

FOCUS ON



**MT
ARC**

**VALORIZZAZIONE
DELLE COLLEZIONI D'ARTE
E DEI LASCITI D'ARTISTA**



MT A R C

DALL'ESPOSIZIONE DEL
12 LUGLIO 2024
PALAZZO BLU | PISA

IL PROGETTO



Paolo Torracca
fondatore di MTA Studio Tributario Societario



Anna Maria Pisano
direttiva Archivio D'Artista Dolfo

La presente edizione speciale di Società e Tributi Week, rivista on-line di divulgazione economico-giuridica, direttore editoriale Lucia Santoni, è dedicata a "MTARC", iniziativa scaturita dalla collaborazione tra l'Archivio d'Artista Dolfo e MTA Studio Tributario e Societario, svoltasi a Pisa il 12 luglio 2024 in occasione della mostra "Antico e moderno: Dolfo scultore nella dimora di Palazzo Blu", a cura di Ilario Luperini.

MTARC apre con l'evento dal titolo "La valorizzazione delle collezioni d'arte e dei lasciti d'artista" che ha rappresentato un momento di confronto e di riflessione intorno ai temi della tutela, della gestione e della trasmissione del patrimonio artistico non pubblico, configurandosi come un laboratorio di idee volto a favorire la costruzione di percorsi condivisi tra ambiti disciplinari differenti.

La giornata di studio è nata con l'intento di riunire un panel di professionisti qualificati - accademici, economisti, storici dell'arte, operatori culturali - al fine di elaborare linee di pensiero e modelli operativi idonei a orientare l'attività del Comitato per l'Archivio Dolfo.

Parallelamente, essa ha inteso costituire un'occasione di approfondimento e di stimolo per la comunità, offrendo un punto di riferimento per quanti riconoscono nell'arte, nella cultura e nella creatività fattori determinanti di coesione e di sviluppo sociale.

Il significato profondo dell'iniziativa risiede nella convinzione che la promozione della risorsa culturale non possa prescindere da un impegno costante verso la sua tutela, valorizzazione e trasmissione, processi che richiedono un approccio sistematico e competenze integrate. In un contesto economico-sociale e giuridico sempre

più complesso, solo un metodo di lavoro fondato sull'interdisciplinarità e sulla condivisione di saperi e visioni può generare risultati di effettiva rilevanza e durata.

Da tale prospettiva, MTARC si propone come piattaforma di dialogo tra mondi diversi con l'obiettivo di elaborare strategie integrate di tutela, valorizzazione e trasmissione della risorsa culturale.

L'evento organizzato da MTARC a Pisa, Palazzo Blu, è stato moderato da Valentina Tosoni, giornalista specializzata in arte e cultura, con estesa esperienza radiofonica e una penna attenta alla bellezza. Autrice e conduttrice del podcast "Storie dell'Arte" prodotto da OnePodcast, guida l'ascoltatore in un affascinante viaggio tra grandi mostre e protagonisti dell'arte. Collabora con il quotidiano La Repubblica, in particolare nella sezione culturale e nel supplemento venerdì, mentre ha maturato esperienze presso Radio Deejay e Radio Capital. Insegna presso lo IED (Istituto Europeo di Design), dove tiene corsi come "L'arte del costume", e partecipa come relatrice a eventi e conferenze dedicate alla divulgazione artistica.



VALENTINA TOSONI

- Giornalista di Repubblica
- Docente allo IED - Istituto Europeo di Design di Arte del Costume
- Autrice del podcast Storie dell'arte

Valentina Tosoni è una giornalista specializzata in arte e cultura, con estesa esperienza radiofonica e una penna attenta alla bellezza. Autrice e conduttrice del podcast "Storie dell'Arte" prodotto da OnePodcast, guida l'ascoltatore in un affascinante viaggio tra grandi mostre e protagonisti dell'arte. Collabora con il quotidiano La Repubblica, in particolare nella sezione culturale e nel supplemento venerdì, mentre ha maturato esperienze presso Radio Deejay e Radio Capital. Insegna presso lo IED (Istituto Europeo di Design), dove tiene corsi come "L'arte del costume", e partecipa come relatrice a eventi e conferenze dedicate alla divulgazione artistica.

LA COLLABORAZIONE

MTA | ARCHIVIO DOLFO

L'Archivio Dolfo è stato istituito con la finalità di tutelare, studiare e valorizzare l'opera dello scultore pisano Dolfo, promuovendone la conoscenza e la diffusione in stretta relazione con il territorio di riferimento. Fin dalla sua fondazione, l'Archivio ha operato secondo una doppia direttrice: da un lato, la ricerca scientifica e la catalogazione sistematica delle opere; dall'altro, la costruzione di un progetto culturale territoriale ispirato ai temi e alla personalità dell'artista, in coerenza con le best practices individuate da AitArt (Associazione Italiana Archivi d'Artista). Il percorso avviato con la costituzione del Comitato nel 2022, proseguito con l'esposizione a Palazzo Blu nel 2024 e destinato a consolidarsi nel 2025 con la costituzione in forma di Ente del Terzo Settore (ETS), testimonia la capacità dell'Archivio di attivare reti collaborative e processi di valorizzazione condivisi, confermando la centralità del patrimonio artistico quale risorsa identitaria e culturale.

MTA Studio Tributario e Societario, che nel 2023 ha celebrato il trentennale della propria fondazione, è da tempo impegnato nello studio, nella ricerca e nella divulgazione delle tematiche connesse alla gestione, protezione e trasmissione di aziende e patrimoni lato sensu. Nel 2016 MTA ha avviato il progetto editoriale "Società e Tributi Week" (ST&W), rivista on-line di divulgazione economico-giuridico, concepita per fornire - in un contesto di crescente massificazione dell'informazione - strumenti di analisi e riflessione utili alla pianificazione economica e fiscale di privati e imprese. L'obiettivo è quello di mantenere una qualità del dibattito tecnico-professionale, adottando un linguaggio rigoroso ma accessibile, volto a favorire la comprensione di tematiche complesse e a promuovere presso gli operatori un approccio consapevole e informato sulle questioni economico-giuridiche.

MTARC (fusione di MTA e ARCHIVIO) ambisce a rappresentare un esempio paradigmatico di integrazione tra saperi e competenze nel quale il dialogo e il confronto si traducono in progettualità permanenti e strutturate capaci di rafforzare il sistema della valorizzazione culturale e di contribuire, in modo tangibile, al benessere sociale della collettività.



Propaggine n. 2
2007
acciaio inox dipinto
79x47,5x32,5 cm



Strutture geometriche
si librano nello
spazio liberandosi
da predeterminate
griglie composite
e si sviluppano in
equilibrio instabile
e di volta in volta
sempre più precario.
Traggono origine da
una sorta di nucleo
di energia primigenio
che si espande
secondo direzioni e
modalità combinatorie
non razionalmente
controllabili.

E' come se lo
scultore, lavorando
indefessamente il
metallo - barre di
ferro o di acciaio
cavo a base quadrata
di diversa sezione -
tagliando e saldando
insieme i pezzi
ottenuti, di varia
misura e angolazione,
desse fattezza al
pensiero astratto.

Un pensiero che,
liberato dalle gabbie
della ragione che
lo comprime entro
schemi rigidamente
logici, svetta nello
spazio e lo riempie di
evoluzioni dalle forme
complesse e azzardate.

INDICE DEI **CONTENUTI**

- 1 RUOLO DELL'ARCHIVIO D'ARTISTA** p. 10
valore dell'archiviazione autentica e del catalogo ragionato in un mercato dell'arte responsabile
- Alessandra Donati
- 2 LA RILEVANZA TRIBUTARIA DELL'ARTE** p. 24
tra passione, collezionismo e valorizzazione
- Raffaello Lupi
- 3 CASE HISTORY MUSEO AMEDEO LIA** p. 38
vita e gestione del museo pubblico creato a seguito del lascito di un grande collezionista
- Andrea Marmorì
- 4 CASE HISTORY ARCHIVIO BATTAGLIA** p. 46
la vita dell'archivio: costituzione e operatività
- Maria Grazia Longoni
- 5 FISCO E ARTE** p. 52
prassi ed orientamenti giurisprudenziali
- Alessia Vignoli

6

LA FONDAZIONE

per la gestione e conservazione delle opere d'arte

Andrea Bartalena

— p. 58

7

IL TRUST

nella pianificazione e protezione dei beni
da collezione

Stefano Loconte

— p. 72

8

PRIVATE BANKING E ARTE

punti di contatto e differenti prospettive. Il ruolo
delle banche private nel supportare i collezionisti

Ernesto Sellitto

— p. 82

9

I BENI CULTURALI

dalla conservazione alla valorizzazione

Vincenzo Zarone

Jaleh Bahrabadi

— p. 86

**M T
A R C**



1 RUOLO DELL'ARCHIVIO D'ARTISTA

valore dell'archiviazione
autentica e del catalogo
ragionato in un mercato
dell'arte responsabile



ALESSANDRA DONATI

- Presidente del Comitato Scientifico AitArt
- Professore di diritto comparato dell'Università Milano Bicocca
- Avvocato of Counsel Advant-Nctm

Alessandra Donati si occupa di diritto del mercato dell'arte e dei beni culturali. Assiste regolarmente artisti, galleristi, collezionisti, case d'asta, archivi d'artista, restauratori, musei privati ed enti culturali in tutte le questioni relative al mercato e al mondo dell'arte: dalla contrattualistica alle questioni relative ad autenticità e provenienza delle opere d'arte, alla tutela del diritto d'autore, alla consulenza agli Archivi d'Artista, alla gestione, vendita e prestito di opere d'arte e di collezioni, al restauro, trasporti assicurazioni, etc.

L'approccio che adotterò segue un percorso narrativo finalizzato a illustrare l'evoluzione delle buone pratiche degli archivi d'artista e delle criticità emerse nel settore, alternando riflessioni personali, riferimenti normativi e casi emblematici.

Ne scaturisce un quadro complesso, in cui le buone pratiche non sono solo auspicabili, ma si configurano come elementi imprescindibili e strutturanti della tenuta del sistema arte.

Il ruolo degli archivi quale fonte di ricerca e la loro responsabilità, le prassi dei comitati per le autentiche, la funzione dei cataloghi ragionati, l'evoluzione della giurisprudenza in materia di autenticità, il rispetto del dettato dell'64 del Codice dei Beni Culturali e l'importanza oggi assunta dalla prova della provenienza dell'opera, la normativa antiriciclaggio: ogni aspetto contribuisce a un mosaico in cui si gioca il futuro del riconoscimento delle opere, della tutela del patrimonio e della credibilità dei soggetti coinvolti.

Le considerazioni che seguiranno riflettono il mio duplice ruolo: da un lato, quello di giurista impegnata nello studio delle tematiche connesse all'autenticità delle opere, ai certificati di autenticità e ai cataloghi ragionati; dall'altro, quello di Presidente del Comitato Scientifico dell'Associazione AitArt.

AitArt e la formazione di una figura professionale nuova: il curatore d'Archivio d'Artista

AitArt (Associazione Nazionale degli Archivi d'Artista) è stata fondata nel 2014 e ha sede a Milano, in un contesto di significativa rilevanza culturale, cioè all'interno del Museo del Novecento. Attualmente, l'associazione conta circa cinquanta archivi associati, in costante crescita, comprendendo archivi di artisti viventi, archivi di memoria storica e musei.

Una delle iniziative più rilevanti promosse da AitArt è il Corso per Curatore d'Archivio d'Artista, giunto alla sua quattordicesima edizione e frequentato fino ad oggi da oltre 400 partecipanti. Questo progetto ha rappresentato e continua a rappresentare un valore aggiunto fondamentale per la nostra attività, in quanto consente di costruire una rete di scambio e confronto nella definizione e nella condivisione di buone pratiche, di principi e di soluzioni anche archivistiche sempre più specialistiche e aggiornate.

Nel 2022, abbiamo pubblicato un manuale che raccoglie tutte le lezioni del corso per Curatore d'Archivio d'Artista, intitolato "L'archivio d'Artista. Principi, regole e buone pratiche", edito da Johan & Levi. L'ultima edizione del corso è stata realizzata in collaborazione con ANAI (Associazione Nazionale Archivistica Italiana), consolidando

una relazione che ha ulteriormente rafforzato il valore formativo e professionalizzante del corso.

La collaborazione con ANAI è cruciale, poiché è necessario definire con precisione la figura del curatore dell'archivio d'artista, tradizionalmente inquadrata nel contesto della scienza archivistica come responsabile di un "archivio di soggetto produttore". Tuttavia, nel caso degli archivi d'artista, tale definizione si rivelà parziale. L'artista è effettivamente un soggetto produttore – in quanto genera documenti, opere e corrispondenze – ma l'archivio d'artista comprende anche un'attività aggiuntiva: quella di ricostruzione e validazione della produzione artistica autentica, mediante la redazione di registri delle opere autentiche e cataloghi ragionati.

Questa duplice natura distingue in modo sostanziale l'archivio d'artista dagli altri archivi di soggetto produttore.

L'archivio d'artista non costituisce esclusivamente uno strumento per la tutela del passato, ma assume anche un ruolo strategico per gli artisti attivi oggi. In questa prospettiva, AitArt organizza corsi specifici rivolti a giovani artisti, come recentemente realizzato presso la Casa degli Artisti di Milano, con moduli dedicati agli artisti, per assisterli nell'organizzazione del proprio archivio.

Ruolo e obiettivi dell'archivio d'artista

Significativo è prendere le mosse proprio dalla definizione di archivio d'artista adottata da AitArt: *"L'archivio è l'ente che, con costante impegno di aggiornamento e organizzazione, raccoglie la più completa documentazione sulla figura e sull'opera di un artista, con lo scopo di preservare il messaggio culturale e creativo dell'artista; incentivare gli studi e favorire la conoscenza della figura e dell'opera di un artista, promuovendo ricerche e iniziative direttamente o in collaborazione con altri organismi pubblici e privati; catalogare la produzione autentica dell'artista nella massima trasparenza di metodo e rapporti; tutelare l'opera dell'artista e la trasparenza e integrità del mercato"*

L'archivio d'artista è un centro di ricerca con l'obiettivo primario di inventariare, catalogare e mettere in sicurezza la produzione autentica dell'artista. Questo lavoro dovrebbe culminare nella redazione del catalogo ragionato, uno strumento imprescindibile per la corretta attribuzione, valorizzazione e storicizzazione dell'opera di un determinato artista.

L'archivio d'artista rappresenta pertanto anche un centro di ricerca e di condivisione di conoscenze. È un luogo animato da professionisti che dedicano la propria attività a un lavoro complesso e multidisciplinare, coinvolgendo storici dell'arte, restauratori, architetti, giuristi, curatori e altri specialisti: un luogo di convergenza tra diverse competenze, e il titolare dell'archivio - chi lo gestisce - deve essere in grado di dialogare con ciascuna di esse. È questa trasversalità professionale che deve necessariamente essere considerata nel percorso formativo di chi si occupa

Albero op. 2 n.8
terracotta dipinta
1994
127x35x25 cm

Il simbolismo dell'albero è portato a esempio della ciclicità della vita nell'illimitata varietà delle sue forme, compreso l'uomo che Dolfo esplicitamente evoca simulando nelle radici, nel fusto e nelle fronde dell'albero l'anatomia e la fisiologia della fertilità umana. L'Uomo è partecipe della natura vivente. Tutte le sue terrecotte dipinte sono monumenti nel senso etimologico del termine, ossia luoghi della memoria, effigi dello smarrimento dell'umanità.



di curare un archivio d'artista.

Una puntuallizzazione definitoria: in Italia, per designare l'ente preposto alla tutela della memoria e della produzione autentica di un determinato artista, si utilizza comunemente l'espressione "archivio d'artista". Tuttavia, è importante sottolineare che si tratta di un'espressione peculiare al contesto italiano, quasi una sineddoche: un termine che racchiude in sé una molteplicità di funzioni, attività e soggetti. A livello internazionale, tale realtà viene spesso identificata in modo differente. Ad esempio, nei paesi francofoni si parla di *comité d'authentification*, mentre negli Stati Uniti ci si riferisce comunemente agli *Art Authentication Boards* o a fondazioni, spesso costituite con finalità analoghe, spostando in questi paesi l'attenzione sulla attività di valutazione dell'autenticità delle opere.

Oggi, più che mai, l'archivio d'artista si configura come centro nevralgico di sapere e autorevolezza. È lì che si raccolgono le competenze più avanzate su uno specifico artista, ed è lì che il mercato dell'arte - in particolare quello secondario, estremamente dinamico e complesso - rivolge la propria attenzione, affidandosi a questi centri di ri-

cerca ogni qualvolta richieda certezze sull'autenticità e la provenienza delle opere.

Ecco perché oggi l'archivio d'artista è divenuto il riferimento essenziale per il mercato e per l'intero sistema dell'arte, in relazione a ogni singolo artista.

La conferma di tale prassi virtuosa si rinviene anche nella disciplina della procedura di ammissione delle opere alle più importanti fiere internazionali, come ad esempio TEFAF (The European Fine Art Fair). In tali contesti, per le opere d'arte moderna e contemporanea è richiesta l'esistenza di referenze bibliografiche nei cataloghi ragionati oppure certificazioni di autenticità rilasciate dalle autorità riconosciute per ciascun artista (*accepted authorities on each artist*).

È evidente, dunque, che, laddove esistano centri di ricerca affidabili, il mercato si orienti verso di essi. Tuttavia, affinché un archivio d'artista assuma tale ruolo, deve dimostrarsi non solo affidabile, ma anche indipendente, operando nel rispetto di buone pratiche fondate su principi condivisi e metodologie trasparenti.

Le buone pratiche degli Archivi d'Artista

Proprio sull'individuazione e articolazione delle buone pratiche si è concentrato l'impegno di AitArt sin dalla sua fondazione, nel 2014, andando a definire il riferimento deontologico per gli archivi associati, ma anche per gli archivi d'artista in generale. In occasione della costituzione dell'associazione, fu redatto un "decalogo" delle buone pratiche, un documento snello ma essenziale, frutto della attività di collaborazione tra archivi, fondazioni, studiosi e professionisti del settore. Oggi, a dieci anni di distanza, abbiamo aggiornato il testo, alla luce dell'evoluzione che ha investito il sistema degli archivi d'artista e del mercato dell'arte, sia dal punto di vista giuridico che culturale. Insieme a un gruppo di giuristi esperti del settore - Dario Jucker, Filippo Corbetta, Andrea Barenghi e Arianna Visconti oltre a me che ho promosso e coordinato i lavori - abbiamo redatto un documento più articolato che abbiamo presentato il 14 dicembre 2024, in occasione del decimo compleanno di AitArt e che ora è pubblicato sul sito dell'Associazione

Le buone pratiche raccolte da AitArt, che ora vi propongo in sintesi, sono rivolte sia alla organizzazione dell'archivio che alla gestione dei comitati per le autentiche. Rispetto a queste ultime abbiamo individuato alcuni principi fondamentali:

pluralità di esperti nella formulazione dei pareri: non è buone pratica che un singolo esperto gestisca un archivio e formuli giudizi definitivi

approccio collegiale nella verifica dell'autenticità delle opere: una pluralità di sguardi, esperienze e competenze deve concorrere alla valutazione

due diligence: all'interno dei comitati devono essere presenti anche esperti tecnici e deve essere sempre condotta una due diligence approfondita, specialmente in presenza di dubbi

unanimità: i pareri devono essere espressi all'unanimità, se anche uno solo dei membri del comitato per le autentiche nutre riserve, il giudizio deve essere sospeso, poiché la responsabilità ricade collettivamente su tutti i membri

certezze condivise: il giudizio può essere sciolto solo quando vengano meno le divergenze tra esperti, a seguito eventualmente di esami diagnostici e ricerche scientifiche e storiche, e si raggiunga una certezza condivisa

Un ulteriore aspetto che desidero sottolineare riguarda l'evoluzione nelle modalità redazionali dei cataloghi ragionati: oggi viene sempre più esplicitato non solo il dato descrittivo dell'opera, ma nel catalogo ragionato vengono riportate anche le considerazioni e le annotazioni degli studiosi. Le complessità rientrano nella narrazione critica, non vengono più escluse o omesse.

In questo contesto, è cruciale tuttavia che le motivazioni più tecniche del giudizio rimangano riservate all'interno del gruppo di lavoro e conservate in archivio, e che il giudizio venga comunicato al richiedente con una motivazione appropriata, seppur calibrata e succinta. Questa distinzione è fondamentale per evitare che una motivazione eccessivamente dettagliata fornisca indicazioni preziose ai falsari.

Pertanto, le buone pratiche prevedono che nei giudizi di autenticità non siano esplicite le motivazioni articolate assunte dal Comitato per le autentiche e che sia sempre garantita la possibilità di sospendere il giudizio, conservando tutta la documentazione, anche relativa ai pareri negativi. Questo è un aspetto fondamentale per la trasparenza interna e per la responsabilità collettiva dell'archivio.

Disporre di un catalogo dei falsi, strutturato e aggiornato, consente non solo di proteggere il mercato, ma anche di risalire più facilmente ai falsari stessi. In questo ambito, l'intelligenza artificiale può diventare uno strumento potentissimo,

capace di riconoscere schemi, stili e materiali ricorrenti, contribuendo a una map-patura sistematica del falso, utile anche alla magistratura e alle forze dell'ordine.

Questo si ricollega a un altro tema centrale: la necessaria pubblicazione del cata-logo ragionato e il suo costante aggiornamento, un lavoro che non può considerarsi mai concluso.

Le buone pratiche illustrate sono condivise anche a livello internazionale: si pen-si al lavoro scientifico dei colleghi dell'Università di Ginevra e alla pubblicazione delle RAM (Responsible Art Market), e alle raccomandazioni pubblicate dagli stu-diosi e ricercatori coinvolti nel progetto *Authentication in Art*. Vi invito a consulta-re queste linee guida internazionali, che oggi rappresentano veri e propri toolkit operativi per la due diligence da parte degli esperti ed anche dei professionisti intermediari nel mercato dell'arte.

L'Expertise e la tutela della paternità

Mi pare importante esaminare alcuni principi fondamentali che sostengono l'at-tività che caratterizza il lavoro di autenticazione e archiviazione autentica orga-nizzato da un archivio d'artista.

Costituisce elemento essenziale in questo contesto la nozione di *expertise*. L'*expertise* è un documento contenente il parere tecnico e scientifico di un esper-to, il quale può essere redatto da chiunque si dimostri autorevole e competente.

Chiunque può rilasciare tale dichiarazione di scienza: non è rinvenibile nel nostro ordinamento - ma non lo si ritrova neppure in altri ordinamenti - un diritto che san-cisca una esclusiva rispetto alla verifica dell'autenticità di un'opera. L'autenticità è un fatto, non un diritto e la verifica dell'autenticità consiste nell'espressione di una opinione: chiunque, esperto ed autorevole, può esprimere una personale e libera opinione riguardo alla riferibilità di un'opera a un determinato artista, sup-portandola con il proprio sapere, la propria competenza e rigore scientifico.

A questo proposito, mi piace ricordare, come spesso faccio, una citazione di Vol-taire: "Le verità storiche sono soltanto delle probabilità." Questa affermazione si rivela ancor più vera nel contesto dell'arte contemporanea, in cui l'opera è spes-so replicabile e la questione dell'autenticità si pone con particolare urgenza. È quindi essenziale un lavoro accurato e capillare di accompagnamento agli artisti viventi nella gestione e messa in sicurezza della propria produzione.

Diversa è la questione della tutela dei diritti morali d'autore, quali il diritto di tute-lare la paternità della propria opera e la sua integrità e di pretenderne il rispetto mediante azione giudiziale. Questi diritti spettano all'artista per il fatto della cre-azione e, dopo la morte dell'artista, spettano, in Italia, a determinati soggetti - la

famiglia stretta - investiti di tale legittimazione in virtù dell'art. 23 della legge sul diritto d'autore.

Distinta, invece, l'espressione di un'opinione storica, critica o tecnica sull'attribuzione di un'opera, che è, e deve restare, libera. Tale attività rientra nella libertà di manifestazione del pensiero e nella libertà scientifica, ed è quindi esercitabile da chiunque sia qualificato, a prescindere dalla discendenza o dalla titolarità dell'archivio.

Tale posizione, coerente con i principi del nostro ordinamento, è stata chiaramente ribadita constatamente dalla giurisprudenza, così spesso il Tribunale di Roma e la Corte d'Appello di Roma, ma anche la nostra Cassazione, che hanno sottolineato come non sia rinvenibile nel nostro ordinamento alcun diritto esclusivo di autenticazione¹.

D'altro canto, né l'archivio né l'esperto possono essere obbligati a esprimere un parere in assenza dell'assunzione di un tale obbligo in virtù della conclusione di un contratto specifico: l'obbligo di verifica nasce esclusivamente nel momento in cui venga stipulato un contratto di incarico d'opera intellettuale volto alla valutazione dell'opera. Nessun obbligo di autenticazione senza un contratto, né un diritto da parte del collezionista a ottenerla².

Tuttavia, si riscontra una giurisprudenza divergente: alcune sentenze, in parti-

1. Così ad esempio: Tribunale di Roma 16 febbraio 2010, n. 3425: L'«expertise» è un documento contenente il parere di un esperto, considerato competente ed autorevole, in merito all'autenticità ed all'attribuzione di un'opera d'arte, e ritenuto che tale documento può essere rilasciato da chiunque sia competente ed autorevole, non trattandosi di un diritto riservato in esclusiva agli eredi dell'artista – i quali non possono, quindi, attribuire o negare a terzi (ad es., critici d'arte o studiosi) la facoltà di rilasciare «expertises» in merito all'autenticità dell'opera del loro congiunto –, la formulazione dei giudizi sull'autenticità e sul conseguente valore di un'opera d'arte di un artista defunto costituisce espressione del diritto alla libera manifestazione del pensiero, e, pertanto, può essere effettuata da qualunque soggetto considerato esperto, fermo restando il diritto degli eredi di rivendicare la paternità dell'opera d'arte, ove erroneamente attribuita ad altri, o, viceversa, di disconoscerne la provenienza.

2. Tribunale Roma 6 luglio 2018: La formulazione dei giudizi sull'autenticità di un'opera d'arte costituisce, infatti, espressione del diritto alla libera manifestazione del pensiero (art. 21 Cost.), per cui l'obbligazione gravante sull'esperto chiamato a rendere una perizia, attribuzione o autenticazione, è una semplice obbligazione di mezzi e non di risultato, per cui, in base al principio dell'autonomia negoziale, la Cy Twombly Foundation non può essere obbligata a stipulare un contratto avente ad oggetto la manifestazione della propria opinione secondo i desideri del richiedente (cfr. Trib. Roma n. 12026 del 14/6/2016). Si rileva, inoltre, l'infondatezza delle pretese dell'attore volte alla coattiva inclusione delle opere in suo possesso nel catalogo redatto a cura della fondazione convenuta ed all'attestazione, da parte della convenuta, della loro autenticità, non sussistendo al riguardo alcun obbligo giuridicamente rilevante della convenuta, né quest'ultima è tenuta a pronunciarsi in ordine alla autenticità delle opere di cui in citazione, non avendo assunto al riguardo alcun obbligo contrattuale nei confronti dell'attore. Ne consegue l'inammissibilità della domanda di accertamento della autenticità delle opere controverse ed il rigetto della domanda attorea di condanna della convenuta all'inserimento delle opere sopra descritte nel catalogo ragionato della Fondazione Cy Twombly.

colare del Tribunale e della Corte d'Appello di Milano³, si sono espresse in modo difforme, introducendo interpretazioni discutibili e, comunque, superate da opposte sentenze di Cassazione⁴. Anche se si tratta di un trend isolato, è importante segnalarlo, specie in un contesto come questo, in cui il confronto tra esperti può contribuire a chiarire i contorni di questioni complesse, ma centrali.

L'accertamento dell'autenticità: valutazione del comitato per le autentiche e il "vero giudiziale"

Come già sottolineato, l'autenticità non è un diritto, ma un fatto, e la verifica dell'autenticità il risultato di un giudizio tecnico-scientifico, non una pretesa giuridica assoluta.

Pare infatti esclusa nel nostro ordinamento un'azione giudiziaria finalizzata esclusivamente all'accertamento dell'autenticità dell'opera, in quanto è esclusa nel nostro ordinamento un'azione finalizzata ad un accertamento di un mero fatto: come se il giudice fosse chiamato a pronunciarsi nella sua qualità di *"peritus peritorum"* su una divergenza di opinione tra esperti⁵.

È cosa differente considerare l'autenticità come un elemento, una qualità dell'oggetto, da valutare all'interno di una controversia in materia di responsabilità contrattuale, per accettare, ad esempio, un eventuale inadempimento (consegna di aliud pro alio), errore o vizio del consenso nel contesto di un contratto di compravendita⁶.

Cosa accade, allora, se un'opera è considerata autentica in virtù di una sentenza passata in giudicato, mentre gli esperti di riferimento la valutano falsa? Quale valore ha, per il mercato, quella sentenza?

Non appare condivisibile la posizione di quella isolata giurisprudenza che, nel caso di accertamento dell'autenticità di un'opera ritenuta invece falsa da parte esperti di riferimento, ingiunga all'archivio di inserirla nell'inventario delle opere autentiche e nel catalogo ragionato.

Ribadisco che la certificazione di autenticità è espressione di un'opinione, e l'opinione, per essere tale, deve essere libera. Non sembra pertanto condivisibile la

3. Corte Appello Milano, 4 maggio 2020 n. 1054; Corte Appello Milano, 28 giugno 2022, n. 2262

4. Così Cass. civ., 30 ottobre 2017, n. 2881; Cass. Civ., 9 febbraio 2025 n. 3231

5. Tribunale Roma, 15 maggio 2017: Non è non è configurabile, pur nella discordanza dei pareri degli esperti, un diritto all'accertamento giudiziale della autenticità di un'opera d'arte che, oltretutto, in fatto, darebbe a sua volta luogo ad un parere meramente probabilistico sulla riconducibilità dell'opera a quell'artista.

6. Cass. civ. 30 novembre 2017 n. 2881: L'azione di accertamento non può avere ad oggetto, salvo i casi esplicitamente previsti dalla legge, una mera situazione di fatto, ma deve tendere all'accertamento di un diritto che sia già sorto, in presenza di un pregiudizio attuale e non meramente potenziale.

posizione di chi ritenga che il giudice possa imporre a un archivio di esprimere un'opinione contraria alla propria coscienza scientifica.

Qui, a Pisa, non posso non ricordare il Professor Crispolti, anche curatore del catalogo ragionato di Lucio Fontana, che ha proposto di inserire nel catalogo stesso una sezione dedicata alle opere dichiarate autentiche per via giudiziale, seppur non riconosciute come tali dalla Fondazione.

Il giudizio dell'archivio, se fondato su buone pratiche, pluralità di competenze, trasparenza, indipendenza e prudenza, costituisce un giudizio sempre rivedibile alla luce di nuovi studi, esami diagnostici e nuovi elementi critici. Si tratta di un'opinione motivata, costruita nel tempo e con metodo. Al contrario, il giudizio espresso nel contesto di un procedimento civile - poiché quello penale si fonda sul diverso principio dell'"oltre ogni ragionevole dubbio" - è un giudizio fondato su elementi di probabilità, di valutazione dell'onere della prova, un giudizio espresso a maggioranza - nel caso di sentenza collegiale -, basato sul principio del divieto di non liquet (il giudice deve decidere comunque la causa) e sul contraddittorio tra CTU e CTP.

Questa divergenza genera una differente autorevolezza scientifica tra i due giudizi. Se l'archivio si attiene a rigorose prassi e agisce in buona fede, il suo parere resta comunque il riferimento autorevole per il mercato.

L'esperto deve essere autorevole, e la sua autorevolezza deve resistere alla prova del tempo; ciò che conta è la credibilità costruita attraverso competenza, rigore metodologico e indipendenza di giudizio.

È chiaro che in assenza di un archivio autorevole, a rimetterci è l'artista stesso: la sua eredità culturale e il suo valore sul mercato.

È altresì vero che il riconoscimento da parte dell'archivio d'artista o degli esperti di riferimento dell'autenticità di un'opera incide fortemente sul valore economico della stessa. L'opera pubblicata in un catalogo ragionato, o riconosciuta come autentica da esperti autorevoli, acquisisce un valore di mercato o comunque un valore superiore rispetto a un'opera priva di tali attestazioni.

Questo fatto è noto e riconosciuto anche da parte dello stesso giudice, che lo rileva laddove la sentenza non risulti in linea con l'opinione degli esperti di riferimento: l'opera esclusa dal catalogo ragionato è esclusa o comunque penalizzata anche nel mercato⁷.

7. Tribunale di Roma, 15 maggio 2017: "Ritenuta pacifica la circostanza che la casa d'aste Christie's International vendeva le opere del maestro solo se accompagnate dalla dichiarazione di autenticità resa dall'Archivio Mario Schifano"

Il mercato dell'arte e le autentiche: l'art. 64 CBC

Il legislatore, sia a livello nazionale che comunitario, ha imposto oneri di responsabilità agli attori del mercato, tra cui galleristi, case d'asta e tutti coloro che operano professionalmente nel settore del mercato dell'arte. In particolare, l'articolo 64 del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio stabilisce che, in caso di compravendita di un'opera, l'intermediario professionale debba fornire una documentazione adeguata che ne certifichi l'autenticità e la provenienza.

L'articolo 64 stabilisce che l'intermediario, il mercante d'arte o il gallerista, al momento della vendita, è tenuto a consegnare all'acquirente la documentazione attestante l'autenticità o la provenienza dell'opera, oppure – in mancanza di tali documenti – deve rendere una dichiarazione sostitutiva certificando l'autenticità. In passato, questa disposizione è stata, di fatto, disattesa o svuotata di contenuto, prevalendo nel mercato la consegna di una generica dichiarazione di autenticità, accompagnata da una fotografia dell'opera (non sempre anche del retro).

Oggi, invece, il mercato richiede il rispetto di prassi più rigorose: dal mercante si pretende una documentazione concreta, come l'attestazione che l'opera sia stata archiviata nell'archivio dell'artista, certificata dall'artista o dall'archivio di riferimento (archiviazione autentica), e pubblicata in un catalogo ragionato. Tale documentazione poi, ove l'archivio sia attivo, è verificata.

Non solo, la ricostruzione e prova della provenienza dell'opera viene a costituire elemento di necessaria rilevanza.

È questo l'orientamento verso cui deve volgersi l'applicazione dell'articolo 64, assumendo sempre più significativa e imprescindibile rilevanza, nel mondo e nel mercato dell'arte la ricostruzione e la prova della provenienza dell'opera

La due diligence dell'opera e il ruolo degli archivi

Il mercato dell'arte si è evoluto, e queste prassi stanno trasformando i ruoli e le responsabilità dei protagonisti: come appena osservato, nelle prassi di mercato, ma non solo, il disposto dell'articolo 64 del Codice dei Beni Culturali sta assumendo più stringente rilevanza proprio alla luce delle buone pratiche e delle necessità del mercato descritte.

Il legislatore, si sta muovendo, anche a livello comunitario e internazionale, caricando di responsabilità gli operatori del mercato dell'arte; ecco perché il riferimento, nel titolo di questo intervento, al mercato responsabile. Mi riferisco in particolare alla disciplina dell'antiriciclaggio: una normativa che impone l'introduzione di una due diligence soggettiva rafforzata nel sistema dell'arte. Chi vende deve verificare l'identità del soggetto che acquista, la provenienza lecita del denaro e deve fornire informazioni sul soggetto coinvolto nella transazione.

Anche l'opera, rispetto al soggetto che la vende o la acquista, deve essere considerata sotto una nuova lente. Diventa pertanto fondamentale la verifica della provenienza dell'opera e della sua lecita provenienza. Deve essere realizzata una due diligence oggettiva, centrata sull'opera.

Gli archivi d'artista assumono pertanto un ruolo chiave in questo processo, potendosi configurare quali custodi della storia dell'opera e della sua legittima provenienza.

Il PACTA (Protocollo per l'Autenticità, la Cura e la Tutela dell'Arte contemporanea)

In questo contesto, l'adozione nel 2017 da parte del MIC del Certificato PACTA costituiscia, se proiettata nel futuro, un importante strumento di controllo della produzione dell'artista e dell'autenticità delle opere. PACTA trasforma il certificato di autenticità, così come previsto all'art. 64, in un certificato di conoscenza. PACTA è un documento semplice ma efficace, volto non solo a documentare l'avvenuta archiviazione dell'opera nell'archivio dell'artista, e dunque a certificare l'archiviazione autentica, ma anche a definire le caratteristiche fondamentali dell'opera e a fornire chiare indicazioni circa allestimento, conservazione e restauro. Nel nostro quotidiano, siamo abituati a leggere etichette su ogni tipo di merce; anche l'artista, oggi, dovrebbe essere chiamato a "etichettare" il proprio lavoro, a fornire indicazioni chiare sulle modalità di conservazione e di allestimento: l'opera deve poter permanere integra e autentica nel tempo, nelle condizioni originarie.

Allo stesso tempo, PACTA informa l'acquirente circa la sostenibilità della propria scelta: se acquisto lo squalo di Damien Hirst per 10 milioni di dollari, non posso scoprire solo in un secondo momento che, affinché l'opera permanga integra, dovrò nel tempo sostituire formaldeide e squalo; anche questo incide sulla sostenibilità della mia collezione. Questo tipo di consapevolezza deve essere registrata, condivisa e messa agli atti dell'archivio.

È fondamentale sottolineare che il fatto dell'autenticità deve sempre essere valutato insieme alla permanenza della identità dell'opera, e dunque collegato alla tutela dell'integrità della stessa, soprattutto nell'ambito dell'arte contemporanea, dove i materiali e le tecniche richiedono una cura e una comprensione specifica.

Questo rappresenta un cambiamento culturale importante, che richiede metodo, rigore e visione. Oggi possiamo tenere in considerazione esempi virtuosi, come quello di Giulio Paolini. Il suo archivio ha recentemente completato un lavoro straordinario, grazie alla visione consapevole e responsabile dell'artista e dei professionisti, suoi collaboratori, coinvolti. Il catalogo dell'artista è pubblicato online, consentendo ricerche incrociate, esplorazione di temi e provenienze. È un modello di messa in sicurezza e tutela per la produzione di un artista, come Paolini, le cui creazioni che per loro intrinseca caratteristica sarebbero esposte a

un alto rischio di falsificazione.

Questo lavoro scientifico rigoroso ha anche l'effetto di mettere in sicurezza l'intera produzione dell'artista. Un lavoro emblematico. Ma ci sono altri nomi da menzionare: Arnaldo Pomodoro, Gerhard Richter, Daniel Buren e molti altri ancora.

Considerazioni finali

Ci sono molti ambiti ancora da esplorare. Così la fotografia: è un mondo e un mercato completamente diverso, con esigenze specifiche che richiedono competenze diverse. Proprio per questo, nel nostro corso per curatori d'archivio d'artista, abbiamo avviato una sezione dedicata agli archivi degli artisti fotografi, un contesto con regole, disciplina, prassi e necessità molto diverse rispetto all'arte visiva a esemplare unico. Stiamo lavorando a un manuale interamente dedicato all'archivio dell'artista fotografo.

A questo proposito, è opportuno menzionare anche le novità introdotte con il Registro Unico Nazionale del Terzo Settore (RUNTS). La sua entrata in vigore ha segnato un cambiamento significativo per gli archivi d'artista, molti dei quali si trovano oggi ad affrontare il complesso processo di riconoscimento come enti del terzo settore e le articolate procedure di accreditamento e di affermazione dei loro scopi perseguiti: anche in questo senso è importante l'affermarsi di principi deontologici condivisi e la proiezione di tali intenti e valori negli statuti che regolamentano l'attività di tali enti.

Il lavoro dei titolari degli Archivi d'Artista di AitArt cresce, si evolve e si fonda su una condivisione di intenti, interessi e valori, si evolve il nostro lavoro di consulenti esperti sia con l'evoluzione del sistema giuridico che con l'evoluzione delle prassi: l'attività di rete promossa da AitArt è volta alla individuazione e al consolidarsi di principi di buone pratiche, prassi che, come si diceva in apertura, vengono oggi a configurarsi anche quali elementi imprescindibili e strutturanti della tenuta del sistema arte.

Albero op. 2 n.10
terracotta dipinta
1994
133x41x25 cm



2 LA RILEVANZA TRIBUTARIA DELL'ARTE

tra passione,
collezionismo
e valorizzazione



RAFFAELLO LUPI

- Professore ordinario di diritto tributario e scienza delle finanze dell'Università di Roma Tor Vergata

Raffaello Lupi è attivo da oltre trent'anni nell'ambito della fiscalità e delle funzioni pubbliche. Fondatore anche dello Studio Legale Tributario Lupi Vignoli Covino. La sua ricerca indaga in modo rigoroso e insieme "umano" il diritto tributario: non solo insieme di norme, ma strumento che incide sulla vita della comunità e delle imprese. Ha fondato e diretto riviste, promosso la comprensione sociale della tassazione, partecipando al dibattito pubblico e mediatico. Con la sua voce autorevole e al tempo stesso accessibile, Lupi ci ricorda che il fisco non è solo un insieme di codici e numeri, ma una delle leve attraverso cui una società definisce equità, risorse e destino collettivo.

L'Arte può soddisfare vari bisogni, con diversi riflessi economici, che assumono spesso rilevanza tributaria. Le sue finalità erano inizialmente rappresentative di persone ed eventi, su cui si sono inserite le espressioni di stati d'animo ed emotività, soprattutto quando si sono trovati altri strumenti per documentare persone ed eventi. A questa diversità di bisogni corrispondono diverse modalità di finanziamento, a carico degli spettatori, dei collezionisti, degli enti pubblici o degli stessi. L'articolo ne mette in risalto i principali riflessi sul piano dei relativi presupposti economici d'imposta.

Le varie finalità dell'arte e i loro riflessi economici

Il tema della rilevanza tributaria dell'arte può essere ricondotto ai due filoni conduttori intorno ai quali ruota il concetto di fiscalità. Il primo di essi, in analogia al finanziamento delle spese pubbliche, riguarda le varie modalità di finanziamento dell'attività artistica, cioè i modi in cui essa si sostiene, tramite una sempre più diffusa committenza pubblica, relazionata politicamente. Il secondo senso della fiscalità dell'arte, più ristretto rispetto al primo, e cui soprattutto mi dedicherò, riguarda i presupposti economici d'imposta collegati al mondo dell'arte. In questa seconda accezione si potrebbe affermare che la fiscalità dell'arte non esiste affatto, in quanto nessuno tassa il quadro o la scultura come tali, analogamente a quanto avviene per tante altre attività o situazioni, come gli immobili, l'agricoltura, il turismo, le attività finanziarie, la famiglia, il web, il lavoro e tante altre che non sono tassate come tali, ma solo se e nella misura in cui ad esse si collegano presupposti economici d'imposta. Questi ultimi sono astrazioni economiche riferibili a ogni possibile attività umana, compresa quella artistica, cioè redditi, i consumi e valori patrimoniali.

Questa seconda, e più ristretta, accezione di fiscalità dell'arte è collegata alla prima, cioè alle fonti attraverso cui l'arte si sostiene economicamente, cioè dal mercato, come le dirette prestazioni artistiche, come quella del pittore, la vendita di oggetti d'arte, di consumi d'arte, intesi come esibizioni e mostre a pagamento, da sponsorizzazioni pubblicitarie, da finanziamenti pubblici di eventi artistici. Queste varie forme di finanziamento talvolta non si prestano alla generale determinazione giuridico documentale dei presupposti economici d'imposta. Serve quindi una qualche riflessione preliminare sui bisogni fronteggiati dalle opere d'arte e sui rapporti di diritto privato cui essi danno origine, per esaminarne poi la visibilità ai

fini delle imposte. Fino alle riproduzioni meccaniche e oggi digitali della realtà, l'arte era una forma di narrazione e di comunicazione, con strumenti prima di tutto rappresentativi. Nell'era agricola, l'arte figurativa era l'unico modo di rappresentare credenze religiose e miti, in quanto poesia e letteratura erano fruibili solo dalle minoranze alfabetizzate.

L'oggetto delle rappresentazioni riguardava varie combinazioni tra mondo reale e immaginario, dalle mele bacate di Caravaggio alle allegorie mitologiche o religiose di Pietro da Cortona. L'arte rispondeva non solo al bisogno della classe dirigente di rappresentare elementi fondanti della società, ma anche al bisogno di essere rappresentati, lasciando tra l'altro memoria di sé stessi, delle imprese proprie e della propria famiglia.

Questo ruolo dell'arte come interpretazione della realtà entrò in crisi quando quest'ultima poté essere colta, e anche presentata con margini interpretativi, attraverso strumenti artificiali, prima fotografici, poi cinematografici e oggi digitali. Sono cambiate per questo anche le modalità di fruizione dell'arte che può avvenire a distanza (riprese televisive o video sui *social*) nonché essere riprodotta su merci di serie offerte al pubblico. Queste possibilità di riproduzione e fruizione hanno per molti versi messo in crisi, dalla metà dell'ottocento, l'idea stessa di arte e di opera d'arte (confronta su Youtube "Esami - Storia dell'arte - Ceci n'est pas un pips"); questa crisi, unita al generale benessere, ha paradossalmente, complicato e settorializzato il settore, con artisti dilettanti, eternamente emergenti e mai emersi, spettatori-fruitori, collezionisti, investitori, promotori e mercanti. È un mondo con molte sfumature intermedie, su cui ci soffermeremo per i riflessi tributari.

Arte e circuiti economici: produzione, consumo, investimento

Per inquadrare i vari presupposti d'imposta legati al variegato mondo di cui al termine del paragrafo precedente, serve partire dai bisogni soddisfatti tramite l'arte, a partire dal suo consumo. Viste le finalità di cui al paragrafo precedente, la remunerazione dell'artista era il reddito corrispondente alla soddisfazione di questo consumo, realizzato attraverso una prestazione artistica il cui oggetto era indicato dal committente. In termini tributari odierni, il cliente non acquistava dall'artista un'opera d'arte da lui già prodotta per proprio conto, ma gli commissionava un servizio artistico a tema e contenuto predeterminato. È un po' quanto è continuato ad accadere per i fotografi di matrimoni, lauree e altri momenti da immortalare prima che prendessero piede gli smartphone. Era lo spirito della

Per il Trentennale
della Resistenza
1974
legno e ferro
84x94x24 cm

Dieci blocchi di legno sagomati, da cui spuntano, perpendicolari, altrettante sottili barre di ferro acuminato unite da una striscia orizzontale rossa a mo' di spalliera.
Una sorta di seduta in cui non è agevole sedere.
Arte per non dormire. A trent'anni dalla Resistenza è necessario non abbassare la guardia.



ritrattistica rinascimentale e barocca, in cui il committente non chiedeva ad Agnolo Bronzino un oggetto d'arte, pagandolo invece per soddisfare il proprio bisogno di essere rappresentato ai propri discendenti, lasciando traccia di sé ai posteri. Si trattava di contratti d'opera che, se fosse esistita l'IVA nella Firenze cinquecentesca, avrebbero dovuto esservi assoggettati come prestazioni di servizi.

Questo bisogno di narrazioni esteticamente gradevoli portava alla stratificazione di opere d'arte, ciascuna delle quali diventava una testimonianza storica del periodo in cui era stata concepita. Si creava così, parallelamente ai suddetti bisogni di rappresentazione, una *narrazione della storia attraverso l'arte*. Quest'ultima, collegata al fascino dell'antico, costituisce un ulteriore motivo di interesse verso il settore, che si intreccia variamente alla suddetta *ammirazione del bello*, nato con finalità di rappresentazione ed evocazione emotiva. Queste finalità non vanno considerate isolatamente, a compartimenti stagni, in quanto si combinano tra loro, come accade per tutti i comportamenti umani e sociali. I bisogni narrativi di episodi religiosi o storici si intrecciava con quello di rappresentazione dei committenti, che spesso comparivano in piccolo anche nelle opere a soggetto sacro.

Tutto questo si intrecciava col diverso bisogno di possedere il bello, tipico dei collezionisti, oppure di *contemplarlo* tipico dei visitatori dei musei; quest'ultimo aspetto spiega le mo-

stre d'arte a pagamento, i musei e le esibizioni, finanziati dai biglietti di entrata. Le opere artistiche prodotte nei secoli sono però numerosissime, ed il suddetto desiderio del pubblico di ammirare sculture, quadri e dipinti si esaurisce dopo averne visitati relativamente pochi, in genere quelli più famosi. La possibilità di rappresentazioni a distanza, indicata precedentemente, ha messo relativamente in secondo piano queste fruizioni dirette delle opere d'arte e quindi i relativi introiti. Nonostante l'intensità dei flussi turistici, le visite ai musei di arti figurative si limitano a quelli più rinomati, con difficoltà di equilibrio economico per molte istituzioni museali; le relative perdite sono in genere a carico del bilancio degli enti pubblici cui, direttamente o indirettamente, queste esposizioni fanno capo.

Davanti alla crisi dell'arte, già indicata, subentrano introiti ulteriori, provenienti prima di tutto dal mondo delle imprese, sotto forma di sponsorizzazioni e compensi per l'utilizzazione dell'opera d'arte in messaggi pubblicitari. Sono gli introiti tributariamente più facili da controllare, in quanto pagati da strutture organizzate, che la forma di documentazione legalmente dovuta, come contratti, fatture, bonifici, operando se previste le ritenute d'acconto.

Nel complesso, il declino dell'arte come rappresentazione e narrazione lascia quindi il passo all'arte come collezionismo-investimento.

Motivazioni degli antichi collezionisti fruitori-espositori

Alla categoria dei consumatori di rappresentazioni artistiche e di contemplazioni artistiche si affianca una piccola categoria di *consumatori di opere d'arte*, con l'aspirazione non tanto di narrare, o di esservi rappresentati, ma di possederla.

Si tratta dei collezionisti, il cui scopo non è l'investimento, cioè la speranza che l'opera posseduta aumenti di valore. La motivazione iniziale del collezionismo è ancora legata ancora al prestigio dell'opera d'arte come strumento di reputazione sociale. In questa prospettiva l'opera d'arte non interessa per quello che attraverso di essa viene raccontato, ma perché è bella, e il collezionista vuole appropriarsi della sua bellezza. Il collezionista vuole, cioè, poter essere l'unico a contemplarla, o poter decidere a chi farla contemplare, esibendola in ultima analisi come *status symbol*.

In questa prospettiva al collezionista non importava particolarmente che l'opera aumentasse di valore per poterla rivendere; gli importava piuttosto che l'aumento di valore aumentasse il suo prestigio, non solo come personaggio importante economicamente o politicamente, ma anche come intenditore d'arte; l'aumento del valore dell'opera contribuiva quindi alla reputazione del collezionista. Quest'ultimo era chiaramente mosso da finalità individualistiche, dirette a soddisfare un mixto di bisogni di senso, sia di immagine sociale personale sia di reputazione artistico culturale, senza però un bisogno economico di arricchirsi con l'opera d'arte. Quest'ultima, in altri termini, tende a manifestare un'elevata condizione socioeconomica, non ad acquisirla, accomunando in questo i cardinali collezionisti romani del 500-600 (Scipione Borghese, Maffeo Barberini, Giovanni Battista Pamphilj, Bernardino Spada), i ricchi capitalisti dell'800 e del 900, dai Guggenheim ai Thyssen ai Getty, fino agli odierni sceicchi del petrolio. Un denominatore, credibile come ipotesi di lavoro, di tutte queste ipotesi è che le fonti politiche, industriali e mercantili della ricchezza dei collezionisti, non ne appagassero più i bisogni di senso, che subentrano una volta soddisfatti i bisogni materiali, e che il collezionismo d'arte, con relativo mecenatismo, fosse un modo di rispondere ai relativi bisogni spirituali.

Questa passione aveva dei riflessi economici quando le collezioni venivano cedute, ad esempio dagli eredi del collezionista, per sostenere il proprio tenore di vita dopo che le fonti di potere economico e politico della famiglia si erano inaridite.

Crisi dell'arte e piccoli circuiti del collezionismo d'investimento

La diffusione delle rappresentazioni tramite macchine e la conseguente crisi dell'arte, hanno diminuito la comprensibilità dell'opera d'arte, le sue possibilità di lettura, la sua decifrabilità estetica di massa, con formulazione di giudizi condivisi.

La diffusione di rappresentazioni al tempo stesso realistiche e immaginifiche della natura e della storia ha spinto a deformazioni del realismo e all'arte astratta. L'arte è diventata sempre meno un modo di rappresentare, interpretare e raccontare, trasformandosi nello strumento espressivo di stati d'animo ed emozioni dell'artista. In questo modo si giunge a un soggettivismo artistico in cui gli spettatori, avendo il proprio analogo bagaglio di pensieri, opinioni ed emozioni, non necessariamente si riconoscono.

Il rapporto tra artisti e pubblico richiede quindi sempre più la mediazione di intermediari, galleristi, promotori, mode culturali, circuiti di *intenditori*, piccoli, ma in qualche misura interdipendenti, con atteggiamenti in parte imitativi e in parte distintivi.

Anche la fruizione della bellezza è diventata quindi più soggettiva e il collezionista sempre più un investitore in beni rifugio, che cerca di orientarsi nelle tendenze suddette. Il valore dell'opera d'arte è quindi diventato molto più variabile e soggettivo, legato tra l'altro a sfumature attributive, come l'inserimento nei cataloghi, con controversie civilistiche di cui hanno parlato anche

altri relatori di questo convegno. Lo confermano le percentuali di intermediazione per il promotore d'arte, che trova il cliente, molto più elevate di quelle presenti nell'ordinaria intermediazione finanziaria. È quindi facile capire la differenza tra mercato dell'arte e mercati che fronteggiano altri tipi di bisogni, maggiormente continuativi, con attribuzioni di valore più condivise, oscillanti nel tempo, ma non in relazione ai diversi circuiti di estimatori. Il valore di un bene di investimento che non dà reddito (frutti) dipende infatti in ultima analisi dalla presenza di compratori disposti a pagare un prezzo maggiore di quello per cui l'investitore ha acquistato.

Le opere d'arte, soprattutto legate alla soggettività dell'artista, certamente valgono, ma a condizione che si trovino compratori disposti ad investire in esse. Vista la natura delle opere, lo scopo è sempre meno di ammirarle, ma di trovare, ripetiamo, un bene rifugio da rivendere con profitto. È la conferma del filo conduttore di questo breve scritto, sul passaggio dal mercato dell'arte diretto ai collezionisti, desiderosi di ammirare le opere, al mercato dell'arte degli investitori, per cui le opere d'arte sono investimenti.

È quindi diventata sempre più frequente la produzione di opere d'arte senza un preciso committente, affidandole a circuiti relazionali, di promotori e galleristi, per una successiva valorizzazione e vendita. È una conferma di quanto l'antica arte come servizio rap-

presentativo, oggettivizzato strumentalmente in un'opera, diventi sempre più una produzione di opere, in attesa di successivo piazzamento sul mercato. L'arte come servizio, che solo a posteriori diventa merce, lascia il posto all'opera d'arte concepita dall'origine come merce, senza che nessuno la richiedesse. L'artista differisce quindi i suoi introiti al momento della cessione dell'opera, con un passaggio dalla prestazione di servizi alla cessione di beni. È uno dei pochi casi in cui un titolare di reddito di lavoro autonomo, com'è qualificato l'artista ai fini tributari, realizza corrispettivi da cessione di beni anziché da prestazione di servizi; egli resta tuttavia soggetto, qualora l'acquirente rivesta la qualifica di sostituto d'imposta, alla ritenuta d'acconto sui redditi di lavoro autonomo sul corrispettivo percepito; ciò poi comporta l'emersione tributaria del ricavo con suo assoggettamento sia all'IVA sia alle imposte sui redditi.

Ci sono però degli *escamotage* per evitare quanto precede, come il contatto diretto tra artista e collezionista-investitore persona fisica, esonerato dall'effettuazione di ritenute d'acconto; l'eventuale gallerista o promotore che ha valorizzato l'opera potrà essere pagato dall'artista o dall'acquirente. Torneremo tra un attimo, sull'interesse dell'acquirente alla documentazione del prezzo pagato e all'identificazione del beneficiario, per suffragare l'autenticità dell'opera da presentare ad eventuali futuri potenziali compratori.



Collezionisti d'investimento e mercanti d'arte: differenze tributarie

La finalità del *collezionista investitore* è cercare beni rifugio, alternativi a investimenti finanziari tradizionali, come quando si compra oro, diamanti, bitcoin o derivati, legati a indici di beni reali, come l'inflazione o il prezzo del petrolio. Il *collezionista investitore* si distingue dal precedente *collezionista ammiratore*. Quest'ultimo cercava infatti di prevedere gli aumenti di valore delle opere, ma per il prestigio della collezione e suo personale, come intenditore d'arte. Il collezionista investitore si interessa invece alle tendenze dei circuiti artistici per i loro riflessi sul valore delle opere. Quest'aspetto speculativo economico di seguire un guadagno, come gli appena menzionati investitori di borsa; ciò non rende però il collezionista investitore un mercante d'arte, come non è una banca, né un'impresa finanziaria, chi stabilmente impiega i propri capitali nel *trading* sui mercati finanziari. Chi studia un settore della socialità per prevedere oscillazioni di valore su beni di investimento, siano essi titoli azionari o opere d'arte, per acquistarli o dismetterli è uno speculatore, ma non un mercante. Il mercante infatti svolge anche un servizio continuativo di intermediazione, inserendosi nella filiera tra produttore, grossista e consumatore, oppure profittando delle asimmetrie informative tra chi detiene alcuni beni e chi vorrebbe acquistirli (Lupi, Era aziendale e studi sociali, par.1.9 sull'antica attività mercantile, consistente nel trasportare merci da

luoghi cui ad esse si attribuiva un valore minore a luoghi in cui esso era maggiore). Analogamente, l'antiquario acquista *roba vecchia* e rivende *antichità*, mentre oggi il mercante d'arte, soprattutto moderna, approfitta delle differenze di attribuzione di valore nei diversi suddetti circuiti di apprezzamento, acquistando opere da chi le reputa poco significative e cercando di venderle a chi invece le apprezza; a questo scopo il mercante ha bisogno di forme di visibilità, come luoghi fisici (gallerie d'arte), relazioni espositive, contatti che tendenzialmente raggiungano i potenziali estimatori di un determinato genere artistico, i c.d. *amatori* che credono nelle relative potenzialità. A tale scopo, i mercanti svalutano quanto vogliono comprare ed esaltano quanto vogliono vendere, sperando nei suddetti arbitraggi tra attribuzioni di valore, frequenti in circuiti artistici diversi. Per quanto possono, i mercanti influenzano i gusti in funzione della propria convenienza, acquistando opere da chi non le apprezza, e rivendendole a chi le apprezza. Il collezionista investitore si limita invece a seguire le tendenze artistiche, cercando di sfruttarle al momento giusto. In questo si comporta come tutti gli investitori di borsa, vendendo quando il bene a suo avviso ha esaurito la propria valorizzazione, e comprando beni che gli sembrano promettenti come potenzialità di apprezzamento. Si tratta di un'attività speculativa, ma non imprenditoriale.

riale, in quanto l'impresa, al di là di ulteriori criteri di identificazione come la forma o l'organizzazione, offre con continuità prestazioni ai relativi acquirenti, cosa che il collezionista investitore, benché in qualche misura speculatore, non fa.

Questo è sufficiente a escludere l'IVA, per il collezionista investitore, mentre sulle imposte sui redditi la questione è più complessa. Viste le caratteristiche del collezionista investitore, il regime ideale, sotto il profilo della perequazione tributaria, sarebbe un'imposta sostitutiva analoga a quella sui redditi finanziari.

De iure condito occorre però fare i conti con l'imponibilità delle plusvalenze da attività commerciale occasionale (art.67 TUIR). Va premesso che il concetto stesso di "impresa occasionale" contiene una contraddizione in termini, essendo l'abitualità l'unica caratteristica per identificare ai fini tributari le attività di impresa e lavoro autonomo. Se quindi viene meno l'abitualità, diventa difficile identificare l'impresa.

Sarebbe qui fuori luogo affrontare il discorso in generale, che credo vada impostato distinguendo in relazione alle fonti delle plusvalenze, in quanto qualche volta può essere rilevante l'elemento organizzativo, come per l'acquisto-ristrutturazione-rivendita di un bene mobile (per gli immobili esiste infatti una disposizione specifica, che in base al principio di specialità rende irrilevante l'impresa occasionale, salvi complicatissimi coordinamenti che qui neppure è il caso di indicare).

Restando sul collezionista investitore, dove manca qualsiasi attività organizzativa materiale, all'impresa occasionale può darsi un contenuto solo utilizzando alcuni aspetti caratteristici elaborati a proposito del c.d. *intento speculativo*, cui dava rilevanza l'Irpef fino alle inopportune modifiche del Testo Unico del 1986. Quest'abolizione, ancorché inopportuna, era stata dettata dalla difficoltà di controllare profili psicologici. Tuttavia, dell'intento speculativo esistono indizi esterni, materialmente rilevabili, a cominciare dal tempo intercorso tra l'acquisto e la rivendita e dalle circostanze in cui entrambi sono avvenuti. Il collezionismo d'investimento consente al riguardo di esaminare le vicende di ogni opera, in quanto soprattutto nell'arte moderna l'acquirente ha tutto l'interesse a documentare l'oggetto dell'acquisto con dichiarazioni del venditore, corroborate da riscontri bancari, in modo per valorizzare l'autenticità dell'opera; lo scopo è valorizzare la sostanza dell'opera in sede di sua esibizione, e di eventuale successiva rivendita. È quindi possibile individuare operazioni dove prevale l'aspetto collezionistico, senza intento speculativo, irrilevanti fiscalmente anche sotto il profilo dei redditi diversi. In parallelo, alcune operazioni, anche su una cornice di collezionismo d'investimento, possono presentare le caratteristiche di atto occasionale d'impresa. Certo, lo sfondo di un *collezionismo d'investimento* aumenta la possibilità che, su singole operazioni, venga ravvisato l'atto d'impresa occasionale.

Quest'intreccio di casi particolari suscita però alcune considerazioni generali di cui al punto successivo.

Tassazione del collezionismo d'investimento e controlli tributari

La raffinatezza delle distinzioni di cui al punto precedente va però contestualizzata sulla prassi dell'attività pratica degli uffici tributari, alla luce delle loro priorità, in un paese con 70 miliardi di euro di evasione fiscale. Quest'ultima è in gran parte collocata su piccole attività in sede fissa, ben visibili, e la cui credibilità può essere facilmente stimata, e dove i controlli tributari letteralmente *si sprecano* su questioni interpretative dei contribuenti di grandi dimensioni. Anche per il collezionista investitore, come per molti altri contribuenti in questo contesto, rileva non tanto la correttezza in punto di diritto del proprio operato, ma l'assoggettamento o meno di tale operato a controlli degli uffici tributari. In proposito occorre rilevare che il collezionista d'arte è prima di tutto, per definizione, privo di partita IVA (altrimenti si autodichiarerebbe come mercante d'arte e dovrebbe seguire coerentemente i relativi adempimenti dei soggetti IVA) ed anche privo di una sede espositiva, come una galleria d'arte. All'individuazione, ai fini tributari, delle compravendite di opere d'arte non contribuisce neppure il regime dei beni culturali notificati, ai fini del diritto di prelazione dello stato dove l'indicazione di un prezzo più basso di quello effettivo esporrebbe il venditore all'esercizio della prelazione pubblica a tale prezzo. Comunque, quant'è accaduto ai quadri di famose collezioni private, emerse per note controversie ereditarie, dimostrano quanto sia blando in concreto tale sistema vincolisti-

co, che per di più è molto raro per l'arte contemporanea, anche se le opere sono presenti nel catalogo pubblicato di un certo artista. Questa natura di beni mobili non registrati crea molti problemi anche ai fini della tracciabilità delle opere d'arte ricevute per successione, assimilabili a denaro, gioielli e mobilia, forfettizzati nel 10% del valore dell'asse ereditario, e per i quali non c'è obbligo di denuncia. Quindi se tutta l'eredità è un appartamentino, pieno però di quadri d'arte moderna che valgono dieci volte tanto, il loro valore è forfettizzato nel 10% del valore catastale dell'appartamento. Si potrebbe fare un inventario, che però è un istituto diretto a dirimere le controversie tra vari eredi, che possono mancare, oppure l'erede può essere uno solo. Quanto precede riduce fortemente, soprattutto nelle grandi città dove il rapporto addetti/posizioni da controllare è irrisorio, l'esposizione a rischi di controllo fiscale del collezionista investitore. Il controllo può innescarsi soprattutto per la documentazione contrattuale e bancaria che, come rilevato al paragrafo precedente, accompagna gli acquisti. Queste movimentazioni finanziarie, specie se il beneficiario è privo di adeguati redditi d'altro tipo, possono innescare un accertamento bancario o sintetico, basato sul tenore di vita. Gli ulteriori sviluppi, verso l'accertamento di redditi diversi da impresa occasionale, dipendono dalla condotta istruttoria del contribuente di fronte alle richieste di chiarimenti degli uffici tributari. Do-

vrebbe però essere facile per il collezionista investitore escludere la propria natura di mercante d'arte facendo leva sulla scarsità di operazioni compiute, sulla mancanza di esposizioni, mostre o eventi per la valorizzazione delle opere. Il fronte di discussione si sposterà verosimilmente sui redditi derivanti da attività commerciali non esercitate abitualmente, escludendo pertanto l'IVA; tuttavia, l'esito delle interlocuzioni è in buona misura imprevedibile, anche per la rarità della casistica, connesso all'atteggiamento istintivo del funzionario e del consulente fiscale.



I costi del dilettantismo e del collezionismo d'investimento

Nonostante la crisi dell'arte e il passaggio dalla contemplazione generale all'investimento di circuito, resta però in molti casi una qualche passione artistica. Può trattarsi di un fascino che assorbe le energie e le risorse economiche dell'artista dilettante e del collezionista di settore. Per entrambi questa passione può infatti portare a spese senza introiti, a cominciare dagli artisti, alla ricerca di un'affermazione, che spesso devono pagare per esporre le proprie opere, oppure farle circolare, regalandone alcune a dei promotori che le valorizzino.

Questa onerosità riguarda anche il desiderio di conservare le collezioni una volta venuto meno l'entusiasmo di chi le aveva raccolte, per il decorso del tempo, che colpisce anche lui, come tutti. L'importanza della collezione viene magari avvertita dagli eredi, che cercano di conservarne l'integrità, fronteggiandone i costi per mantenerne la fruibilità tra circuiti d'interessati purtroppo piccoli, come rilevato sopra. Qualche volta il collezionista, assicura le risorse finanziarie per fronteggiare tali spese, magari affidate a una fondazione o a un trust. Si frammentano così i ruoli e le responsabilità nella gestione della collezione, che si formalizza specie quando in essa vengono coinvolti enti pubblici. Tale coinvolgimento avviene sperando che tali enti fronteggino una parte delle spese di raccolte in buona parte economicamente "passive" proprio per il minor interesse all'arte come rappresentazione e spettacolo.

C'è addirittura una tendenza a donare ad enti pubblici collezioni che comportano costi di custodia, di esposizione, di apertura delle sale, di sicurezza per i visitatori, di adeguatezza dei locali, ed altri onerosi profili da confrontare col richiamo della collezione sul pubblico (sul tema Casini-Pellegrini, *Donare allo stato*, Il Mulino, 2019). Non è una logica "commerciale", della resa della collezione in termini di guadagno, ma una logica "economica" di costi che essa comporta rispetto al bisogno di cultura e di spettacolo che soddisfa, cioè a quanto interesse suscita.

Sono valutazioni costi-benefici troppo spesso eluse in nome di un'ipotetica "sacralità dell'arte", come manifestazione dello spirito, come se essa dovesse per forza interessare a qualcuno. Appare quindi legittimo che il sostegno pubblico alle collezioni diminuisca, a parità degli altri fattori, man mano che esse - dal passato - si avvicinano ai giorni nostri. Il collezionismo d'arte, insomma, molto spesso diventa una fonte di costi, anziché di ricavi.



La fase delle terrecotte dipinte corrisponde all'esigenza di figurare, con l'intervento del colore su un materiale di per sé monocromo, i nessi misteriosi ma concreti che legano l'animato e l'inerte sul piano delle strutture aperte. Quel divenire continuo che nell'opera si traduce in ricorrenti trapassi e mutamenti della forma.

Propaggine n. 1
1994
terracotta dipinta
72x38x31 cm

Non pura evasione fantastica: le visioni di Dolfo pertengono al sistema della realtà in cui noi tutti siamo immersi e che esperiamo solo parzialmente nella pratica quotidiana.

3 CASE HISTORY **MUSEO** **AMEDEO LIA**

vita e gestione del museo pubblico creato a seguito del lascito di un grande collezionista



ANDREA MARMORI

- Storico dell'Arte
- Direttore del Museo Civico Amedeo Lia

Andrea Marmori, direttore del Museo Lia e coordinatore del sistema dei Musei Civici della Spezia, svolge attività di ricerca, consulenza e didattica con particolare riguardo alla gestione museale, alle attività espositive, al settore dell'ordinamento museologico e delle mostre temporanee, alla formazione. Si occupa della storia e della valorizzazione del territorio, con particolare attenzione alle dinamiche insediative e al rapporto tra costruito e assetto del paesaggio.

La storia del Museo Amedeo Lia è un caso emblematico di trasformazione da collezione privata a patrimonio pubblico, che rappresenta un modello di valorizzazione culturale e gestione museale.

Amedeo Lia: un collezionista visionario

Amedeo Lia, ingegnere di origine pugliese naturalizzato spezzino, è stato un collezionista d'eccezione, di grande raffinatezza, il cui interesse per l'arte nacque in età adulta, coincidente con un cambiamento significativo nella sua vita personale e professionale. Negli anni '60, sotto la guida dell'architetto Andrea Busiri Vici, noto per avere progettato la casa di Federico Zeri e per essere stato uno dei protagonisti del repêchage classicista del dopoguerra, Lia iniziò ad arredare la propria abitazione, scoprendo la passione per i paesagisti del Settecento.

Tuttavia, ben presto il collezionista intraprese un percorso personale, orientandosi verso la pittura medievale, i fondi oro, i cosiddetti maestri "primitivi", per arrivare poi, in un'ottica globale, agli oggetti d'arte: avori, smalti, oreficerie.

Ricordo ancora che la prima miniatura, minuto capolavoro di Belbello da Pavia, mi raccontò di averla acquistata in treno, da un giovane antiquario. Tale fatto può apparire particolare, ma conoscendo l'ingegnere risulta coerente con la sua organizzazione minuziosa del tempo, assorbito per lo più dalla professione a cui ha dedicato un'enorme parte della sua vita con infinito piacere personale, ritagliandosi dei momenti residuali della giornata, quasi sempre nelle ore notturne, per coltivare la sua passione ed entrare in confidenza con i mercanti d'arte e altri collezionisti che gli potessero offrire occasioni di acquisto. Dall'acquisto avventurato di Belbello da Pavia, inizia un nuovo ambito di ricerca.

La sua collezione si arricchì di opere di straordinario valore, molte delle quali riportate in Italia da aste internazionali, spesso con il plauso di critici come Federico Zeri.

Uno dei grandi meriti di Amedeo Lia è stato appunto quello di acquistare opere dell'arte italiana in tutto il mondo riconducendole in seguito al patrimonio italiano pubblico.

Nei primi anni '60 Lia acquista a un'asta londinese un dipinto di straordinaria presa emotiva, sottraendolo agli appetiti di altri collezionisti, la *Deposizione* di Lippo di Benivieni, che ancora oggi costi-

tuisce un capitolo fondamentale del percorso museale, riportandolo dopo molti secoli in Italia.

La casa di Lia è stata frequentata da molti storici dell'arte oltre Zeri, tra cui nomi illustri come Roberto Longhi, Cristina de Benedictis, Filippo Todini i quali, oltre a diventare dei confidenti d'arte, diventano proprio dei compagni di scelte artistiche, associando la loro ricerca, la loro capacità selettiva, a quella del collezionista.

La collezione Lia: un patrimonio straordinario

La collezione d'arte Lia nel volger di pochi anni giunge ad una consistenza qualitativa e quantitativa tale da essere riconosciuta da molti, tra cui Federico Zeri, fra le più importanti collezioni private d'Europa, forte di oltre mille opere, di cui solo due oggetto di "notifica" tra dipinti, miniature, avori, smalti e oggetti d'arte di epoche diverse. Ogni acquisto era guidato da un rigoroso criterio qualitativo, che rende la collezione unica nel suo genere. Tra le opere più celebri spicca l'*Autoritratto* di Pontormo, quest'ultimo acquistato durante i lavori di realizzazione del museo, a dimostrazione della passione e dell'acume collezionistico di Lia.

La donazione al Comune della Spezia

Il 6 giugno 1995, Amedeo Lia formalizzò la donazione della sua straordinaria collezione d'arte alla città della Spezia, sancendo un legame profondo con il territorio. Amedeo Lia, uomo di formazione ottocentesca, un gentiluomo di altri tempi, vede nel portato dell'arte un portato sociale e capisce in maniera assolutamente antiegoistica che quello che ha compiuto nella sua vita trascende la sua stessa vita, per divenire un'eredità, un monito morale e sociale, prima che un fatto estetico, che deve essere trasmesso alla comunità, cosa che avviene con la totale complicità della sua famiglia.

Alle opere donate da Amedeo Lia, se ne aggiungono altre che vengono concesse in prestito gratuito da Marina, Andrea e Riccardo, figli di Amedeo e Ariella Lia Moretti. In tale atto Marina, Andrea e Riccardo Lia affermano di aver preso visione e conoscenza integrale dell'atto di donazione unilateralmente di loro padre, e di dividerne tutte le motivazioni. E di voler assicurare all'istituzione, al costituendo museo, una ricchezza maggiore che ne accresca il prestigio e costituisca una manifestazione di continuità con lo scopo liberale del padre che ne ha voluto l'istituzione. In questo modo non solo chiaramente viene amplificata l'entità della collezione che viene destinata al pubblico, ma in qualche modo blindata anche

La piazza n. 7
1996
gesso
78x42,5x36 cm



La serie dei gessi testimonia l'interesse di Dolfo verso una materia che, nella comune accezione, è fase preparatoria per qualcosa di più definito. Per lui, invece, i gessi rappresentano esperienze compiute, su un materiale artificiale caratterizzato dal candido cromatismo. La piazza è struttura complessa che contiene pulsanti stimoli emotivi. Nell'opera essi si concretizzano in intense vibrazioni interne, sentimenti del presente e memoria storica piena di contrasti e contraddizioni. Contestualizzazione delle vicende dell'esistenza nella storia dell'umanità.

l'amministrazione comunale nei confronti dell'atto stesso, della donazione stessa.

L'atto di donazione, redatto dal notaio Leonardo Milone, rappresenta un documento fondamentale per comprendere la visione e l'intento del donatore. Lia desiderava che il patrimonio artistico, parte integrante della sua vita, fosse custodito gelosamente nella sua città e valorizzato in un museo civico dedicato, che potesse diventare un punto di riferimento per la vita culturale della città stessa.

Lia dichiara di essere stato indotto alla donazione, oggetto di questo atto unilaterale condiviso anche dai suoi familiari, dall'affetto che nutre nei confronti della Spezia, sua città adottiva, oltre che dall'entusiasmo suscitato dalla sua iniziativa nei rappresentanti della città e dall'intento di offrire un contributo culturale allo sviluppo della città stessa.

La fondazione del museo e le clausole della donazione

La donazione, per volontà espressa di Amedeo Lia, risulta vincolata al rispetto di alcune clausole stringenti, a garanzia della corretta valorizzazione del patrimonio donato. Tra queste:

apertura del Museo entro 14 mesi: un'impresa monumentale, considerato che la sede individuata, l'ex Convento di San Francesco di Paola, necessitava di un imponente restauro

gestione condivisa: il Museo doveva essere amministrato da un consiglio direttivo composto dal sindaco, dal direttore del museo e da Lia stesso o un suo erede

esposizione permanente: tutte le opere donate dovevano essere esposte al pubblico e il Museo dovrà essere aperto alle visite almeno sei giorni alla settimana, garantendo al contempo la perfetta custodia e conservazione delle opere stesse

contratto di assicurazione: obbligo di stipulare una polizza con primaria compagnia assicurativa

catalogo: l'intero corpus delle opere deve essere catalogato e pubblicato

fondo di dotazione: parte dei proventi del Museo vengono destinati a un fondo per il riscatto delle opere in prestito dagli eredi Lia



Il museo Amedeo Lia oggi

Dal 1996 il Museo è diventato un punto di riferimento culturale per la città e il territorio, ospitando mostre temporanee, eventi didattici e attività scientifiche.

Il Comune della Spezia ha garantito una gestione efficace, rispettando le clausole della donazione e collaborando con gli eredi Lia per la valorizzazione del patrimonio. L'organizzazione del museo segue i modelli di gestione degli enti locali, con Documento Unico di Programmazione (DUP) e un budget annuale e un piano esecutivo di gestione (PEG).

Il fondo di dotazione previsto nell'atto di donazione, che proviene dal 50% dei proventi del Museo e il cui scopo istitutivo era legato al riscatto delle opere da parte degli eredi, è stato svincolato in tempi recentissimi dagli eredi Lia, destinandolo a finanziare al 50% l'attività del museo in compartecipazione con il Comune della Spezia.

La collaborazione con la famiglia Lia ha permesso altresì di implementare ulteriormente il Museo, come dimostra la creazione di nuovi spazi espositivi nel 2003.

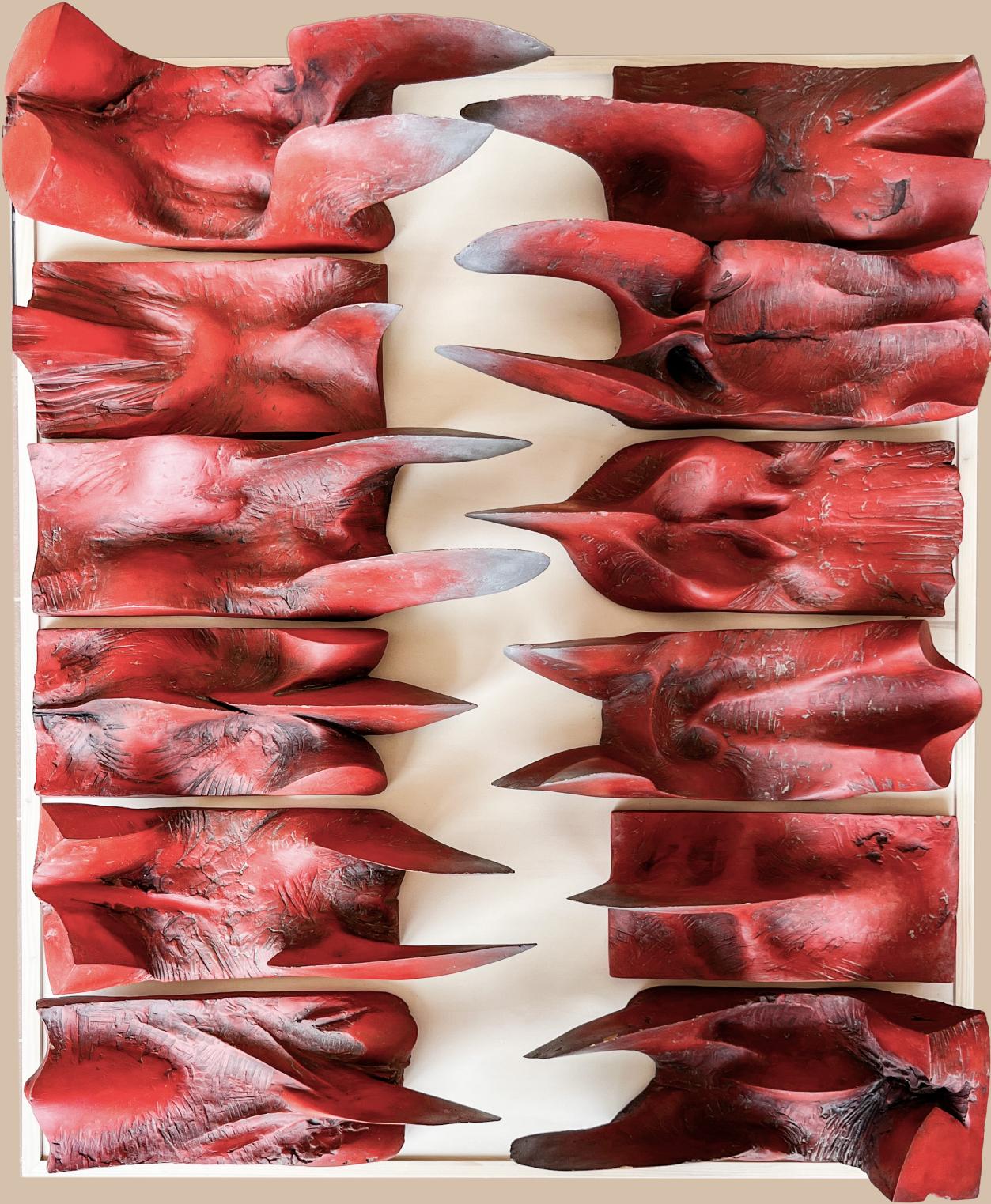
La Collezione comprende oltre mille opere di grande varietà, dall'epoca classica, al tardo antico, al Medioevo e per giungere al XVIII secolo. Sono conservati dipinti, miniture, sculture in bronzo, rame, avorio, legno, vetri, maioliche, oggetti d'arte che documentano il gusto e la cultura dell'arte in Italia e in Europa. Nella collezione i cosiddetti "primitivi" sono una vera gemma, con oltre settanta tavole di Pietro Lorenzetti, Bernardo Daddi, Lippo Memmi, Lippo di Benivieni, Lorenzo di Bicci, Barnaba da Modena, Paolo di Giovanni Fei, il Sassetta. A queste si aggiungono altre tavole

e tele, fra cui opere di Vincenzo Foppa, Antonio Vivarini, il Bergognone, un probabile Raffaello giovane, Pontormo, Tiziano, Tintoretto, Sebastiano del Piombo, Giovanni Cariani, Gentile e Giovanni Bellini, Bernardo Bellotto, Canaletto.

Emblematico, per tutti, il caso della tavola di Pietro Lorenzetti, figurante *San Giovanni Evangelista*, databile alla prima metà del XIV secolo, acquistato da Lia nel 1961, dalla Collezione Rothschild su segnalazione di Federico Zeri. Il dipinto faceva parte in origine di un polittico di cui non conosciamo la destinazione originale, ma di cui ricostruiamo in parte l'assetto attraverso numerosi frammenti che sono sparsi in molti Musei, tra cui il Metropolitan di New York, Palazzo Vecchio a Firenze, a Parigi, Praga, e ancora la Collezione Perkins di Assisi.

Considerazioni finali

Il Museo Amedeo Lia rappresenta un esempio virtuoso di come una collezione privata possa essere trasformata in un bene pubblico, contribuendo alla crescita culturale e sociale di una comunità. La visione di Amedeo Lia, unita alla collaborazione tra pubblico e privato, ha reso possibile la creazione di un museo che non solo conserva un patrimonio inestimabile, ma lo rende accessibile a tutti, perpetuando il valore educativo e culturale dell'arte.



Cerniera rossa
1985
terracotta dipinta
120x100x20 cm

Rapporto tra natura/uomo/oggetto nel contesto di una civiltà che ha radicalizzato il dominio sull'ambiente sino ai limiti della rottura irreversibile di ogni equilibrio. Una critica esplicita, quasi un avviso e un allarme a non spingere ancor di più il processo di riduzione del mondo fenomenico allo schematismo di una mera progettazione di oggetti.

4 CASE HISTORY ARCHIVIO BATTAGLIA

la vita dell'archivio:
costituzione e operatività



MARIA GRAZIA LONGONI

- Avvocata e Partner Studio Legale LCA
- Responsabile Dipartimento di Diritto dell'Arte

Maria Grazia Longoni, avvocata, è Partner di LCA Studio Legale e responsabile del Dipartimento di Diritto dell'Arte. Assiste artisti, collezionisti, archivi, musei e fondazioni nella redazione e negoziazione - tra gli altri - di contratti relativi al trasferimento della proprietà, allo sfruttamento dei diritti di utilizzazione economica connessi alle opere d'arte e alla realizzazione di mostre e manifestazioni artistiche. Autrice del contributo "Case History Archivio Battaglia", ha costituito e segue vari archivi, tra cui l'Archivio Letizia Battaglia, curandone profili di costituzione e operatività. Segue le procedure di dichiarazione di interesse culturale di opere e archivi.

Questo contributo verterà sulla costituzione e operatività di un archivio d'artista, affrontando le fasi principali di questo processo e analizzando nel dettaglio l'esperienza dell'Archivio Letizia Battaglia, che l'autrice ha avuto e ha l'opportunità di seguire direttamente. Gli archivi d'artista rappresentano strumenti fondamentali per garantire che il lavoro di un artista non venga dimenticato. Attraverso una gestione strutturata e consapevole, essi contribuiscono non solo alla preservazione delle opere, ma anche alla corretta diffusione e valorizzazione presso il pubblico e gli studiosi dell'opera e del pensiero dell'artista.

La costituzione di un archivio d'artista

La costituzione di un archivio d'artista può avvenire in diverse modalità. In passato, gli archivi venivano generalmente creati post mortem, su iniziativa degli eredi. Tuttavia, questa scelta comporta spesso problematiche legate alla mancanza di dati e di informazioni dirette sull'attività dell'artista. La costituzione di un archivio durante la vita dell'artista è, invece, una pratica sempre più diffusa e preferibile.

Essa consente di:

accogliere dati diretti: l'artista può fornire informazioni accurate sulle sue opere, sul suo pensiero e sulla sua produzione

formalizzare le attività: attraverso contratti scritti, cronogrammi e linee guida che garantiscono una gestione professionale

programmare la successione: un archivio ben organizzato agevola il passaggio generazionale, prevenendo conflitti tra eredi

La costituzione di un archivio richiede competenze multidisciplinari, che spaziano dalle competenze artistiche a quelle legali, fiscali ed economiche. La struttura legale deve essere scelta con attenzione, privilegiando istituti come associazioni, fondazioni o comitati, che permettono una gestione più solida e duratura, andando oltre la figura del singolo artista.

Le fasi di vita dell'archivio di artista

La creazione e gestione di un archivio d'artista si articola in due fasi principali:

1 Fase organizzativa

Questa fase iniziale prevede la definizione delle strutture organizzative e operative e delle modalità di archiviazione. Si stabiliscono criteri coerenti per la catalogazione e la conservazione delle opere, assicurando una base solida per le attività future. I passaggi fondamentali includono:

- la scelta del modello organizzativo (ad esempio fondazione, associazione, comitato)
- l'inventario
- la schedatura
- l'autenticazione e la catalogazione delle opere

2 Fase operativa

L'operatività riguarda l'attuazione delle seguenti attività:

mostre e prestiti: la valorizzazione delle opere avviene principalmente condividendole con la collettività ed esponendole, quindi, in luoghi pubblici. La partecipazione a mostre richiede valutazioni accurate sulla credibilità del progetto, del curatore e dell'organizzatore. È essenziale stipulare contratti di prestito dettagliati anche nelle modalità di esposizione, seguire procedure corrette nella predisposizione dei documenti (loan form, facility report, condition report ecc), e stipulare polizze assicurative adeguate (ad esempio, polizze Fine Art All Risks, da chiodo a chiodo, con stima accettata), nonché scegliere trasportatori professionali

conservazione e restauro: assicurare che le opere siano conservate in condizioni ottimali e, se necessario, restaurate secondo criteri professionali

programmi educativi e ricerca-studio delle opere: un archivio è un centro di ricerca e condivisione. Attraverso eventi culturali, programmi educativi e l'apertura agli studiosi, l'archivio promuove la conoscenza dell'opera e del pensiero dell'artista

catalogo ragionato: parte da un catalogo generale che viene approfondito attraverso studi e ricerche mirate

Il ruolo della Soprintendenza

In alcuni casi, gli archivi d'artista possono essere sottoposti a procedura di notifica in quanto beni di interesse culturale. Questo implica una serie di vincoli, ma anche opportunità, come l'accesso a finanziamenti per la digitalizzazione e il restauro delle opere. L'esempio virtuoso dell'Archivio Gio Ponti, seguito dall'Avvo-

cata Longoni di LCA Studio Legale in occasione della procedura di “dichiarazione d’interesse culturale”, dimostra come una collaborazione tra privati e istituzioni possa portare a risultati vantaggiosi per entrambe le parti. La notifica, se ben gestita, può trasformarsi da vincolo in opportunità, consentendo l’accesso a risorse e progetti di valorizzazione.

L’esperienza dell’archivio Letizia Battaglia

Letizia Battaglia, figura straordinaria nel panorama della fotografia italiana e fotoreporter nella Palermo degli anni 70, di cui ha documentato la vita delle donne, la miseria, gli attentati mafiosi, ha deciso di costituire il proprio archivio pochi mesi prima di morire. Questa scelta è stata motivata dalla volontà di preservare il suo lavoro e di evitare discussioni tra gli eredi. L’Archivio è stato formalmente costituito come associazione culturale non riconosciuta in cui lavorano i giovani nipoti e che opera secondo criteri rigorosi di autenticazione e valorizzazione.

Lo Statuto dell’Associazione prevede che sia l’Archivio a rilasciare le autentiche. Il tema della fotografia è un tema molto delicato, perché le fotografie sono riproducibili, quindi l’archivio, per essere attendibile, deve essere estremamente rigoroso.

I diritti di utilizzazione economica sono di pertinenza dell’Archivio per disposizioni testamentarie della stessa artista, che desiderava che l’archivio si autofinanziasse attraverso i proventi derivanti dai prestiti e dalle licenze con cui viene concessa a terzi la possibilità di riprodurre le immagini delle opere nelle pubblicazioni, nei film, nei documentari.

I nipoti hanno lavorato a stretto contatto con la Letizia Battaglia e possono, quindi, raccontare un’esperienza diretta, più intima. Naturalmente anche il lavoro di critici e storici dell’arte è necessario e l’Archivio si avvale del loro supporto e della loro competenza. Quando, con i nipoti, si è iniziato a lavorare per l’Archivio è stato fatto un grande lavoro perché, i rapporti con case editrici, organizzatori di mostre, gallerie erano molto confusi e questo per due motivi: innanzitutto perché Letizia era un personaggio vulcanico nel bene e nel male; ma anche perché i fotografi in quegli anni non lavoravano con edizioni limitate. Si è quindi dovuto mettere mano all’archiviazione delle opere. L’Archivio in questi anni ha lavorato molto bene e a seguito di questo lavoro l’interesse per Letizia Battaglia è molto cresciuto e non accenna a diminuire.

Le principali attività dell’Archivio Letizia Battaglia includono:

autentiche: l’Archivio è l’unico ente autorizzato al rilascio di certificati di autenticità per le opere fotografiche

prestiti e licenze: l’Archivio provvede alla gestione dei prestiti e concessione di licenze per l’utilizzo delle immagini, utilizzando i relativi proventi per sostenere le attività dell’archivio

inventariazione e catalogazione: l’Archivio ha lavorato e sta tuttora lavorando per riordinare e digitalizzare il vasto patrimonio fotografico dell’artista, suddividendolo per soggetti e temi. Particolare attenzione è stata dedicata alla definizio-

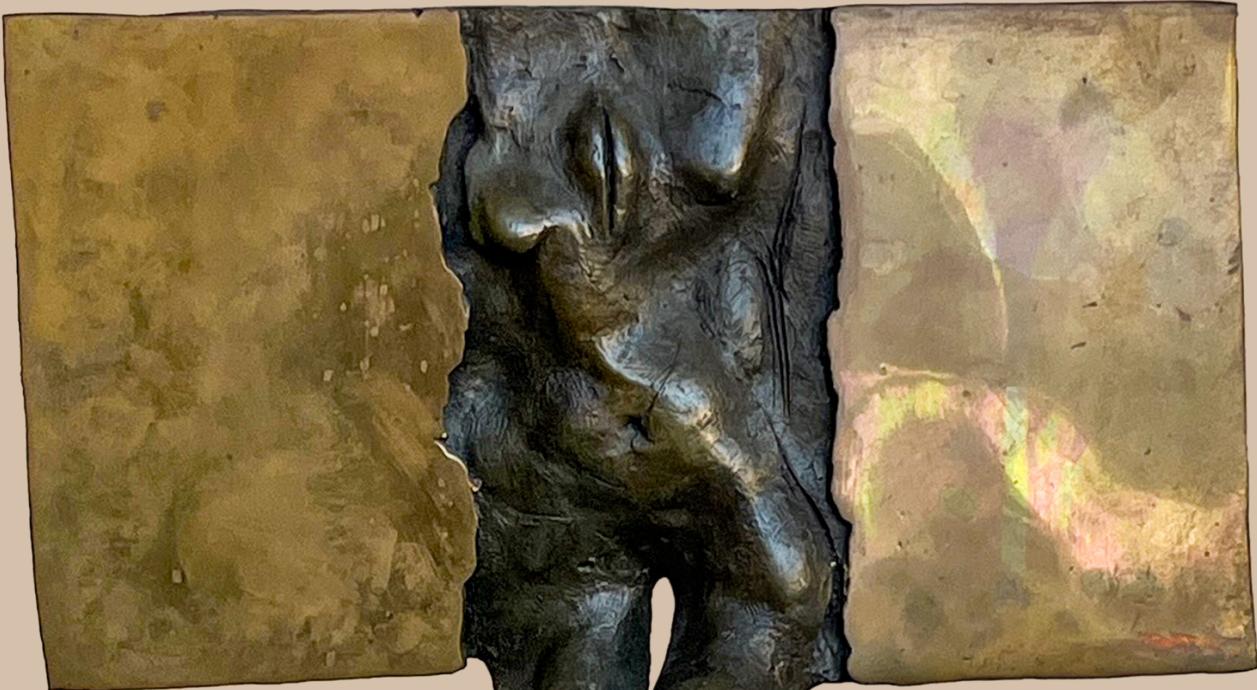
ne di tirature limitate per le opere stampate successivamente alla morte di Letizia
mostre ed eventi culturali: in meno di due anni, l'archivio ha organizzato 16 mostre e sta collaborando con la Farnesina per un circuito espositivo in Sud America e in Gran Bretagna. Tra i progetti in corso figurano mostre in sedi prestigiose come Les Rencontres d'Arles, Jeu de Paume a Parigi, Camera a Torino e The Photographers' Gallery a Londra

attività didattica: c'è la possibilità di appoggiarsi all'Archivio per consultare il materiale esistente e scrivere tesi sul lavoro di Letizia

Considerazioni finali

Gli archivi d'artista sono strumenti imprescindibili per preservare e valorizzare il lavoro e la produzione di un artista. La loro gestione richiede competenze professionali multidisciplinari e una visione a lungo termine. L'esperienza dell'Archivio Letizia Battaglia evidenzia l'importanza di una costituzione consapevole e di una gestione professionale, che garantisca non solo la conservazione delle opere, ma anche la loro diffusione e valorizzazione.

Il successo di un archivio dipende dalla capacità di integrare rigore scientifico, apertura culturale e sostenibilità economica. Con questa visione, gli archivi possono diventare veri e propri custodi della memoria artistica e punti di riferimento per il mercato e la cultura.



Raffigurazione del ciclo generazione-corruzione cui sottostà la materia in continua mutazione di stato, da inorganico a organico e viceversa. Dal disfacimento dei corpi umani - un uomo e una donna già portatori e generatori di vita -

scaturiscono sostanze e umori che nutriranno altre forme di esistenza, rilanciando la catena biologica primaria. La superficie registra impulsi e fremiti, scarti e scatti, risultando una vibrante massa plastica. Le gambe sono rappresentate come radici immerse nell'humus e sottoposte al ciclo biologico.

Specchio
1985
bronzo
42x38,5x12,5 cm

5 FISCO E ARTE

prassi e orientamenti
giurisprudenziali



ALESSIA VIGNOLI

- Professore ordinario di Diritto tributario all'Università di Roma Tor Vergata
- Studio Legale Tributario Lupi Vignoli Covino

Alessia Vignoli, Professore ordinario di Diritto tributario all'Università Tor Vergata ed avvocato casazionista. Ha sempre svolto attività professionale occupandosi di fiscalità societaria, delle persone fisiche e degli enti del terzo settore; ha maturato una significativa esperienza nella gestione delle controversie con le Agenzie fiscali sia nella fase procedimentale che processuale.

Autrice di “La giurisdizione nella funzione tributaria” (2020) e di “La determinazione differenziale della ricchezza ai fini tributari” (2012) e di circa un centinaio di articoli. Porta una prospettiva concreta al dibattito.

Discutere di fisco e arte offre l'opportunità di confrontare due diversi settori dell'agire della pubblica amministrazione che operano sul medesimo presupposto (il patrimonio culturale di cui, come noto, in Italia siamo molto "ricchi"). È chiaro che da questo esame sommario emergono due diversi punti di vista: quello del Ministero della Cultura che, anche attraverso le sue articolazioni, si occupa di tutelare e salvaguardare i beni culturali e l'approccio pragmatico del fisco che considera le opere d'arte da un punto di vista economico come patrimonio e dunque come espressione di capacità contributiva tassabile. L'intervento del fisco è in qualche modo agevolato da un quadro normativo non chiaro che ha dato vita ad un diffuso contenzioso cui la Corte di Cassazione ha cercato in qualche modo di rimediare fornendo delle linee guida da seguire per individuare quando la compravendita di opere d'arte possa dar origine ad un provento tassabile.

Fisco e arte: il contesto attuale

Come anticipato l'interesse del fisco all'arte si concentra essenzialmente sulle caratteristiche delle operazioni di compravendita delle opere d'arte. In questo contesto, l'Agenzia delle Entrate cerca di riqualificare tali operazioni in termini reddituali con l'obiettivo di tassare le plusvalenze generate riconducendole o alla categoria dei redditi diversi o addirittura alla categoria del reddito d'impresa.

Nell'attesa, per ora vana, che il legislatore disciplini espressamente la fattispecie nell'ambito della delega fiscale, con l'ordinanza n. 1603 del 16 gennaio 2024, la Corte di Cassazione è tornata a occuparsi della tassazione delle cessioni di opere d'arte ribadendo che, nel caso in cui l'attività sia svolta in via abituale, con caratteri di stabilità e regolarità e che si protraggia per un apprezzabile periodo di tempo, pur se non necessariamente con rigorosa continuità, si è in presenza di reddito inquadrabile tra quelli d'impresa.

La Corte non ha fatto altro che confermare quanto deciso in occasione della sentenza n. 6874 dell'8 marzo 2023 quando, dopo un'attenta ricostruzione della fattispecie, ha formulato i criteri per distinguere tra le figure di **mercante d'arte, speculatore occasionale** e mero **collezionista**.

Nel caso concretamente esaminato dalla Corte in quell'occasione si discuteva di una ripresa a tassazione come reddito d'impresa sia ai fini Iva che ai fini delle imposte dirette formulata a carico di un soggetto che aveva ceduto una pluralità di opere d'arte pur non essendo dotato di una organizzazione di supporto.

Il contribuente si difendeva sostenendo di essere un collezionista privato e di non aver mai svolto attività di compravendita di opere d'arte, ma solo una dismissione del suo patrimonio privato.

I giudici di legittimità, nel confermare la pretesa dell'ufficio fiscale, hanno ribadito come la nozione civilistica e quella fiscale di "imprenditore commerciale" divergono per l'aspetto del requisito dell'organizzazione, indispensabile in ambito civile ma non in tributario. Infatti, l'articolo 55 del Tuir definisce "impresa" l'esercizio per professione abituale, ancorché non esclusiva, delle attività indicate dall'articolo 2195 cc, anche se non organizzate in forma d'impresa. Tale conclusione vale anche ai fini dell'Iva, dal momento che l'articolo 4, comma 1, del decreto Iva, al pari dell'analogo articolo 55 del Tuir, intende come tale "l'esercizio per professione abituale, ancorché non esclusiva", delle attività indicate dall'articolo 2195 cc, anche se non organizzate in forma di impresa.

Inoltre, hanno individuato all'interno di coloro che effettuano compravendite di opere d'arte tre distinte categorie precisandone le caratteristiche:

il **mercante d'arte** ossia colui il quale, professionalmente e abitualmente, ne esercita il commercio anche in maniera non organizzata imprenditorialmente, col fine ultimo di trarre un profitto dall'incremento del valore delle medesime opere. Questi sarà qualificabile come soggetto passivo ai fini delle imposte dirette, dell'Iva e, al verificarsi delle condizioni previste dalla legge, dell'Irap

lo **speculatore occasionale** chi acquista occasionalmente opere d'arte per rivenderle allo scopo di conseguire un utile. Trattandosi di operazioni saltuarie e non abituali, di natura speculativa, i profitti della cessione rientrano nella definizione di redditi diversi ai sensi dell'articolo 67, comma 1 lettera i) del Tuir, quali redditi derivanti da attività commerciali non esercitate abitualmente

Il **mero collezionista** è invece colui che acquista le opere per scopi culturali, con la finalità di incrementare la propria collezione e possedere l'opera, senza l'intento di rivenderla generando una plusvalenza, "avendo interesse non tanto per il valore economico della res quanto per quello estetico-culturale, per il piacere che il possedere le opere genera, per l'interesse all'arte, per conoscere gli artisti, per vedere le mostre" riprendendo proprio l'espressione utilizzata dalla Corte

Le cessioni di opere d'arte da parte del puro collezionista non sono considerate tassabili, perché manca sia il requisito dell'abitualità che l'intento speculativo che peraltro rappresenta un vecchio requisito generale richiesto per la tassazione in caso di generazione di plusvalenze.

Il discriminio tra una attività e le altre non può che essere collegato alle caratteristiche del caso concreto che deve caratterizzarsi anche per la presenza dell’abitudine qualora si voglia giungere a prospettare proprio la categoria del reddito d’impresa.

Anche per l’individuazione di fatti sintomatici di abitudine è necessario far riferimento alla giurisprudenza che ha indicato ad esempio, il numero delle transazioni effettuate, gli importi elevati, il quantitativo di soggetti con cui sono stati intrattenuti rapporti e la varietà della tipologia di beni alienati. Al contrario, non assumono rilievo, ai fini impositivi, il fatto che il profitto conseguito sia stato capitalizzato in beni e non in denaro, in quanto porta sempre intrinsecamente un arricchimento del patrimonio personale del soggetto.

In sintesi, la giurisprudenza di legittimità ha stabilito che occorre prestare attenzione a:

arco temporale: ossia il periodo intercorso tra acquisto e vendita

valorizzazione dell’opera: eventuali esposizioni o interventi finalizzati a incrementare il valore del bene

continuità delle transazioni: ossia al numero e alla frequenza delle operazioni di compravendita

In questo contesto l’Agenzia delle Entrate adotta un approccio piuttosto rigoroso, cercando di ricondurre le transazioni all’ambito del reddito d’impresa anche in assenza di una chiara organizzazione imprenditoriale. Questo approccio trova fondamento nell’articolo 55 del TUIR, che definisce l’imprenditore ai fini fiscali come chiunque svolga un’attività abituale, senza necessità di dimostrare l’esistenza di una struttura organizzativa.

Prospettive di riforma normativa

Nel contesto attuale, è in discussione una possibile riforma normativa per regolamentare meglio il rapporto tra fisco e arte. La legge delega ancora in fase di attuazione prevede due possibili linee di intervento: la prima consistente nell’introduzione di una disciplina delle plusvalenze realizzate da collezionisti, speculatori occasionali e altri soggetti che saranno tassate a determinate condizioni, con esclusione dei casi in cui sia assente l’intento speculativo.

Sotto il profilo IVA, invece, è stata ridotta (recependo la direttiva UE 2022/542 come già accadeva in Germania e Francia con il D.L. n.95/2025) al 5% l’aliquota IVA per le cessioni di oggetti d’arte, di antiquariato e da collezione.

Considerazioni finali

Il dialogo tra mondo fiscale e artistico è complesso, ma ormai imprescindibile, anche in considerazione delle nuove forme di arte “digitale”, per garantire una gestione trasparente ed equa del patrimonio culturale.

La giurisprudenza offre indicazioni preziose per qualificare correttamente le operazioni legate alle opere d’arte, ma restano margini di incertezza che richiedono interventi normativi mirati in attuazione della riserva di legge di cui all’art.23 della Costituzione per l’individuazione delle forme di ricchezza tassabili e per tutelare l'affidamento del contribuente che magari si trovi a vendere per vivere un patrimonio artistico che ha ricevuto in successione.

Con un approccio equilibrato e riforme adeguate, il sistema fiscale può contribuire a valorizzare il mercato dell’arte, promuovendo e tutelando il patrimonio culturale ed artistico italiano.





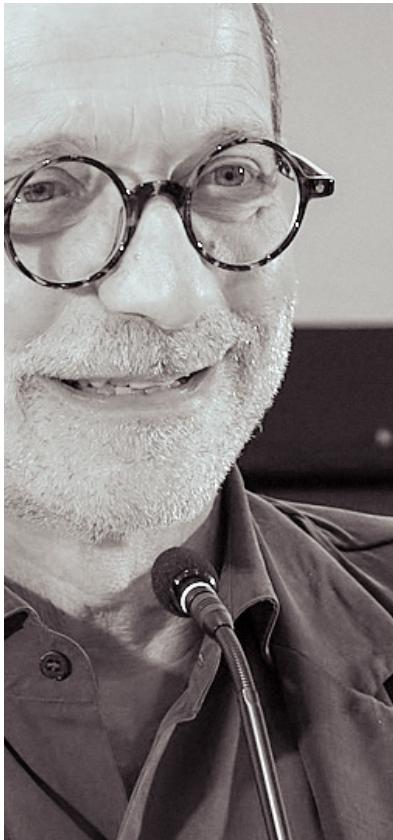
La passione per l'alabastro, espressa da Dolfo fin dall'adolescenza, mette in risalto uno dei principali caratteri del materiale volterrano, assai peculiare anche nel confronto con pietre analoghe provenienti da altri luoghi: la trasparenza. Una lieve modellazione plastica raffigura tratti fisiognomici, quasi a sottolineare la personale identificazione dell'artista con la "pietra di luna", la pietra della sua terra.

Tondo rosa
1992
terracotta dipinta
e pittura su legno
180x44x44 cm

6

LA FONDAZIONE

per la gestione e
conservazione delle
opere d'arte



ANDREA BARTALENA

- Professore ordinario Dipartimento di Giurisprudenza Università di Pisa
- Studio Legale Bartalena Associati

Andrea Bartalena, avvocato e Professore ordinario di Diritto commerciale all'Università di Pisa. Si occupa di diritto societario, governance e strumenti giuridici per la tutela e gestione dei patrimoni; fondatore delle Studio Legale Bartalena & Associati. Relatore a MTARC/Palazzo Blu (2024) su fondazioni per la conservazione dei beni d'arte. Autore di numerosissimi contributi su diritto delle società e diritto dell'impresa.

Il ruolo degli enti collettivi in un mondo che cambia incessantemente

La creazione di quelli che vengono definiti *enti collettivi* è un dato storicamente costante e incessante. Si tratta di formazioni intermedie fra il singolo e lo Stato (o sue diramazioni istituzionali), che sono funzionalmente preposte alla promozione e alla tutela di istanze, interessi, esigenze della collettività in genere e/o di sue concrete articolazioni.

Senza addentrarsi in una disamina né delle loro tipologie, né delle alterne fortune che essi abbiano avuto nel tempo in relazione al contesto socio-politico in cui si trovavano, di volta in volta, a operare, può, comunque, assumersi come elemento acquisito che nell'attuale ordinamento gli enti collettivi hanno un ampio riconoscimento e una parimenti ampia autonomia sul piano operativo: una situazione, questa, che è frutto di un'evoluzione progressiva, che, a partire dai principi e dalle norme di stampo costituzionale (*in primis*, dall'art. 2 Cost., che sancisce l'inviolabilità dei diritti dell'uomo anche *"nelle formazioni sociali ove si svolge la sua personalità"*; ma si vedano anche gli artt. 3, 9, 18, 42, 118, co. 4, Cost.), si è dipanata in un percorso che ha portato a una diffusione sempre più capillare di associazioni, fondazioni e altre formazioni, che non si limitano a porsi e a proporsi come ambiente di esplicazione di istanze solidaristiche, sociali, religiose, culturali, sportive, rappresentando spesso uno strumento per supplire alle defezioni, pure in settori vitali, che le amministrazioni pubbliche non sono (o non sono più) in condizioni di colmare. E' sufficiente, a questo scopo, mettere a raffronto le poche e scarne norme del codice civile dedicate alle persone giuridiche (artt. 11-42 bis c.c.) - peraltro, precedute e integrate da una miriade di leggi speciali - con l'ambito di applicazione del c.d. Codice del Terzo Settore, CTS (d.lgs. 3 luglio 2017, n. 117), per rendersi conto del diverso contesto socio-culturale in cui oggi si muovono gli enti collettivi, frutto di un'evoluzione progressiva, che trova nel recente testo normativo un recepimento a livello sistematico, ma che non può essere, comunque, costretta e vincolata entro canali predeterminati e rigidi.

Su un piano di estrema sintesi, che sconta inevitabilmente un elevato tasso di approssimazione e genericità, si può osservare che la dilatazione dei modelli tradizionali è riscontrabile in svariate direzioni: dall'emersione incessante di esigenze meta individuali o di settori di intervento meritevoli di incentivazione alla moltiplicazione delle figure organizzative all'uopo utilizzabili; dalla progressiva riduzione fino, molto spesso, al superamento dei limiti e dei con-

trolli sulla creazione di enti alla liberalizzazione nell'acquisto, a qualsiasi titolo, di beni strumentali al raggiungimento dello scopo perseguito; dal ricorso, anche in via interpretativa, a regole di funzionamento sperimentate in settori associativi contrassegnati da maggior autonomia sul piano operativo (*in primis*, in quello delle società di capitali) alla riconosciuta possibilità di utilizzare alternativamente tipologie di enti prima pensati come concettualmente separati in maniera netta.

È, quest'ultimo, un fenomeno che si manifesta, del resto, anche in altri ambiti: basti pensare a quello societario, dove, sulla scorta di interventi non sempre adeguatamente meditati da parte del legislatore e di una parallela spinta operata sul piano interpretativo a diversi livelli (dottrina, giurisprudenza, codici di condotta, massime notarili), si sta assistendo a una progressiva destrutturazione e a una correlata omogeneizzazione dei tipi societari che, al di là di pochi limiti funzionali, sono visti sempre più come liberamente intercambiabili: e tutto ciò in omaggio a una sopravvalutata concezione dell'autonomia statutaria che rischia di porsi in contrasto con l'art. 2249 c.c., il quale impone, invece, di mantenere una distinzione netta fra i modelli organizzativi, di cui devono essere salvaguardati i tratti caratterizzanti.

In realtà, nel settore societario il dibattito in corso sta assumendo una dimensione ancora più ampia (o, se si vuole, devastante), giacché, anche nel raffronto con altri ordinamenti (come quello tedesco e quello francese), si discute se sia opportuno, in un certo senso, neutralizzare la causa societaria, eliminando il riferimento allo scopo

lucrativo come finalità ultima dei soci (quanto meno nelle forme di stampo capitalistico) e facendo, quindi, della società un modello organizzativo utilizzabile per lo svolgimento di qualsiasi attività economica.

È di immediata evidenza che un esito di tal genere avrebbe un impatto rivoluzionario non solo con riguardo al settore societario, ma anche in quello dell'associazionismo in genere, data la possibilità, a quel punto, di piegare a finalità diverse forme collaudate nel mondo degli affari, usate strumentalmente per il raggiungimento di scopi altruistici.

Indipendentemente dagli sviluppi che potranno verificarsi in futuro, è certo, comunque, che già oggi lo scopo societario non ha più una connotazione esclusivamente egoistica, giacché l'interesse dei soci alla massimizzazione del valore e della redditività della loro partecipazione deve essere mitigato in ogni caso dalla considerazione di una serie di interessi "altri", che diventano sempre più articolati e diffusi: in una scala decrescente sarà sufficiente ricordare la possibilità di impiego del modello societario per le imprese sociali (d.lgs. 3 luglio 2017, n. 112), oppure pensare alle società benefit (in cui lo scopo lucrativo è coniugato e coordinato al perseguimento di *"una o più finalità di beneficio comune"*: art. 1, co. 376, l. 28 dicembre 2015, n. 208) o, infine, evocare i cc.dd. fattori ESG che, anche in relazione al generalizzato dovere di istituzione di assetti organizzativi adeguati, impongono agli amministratori di qualunque società, ancorché di modeste dimensioni, di tenere in considerazioni istanze che trascendono quelle immediate dei soci.

L'ambito dell'autonomia privata nella selezione del tipo di ente

La descritta neutralizzazione dei modelli organizzativi è riscontrabile anche nell'ambito delle formazioni deputate al perseguitamento e alla realizzazione di interessi e scopi di stampo solidaristico o, *lato sensu*, altruistico.

Il fenomeno può essere visto da due diversi angoli prospettici.

A - Anzitutto, su un piano, per così dire, strutturale-organizzativo, la panoplia delle formazioni utilizzabili si è notevolmente ampliata

Già l'impianto originario del codice civile - che contemplava, e contempla tuttora, soltanto le figure delle associazioni, riconosciute e non, delle fondazioni e dei comitati - era stato integrato da un'alluvionale serie di leggi speciali (anche, talora, anteriori alla sua emanazione), che, con riguardo a specifici campi, contenevano una regolamentazione di dettaglio di enti e strutture reputati meglio rispondenti alla salvaguardia e alla promozione di interessi, esigenze e istanze cui veniva attribuita una particolare rilevanza sul piano sociale. Oggi, poi, con l'emanazione del CTS il contenuto normativo del Titolo II del Libro I del c.c. è stato - si è impressionisticamente detto - "svuotato": come ogni provvedimento legislativo che aspiri a realizzare un consolidamento organico delle prescrizioni che regolano un determinato campo, il CTS contempla una varietà di figure associative e, soprattutto, proclama la sua portata tendenzialmente generale, statuendo che le disposizioni in esso contenute "*si applicano, ove non derogate ed in quanto compatibili, anche alle categorie di enti del Terzo settore che hanno una disciplina particolare*" (art. 3, co. 1), sempre che, comunque, le finalità perseguitate dai cittadini con la loro autonoma iniziativa rientrino fra quelle indicate all'art. 1.

D'altra parte, lo stesso art. 3, co. 2, CTS dichiara applicabili in via integrativa agli ETS, e sia pure con il limite della compatibilità, "*le norme del Codice civile e le relative disposizioni di attuazione*": e la genericità del rinvio implica la possibilità di impiegare, per colmare eventuali lacune, non solo le prescrizioni relative alle persone giuridiche (artt. 11 ss. c.c.), ma anche tutte le altre norme, in primis quelle in materia societaria.

In questa prospettiva il raffronto con i collaudati istituti del diritto societario può rivelarsi utile vuoi per risolvere problemi interpretativi rispetto a quelli espressamente richiamati (basti pensare alle disposizioni generali sull'ordinamento e l'amministrazione degli ETS contenute negli artt. 23-31 CTS o ai patrimoni destinati a uno specifico affare che, ai sensi dell'art. 10 CTS, possono essere costituiti dagli ETS dotati di personalità giuridica e iscritti nel Registro delle Imprese) ovvero per integrare un assetto normativo carente (emblematica l'individuazione della disciplina applicabile in ordine al patrimonio minimo

iniziale di cui all'art. 22, co. 4, CTS in assenza di disposizioni che impongano una determinazione composizione del patrimonio netto).

B - La neutralizzazione dei modelli organizzativi può essere, altresì, apprezzata su un piano più propriamente funzionale

Da questa prospettiva rileva, anzitutto, la progressiva evoluzione che gli archetipi tradizionali hanno subito, vuoi per un allargamento operato in via di prassi, vuoi con un successivo riconoscimento normativo. Emblematico è il caso delle cc.dd. fondazioni di partecipazione, una figura, in certo senso, intermedia fra l'associazione e la fondazione, il cui statuto prevede un organo assembleare o di indirizzo, in cui possano trovare composizione le istanze di cui siano portatori i fondatori e/o i soggetti che aderiscono alla fondazione in un momento successivo alla sua costituzione.

È, poi, da rimarcare il fatto che le medesime finalità altruistiche possono essere perseguite mediante l'impiego di enti o strumenti negoziali diversi: si pensi, con specifico riguardo alla gestione di un patrimonio culturale, al ricorso, in alternativa, alla fondazione o al *trust*.

In definitiva, dunque, la moltiplicazione a livello normativo dei modelli organizzativi, la loro ibridizzazione mediante la commistione di regole strutturali e funzionali che ne facilitino l'adattamento alle specifiche esigenze perseguite, la possibilità di impiego di soluzioni operative differenti per il raggiungimento dei medesimi scopi sono elementi che danno misura dell'ampio grado di auto-organizzazione lasciato ai promotori nel settore dell'associazionismo.

È da ricordare, però, che la libertà ha un prezzo: e, nel caso, il largo spazio assegnato all'autonomia privata implica una scrupolosa verifica dei vantaggi e degli svantaggi connessi alle singole formazioni o alle soluzioni astrattamente impiegabili e un'altrettanto attenta e minuziosa cura nella stesura degli accordi con altri compartecipi all'iniziativa e nella predisposizione del materiale documentale.

Del resto, è pure questo un fenomeno rispetto al quale l'esperienza maturata nel settore societario può costituire un utile termine di raffronto. La sostanziale destrutturazione del tipo s.r.l., attuata dalla riforma del 2003, consente oggi di modellare tale società, a mo' di abito artigianale, sulle specifiche esigenze dei soci fondatori, ma implica - anche per l'attenzione da tributare ai meccanismi di opt-in e opt-out presenti in molte disposizioni normative - costi cc.dd. di transazione più elevati di quelli richiesti per la costituzione di una s.p.a., che ha, viceversa, una struttura organizzativa più rigida.



Abbraccio n. 1
2005
acciaio inox lucidato
44x35x43 cm

La scelta del modello fondazionale per la tutela di opere d'arte

In un contesto così articolato, con la disponibilità di diversi modelli organizzativi, in larga parte sovrapponibili e intercambiabili, perché scegliere, per la gestione e la tutela di un patrimonio artistico, quello della fondazione?

In realtà, posta in questi termini, la domanda rischia di banalizzare la questione, giacché anche all'interno dello schema "fondazione" possono darsi numerose varianti, in dipendenza non solo del tipo e della dimensione dello scopo concretamente perseguito, ma anche della natura del soggetto che prende l'iniziativa.

Già si è visto che alle fondazioni-persone giuridiche del Titolo II del Libro I del codice civile si affiancano quelle che sono qualificabili come ETS, in quanto svolgono una o più delle attività elencate all'art. 5 CTS nel perseguimento delle finalità e nel rispetto dei principi generali fissati, rispettivamente, all'art. 1 e all'art. 2 CTS. D'altra parte, lo Stato, le Regioni e gli altri Enti pubblici territoriali, oltre a gestire in via diretta le attività di valorizzazione del patrimonio culturale, anche mediante forme di integrazione orizzontale e strutture consortili (art. 115, co. 2, e 112, co. 4, d.lgs. 22 gennaio 2004, n. 42-CBCP), possono pure optare per la gestione indiretta di tali attività (art. 115, co. 3, CBCP) e all'ultimo costituire appositi soggetti giuridici, dando vita, per tale via, a fondazioni culturali che sostanzialmente realizzano, per il tramite del modello della c.d. fon-

dazione di partecipazione, una forma di partenariato pubblico/privato: esempio tipico ne è la Fondazione Museo delle Antichità Egizie di Torino.

In questa sede, dovendosi fare una necessità scelta di campo, il discorso sarà circoscritto all'ipotesi che uno o più privati (l'artista, il collezionista, i loro eredi) intendano regolare il destino e la fruizione futura delle opere d'arte che possiedono: un obiettivo che implica la valutazione comparativa non solo fra enti di tipo diverso, ma anche con istituti alternativi che, in via teorica, possono consentire di realizzare le medesime esigenze del soggetto o dei soggetti disponenti.

In questa prospettiva l'esigenza che, in pratica, si presenta in maniera più forte è quella di assicurare la conservazione dell'unitarietà del patrimonio artistico, soprattutto nella prospettiva del passaggio generazionale, e ciò per molteplici ragioni.

Anzitutto, è intuitivo che, specie per ciò che concerne le collezioni aventi un carattere organico e integrato, la suddivisione e l'assegnazione frazionata dei cespiti che la compongono comportano, di norma, una sensibile contrazione del valore (non solo venale, ma anche - e soprattutto - storico, artistico, ideale) del complesso unitariamente considerato. Senza arrivare all'estremo della scomposizione di opere formate da parti materialmente separabili, già

la vendita o l'assegnazione atomistica di un'opera collegata ad altre, magari in quanto tutte espressive di una particolare fase dell'evoluzione artistica dell'autore, ne riduce la significatività, proprio in quanto rende impossibile l'immediata comparazione con quelle che presentano aspetti di omogeneità.

Inoltre, qualora la schiera degli eredi del disponente sia articolata e variegata, per la presenza di soggetti con sensibilità culturali diverse, una ripartizione per quote del patrimonio artistico potrebbe non garantire il mantenimento, neppure di fatto, di una linea di continuità nella salvaguardia dell'importanza dell'intero. Si pensi, per esempio, alla successiva messa a disposizione delle opere di un artista per l'allestimento di una mostra retrospettiva.

La salvaguardia dell'unitarietà della collezione o del complesso di opere artistiche può, invero, realizzarsi, almeno in linea di principio, anche mediante istituti del diritto comune: basti pensare a una donazione, magari gravata da un modo, o all'assegnazione in via testamentaria del patrimonio artistico a uno solo degli eredi, quello che, ad avviso del *de cuius*, appaia maggiormente in grado di perpetuarne e valorizzarne l'importanza. Si tratta, però, di strade che rischiano di non essere concretamente percorribili oppure di soddisfare solo in parte l'esigenza del collezionista o dell'artista. Se, infatti, il valore (in questo caso, venale) del complesso unitario sopravanza di gran lunga quello della restante parte del patrimonio del *de cuius*,

potrebbe configurarsi una lesione della quota di legittima spettante agli altri eredi non altrimenti rimediabile. D'altra parte, l'atto dispositivo per il tramite di donazione o di successione testamentaria, quand'anche concretamente inattaccabile, ha una valenza circoscritta, giacché riguarda - e non può che riguardare - il beneficiario immediato, dal momento che la sostituzione fedecommissaria, qualora non ricorrono le condizioni di cui all'art. 692 c.c., è vietata.

La creazione di una fondazione, anche per testamento (art. 14, co. 2, c.c.), realizza appieno quell'esigenza di cui si è dato conto. Si tratta, infatti, di un ente a forte caratterizzazione istituzionale, che, secondo, almeno, il modello tradizionale, è naturalmente progettato in una dimensione temporale di lunga durata, che può trascendere l'aspettativa di vita di una o più generazioni (e, al limite, essere tendenzialmente perpetua, giacché la fissazione di un termine non è un elemento essenziale dell'atto costitutivo), e consente, pertanto, al fondatore di acquisire la certezza della conservazione dell'unitarietà del patrimonio artistico per anni e anni, al riparo da vicende di carattere contingente. Non a caso la fondazione è lo strumento che viene spesso usato anche nell'ipotesi in cui l'artista o il collezionista non abbiano eredi diretti, laddove, dunque, il rischio della dispersione delle opere è ancor più elevato, per non dire scontato: emblematici in proposito i casi dei lasciti di Andy Warhol o di Robert Mapplethorpe.

La fruizione del patrimonio della fondazione

Quand'anche non sia costituita come ETS, la fondazione rappresenta un efficace strumento per assicurare anche la conservazione e la fruizione generalizzata del patrimonio artistico che ne costituisce la dotazione. I due aspetti possono essere, anzi, strettamente collegati e di fatto spesso lo sono, nel senso che l'apertura al pubblico dei locali in cui sono custodite le opere d'arte consente all'ente di procurarsi o di accrescere le risorse necessarie per la loro custodia, per il loro restauro, per ulteriori acquisizioni che incrementino il rilievo storico e artistico del complesso e, in generale, di svolgere tutte quelle attività che sono funzionali alla sua valorizzazione.

In questa prospettiva deve essere, allora, evidenziata anzitutto la naturale proiezione all'esterno del patrimonio artistico che sia conferito in una fondazione. Proprio per la portata istituzionale che essa riveste (e che correla il suo scopo al perseguitamento di un interesse generale o, comunque, diffuso) la sua apertura all'esterno è uno sbocco quasi scontato, nel senso che, almeno di regola, non si crea un ente provvisto di personalità giuridica e non lo si dota di opere e beni di elevato valore artistico per tenerli segregati e consentirne un godimento esclusivo o rigorosamente selettivo. Ovviamente, non può escludersi che talora ciò avvenga, ma sembra quasi naturalmente immanente all'opzione per la fondazione la volontà di chi la crea di consentire a tutti di condividere la sua passione per le opere e i beni che ha creato o che ha accumulato, in una proiezione temporale che trascenda quella della propria

vita. Nondimeno, vi sono situazioni in cui l'accesso del pubblico non può essere indiscriminato, anche soltanto per motivi logistici; ma quello che conta è che, a ogni modo, le opere, le collezioni, il materiale progettuale possa essere visto e gustato. Così, per esempio, l'archivio di Arnaldo Pomodoro a Milano, intestato all'omonima Fondazione, può essere visitato solo in alcuni periodi dell'anno, da un numero limitatissimo di persone, a causa dell'angustia dei locali che lo ospitano: ma l'importante è che chiunque sia interessato possa vedere quei disegni, quei progetti, quelle prove d'artista, che, oltre a dare un'idea del contesto socio-culturale in cui lo scultore si è mosso, fra l'Italia e gli USA, consentono di meglio apprezzare e capire il significato delle indimenticabili opere che ci ha lasciato.

D'altra parte, la fruizione, da parte del pubblico, del patrimonio di dotazione rappresenta - lo si è già detto - il mezzo attraverso il quale la fondazione può raccogliere risorse per la salvaguardia delle opere e dei beni di cui è titolare. Pure in questo caso vanno evitate generalizzazioni, giacché l'ente potrebbe aver ricevuto, in aggiunta al patrimonio artistico, danaro e strumenti finanziari che gli consentano, attraverso un'occupata attività di investimento, di sopperire integralmente alle attività dirette alla custodia, al restauro e, in generale, alla valorizzazione della componente strettamente culturale.

Da questo angolo visuale merita, però, ampliare il discorso e riflettere su quello che, comunque, la fondazione può fare per assolvere al meglio ai suoi compiti

Germogli op. 2
1990
terracotta dipinta
e alabastro
61x39x26 cm



I piccoli ovuli di alabastro germogliano da una massa omogenea che, questa volta, non opprime, ma si apre per consentire l'affermarsi di un organismo che possiede la duplicità dell'appartenenza sia aerea che sotterranea; funge, così, da cordone ombelicale tra le due dimensioni del mondo. Condizione singolare che lo rende simbolo universale di vita.

istituzionali. In effetti, in linea di principio, salve specifiche limitazioni che possono essere previste per alcune tipologie, si deve riconoscere che la fondazione può svolgere qualsiasi attività che sia *strumentale* a quella che ne costituisce il DNA, secondo il modello della c.d. fondazione *operativa* (distinta dalla c.d. fondazione erogatrice). Essa, in particolare, può anche esercitare - con assunzione dei relativi rischi, inclusa la soggezione alla liquidazione giudiziale - un'attività di impresa, e di impresa commerciale, non solo in via secondaria e strumentale, bensì pure in via principale e, addirittura, esclusiva, ferma restando la eterodestinazione dei risultati positivi della gestione: caratteristica, questa, che la distingue da una società, in cui, fintanto che non siano introdotte le modifiche radicali sul piano funzionale di cui si è fatto cenno, tratto caratterizzante è lo scopo egoistico perseguito dai soci, lucrativo o mutualistico che sia. La fondazione, inoltre, può anche detenere partecipazioni in società che esercitino in via diretta l'attività di impresa, appropriandosi *pro quota* degli utili che ne derivino, e financo esercitare attività di direzione e coordinamento ai sensi e per gli effetti dell'art. 2497 c.c.

Invero, sul piano strettamente operativo la fondazione gode di ampia libertà, nel rispetto, ovviamente, delle prescrizioni contenute nell'atto costitutivo, mentre sul piano funzionale le risorse di cui dispone sono vincolate al conseguimento dello scopo ideale in vista del quale è stata creata.

Il risvolto della medaglia

Nella selezione del modello organizzativo da reputarsi più funzionale al perseguitamento di un obiettivo prefissato occorre tener conto anche dei profili di disciplina che implicano vincoli, limiti, controlli, in modo che la scelta sia ponderata e consapevole. È un'esigenza, questa, che si pone per la tutela e la conservazione del patrimonio culturale dell'artista o del collezionista, ma che si presenta allo stesso modo in altri contesti: significativo è, ancora, una volta il raffronto con la disciplina societaria, laddove l'opzione fra uno o l'altro dei tipi elencati nell'art. 2249 c.c. deve essere preceduta da un'attenta valutazione comparativa dei vantaggi e degli svantaggi connaturati a ciascuno di essi. Il che, poi, in estrema sintesi, si risolve in un bilanciamento del tasso di imperatività delle norme regolatrici e del margine di autonomia lasciato ai soggetti che prendono l'iniziativa di costituire un ente.

Nel caso della fondazione gli aspetti di cui tener conto sono molteplici. Di seguito ne verranno indicati alcuni, senza ambizione di completezza e, soprattutto, senza una valutazione di merito, giacché nel disegno coerente del legislatore le prescrizioni, che pure impongono obblighi, oneri, limiti al fondatore e agli organi interni, sono strettamente funzionali allo scopo per il quale la fondazione viene creata.

Va ribadito anche in questo ambito quanto già evidenziato in precedenza circa il risvolto che l'autonomia statutaria presenta in termini di cura e attenzione nella redazione dell'atto fondazionale: in effetti, molte delle norme in materia hanno natura suppletiva, nel senso che esse sono destinate ad applicarsi soltanto in

assenza di una diversa determinazione del fondatore, per cui questi deve valutare se e quale regolamento eventualmente introdurre, avvalendosi dello spazio di autonomia di cui può fruire.

Sicuramente, il primo profilo di cui tener conto è quello relativo alla personalità giuridica. La fondazione è soggetta a riconoscimento mediante iscrizione nel Registro delle persone giuridiche sulla base di un procedimento di stampo amministrativo che è stato progressivamente semplificato e che oggi, con riguardo agli ETS, è sostanzialmente coincidente con il sistema normativo proprio della costituzione delle società di capitali. Ai fini del riconoscimento è necessario, in particolare, *“che siano state soddisfatte le condizioni previste da norme di legge o di regolamento per la costituzione dell’ente, che lo scopo sia possibile e lecito e che il patrimonio risulti adeguato alla realizzazione dello scopo”* (art. 1.3, d.p.r. 10 febbraio 2000, n. 361). Questo implica che la fondazione abbia di necessità una dotazione iniziale (la cui consistenza deve essere comprovata da “idonea documentazione allegata alla domanda”: art. 1.4 d.p.r. 361/2000) e che la stessa sia sufficiente per il raggiungimento delle finalità prescelte: una prescrizione che segna un disallineamento forte rispetto alla disciplina delle società di capitali, in cui, nonostante un’autorevole dottrina in senso contrario, la congruità del capitale sociale iniziale non può essere oggetto di sindacato da parte del notaio che redige l’atto costitutivo e che esercita su di esso il controllo di legalità sostanziale.

L’inquadramento come persona giuridica implica anche l’assoggettamento a un dettagliato regime di pubblicità [per esempio, per quanto concerne le mo-

difiche statutarie (art. 2 d.p.r. 361/2000) e altre vicende inerenti all’organizzazione dell’ente e al suo scioglimento (art. 4 d.p.r. 366/2000)] e a un articolato sistema di controlli governativi (art. 25 c.c.; art. 8 d.p.r. 366/2000), che arrivano fino all’accertamento di una causa di «estinzione» (rectius: di scioglimento) dell’ente (art. 27 c.c.; art. 6 d.p.r. 366/2000) e alla devoluzione dei beni che residuano dopo l’espletamento della fase liquidatoria in assenza di diversa disposizione del fondatore (artt. 31-32 c.c.).

L’aspetto, comunque, più rilevante per ciò che attiene alla materia delle opere storiche e artistiche è che il loro conferimento in una fondazione ne implica la potenziale qualificazione come beni culturali: tali sono, infatti, ai sensi dell’art. 10.1 CBCP, le cose immobili e mobili appartenenti agli Enti pubblici, agli enti ecclesiastici civilmente riconosciuti e, in genere, a *“persone giuridiche private senza scopo di lucro”*, qualora presentino *“interesse artistico, storico, archeologico o etnoantropologico”*, a condizione, però, che non siano opere di autore vivente e che la loro esecuzione risalga a oltre settant’anni (art. 10.5 CBCP). In realtà, la legge pone quella che è stata definita una *“presunzione di culturalità”*, nel senso che le cose di proprietà di soggetti pubblici e di enti non lucrativi che presentino i requisiti positivi e negativi di cui, rispettivamente, all’art. 10.1 CBCP e all’art. 10.5 CBCP sono immediatamente soggetti alla disciplina relativa ai beni culturali, ma l’inquadramento in tal senso non è definitivo, poiché la sussistenza dell’interesse deve essere oggetto di verifica ai sensi dell’art. 12 CBCP.

Qualora la qualificazione come beni culturali sia confermata, il patrimonio della fondazione viene assoggettato a

una serie vincoli e controlli. Quello senz'altro più appariscente concerne le limitazioni alla circolazione delle cose vincolate: l'art. 60.1 CBCP dispone, infatti, che l'autorità governativa ha la "facoltà di acquistare in via di prelazione" i beni culturali alienati o conferiti in società al medesimo prezzo fissato come corrispettivo della vendita o allo stesso valore attribuito in sede di conferimento. Tale facoltà, ai sensi dell'art. 61.1 CBCP, deve essere esercitata nel termine di sessanta giorni dalla data di ricezione della denuncia ex art. 59.1 CBCP, che deve essere fatta da chiunque intenda trasferire la proprietà o, trattandosi di mobili, anche la detenzione di beni culturali. Si tratta, in realtà, di un meccanismo autoritativo di acquisizione di detti beni, che poco ha a che fare con la prelazione, legale o volontaria che sia, come confermato dal fatto che le pattuizioni contenute nel contratto inter-partes non sono vincolanti per l'Ente pubblico.

Altro profilo di disciplina che impatta fortemente sullo *status* dei beni qualificati come culturali e sottoposti alla verifica di cui all'art. 12 CBCP, siano essi immobili o mobili, è la facoltà riservata al Ministero per i beni e le attività culturali di disporne l'espropriazione per pubblica utilità, quando essa "risponda ad un importante interesse a migliorare le condizioni di tutela ai fini della fruizione pubblica dei beni medesimi" (art. 95.1 CBCP): espropriazione che, peraltro, può essere disposta anche a favore di "persone giuridiche private senza fine di lucro" (art. 95.3 CBCP) e, quindi, pure a beneficio di un'altra fondazione.

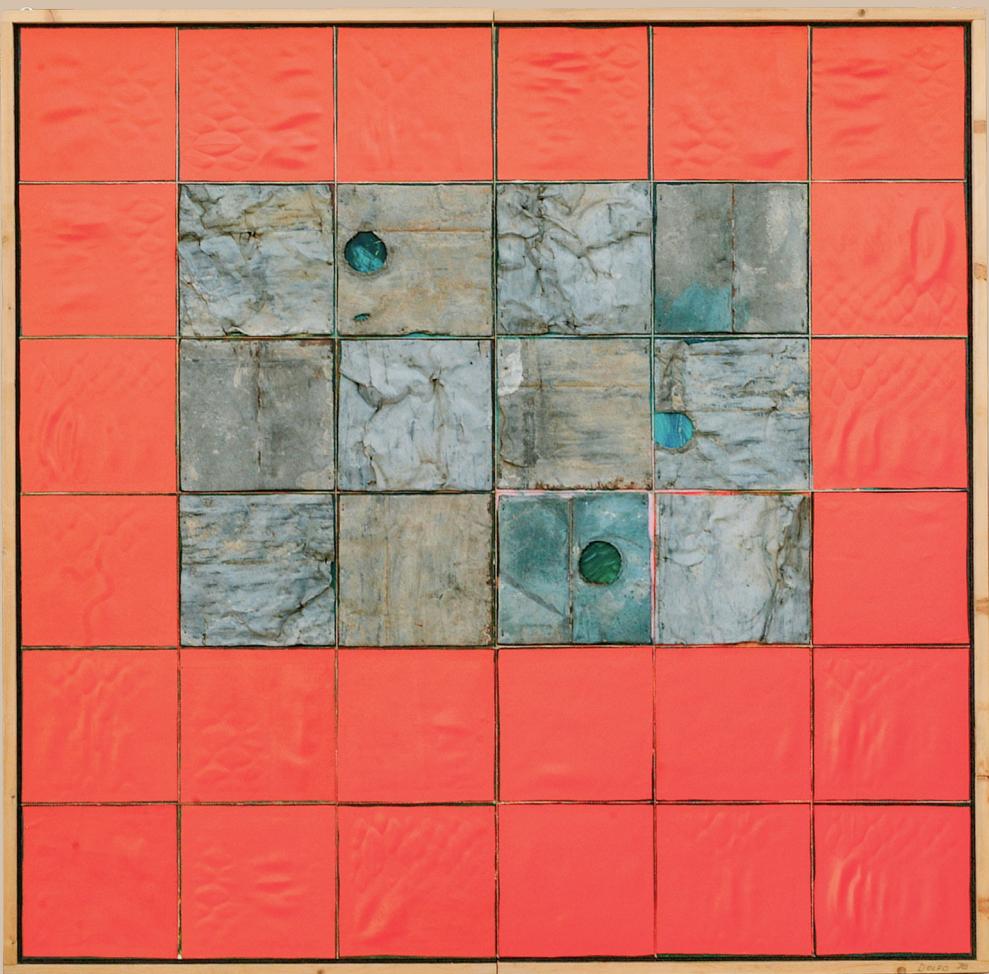
Si tratta, in entrambi i casi (prelazione culturale, espropriazione) di provvedi-

menti espressivi di un regime speciale per i beni di cui si tratta; ma li si devono realmente vedere come elementi diretti a neutralizzare i descritti vantaggi connessi alla creazione di una fondazione per la conservazione e la tutela di opere d'arte?

Il dubbio è legittimo, soprattutto se si tiene conto del fatto che, una volta che la fondazione è stata costituita, la gestione del patrimonio di dotazione è demandata all'organo amministrativo, che può essere composto da soggetti diversi dal fondatore di modo che l'esercizio delle funzioni sopra ricordate, attribuite all'autorità amministrativa, può rappresentare lo strumento per impedire forme di impiego dei beni culturali che non siano pienamente corrispondenti alle volontà dell'artista o del collezionista.

In effetti, ciò di cui si deve tener conto è che quella su opere d'arte, beni e cose di valore storico o archeologico è una proprietà che è stata definita come «conformata», in cui, cioè, oltre alla dimensione strettamente dominicale, rileva l'interesse pubblico (di volta in volta, "particolarmente importante" o, addirittura, "eccezionale") alla sua conservazione e alla sua valorizzazione in funzione della fruizione generalizzata.

Da questa diversa prospettiva, allora, prelazione culturale ed espropriazione (peraltro, esperibile anche relativamente a beni diversi) rappresentano, piuttosto, una garanzia di realizzazione dello scopo, trascendente quello meramente egoistico del godimento individuale, perseguito dal fondatore.



Pittoscultura
1992
tecnica mista
180x180 cm

In queste tre pittosculture, Dolfo conduce una ricerca esplorativa sulle possibilità espressive dei colori e sulla loro capacità strutturale. Anche l'inserimento di frammenti di realtà (pezzi di legno, di metallo e altro) irrobustiscono l'esasperazione di una materia evidente e tormentata. In alcuni casi (Pittoscultura 1992) sembra raggiunto l'equilibrio in un contesto di armonia plastico-pittorica. Opere concepite come metafore cognitive: il pensiero si sublima in emozione e l'emozione assume la sostanza e la concretezza della materia, dando origine a una nuova realtà da cui scaturiscono inattesi orizzonti cognitivi. In tutta la serie dei Tondi, attraverso i forti contrasti cromatici e materici, Dolfo intende spostare l'attenzione, con un'operazione del tutto concettuale, su alcuni temi cui da sempre è particolarmente legato: prepotenza del violento, strafottenza dell'insoddisfatto, stupefazione dell'ingenuo vero, ambiguità di quello falso, smarrimento di chi constata il progressivo ridursi degli spazi di libertà.

7 IL TRUST

nella pianificazione
e protezione dei
beni da collezione



STEFANO LOCONTE

- Presidente di STEP Italy
- Fondatore di Loconte & Partners
- Professore di diritto tributario Università degli Studi LUM

Fondatore e Managing Partner di Loconte&Partners, avvocato cassazionista, opera nel diritto societario, commerciale, tributario e internazionale, con solida esperienza nei trust. Professore Straordinario alla LUM e ideatore del Master in Wealth Management e Pianificazione Patrimoniale di Wolters Kluwer Ipsoa, è relatore e autore per riviste e quotidiani economico-finanziari. Presiede la branch italiana di STEP ed è Vice-Presidente della Commissione Wealth Advisory e Private Insurance di AIPB.

La scelta dello strumento giuridico più idoneo a perseguire determinati obiettivi di pianificazione e protezione patrimoniale e successoria deve essere strettamente subordinata alle esigenze del soggetto interessato, in modo che sia lo strumento ad adattarsi ai suoi bisogni, e non il contrario.

Considerato l'ampio e variegato panorama degli strumenti giuridici a disposizione, risulta essenziale una conoscenza approfondita di ogni strumento, delle sue caratteristiche tecniche e delle relative applicazioni, al fine di individuare quello (o quelli) che si adatta in modo ottimale ai desideri e agli obiettivi prefissati, ricordandosi di non tralasciare nella valutazione l'importante variabile fiscale.

Nel caso di un collezionista, i desideri, le necessità e i bisogni legati alle opere d'arte e ai beni da collezione possono spaziare dalla conservazione unitaria, alla valorizzazione economica, fino alla gestione del passaggio generazionale, elemento cruciale per assicurare che la gestione della collezione prosegua secondo le volontà del soggetto interessato. La trasmissione agli eredi dei beni da collezione rappresenta, infatti, uno degli aspetti più importanti e delicati, spesso anche una preoccupazione, rendendo fondamentale una pianificazione preventiva e accurata.

Il Trust

In questo contesto, l'istituto del trust si configura quale strumento giuridico di elevato valore, capace di rispondere in maniera sofisticata alle più articolate esigenze di pianificazione patrimoniale e successoria. Infatti, in presenza di opere d'arte e beni da collezione, grazie alla sua straordinaria flessibilità, il trust permette di organizzare la gestione in maniera unitaria, prevenendo la frammentazione di collezioni anche di inestimabile valore, evitando la dispersione delle opere e garantendo, altresì, una corretta gestione di eventuali operazioni di dismissione, anche mediante la consulenza di professionisti esperti del settore, come *art advisor*, *legal advisor*, *wealth manager* e *family officer*, che possono affiancare il trustee.

Il trust è un istituto tipico degli ordinamenti di *common law*, introdotto nel panorama giuridico italiano attraverso la ratifica⁸ della Convenzione dell'Aja del 1º luglio 1985⁹, che ha permesso l'ingresso e il riconoscimento nel nostro ordinamento dei trust, sia quelli isti-

8. L. del 16 ottobre 1989, n. 364.

9. Documento che ha l'obiettivo di armonizzare le regole di diritto internazionale privato in materia di trust e attuare il riconoscimento di questo istituto giuridico negli ordinamenti di civil law privi di una disciplina interna.

tuiti all'estero che quelli istituiti nel nostro Paese, pur in assenza di una regolamentazione civilistica interna.

L'utilizzo di questo strumento prevede il trasferimento, *inter vivos* o *mortis causa*, della proprietà di tutti o parte dei beni e/o diritti del disponente nel fondo in trust, affinché vengano amministrati e gestiti dal trustee con le modalità e le finalità indicate dal disponente nell'atto istitutivo e nelle indicazioni successive (*letter of wishes*)¹⁰ a favore di uno o più soggetti, i beneficiari, ovvero per il raggiungimento di uno scopo. Tale apporto di beni determina la formazione di una massa giuridica autonoma, distinta sia dal patrimonio del disponente che da quello del trustee. Questa segregazione patrimoniale costituisce un vantaggio fondamentale, poiché protegge il patrimonio da eventuali pretese da parte dei terzi creditori del disponente. È importante precisare che questo meccanismo non implica necessariamente l'allontanamento fisico dei beni dal disponente: nel caso di trust *inter vivos*, le opere che sono state apportate in trust, quindi, che non sono più di proprietà del collezionista/disponente, possono essere comunque conservate presso la sua abitazione, attraverso, ad esempio, l'apporto della nuda proprietà del bene in trust e la riserva dell'usufrutto in capo al disponente, oppure, il trasferimento dell'intera proprietà con conseguente comodato d'uso al disponente o ai beneficiari.

Come anticipato, tale istituto può essere predisposto sia *inter vivos* che *mortis causa*. Nel primo caso, esso viene istituito e il fondo dotato durante la vita del disponente, consentendo così una gestione adeguata e pianificata dei beni già durante la sua vita. In alternativa, il trust può essere anche istituito in vita e dotato successivamente per mezzo di disposizioni testamentarie. Invece, il trust *mortis causa*, viene interamente istituito e dotato attraverso il testamento, in modo da assicurare che, a seguito della scomparsa del *de cuius*, il patrimonio venga gestito e amministrato conformemente alle sue volontà.

Il collezionista, dunque, può dettare con precisione le regole per la gestione dei beni da collezione e delle opere d'arte, assicurandone una conservazione, custodia e valorizzazione adeguate, nonché definendo le modalità di trasferimento, anche in favore di terzi o di fondazioni ed enti benefici, qualora ciò rientri nei suoi desiderata, attraverso le disposizioni dell'atto istitutivo del trust (*deed of trust* o *trust deed*) ed anche tramite le *letter of wishes*. Tali documenti vengono redatti sulla base degli obiettivi patrimoniali del collezionista, in linea con le specifiche esigenze relative alla gestione della collezione. L'atto istitutivo contiene il regolamento del trust, che il trustee è obbligato a seguire, oltre alle indicazioni sulla destinazione dei beni apportati, i poteri spettanti al trustee e al guardiano¹¹, la durata

10. Consistono in una serie di indicazioni (non vincolanti) del disponente al trustee, su come vorrebbe che venisse gestito il patrimonio in trust.

11. Il guardiano (o protector) è colui al quale il disponente può attribuire, tramite indicazione nell'atto istitutivo, una serie di poteri e prerogative nei confronti dell'operato del trustee.

e la nomina o esclusione di beneficiari e i criteri per la ripartizione e la distribuzione dei benefici economici da erogare agli interessati. Invece, le *letter of wishes* sono documenti dal carattere non vincolante, con cui vengono fornite al trustee ulteriori linee guida di cui questi può tenere conto nell'esecuzione del proprio incarico, fermo restando il suo potere discrezionale nell'adozione delle decisioni¹². In caso di beni da collezione, dunque, il trust consente di evitare la criticità del passaggio generazionale, ossia il rischio che la collezione cada in comunione agli eredi, con le conseguenze tipiche di tale situazione, oppure che la collezione si frammenti in diverse parti, causando una dispersione del suo valore complessivo.

Vendita coordinata della collezione

Le ipotesi più frequenti in sede di passaggio generazionale riguardano, in primis, il caso in cui gli eredi non abbiano interesse a proseguire nella gestione della collezione. In questo caso, la vendita coordinata dell'intera collezione diventa l'operazione preferenziale, evitando i rischi di deprezzamento che deriverebbero da una vendita effettuata direttamente dagli eredi, sia integralmente che "a pezzi", specialmente in un contesto di mercati specialistici in cui la mancanza di conoscenze adeguate potrebbe compromettere il valore complessivo del patrimonio. Il trust (sia *inter vivos* che *mortis causa*), con un trustee qualificato, oppure supportato da specialisti del settore, permette di gestire la vendita con tempistiche e modalità ottimali rispetto al mercato, garantendo altresì una distribuzione equa del ricavato tra gli eredi, in ossequio anche alle rispettive quote di legittima¹³.

Tale operazione potrebbe essere effettuata anche ricorrendo ad un esecutore testamentario¹⁴. Tuttavia, il termine di due anni¹⁵ a disposizione per tale figura potrebbe rivelarsi insufficiente a garantire una vendita che possa preservare il valore della collezione.

Qualora invece solo alcuni degli eredi manifestino interesse a proseguire la gestione della collezione, il trust consente di conciliare tale volontà con la necessità di liquidare gli altri eredi (anche al fine di garantire il rispetto della quota di legittima, per evitare eventuali azioni da parte degli eredi legittimari). Il trust risulta essere uno strumento adeguato, in quanto con tale strumento è possibile distinguere diverse categorie di beneficiari, ossia i "beneficiari del patrimonio" ed i "beneficiari del reddito". Innanzitutto, il patrimonio del trust è rappresentato dalla dotazione patrimoniale iniziale ed ogni eventuale successivo trasferimento

12. In caso di trust discrezionale, in cui il trustee decide se attribuire o meno benefici.

13. Art. 536 del c.c.

14. Colui che viene incaricato dal de cuius, attraverso le disposizioni testamentarie, di prendersi cura dell'esatta ed effettiva esecuzione delle sue ultime volontà.

15. Art. 703 del c.c.

effettuato dal disponente o da soggetti terzi¹⁶. Il reddito del trust, invece, è rappresentato da ogni provento conseguito dai beni in trust o per effetto dell'attività del trustee. Quindi, i primi beneficeranno direttamente dei beni da collezione nel fondo quando gli verranno devoluti, secondo le disposizioni previste nell'atto istitutivo, agli altri, invece, potranno essere imputati i proventi derivanti dalla gestione della collezione da parte del trustee, che genera liquidità attraverso, ad esempio, operazioni di prestito a titolo oneroso o esposizione dei beni, ottimizzando così la gestione complessiva della collezione.

Sopravvivenza della collezione

In un ulteriore scenario, il collezionista/disponente potrebbe desiderare che la collezione sopravviva a lui, come sua eredità culturale, destinata a finalità di promozione culturale o di supporto agli studi artistici (generando, ad esempio, borse di studio). In questo caso, l'adozione di un trust di scopo si rivela particolarmente idonea. Tale tipologia di trust è funzionale al perseguimento di un determinato fine (come, ad esempio, lo svolgimento di attività didattiche), e non all'arricchimento di uno o più soggetti.

Trust e fondazioni

Sebbene le fondazioni¹⁷ rappresentino un'alternativa valida per raggiungere questi obiettivi, esse richiedono più formalità, in particolare a livello pubblicistico, mentre il trust non deve sottostare a tali obblighi, ed offre, inoltre, una governance personalizzabile che, se desiderato dal collezionista/disponente, garantisce la gestione della collezione per i fini desiderati ed al contempo il sostentamento dei beneficiari, conciliando obiettivi culturali e familiari.

L'unico tema rilevante in questo senso, in caso di trust con finalità filantropiche, è che tale strumento non può essere iscritto al Registro Unico Nazionale del Terzo Settore (il RUNTS). Il RUNTS è l'archivio telematico istituito ai sensi del Codice del Terzo Settore¹⁸, volto a garantire la trasparenza degli enti del Terzo Settore. L'iscrizione consente di qualificare gli enti in ETS¹⁹ ODV²⁰, Ente Filantropico, etc., oltre a permettere di accedere a specifiche agevolazioni fiscali, contributi pubblici e convenzioni con le amministrazioni. Gli istituti che non sono iscritti il RUNTS non

16. Se previsto nell'atto istitutivo.

17. Artt. 14 e ss del c.c.

18. D. Lgs. n. 117/2017.

19. Enti del Terzo Settore.

20. Organizzazioni Di Volontariato.

possono utilizzare le denominazioni indicate precedentemente. Il trust con finalità filantropiche non può essere iscritto al RUNTS in quanto non è uno strumento che può essere dotato di personalità giuridica; quindi, non è assimilabile ad un ente sotto il profilo giuridico. Infatti, il trust è un istituto che, come anticipato precedentemente, non è stato regolato sotto il profilo civilistico nel nostro ordinamento; non determina l'esistenza di un nuovo soggetto giuridico, esso consiste in un negozio giuridico che determina il trasferimento della proprietà dal disponente al trustee, per cui i beni apportati nel trust diventano oggetto di un patrimonio segregato e i beneficiari diventano titolari di una posizione giuridica.

Ai fini dell'apporto dei beni da collezione in trust, è altresì fondamentale evidenziare l'importanza della due diligence preliminare, che dovrebbe essere affidata ad un professionista di fiducia, volta, in particolare, a verificare la provenienza e lo stato di conservazione dei beni. Tale attività permette di stabilire il valore complessivo della collezione e di identificare i costi di gestione che il trust dovrà sostenere, in conformità alle volontà del collezionista/disponente.

Profili fiscali

In merito agli aspetti fiscali relativi alla pianificazione patrimoniale e successoria dei beni da collezione, con particolare riferimento al trust, innanzitutto, nel contesto dell'imposizione sui redditi, se l'apporto dei beni viene effettuato da una persona fisica non imprenditore, tale trasferimento non genera materia imponibile, né in capo al disponente né in capo al trustee.

Riguardo all'imposta sulle successioni e donazioni, si applica a tutti i beni e diritti, ancorché esistenti all'estero, trasferiti per successione a causa di morte, per donazione o a titolo gratuito, compresi i trasferimenti derivanti da trust e da altri vincoli di destinazione²¹.

In particolare, si considerano compresi nell'attivo ereditario denaro, gioielli e mobilia, per un importo pari al 10% del valore dell'asse ereditario netto²²che eccede la franchigia (ove prevista), salvo che da inventario analitico redatto a norma degli articoli 769 e ss del codice di procedura civile non ne risulti l'esistenza per un importo diverso²³. La norma considera mobilia "*l'insieme dei beni mobili destinati all'uso o all'ornamento delle abitazioni, compresi i beni culturali non sottoposti a*

21. Artt. 1, 2 del D.Lgs n. 346/1990 (Tus - Testo Unico sulle Successioni e Donazioni).

22. Il valore globale netto dell'asse ereditario è costituito dalla differenza tra il valore complessivo dei beni e dei diritti che compongono l'attivo ereditario, alla data di apertura della successione, e l'ammontare complessivo delle passività deducibili e degli oneri.

23. Art. 9, co. 2, del D.Lgs n. 346/1990.

vincolo di cui all'art. 13²⁴", per cui, si applica in caso di opere d'arte e beni destinati ad ornare un immobile ad uso abitativo, e non anche quelle detenute presso altri luoghi.

Pertanto, il regime agevolativo non si applica se la collezione è collocata in sedi diverse dalle abitazioni private, ad esempio in caveaux, depositi o musei. In tali circostanze, l'imposta sulle successioni viene calcolata applicando le aliquote ordinarie sul valore di mercato dei beni, anziché basarsi sulla presunzione del 10% dell'asse ereditario netto.

Ai sensi dell'art. 4-bis del Tus (modificato dall'art. 1 del D.Lgs. n. 139/2024²⁵), per i trust e gli altri vincoli di destinazione, l'imposta sulle successioni si applica al momento del trasferimento dei beni e dei diritti a favore dei beneficiari. Tuttavia, il comma 3 di tale articolo prevede per il disponente o, nel caso di trust testamentario, per il trustee, la possibilità di scegliere di optare per il versamento dell'imposta al momento dell'apporto in trust, ovvero all'apertura della successione, applicando le aliquote e le franchigie ove previste in funzione del grado di parentela esistente tra il disponente ed il beneficiario, sul valore di mercato dei singoli beni (qualora il valore ecceda la franchigia prevista).

Per completezza, l'atto di apporto in trust è assoggettato a imposta di registro nella misura fissa di 200 euro.

Si ricorda che il trust è considerato come soggetto passivo ai fini IRES²⁶, per cui la sua attività viene distinta principalmente in attività commerciale o attività non commerciale.

Brevemente, il regime impositivo applicabile al trust si distingue a seconda che siano stati identificati o meno i beneficiari nell'atto istitutivo. Infatti, i beneficiari possono essere individuati nell'atto istitutivo²⁷ o in un secondo momento, direttamente dal disponente o da un terzo designato (il trustee o il guardiano); inoltre, possono essere designati nominativamente (beneficiari individuati) o quali appartenenti ad una determinata categoria (beneficiari individuabili).

Se il trust non ha beneficiari individuati nell'atto istitutivo, è definito "opaco" e i suoi redditi vengono imputati direttamente in capo al trust; invece, se i beneficiari sono stati individuati²⁸, è definito "trasparente" e i suoi redditi vengono imputati

24. L'art. 13 del D.Lgs. n. 346/1990 prevede l'esclusione dall'applicazione dell'imposta per i beni identificati come "beni culturali", nel caso siano sottoposti a vincolo culturale e siano stati assolti gli obblighi di conservazione e protezione degli stessi.

25. Disposizioni per la razionalizzazione dell'imposta di registro, dell'imposta sulle successioni e donazioni, dell'imposta di bollo e degli altri tributi indiretti diversi dall'IVA.

26. Art. 73 del Tuir.

27. Circ. n. 34/E del 20/10/2022.

28. "per "beneficiario individuato" è da intendersi il beneficiario di "reddito individuato", vale a dire il soggetto che esprime, rispetto a quel reddito, una capacità contributiva effettiva. È necessario, quindi, che il "beneficiario" sia puntualmente "individuato" e che risulti titolare del diritto di pretendere dal trustee l'assegnazione di quella parte di reddito che gli viene imputata per trasparenza" (Circ. n. 34/E del 20/10/2022, paragrafo 3.1).

per trasparenza ai beneficiari. Esiste anche il trust “misto”, in cui parte del reddito viene accantonato nel trust e l'altra parte imputata ai beneficiari.

Per cui, per la determinazione del reddito prodotto dal trust si applicano le regole fiscali previste in base alla natura commerciale o meno e in considerazione della identificazione in trust “opaco” o “trasparente”.

Il trattamento fiscale dell'eventuale vendita o dismissione delle opere in trust dipende dall'inquadramento dell'attività posta in essere dal trustee.

Infatti, il regime fiscale applicabile alla vendita delle opere d'arte e dei beni da collezione si differenzia a seconda che il soggetto cedente sia:

un mercante d'arte, ossia colui che svolge professionalmente l'attività di commercio di opere e i cui redditi sono tassati quali redditi di impresa
uno speculatore occasionale, ossia colui che occasionalmente acquista beni da collezione al fine di trarne profitto da una successiva vendita. In questo caso, i redditi prodotti sono qualificati come “redditi diversi”
un collezionista privato, ossia colui che agisce per interessi e passioni personali. In questo caso, le eventuali vendite non realizzano alcuna forma di reddito imponibile

La valutazione di quale tipologia di soggetto stia effettuando l'operazione dipende da una serie di elementi che ricorrono nel caso concreto, individuabili in una lista di “indicatori di commercialità” ricavati dalla giurisprudenza, che si possono elencare come segue:

- la preordinazione dell'atto di acquisto dell'opera e la successiva rivendita
- la regolarità, sistematicità e ripetitività con cui il soggetto realizza operazioni di vendita delle opere d'arte
- l'arco temporale intercorso tra l'acquisto e la rivendita dei beni stessi
- il numero significativo di transazioni eseguite
- il compimento di una serie di atti volti a valorizzare le opere prima della vendita (come attività promozionale, pubblicitaria)
- l'elevato ammontare dell'investimento
- l'esistenza di una organizzazione
- la precedente esperienza nel settore

Con riferimento specifico alla gestione delle opere d'arte e dei beni da collezione in trust, in caso l'attività del trustee venga assimilata a quella di uno speculatore occasionale o a quella di un collezionista privato, non verrà considerata come attività commerciale e quindi il trust sarà assimilato ad un ente non commerciale. Ove, al contrario, l'attività posta in essere dal trustee venga assimilata a quella di un mercante d'arte e quindi identificata come attività commerciale, il trust verrà assimilato come tale.

Comunque, in via generale, la vendita di opere d'arte e beni da collezione che sono stati ereditati, viene considerata come una mera operazione di dismissione patrimoniale da parte dell'erede; quindi, non viene considerata come una attività commerciale. Qualora tale operazione sia eseguita da un trust(ee), a parere di chi scrive, l'attività volta alla valorizzazione del patrimonio artistico e alla protezione degli interessi dei beneficiari non può essere equiparata alla tradizionale attività imprenditoriale del mercante d'arte e, pertanto, non può essere considerata di natura commerciale.

Tuttavia, la giurisprudenza²⁹ ha identificato in opere di dismissione degli intenti speculativi, vista la presenza di elementi che sottintendono delle attività tese alla valorizzazione delle opere, come:

- incarico della vendita ad una casa d'aste che comporta l'utilizzo di esperti del settore
- concessione dell'opera in uso a musei
- possibilità di realizzare una plusvalenza di elevato ammontare

La presenza di tali elementi ha portato alla individuazione di un intento speculativo, da cui deriva l'imponibilità dell'operazione secondo quanto previsto per lo speculatore occasionale.

In generale, secondo la giurisprudenza, la diversa qualificazione dell'operazione si fonda su una serie di elementi quali lo scopo dell'acquisto, la frequenza e il numero delle transazioni, la durata del possesso, le attività svolte per agevolare la vendita e l'analisi delle motivazioni che hanno determinato la cessione.

Al fine di una corretta determinazione del regime fiscale applicabile, sarà comunque necessario una analisi concreta della singola fattispecie e degli atti posti in essere dal trustee.

29. Cass. civ., Sent., 15/07/2024, n. 19363.

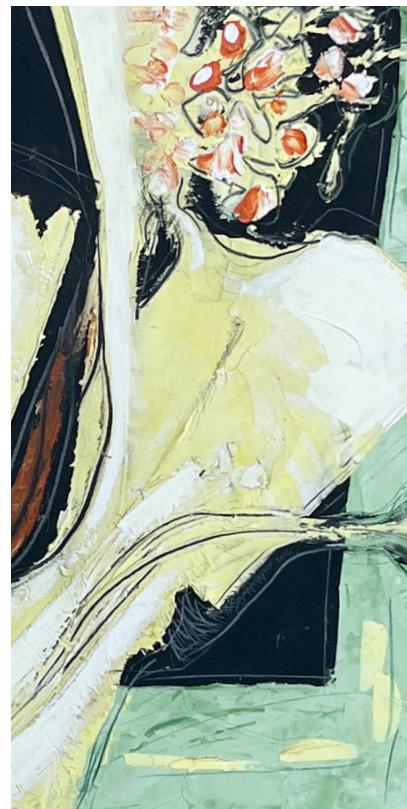
Figura seduta
1975
ottone
65x76x21,5 cm



8 PRIVATE BANKING E ARTE

punti di contatto e differenti prospettive.

Il ruolo delle banche private nel supportare i collezionisti



ERNESTO SELLITTO

- Avvocato responsabile del Dipartimento di Wealth Planning UHNWI Azimut Capital Management

Ernesto Sellitto è attualmente Head of Wealth Planning UHNWI in Azimut Capital Management. Avvocato, laureato alla Statale di Milano, ha maturato esperienza in primari studi legali e tributari, occupandosi di pianificazione fiscale e successoria, trust, fiscalità finanziaria e dei finanziamenti. Già responsabile del Wealth Planning per la clientela italiana di una banca internazionale, dal 2019 al 2025 ha maturato una esperienza in Mediobanca Private Banking.

Il ruolo delle banche private nel supportare i collezionisti d'arte riflette i punti di contatto tra il settore del private banking e il mondo artistico. Le banche possono offrire un servizio *all inclusive* ai loro clienti, supportandoli nella gestione dei c.d. *passion asset*, inclusi opere d'arte, vini, orologi e altri beni di lusso.

Il mondo dell'arte è un mondo di enorme asimmetria informativa, nel quale non è facilissimo muoversi e non è sempre agevole capire quali siano gli orizzonti temporali di investimento del patrimonio del cliente, considerato che un'opera d'arte è un investimento illiquido per definizione, salvo qualche "blue chip" artistica che si vende più facilmente.

Mi occupo in particolare di wealth planning, attività in forte sviluppo in ambito bancario, grazie alla diffusione, specie nei confronti di clienti di alto livello e con esigenze complesse, di un approccio orientato più alla prestazione di servizi che alla vendita di prodotti finanziari.

La conoscenza del cliente, del suo patrimonio, delle dinamiche di crescita dello stesso, dell'attività svolta e dei desiderata della famiglia, ci consente di definire gli obiettivi di investimento e di pianificare le attività di gestione globale di asset dove l'arte è un asset class. Tutto ciò con l'indispensabile supporto di professionisti esterni specializzati, posto che si richiedono conoscenze multidisciplinari e l'utilizzo di strumenti e istituti giuridici diversificati.

Il private banking e l'arte: un connubio strategico

Le banche private oggi mirano a fornire un servizio che vada oltre la gestione tradizionale del patrimonio finanziario. I passion asset rappresentano una componente rilevante nella vita dei clienti di alto livello, richiedendo una pianificazione accurata e personalizzata. Secondo il report Deloitte Art Finance, nel 2022 il valore associato a collezioni d'arte e beni di lusso degli ultra-high-net-worth individuals (soggetti con un patrimonio superiore ai 30 milioni di dollari) ha raggiunto 2,174 triliuni di dollari a livello globale.

L'*art banking* si è sviluppata negli Stati Uniti sin dagli anni 70 del secolo scorso, grazie in particolare a Citigroup, la prima banca che nel 1974 ha creato il suo dipartimento di art advisor interno. Poi si sono aggiunte altre grandissime realtà americane e quindi le banche internazionali europee, quali UBS, Credit Suisse, che hanno dei dipar-

timenti dedicati all'art advisor. In Italia le principali grandi banche hanno istituito questi dipartimenti, mentre altre offrono questi servizi attraverso i professionisti del dipartimento di *Wealth Planning*.

In Italia, sebbene il mercato sia più limitato rispetto a quello internazionale, il private banking svolge un ruolo cruciale nel supportare i collezionisti, sia consolidati che neofiti, offrendo soluzioni personalizzate.

I clienti del private banking

Il mondo del private banking si relazione con tre principali categorie di clienti nel settore dell'arte:

Collezionisti formati

clienti con collezioni consolidate che richiedono generalmente supporto per la gestione e la successione.

Eredi

soggetti che ereditano collezioni e necessitano di orientamento per valorizzare e preservare il patrimonio.

Neofiti

individui che desiderano investire in arte e cercano consulenza per muovere i primi passi in un mercato complesso e altamente asimmetrico dal punto di vista informativo.

Servizi offerti dalle banche private

Le banche private offrono diversi strumenti per supportare i collezionisti d'arte.

Tra i principali:

Art lending

si tratta di prestiti garantiti da opere d'arte. Tuttavia, in Italia questo strumento è poco praticato (direi per quasi per nulla, almeno dalle banche), a differenza di paesi come il Lussemburgo, dove tali operazioni sono più comuni.

Fondi di investimento in arte

nonostante l'interesse crescente, questi fondi sono spesso poco trasparenti e non armonizzati. Dal mio punto di vista suggerisco di adottare un approccio cauto, preferendo orientare i clienti verso una gestione patrimoniale complessiva piuttosto che strumenti finanziari rischiosi legati all'arte.

Art advisory

le banche fungono da intermediari, individuando i migliori professionisti per supportare i clienti nella valutazione e nella gestione delle loro collezioni. Questo approccio garantisce un servizio personalizzato e orientato alle specifiche esigenze del cliente.

Servizio wealth planning

analisi e studio delle migliori modalità di detenzione, trasmissione e protezione delle opere d'arte.

Sfide e opportunità nel settore dell'arte

Antiriciclaggio e rischi legali

il rapporto UIF della Banca d'Italia ha evidenziato come il settore dell'arte sia uno dei più vulnerabili al riciclaggio di denaro e al finanziamento del terrorismo. Le banche devono quindi svolgere un ruolo educativo, sensibilizzando i clienti sull'importanza di affidarsi a professionisti autorevoli e sulla necessità di seguire pratiche trasparenti e conformi alle normative.

Liquidità e valutazioni

investire in arte comporta sfide legate alla liquidità. A differenza di altri asset finanziari, le opere d'arte sono per definizione illiquidate e il loro valore è altamente variabile. Solo alcune blue chip artistiche possono garantire una vendita rapida e sicura.

Crescita del valore dell'arte

il tasso di crescita annuo composto per le opere d'arte dal 2008 al 2023 è stato del 2,5%, inferiore rispetto ad altri asset come l'oro (4,9%) o gli immobili (3,8%). Questo sottolinea come il collezionismo d'arte sia principalmente guidato dalla passione e non dalla redditività.

Considerazioni finali

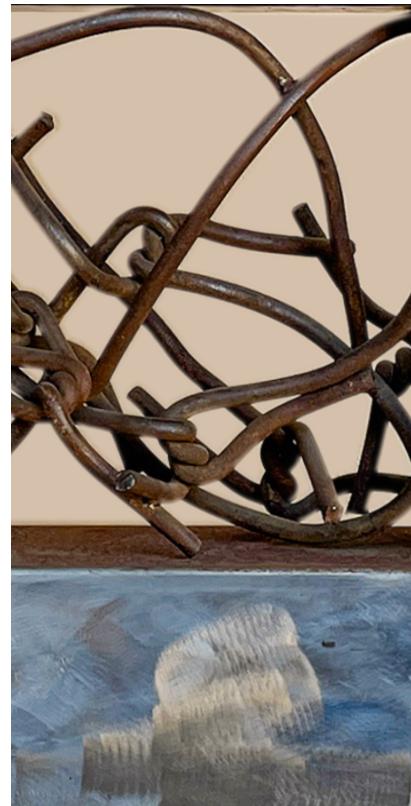
Il private banking gioca un ruolo sempre più centrale nel supporto ai collezionisti d'arte, offrendo servizi personalizzati che integrano competenze finanziarie e artistiche. L'obiettivo è fornire ai clienti soluzioni complete e su misura, valorizzando le loro collezioni e contribuendo a preservare il patrimonio artistico per le generazioni future.

L'arte non è solo un investimento, ma un'espressione culturale e personale che merita attenzione, cura e professionalità. Con un approccio etico e consapevole, le banche private possono diventare partner affidabili per i collezionisti, garantendo loro un supporto solido e una gestione patrimoniale all'avanguardia.

9

I BENI CULTURALI

dalla conservazione alla
valorizzazione



JALEH BAHRABADI

- Direttore dell'Archivio di Stato di Pisa

Jaleh Bahrabadi, Direttrice dell'Archivio di Stato di Pisa e già dell'Archivio di Stato di Lucca, ha maturato una particolare esperienza nel settore coniugando rigore amministrativo e responsabilità scientifica. Funzionario delegato ed Archivista del Ministero della Cultura, affianca all'esperienza gestionale un solido impegno nella tutela del patrimonio documentario. Docente all'Università di Pisa nel "Laboratorio di analisi delle fonti archivistiche", unisce metodo tradizionale e lucidità critica nello studio delle fonti.

VINCENZO ZARONE

- Professore associato Dipartimento di Economia e Management Università di Pisa

Vincenzo Zarone, Professore Associato di Economia Aziendale presso il Dipartimento di Economia e Management, unisce rigore accademico e attenzione alle evoluzioni del sistema economico. Presidente della Laurea Magistrale in Strategia, Management e Controllo e Vice Direttore del Centro Interdipartimentale "Diritto e Tecnologie di Frontiera", estende la sua attività anche ai temi della cultura e dei beni culturali, ambito in cui analizza modelli gestionali e processi di valorizzazione con sguardo critico e profondamente radicato nella tradizione.



Sono trascorsi, ad oggi, oltre 50 anni dall'adozione della "Recommendation Concerning the Protection, at the National Level, of the Cultural and Natural Heritage³⁰" dell'Unesco. Questo documento affronta l'essenziale equilibrio tra la conservazione dei beni culturali e naturali e stabilisce obblighi e responsabilità chiari per gli Stati parte riguardo all'identificazione, valorizzazione e protezione effettiva di tali beni.

L'impostazione di fondo di questa raccomandazione resiste al trascorrere del tempo e si adatta alle sfide emergenti nel campo della conservazione del patrimonio, che includono le minacce da sviluppo non sostenibile, cambiamenti climatici e conflitti. Da una lettura attenta, adottando le prospettive attuali di osservazione, si percepisce l'urgenza della definizione di un paradigma di "gestione dei beni

30. <https://www.unesco.org/en/legal-affairs/recommendation-concerning-protection-national-level-cultural-and-natural-heritage>

culturali³¹" in grado di enfatizzare da un lato la necessità di proteggere e conservare, dall'altro quella di valorizzare il patrimonio culturale, attraverso approcci e strumenti che consentano di promuovere la diversità culturale.

Il paradigma a cui ci si riferisce coniuga efficacemente la conservazione con la valorizzazione e richiede un'integrazione di competenze, strumenti e professionalità che spesso provengono da domini culturali e ambiti professionali diversificati.

La conservazione dei beni culturali, infatti, trascende la mera custodia fisica, estendendosi alla salvaguardia del loro significato e del loro ruolo all'interno del tessuto sociale. Allo stesso modo, la valorizzazione non si limita alla mera esposizione o, tantomeno, all'uso commerciale di questi beni, ma include il loro arricchimento, attraverso la continua reinterpretazione nel corso del tempo.

Se questa è la premessa, ad opinione di chi scrive è essenziale superare una serie di concezioni archetipiche, di visioni consolidate che interpretano i beni culturali esclusivamente in termini di antichità e sacralità, ignorando la loro capacità di adattarsi e mantenere la loro pertinenza nelle società contemporanee. Tali concezioni, peraltro, limitano l'ampliamento dei domini culturali, l'adozione di tecnologie innovative e di strumenti derivanti da altri ambiti, quali il management o le scienze applicate.

Questo contenuto si propone di esplorare come l'ibridazione di competenze e domini culturali possa consentire non solo di proteggere, ma anche amplificare il valore intrinseco dei beni culturali, facilitando un dialogo incessante tra passato, presente e futuro.

31. Nel presente lavoro, gli autori si limitano a proporre riflessioni e argomentazioni inerenti al patrimonio culturale, pur rimarcando l'importanza della visione congiunta con il natural heritage, che contraddistingue la Raccomandazione dell'Unesco del 1972.

Cosa si intende per cultura, beni culturali e servizi culturali?

Volendo introdurre il concetto di cultura, si può fare utilmente ricorso alla definizione della Treccani: «L'insieme delle cognizioni intellettuali che una persona ha acquisito attraverso lo studio e l'esperienza, rielaborandole peraltro con un personale e profondo ripensamento così da convertire le nozioni da semplice erudizione in elemento costitutivo della sua personalità morale, della sua spiritualità e del suo gusto estetico e, in breve, nella consapevolezza di sé e del proprio mondo». Si evince, da subito, un connotato particolarmente rilevante del concetto qui rappresentato: *la cultura è un processo individuale*. A corollario di questo connotato è bene ribadire che la cultura non coincide con i beni culturali e/o con i servizi culturali.

Sono altresì beni culturali «le cose immobili e mobili che presentano interesse artistico, storico, archeologico, etnoantropologico, archivistico e bibliografico» e le altre cose individuate dalla legge o in base alla legge quali testimonianze aventi *valore di civiltà* (art. 2, comma 2, del D.Lgs. 42/2004, Codice dei beni culturali).

Sono invece servizi culturali tutte le attività correlate alla fruizione e alla valorizzazione di beni culturali, materiali e immateriali (mostra, sala studio, concerto, incontro tematico, ecc.)

Date queste tre definizioni, possiamo iniziare a circostanziare quella di "istituto culturale": ente che *ha a che fare* con la cultura per *uno o più* dei seguenti aspetti: *conserva, espone, narra e/o fa ricerca*. L'istituto culturale si caratterizza per una propria fisicità e per la finalità che lo contraddistingue, muovendosi nell'ambito della elaborazione culturale secondo più aspetti:

supportando lo sviluppo culturale di una comunità promuovendo eventi e, in termini di valore sociale e così come statisticamente rilevato, andando ad incidere positivamente sulla qualità media di vita e sui comportamenti degli individui; **attivando una progettualità in relazione a molteplici componenti** quali tipologia e numero di utenti/pubblico da raggiungere, esigenze narrative/tematiche specifiche, sostenibilità economica, ecc.;

operando continuamente scelte discrezionali nel corso della propria attività, quindi da sottoporre necessariamente a costante valutazione in termini di efficacia e di efficienza, non differenziandosi quindi molto da un'attività imprenditoriale.

Un istituto culturale opera in un contesto di discrezionalità - decidendo cosa fare, come e quando - ed è quindi esposto a una serie di "rischi" direttamente legati alle sue scelte operative.

Ma quali sono i rischi più comuni nel corso della sua attività? Per prima cosa, quel-

lo di non riuscire a trovare il giusto equilibrio tra approfondimento scientifico e pubblico di riferimento, con il pericolo di sbilanciarsi tra un eccesso di dettaglio e una semplificazione eccessiva, sfociando in un eruditismo fuori luogo o, al contrario, svilendo i contenuti.

Il secondo rischio può essere quello di non disporre di risorse sufficienti per garantire l'autonomia scientifica degli esperti di settore coinvolti, compromettendo così il livello di approfondimento scientifico raggiungibile. Sullo stesso piano, vi è anche il rischio di dover sottostare a letture e conseguenti interpretazioni indotte dal finanziatore, derogando alla scientificità dell'operazione. In terzo luogo, si potrebbe incorrere in una condizione di insostenibilità sotto altri vari profili (economico, ecologico, territoriale, ecc.)

Si capisce quindi che non esiste un'opzione a "rischio zero" nella gestione di un istituto culturale, ma che invece molteplici sono i fattori che ne influenzano le possibilità di successo e che devono essere attentamente valutati in una pianificazione strategica di medio e lungo termine.

Quali sono quindi le professioni che devono essere coinvolte nella gestione di un istituto culturale?

Prima di tutti i "conservatori" e i "tecnicci", ovvero coloro che hanno a che fare con i beni culturali, ne conoscono gli aspetti fisici e di significato. Conoscen-

do i materiali, possono impostare attività di tutela e di valorizzazione senza rischi di perdita. Questa professionalità è da sempre la chiave di volta degli istituti culturali, seguendo un modello molto ancorato alla realtà italiana che vede nella conservazione degli oggetti aventi valore culturale la sola o comunque la loro principale missione.

Occorre, però, che siano coinvolte (almeno) altre due professionalità per definire, al di là dello scopo conservativo degli istituti culturali, una strategia che sia non solo efficace, ma anche sostanziale. Si tratta di figure che, in questa sede, chiameremo "gestori" e "comunicatori".

I primi sono gli esperti di strategia, pianificazione e controllo, sia nella prospettiva ampia della gestione dei processi, che in relazione a funzioni specifiche, come la ricerca degli equilibri finanziari, economici e patrimoniali. Tali figure consentono, con gli opportuni adattamenti al contesto, di derivare dal modello di gestione aziendale "privatistico" una visione dell'attività dell'istituto a medio e lungo termine, valutandone punti di forza e debolezza, risorse necessarie e target di riferimento.

Per "comunicatori" intendiamo invece le professioni legate all'uso dei media, delle tecniche di divulgazione, capaci di costruire semantiche attrattive che raggiungano il pubblico scelto.

All'interno di un quadrato di acciaio inossidabile dalla vibratile superficie in cui gli imprevedibili bagliori della luce creano continue variazioni luministiche, si inserisce un groviglio di sottili tubolari di ferro ossidato: una metafora delle intricate relazioni tra Italia e Irak da cui Dolfo vuole criticamente distinguersi, sottolineando la sua volontà con l'apparire sulla cornice del suo nome a chiare lettere.

Iraq
2004
ferro ossidato
65x50x30 cm



La gestione dei beni culturali tra archetipi e tabù

Dopo aver effettuato le necessarie distinzioni preliminari e analizzato le professioni della cultura, intendiamo ora presentare alcuni **archetipi** che da sempre caratterizzano la gestione degli istituti culturali e l'approccio alla valorizzazione dei beni a loro disposizione. Iniziamo con il concetto: “**La gestione dei beni culturali è Not For Profit**”.

Questa affermazione, che riecheggia costantemente non solo sui canali di settore e rappresenta un *refrain* ricorrente nel dibattito sul tema, dà origine a una serie di corollari che possiamo esemplificare e sintetizzare come segue:

“**La cultura è legata all'otium**”, l'affermazione deriva dalla convinzione che la cultura sia legata alla piena disponibilità di tempo e di energie, non influenzata, cioè da necessità altre che ne pregiudicherebbero risultati e qualità.

“**La cultura si può fare solo con il posto fisso**”, un'estensione del concetto precedente, che porta a escludere il settore privato come contesto in grado di produrre risultati soddisfacenti.

“**Se ti pagano i privati, non sei un vero uomo di cultura**”, un pregiudizio diffuso che vede nella committenza privata una minaccia all'indipendenza intellettuale e alla trasparenza della ricerca, come se il valore nel fare cultura dipendesse esclusivamente dal suo distacco da logiche di mercato.

“**La vera cultura non attrae capitali**”, questa convinzione è una naturale conseguenza della precedente, raffor-

zando l'idea che il finanziamento privato costituisca un limite all'autonomia scientifica.

In questa prospettiva, l'apporto di capitali esterni viene visto non come un'opportunità, ma come un fattore di condizionamento che rende le attività culturali soggette alle esigenze del committente, mettendone in discussione la neutralità. Tuttavia, la questione non è fare cultura a costo zero, ma trovare il giusto equilibrio tra sostenibilità e rigore scientifico nelle operazioni che coinvolgono il settore culturale.

Accanto ai corollari fin qui descritti, vi sono altri archetipi radicati nel settore culturale, che influenzano profondamente sia la gestione degli istituti che la percezione del ruolo della cultura nella società.

Tra questi, uno dei più diffusi è l'idea secondo cui “Se si fa vera cultura, si coinvolgono poche persone”. È opinione comune, infatti, che la forte attrattività di un'attività culturale la faccia ricadere nell'ambito dell'intrattenimento o al massimo della divulgazione, escludendo elaborazioni complesse e approfondimenti. La divulgazione è spesso percepita come un minus nell'ambito culturale, poiché considerata come sminuente rispetto a contenuti e professionalità di livello elevato. Secondo questa logica, la cultura si fa solo con impegno prolungato e costante, non compatibile con il livello medio di attenzione e preparazione del grande pubblico. In particolare, è diffusa la convinzione che la cultura sia accessibile solo a chi possiede elevati livelli di

istruzione e di scolarizzazione.

Un altro archetipo consolidato è “**La cultura è solo roba per esperti**”, che porta a considerare le figure dei conservatori come le uniche davvero necessarie, escludendo la rilevanza di altre professionalità, come quelle dei comunicatori e dei gestori, le cui *skills* possono essere sostituite con una versione *soft* a disposizione del bagaglio di conoscenze comuni. Da questa visione deriva ineludibilmente l’idea che l’unica vera missione sia la tutela e la conservazione dei beni, senza altro aggiungere.

Se è vero che una trattazione completa degli argomenti è prerogativa degli esperti di settore, la loro declinazione per target di pubblico differenziati può avvenire senza necessariamente derogare alla scientificità delle informazioni, ma adattando di volta in volta il livello di dettaglio in base alla capacità di ricezione delle persone.

Pubblico e privato: un dualismo ancora presente

Se consideriamo il dualismo tra pubblico e privato, notiamo che un istituto culturale statale assume una prospettiva completamente diversa rispetto a quella degli istituti culturali privati. Ciò deriva dal fatto che tradizionalmente la missione fondamentale degli istituti culturali statali è legata alla “conservazione”, mentre l’idea della valorizzazione, della promozione, è un’idea contemporanea che risale agli ultimi decenni.

Nella visione comune e consolidata, la conservazione è la vera finalità degli istituti pubblici, che prescindono (o più correttamente: in passato potevano prescindere) dall’esigenza del recupero delle risorse (e quindi da quella di avere una visibilità) in quanto si riconosce al bene culturale un precipuo interesse pubblico e come tale ricadente sulle risorse della comunità.

Questa visione monodirezionale degli istituti culturali statali crea ovviamente una serie di conseguenze implicite nel momento in cui si passa alla valorizzazione. Dedicarsi esclusivamente alla conservazione implica riservare solo un’attenzione marginale alla promozione, con un impatto significativo anche sulla scelta delle professionalità impiegate: si privilegiano i conservatori, mentre altre competenze - che tra poco analizzeremo - vengono relegate in secondo piano.

Si riscontrano pochi casi in cui istituti culturali pubblici abbiano adottato modelli di gestione in grado di imprimere un forte impulso alla valorizzazione. Un esempio spesso citato è quello del Museo Egizio di Torino, trasformato in fondazione per garantire una gestione più dinamica. Tuttavia, oltre ad essere rari, questi esempi riguardano prevalentemente istituti di grandi dimensioni e con alta visibilità politica, che nel particolarismo conservativo italiano costituiscono una frazione minima a fronte di un numero elevato di istituti più piccoli per i quali non possono costituire esempi pienamente applicabili.

Questo paradigma incentrato sulla conservazione si ribalta nel caso degli istituti privati. In questi, la necessità di reperire risorse economiche rappresenta uno stimolo costante alla comunicazione del proprio patrimonio, poiché la visibilità dell'offerta culturale diventa la condizione essenziale per l'ottenimento di fondi. La prospettiva, dunque, è diametralmente opposta rispetto a quella degli istituti statali.

Valorizzare, non solo conservare: come si fa?

Ponendoci nella prospettiva, ormai attuale e non più rimandabile, di considerare la valorizzazione come parte integrante e qualificante della missione degli istituti culturali, in particolare di quelli pubblici, che in Italia continuano a detenere un ruolo centrale nella definizione degli standard scientifici di conservazione e descrizione dei beni, quali sono i rischi e le sfide legate alla promozione e valorizzazione del patrimonio culturale?

Senza la pretesa di esaurire la complessità del tema, possiamo individuare alcuni aspetti prioritari su cui riflettere:

superare la dicotomia profit/non profit: spostando il focus sulla qualità e sulla sostenibilità della gestione culturale

riconoscere il valore del capitale culturale come concetto relazionale: analizzando il contesto e il pubblico per definire strategie di valorizzazione e comunicazione efficaci

attrarre, formare e creare nuove professionalità: integrando competenze scientifiche e manageriali per una gestione più dinamica e innovativa

individuare e attivare diversi tipi di capitale: culturale, umano e strumentale per garantire sostenibilità e sviluppo

costruire reti di stakeholder e rafforzare il dialogo con il territorio: rendendo il networking un elemento strutturale della valorizzazione culturale

Negli ultimi decenni, anche ambiti tradizionalmente lontani dalla gestione manageriale, come le pubbliche amministrazioni e lo sport, hanno progressivamente adottato modelli più razionali, efficienti ed efficaci. Oggi questo cambio di passo investe anche il settore culturale, richiedendo un'integrazione più efficace tra visione strategica e gestione operativa.

Non è più un tabù parlare di business model anche in riferimento a realtà cultura-

La creazione
della terracotta
Cantico n. 3
1992
terracotta policroma
76x35x26,5 cm



La fase delle terrecotte dipinte corrisponde all'esigenza di figurare, con l'intervento del colore su un materiale di per sé monocromo, i nessi misteriosi ma concreti che legano l'animato e l'inerte sul piano delle strutture aperte. Quel divenire continuo che nell'opera si traduce in ricorrenti trapassi e mutamenti della forma.

Non pura evasione fantastica: le visioni di Dolfo pertengono al sistema della realtà in cui noi tutti siamo immersi e che esperiamo solo parzialmente nella pratica quotidiana.

li spesso percepiti come lontane da logiche gestionali organiche e strutturate, come gli archivi d'artista. Così come le fondazioni - si pensi ad esempio a quelle bancarie - possiedono una propria identità e visione strategica, anche le istituzioni che curano il patrimonio storico-artistico dovrebbero esplicitare chiaramente i loro caratteri distintivi e la propria missione.

Dunque, valorizzare non significa solo conservare, ma adottare una prospettiva più ampia, che integri la dimensione strategica e operativa, affinché la gestione delle risorse culturali sia dinamica ed efficace.

In questo senso, un primo passo necessario è riconoscere che la sostenibilità gestionale non compromette la scientificità e che una visione più ampia consente di integrare valorizzazione e conservazione senza contrapposizioni sterili, come quella dell'approccio dicotomico profit/non profit.

Un altro aspetto fondamentale è la visione a lungo termine. La valorizzazione non può essere episodica o limitata a singole iniziative, ma deve essere parte di un piano strategico in grado di integrare conservazione, promozione e sostenibilità nel tempo. Questo significa non solo individuare le risorse necessarie, ma anche costruire una governance efficace, in cui le competenze gestionali siano riconosciute e integrate con quelle scientifiche.

Se la strategia definisce gli obiettivi, la gestione operativa si concentra sulla loro attuazione, bilanciando vincoli e opportunità. Un aspetto cruciale è la comprensione del contesto, sia interno che esterno, per adattare l'azione di valorizzazione alle specificità territoriali e istituzionali. Ciò richiede un efficace

controllo di gestione, una chiara suddivisione dei ruoli e delle procedure e, soprattutto, una solida strategia di comunicazione, che non sia solo rivolta al pubblico, ma anche interna agli stessi istituti culturali, affinché gli obiettivi siano condivisi e coordinati.

Tuttavia, affinché questi principi si traducano in azioni concrete, è necessario individuare e attivare risorse adeguate. La valorizzazione non può prescindere da un'adeguata disponibilità di capitali, intesi non solo in termini economici, ma anche di contenuti, competenze e strumenti di supporto.

Il capitale culturale può essere inteso come il bene stesso da valorizzare, che può essere sia materiale che immateriale. Il valore del capitale culturale è sempre relazionale: ogni bene culturale possiede un valore che non è assoluto, ma dipende dal contesto in cui è inserito e dal pubblico di riferimento, la cui percezione ne determina la rilevanza e le modalità di fruizione. Per questo motivo, ogni strategia di valorizzazione deve partire da un'analisi attenta del patrimonio, evitando approcci statici e adattandosi alle dinamiche sociali e territoriali.

In questa prospettiva, strumenti come il Cultural Planning e il Piano Strategico di Valorizzazione Culturale giocano un ruolo chiave, poiché permettono di integrare il patrimonio culturale nei processi di sviluppo territoriale. Attraverso questi approcci, la valorizzazione non si limita alla conservazione, ma diventa un fattore di trasformazione urbana e sociale, rafforzando il legame tra il patrimonio e le comunità di riferimento. Esempi concreti di quanto affermato possono essere rinvenuti in alcune

importanti iniziative di riqualificazione territoriale, nelle quali la creazione di istituti culturali specifici ha contribuito a trasformare il tessuto urbano e a rilanciare intere aree. Si pensi, tra molti altri, ai casi del Mercato di Santa Caterina a Barcellona, al Quartiere Borneo-Spoerenburg di Amsterdam, oppure ancora al Cheonggyecheon Stream di Seul, dove la riqualificazione di un'area urbana, attraverso la rimozione di una superstrada sopraelevata, ha consentito di creare un parco lineare con spazi culturali e ricreativi, diventando un punto di riferimento per residenti e turisti.

La cultura, quindi, non è solo conservazione, ma anche un motore per lo sviluppo sociale ed economico.

Tuttavia, la valorizzazione non è un processo automatico: richiede competenze specifiche per interpretare il potenziale del patrimonio e sviluppare strategie efficaci. È qui che entra in gioco il capitale umano, costituito dalle professionalità necessarie per gestire e promuovere il patrimonio culturale. Non si tratta solo di attrarre esperti qualificati, ma anche di formare nuove figure ibride, capaci di coniugare conoscenze scientifiche con strumenti gestionali e manageriali, per rendere la valorizzazione un processo sostenibile e innovativo.

In questo senso, l'idea che *“Se si fa vera cultura, si coinvolgono poche persone”* è un archetipo limitante, che oscilla tra snobismo e qualunquismo. La cultura ha bisogno di un'ampia base di partecipazione e di professionisti capaci di comunicare, promuovere e gestire in modo innovativo.

Accanto alle precedenti accezioni di capitale, il capitale strumentale gioca un

ruolo fondamentale. Anche la migliore strategia di valorizzazione e le competenze più qualificate rischiano di restare inespresse senza risorse adeguate a sostenerle. Il capitale strumentale comprende le risorse economiche da attrarre e investire per garantire sostenibilità e sviluppo. Il reperimento di fondi non può essere un obiettivo secondario, ma deve essere parte integrante della strategia di gestione culturale.

In altre parole, l'autorevolezza di un progetto non deriva solo dalla qualità scientifica, ma anche dalla capacità di costruire reti, intercettare finanziamenti e dimostrare un impatto concreto.

La valorizzazione culturale non può, d'altra parte, limitarsi alla ricerca di finanziamenti o alla conservazione del patrimonio: deve basarsi su un approccio integrato, capace di creare sinergie tra saperi tradizionali e competenze gestionali. La sfida principale consiste nell'ibridare le professionalità, creando sinergie tra saperi tradizionali e competenze gestionali. È necessario superare l'idea che la cultura sia un comparto a sé stante e accettare che strumenti propri dell'economia aziendale – come il Business Model Canvas o gli indicatori di performance – possano essere utili anche nella gestione del patrimonio culturale. Misurare il valore di un progetto culturale non significa snaturarlo, ma garantirne l'efficacia e la sostenibilità.

L'intersezione tra saperi diversi e la creazione di nuove professionalità rappresentano una sfida cruciale non solo per le istituzioni culturali, ma anche per gli istituti di formazione, in primis l'università, che deve interrogarsi su come formare figure capaci di operare in questo

contesto in evoluzione.

La valorizzazione passa anche dalla capacità di attrarre, formare e far dialogare professionalità diverse. Superare la visione conservativa implica riconoscere l'importanza di competenze che vanno oltre la sola tutela dei beni, coinvolgendo esperti di gestione, comunicazione e fundraising. Questo porta direttamente alla necessità di costruire relazioni con gli stakeholder e con il territorio, elemento spesso sottovalutato ma determinante per il successo delle iniziative culturali. Il dialogo con il territorio deve essere una priorità della gestione culturale, affinché la valorizzazione non sia un esercizio isolato, ma un processo continuo di interazione e crescita.

In definitiva, gestire la valorizzazione significa bilanciare conservazione e promozione, sostenibilità e scientificità, autonomia e dialogo con il contesto. Ciò richiede strumenti adeguati, una visione chiara e la capacità di adottare nuovi paradigmi gestionali, affinché la cultura non sia solo memoria del passato, ma anche leva strategica per lo sviluppo e l'innovazione.





Personaggio
in camicia
1980
bronzo
73x58x26 cm

La preclusione dell'universo esterno, lascia però aperta l'alternativa linguistica della metonimia, cioè la parte per il tutto. Se non è concepibile l'immagine globale e integra dell'Uomo perché compromessa e svilita in una condizione esistenziale che nega i valori della persona, si possono far diventare protagonisti i segnali minimi: qui il dito sarcasticamente racchiuso in elegante veste.

BIBLIOGRAFIA

- Art and Law work group**, 2014, Recommendations of the Art and Law Work Group on the Technical Requirements for Valid Written Expert Opinion, in https://authenticationinart.org/pdf/Authentication-In-Art-Congress-May-2014_Recommendations-of-Art-and-Law-Work-Group_Official-Release.pdf
- Bandle A. L.**, (a c. di), 2018, Risques et périls dans l'attribution des œuvres d'art. De la pratique des experts aux aspects juridiques, Schulthess, Zürich
- Barenghi A.**, Deviazioni giurisprudenziali in tema di attribuzione di opere d'arte, in Giur. it., 2023, p. 1287
- Basile M.**, 2020, Le persone giuridiche, in G. Iudica-P. Zatti (a c. di), Trattato di diritto privato, I, Giuffrè Francis Lefebvre
- Battista K., Faller B.** (a c. di), 2020, Creative Legacies. Artists' Estates and Foundations Lund Humphries, London
- Besana A.**, (a c. di), 2007, Economia dell'eredità italiano, Edizioni Universitarie di lettere Economia Diritto LED
- Calabi G., Hecker S., Sarro R., Busani A.**, 2020, Le opere d'arte e le collezioni - Acquisto, gestione e trasferimento, Wolters Kluwer CEDAM
- Casarini C.**, 2015, L'autenticità nell'arte contemporanea, ZeL Edizioni, Ponzano Veneto
- Cenini M.**, (a c. di), 2019, Trust, patrimoni artistici e collezioni Trusts, Artistic Estates and Collections, Wolters Kluwer CEDAM
- Cenini M.**, 2024, La funzione sociale del patrimonio culturale: tra proprietà e persona, ESI, Napoli
- Crispolti E.**, 2018, "Interrogativi, certezze, dubbi, avvertenze", in A. Donati, R. Ferrario e S. Simoncelli (a c. di), Archivi d'artista e lasciti. Memorie culturali tra diritto e mercato, Esi, Napoli
- De Giorgi M.V.**, A. Laudonio, 2020, Le persone giuridiche, in G. Iudica-P. Zatti (a c. di), Trattato di diritto privato, II, Giuffrè Francis Lefebvre
- Deloitte**, Il mercato dell'Arte e dei beni da Collezione, 2022 in: <https://www.deloitte.com/it/it/Industries/financial-services/collections/art-finance.html>
- Donati A.**, 2015, "Autenticità, authenticité, authenticity dell'opera d'arte. Diritto, mercato, prassi virtuose", in Rivista di diritto civile, n. 4
- Donati A., Ferrario R., Simoncelli S.**, (a c. di), 2018, Artists' archives and estates: cultural memory between law and market, Esi, Napoli
- Donati A., Tibertelli de Pisis F.**, 2023, L'archivio d'Artista, Principi, Regole e buone pratiche, Johan & Levi
- R. Donzelli, 2022, Sull'azione di mero accertamento dell'autenticità dell'opera d'arte, in Rass. dir. moda e arti, p. 31 ss.
- Frezza G.**, 2019 Arte e diritto fra autenticazione e accertamento, ESI
- Galgano F.**, 2006, Persone giuridiche, in F. Galgano (a c. di), Commentario del codice civile Scialoja-Branca, Zanichelli Editore-II Foro Italiano
- Genovese F.A., Zampetti E.** (a c. di), 2025, Codice del terzo settore, Giuffrè Francis Lefebvre

- Lemme F.**, 2001, La contraffazione e alterazione d'opere d'arte nel diritto penale, seconda edizione, Cedam, Padova
- Lupi R.**, 2019, Le collezioni fra tassazione e spesa pubblica. In L. Casini, E. Pellegrini (a cura di), Donare allo Stato. Mecenatismo privato e raccolte pubbliche dall'Unità d'Italia al XXI secolo. Il Mulino 2019
- Lupi R.**, 2014, L'"ART BONUS" come sovvenzione pubblica in forma di credito di imposta. AEDON, 3
- Lupi R.**, 2018, Calcolo e regime tributario delle sovvenzioni al cinema tramite "tax credit". AEDON, 1
- Lupi R.**, 2019, L'immagine artistica o sportiva come fonte di reddito tra scelta organizzativa e rischi di elusione. In G. Saporito (a cura di), La tassazione degli artisti e degli sportivi. Ordinamento nazionale, libertà comunitarie e convenzioni internazionali contro le doppie imposizioni (pp. 1-5). Aracne
- Lupi R.**, 2019, Le agevolazioni fiscali: un diversivo per non riflettere sui nodi dei beni storico artistici? In Finanza pubblica e misure tributarie per il patrimonio culturale. Prime riflessioni. In R. Cordeiro Guerra (a cura di), Finanza pubblica e misure tributarie per il patrimonio culturale (pp. 341-350). Giappichelli
- Magri G.**, 2022, Falsa o erronea attribuzione di opera d'arte e rimedi contrattuali, in Rass. dir. moda e arti, p. 385
- Mineo L.**, I. Pescini e M. Rossi, 2023, Le Muse in archivio. Itinerari nelle carte d'artista, Ed. Anai
- Jucker D.**, (a c. di), 2020, Le buone pratiche del collezionismo, Esi, Napoli
- Negri G.-Clementi**, (a c. di), 2017, Economia dell'Arte EGEA
- Negri G.-Clementi e S. Stabile**, (a c. di), 2013, Il Diritto dell'Arte - La circolazione delle opere d'arte, volume II SKIRA
- Ram**, 2022, Guidelines for Experts Authenticating Works of Art, in <http://responsibleartmarket>.

Tondo n. 3
1991
alabastro e ferro
160x48x48 cm



La passione per l'alabastro, espressa da Dolfo fin dall'adolescenza, mette in risalto uno dei principali caratteri del materiale volterrano, assai peculiare anche nel confronto con pietre analoghe provenienti da altri luoghi: la trasparenza. Una lieve modellazione plastica raffigura tratti fisiognomici, quasi a sottolineare la personale identificazione dell'artista con la "pietra di luna", la pietra della sua terra.



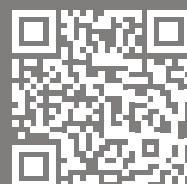
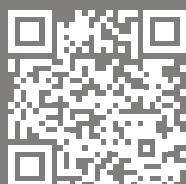
FOCUS ON nasce come spazio di approfondimento dedicato ai temi economico-giuridici di maggiore attualità. Ogni edizione concentra l'attenzione su un argomento specifico, affrontato in chiave pratica ed accessibile, offrendo analisi concrete e strumenti utili a imprese e individui.

L'obiettivo è guidare il lettore nella comprensione di questioni complesse, trasformando competenze ed esperienze in contenuti accessibili e immediatamente utilizzabili.

A corredo, una scelta estetica precisa: immagini di opere e oggetti d'arte che nella loro intrinseca forza evocativa non hanno bisogno di spiegazione.

scarica il pdf di questa
edizione speciale

scopri
le altre edizioni



MT ARC



S&T 
societàetributiweek.it

ISBN 979-12-986032-0-2



9 791298 603202

€ 20.00