche e private, case d'asta, mostre culturali, fiere, trasportatori e restauratori, e possono distinguersi in due tipologie contrattuali: le polizze a rischio definito o a rischi nominati (named perils) e le polizze all risk¹¹⁴. L'ultima categoria è quella più diffusa nel settore artistico, ed è quella che copre tutte le perdite che non sono specificatamente escluse, in contrasto con la polizza a rischi nominati, che protegge invece solamente le perdite esplicitamente nominate nella polizza, come incendio e furto. È una polizza tradizionale, nella quale vengono elencati tutti i rischi assunti dall'assicuratore, ed è importante quindi che l'assicurato valuti attentamente quali eventuali rischi non evidenziati possano avvenire e in che modo quelli previsti vengano regolati (limite, franchigie, esclusioni parziali).

È significativo citare un caso riguardante il famoso dipinto "L'urlo", di Edvard Munch, che nell'agosto del 2004 venne rubato dal Munich Museum di Oslo (insieme ad un'altra opera dell'artista intitolato "Madonna") e che era coperto da una polizza assicurativa a rischi nominati, progettata nello specifico per coprire l'opera in caso di danneggiamento causato da acqua o fuoco, ma non per il furto¹¹⁵. Fortunatamente per il museo il dipinto venne recuperato, ma il fatto ha evidenziato ingenti lacune nell'assicurazione di grandi opere in tutto il mondo,

¹¹² <http://www.economist.com/node/651419>

¹¹³ McAndrew C. (2010), *Fine Art and High Finance*, Bloomberg Press, New York, pag. 205

¹¹⁴ <http://www.cestart.it/wp-content/uploads/2013/08/COPERTURE-ASSICURATIVE-PER-LARTE.pdf>

¹¹⁵ <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2006/08/31/AR2006083100783.html>

molto spesso non coperte contro il furto. Questo accade perché l'assicurazione contro il furto è estremamente costosa e alcuni musei credono sia proibitiva. È necessario considerare, però, che solitamente non vengono rubate intere collezioni, ma solo alcune parti di essa, pertanto non sarebbe necessario assicurare il valore di una raccolta completa e nemmeno di un'opera specifica. Quando si sottoscrive una polizza assicurativa contro il furto, si è assicurati per un dato importo, indipendentemente da cosa venga rubato, e nella maggioranza dei casi una copertura parziale rimborserà una percentuale considerevole della perdita monetaria avvenuta¹¹⁶.

Per le compagnie assicurative è molto più fruttuoso puntare sui collezionisti privati, perché come già accennato, i musei sono spesso restii nell'assicurare le proprie collezioni (molti non ottengono l'aiuto del governo e si ritrovano a non avere i fondi sufficienti per sottoscrivere polizze adatte). In caso di furto, come nel citato esempio del Museo di Olso, potrebbe semplicemente rimanere uno spazio vuoto sulla parete¹¹⁷.

5.2.1 Polizze all risk

Le polizze all risk sono contraddistinte da un elevato valore aggiunto e da maggiore trasparenza, si presentano di facile lettura per un occhio inesperto e sono sicuramente la formula contrattuale preferibile per le opere d'arte.

Nelle polizze all risk si intendono inclusi tutti i rischi eccetto quelli esplicitamente esclusi nel contratto, normalmente quelli riguardanti l'usura, tutto ciò che induce il prodotto ad auto-danneggiarsi, il graduale deterioramento, muffa o danni causati da insetti, parassiti e roditori. Spesso queste polizze escludono anche i danni causati o derivati da qualsiasi riparazione, restauro o ritocco, anche se alcuni includono una copertura fino a un certo importo, a condizione di previa approvazione da parte della compagnia assicurativa.

Per quanto riguarda le catastrofi naturali, la maggior parte delle polizze di rischio escludono la copertura assicurativa per qualsiasi movimento della terra, tra cui

¹¹⁶ <http://www.artbusiness.com/insurecoll.html>

¹¹⁷ <http://www.economist.com/node/651419>

terremoti, crolli, cedimenti di miniere, frane o affondamenti del terreno e qualsiasi spostamento, espansione o contrazione della terra; inoltre, si esclude la copertura per eruzione vulcanica, esplosione, flusso di lava o particolato. Ci sono alcune compagnie che forniscono coperture per le perdite causate da terremoti, ma ovviamente le polizze che provvedono a questo tipo di assicurazione presentano un costo aggiuntivo¹¹⁸.

Le polizze assicurative d'arte generalmente non includono nella copertura le guerre, le azioni governative e il pericolo nucleare; per quanto riguarda la guerra, questa comprende le guerre non dichiarate, le guerre civili, le insurrezioni, le ribellioni, le rivoluzioni, gli atti bellici avviati da forze militari e qualsiasi conseguenza ad uno di questi avvenimenti. Per pericolo nucleare si intende qualsiasi reazione nucleare, radiazione o contaminazione radioattiva, controllata o incontrollata, e qualsiasi conseguenza ad uno di questi casi.

5.2.1 Estensioni contrattuali

La polizza assicurativa d'arte tipica è un contratto annuale e può essere sottoscritta in qualsiasi momento. È molto importante che questa possa essere modulata in base alle esigenze del cliente e deve quindi poter prevedere alcune estensioni future.

Una polizza stipulata per una mostra d'arte dovrebbe coprire non solo il periodo durante il quale viene esposta l'opera, ma anche il trasporto da e per la sede dell'esposizione; a questo proposito potrebbe rivelarsi adeguato estendere la polizza anche ai trasporti, copertura chiamata "da chiodo a chiodo" (nail to nail insurance), che sta ad indicare che oltre alla giacenza presso la mostra, sono inclusi anche i trasporti, l'allestimento, il carico e lo scarico delle opere. A volte sono previsti dei veri e propri pacchetti assicurativi per le mostre e le fiere, utili anche a galleristi e collezionisti che vi partecipano frequentemente. Ci sono inoltre polizze a breve termine che sono progettate per fornire la copertura di una singola

¹¹⁸ McAndrew C. (2010), *Fine Art and High Finance*, Bloomberg Press, New York, pag. 203

spedizione di beni, incluso il deposito temporaneo a metà transito, chiamato “trip transit insurance”¹¹⁹.

Un'opera d'arte è particolarmente vulnerabile a danni e furti quando viene spostata, pertanto prima di sottoscrivere un prestito ad un museo o ad una galleria, i collezionisti dovrebbero cogliere l'opportunità di rivedere e minimizzare ogni possibile rischio. Ci si dovrebbe chiedere innanzitutto se le opere siano troppo fragili per essere spostate, chi sarà il responsabile dell'imballaggio e della spedizione, se le relative figure coinvolte siano abbastanza specializzate per gestire un'opera d'arte e soprattutto chi sarà il responsabile dell'assicurazione¹²⁰.

È fondamentale infatti sapere che nel momento in cui un'opera d'arte lascia l'edificio in cui si trova per essere trasportata, l'assicurazione diventa responsabilità del nuovo proprietario, pertanto sarebbe sempre meglio assicurarsi che la responsabilità, fino ad avvenuta consegna, sia del gallerista o della casa d'aste¹²¹. Lo spostamento è forse il momento più delicato dell'acquisto di un'opera ed è importante che l'acquirente sia in possesso di una polizza assicurativa già attiva che copra anche il viaggio; se ad esempio l'acquisto viene fatto all'estero, è importante che questa garantisca una copertura internazionale.

Come i collezionisti, anche gli artisti che espongono e consegnano le proprie opere ad un commerciante dovrebbero accertarsi che queste siano interamente coperte dalla polizza di quest'ultimo, e avere inoltre un'assicurazione che copra le opere quando sono sul loro luogo di lavoro.

5.3 La protezione della collezione e la gestione del rischio

Per i collezionisti d'arte l'obiettivo primario è quello di preservare l'oggetto nella sua interezza, sia contro perdite e danni accidentali, sia da eventi naturali o da dolo di terze persone.

I punti fondamentali da seguire per proteggere una collezione, siano i proprietari pubblici o privati, sono:

¹¹⁹ <https://www.insuranceopedia.com/definition/4638/trip-transit-insurance>

¹²⁰ McAndrew C. (2010), *Fine Art and High Finance*, Bloomberg Press, New York, pag. 203

¹²¹ <http://www.collezionedatiffany.com/larte-un-bene-da-assicurare/>

- La creazione di un programma di gestione del rischio per evitare che la collezione sia esposta al fuoco, al furto o a danni causati da acqua;
- Identificare un qualificato e adatto broker assicurativo d'arte, che ci possa mettere in contatto diretto con una compagnia assicurativa specializzata e con esperienza nel settore artistico, perché in grado di affrontare al meglio le richieste più specifiche, rispetto alle grandi compagnie di assicurazione che operano in vari ambiti;
- Essere pienamente a conoscenza del valore della propria raccolta nonché essere in possesso di un inventario completo dei pezzi e della loro posizione, pertanto: scattare foto che documentino la collezione e includere stime aggiornate, ricevute di vendita e tutte le pratiche burocratiche supplementari che parlino del valore delle opere¹²².

Come già accennato, le polizze assicurative d'arte tendenzialmente vengono progettate per proteggere le opere contro i tre rischi base, ovvero incendio, furto e danni causati dall'acqua, e nel tentativo di proteggere la propria collezione è fondamentale non solo stipulare la polizza adatta, ma anche assumere tutti gli atteggiamenti e le attenzioni atte a minimizzare o evitare l'esposizione a questi pericoli.

I beni devono quindi essere protetti in due fondamentali circostanze: durante la giacenza presso la sede dell'assicurato o di terzi (gallerie, abitazioni, musei, mostre) e durante le movimentazioni, il trasporto e le spedizioni.

Per quanto concerne la protezione dei beni in giacenza, una tecnica di gestione del rischio base potrebbe includere un impianto di allarme adeguato, con collegamento telefonico ai numeri privati e delle autorità, dei sensori di allarme in caso di rottura di vetri o di apertura di porte e finestre, dei sensori antincendio e di allagamento per i piani interrati o seminterrati in zone soggette ad alluvione, delle porte blindate e/o finestre antisfondamento e, ove tali stratagemmi siano carenti, prevedere una eventuale guardiania permanente.

¹²² <http://www.artbusiness.com/insurecoll.html>

Riguardo alla protezione dei beni durante i trasporti, è di fondamentale importanza che vengano previsti imballaggi professionali, eseguiti da professionisti del settore operanti in ditte specializzate e con esperienza, e per eventuali oggetti fragili o di valore assicurarsi che questi vengano inseriti in casse di legno apposite con materiale interno adeguato. Importante ricordare che se il trasporto viene eseguito con i propri mezzi, sarebbe preferibile essere sempre in due a bordo e assicurarsi di non lasciare mai incustodito il veicolo, che altrimenti risulterebbe non coperto dall'assicurazione¹²³.

Le polizze assicurative all risk generalmente non sono progettate per coprire il graduale deterioramento a cui le opere sono soggette a causa di elementi come la luce e il calore; a questo riguardo ci sono diverse tecniche utili alla minimizzazione di questi effetti, ad esempio l'utilizzo di plexiglas di protezione contro i raggi ultravioletti, di tapparelle e persiane che proteggano contro i danni causati dai raggi solari o l'utilizzo di smalti o faretti con filtri UV¹²⁴. È importante inoltre evitare di collocare le opere dietro porte o ante, accanto a mobili o scaffali, in corridoi di passaggio o accanto a caloriferi, caminetti, candele o altre tipologie di fonti di calore¹²⁵. Gli oggetti d'arte sono molto sensibili alle temperature e alle variazioni di umidità, così come alla luce, e nella tabella seguente sono riportati dei valori di riferimento ideali, stilati dalla compagnia assicurativa Axa Art per aiutare il collezionista a prendersi cura della propria collezione.

Tabella 5.1: Valori di riferimento ideali

Tipologia di opera/materiale	Umidità relative in %	Temperatura in °C/FH	Illuminazione in Lux
Ideale per la maggior parte dei materiali	45 - 50	+ 20/68	Variabile. La stabilità è la condizione migliore
Pittura ad olio o acrilico su legno o tela	50 - 65	+ 20/68	150 - 200 max. 500 per brevi periodi

¹²³ <http://www.cestart.it/wp-content/uploads/2013/08/COPERTURE-ASSICURATIVE-PER-LARTE.pdf>

¹²⁴ McAndrew C. (2010), *Fine Art and High Finance*, Bloomberg Press, New York, pag. 205

¹²⁵ <http://www.axa-art.it/artprotect/consulenza/condizioni-ottimali-di-conservazione.html>

Opere su carta o pergamena	45 - 55 +/-5 gradi	+ 20/68	50 - 100
Supporto fotografico	35 - 45 costanti	+ 20/68 costanti	150 - 250 costanti
Vetro, pittura su vetro	40 - 55	+ 20/68	250
Tessuto	45 - 55	+ 20/68	50 - 150
Avorio, osso, pelle	45 - 60	+ 20/68	50 - 150
Pietra, ceramica	20 - 55	+ 20/68	250 se dipinta
Metallo	20 - 45	+ 20/68	Irrilevante
Design / Oggetti in plastica	45 - 50 costanti	+ 20/68	150 - 250
Mobilio (legno)	55 costanti	+ 20/68 costanti	Superfici laccate o in legno chiaro e intarsiato (avorio, metallo, etc): 150 - 200

Fonte: Axa Art

Esistono poi i casi di truffa, che non riguardano solamente coloro che acquistano falsi, ma anche chi compra incautamente un'opera rubata, che non è accompagnata da una documentazione comprovante la proprietà dell'opera posseduta. Esistono delle polizze ad hoc proprio per l'incauto acquisto, che prevedono il rimborso del valore dell'opera e la copertura delle spese legali, oltre ad un'azione di prevenzione effettuata ricercando quante più informazioni possibili su storia, provenienza e reputazione del commerciante. Avere chiaro lo storico della proprietà di un'opera è fondamentale e a questo proposito è stato creato l'Art Loss Register di Londra¹²⁶, il più grande database privato internazionale di opere rubate, mancanti o trafugate, che può costituire una grande azione di prevenzione, o l'International Foundation for Art Research di New York¹²⁷.

In caso di furto, per poter ricondurre l'oggetto al legittimo proprietario ed ostacolare la sua immissione illecita sul mercato, è necessario che l'opera sia

¹²⁶ <http://www.artloss.com/en>

¹²⁷ <http://www.insurancereview.it/insurance/contenuti/attualita/217/l-arte-di-assicurare-l-arte>

adeguatamente fotografata e catalogata¹²⁸, definendo una sorta di carta d'identità che rispetti gli standard riconosciuti a livello internazionale, basata appunto sulla documentazione descrittiva e fotografica degli oggetti in nostro possesso.

La prima documentazione fondamentale è quindi la fotografia dell'oggetto, che deve essere scattata in modo tale da evidenziare eventuali iscrizioni, tracce di danni pregressi, segni particolari o restauri/riparazioni, e possibilmente includere nell'immagine anche una scala o un oggetto di dimensioni riconoscibili. Successivamente è necessario descrivere dettagliatamente l'oggetto, come riportato nella tabella seguente¹²⁹:

Tabella 5.2: Descrizione oggetto

Tipo di oggetto	Di che tipo di oggetto si tratta: dipinto, scultura, orologio, gioiello
Materiali e tecniche	Di che materiale è fatto l'oggetto: ottone, legno, tela Che tecnica è stata usata: intaglio, gettata, incisione, pittura
Dimensioni	Quali sono le dimensioni e/o il peso dell'oggetto, specificando l'unità di misura (centimetri, pollici) ed a quale dimensione ci si riferisce (altezza, larghezza, profondità)
Iscrizioni e segni particolari	Sono presenti segni particolari o iscrizioni sull'oggetto (firma, dedica, nome, marchio d'autore, marchio di purezza, marchio di proprietà)
Fattori di distinzione	L'oggetto presenta caratteristiche fisiche tali che possano facilitarne l'identificazione (danni, riparazioni, difetti di manifattura)

¹²⁸ In assenza di adeguata catalogazione, solo il 47% delle opere d'arte vengono ritrovate, mentre la percentuale sale all'80% nel caso in cui le opere vengano fotografate e catalogate.

¹²⁹ <http://www.axa-art.it/artprotect/consulenza/object-id.html>

Nome	È presente un nome tramite il quale l'oggetto è conosciuto ed identificabile
Soggetto	Qual è il soggetto rappresentato (paesaggio, battaglia, donna con bambino)
Data o periodo	In quale data è stato prodotto l'oggetto (1890, agli inizi del XIX secolo, alla fine dell'età del bronzo)
Autore	Se si è a conoscenza dell'autore, specificarne il nome, sia esso un individuo, un'azienda o un gruppo culturale

Fonte: Axa Art

Una volta registrati questi dati riguardanti l'opera in nostro possesso, è importate che vengano conservati in un luogo sicuro.

Prevenire significa conoscere ciò che si possiede ed il passo fondamentale è proprio effettuare un accurato lavoro di catalogazione.

Negli Stati Uniti l'uragano Katrina ha dato una straordinaria testimonianza della potenza della natura e dopo tale accadimento molti collezionisti hanno rivisitato le proprie polizze assicurative riguardo a piene d'acqua, tempeste di vento e terremoti nelle aree soggette. Questa esperienza devastante ha dato inoltre la possibilità di apprezzare l'efficacia di un approccio preventivo nella gestione delle collezioni in situazioni di emergenza: pianificazione, scoperta e attenuazione delle perdite sono aspetti fondamentali per proteggere qualsiasi collezione d'arte ed è di fondamentale importanza avere una lista delle opere che possono essere messe rapidamente al sicuro¹³⁰. Il New Orleans Museum of Art è stato significativamente minacciato dall'impatto dell'uragano Katrina e nessuno era preparato ad affrontare il tipo di catastrofe che ne derivò. E. Jhon Bullard, il direttore del museo, disse che dopo aver subito i danni causati da una simile calamità naturale, non potrà mai sottolineare abbastanza l'importanza di un piano preventivo, che permetta ad un museo di agire con immediatezza per salvaguardare la propria

¹³⁰ McAndrew C. (2010), *Fine Art and High Finance*, Bloomberg Press, New York, pag.205

collezione. Nei giorni seguenti all'uragano, il direttore si mise subito in contatto con la propria compagnia assicurativa (AXA Art Insurance Corporation), che prontamente fornì un team di sicurezza internazionale per far fronte alle segnalazioni di saccheggi e installò generatori di grandi dimensioni per ripristinare l'elettricità nell'edificio, nel tentativo di mantenere e preservare la collezione del museo.

In occasione di particolari eventi, come incendi, allagamenti o uragani, è fondamentale predisporre una "programma di salvataggio" che permetta la rapida ed efficace evacuazione di oggetti con particolare valore storico, artistico o economico. Il contenuto del programma deve essere chiaro e di facile lettura, soprattutto nell'eventualità in cui la lettura stessa possa essere disagiata (presenza di fumo, mancanza di luce, ecc), e deve essere tenuto al sicuro e facilmente reperibile in zone strategiche del sito espositivo (idealmente accanto ai punti di ingresso di ogni zona)¹³¹.

Nelle zone soggette ad uragani o tempeste, dovrebbe essere prestabilito un piano di evacuazione, che prenda in considerazione lo spostamento e il magazzinaggio degli oggetti di valore quando è disponibile il preavviso di una tempesta in arrivo o installare all'interno del museo una "cassetta di sicurezza" a tenuta stagna, che sia in grado di sostenere la velocità del vento¹³².

In generale un programma di questo tipo dovrebbe includere:

- Una piantina dell'edificio ed una di ogni singolo ambiente
- Una foto dell'oggetto corredata da una descrizione sintetica
- Le istruzioni per la rimozione sicura e appropriata dell'oggetto (ad esempio nel caso in cui fosse fissato alla parete).

¹³¹ <http://www.axa-art.it/artprotect/consulenza/prevenzione.html>

¹³² McAndrew C. (2010), *Fine Art and High Finance*, Bloomberg Press, New York, pag. 206

5.4 La base di valutazione

Le polizze assicurative d'arte per collezionisti, commercianti e musei sono scritte su base annuale, con prezzi e termini rinnovabili e offerti ogni anno prima della scadenza del termine.

In caso di sinistro, le modalità di valutazione indicate nel contratto sono fondamentali per non incorrere in brutte sorprese¹³³. La clausola di valutazione in una polizza assicurativa d'arte definisce proprio questo aspetto, ovvero cosa riceverà l'assicurato in caso di perdita o danno, e specifica inoltre le modalità con le quali avverrà il pagamento; un broker potrà aiutare ad identificare quale sia la clausola più appropriata a seconda della natura della collezione e dell'estensione della documentazione a supporto. Il collezionista potrà optare per una polizza con valore concordato (stima accettata), che offre rapide liquidazioni per sinistri all'assicurato che ha accettato il valore prima della perdita, oppure una polizza con valore corrente di mercato al momento del sinistro, riservata solitamente per una grande quantità di piccoli oggetti collezione. In caso di perdita, l'assicurato e la compagnia di assicurazione stimeranno un valore corrente di mercato e verificheranno se questo sia superiore o inferiore a quello stabilito nella polizza assicurativa. Nel clima economico attuale, è raccomandato verificare e rivalutare i valori ogni due o tre anni, a seconda della classe di oggetti o collezioni, perché il valore delle opere aumenta con il tempo e la copertura deve allinearsi a questa situazione variabile¹³⁴.

Le valutazioni riguardanti il valore di opere d'arte e collezioni vengono fatte in genere da periti affidabili, a cui le compagnie danno piena fiducia; in taluni casi però, potrebbero mettere campo i propri esperti d'arte, che monitorano i cambiamenti di mercato in modo tale da apportare modifiche ai valori delle polizze.

Un rispettabile broker d'arte deve anche essere in grado di guidare il collezionista nella valutazione della sezione della polizza che riguarda le esclusioni dell'assicurazione. Ad esempio alcune polizze d'arte non offrono copertura per la misteriosa scomparsa o il furto da parte dei dipendenti ed entrambi questi

¹³³ <http://www.cestart.it/wp-content/uploads/2013/08/COPERTURE-ASSICURATIVE-PER-LARTE.pdf>

¹³⁴ <http://www.collezionedatiffany.com/larte-un-bene-da-assicurare/>

potenziali eventi potrebbero avere un impatto significativo nel pagamento di un risarcimento o nel rigetto di questo da parte di una compagnia assicurativa.

Un collezionista o un curatore dovrebbero mantenere, oltre alla valutazione, anche inventari precisi, registrazioni, fotografie e fatture, in modo tale che la provenienza e la proprietà dell'oggetto possano essere facilmente dimostrate.

Per le collezioni personali, è importante ricordare che c'è una differenza significativa tra la protezione che i collezionisti potranno acquistare per la propria casa e quella per le loro opere d'arte. L'assicurazione riguardante un'abitazione è progettata per riparare o sostituire i materiali della casa che sono stati danneggiati, mentre un'assicurazione d'arte è destinata più al rimborso della perdita finanziaria dell'assicurato, perché gli oggetti danneggiati saranno difficilmente sostituibili. Un assicuratore dovrà fare ogni sforzo per concordare con il collezionista le modalità con le quali emettere il credito: ci sarà chi preferirà essere rimborsato della perdita di valore di un pezzo e chi preferirà avere assistenza nell'individuazione e nell'acquisizione di un pezzo simile a sostituzione dell'oggetto perso¹³⁵.

5.5 Polizze Assicurative Axa Art

La compagnia assicurativa Axa Art è una delle poche presenti sul mercato che si occupa esclusivamente della protezione delle opere d'arte, ed è in grado di offrire il meglio dal punto di vista di prodotti assicurativi e assistenza in questo specifico settore. Risponde infatti alle esigenze di ogni soggetto, dai collezionisti privati, agli operatori professionisti del settore, fino alle istituzioni pubbliche¹³⁶.

5.5.1 Prodotti per privati

La polizza "Art"¹³⁷ è un prodotto assicurativo che prevede la formula all risk, la copertura più ampia esistente sul mercato, ed è rivolto all'assicurazione di oggetti d'arte quali dipinti, disegni, incisioni, statue e in generale tutto ciò che è trattato

¹³⁵ McAndrew C. (2010), *Fine Art and High Finance*, Bloomberg Press, New York, pag. 207

¹³⁶ <http://www.axa-art.it/axa-art.html>

¹³⁷ http://www.axa-art.it/fileadmin/Cluster/IT/Fascicolo_Informativo_ART.pdf

solitamente nel mercato dell'arte e dell'antiquariato, comprese le collezioni speciali (escluse le raccolte filateliche e numismatiche). Con questa copertura la Società si obbliga a risarcire i danni, valutati secondo specifici criteri elencati nel contratto, subiti dagli oggetti assicurati a seguito di eventi accidentali e dolosi, compresi furto, rapina e vandalismo, che ne provochino la perdita, la distruzione o il danneggiamento; ovviamente la copertura base può essere intergrata o modificata mediante l'inclusione delle "Condizioni particolari". Per quanto riguarda la giacenza, la copertura in questo caso vale esclusivamente per l'ubicazione specificata nella polizza. La garanzia è prestata solo per l'oggetto in se e non, salvo espliciti accordi, per cornici, contenitori, supporti, sostegni (vetrine, teche, piedistalli, ecc.) o qualsiasi altro oggetto non facente parte dell'opera d'arte stessa. Il contratto è stipulato nella forma "tacito rinnovo" e quindi, in mancanza di disdetta nei modi e nei tempi previsti, si rinnova tacitamente. Se la disdetta viene regolarmente inviata per mezzo di raccomandata, spedita alla società almeno 30 giorni prima, la garanzia cessa alla scadenza del contratto. Il pagamento del premio è previsto da contratto con frazionamento annuale, ma è consentito anche quello semestrale senza oneri aggiuntivi (a condizione che il premio imponibile annuo non sia inferiore a 1.000,00 euro). Nel momento in cui viene effettuato il pagamento del premio da parte del contraente, il contratto si intende perfezionato e l'assicurazione avrà effetto dalle ore 24:00 del giorno indicato in polizza, se il premio è stato pagato, o dalle ore 24:00 del giorno di pagamento. La liquidazione del danno avviene mediante accordo diretto fra le parti oppure mediante l'attività di periti nominati uno dalla società e uno dall'assicurato; i due periti dovranno poi nominarne un terzo, che interverrà qualora si verifichi disaccordo tra i primi due. In caso di distruzione o perdita totale la Società corrisponde una somma pari al valore commerciale¹³⁸ dell'oggetto nel luogo ed al momento del sinistro, mentre in caso di danneggiamento corrisponde:

- o la differenza tra il valore commerciale che l'oggetto aveva al momento e nel luogo del sinistro e quello dell'oggetto nello stato in cui si trova dopo il sinistro;

¹³⁸ Il valore commerciale è il prezzo corrente dell'oggetto o quello che potrebbe essergli attribuito nel mercato dell'arte o dell'antiquariato.

- o il costo del restauro più l'eventuale deprezzamento (tenendo conto che la somma di tale importo non può superare la differenza di cui si è detto nel punto precedente).

Il valore commerciale attribuito agli oggetti al momento della sottoscrizione della polizza è stabilito di comune accordo fra le parti attraverso il criterio della stima accettata¹³⁹ (attraverso la consulenza della rete di storici dell'arte specializzati nella valutazione delle opere) e non verrà messo in discussione al momento del sinistro. Nel caso in cui il danno colpisca un oggetto facente parte di un insieme, la società corrisponderà anche l'eventuale deprezzamento dell'insieme.

Verificata l'operatività della garanzia, valutato il danno e ricevuta la documentazione necessaria, il pagamento dell'indennizzo avverrà entro 30 giorni. Nel caso in cui gli oggetti assicurati vengano successivamente recuperati (in tutto o in parte) e questi siano già stati indennizzati integralmente all'assicurato, tali oggetti diverranno di proprietà della Società. Nel caso in cui l'assicurato voglia riottenere il titolo di proprietà dell'oggetto, dovrà restituire alla società l'intero importo liquidatogli a titolo di indennizzo per gli oggetti medesimi.

La polizza "Art Express"¹⁴⁰, una sorta di versione semplificata della tradizionale "Art", è rivolta invece a privati che possiedano oggetti d'arte per un valore complessivo non troppo elevato e che non necessitino quindi di protezioni particolarmente complesse. Il cliente ideale potrebbe essere chi possiede oggetti d'arte di varia natura (mobili, oggetti d'antiquariato, dipinti, ad esclusione di oggetti fragili, francobolli, monete, gioielli e preziosi in genere), che nel complesso costituiscono una collezione di media entità. Potrebbe essere la giusta soluzione anche per chi voglia abbinare ad un prodotto assicurativo generico (ad esempio quello stipulato per la propria abitazione), una copertura specifica per gli oggetti d'arte che si trovano all'interno dell'abitazione e che necessitano di una maggiore protezione. La garanzia è prestata su base di valore dichiarato¹⁴¹ ed è quindi a carico dell'assicurato la prova dell'esistenza, dell'autenticità e del valore degli oggetti persi o danneggiati a seguito di un sinistro. In questo particolare contratto

¹³⁹ La stima accettata è il valore commerciale attribuito all'oggetto di comune accordo fra le Parti.

¹⁴⁰ http://www.axa-art.it/fileadmin/Cluster/IT/Fascicolo_Informativo_Art_EXPRESS.pdf

¹⁴¹ Il valore dichiarato è quello indicato dal contraente o dall'assicurato, restando a carico di questi la prova del reale valore commerciale dell'oggetto colpito da sinistro.

la somma totale massima assicurata non può essere superiore a euro 500.000,00 e non possono essere assicurati oggetti d'arte il cui valore unitario sia superiore a euro 100.000,00.

Più complessa è invece "ArtPlus"¹⁴², la prima polizza globale per collezionisti che desiderino assicurare, con la comodità di un'unica copertura, la loro collezione di oggetti d'arte, l'immobile, il contenuto dell'immobile e i preziosi. Nata dall'esperienza di Axa Art, questa polizza garantisce una copertura all risk, che combina la capacità di un intervento globale con la competenza di un team specializzato in grado di offrire l'assistenza e i servizi più qualificati. È rivolta all'assicurazione di oggetti d'arte (dipinti, disegni, incisioni, statue e in generale tutto ciò che è trattato solitamente nel mercato dell'arte, dell'antiquariato e del modernariato), fabbricati, contenuto generico, collezioni di vini e auto d'epoca, preziosi in cassaforte, parchi e giardini. Con questa copertura la Società si obbliga a risarcire i danni, valutati secondo specifici criteri elencati nel contratto, subiti dagli oggetti assicurati. Il pagamento del premio è previsto da contratto con frazionamento annuale, ma è consentito anche quello semestrale senza oneri aggiuntivi (a condizione che il premio imponibile annuo non sia inferiore a 2.000,00 euro).

La polizza "Restoration"¹⁴³ è stata creata per assicurare affreschi e dipinti murali, boiserie (rivestimenti murali di legno decorati con intarsi e/o dipinti), bassorilievi inseriti o meno in elementi strutturali di immobili e vari elementi architettonici (scalinate, cariatidi, guglie, pinnacoli, colonne marmoree, capitelli, balaustre, caminetti, inferriate, parapetti, cancelli e cancellate di ferro battuto, mosaici, porte e portali di legno intarsiato o di bronzo, soffittature a cassettoni, stucchi, carte da parati e tessuti antichi, vetrate artistiche). Con questa copertura, la Società si obbliga a risarcire i danni, valutati secondo specifici criteri elencati nel contratto, a seguito di eventi accidentali, repentini e violenti, che ne provochino la perdita, la distruzione o il danneggiamento, incluse le spese sostenute per il trasporto, per il montaggio, lo smontaggio e noleggio di impalcature, ponteggi e mezzi di sollevamento, nonché le analisi di laboratorio resesi necessarie per le operazioni di

¹⁴² http://www.axa-art.it/fileadmin/Cluster/IT/Fascicolo_Informativo_ARTPLUS.pdf

¹⁴³ http://www.axa-art.it/fileadmin/Cluster/IT/Fascicolo_Informativo_RESTORATION.pdf

restauro. Questa polizza non sostituisce la tradizionale polizza incendio, ma la completa in quanto permette di integrare l'indennizzo fino alla copertura di costi generalmente più elevati, dovuti all'intervento di mezzi e mano d'opera specializzata e qualitativamente superiore. Il valore è stabilito in funzione dell'estensione della superficie interessata da componenti di valore storico artistico, come per esempio affreschi, stucchi e mosaici e l'indennizzo è pari alle spese sostenute per restaurare le cose assicurate. Il pagamento del premio è previsto da contratto con frazionamento annuale, ma è consentito anche quello semestrale senza oneri aggiuntivi, a condizione che il premio imponibile annuo non sia inferiore a 5.000,00 euro.

5.5.2 Prodotti per mostre e musei

La polizza "Exhibition"¹⁴⁴ si rivolge ad organizzatori di mostre (musei pubblici e privati, fondazioni, galleristi, fiere) e assicura tutti i beni artistici, storici, documentari e d'antiquariato che siano oggetto di esposizione al pubblico, tanto di proprietà dell'ente organizzatore che di terzi, per un periodo di tempo definito; il contratto infatti è stipulato nella forma "temporanea" e durerà per l'intero periodo concordato fra le parti. La formula "da chiodo a chiodo" garantisce una copertura completa: dal momento in cui le opere vengono prelevate dal luogo dove sono abitualmente custodite per essere imballate (sono compresi i danni durante le operazioni di imballaggio e di disimballaggio) e caricate sul mezzo di trasporto, durante i viaggi e le soste intermedie e per tutto il periodo dell'esposizione al pubblico. La garanzia di copertura termina soltanto quando, ultimato l'ultimo tragitto, le opere vengono ricollocate nel luogo di partenza loro destinato. Anche questa polizza prevede la formula all risk e la garanzia è offerta sia adottando il criterio della stima accettata, in cui il valore viene concordato tra la Società e l'assicurato, sia sulla base della dichiarazione dell'assicurato (valore dichiarato). Con questa copertura assicurativa la Società si obbliga a risarcire i danni subiti dagli oggetti assicurati a seguito di eventi accidentali o dolosi, compresi furto,

¹⁴⁴ http://www.axa-art.it/fileadmin/Cluster/IT/Fascicolo_Informativo_EXHIBITION.pdf

rapina e vandalismo, che ne provochino la perdita, la distruzione o il danneggiamento. La liquidazione del danno avviene mediante accordo diretto fra le parti oppure mediante l'attività di periti nominati uno dalla società e uno dall'assicurato; i due periti devono poi nominarne un terzo che interverrà qualora si verifichi disaccordo tra i primi due. In caso di distruzione o perdita totale la Società corrisponde una somma pari al valore commerciale dell'oggetto nel luogo ed al momento del sinistro, mentre in caso di danneggiamento corrisponde:

- o la differenza tra il valore commerciale che l'oggetto aveva al momento e nel luogo del sinistro e quello dell'oggetto nello stato in cui si trova dopo il sinistro;
- o il costo del restauro più l'eventuale deprezzamento (tenendo conto che la somma di tale importo non può superare la differenza di cui si è detto nel punto precedente).

Il valore commerciale attribuito agli oggetti al momento della sottoscrizione della polizza è stabilito di comune accordo fra le parti attraverso il criterio della stima accettata (attraverso la consulenza della rete di storici dell'arte specializzati nella valutazione delle opere) e non verrà messo in discussione al momento del sinistro.

La polizza "Exhibition Express"¹⁴⁵ è una versione semplificata del tradizionale prodotto "Exhibition", e si rivolge sempre agli organizzatori di mostre (pubblici o privati) che trattino oggetti d'arte in esposizione per un valore inferiore a € 1.000.000,00. Il cliente ideale potrebbe essere chi organizza mostre di piccola entità sul territorio italiano e necessita di una copertura semplice ma coerente con le "dimensioni" della mostra stessa, anche in termini di costi assicurativi. È rivolta inoltre a chi desidera attivare una copertura completa per la giacenza ed il trasporto o diversamente limitare la copertura assicurativa degli oggetti in esposizione unicamente alla fase di giacenza, senza l'inclusione del trasporto.

La polizza "Museum"¹⁴⁶ si rivolge a musei pubblici e privati, fondazioni e, più in generale, collezioni che prevedono l'accesso di visitatori; assicura tutti i beni artistici, storici, documentari in esposizione e/o conservati nei magazzini, tanto di proprietà dell'ente quanto di terzi, ma affidati all'ente in comodato, come pure gli

¹⁴⁵ http://www.axa-art.it/fileadmin/Cluster/IT/Fascicolo_Informativo_Exhibition_EXPRESS.pdf

¹⁴⁶ http://www.axa-art.it/fileadmin/Cluster/IT/Fascicolo_Informativo_MUSEUM.pdf

oggetti affidati a terzi. La garanzia è prestata solo per l'oggetto in se e non, salvo espliciti accordi, per cornici, contenitori, supporti, sostegni (vetrine, teche, piedistalli, ecc.) o qualsiasi altro oggetto non facente parte dell'opera d'arte stessa. La copertura assicurativa offre una garanzia modulare che si adatta alle specifiche esigenze di ogni realtà museale. Come le altre polizze, anche questa prevede la formula all risk ed è inoltre possibile prevedere una formula ad hoc per la copertura assicurativa delle manifestazioni espositive collaterali all'attività dell'ente. Anche in questo caso la garanzia può essere offerta sia adottando il criterio della stima accettata, sia sulla base della dichiarazione dell'assicurato (valore dichiarato). Il pagamento del premio è previsto da contratto con frazionamento annuale, ma è consentito anche quello semestrale senza oneri aggiuntivi, a condizione che il premio imponibile annuo non sia inferiore a 10.000,00 euro.

5.5.3 Prodotti per gallerie d'arte e laboratori di restauro

La polizza "Trade"¹⁴⁷ si rivolge alle gallerie e assicura tutto ciò che è trattato sul mercato dell'arte e dell'antiquariato, comprese le collezioni speciali (escluse le raccolte filateliche e numismatiche). Questa polizza prevede la formula all risk e il valore commerciale attribuito agli oggetti al momento della sottoscrizione della polizza è stabilito sulla base della dichiarazione dell'assicurato (valore dichiarato). Con questa copertura assicurativa la Società si obbliga a risarcire i danni subiti dagli oggetti assicurati a seguito di eventi accidentali o dolosi, compresi furto, rapina e vandalismo, che ne provochino la perdita, la distruzione o il danneggiamento. Il contratto ha una struttura estremamente elastica e si articola in moduli riguardanti la giacenza presso il negozio/laboratorio, il trasporto, la giacenza in sedi differenti da quella originaria (per esempio in occasione di manifestazioni espositive o presso galleristi, antiquari, restauratori). In genere la polizza permette di assicurare il valore complessivo presente nel negozio/laboratorio, ma è possibile, in particolari circostanze e per determinati

¹⁴⁷ http://www.axa-art.it/fileadmin/Cluster/IT/Fascicolo_Informativo_TRADE.pdf

periodi, aggiornare appositamente la copertura qualora il valore da assicurare presente nel negozio/laboratorio fosse superiore a quello stabilito originariamente. Il pagamento del premio è previsto da contratto con frazionamento annuale, ma è consentito anche quello semestrale senza oneri aggiuntivi, a condizione che il premio imponibile annuo non sia inferiore a 6.000,00 euro.

La polizza “Restorer”¹⁴⁸ si rivolge ai restauratori di beni culturali (copertura conforme agli obblighi di assicurazione previsti dalla normativa vigente) e assicura tutti gli oggetti affidati al restauratore per i quali venga redatto un attestato. La copertura può essere prestata sia per gli oggetti che si trovano nel laboratorio, sia per quelli che vengono restaurati presso terzi. Anche in questo caso la formula di copertura è quella all risk e il valore commerciale attribuito agli oggetti è stabilito sulla base della dichiarazione dell’assicurato (valore dichiarato). Questa copertura può essere modulata per coprire eventuali oscillazioni di valore dovute alla possibilità di includere altri oggetti che perverranno al restauratore nel corso dell’anno. Il pagamento del premio è previsto da contratto con frazionamento annuale, ma è consentito anche quello semestrale senza oneri aggiuntivi, a condizione che il premio imponibile annuo non sia inferiore a 3.000,00 euro.

Per quanto riguarda le norme generali, l’assicurato deve dare comunicazione scritta alla Società di ogni aggravamento o di ogni diminuzione di rischio (ad esempio, le circostanze rilevanti che determinano la modificazione del rischio per la garanzia di furto, potrebbero essere la modifica dei mezzi di chiusura dei locali contenenti i beni assicurati), ed è fondamentale che le dichiarazioni fornite dall’assicurato in merito alle circostanze che influiscono sulla valutazione del rischio siano corrette, perché in caso contrario potrebbe avvenire la perdita totale o parziale del diritto all’indennizzo.

¹⁴⁸ http://www.axa-art.it/fileadmin/Cluster/IT/Fascicolo_Informativo_RESTORER.pdf

CONCLUSIONI

Negli ultimi anni il mercato dell'arte ha subito una rapida e progressiva espansione, portando con sé nuove ed attraenti possibilità di investimento e collezionismo, e conseguentemente nuovi rischi.

Il rischio è un aspetto fondamentale, di cui è necessario tenere conto in ogni momento, particolarmente in un settore poco regolamentato come quello artistico e questo studio ha cercato di analizzarne i vari aspetti, in modo tale da delineare un quadro generale abbastanza chiaro e comprensibile. Essere pienamente consapevoli dei rischi cui si può incorrere entrando a far parte del mercato artistico è di fondamentale importanza, per qualsiasi nuovo o abituale collezionista e investitore, in modo tale da potersi tutelare nel migliore dei modi.

Questo studio ha cercato di mettere in luce alcuni degli aspetti più significativi e critici del mercato artistico: partendo da una disamina generale delle caratteristiche delle opere d'arte, portatrici di valori culturali e oggetti di investimento, lo studio si è focalizzato sull'analisi delle varie tipologie di rischio che possono presentarsi nel mercato artistico. Uno dei temi più attuali e sicuramente più insidiosi è quello riguardante l'autenticità dell'opera d'arte, che particolarmente nel settore dell'arte contemporanea sta mettendo in crisi collezionisti e investitori di tutto il mondo, a causa della sempre più diffusa commercializzazione di falsi. Oramai investire in arte è un business a tutti gli effetti e ne consegue che i tentativi di truffa e raggiro, spesso ai danni di collezionisti inesperti e ingenui, si siano diffusi in maniera considerevole.

L'ultimo capitolo, quello conclusivo, ha cercato di dare una visione, seppur parziale, di come sia possibile difendersi dai rischi, soprattutto fisici e materiali, cui sono esposti gli oggetti artistici che possediamo. Il mondo delle assicurazioni d'arte ha avuto una notevole crescita negli ultimi dieci anni, e molte compagnie assicurative tradizionali stanno cercando di soddisfare le esigenze di clienti

sempre più attenti alla corretta protezione e conservazione delle opere in loro possesso.

Il primo passo è naturalmente la prevenzione, ma le assicurazioni d'arte sono certamente la forma più sicura e consolidata di protezione dell'opera in termini monetari, nell'eventualità in cui accada qualcosa che svaluti o faccia crollare del tutto il valore di ciò che possediamo. Conoscere il panorama delle assicurazioni d'arte e la specificità dei prodotti che le compagnie possono offrire é il primo passo, successivamente é necessario affidarsi a figure professionali qualificate e farsi guidare nella scelta della polizza più adatta alla nostra particolare situazione.

Collezionare arte o investire in essa é ormai una pratica diffusa, e le vendite record che si registrano all'asta negli ultimi anni ne sono chiara testimonianza. É importante ricordare però che per quanto il mondo dell'arte si sia intrecciato saldamente a quello economico-finanziario, la scelta più giusta sarà sempre quella guidata dal gusto e dalla passione, in un universo, quello dell'arte, unico e intramontabile.

BIBLIOGRAFIA

- Accame V. (1995), *La pratica del falso*, Spirali, Milano
- Arnau F. (1961), *Arte della falsificazione. Falsificazione dell'arte*, Feltrinelli, Milano
- Beck, U. (1992), *The Risk Society: On the Way to an Alternative Modernity*, SAGE Publications, Newbury Park
- Bernstein P. L. (1996), *Against the Gods: The Remarkable Story of Risk*, Wiley, New York
- Bialynicka-Birula J. (2012), *Investment in art: Specificity, Risks and Rates of Return*, Cracow University of Economics
- Bialynicka-Birula J. (2013), "System Approach to Art Value in the Auction Market", in *International Conference on Systems*, North Atlantic University Union, Parigi
- Bussagli M. (2007), "Dove finisce la copia e inizia il falso", in *Treccani. Il libro dell'anno 2007*, Istituto della Enciclopedia Treccani, Roma
- Cagiano de Azevedo M. (1950), "Falsi settecenteschi di pitture antiche", *Bollettino Istituto Centrale del Restauro*, 1
- Castelnuovo E., Toscano B. (1989), *Dizionario della pittura e dei pittori*, Larousse Einaudi
- Christopherson T. (2014), "Art market risk and complexity: An insider's view", in Dempster A. M., *Risk and Uncertainty in the Art World*, Bloomsbury Publishing, Londra

Coco N. (1959), "Profili criminologici dei falsi d'arte", in *Arch. Pen.*, citato in *Il codice dei beni culturali e del paesaggio tra teoria e prassi*, Giuffrè Editore, Milano

Conti A. (1973), *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Bompiani, Milano

Cremonesi P. (2004), *L'uso dei solventi organici nella pulitura di opere policrome*, Il Prato casa editrice, Padova

Damodaran A. (2007), *Strategic Risk Taking: A Framework for Risk Management*, Wharton School Publishing

Dempster A. M. (2014), *Risk and Uncertainty in the Art World*, Bloomsbury Publishing, Londra

Dempster A.M. (2009), "An operational risk framework for the performing arts and creative industries", *Creative Industries Journal*, 2

Felici A. C. (2007), "Metodi scientifici per riconoscere i falsi d'arte", in *Treccani. Il libro dell'anno 2007*, Istituto della Enciclopedia Treccani, Roma

Giannini C. (1992), *Lessico del restauro. Storia, tecniche, strumenti*, Bompiani, Fiesole

Grassi L., Pepe M. (1978), *Dizionario della critica d'arte*, UTET, Torino

Griseri A. (1961), "Luca Giordano alla maniera di...", in *Arte antica e moderna*, IV

Haskell F. (1986), *Mecenati e pittori*, Sansoni, Firenze

Hebborn E. (1995), *Il manuale del falsario*, Neri Pozza, Vicenza

Hutter M., Throsby D. (2008), *Beyond Price. Value in Culture, Economics and the Arts*, Cambridge University Press, Cambridge

Knight, F.H. (1921), *Risk, Uncertainty and Profit*, Beard Books, Washington

Kollewijn R. (2015), "L'arte come asset class", *Art & Law*, Negri-Clementi Studio Legale Associato

Kräussl R. (2010), "Art Prices Indices", in McAndrew C., *Fine Art and High Finance*, Bloomberg Press, New York

Lanzoni F. (1925), *Genesi svolgimento e tramonto delle leggende storiche*, Tip. Poliglotta Vaticana, Roma

Lorusso S., Barone V. (2012), "La valutazione soggettiva e oggettiva dell'opera d'arte: due lingue in un'unica cultura", *Conservation Science in Cultural Heritage*, 12

Marabottini A. (1973), "Falsificazioni e disconoscimenti nell'arte contemporanea", in *I problemi di Ulisse*, XII

Markowitz H. M. (1952), "Portfolio selection", *Journal of Finance*, 2

Mattini M., Moles A. (2002), *La chimica del restauro*, Nardini, Firenze

Mazzoni G. (2004), *Falsi d'autore, Icilio Federico Joni e la cultura del falso tra Otto e Novecento*, Protagon Editori Toscani, Firenze

McAndrew C. (2010), *Fine Art and High Finance*, Bloomberg Press, New York

McMaster B. (2008), *Supporting Excellence in the Arts: From Measurement to Judgement*, Department for Culture, Media & Sport, Londra

Petterson A. (2014), "Value, risk and the contemporary art ecosystem", in Dempster A. M., *Risk and Uncertainty in the Art World*, Bloomsbury Publishing, Londra

Poli F. (2012), *Il sistema dell'arte contemporanea*, Laterza, Bari

Power M. (2007), *Organized Uncertainty: Designing a World of Risk Management*, Oxford University Press, Oxford

Rothko M., Gottlieb A. (1943), *Manifesto on Art*, New York Times

Rowe, W.D. (1977), *An Anatomy of Risk*, Wiley, New York

Schuller S. (1960), *Forgers, Dealers and Experts*, Arthur Baker, Londra

Stabile S. (2014), "I falsi di opere d'arte nel diritto italiano", *Art & Law*, Negri-Clementi Studio Legale Associato

Stabile S. (2015), "La valutazione delle opere d'arte", *Art & Law*, Negri-Clementi Studio Legale Associato

Veblen T. (1924), *Theory of the leisure class*, Allen & Unwin, Londra

Von Schlosser J. (1974), *Raccolte d'arte e meraviglie del Rinascimento*, Sansoni, Firenze

Winckelmann J. J. (1961), *Lettere italiane*, Feltrinelli, Milano

Worthington A. C., Higgs H. (2004), "Art as an investment: Risk, return and portfolio diversification in major painting markets", *Accounting and Finance*, 44

SITOGRAFIA

www.artatlaw.com

www.artbusiness.com

www.artericerca.com

www.artloss.com

www.artmarketresearch.com

www.artribune.com

www.axa-art.it

www.axa-art-usa.com

www.beniculturali.it

www.borsaitaliana.it

www.cestart.it

www.collezioneditiffany.com

www.cultor.org

www.economist.com

www.forbes.com

www.insuranceopedia.com

www.insurancereview.it

www.investopedia.com

www.itsartlaw.com

www.lr.org

www.mps.it

www.parodos.it

www.washingtonpost.com