

# Crypto-Arte e mercato secondario

Ugo Minneci (Orcid 0000-0001-9799-0810)

Professore Ordinario di Diritto Commerciale, Università degli Studi di Milano

DOI: 10.54103/milanoup.150.c186

ABSTRACT: Il presente saggio indaga l'impatto delle nuove tecnologie e, in particolare, degli NTFs sul mondo dell'arte. Superato l'entusiasmo iniziale legato ai primi esperimenti di tokenizzazione di alcuni dipinti, appare infatti maturo il tempo per una seria riflessione sulle potenzialità e, al tempo stesso i limiti, di uno strumento che – se è forse eccessivo equiparare a un elemento totalmente disruptive – sembra comunque destinato a modificare il funzionamento di un mercato che si caratterizza per la presenza della peculiare figura del collezionista.

The work analyses the impact of new technologies, particularly NTFs, on the art world. Once the initial enthusiasm linked to the first tokenization experiments of some paintings has been overcome, the time appears ripe for a profound reflection on this tool's potential and limits. However, it seems destined to change the functioning of a market characterized by the presence of the peculiar figure of the collector.

SOMMARIO: 1. L'avvento degli NFTs nel mondo dell'arte – 2. La tokenizzazione delle opere fisiche - 3. La tokenizzazione delle opere native digitali -4. Sulle opere d'arte *off-line* smaterializzate -5. L'emissione di tokens come strumento di finanziarizzazione della produzione di oggetti d'arte

## 1. L'avvento degli NFTs nel mondo dell'arte

Parlare di NFTs abbinati a una opera d'arte non costituisce più una novità<sup>1</sup>; anzi l'idea di *tokenizzare* un oggetto di interesse artistico – a prescindere per il momento da quale sia la rilevanza concreta di una simile operazione – può considerarsi ormai sedimentata anche a livello di pensiero comune, come desumibile

---

1 La presente pubblicazione è stata elaborata nell'ambito del Progetto Securing Digital Transformation –Spoke 9 – Security and Rights in the CyberSpace – PNRR MUR . M4C2 -1.3 – CUP del progetto G43C22002580001 – Codice del progetto PE00000014

Per quanto concerne la letteratura giuridica, peraltro in forte espansione, appare d'obbligo prendere le mosse da AA.VV., *NFT L'arte e il suo doppio* a cura di F. ANNUNZIATA- A. CONSO, Milano, 2021; A. GUACCERO-G. SANDRELLI, *Non Fungible Tokens (NFTs)*, in *Banca borsa tit. cred.* 2022, I, 824 ss; nonché M.F. TOMMASINI, *NFT o crypto art. Inquadramento giuridico e prospettive di tutela nel mercato digitale*, in [www.juscivile.it](http://www.juscivile.it), 2023. Da segnalare altresì la collettanea curata da A. NEGRI-CLEMENTI, *Economia dell'arte. Mercato, diritto e trasformazione digitale*, Milano, 2023.

dalla frequenza con la quale la stampa non solo di settore ma anche generalista affronta il tema. Eppure, continuano a manifestarsi molte incertezze sul senso e sul futuro del fenomeno in esame e, di riflesso, su quello che appare essere il suo prodotto più immediato, ovvero la *Crypto arte*<sup>2</sup>: espressione, quest'ultima, che si presta non tanto ad evocare un movimento artistico che si richiami a un determinato manifesto programmatico o a una condivisa visione stilistica, bensì a ricondurre, sotto una medesima egida, opere fra loro anche eterogenee ma che presentano come elemento comune quello di essere espresse in forma digitalizzata (già nell'originale o almeno in una versione derivata) e di essere correlate a un token registrato su una rete blockchain e contraddistinto da unicità (e quindi *not fungible*) e trasferibilità mediante *smart contract*<sup>3</sup>.

Basti pensare che, nel constatare una drastica riduzione dei relativi scambi, un recente articolo – a firma di L. Tremolada – pubblicato il 9 settembre 2023 sull'inserito *Plus Risparmio* del Sole24Ore ha posto la seguente domanda: «che fine hanno fatto gli NFTs e la CryptoArte?».

Naturalmente, liquidare la vicenda degli NFTs come una parabola già conclusa sarebbe affrettato, al pari di quello che è stato il pensare che la diffusione della nuova tecnologia avrebbe avuto un impatto *disruptive* sulla tradizionale configurazione del mercato dell'arte.

Vero è, piuttosto, che, per avviare correttamente il discorso, sembra imprescindibile adottare un approccio funzionale, ponendosi l'interrogativo se vi siano delle esigenze proprie del mercato dell'arte che il ricorso agli NFTs potrebbe contribuire a soddisfare in maniera più efficiente ed efficace<sup>4</sup>.

Al riguardo, preme fin da subito segnalare che, per l'insufficiente elasticità dell'offerta, il carattere altamente soggettivo del processo di determinazione dei prezzi, la scarsa liquidità degli investimenti, le asimmetrie informative, le incertezze legate all'autenticità e attribuzione delle opere, i conflitti di interesse e la poca trasparenza, la costitutiva mancanza di standardizzazione (a causa per l'appunto della eterogeneità e della modesta frequenza) degli scambi, quello delle opere d'arte viene considerato dagli economisti come un mercato altamente *sui generis*, anzi più propriamente un contro-mercato<sup>5</sup>.

Di sicuro, il mercato dell'arte viene a collocarsi su una sponda se non opposta, senz'altro diversa, da quella del mercato dei capitali: vuoi per la (tradizionale) unicità degli oggetti artistici rispetto alla fungibilità e standardizzazione degli

2 La valenza semantica, ancora fluida, della formula *CryptoArte* viene correntemente segnalata in dottrina: cfr. I. QUARONI, *Crypto Art: un fenomeno in cerca di definizione*, in AA.VV., *Economia dell'arte*, cit., 411 ss.

3 Per una riflessione aggiornata sulla natura e funzione delle reti blockchain e del codice smart contract v. F. BASSAN-M. RABITTI, *Recenti evoluzioni dei contratti sulla blockchain. Dagli smart legal contracts ai "contracts on chain"*, in *Riv. Dir. banc.*, 2023, 561 ss.

4 Per una impostazione simile, M.F. TOMMASINI, *NFT o crypto art*, cit., 2 ss.

5 Così A. BARENGHI, *Considerazioni sulla tutela dell'opera d'arte nel mercato*, in *Riv. Dir. Comm.*, 2019, 433 ss.

strumenti finanziari (ovviamente nei limiti della serie collocata dall'emittente), vuoi per il rilievo che sull'andamento della quotazione di un'opera d'arte si presta ad assumere la figura del collezionista (di per sé costituente una peculiare declinazione di *homo ludens*<sup>6</sup>), il cui agire si parametrizza secondo traiettorie spesso non coincidenti con i canoni di comportamento di un operatore razionale (o *homo oeconomicus*), che rappresenta – o meglio dovrebbe rappresentare – l'idealtipo dell'investitore su titoli<sup>7</sup>.

Da qui, i tradizionali problemi legati da un lato all'autenticità (sotto il duplice profilo della falsità e/o errata attribuzione), dall'altro al valore di mercato della creazione artistica.

A ciò dovendosi aggiungere che la situazione di autorialità comporta il riconoscimento in favore dell'artista di diritti personali (potere di rivendicare la paternità, di opporsi alla modificazione dell'opera, di ritirarla dal commercio, nonché secondo alcuni anche di inedito) e diritti patrimoniali (tra cui, ad esempio, i diritti rispettivamente di riproduzione, di esposizione e/o comunicazione al pubblico, di distribuzione e messa in commercio); che solo i secondi ma non i primi possono formare oggetto di cessione e successiva circolazione; che nell'ipotesi di c.d. opera ad esemplare unico, ovvero allorquando l'idea creativa si trovi fissata in un supporto materiale, è possibile distinguere tra diritti sull'opera (sul c.d. *corpus mysticum*) e diritti sull'esemplare originale (*corpus mechanicum*) e su quelli eventualmente derivati<sup>8</sup>; che la consistenza materiale dell'originale finisce per assoggettare le vicende traslative che lo riguardano al regime della circolazione dei beni mobili e, in particolare, alla regola degli acquisti *a non domino*; che quella sull'originale resta comunque una proprietà *sui generis*, entro certi limiti risultando condizionata dai coesistenti diritti sull'opera; che anche nella dimensione *off line*, l'avvento delle opere d'arte smaterializzate (introdotto da alcuni movimenti artistici fin dal secolo scorso) ha richiesto, nell'assenza del *corpus mechanicum*, di prendere le distanze dal modello della circolazione c.d. possessoria; che le c.d. opere native digitali, oltre a rientrare nel novero di quelle oggetto di smaterializzazione, sollevano l'ulteriore problema della loro perfetta riproducibilità e di una fruibilità potenzialmente illimitata.

Ciò posto, appare di intuitiva evidenza come una valutazione dell'impatto degli NFTs sul mondo dell'arte non possa condursi in modo unitario, ma debba

6 Non è certo un mistero che taluni atteggiamenti del collezionismo possano rasentare il capriccio, fermo però restando che le recenti crisi finanziarie (a partire da quella del 2008) hanno anche indotto a dubitare seriamente sul fatto che i mercati mobiliari siano davvero il terreno di elezione degli operatori razionali.

7 Per una descrizione delle dinamiche che caratterizzano il mercato dell'arte v. A. DONATI, *Autenticità, authenticity, authenticity dell'opera d'arte. Diritto, mercato, prassi virtuose*, in *Riv. Dir. Cin.*, 2015, I, 987 ss.

8 Cfr. P. AUTERI, *Il contenuto de diritto d'autore*, in AA.VV., *Diritto industriale, proprietà intellettuale e concorrenza*, Torino, 2016, 639 ss.

necessariamente articolarsi in funzione del tipo di opera oggetto di volta in volta di attenzione<sup>9</sup>.

## 2. La tokenizzazione delle opere fisiche

Di sicuro, quello del Tondo Doni di Michelangelo costituisce il caso più eclatante a livello mediatico di digitalizzazione di un'opera d'arte fisica. Ma, al di là di tale vicenda (peraltro contraddistinta da alcune peculiarità critiche<sup>10</sup>), non sono rari gli esempi di artisti che realizzano la copia digitale di un proprio lavoro analogico per farne oggetto di tokenizzazione attraverso l'abbinamento a un NFT.

Come è noto, l'NFT consiste in una stringa crittografica unica e non replicabile, ovvero in un insieme di meta-dati che includono un codice identificativo del bene digitale al quale si riferisce (c.d. *hash*)<sup>11</sup>. Esistono piattaforme *ad hoc* (*marketplace*)<sup>12</sup> basate sulla tecnologia blockchain in cui i *Non-Fungible Token* possono essere creati e scambiati nel rispetto delle regole (*Terms of Service*) che ciascun circuito si è dato. In particolare, le transazioni all'interno del marketplace sono eseguite in modo automatico tramite *smart contract*, ovvero protocolli o programmi informatici incorporanti anche clausole contrattuali (pur sempre codificate in linguaggio informatico), che si attivano al verificarsi di certe condizioni definite *ex ante*.

Premesso che la creazione di una versione tokenizzata di un'opera fisica, concretandosi in una forma di esercizio del c.d. diritto di riproduzione, è da considerare – almeno in linea di principio – come una prerogativa autorale anche nell'eventualità in cui sia già intervenuta la vendita del *corpus mechanicum*, preme osservare fin da subito che il senso di una simile operazione appare ravvisabile nella possibilità di identificare nella copia digitale, in quanto contraddistinta in termini di unicità ed esclusività della relativa situazione di appartenenza per

9 Per il prosieguo dell'indagine utili considerazioni si rinvengono in G. TROVATORE, *L'opera d'arte e il suo valore nell'epoca della blockchain*, in *Arte e dir.*, 2022, 81 ss. e E. BUFANO, *Blockchain e mercato delle opere di interesse artistico: piattaforme, nuovi beni e vecchie regole*, in *Aedon* 2021, 100 ss.

10 Come è noto, la tokenizzazione del dipinto Tondo Doni di Michelangelo Buonarroti ha sollevato il tema dello sfruttamento economico da parte di terzi di immagini riprodotte digitalmente riguardanti beni appartenenti al patrimonio dello Stato.

11 Come scrive A. CALONI, *Blockchain e mercato dell'arte: spunti di diritto privato*, in *Arte e dir.*, 2022, 196, «L'opera d'arte fisica viene riprodotta in un file digitale che a sua volta è associato ad un token non fungibile che lo identifica». In argomento, cfr. altresì N. MUCIACCIA- S. LOPOPOLO, *Prime riflessioni sul rapporto tra NFT e proprietà intellettuale*, in *Dir. Inf. e informatica*, 2022, 893 ss.; A. NEGRI-CLEMENTI, *Il sistema economico-legale della crypto arte. La tokenizzazione dell'arte digitale*, in AA.VV., *Economia dell'arte*, cit., 430.

12 Tra i circuiti di compravendita di NFTs si possono ricordare da un lato *Opensea.io* che si configura come una piattaforma peer to peer che si proclama “fornitore di oggetti digitali rari e pezzi da collezione”; dall'altro lato *Foundation* che si caratterizza per una più rigoroso metro di selezione dei creatori abilitati ad offrire le proprie opere.

effetto dell'abbinamento a un NFT, un nuovo bene, suscettibile di ingenerare l'interesse dei collezionisti e quindi di stimolare una sorta di mercato parallelo<sup>13</sup>.

Tale scenario potrebbe tradursi in una realtà ulteriormente «aumentata» qualora prendesse piede la soluzione di frazionare digitalmente l'oggetto d'arte. Il riferimento è in particolare a quanto avvenuto per l'opera «14 Small Electric Chairs» di Andy Warhol, dalla quale sono stati ricavati svariati token, ciascuno rappresentativo di un tassello dell'intero, che sono stati venduti a più di 800 partecipanti tramite un'asta basata su uno smart contract, raccogliendo la somma complessiva di 1,7 milioni di dollari equivalenti al 31,5% del valore totale del bene.

A ciò può aggiungersi la possibilità – almeno in via astratta - di assicurare un maggior grado di effettività al c.d. diritto di seguito, grazie, da un lato, alla tracciabilità di tutti gli scambi che si perfezionano in una infrastruttura DLT, dall'altro alla programmabilità dello smart contract in modo da girare in via automatica – in uno con l'esecuzione dell'affare – l'ammontare dovuto sul wallet dell'artista, stornandolo dall'importo del prezzo da accreditare sul “borsellino elettronico” del venditore: fermo tuttavia l'avvertimento che, nel concreto, avendosi a che fare con intermediari (tali sono da intendersi i gestori dei marketplace) esteri, e per lo più extra-europei, la questione cruciale da risolvere prima di ogni altra sarà quella di natura internazionale-privatistica riguardante l'identificazione delle legge applicabile all'operazione realizzata nel circuito.

Solleva invece perplessità l'idea secondo cui un NFT associato a un'opera che non è nativa digitale possa assolvere a una sorta di funzione di notarizzazione, accrescendo il coefficiente di fiducia in un mercato come quello dell'arte, tradizionalmente opaco e caratterizzato da accentuate asimmetrie informative. Al riguardo, deve premettersi che l'equiparazione di un NFT a un certificato di autenticità è stata indotta dalla constatazione che il token si presta a contenere un set di informazioni sulla *provenance* del bene al quale si riferisce (titolarità, origine, storia, natura, autenticità, attribuzione, collocazione). Cionondimeno, come lucidamente segnalato, se è vero che le informazioni relative a un'opera tokenizzata rimangono cristallizzate nella blockchain senza che possano essere alterate, è altrettanto vero che nessuno può veramente assicurare che tali informazioni siano veritiere. In altri termini, un sistema basato sulla tecnologia DLT non è in grado di garantire né l'autenticità delle informazioni immesse, né la titolarità dell'opera collegata<sup>14</sup>. Da quest'angolo visuale, si presenta anzi tutt'altro che remoto il rischio di digitalizzazione delle opere di un artista da parte di soggetti terzi che non ne hanno diritto. È ad esempio quanto avvenuto

13 Sulla evoluzione del significato di originale e copia nel mondo dell'arte, v. S. HECKER-M. VANZETTI, *L'originale nell'arte come concetto mutevole nel tempo e nell'ambito della sua attuale tutela*, in *Arte e dir.*, 2022, I, 29 ss.

14 Così A. NEGRI-CLEMENTI, *Il sistema economico-legale della crypto arte. La tokenizzazione dell'arte digitale*, in AA.VV., *Economia dell'arte*, cit., 449.

con il disegno di Basquiat *Free Comb with Pagoda*, che ha formato oggetto di tokenizzazione da parte del titolare del diritto di proprietà sull'originale, ma non del diritto autorale di riproduzione del *corpus mysticum*; con la conseguenza che il soggetto detentore di quest'ultimo, ovvero la Fondazione Jean-Michel Basquiat, ha prontamente reagito, facendo in modo che il relativo NFT venisse ritirato dall'asta per la sua vendita che era stata organizzata all'interno di una piattaforma di scambio<sup>15</sup>. Non a caso una delle più importanti e famose al mondo marketplace (ossia OpenSea) non si è fatta scrupolo di rivelare come l'80% degli NFTs in offerta al proprio interno siano frutto di plagio e conseguentemente di raccomandare agli utenti interessati all'acquisto di compiere personalmente le opportune verifiche sul realizzatore del token e in particolare sulla legittimazione del medesimo a crearlo.

È poi da escludere che il trasferimento di un NFT relativo a un'opera digitalizzata possa comportare il contestuale passaggio anche dell'originale (fisico). Deve anzi osservarsi che, non solo l'opera analogica e la sua versione tokenizzata sono destinate a coesistere in due dimensioni parallele, ma almeno nell'oggi (ovvero nell'attuale stadio della evoluzione tecnologica e del dato normativo) appare altresì remota l'eventualità che dalla creazione di un NFT possa discendere una qualche interferenza sul regime della c.d. circolazione possessoria. Più chiaramente, non sembra che l'esistenza di un token associato ad un'opera che non sia nativa digitale possa da sola ribaltare il quadro della disciplina delle vicende traslative oppure incidere sull'applicazione dell'art. 1153 c.c., sollecitando a riconoscere l'assenza del requisito della buona fede in capo all'acquirente per il mero fatto che il bene provenga da un soggetto diverso dal titolare dell'NFT. Vi osta anzitutto la mancanza di una norma che, istituendo per le opere d'arte un sistema di pubblicità basato sulla DLT ed equiparabile al modello tavolare, attribuisca alla registrazione degli atti creativi e traslativi degli NFTs una funzione per così dire costitutiva anche rispetto all'originale<sup>16</sup>. D'altro canto, di fronte alla constatazione di un mercato di NFTs frammentato in una molteplicità di marketplaces di scambio, disconoscere la buona fede in capo all'acquirente di un opera materiale per la sola ragione di non avere verificato, in ciascuna delle piattaforme potenzialmente rilevanti, l'esistenza di token incompatibili con il titolo del proprio dante causa appare atteggiarsi come una forzatura del tutto arbitraria, specie alla luce dell'assenza di indici normativi orientati nel senso prospettato.

15 Al di là del caso estremo di chi ha creato un NTF su una piattaforma blockchain attestandosi come proprietario della Gioconda di Leonardo, preme qui richiamare – pur se intervenuta nella distinta, ma comunque affine, materia della tutela dei segni distintivi - l'ordinanza del 20 luglio 2022 n. 14994, con la quale il Trib. Roma ha inibito la commercializzazione di NFTs riproduttivi *inter alia* di un marchio registrato altrui, in quanto realizzati senza la previa acquisizione del consenso del soggetto titolare di quest'ultimo (una nota squadra di calcio del campionato italiano).

16 Pone l'accento su tale aspetto C. SANDEI, *Blockchain e sistema autorale: analisi di una relazione complessa per una proposta metodologica*, in *Nuove leggi civ. comm.*, 2021, 204.

### 3. La tokenizzazione delle opere native digitali

È noto che le opere d'arte create fin dall'origine in forma digitale si presentano, per loro natura, facilmente riproducibili e pertanto, una volta pubblicate (ovvero rese di dominio pubblico), difficilmente proteggibili. In effetti, la produzione di copie digitalizzate, non distinguibili dal preteso originale, si rivela agevole; sicché l'interesse dei collezionisti verso questo tipo di beni artistici finisce per essere scoraggiato, vuoi per l'assenza dell'elemento dell'unicità (non essendovi modo di riconoscere il file primigenio da quelli successivi), vuoi per l'inattitudine dell'opera ad atteggiarsi come risorsa scarsa e dunque a formare oggetto di un mercato (stante la possibilità di declinarla in un numero potenzialmente infinito di esemplari identici).

Tenendo a mente tali premesse, risulta di intuitiva evidenza come il ricorso alla tokenizzazione di un'opera nativa digitale si presti a sconvolgere lo scenario appena delineato alla stregua di una rivoluzione copernicana. Vero è infatti che la realizzazione di un NFT ha per risultato quello di creare l'unicità dell'oggetto al quale si riferisce. In altri termini, il token viene ad offrirsi come lo strumento tramite il quale l'artista può attribuire al file che ha costituito la forma espressiva della propria idea creativa il carattere di originale dell'opera, così rendendolo suscettibile di interesse per i collezionisti (e quindi punto di riferimento di un potenziale mercato), in quanto unico ad essere proponibile come tale<sup>17</sup>.

Costituisce un esempio indicativo delle potenzialità del fenomeno appena descritto la vendita nell'ambito di un'asta organizzata da Christie's, per un prezzo pari a 69 milioni di dollari, dell'opera *Everydays: The first 5000 days* che l'artista Beeple ha realizzato in forma digitale e tokenizzato.

Naturalmente, rimane fermo il rilievo, già richiamato con riguardo agli oggetti d'arte materiali, per il quale un sistema DLT non è di per sé in grado di garantire la veridicità delle informazioni registrate. Cionondimeno, trattandosi di un'opera che nasce in forma digitale, non solo potrà utilizzarsi l'accorgimento di far coincidere la pubblicazione della stessa con la creazione del corrispondente NFT (avvalendosi anche del meccanismo della marcatura temporale che è connaturato a una rete blockchain), ma per l'artista sarà anche possibile veicolare all'interno del token un set di informazioni e materiali informativi, tale da rendere più agevole – in caso di successive contestazioni – l'accertamento della propria paternità. Da quest'angolo visuale, la creazione di un NFT associato a un'opera nativa digitale si presta ad assolvere in maniera più efficace a quella che è stata definita la funzione di notarizzazione: consentendo anzitutto agli

---

17 Per la verità, come scritto da P. CARRIERE, *La "crypto-arte" e i non fungible tokens (NFTs): tentativi di inquadramento giuridico*, agosto 2021, in [www.dirittobancario.it](http://www.dirittobancario.it), 7, è pure immaginabile l'ipotesi in cui l'opera d'arte nativa digitale sia incorporata nello stesso NFT; si tratta tuttavia di una soluzione poco praticata – almeno ad oggi – in quanto complessa e costosa (essendo fortemente energivora).

artisti, ma nel caso di commercializzazione e circolazione successiva del token anche a collezionisti ed operatori professionali, di precostituirsi mediante marcatura temporale, una prova certa circa l'esistenza – in un dato momento – di una molteplicità di dati: non solo la data di realizzazione del bene o di quella del suo acquisto ovvero l'indicazione della sussistenza di un diritto diverso dalla proprietà, ma pure una serie evidenze relative alla fase creativa dell'opera stessa (fotografie, testimonianze dell'artista, lavori preliminari e bozzetti).

In pari tempo, la necessità che il trasferimento di un NFT avvenga sulla rete DLT nella quale è stato registrato offre l'ulteriore pregio di assicurare la tracciabilità degli scambi successivi, aumentandone il coefficiente di certezza e dunque il livello di fiducia generale all'interno del mercato dell'arte (o, meglio, di questo specifico segmento).

È appena il caso di aggiungere che essere titolare di un NFT associato all'opera digitale non significa per ciò solo risultare detentore di tutti i diritti patrimoniali sul bene. Sotto questo profilo, occorre sempre distinguere tra le prerogative spettanti all'artista e quelle invece riconoscibili in capo all'acquirente del token. Come già rilevato in dottrina, salvo diverse e specifiche regolamentazioni previste dal singolo marketplace o salvo diverso accordo che deve risultare all'interno dello smart contract, i diritti patrimoniali sull'opera sono destinati a rimanere in capo all'artista. Ne consegue che «l'acquirente non potrà ... sfruttare economicamente l'opera digitale collegata all'NFT o far circolare copie della stessa, ma avrà unicamente diritti limitati di utilizzazione economica dell'NFT, che potrà essere venduto, scambiato o trasferito a fronte del pagamento di un prezzo»<sup>18</sup>. Appare dunque da escludere che, in assenza di una diversa e più ampia pattuizione, il cessionario di un NFT possa riprodurre l'opera digitale, pubblicarla e/o diffonderla presso il pubblico.

Da ultimo, preme rilevare che si rivelerebbe con ogni probabilità superfluo interrogarsi sulla ipotizzabilità di una circolazione del token che avvenga *all'esterno* di una rete DLT nel rispetto del principio consensualistico di cui all'art. 1376 c.c. Invero, al di là di ogni questione sulla negoziabilità di un NFT staccato da una rete blockchain (potendosi al riguardo sollevare il dubbio della sua pensabilità e, di riflesso, esistenza in una dimensione diversa da quella on line), appare comunque decisivo rilevare che, per aversi una vicenda traslativa con pienezza di effetti e, in particolare, opponibile *erga omnes*, non può prescindersi dal compimento delle formalità e degli atti di esecuzione previsti dalla infrastruttura all'interno della quale il token è stato creato.

---

18 A. NEGRI-CLEMENTI, *Il sistema economico-legale della crypto arte La tokenizzazione dell'arte digitale*, in AA.VV., *Economia dell'arte*, cit., 443.



#### 4. Sulle opere d'arte off-line smaterializzate

In taluni dei suoi filoni, l'arte contemporanea ha conosciuto un processo di smaterializzazione che ha determinato il superamento della c.d. filosofia dell'appendo e dell'appoggio<sup>19</sup>. Più precisamente, accanto ad opere in cui la creatività dell'artista viene fermata e cristallizzata in una res materiale (la c.d. *res signata*), si trovano pure realizzazioni che hanno una durata temporale e una materialità intermittenti, in quanto suscettibili di «essere smantellate o smontate e poi eventualmente reificate, riattivate o riattualizzate per un ulteriore e successivo evento»<sup>20</sup>.

È il caso, ad esempio, delle produzioni di Félix González Torres che si caratterizzano per consistere in elementi che lo spettatore deve consumare od asportare (caramelle o cioccolatini) con la conseguenza di essere destinate a dissolversi progressivamente, ma che si prestano ad essere riattivate e iniziare un nuovo ciclo di vita.

È il caso altresì delle opere riconducibili alla c.d. *Arte concettuale*, il cui valore prescinde dall'apparenza estetica per poggiare sul messaggio proposto dall'artista; oppure di quelle inquadrabili nel genere della performance artistica che si identificano per il fatto di unire «atto creativo e creazione in un *unicum* che esplicita l'esperienza della trasformazione»<sup>21</sup>.

Ora, è stato osservato che le suddette modalità espressive trasferiscono «la manifestazione dell'atto creativo dall'opera in sé, oggetto materiale prodotto e segnato con l'impronta personale dell'artista, alla documentazione delle istruzioni fornite dal medesimo per la definizione della sua opera-idea o oggetto in divenire»<sup>22</sup>.

Ne discende che la creazione artistica non si materializza nell'oggetto, ma paradossalmente nel certificato contenente le indicazioni dell'autore per la sua materiale realizzazione a cura e per atto dell'utente e al rispetto delle quali risulta condizionato il requisito della autenticità. Per restare all'esempio di González Torres, dell'opera non sarà ceduto il supporto materiale e tanto meno i cioccolatini o caramelle, bensì il documento di istruzioni: acquisito quest'ultimo, il detentore avrà titolo per riprodurre l'opera in un solo esemplare (per assicurarne l'unicità) e nel luogo e per il numero di volte consentito.

Si viene così ad instaurare una relazione esclusiva di carattere negoziale tra artista e collezionista; al punto che, in caso di circolazione successiva dell'opera,

19 L'espressione si deve a A. CHIANALE, *Diritto e identità dell'opera d'arte contemporanea*, in AA.VV., *I diritti dell'arte contemporanea* a cura di G. AJANI e A. DONATI, Torino, 2011, 58.

20 A. DONATI, *La tutela giuridica dell'identità e dell'integrità dell'opera d'arte contemporanea*, in *Contr. Impr.*, 2017, 61 ss.

21 A. MONTANARI, *Arte e diritto in dialogo: la performance artistica*, in *Europa e dir. priv.*, 2019, 785 ss.

22 Così A. DONATI, *La tutela giuridica dell'identità*, cit., 64.

occorrerà che l'artista proceda a redigere un nuovo certificato, quello precedente dovendosi ritenere ormai superato<sup>23</sup>.

Proprio quest'ultima precisazione induce a considerare con un certo scetticismo l'utilità di una eventuale tokenizzazione delle opere in discorso: non perché il certificato con le istruzioni non possa essere registrato su blockchain; ma perché l'ipotetico NFT si rivelerebbe, nella realtà dei fatti, intrasferibile.

Invero, la necessità di redigere un certificato *ad hoc*, con riformulazione delle relative istruzioni ogni volta che intervenga un mutamento nella titolarità del diritto di riproduzione dell'opera, equivale a ravvisare, nell'ipotesi di un avvicendamento del detentore, una vicenda (non bilaterale di carattere traslativo, bensì) trilaterale di natura abdicativo-costitutiva, risultante dalla combinazione del consenso dell'artista con quello del soggetto intenzionato a spogliarsi del diritto e con quello del soggetto interessato ad acquisirne la spettanza.

## 5. L'emissione di tokens come strumento di finanziarizzazione della produzione di oggetti d'arte

Da ultimo, preme svolgere un rapido cenno ad uno scenario in cui l'opera d'arte offre il sostrato per l'emissione di tokens che finiscono per assumere le caratteristiche di un prodotto finanziario<sup>24</sup>.

In particolare, il riferimento è all'ipotesi in cui un autore ricorra alla promozione di una *Ico* (*Initial Coin Offering*) avente ad oggetto l'offerta di copyright tokens per finanziare una realizzazione artistica (materiale o digitale che sia) futura. Più precisamente, il senso complessivo dell'operazione sarebbe quello di proporre in sottoscrizione token rappresentativi ciascuno di una quota di uno o più diritti di sfruttamento economico sull'opera. L'emissione dovrebbe riguardare unità standardizzate e fungibili (in quanto contraddistinte dal medesimo contenuto - una determinata frazione delle prerogative patrimoniali derivanti dalla situazione di autorialità - e conseguentemente dallo stesso valore nominale) e pertanto

23 Cfr. A. DONATI, *La tutela giuridica dell'identità*, cit., 65.

24 Per la verità, sia pure con cautela, è stato proposto anche per le opere d'arte tokenizzate l'inquadramento all'interno dei prodotti finanziari e in particolare degli strumenti derivati (così P. CARRIERE, *La "crypto rte"*, cit., 13). Tale ricostruzione parrebbe tuttavia mostrare l'inconveniente di ridimensionare eccessivamente il ruolo del collezionismo, da sempre protagonista nel mercato dell'arte e, a ben vedere, destinato ad assumere un rilievo ancora maggiore quando gli oggetti commercializzati consistano in entità digitalizzate, come tali perfettamente riproducibili. In altri termini, sembra da doversi ritenere che, senza lo spirito del collezionista (interessato come tale a possedere un originale anche *sui generis*), un mercato secondario degli NFTs relativo ad opere d'arte non potrebbe mai decollare: sicché evocare in tale contesto la categoria del prodotto finanziario rischia di tradursi in una forzatura, stante la constatazione che il movente degli attori quanto meno principali non sarebbe l'aspettativa di una rendita finanziaria, ma per l'appunto l'acquisizione dell'opera ancorché in formato tokenizzato.

anche cedibili (ovvero suscettibili di circolazione successiva all'interno della rete blockchain in cui sono stati creati)<sup>25</sup>.

Premesso che il nostro ordinamento ammette (cfr. art. 1348 c.c.) atti dispositivi aventi ad oggetto una *res futura* – sicché l'attuale inesistenza dell'opera non costituisce un profilo problematico dell'affare –, è stato cionondimeno correttamente sottolineato come un simile tipo di iniziativa presenti un coefficiente di rischio elevato, vuoi perché non è affatto detto che l'artista riesca a portare a compimento la propria realizzazione, vuoi perché i fondi raccolti in funzione dello scopo potrebbero essere distratti o sottratti<sup>26</sup>.

Ferma restando la pertinenza degli avvertimenti appena riferiti, occorre poi aggiungere che il buon fine della operazione non sembra poter prescindere da una qualche forma di organizzazione dei detentori dei token, in modo da assicurare – eventualmente anche conferendola a un intermediario specializzato – una gestione efficiente dei diritti patrimoniali tokenizzati: diritti il cui frazionamento tra una molteplicità numerosa di contitolari *pro quota* rischierebbe altrimenti di determinare una modalità di esercizio degli stessi fortemente entropica e quindi irrazionale. Sempre nell'ottica di costruire un equilibrato assetto dell'affare, parrebbe rivelarsi altrettanto ineludibile l'affidamento dell'opera d'arte, una volta venuta ad esistenza, a un soggetto terzo (diverso cioè, tanto dall'autore, quanto dai detentori dei token), così da evitare in radice la possibilità di una circolazione del bene di stampo possessorio (ossia basata sulla regola “possesso vale titolo”).

Ciò posto, non ci si può esimere dal notare che l'emissione di token tra loro fungibili e in un numero predefinito (risultando difficilmente ipotizzabile la richiesta di un sostegno finanziario senza limite massimo e, in ogni caso, occorrendo l'individuazione del totale per determinare la frazione di diritto rappresentata dalla singola unità) finisce per suggerire la riconduzione degli strumenti offerti all'interno della nozione di prodotto finanziario e, conseguentemente, nell'alveo della relativa disciplina<sup>27</sup>.

L'idea di emettere token che si limitino ad attribuire frazioni di revenues provenienti dallo sfruttamento dell'opera d'arte, lungi dall'allentare un simile inquadramento, finisce anzi per rafforzarlo.

25 Il tema è affrontato da E. DAMIANI, *Cripto-arte e non fungible tokens: i problemi del civilista*, in *dirittomodaearti*, 2022, 361.

26 Così C. SANDEI, *Blockchain e sistema autorale*, cit., 204.

27 P. CARRIERE, *L'opera d'arte nell'ordinamento finanziario italiano*, in *Banca impr. Soc.* 2018, 513 ss. In effetti, i token in questione parrebbero soddisfare i requisiti propri di un investimento di natura finanziaria, presupponendo l'impiego di capitale, l'aspettativa di un rendimento, l'assunzione di un rischio direttamente connesso e correlato all'impiego di capitale.