

# **La vendita dell'opera d'arte materiale e della *performance* artistica nel dialogo tra arte e diritto**

**di Andrea Montanari**

*Il presente lavoro indaga il rapporto tra l'arte e il diritto civile dalla prospettiva del trasferimento di proprietà dell'opera d'arte. Quest'analisi viene condotta dall'Autore con particolare riferimento alle opere della c.d. arte contemporanea: ossia quelle forme artistiche che si diffondono durante il secolo scorso e quello attuale. Tali opere consistono, a differenza di quelle in cui prende corpo la c.d. arte classica, non solo in manufatti, come ad es. la scultura o il disegno, ma anche in opere c.d. immateriali, come ad es. la performance artistica. Questa differenza pone diverse questioni sul fronte normativo. L'Autore si sofferma sulla diversa rilevanza giuridica che assume il trasferimento di proprietà delle opere materiali e il trasferimento di proprietà della performance artistica. Quest'analisi viene effettuata sia sul piano della fattispecie sia su quello della tutela e prende corpo, nel primo caso, nell'indagine dell'incidenza delle caratteristiche dell'opera d'arte sulle regole del contratto di vendita, e, nel secondo caso, nella lettura della performance artistica dalla prospettiva del contratto d'opera intellettuale e della cessione del credito.*

*Parole chiave: Arte, Diritto, Contratto.*

*This analysis is conducted by the author with special regard to the works of so-called contemporary art: i.e. the artistic forms that spread during the last century and the current one. Such artworks consist, contrary to those of the so-called classic art, not only in material works, such as sculpture or drawing, but also in "immaterial" works, such as the artistic performance. This difference raises several issues of a regulatory nature. The Author focuses on different rules concerning the transfer of ownership of material works and the transfer of ownership of performances. This analysis involves, in the first case, the investigation of the impact of the characteristics of artworks on the sale contract rules, and, in the second case, in the reading of the artistic performance from the perspective of intellectual work contract and of the assignment of credit claim.*

*Economia e diritto del terziario (ISSNe 1972-5256), 2017, 1*

*Keywords: Art, Law, Contract.*

*JEL Classification: K12*

## 1. Oggetto dell'indagine e alcune precisazioni terminologiche

Il presente lavoro indaga il rapporto tra l'arte contemporanea e il diritto civile dalla prospettiva della regolazione del trasferimento di proprietà dell'opera d'arte.

In primo luogo, occorre fornire alcune precisazioni sull'oggetto dell'indagine: l'arte contemporanea. La stessa prende in esame le diverse forme artistiche che si diffondono durante il secolo scorso e quello attuale. Queste opere sovente non possiedono i medesimi connotati di quelle appartenenti a quella che, per mera contrapposizione, può definirsi «arte classica» (1). Quest'ultima prende corpo, per lo più, in manufatti, manifestandosi attraverso la pittura e la scultura: opere che possono essere godute indefinitamente. L'arte contemporanea contempla sia manufatti sia opere «immateriali», come ad esempio le azioni artistiche (c.d. *performance*), le quali, diversamente dai primi, risultano apprezzabili nell'istante in cui vengono eseguite. È possibile, inoltre, che la *performance* acceda a un'opera materiale, ma ciò non significa che essa diviene un'opera materiale: altro è l'opera materiale, altro è la *performance*. In proposito, può risultare utile il riferimento all'opera di Michelangelo Pistoletto inaugurata con una *performance* nel maggio 2015 in Piazza Duomo a Milano (2). L'opera è composta

1. La contrapposizione tra arte classica e arte contemporanea perde di senso se si pone mente all'affermazione tanto nota quanto condivisibile secondo cui tutta l'arte è stata contemporanea (v. puntualmente A. Donati, *Autenticità, Authenticité, Authenticity dell'opera d'arte. Diritto, mercato, prassi virtuose*, in «Rivista di diritto civile», 2015, p. 1012, che qualifica l'arte contemporanea come l'arte dell'ultimo secolo). Tutta l'arte contemporanea ha sofferto, infatti, la propria contemporaneità, ossia quella difficoltà ad essere accettata alla sua prima apparizione. Basti al riguardo menzionare l'esempio di Vincent Van Gogh il quale è morto in miseria mentre adesso le sue opere godono di successo e fama planetarie.

2. Il riferimento è al simbolo di *Terzo Paradiso* realizzato il 3 maggio 2015 a Milano in Piazza Duomo. La linea continua del simbolo viene formata da varie balle di fieno poste una accanto all'altra durante una suggestiva *performance* collettiva attivata dai membri di varie associazioni che hanno collaborato col FAI. Il *Terzo Paradiso* è accompagnato in tale sede da una nuova opera di Pistoletto: *La Mela Reintegrata*. Una mela di enorme dimensione con un «morso» reintegrato grazie a una cucitura metallica, simbolo dell'armonia possibile tra natura e artificio.

dal *Terzo Paradiso*, il quale prende corpo nella modifica del simbolo matematico d'infinito effettuata tramite l'inserzione di un cerchio tra i due in cui si snoda la linea continua che tradizionalmente lo forma. In tale occasione il *Terzo Paradiso* è stato composto da balle di fieno con l'inserimento, nel mezzo del cerchio centrale, di un'altra opera: *La Mela Reintegrata*; una mela di enorme dimensione con un "morso" reintegrato tramite una cucitura metallica, simboleggiante l'armonia possibile tra natura e artificio. Sia il *Terzo Paradiso* sia *La Mela Reintegrata* costituiscono delle opere materiali. Viceversa, la *performance* collettiva, attivata in occasione dell'inaugurazione dai membri di varie associazioni che hanno collaborato, costituisce un'opera che prende corpo nell'azione dei suoi esecutori (3).

Le opere contemporanee testimoniano, come efficacemente sottolineato, il progressivo distacco dalla «filosofia dell'appendo o appoggio», la quale allude al disegno o alla scultura, che si appendono e si appoggiano, per l'appunto (4). Quest'assunto, risulta ancora più veritiero con riferimento alla c.d. arte concettuale (5), il cui valore delle opere prescinde dall'apparenza estetica dell'opera

3. La natura effimera della *performance* pone il problema della sua protezione secondo le leggi del diritto d'autore. Sulla questione, v. di recente LG Düsseldorf, 29-9-2010, Az.: 12 O 255/09, il cui testo è disponibile su Internet all'indirizzo: <http://www.aufrecht.de>. Questa sentenza concerne l'azione della società di gestione collettiva del diritto d'autore tedesco (VG Bild-Kunst), per conto di Eva Beuys vedova dell'artista, contro il Museum Schloss Moyländer. Il Museo aveva documentato la *performance* di Joseph Beuys intitolata *Il silenzio di Marcel Duchamp è sopravvalutato* (1964). Il Tribunale ha riconosciuto dignità d'opera d'arte alla *Beuys-aktion*, assegnando la tutela del diritto d'autore in capo alla società sopra menzionata per la riproduzione effettuata. Successivamente, tale decisione è stata, però, riformata dal BGH, 16-5-2013, Az. I ZR 28/12, secondo cui la documentazione di 20-30 minuti costituisce un lasso di tempo troppo breve per qualificare tale attività come «riproduzione» ai sensi del diritto d'autore. Il BGH precisa, inoltre, che occorre accertare se la *Beuys-aktion* sia tutelabile dal diritto d'autore come opera pantomimica oppure coreografica e se, in tal caso, sia stata fissata su un supporto scritto o in altro modo al momento dell'entrata in vigore della legge sul diritto d'autore. Di conseguenza, mentre il LG Düsseldorf aveva attribuito tutela alla riproduzione della mera *aktion*, superando la necessità della sua fissazione su un supporto materiale, il BGH ribalta quest'assunto: non solo nega la tutela poiché la documentazione è di troppo breve durata, ma – e in ciò rivede l'innovatività della pronuncia di Düsseldorf – rammenta la necessità della fissazione dell'opera su di un supporto materiale ai fini della tutela del diritto d'autore.

4. Così A. Chianale, *Diritto e identità dell'opera d'arte contemporanea*, in «I diritti dell'arte contemporanea», a cura di G. Ajani, A. Donati, Torino-Londra-Venezia-New York, Umberto Allemandi & C., 2011, p. 58.

5. Cfr. sul punto F. Poli, *Minimalismo. Arte Povera. Arte Concettuale*, Roma-Bari, Laterza, 2014, p. 157 ss. L'arte concettuale emerge negli anni Sessanta negli Stati Uniti e più precisamente a New York. Questo movimento artistico prende corpo, per lo più, nelle opere degli artisti che ruotano attorno alle attività espositive organizzate dal noto mercante d'arte e

e poggia essenzialmente sul messaggio lanciato dall'artista (6). L'opera concettuale va oltre la materialità estrinseca dell'oggetto e assume caratteri meramente effimeri (7): ciò accade nelle opere che stimolano i sensi, come ad esempio *Eternit* di Luca Vitone realizzata per la Biennale di Venezia del 2013 (8), oppure che si sostanziano in sensazioni, come la celebre opera *Le vide* di Yves Klein (9).

L'arte concettuale dà vita a sua volta a diversi movimenti artistici tra cui la c.d. arte povera (10). Quest'ultima muove dalla mostra organizzata a Genova dal critico d'arte Germano Celant nel settembre del 1967 presso la galleria "La Bertesca" (11), alla quale parteciparono Mario Merz, Alighiero Boetti, Jannis Kounellis, Luciano Fabro e Michelangelo Pistoletto. Le opere

imprenditore Seth Siegelau. A quest'ultimo si deve, tra le altre cose, il contributo alla diffusione dell'arte concettuale: Siegelau intuisce la possibilità di superare il circuito includente-escludente costituito dalle gallerie, agganciando l'arte allo strumento pubblicitario. Al riguardo cfr. A. Alberro, *Arte Concettuale e strategie pubblicitarie*, Milano, Johan & Levi, 2011, p. 15 ss., p. 131 ss.

6. Il primo artista ad usare il termine concettuale per significare la sua arte fu Joseph Kosuth cui si deve l'opera *Una e tre sedie*. L'artista espone una sedia vera, un'immagine fotografica e la parola scritta: "sedia".

7. Al riguardo cfr. in part. A. Donati, *Law and Art: diritto civile e arte contemporanea*, Milano, Giuffrè, 2012, la quale pone al centro dell'indagine la «sfida» lanciata dagli artisti concettuali al diritto d'autore mediante la realizzazione di opere, per lo più, immateriali. In questo quadro l'a. ricerca le possibilità offerte dai diversi sistemi giuridici per attribuire tutela all'intenzione-idea dell'artista in sé considerata. E ciò nel tentativo di superare il presupposto della sua fissazione in un supporto materiale. V. anche G. Ajani, A. Donati, *Diritto classico e arte contemporanea*, in *I diritti dell'arte contemporanea*, cit., p. 11 ss.; nonché il recente intervento al seminario "Arte e Diritto" svoltosi presso il Polo delle Scienze Sociali il 27 maggio 2016 a Firenze: Id., *Art as Idea as Idea: diritto e creazione artistica contemporanea*.

8. In occasione della Biennale di Venezia del 2013 nel Padiglione italiano l'olfatto viene stimolato da diversi odori: rabarbaro svizzero, rabarbaro belga, rabarbaro francese. Questi danno vita tutti insieme a *Eternit*, l'opera di Luca Vitone che trasmette le sensazioni dei lavoratori delle vecchie fabbriche e, più in generale, della popolazione che vive a contatto con quel materiale. Così L. Collodel, *Luca Vitone per l'eternità*, in *Insideart*, <http://insideart.eu>, 2.6.2013.

9. L'opera fu realizzata da Yves Klein il 28 aprile 1958 presso la Galerie Iris Clert di Parigi. L'artista eliminò tutto l'arredamento della galleria dipingendo di bianco l'intera stanza.

10. L'attitudine concettuale viene riconosciuta a diversi movimenti artistici tra cui la c.d. *Mimal Art*, *Process Art* e *Land Art*. Cfr. sul punto Poli, *Minimalismo*, cit., pp. 7-23. Sull'arte povera cfr. *ex multis* C. Christov-Bakargiev, *Arte povera*, Londra, Phaidon, 1999.

11. La diffusione a livello internazionale dell'arte povera si deve alla rassegna di arte povera e di arte concettuale *When attitudes become form* organizzata nel 1969 da Harald Szeemann presso la Kunsthalle di Berna.

che caratterizzano questa corrente artistica sono fatte per l'appunto con materiali poveri, come ad esempio la terra, il legno, il ferro, gli stracci, la plastica oppure ancora gli scarti industriali. Esse attingono alle capacità espressive di questi semplici materiali per lanciare il loro messaggio di sfida alla società consumistica del tempo.

Il legame di questo movimento con le istanze sociali (12) trova riscontro, in anni più recenti, nei lavori in cui prende corpo il *Terzo Paradiso* di Pistoletto cui si è accennato in esordio. L'idea dell'artista risale alla *lectio magistralis* svolta nel 2004 all'Università di Torino: il *Terzo Paradiso* di Pistoletto reagisce allo stato di emergenza politica del pianeta e alle gravi questioni che involgono diversi aspetti della vita sociale (13). Il ricorso ai tre cerchi formati da una linea continua soddisfa la necessità dell'artista di utilizzare un segno che includa al contempo un riferimento al passato, una considerazione del presente e una proiezione al futuro: «In un cerchio s'iscrive il passato più remoto, il tempo in cui l'essere umano era totalmente integrato nella natura, nell'altro cerchio s'identifica la seconda fase del passato, quella in cui l'uomo si è svincolato dalla natura con un processo che ha portato al mondo artificiale che viviamo oggi» (14). Il terzo cerchio costituisce l'area pronta ad ospitare «il tempo futuro [...] Dal cerchio centrale, come in un ventre ingravidato dai due paradisi precedenti, naturale e artificiale, nasce la nuova umanità» (15). Il *Terzo Paradiso*, inteso come opera materiale, viene realizzato da Pistoletto ed esposto in diverse parti del mondo (16). Il valore

12. Sull'influenza delle questioni politiche e sociali sul lavoro degli artisti contemporanei cfr. P.P. Pancotto, *Arte contemporanea: il nuovo millennio*, Roma, Carocci, 2013, p. 96 ss.

13. Si tratta dell'anno successivo alla dichiarazione di guerra c.d. preventiva effettuata da Bush e Blair nei confronti dell'Iraq: «La circostanza mi ha procurato un turbamento profondo. Quanto stava accadendo era lo stadio culminante di una follia che coinvolgeva l'intero genere umano. Era il traboccare della perversità "politica" dal vaso della storia, un'aggressione planetaria che si aggiungeva a una serie di opposte, mostruose aggressioni. Ho visto alla televisione e sui giornali la gente di ogni parte del mondo scendere nelle strade e gremire le piazze per dire "Adesso basta!", per dire "No". [...] Come non rispondere a quella accorata supplica del mondo intero?». M. Pistoletto, *Il Terzo Paradiso*, Venezia, Marsilio, 2010, p. 15.

14. Pistoletto, *Il Terzo Paradiso*, cit., p. 16.

15. Pistoletto, *Il Terzo Paradiso*, cit., pp. 16-17.

16. V. ad es. il *Terzo Paradiso* esposto nel 2014 al Consiglio dell'Unione europea in occasione della presidenza italiana dell'Unione e nell'ambito della mostra *The Yellow side of Sociality*, curata da N. Setari presso Bozar, Bruxelles (cfr. AA.VV., *The yellow side of sociality. Italian artists in Europe*, Milano, Silvana, 2014).

di quest'opera non è costituito, di certo, dai pezzi di alluminio (17) o dagli stracci (18) che vengono utilizzati per la composizione del simbolo, bensì dal concetto di cui sopra si sono menzionati i passaggi fondamentali.

Per la realizzazione delle opere contemporanee, inoltre, gli artisti si servono assai di frequente dello spazio nel quale le stesse vengono inserite. Talvolta lo spazio medesimo fa parte dell'opera. Ciò avviene soprattutto perché gli artisti spesso realizzano l'opera in connessione con l'evento cui vengono chiamati a partecipare. Basti pensare, al riguardo, ad alcune delle opere realizzate per la XIV Biennale di arte contemporanea svolta a Istanbul e intitolata «Saltwater» (19): l'installazione *Neurathian Boatstrap* di Marcos Lutyens, interamente realizzata all'interno di una nave il cui oscillare continuo fa parte dell'opera, e *The Most Beautiful of All Mothers* di Adrián Villar Rojas, realizzata tramite delle sculture poggiate sul mare antistante la casa di Lev Trotskij situata in una delle Isole dei Principi sul Bosforo.

Il passaggio tra arte classica e arte contemporanea stimola l'approfondimento del dialogo tra arte e diritto (20). Questo dialogo è reso più complesso dalle nuove forme in cui prendono corpo le opere contemporanee (21), il che

17. Il riferimento è al *Terzo Paradiso* realizzato l'11 settembre 2005 sul prato del Castello di San Giorgio, Mantova, da Cittadellarte in collaborazione con il Dipartimento Educazione del Castello di Rivoli-Museo d'Arte Contemporanea.

18. Il riferimento è all'installazione *MAMA – Terzo Paradiso* realizzata nel 2007 da Pistoletto in collaborazione con la cantante Gianna Nannini a Milano presso lo spazio bunKerrart, a cura di RAM-Radio Arte Mobile. La linea continua è formata dagli “stracci”, ossia da abiti usati o stoffe di diversi colori.

19. Cfr. C. Christov-Bakargiev [et al.], *Saltwater. 14° Istanbul Biennial. A Theory of Thought Forms*, Istanbul Foundation for Culture and Arts, 2015.

20. Sul punto v. in part. i diversi lavori, convegni e progetti promossi dai proff. Gianmaria Ajani e Alessandra Donati cui si deve insieme ad altri l'elaborazione del *Manifesto per i diritti dell'arte contemporanea*. Cfr., per limitarci ai principali contributi, AA.VV., *I diritti dell'arte contemporanea*, cit. (che raccoglie gli atti del primo convegno svoltosi in Italia sul diritto dell'arte contemporanea organizzato presso la Gam di Torino dai proff. G. Ajani, A. Donati e G. Curto); Donati, *Autenticità*, cit., 987 ss.; Id., *Law and Art*, cit.; Id., *I contratti degli artisti. Nuovi modelli di trattativa*, Torino, Giappichelli, 2012. Sul dialogo tra arte e diritto cfr. anche AA.VV., *Il diritto dell'arte*, 1. *L'arte, il diritto e il mercato*, a cura di G. Negri-Clementi, Ginevra-Milano, Skira, 2012; AA.VV., *Il diritto dell'arte*, 2. *La circolazione delle opere d'arte*, a cura di G. Negri-Clementi e S. Stabile, Ginevra-Milano, Skira, 2013.

21. «Paradigmatico esempio di come la creatività degli artisti contemporanei è andata a sconvolgere le categorie di riferimento del diritto classico sono le opere di Tino Sehgal: si tratta di esperienze concepite per stupire, o sorprendere lo spettatore, in totale assenza di documentazione o traccia capace di mantenere nel tempo l'espressione ideata dall'artista. Non

impone al giurista la riflessione sugli strumenti che il diritto offre per la regolazione delle vicende ad esse legate (22).

In questa sede vengono analizzate le possibilità offerte dal diritto per permettere la circolazione della proprietà di opere d'arte materiali e di *performance* artistiche.

A tale riguardo, va effettuata una precisazione terminologica. Con il sintagma «opera materiale» si allude a quelle opere che godono di un supporto che le rende idonee alla conservazione. Di conseguenza, verranno incluse in questa categoria la scultura, l'installazione, il disegno, il video (23), il progetto (24) e in alcuni casi anche le *performance* artistiche: non è raro che gli artisti redigano un testo, il c.d. protocollo, con le istruzioni per la realizzazione dell'attività in cui prende corpo la *performance*; ancora, è possibile che la *performance* venga videoripresa e registrata su di un supporto materiale (25). In tutte queste ipotesi l'opera risulta, quindi, oggettivata e resa idonea alla sua conservazione: il collezionista acquista il protocollo o il video e li inserisce nella sua collezione.

si tratta di una difficoltà a documentare; piuttosto di una scelta dell'artista, che esclude qualsiasi tracciabilità dell'opera, precludendosi in modo assoluto la possibilità di filmare o registrare l'opera». Donati, *Law and Art*, cit., 672 (dell'*e-book*).

22. Sul rapporto tra arte concettuale e tutela del diritto d'autore assume particolare significato *Il contratto di trasferimento di opere d'arte* ideato da Seth Siegelau [cfr. S. Siegelau, *The artist's reserved Rights Transfer And sale Agreement (1971)*, in *Studio International*, April 1971, 142 ss. e in *Leonardo*, 6, 1973, p. 347 ss.]. Siegelau ha individuato nel contratto lo strumento idoneo a proteggere il diritto d'autore dell'artista, assicurandogli il controllo sull'opera e sui diversi trasferimenti che la interessano. Al riguardo cfr. Alberro, *Arte Concettuale*, cit., p. 141 ss. Sull'interazione tra il diritto dei contratti e l'arte contemporanea cfr. anche Donati, *I contratti degli artisti*, cit., la quale analizza i diversi modelli contrattuali – tra cui anche quello di Siegelau – e le clausole presenti nei diversi sistemi giuridici per offrire tutela all'artista.

23. Sul dialogo tra i video d'artista e il diritto d'autore cfr. in part. S. Stabile, *Videoarte e diritti d'autore*, in «Il Diritto industriale», 2007, p. 401 ss.

24. L'uso degli artisti contemporanei di effettuare opere legate all'ambiente in cui vengono realizzate e l'utilizzo frequente di materiali deperibili hanno generato la consuetudine di fissare tali opere in dei progetti (così F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea*, Roma-Bari, Laterza, 1999, p. 51). Questi ultimi costituiscono l'opera originale e vanno tenuti distinti dalla loro realizzazione la quale può avvenire ed essere ripetuta in più occasioni e in svariati contesti, purché vengano rispettati i requisiti posti dall'artista nel progetto. Un esempio al riguardo è rappresentato dai *wall paintings* o *wall drawings* di Sol LeWitt, artista minimalista concettuale le cui opere consistono in progetti che attribuiscono al loro titolare il diritto di chiederne la realizzazione. Il progetto rappresenta, quindi, l'opera d'arte che viene commercializzata e che sopravvive alla sua realizzazione e cancellazione (cfr. sul punto Donati, *Law and Art*, cit., p. 624 ss. (dell'*e-book*) e, con riferimento al tema dell'autenticità, Id., *Autenticità*, cit., p. 1010 ss.).

25. Cfr. sul punto G. Panza di Biumo, *Ricordi di un collezionista*, Milano, Jaca Book, 2006, p. 112.

D'altra parte, la *performance* artistica si estrinseca anche nella mera azione la quale viene effettuata in un determinato momento: in questo caso il soggetto interessato può osservare la *performance* e fruire del messaggio che essa gli trasmette, ma non può collezionarla. L'unica forma di definitività di cui gode quest'opera è il ricordo della sua esecuzione nella memoria di chi ne ha goduto.

In definitiva, ai fini del presente scritto il sintagma «opera materiale» verrà utilizzato tanto con riferimento all'opera-oggetto quanto all'opera «materializzata», mentre il termine «*performance*» individuerà esclusivamente la realizzazione effimera di azioni artistiche.

## 2. La vendita dell'opera d'arte materiale

La regolamentazione giuridica del trasferimento della proprietà di un'opera materiale implica il riferimento al contratto di vendita di beni mobili.

La coniugazione tra il contratto in questione e l'opera d'arte induce a soffermarsi sulla compatibilità tra l'opera d'arte e l'oggetto del contratto, il quale deve essere possibile, lecito, determinato o determinabile (art. 1346 c.c.). Sul punto, va chiarito, in primo luogo, che l'oggetto del contratto coincide con la «prestazione». Quest'ultima non va intesa nel significato circoscritto di oggetto dell'obbligazione di cui discorre l'art. 1174 c.c. (26), ma in quello più ampio comprensivo «non solo dei comportamenti che vengono posti in essere in esecuzione degli obblighi nascenti dal contratto ma anche dei risultati (trasferimenti dei diritti) che immediatamente conseguono all'accordo nei contratti ad effetti reali» (27). Di conseguenza, l'oggetto della vendita di un'opera d'arte va individuato nel trasferimento del diritto reale su di

26. Cfr. invece F. Messineo, voce *Contratto (dir. priv.)*, in «Enciclopedia del diritto», IX, Milano, Giuffrè, 1961, p. 836 ss. secondo cui la prestazione la prestazione propriamente costituisce il contenuto dell'obbligazione.

27. A. Cataudella, *I contratti. Parte generale*<sup>3</sup>, Torino, Giappichelli, 2009, 28. In questo senso v. anche G. Osti, *Contratto*, in «Novissimo digesto italiano», IV, Torino, UTET, 1959, p. 503 ss.; G. Mirabelli, *Dei contratti in generale. (Artt. 1321-1469)*<sup>3</sup>, in «Commentario del Codice civile», Torino, UTET, 1980, p. 173 ss.; S. Maiorca, *Il contratto. Profili della disciplina generale. Lezioni di diritto privato*, Torino, Giappichelli, 1981 rist. 1984, p. 137 ss.; V. Roppo, *Il contratto*, in «Trattato di diritto privato», a cura di G. Iudica e P. Zatti, Milano, Giuffrè, 2001, p. 330, p. 337 ss.; E. Gabrielli, *Il contenuto e l'oggetto*, in «I contratti in generale»<sup>2</sup>, a cura di E. Gabrielli, in «Trattato dei contratti», diretto da P. Rescigno e E. Gabrielli, Torino, UTET, 2006, in part. p. 711 ss. Con riferimento alla vendita v. A. Luminoso, *La compravendita*<sup>7</sup>, Torino, Giappichelli, 2011, p. 48. Diversamente, R. Scognamiglio, *Dei contratti*

essa verso il corrispettivo del prezzo. Il bene trasferito, ossia l'opera, costituisce, invece, l'oggetto del diritto compravenduto (28).

La valutazione della possibilità dell'oggetto della vendita implica l'accertamento della praticabilità della *lex contractus* approntata dalle parti, sicché la traslazione della proprietà dell'opera va ritenuta possibile, laddove la stessa risulti effettuabile al momento in cui il contratto deve produrre i suoi effetti (29).

Sul fronte della liceità, la vendita dell'opera d'arte solleva l'eventuale interrogativo sulla conformità alla normativa pubblicistica sui beni culturali<sup>30</sup>. Questi ultimi vengono individuati dal Codice dei beni culturali e del paesaggio (d.lgs. 22 gennaio 2004, n. 42, in seguito c.b.c.) nelle opere il cui interesse trascende l'individuo e investe la collettività. Fanno parte di questa categoria di beni le opere contemplate dall'elenco di cui all'art. 10 c.b.c., e quelle di oltre cinquant'anni e di un autore non più vivente, che sono state proclamate d'interesse culturale dal Ministero dei beni culturali (art. 12 c.b.c.). In forza di questa normativa la vendita di un'opera-bene culturale è condizionata alla denuncia al soprintendente del luogo in cui si trova il bene (art. 59 c.b.c.). Questo limite diviene, inoltre, più stringente qualora la vicenda traslativa riguardi beni culturali appartenenti al demanio. Risultano, infatti, inalienabili i beni culturali demaniali che rientrano nell'elenco contemplato dall'art. 54, co. 1 e 2, c.b.c. Diversamente, la vendita dei beni esclusi da tale elenco è condizionata all'autorizzazione del Ministero dei beni culturali (art. 55 c.b.c.).

Al requisito della liceità va aggiunto, infine, quello della determinatezza/determinabilità. La vendita deve concernere, infatti, il trasferimento di un diritto determinato o determinabile. In questo senso, risultano valide sia

*in generale. Disposizioni preliminari. Dei requisiti del contratto*, Art. 1321-1352, in «Commentario del Codice civile Scialoja-Branca», Bologna-Roma, Zanichelli, 1970, p. 352; C.M. Bianca, *Diritto civile*, III. *Il contratto*, Milano, Giuffrè, 1984 rist. agg. 1998, p. 320 ss.; E. Guerinoni, *Incompletezza e completamento del contratto*, Milano, Giuffrè, 2007, p. 98, i quali individuano l'oggetto del contratto nel contenuto dello stesso (su cui v. la critica di Cataudella, *ibidem*, pp. 26-27).

28. Cfr. invece L. Cariota Ferrara, *Il negozio giuridico nel diritto privato italiano*, Napoli, Morano, 1948, p. 589 ss.; F. Santoro Passarelli, *Dottrine generali del diritto civile*<sup>7</sup>, Napoli, Jovene, 1962, 132; G.B. Ferri, *La vendita*<sup>2</sup>, in «Trattato di diritto privato», 11, «Obbligazioni e contratti», III, diretto da P. Rescigno, Torino, UTET, 2000, p. 198 che identificano l'oggetto della vendita con il bene compravenduto.

29. Così Scognamiglio, *Dei contratti in generale*, cit., 354.

30. Al riguardo cfr. G. Boldon Zanetti, *Il nuovo diritto dei beni culturali*, Venezia, Cafoscarina, 2016; S. Cherti, *L'acquisto di arte moderna e contemporanea*, in «Rassegna di diritto civile», 2015, p. 50 ss.

la vendita di un'opera d'arte futura sia la vendita di un'opera d'arte altrui: la traslazione della proprietà avviene, nella prima ipotesi, quando l'opera viene ad esistenza (art. 1472 c.c.) e, nella seconda ipotesi, quando il venditore acquista la proprietà dell'opera (art. 1478, co. 2, c.c.).

### 3. La tutela dell'acquirente contro i vizi dell'opera

L'acquirente di un'opera materiale gode di diversi mezzi di tutela a seconda che l'opera venduta presenti un vizio, risulti priva delle qualità promesse oppure non corrisponda all'opera contemplata dal contratto.

L'opera presenta un vizio quando la stessa possiede un difetto materiale: ad esempio, la vendita dell'*Ombrello* di Mario Merz (31) con il manico spezzato. In quest'ipotesi i mezzi di tutela dell'acquirente variano a seconda che la vendita intercorra tra un professionista e un consumatore (c.d. vendita *business to consumer*) oppure tra professionisti (c.d. vendita *business to business*). Mentre alla prima si applica, infatti, la normativa sulla vendita dei beni di consumo (art. 128 ss. cod. cons.), alla seconda trovano applicazione le regole codicistiche sulla vendita di beni mobili. Sul punto va precisato che tale diversità normativa muove non già da indici soggettivi, ma da fatti oggettivi: il compimento di un atto di consumo, nella vendita *business to consumer*, e la funzionalizzazione del contratto all'esercizio dell'attività professionale dell'acquirente, nella vendita *business to business* (32).

La distinzione ora menzionata implica delle differenze sul fronte della tutela dell'acquirente. Nella vendita di beni di consumo, la non conformità del bene al contratto offre al consumatore-collezionista la possibilità di esperire, in prima battuta, i rimedi della riparazione o della sostituzione del bene e, successivamente qualora l'azionabilità di questi ultimi risulti impossibile o eccessivamente onerosa, la riduzione del prezzo o la risoluzione (art. 130 cod. cons.). A tali rimedi si aggiunge, poi, il risarcimento del danno (33).

31. L'*Ombrello* è un'opera realizzata da Mario Merz nel 1967 composta da un ombrello il cui tessuto, dipinto a mano, è attraversato da sinistra a destra da un sottile tubo al neon.

32. Su tutto ciò cfr. S. Mazzamuto, *Il contratto di diritto europeo*<sup>3</sup>, Torino, Giappichelli, 2017, p. 159 ss.

33. Il risarcimento del danno, pur non espressamente menzionato dalla direttiva, vi rientra in forza dell'art. 135 cod. cons.: cfr. A. di Majo, *Garanzia e inadempimento nella vendita di beni di consumo*, in «Europa e diritto privato», 2002, p. 12 ss.; G. Pisciotta, *Scambio di beni di consumo e modelli codicistici di protezione dell'acquirente*, Napoli, Jovene, 2003, p. 151 ss.; C. Castronovo, *Il diritto di regresso del venditore finale nella tutela del consumatore*, in «Europa

Diversamente, nel contratto tra professionisti la vendita di un bene viziato abilita l'acquirente alle azioni edilizie per la riduzione del prezzo o la risoluzione, oltre al risarcimento del danno (artt. 1490, 1492 e 1494 c.c.).

Di contro, va detto che secondo la tesi del c.d. doppio binario di tutela (34) il consumatore risulta abilitato alla scelta tra le tutele previste dalla disciplina codicistica e quelle previste dalla normativa europea. Ciò significa sostanzialmente che il consumatore può derogare alla gerarchia rimediata imposta dall'art. 130 cod. cons. e agire direttamente per la risoluzione del contratto senza dover esperire, antecedentemente, l'azione di riparazione o di sostituzione (35).

#### 4. La vendita di un'opera diversa da quella pattuita. L'azione di annullamento

Più complesso risulta il discorso relativo alla vendita di un'opera d'arte diversa da quella pattuita. Tale fattispecie può giustificare: *i*) l'annullamento del contratto per errore sulla qualità della cosa oggetto della prestazione; *ii*) l'annullamento per dolo determinante; *iii*) il risarcimento per dolo incidente; *iv*) l'adempimento in natura o la risoluzione per vendita di *aliud pro alio* (36).

e diritto privato», 2004, p. 979; S. Mazzamuto, *Equivoci e concettualismi nel diritto europeo dei contratti: il dibattito sulla vendita di beni di consumo*, *ivi*, p. 1124; F. Piraino, *La vendita di beni di consumo tra obbligazione e garanzia*, in «Europa e diritto privato», 2006, p. 617.

34. Cfr. in questo senso tra gli altri R. Calvo, *L'attuazione della direttiva n. 44 del 1999: una chance per la revisione in senso unitario della disciplina sulle garanzie e rimedi nella vendita*, in «Contratto impresa/Europa», 2000, p. 487 ss.; L. Delogu, *I patti modificativi della responsabilità del venditore: la direttiva 1999/44/CE, l'odierno diritto italiano e le prospettive di riforma*, *ivi*, p. 510 ss.; E. Moscati, *Note introduttive*, sub art. 1519-quater commi 1-6, in «Commentario alla disciplina della vendita dei beni di consumo», coordinato da L. Garofalo, Padova, CEDAM, 2003, p. 294 ss.; L. Garofalo, *Commento ai commi 7, 8 e 10*, sub art. 1519-quater commi 7-10, *ivi*, 386 ss.; G. Amadio, *Difetto di conformità e tutele sinallagmatiche*, in «Rivista di diritto civile», 2001, I, p. 901 ss.

35. Contra G.B. Ferri, *Divagazioni intorno alla direttiva n. 44 del 1999 su taluni aspetti della vendita e delle garanzie dei beni di consumo*, in «Contratto impresa/Europa», 2001, p. 73; Mazzamuto, *Equivoci e concettualismi*, cit., p. 1085; Id., *Il contratto di diritto europeo*, p. 331 ss.; A. di Majo, *Il linguaggio dei rimedi*, in «Europa e diritto privato», 2005, p. 361; Ros. Alessi, *L'attuazione della direttiva nel diritto italiano il dibattito e le sue impasse*, in «La vendita dei beni di consumo», a cura di Ros. Alessi, Milano, Giuffrè, 2005, p. 12. In giurisprudenza: Trib. Roma, 3 agosto 2012, n. 15829.

36. Cfr. sul punto Cass. 9 novembre 2012, n. 19509, § 4.3; App. Bologna, 4 gennaio 1993, in «Diritto d'autore», 1993, p. 487. La fattispecie di cui *supra* nel testo innesca, inoltre, la questione sull'accertamento dell'autenticità dell'opera e sulla responsabilità dell'eventuale esperto che tale accertamento ha effettuato: cfr. Donati, *Autenticità*, cit., p. 987 ss.

L'azione di annullamento per errore tutela l'acquirente che ha prestato, sì, il consenso, ma lo stesso risulta viziato perché generato a seguito di una mancata o parziale percezione della realtà. Il collezionista compra un'opera, convinto che provenga da un determinato artista, ma, in realtà, si tratta di una mera copia. Quest'errore assume rilevanza giuridica nella misura in cui ha determinato la volontà della parte in una direzione anziché in un'altra (37). Un altro requisito è che l'errore risulti essenziale (art. 1428 c.c.), ossia cada su uno degli aspetti del contratto elencati all'art. 1429 c.c. Nel caso in esame l'errore sulla paternità dell'opera acquistata viene definito come essenziale, giacché investe una qualità dell'opera da ritenersi determinante per il consenso prestato dal contraente (38).

Le caratteristiche concrete della vendita di un'opera che si è ritenuta appartenente a un'artista anziché a un altro acquistano rilievo per la dimostrazione della riconoscibilità dell'errore da parte del contraente che riceve la dichiarazione e della inconsapevolezza della parte caduta in errore. Questa prova può attingere a diversi elementi: il grado di conoscenza nella c.d. *communis opinio* dell'effettivo autore dell'opera; il grado d'attendibilità dei certificati attestanti la paternità dell'opera e, ancora, lo stato in cui si trova l'opera. Questi elementi ricostruiscono insieme ad altri l'identità dell'opera in un determinato istante, il quale corrisponde al momento della conclusione del contratto (39).

37. Così con riferimento alla vendita di opere d'arte R. Sacco, *L'errore sulla paternità del quadro*, in «Rivista di diritto commerciale», 1949, II, 200-201; Roppo, *Il contratto*, cit., 789-791; R. Calvo, *I nessi tra errore sulle qualità e rimedi per vizi e difetti*, in «I contratti del turismo, dello sport e della cultura», a cura di F. Delfini e F. Morandi, in «Trattato dei contratti», diretto da P. Rescigno e E. Gabrielli, Torino, UTET, 2010, p. 598 ss.

38. Così Cass. 12 febbraio 1998 n. 985. Non va confuso l'errore sulle qualità, che può in concreto risolversi nella diversa valutazione economica dell'opera, con l'errore che cade esclusivamente sulla valutazione economica. Nel primo caso oggetto della contrattazione è l'opera di un determinato artista, sicché chi crede erroneamente di acquistare l'opera di un'artista e scopre che in realtà non lo è può, laddove vengano soddisfatti i requisiti richiesti, ottenere l'annullamento del contratto. Diversamente, nel secondo caso l'acquirente compra consapevolmente un'opera pensando che il suo valore corrisponda a quello contrattato, ma successivamente scopre sia notevolmente inferiore. L'errore ricade, dunque, sul mero valore economico, il quale non è rilevante ai fini della validità del contratto. Sul punto va rammentata, però, la differenza con l'ipotesi di errore sul prezzo, il quale risulta essenziale ai sensi dell'art. 1429 c.c. e determina, quindi, l'annullamento. Si pensi ad es. all'ipotesi di colui che conclude il contratto in dollari canadesi, pensando erroneamente che questi abbiano lo stesso valore dei dollari statunitensi. Così Roppo, *Il contratto*, cit., pp. 790-791.

39. Sul punto Sacco, *L'errore sulla paternità del quadro*, cit., pp. 194-196 rileva, in critica ad App. Roma 23 novembre 1948, *ivi*, 192, l'improprietà della qualifica del contratto di vendita d'opera d'arte come contratto aleatorio: se è vero che l'opera d'arte nella sua proiezione futura risulta rischiosa, poiché potrebbe rivelarsi una mera copia o addirittura appartenente a

Ne consegue che la dimostrazione della riconoscibilità dell'errore poggia necessariamente sugli indici del caso concreto, i quali possono o non possono risultare idonei a giustificare la tutela dell'affidamento riposto dalla parte nella dichiarazione che si assume viziata (40). Sul punto, assumono rilievo le caratteristiche soggettive dei contraenti: basti pensare al collezionista-consumatore che ha maggiore consapevolezza del gallerista circa il valore artistico di un'opera e trae profitto dall'errore del secondo per acquistarlo a un prezzo inferiore rispetto a quello di mercato (41). Esempio che risulta avvalorato dall'opinione secondo cui l'annullamento del contratto può derivare dall'errore effettivamente riconosciuto anche se non riconoscibile secondo i canoni dell'art. 1431 c.c. (42). Ancora, sulla riconoscibilità dell'errore incide l'effettivo stato di conoscenza sulla provenienza dell'opera, ossia il fatto che risulti comprovata l'incertezza sulla paternità dell'opera e che ciò sia stato palesato in sede di conclusione del contratto. Quest'ultima circostanza potrebbe generare il duplice e contrapposto effetto, in caso negativo, di giustificare la riconoscibilità dell'errore e, in caso affermativo, di sancire l'impossibilità d'impugnare il contratto per errore.

La consacrazione nella *lex contractus* dell'incertezza sull'attribuzione a un autore di una determinata opera costituisce talvolta l'unico modo per contestare la domanda di annullamento. A nulla varrebbe, infatti, sostenere la condotta superficiale della parte, la quale non si è neppure presa la briga di rintracciare le informazioni elementari sull'opera prima di acquistarla: è nota, al riguardo, l'irrelevanza ai fini dell'annullamento della scusabilità dell'errore (43). La contrattualizzazione dello stato d'incertezza può sortire, inoltre, la natura bilaterale dell'errore, il che rende inapplicabile il requisito

un autore diverso da quello asserito in precedenza; è altresì vero che al momento della conclusione del contratto, l'attribuzione dell'opera a un autore o è data per certa o è data per incerta, ma non è affatto aleatoria. Sull'argomento v. anche Roppo, *Il contratto*, cit., p. 788 secondo cui l'errore sulle qualità con riferimento alle opere d'arte equivale all'errore «sulle risultanze prevalenti della critica d'arte».

40. Sul punto cfr. i rilievi di Calvo, *I nessi*, cit., p. 603 ss.

41. Si tratta della fattispecie oggetto della pronuncia di App. Roma 23 novembre 1948, cit. La non scusabilità di colui che conosce l'errore e non lo rileva trova conferma *a contrario* nella possibilità di procedere alla convalida del contratto annullabile di cui all'art. 1432 c.c.

42. Così sul punto cfr. Calvo, *I nessi*, cit., p. 603.

43. In dottrina: cfr. *ex multis* Roppo, *Il contratto*, cit., p. 782; Calvo, *I nessi*, cit., pp. 605-606. In giurisprudenza: cfr. Cass. 2 febbraio 1998, n. 985; Cass. 17 marzo 1974, n. 1464; Cass. 20 settembre 1978, n. 4020.

della riconoscibilità (44) e produce conseguenze sul fronte del risarcimento del danno.

L'annullamento per errore sulle qualità della cosa oggetto della prestazione determina, infatti, l'inefficacia del contratto *ex tunc* e il risarcimento del danno precontrattuale. Quest'ultimo rimedio trova giustificazione nell'omessa informazione fornita dal venditore al compratore (art. 1338 c.c.): il primo nonostante conoscesse la causa d'invalidità del contratto – l'errore deve infatti essere riconoscibile – non l'ha comunicata all'acquirente. Il contenuto del danno risarcibile va identificato – e l'insegnamento risale a von Jhering (45) – con l'interesse a non subire danno dalla vicenda contrattuale (c.d. interesse contrattuale negativo), sicché l'acquirente ha diritto al ristoro del pregiudizio connesso alle spese effettuate per la conclusione del contratto e alla perdita delle ulteriori opportunità di acquisto del medesimo bene.

Sulla quantificazione del danno incide la regola sul danno evitabile dall'acquirente usando la normale diligenza (art. 1227, co. 2, c.c.) (46). A tale riguardo, potrebbe assumere rilevanza la negligenza della parte caduta in errore, che non ha posto in essere gli sforzi necessari per informarsi maggiormente sull'opera ed evitare l'errato acquisto. L'evitabilità del pregiudizio implica, inoltre, la valutazione degli investimenti effettuati dal collezionista in vista dell'acquisto dell'opera (ad es. la locazione di uno spazio per il deposito dell'opera oppure per la sua esposizione). Il mutamento di queste spese in un danno risarcibile può risultare contestato: *i)* dalla dimostrazione della loro utilizzabilità ulteriore; *ii)* dal loro essere sproporzionati rispetto dallo stato oggettivo dell'operazione contrattuale. Per quanto riguarda la ponderazione delle occasioni contrattuali scartate dall'acquirente la loro risarcibilità soggiace alla dimostrazione del loro accantonamento in forza della trattativa instaurata per il contratto poi annullato.

44. Così Cass. 15 dicembre 2011, n. 26974; Cass. 12 novembre 1979, n. 5829; Cass. 30 maggio 1969, n. 1923.

45. Cfr. R. von Jhering, *Culpa in contrahendo oder Schadensersatz bei nichtigen oder nicht zur Perfection gelangten Verträgen*, in *Jahrbücher f.d. Dogmatik*, 1861.

46. Al riguardo cfr. G. Cattaneo, *Il concorso di colpa del danneggiato*, in «Rivista di diritto civile», I, 1967, p. 460 ss.; C.C. Rossello, *Il danno evitabile. La misura della responsabilità tra diligenza ed efficienza*, Padova, CEDAM, 1990; Id., *L'evitabilità secondo diligenza quale criterio di selezione del danno risarcibile*, in «Danno e responsabilità», 2002, p. 630 ss.; C.M. Bianca, *Diritto civile, V. La responsabilità*, Milano, Giuffrè, 1994, p. 142 ss.; G. Smorto, *Il danno da inadempimento*, Padova, CEDAM, 2005, p. 270 ss.; G. Villa, *Danno e risarcimento contrattuale*, in «Trattato del contratto», V. «Rimedi», 2, a cura di V. Roppo, Milano, 2006, p. 916 ss.

#### 4.1 Il risarcimento del danno

L'errore deve ingenerarsi spontaneamente nella mente della parte e ciò segna la differenza tra il vizio del consenso dovuto ad errore e quello legato al dolo: nel primo la volontà della parte soffre un mutamento direzionale indotto dalla mera sbagliata percezione della realtà; nel secondo la parte viene spinta alla conclusione del contratto o alla sua conclusione a condizioni diverse dagli artifici e raggiri esercitati dalla controparte (47).

A tale riguardo, l'esempio è quello del venditore che induce il collezionista all'acquisto di un'opera anziché di un'altra oppure all'acquisto di un'opera a condizioni diverse da quelle di mercato. Il collezionista può ricorrere, rispettivamente, all'azione di annullamento unita al risarcimento del danno oppure esclusivamente a quest'ultimo. Con riferimento al dolo occorre effettuare, infatti, una distinzione: il dolo che porta alla conclusione del contratto (c.d. dolo determinante) e il dolo che spinge alla conclusione del contratto a condizioni diverse (c.d. dolo incidente) (artt. 1439 e 1440 c.c.). La prima ipotesi segue, per lo più, le regole sull'annullamento per errore esposta in precedenza, sicché determina l'inefficacia *ex tunc* del contratto e il risarcimento. La differenza motivata dalla coloritura dolosa della condotta del venditore può incidere, però, sulla valutazione della diligenza esercitata dall'acquirente per evitare il danno nonché sull'accantonamento da parte dello stesso delle ulteriori *chance* di acquisto.

Con riferimento all'ipotesi del dolo incidente, si ponga mente al caso del collezionista che acquista l'opera pattuita, il cui prezzo viene artificiosamente manomesso dal venditore e risulta, quindi, superiore rispetto a quello risultante dal mercato. Il collezionista in questo caso non può chiedere l'annullamento del contratto, ma soltanto il risarcimento del danno. Il che corrisponde, peraltro, al suo interesse che è quello all'acquisto dell'opera, sebbene al prezzo corretto. Di conseguenza, il *quantum* risarcitorio viene individuato nel maggior guadagno o minor aggravio economico che il collezionista avrebbe subito, qualora avesse concluso il contratto in condizioni normali; ossia senza l'influenza della condotta dolosa del venditore (48). Gli

47. L'errore e il dolo costituiscono, infatti, dei vizi della volontà i quali «pregiudicano le condizioni soggettive di un corretto e ragionevole esercizio dell'autonomia privata, impedendo al soggetto di determinarsi in modo coerente ai propri interessi». Roppo, *Il contratto*, cit., p. 779.

48. Cfr. in questo senso Cass. 29 settembre 2005, n. 19024, in «Danno e responsabilità», 2006, p. 25 ss., spec. p. 28, con nota di V. Roppo, G. Affèrni, *Dai contratti finanziari al contratto in genere: punti fermi della Cassazione sulla nullità virtuale e responsabilità precontrattuale*.

artifici e i raggiri del venditore giustificano, pertanto, l'accollo sullo stesso del rischio relativo al minor prezzo che avrebbe ottenuto l'acquirente rivolgendosi a un altro venditore. Si tratta di una deroga alla normale allocazione del rischio contrattuale (49). La conclusione del contratto segna, infatti, una cesura per lo più definitiva rispetto alle mere trattative e rivela la scelta della parte di un determinato affare con l'assunzione del rischio ad esso relativo. Di conseguenza, la parte medesima non può lagnarsi di aver acquistato a un prezzo inferiore rispetto a quello che avrebbe potuto ottenere da un altro venditore: la perdita di questa opportunità coincide con la conclusione del contratto, sicché costituisce un danno cui lo stesso acquirente si è esposto (50).

Di contro, la condotta fraudolenta del venditore giustifica la possibilità per l'acquirente di far gravare sul venditore il costo delle *chance* perdute. La normale allocazione del rischio contrattuale risulta, infatti, alterata dal dolo i cui effetti involgono il risarcimento del danno nel senso dell'inclusione nella responsabilità del danneggiante anche di quei pregiudizi normalmente sopportati dalla parte danneggiata (51).

In definitiva, in caso di dolo *ex art.* 1440 c.c. l'acquirente potrà chiedere il risarcimento, non già del danno legato alle spese effettuate per la conclusione del contratto, bensì del pregiudizio connesso al mancato acquisto da un altro venditore.

#### 4.2 La tutela contrattuale contro l'*aliud pro alio*

La vendita di *aliud pro alio* individua la fattispecie in cui la cosa venduta risulta radicalmente diversa da quella per la quale si era concluso il contratto.

49. Cfr. sul punto M. Barcellona, *Trattato della responsabilità civile*, Torino, UTET, 2011, p. 894: il dolo tipizza «un conflitto dove l'inadempimento del debitore è, in linea di massima, preordinato ad una manovra speculativa; sicché in tale conflitto l'esternalità dell'inadempimento alla connessione negoziale tra l'economia del debitore e quella del creditore [...] scavalca il rischio contrattuale e rende incongrua la limitazione ad esso del pregiudizio risarcibile».

50. Sul punto è noto l'insegnamento secondo cui la responsabilità del danneggiante non può garantire il danneggiato dai rischi cui egli si è consapevolmente esposto. Così P. Trimarchi, *Causalità e danno*, Milano, 1967, p. 56 ss.

51. Sul punto v. il noto studio di P. Cendon, *Il dolo nella responsabilità extracontrattuale*, Torino, 1974. La costruzione di quest'a. muove dall'art. 1225 c.c., che ammette al risarcimento anche il danno imprevedibile qualora la violazione dell'obbligo sia, per l'appunto, dolosa, o in quella dell'art. 1229 c.c. in forza della quale il dolo determina l'inefficacia dell'eventuale patto di esonero da responsabilità.

A differenza dell'errore sull'oggetto della prestazione, che sostanzia un vizio involgente la conclusione del contratto, innescandone l'annullamento, la consegna di una cosa diversa da quella pattuita costituisce una forma d'inesecuzione del contratto da parte del venditore (52). Quest'ultimo consegna, infatti, una cosa diversa da quella contemplata nella *lex contractus*.

I giudici di legittimità hanno di sovente qualificato come vendita di *aliud pro alio* l'ipotesi sia della *traditio* di un'opera attribuita dai contraenti a un determinato autore, ma rivelatasi non autentica (53), sia della consegna di un'opera sì autentica, ma modificata e rimaneggiata in modo tale da non essere più attribuibile all'artista originario (54).

La qualificazione della fattispecie dell'*aliud pro alio* come una forma di violazione della *lex contractus* muove dalla regola sulla garanzia per mancanza di qualità del bene venduto che contempla l'assenza nella cosa venduta di quegli attributi di materia, struttura e funzione che la rendono idonea al soddisfacimento dell'uso per cui è stata dedotta in contratto (55). A tale riguardo, l'art. 1497 c.c. abilita – con una formula assai infelice – il compratore

52. Al riguardo cfr. tra gli altri E. Gabrielli, *La consegna di cosa diversa*, Napoli, Jovene, 1987; C.M. Bianca, *La vendita e la permuta*<sup>2</sup>, in «Trattato di diritto civile italiano», fondato da F. Vassalli, VII, 1, Torino, UTET, 1993, p. 884 ss.; R. Fadda, *L'«aliud pro alio»*, in «Codice della vendita»<sup>3</sup>, a cura di V. Buonocore, A. Luminoso e C. Miraglia, Milano, 2012, p. 753 ss. In giurisprudenza: cfr. Cass. 19 dicembre 2013, n. 28419; Cass. 29 agosto 2011, n. 17707; Cass. 23 gennaio 2009, n. 1701. Per un'ampia rassegna della giurisprudenza sul tema cfr. G. De Cristofaro, sub *art. 1490*, in «Commentario breve al Codice civile. Cian-Trabucchi», Padova, 2014, pp. 1899-1901; C. Terranova, *La garanzia per vizi e difetti di qualità della cosa venduta*, in «I contratti di vendita», II, a cura di D. Valentino, in «Trattato dei contratti», diretto da P. Rescigno e E. Gabrielli, Torino, UTET, 2007 p. 1111 ss.

53. L'assunto di cui *supra* nel testo deriva dall'individuazione dell'oggetto del contratto nella prestazione, sicché la falsità dell'opera compravenduta non implica un'ipotesi di nullità del contratto per illiceità dell'oggetto. Così Cass. 9 novembre 2012, n. 19509, cit. Nel senso della riconduzione del caso di vendita di opera non autentica alla vendita di *aliud pro alio* cfr. anche Cass. 22 febbraio 2008, n. 4604.

54. Cfr. in questo senso Cass. 8 giugno 2011, n. 12527.

55. Cfr. sul punto P. Greco, G. Cottino, *Della vendita*<sup>2</sup>, in «Commentario del Codice civile Scialoja-Branca», Bologna-Roma, Zanichelli, 1981, p. 228 ss.; Bianca, *La vendita*, cit., p. 296; F. Galgano, *Vendita (dir. priv.)*, in «Enciclopedia del diritto», XLVI, Milano, 1993, p. 493; Luminoso, *La compravendita*, cit., pp. 288-289; R. Fadda, *La mancanza di qualità*, in «Codice della vendita», cit., pp. 741-742. Sull'incidenza del contratto quale luogo di rilevanza dell'interesse del compratore all'uso della cosa e sui diversi modi di valutazione delle qualità della cosa con riferimento alle diverse varianti della vendita cfr. Terranova, *La garanzia per vizi*, cit., p. 1102 ss.; R. Calvo, *Vendita e responsabilità per vizi materiali*, I, Napoli, ESI, 2007, 275. Diversamente, D. Rubino, *La compravendita*<sup>2</sup>, in «Trattato di diritto civile e commerciale», diretto da A. Cicu e F. Messineo, XXIII, Milano, Giuffrè, 1962, p. 759 ss.; Ferri, *La vendita*, cit., p. 556 ss., spec. p. 561, equiparano la presenza di vizi alla mancanza di qualità

a domandare la risoluzione «secondo le disposizioni generali sulla risoluzione per inadempimento, purché il difetto di qualità ecceda i limiti di tolleranza stabiliti dagli usi». Ciò nei brevi termini stabiliti per le azioni edilizie (art. 1495 c.c.). L'infelicità deriva dalla messa in campo di una molteplicità di istituti, il che rende difficile il corretto inquadramento della norma in esame: il richiamo alla disciplina generale sulla risoluzione sospinge la mancanza di qualità della cosa venduta fuori dall'ambito di applicazione della garanzia; il rinvio ai termini di cui all'art. 1495 c.c. riporta, viceversa, l'ipotesi in questione nell'alveo della garanzia, ancorandola a quella concernente i vizi della cosa.

Una dottrina autorevole ha stigmatizzato la regola di cui all'art. 1497 «come una costruzione sbagliata, nulla più» (56), giacché il rinvio alla regola generale sulla risoluzione risulterebbe fuori luogo dato che la risoluzione nella vendita ricalca l'*actio redhibitoria* romanistica e costituisce, quindi, una forma speciale di risoluzione operante per *viam restitutionis*.

La garanzia deriva, infatti, dal contratto di vendita e abbraccia sia i vizi della cosa sia le sue qualità e ciò in quanto le seconde come le prime concernono l'essenza della cosa compravenduta, il cui rischio d'inesattezza viene accollato al venditore. Di conseguenza, la mancanza di qualità abilita – come la fattispecie dei vizi – il compratore all'*actio quanti minoris* o all'*actio redhibitoria* (57) entrambe innescate dalla garanzia la cui durata è sancita dai termini brevi di cui all'art. 1495 c.c. (58).

Quest'assunto appare condivisibile, ma il giudizio sul richiamo alla disciplina generale sulla risoluzione sembra oltremodo severo.

Tale rinvio più che un errore costituisce in realtà l'indice della rilevanza nella vendita delle diverse gradazioni che può assumere a livello fattuale la mancanza di qualità: *i*) la mancanza di qualità che supera *sic et simpliciter* il livello della tollerabilità consentito dagli usi; *ii*) la mancanza di qualità che

essenziali e riconducono tutte le ipotesi in cui ricorra la differenza di qualità tra la cosa pattuita e quella consegnata alla fattispecie dell'*aliud pro alio*.

56. L. Mengoni, *Profili di una revisione della teoria sulla garanzia per i vizi nella vendita*, in «Rivista di diritto commerciale», 1953, p. 23.

57. Così anche Luminoso, *La compravendita*, cit., p. 296; F. Macario, *Vendita*, I). *Profili generali*, in «Enciclopedia giuridica», XXXII, Roma, Treccani, 1994, 24; Fadda, *La mancanza di qualità*, cit., p. 740 ss. *Contra* Mengoni, *Profili*, cit., p. 23 e Trib. Roma 18 aprile 1952, in «Rivista di diritto processuale», 1953, p. 191.

58. Sul punto parlano di termine di durata del rapporto «sostanziale di responsabilità» Rubino, *La compravendita*, cit., p. 649 e, del «rapporto di garanzia», F. Piraino, *Adempimento e responsabilità contrattuale*, Napoli, Jovene, 2011, p. 256.

determina la radicale diversità della cosa venduta rispetto a quella pattuita. Di conseguenza, mentre la prima ipotesi attiva la garanzia e giustifica il ricorso alle azioni edilizie, il secondo caso determina una violazione dell'effetto reale, poiché la consegna di una *res* diversa costituisce una mancata esecuzione della *lex contractus* e ciò abilita il compratore alla generale tutela ex art. 1453 c.c. (59). Nell'*aliud pro alio* l'acquirente può, dunque, chiedere l'adempimento o, quando risulti impossibile o poco conveniente, il risarcimento sostitutivo (60) oppure ancora la risoluzione (61).

Sul punto, non sembra davvero condivisibile l'orientamento che abilita il compratore alla sola risoluzione del contratto e nega la possibilità di domandare l'adempimento in natura (62). Va rammentato, infatti, che quest'ultimo costituisce la forma di tutela principe contro l'inattuazione del contratto, poiché mira alla puntuale realizzazione del suo contenuto sostanziale (63) e ciò in linea con la presa di coscienza del diritto moderno e contemporaneo della naturale preordinazione del rapporto obbligatorio all'attuazione in natura (64).

59. Cfr. invece Luminoso, *La compravendita*, cit., p. 284 ss., spec. p. 286; E. Russo, *Della vendita. Disposizioni generali. Delle obbligazioni del venditore*, Artt. 1471-1482, in «Il Codice civile. Commentario», diretto da P. Schlesinger, continuato da F.D. Busnelli, Milano, Giuffrè, 2013, p. 117 ss., p. 124 ss.

60. Sul punto cfr. A. Belfiore, *Inattuazione dello scambio per causa imputabile al debitore e tecniche di tutela del creditore: la conversione della prestazione in natura in prestazione per equivalente*, in «Rivista critica di diritto privato», 1987, p. 227 ss.; A. Luminoso, sub art. 1453, in «Della risoluzione per inadempimento», Art. 1453-1454, in «Commentario del Codice civile Scialoja-Branca», a cura di F. Galgano, I, 1, Bologna-Roma, Zanichelli, 1990, p. 127 ss.; A. di Majo, *L'adempimento "in natura" quale rimedio (in margine ad un libro recente)*, in «Europa e diritto privato», 2012, p. 1161 ss.; Piraino, *Adempimento e responsabilità*, cit., p. 196 ss.

61. Così anche Trib. Bari 20 marzo 2007, cit.

62. Così invece Cass. 29 agosto 2011, n. 17707, cit.

63. La tutela dell'adempimento in natura come rimedio principe contro la violazione del rapporto obbligatorio è oggetto dello studio di Piraino, *Adempimento e responsabilità*, cit., spec. p. 1 ss., il quale precisa che il ciclo vitale dell'obbligazione va articolato nelle seguenti fasi: «quella fisiologica dell'attuazione spontanea, quella rimediale dell'attuazione reclamata o addirittura pretesa per via giudiziale, quella ancora rimediale dell'eventuale risarcimento del danno – non sempre distinguibile sul piano cronologico dalla precedente – ed infine la fase dell'attuazione forzata tanto in natura, diretta come indiretta, quanto per espropriazione» (*ibidem*, pp. 14-15). Sul principio di priorità logico-giuridica dell'adempimento in natura cfr. M. Giorgianni, *Tutela del creditore e tutela «reale»*, in «Rivista trimestrale di diritto e procedura civile», 1975, p. 620 ss.; S. Mazzamuto, *L'attuazione degli obblighi di fare*, Napoli, Jovene, 1978, p. 113 ss.; A. Proto Pisani, *Brevi note in tema di tutela specifica e tutela risarcitoria*, in «Foro italiano», 1983, V, p. 127 ss.; L. Mengoni, *La responsabilità contrattuale*, in «Jus», 1986, p. 128; A. di Majo, *La tutela civile dei diritti*<sup>4</sup>, Milano, Giuffrè, 2003, p. 279 ss.; Piraino, *ibidem*, p. 93 ss.

64. Cfr. sul punto Mengoni, *La responsabilità*, cit., pp. 128-129.

Valga per tutti l'esempio dell'apparato rimediale – più sopra menzionato – della vendita di beni di consumo che privilegia le tutele in forma specifica della riparazione e della sostituzione del bene alla risoluzione.

In definitiva, le difformità dell'opera d'arte compravenduta assumono rilevanza normativa su diversi fronti. L'opera viziata innesca la garanzia, sicché l'acquirente può esperire le azioni edilizie ex artt. 1492 e 1494 c.c. oppure – nella vendita *business to consumer* – può azionare i rimedi di cui all'art. 130 cod. cons. Le stesse tutele vengono attivate nel caso di vendita dell'opera priva delle qualità pattuite (ad es. l'opera realizzata dal medesimo autore, ma con materiali diversi o in epoche differenti). La mancanza di qualità che si sostanzia, infine, nella diversità dell'opera dal *genus* pattuito (ad es. l'opera d'arte appartenente a un autore diverso), essa configura una violazione della *lex contractus* e giustifica, quindi, il ricorso alle tutele di cui all'art. 1453 c.c.

## 5. La percezione della *performance* artistica dalla prospettiva del diritto delle obbligazioni

Il dialogo tra arte e diritto assume caratteri più dinamici se si pone come oggetto d'indagine non già l'opera materiale, bensì la *performance* artistica.

Come si è accennato in esordio, nell'arte contemporanea, e in particolare nell'arte concettuale, vanno sempre più diffondendosi opere che si servono dello spazio in cui vengono realizzate e che si sostanziano, per lo più, in azioni artistiche: l'artista si serve di un determinato ambiente e di determinati oggetti per rappresentare la sua opera (65). In proposito si può richiamare l'esempio della *performance* artistica *The Trial* realizzata da Rossella Biscotti (66). L'opera consiste nel rifacimento del processo svolto nell'aula bunker di Roma il 7 aprile (1983-1984) contro i membri del movimento rivoluzionario di sinistra denominato "Autonomia Operaia". Essa viene realizzata tramite l'aiuto di interpreti tra cui alcuni noti intellettuali, come Antonio Negri e Paolo Virno, ritenuti ideologicamente e moralmente responsabili per i fatti terroristici avvenuti sul finire degli anni Settanta del secolo scorso. L'opera è composta da alcune sculture, che riproducono l'ambiente

65. Fanno parte di questa corrente artistica anche gli artisti che usano il proprio corpo come materiale artistico (c.d. *body art*): così Poli, *Minimalismo*, cit., pp. 22-23.

66. *The Trial* di Rossella Biscotti è stata realizzata in diverse parti del mondo tra cui il MaXXI di Roma in Italia; l'esposizione dOCUMENTA svolta nel 2013 a Kassel in Germania.

in cui si svolge il processo, da sei ore di riproduzione audio delle voci originali del processo e, infine, da una serie di *performance* artistiche che “riattivano” il processo mediante la sua traduzione simultanea in diverse lingue.

Il trasferimento della proprietà dell'opera in esame presenta, quindi, delle differenze rispetto a quello concernente il disegno o la scultura e ciò dipende sostanzialmente dalla sua non riducibilità a un oggetto materiale: al di là dell'ambiente in cui viene immerso, *The Trial* non può prescindere dall'azione artistica riprodotiva del processo.

Di conseguenza, le soluzioni possibili sono, per lo più, due.

i) L'eliminazione della differenza ora menzionata tramite la videoregistrazione dell'opera su di un supporto idoneo alla riproduzione, come ad es. il DVD o la chiavetta USB. In questo caso il contratto di vendita presenterebbe le medesime caratteristiche già menzionate, poiché concernerebbe il trasferimento della proprietà del supporto materiale su cui risulta registrata la *performance*.

ii) Diversamente, qualora l'azione artistica non venga videoregistrata, il trasferimento della medesima può avvenire mediante la conclusione di un contratto d'opera intellettuale direttamente con l'artista (67).

Il contratto da ultimo menzionato è regolato dagli artt. 2230 ss. c.c. e dalle regole sul contratto d'opera in quanto con esso compatibili (artt. 2222 ss.) (68). Queste ultime norme contemplano, infatti, la disciplina applicabile in via residuale a tutti i rapporti in cui «una persona si obbliga a compiere verso un corrispettivo un'opera o un servizio, con lavoro prevalentemente proprio e senza vincolo di subordinazione nei confronti del committente» (art. 2222).

Il contratto d'opera intellettuale concerne il compimento una prestazione che s'incentra sull'opera manuale e personale dell'artista. Ciò include tale contratto nella categoria dei contratti *intuitus personae* e lega l'esistenza del contratto a quella del prestatore d'opera (69).

67. Al riguardo cfr. *ex multis* G. Musolino, *Contratto d'opera professionale*<sup>2</sup>, in «Il Codice civile. Commentario», diretto da P. Schlesinger, continuato da F.D. Busnelli, Milano, Giuffrè, 2014, pp. 117 ss., 147 ss., 154 ss.; G. Giacobbe, D. Giacobbe, *Il lavoro autonomo. Contratto d'opera*<sup>2</sup>, artt. 2222-2228, a cura di P. Virgadamo, ivi, Milano, Giuffrè, 2009; P. Sandulli, *Il lavoro autonomo*, in «Trattato di diritto privato», 15, «Impresa e lavoro»<sup>2</sup>, I, diretto da P. Rescigno, Torino, UTET, 2001, p. 801 ss.

68. Sottolinea la differenza tra contratto d'opera manuale e contratto d'opera intellettuale Musolino, *Contratto d'opera professionale*, cit., p. 181 ss.

69. Sul punto cfr. le osservazioni di Giacobbe, Giacobbe, *Il lavoro autonomo*, cit., p. 258 ss.

Il contratto in esame è un contratto con prestazioni corrispettive, sicché in caso di sua mancata o inesatta esecuzione il committente-collezionista risulta abilitato a domandare l'adempimento o la risoluzione del contratto, salvo in ogni caso il risarcimento del danno (art. 1453): si pensi all'inesatta o mancata esecuzione della *performance* in occasione della mostra delle opere del collezionista.

Va rammentata, inoltre, la regola che abilita il prestatore d'opera – e quindi l'artista – a richiedere il compenso per l'attività prestata, anche in caso di sopravvenuta impossibilità dell'esecuzione dell'opera per causa non imputabile ad alcuna delle parti (art. 2228). La norma in questione deroga, ribaltandola, alla regola generale contemplata dall'art. 1464 c.c. Quest'ultima in caso d'impossibilità sopravvenuta focalizza, infatti, l'attenzione sul creditore attribuendogli la facoltà di recedere dal contratto. Diversamente, il contratto d'opera pone al centro dell'indagine il debitore/prestatore d'opera cui viene assegnato il diritto al compenso, necessariamente ridotto. Il che rivela la c.d. anima lavoristica dell'art. 2228 che impone al creditore di accettare l'adempimento parziale dell'opera purché connotata da utilità e compiutezza (70).

Per quanto riguarda l'esecuzione del contratto in esame, la *lex contractus* offre la prospettiva da cui valutare l'eventuale difformità della *performance*, le cui componenti artistiche vengono giurificate dalla loro puntuale indicazione nel regolamento contrattuale. In questo senso, è opportuno che l'artista presti particolare attenzione nell'indicazione delle caratteristiche spaziali e materiali dell'opera che intende realizzare.

## 6. *Performance* artistica e contratto

La circolazione della *performance* artistica può risultare regolata dalle norme sulla cessione del credito (artt. 1260 ss. c.c.) (71), sicché il collezionista, che ha concluso il contratto d'opera intellettuale con l'artista, cede il credito da esso derivante a un altro collezionista dietro corrispettivo. Il cessionario acquista il diritto di fruire della prestazione al posto del cedente.

La disciplina della cessione del credito rende evidente il già rilevato superamento della filosofia dell'appendo o dell'appoggio favorito dall'arte contemporanea. Il collezionista acquista dall'artista il diritto all'esecuzione

70. Così Sandulli, *Il lavoro autonomo*, cit., p. 809.

71. Cfr. tra gli altri V. Panuccio, *Cessione dei crediti*, in «Enciclopedia del diritto», VI, Milano, Giuffrè, 1960, p. 846 ss.; P. Perlingieri, *Della cessione dei crediti*, Art. 1260-1267, in «Commentario del Codice civile Scialoja-Branca», Bologna-Roma, Zanichelli, 1982.

della *performance*. Lo stesso è, quindi, titolare dell'opera, ma non la può apprezzare finché non ne richiede l'esecuzione. Al contempo, però, tale titolarità lo abilita alla sua cessione. Detto altrimenti: le caratteristiche dell'opera in esame consentono al collezionista di godere del suo valore economico a prescindere dalla sua fruizione materiale.

L'applicazione delle regole sulla cessione del credito al trasferimento della *performance* implica che il collezionista conclude un contratto con l'artista e contempla, ad es., il diritto all'esecuzione della prestazione artistica per dieci volte. Successivamente, il collezionista, che ha già pagato l'artista ed è quindi titolare del credito all'esecuzione della *performance*, cede questo credito a un altro soggetto dietro corrispettivo. Tramite tale operazione il collezionista-cedente valorizza la *performance*, cedendo il credito alla sua esecuzione verso un corrispettivo modulato sulla crescita di valore acquisita dalla *performance* medesima.

La cessione del credito a titolo oneroso, emulando sostanzialmente la vendita del diritto di credito (72), si conclude con il consenso del cedente e del cessionario cui va aggiunto, dato il carattere peculiare del credito, il consenso del debitore ceduto. Com'è noto, quest'ultimo non è normalmente richiesto per la validità ed efficacia della cessione del credito. D'altra parte, è altrettanto nota l'imprescindibilità di tale requisito laddove le parti assegnino rilevanza all'interesse del debitore a non essere costretto a effettuare la prestazione a un soggetto diverso dal creditore originario. E la conferma di tale possibilità è offerta dall'art. 1260, co. 2, c.c. secondo cui «le parti possono escludere la cedibilità del credito» (73).

Questa facoltà assume rilievo preminente nella fattispecie che ci occupa. La subordinazione dell'efficacia della cessione del credito al consenso del debitore ceduto tutela, infatti, l'interesse dell'artista. In tal modo quest'ultimo risulta libero di scegliere se effettuare o no la *performance* in favore di un soggetto diverso da quello con il quale si era accordato in precedenza e ciò, in ultima analisi, per salvaguardare il proprio prestigio. Basti pensare, al riguardo, all'organizzatore di una prestigiosa mostra internazionale che vuole cedere il credito all'esecuzione della *performance* all'organizzatore di una piccola mostra di minore importanza: la regola in esame impedisce che l'artista resti alla mercé del primo organizzatore, abilitandolo a scongiurare una tale cessione per la tutela della propria fama artistica nonché della possibilità di accrescimento della medesima.

72. Cfr. sul punto Perlingieri, *Della cessione*, cit., p. 59 ss.; Luminoso, *La compravendita*, cit., p. 28.

73. Al riguardo cfr. Perlingieri, *Della cessione*, cit., pp. 65-76.

Sul piano normativo occorre, infine, rammentare che la cessione del credito a titolo oneroso obbliga il cedente a garantire l'esistenza del credito al momento della cessione (art. 1266), ma non è tenuto a garantire l'adempimento da parte del debitore (c.d. cessione *pro soluto*), salvo che ciò sia stabilito dalle parti (c.d. cessione *pro solvendo*) (art. 1267).

### Riferimenti bibliografici

- AA.VV., *Commentario alla disciplina della vendita dei beni di consumo*, coordinato da L. Garofalo, Padova, CEDAM, 2003.
- AA.VV., *I diritti dell'arte contemporanea*, a cura di G. Ajani, A. Donati, Torino-Londra-Venezia-New York, Umberto Allemandi & C., 2011.
- AA.VV., *Il diritto dell'arte*, 1. *L'arte, il diritto e il mercato*, a cura di G. Negri-Clementi, Ginevra-Milano, Skira, 2012.
- AA.VV., *Il diritto dell'arte*, 2. *La circolazione delle opere d'arte*, a cura di G. Negri-Clementi e S. Stabile, Ginevra-Milano, Skira, 2013.
- AA.VV., *La vendita dei beni di consumo*, a cura di Ros. Alessi, Milano, Giuffrè, 2005.
- Alberro, A., *Arte Concettuale e strategie pubblicitarie*, Milano, Johan & Levi, 2011.
- Barcellona, M., *Trattato della responsabilità civile*, Torino, UTET, 2011.
- Bianca, C.M., *La vendita e la permuta*<sup>2</sup>, in «Trattato di diritto civile italiano», fondato da F. Vassalli, VII, 1, Torino, UTET, 1993.
- Calvo, R., *I nessi tra errore sulle qualità e rimedi per vizi e difetti*, in «I contratti del turismo, dello sport e della cultura», a cura di F. Delfini e F. Morandi, in «Trattato dei contratti», diretto da P. Rescigno e E. Gabrielli, Torino, UTET, 2010.
- Cataudella, A., *I contratti. Parte generale*<sup>3</sup>, Torino, Giappichelli, 2009.
- Cattaneo, G., *Il concorso di colpa del danneggiato*, in «Rivista di diritto civile», I, 1967.
- Cherti, S., *L'acquisto di arte moderna e contemporanea*, in «Rassegna di diritto civile», 2015.
- Christov-Bakargiev, C., *Arte povera*, Londra, Phaidon, 1999.
- di Majo, A., *Garanzia e inadempimento nella vendita di beni di consumo*, in «Europa e diritto privato», 2002.
- Donati, A., *Law and Art: diritto civile e arte contemporanea*, Milano, Giuffrè, 2012.
- Donati, A., *I contratti degli artisti. Nuovi modelli di trattativa*, Torino, Giappichelli, 2012.
- Donati, A., *Autenticità, Authenticité, Authenticity dell'opera d'arte. Diritto, mercato, prassi virtuose*, in «Rivista di diritto civile», 2015.
- Ferri, G.B., *La vendita*<sup>2</sup>, in «Trattato di diritto privato», 11, «Obbligazioni e contratti», III, diretto da P. Rescigno, Torino, UTET, 2000.
- Gabrielli, E., *La consegna di cosa diversa*, Napoli, Jovene, 1987.
- Giacobbe, G., e Giacobbe, D., *Il lavoro autonomo. Contratto d'opera*<sup>2</sup>, artt. 2222-2228, a cura di P. Virgadamo, in «Il Codice civile. Commentario», diretto da P. Schlesinger, continuato da F.D. Busnelli, Milano, Giuffrè, 2009.

- Luminoso, A., *La compravendita*<sup>7</sup>, Torino, Giappichelli, 2011.
- Mazzamuto, S., *Equivoci e concettualismi nel diritto europeo dei contratti: il dibattito sulla vendita di beni di consumo*, in «Europa e diritto privato», 2004.
- Mazzamuto, S., *Il contratto di diritto europeo*<sup>3</sup>, Torino, Giappichelli, 2017.
- Mengoni, L., *Profili di una revisione della teoria sulla garanzia per i vizi nella vendita*, in «Rivista di diritto commerciale», 1953.
- Messineo, F., voce *Contratto (dir. priv.)*, in «Enciclopedia del diritto», IX, Milano, Giuffrè, 1961.
- Musolino, G., *Contratto d'opera professionale*<sup>2</sup>, in «Il Codice civile. Commentario», diretto da P. Schlesinger, continuato da F.D. Busnelli, Milano, Giuffrè, 2014.
- Pancotto, P.P., *Arte contemporanea: il nuovo millennio*, Roma, Carocci, 2013.
- Panza di Biumo, G., *Ricordi di un collezionista*, Milano, Jaca Book, 2006.
- Perlingieri, P., *Della cessione dei crediti*, Art. 1260-1267, in «Commentario del Codice civile Scialoja-Branca», Bologna-Roma, Zanichelli, 1982.
- Piraino, F., *La vendita di beni di consumo tra obbligazione e garanzia*, in «Europa e diritto privato», 2006.
- Pistoletto, M., *Il Terzo Paradiso*, Venezia, Marsilio, 2010.
- Poli, F., *Il sistema dell'arte contemporanea*, Roma-Bari, Laterza, 1999.
- Poli, F., *Minimalismo. Arte Povera. Arte Concettuale*, Roma-Bari, Laterza, 2014.
- Rossello, C.C., *Il danno evitabile. La misura della responsabilità tra diligenza ed efficienza*, Padova, CEDAM, 1990.
- Roppo, V., *Il contratto*, in «Trattato di diritto privato», a cura di G. Iudica e P. Zatti, Milano, Giuffrè, 2001.
- Rubino, D., *La compravendita*<sup>2</sup>, in «Trattato di diritto civile e commerciale», diretto da A. Cicu e F. Messineo, XXIII, Milano, Giuffrè, 1962.
- Sacco, R., *L'errore sulla paternità del quadro*, in «Rivista di diritto commerciale», 1949, II.
- Stabile, S., *Videoarte e diritti d'autore*, in «Il Diritto industriale», 2007.

