



**Dipartimento di Giurisprudenza  
Cattedra di Diritto Penale dell'Ambiente**

**Titolo**

**I Reati di Contraffazione, alterazione e  
riproduzione delle opere d'arte**

Relatore  
Prof. Maurizio Bellacosa

Candidato  
Michele Calise  
Matr. 092803

# INDICE - SOMMARIO

## CAPITOLO PRIMO

### **INTRODUZIONE**

1. La falsificazione dell'arte.....	Pag. 1
2. La natura del falso d'arte.....	» 4
2.1. Definizione .....	» 4
2.2. Falso, copia, repliche.....	» 7
2.3. Come riconoscere un falso.....	» 11
3. Origine e sviluppo del falso artistico.....	» 18
3.1 Nascita del fenomeno .....	» 18
3.2 Dalla copia artistica al falso d'arte.....	» 20
4. La legislazione in materia di falsi artistici.....	» 29
5. Conclusioni.....	» 37

## CAPITOLO SECONDO

**LEGGE PIERACCINI E TESTO UNICO BENI CULTURALI ED  
AMBIENTALI**

1. La “Legge Pieraccini” del 1962 e il Testo Unico dei Beni Culturali ed Ambientali..... Pag. 40
2. Perché storici della Legge Pieraccini..... » 42
3. Il Codice dei Beni Culturali (d.lgs. n.42 | 2004)..... » 43

## CAPITOLO TERZO

**OPERE D'ARTE, BENI E PATRIMONIO CULTURALE**

1. Bene e Patrimonio Culturale: evoluzione storico-giuridica del concetto..... Pag. 49
2. Opere di pittura, scultura e grafica; oggetti di interesse storico, archeologico ed oggetti di antichità: i beni tutelati dalla Legge Pieraccini..... » 60
3. Il “ready made”, le fotografie, l’arte povera, l’arte concettuale ...» 62

## CAPITOLO QUARTO

**LE CONDOTTE PUNIBILI**

1. ART. 178 Comma 1 Lettera A) T.U. : Contraffare, alterare o riprodurre un'opera di pittura, scultura o grafica, ovvero un oggetto di antichità o di interesse storico od archeologico..... Pag, 65
2. ART. 178 Comma 1 Lettera B) T.U. : Porre in commercio, detenere per il commercio, introdurre nel territorio dello Stato per il commercio, porre comunque in circolazione ..... » 69
3. ART. 178 Comma 1 Lettere C) e D) T.U.: Accreditare o contribuire ad accreditare, conoscendone la falsità, come autentici opere od oggetti indicati alle lettere A) e B) contraffatti, alterati o riprodotti..... » 71
4. Il momento consumativo delle varie condotte punibili..... » 73
5. Concorso ed autonomia delle condotte..... » 76
6. Sanzioni..... » 77
7. Il falso ed il restauro..... » 78
8. ART. 179: Casi di non punibilità: il c.d. Falso d'Autore..... » 82

## CAPITOLO QUINTO

**I SOGGETTI PUNIBILI**

1. Chiunque, chi: Reati Comuni..... Pag. 86
2. L'Artista Falsario di se stesso.....» 87

## CAPITOLO SESTO

**L'ELEMENTO SOGGETTIVO**

1. Dolo o colpa? ..... Pag. 89
2. Il dolo specifico dell'Art 178 Comma 1 Lettere A) e B) :  
Finalità di trarne profitto e finalità di farne commercio..... » 91

## APPENDICE

1. La Legge 20 Novembre 1971 – N. 1062..... Pag. 92
2. Decreto legislativo 22.01.2004 n° 42, Codice dei Beni Culturali e dell' Ambiente. La parte del Codice dove il legislatore ha inserito le disposizioni penali analizzate in questa tesi..... » 96

BIBLIOGRAFIA..... Pag. 103



# **CAPITOLO PRIMO**

## **INTRODUZIONE**

SOMMARIO: 1. Nozioni Introduttive – 2. La natura del falso d'arte – 2.1 Definizione - 2.2 Falso, copia e replica - 2.3 Come riconoscere un falso – 3. Origine e sviluppo del falso artistico - 3.1 Nascita del fenomeno - 3.2 Dalla copia artistica al falso d'arte - 4. La legislazione in materia di falsi d'arte - 5. Conclusioni

### **1. Nozioni Introduttive**

La falsificazione dell'arte rappresenta uno dei molteplici campi d'azione di una più generale tendenza-esigenza a falsificare un qualsivoglia oggetto, elemento naturale, comportamento, ecc.

La tendenza, più in particolare, è artefice di un meccanismo peréno incline a voler contrapporre al vero un falso vero. Le motivazioni riconducibili a tale atteggiamento possono essere molteplici: si passa da un'inclinazione alla imitatio ad una più proficua propensione alla emulatio; l'attitudine a voler far "splendida mostra di sé" avverso ad uno screening tendente alla perfezione personale attraverso modelli graditi

alle masse.

L'elemento scatenante rimane tuttavia l'appagamento di una richiesta commerciale. Si è dunque nel comparto dell'esigenza che nello specifico scaturisce da una richiesta di mercato; essa è riconducibile ad una banale legge economica secondo la quale quanto più è crescente la domanda di un bene tanto più vi è la necessità di rispondere con una offerta soddisfacente.

Ora, a questa domanda commerciale, per ciò che riguarda il mondo dell'arte, si può dare risposta con tre diversi atteggiamenti: nel primo si cerca di proporre un prodotto che si avvicini quanto più possibile allo stile dell'ideatore di un'opera; nel secondo caso si riproducono opere famose (che andranno ad "abbellire" salotti rendendone familiare l'aspetto dei divisori), delle quali se ne dichiara, da parte dell'artista "copiatore", la non autenticità. Infine, la forzosa volontà di immettere nel circuito artistico-commerciale un'opera inducente a credere che si tratti di un originale; il frutto dell'ingegno di un grande nome.

Quest'ultimo, rappresenta il caso del "falso d'arte".

Tutti gli atteggiamenti sopra enunciati orbitano attorno alla storia del fenomeno "falso artistico" il quale, pur caratterizzandosi sin dal principio di uno spirito "ingannatore", ha conosciuto fasi e tendenze diverse; una propria evoluzione, dunque, sviluppatasi insieme ai mutamenti culturali e che, pur volgendo, attraverso un processo senza dubbio digradante, ad un accezione meramente negativa, lascia affiorare una non sottovalutabile componente culturale: la tendenza del "gusto".

La disquisizione sull'argomento non è quindi tendente al

riecheggiamento di questo o di quell'altro falsario, ma si è voluto guardare al fenomeno, dal punto di vista della sua, se pur complessa, natura, facendo anche emergere, senza alcuna pretesa di inoppugnabilità, qualche personale considerazione mettendone a confronto altre.

Gli episodi citati, legati ai falsi d'arte, hanno dunque essenzialmente la funzione di carpirne, riguardo al fenomeno, lo sviluppo e non quello di approntare digressioni su note opere false e vademecum sui rispettivi autori, (pur avendone, la storia dell'arte, conosciuto di veramente famosi, primo tra tutti Michelangelo).

Emerge tuttavia un tratto netto e cioè che i veri falsari, sono artisti la cui fama è prettamente legata alla loro attività "gabbatrice"; affermatasi soprattutto nel corso del XIX e XX secolo, autori di opere presenti nei più importanti musei del mondo, delle quali ancora se ne paventa una non originalità; capaci di innescare lunghi e accesi dibattiti tra gli addetti ai lavori, che spesso giungono all'unico risultato di amplificare la popolarità del falsario "presunto autore": quando è il caso di dire "divide et impera".

*Il falso, in ogni senso, è la conseguenza di una possibilità di speculazione. è perfettamente inutile falsificare qualcosa se questa operazione non ci concede alcun lucro. Finché esistono i miti esisteranno sempre anche i falsi.*

(Vincenzo Accade, La pratica del falso, 1995)

## 2. La natura del falso d'arte

### 2.1 *Definizione*

Consultando il dizionario della lingua italiana Treccani, alla voce "falso" si legge: "in genere si definisce falso tutto ciò che è sostanzialmente non vero, ma è creduto o si vuol far passare per vero<sup>1</sup>". Per stringere ancora di più il campo si andrà poi all'indicazione semantica del termine "falsificazione" per la quale lo stesso dizionario recita: "l'atto e l'effetto del falsificare; contraffazione, imitazione dolosa di documenti, scritti, opere d'arte e biglietti di banca<sup>2</sup>".

In riferimento alla produzione artistica e nel significato attuale il falso è dunque da intendersi come un oggetto realizzato con la precisa intenzione di ingannare circa l'autore e l'epoca della sua esecuzione; per lo più tale intendimento è confermato dal collocamento dell'opera sul mercato<sup>3</sup>.

Si potrà ancora aggiungere che, false, sono tutte quelle opere d'arte che vengono dipinte eseguite ad imitazione dello stile di un determinato artista, per essere immesse sul mercato come opere autografe.

Per poter definire un'opera d'arte come falsa occorre, (anche sotto il profilo giuridico), l'evidenza del dolo; ma proprio sotto questo aspetto risulta evidente la difficoltà della dichiarazione di falso che va fatta

---

<sup>1</sup> Falso in Vocabolario della lingua italiana, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, fondata da Giovanni Treccani, 1987.

<sup>2</sup> Falso in Vocabolario della lingua italiana, c. it. alla voce falsificazione.

<sup>3</sup> L. Grassi, M. Pepe, Falso in Dizionario della critica d'arte, Torino, UTET, 1978.

risalire alla complessa problematica inerente al fenomeno.

Il concetto di falso, come frode legalmente perseguibile, è relativamente moderno: risale infatti alla fine del 1800 ed è strettamente connesso, da una parte, con il pieno riconoscimento del diritto d'autore (diritto sancito per la prima volta in Inghilterra nel 1735) mentre, dall'altra, con l'espletamento di norme giuridicamente ben definite<sup>4</sup>.

Il falso, inoltre, è concordemente riconosciuto quale elemento di rilevante interesse per la definizione degli orientamenti di gusto e delle preferenze di una certa epoca; sotto questo aspetto assume un valore che può definirsi storico-critico, individuandosi in esso il modo con il quale, in momenti diversi, ci si è accostati alla lettura e all'interpretazione dell'arte di altre epoche. A tal proposito, interessante è la definizione di Virginia Woolf: "I capolavori non sono nascite singole e solitarie, ma il risultato di molti anni di pensiero della gente tutta, di modo che, dietro alla singola voce vi è l'esperienza di una massa<sup>5</sup>".

Si tratta dunque anche di un'esperienza culturale che nasce sempre da un preciso contesto culturale ed è prodotto per soddisfare esigenze di cultura. Non si può falsificare Caravaggio senza conoscerlo e, dato che conoscerlo vuol dire leggerlo, interpretarlo, secondo un'angolatura critica che varia nel tempo col variare dei condizionamenti storici e culturali, ecco che un falso Caravaggio sarà anche, di necessità, un'interpretazione critica ed un eloquente documento di cultura.

Lo stesso Giorgio Vasari sembra non disdegnare i falsi, dando importanza più alla perfezione tecnica con cui è stata eseguita l'opera

---

<sup>4</sup> E. Castelnuovo, B. Toscano, Falso in Dizionario della pittura e dei pittori, Torino, Larousse Einaudi, 1989, pag. 256.

<sup>5</sup> Falso, in Enciclopedia l'Arte, Torino, UTET, 2002, pag. 463.

che al nome di chi l'abbia realizzata. A tal proposito si ricordi l'episodio, forse più celebre della contraffazione rinascimentale, del marmoreo: il Cupido dormiente eseguito da Michelangelo giovanissimo (1495). Tale imitazione dall'antico non ci è pervenuta, ma la vicenda ha un valore esemplare; anche in ordine all'evoluzione intercorsa fra gli anni in cui il Cupido fu spacciato per antico e quelli a cui risalgono le testimonianze relative. Sotterrato e acconciato in modo da sembrare antico l'opera fu venduta a Roma da Raffaello Riario, cardinale di San Giorgio, il quale, venuto a conoscenza della falsificazione, rifiutò la scultura che fu acquistata successivamente da Isabella d'Este di Mantova; significativo è che Giorgio Vasari giudichi inopportuno il biasimo del cardinale Riario, "il quale non conoscendo virtù dell'opera, che consiste nella perfezione, che tanto son buone quanto le antiche pur che siano eccellenti, essendo più vanità quella di coloro che van dietro più al nome che a' fatti<sup>6</sup>".

Negli anni in cui è ambientata, la dichiarazione vasariana indica una precisa quanto avvertita articolazione geografica negli atteggiamenti colti di fronte all'arte antica.

Va notato, dunque, come nel sec. XVI, la falsificazione di dipinti contemporanei e quella di sculture classiche erano giudicate in maniera diversa. Un Raffaello falsificato con successo, se veniva scoperto, era

---

<sup>6</sup> Vasari, *Le vite*, cit., pag .VII.

considerato come una comune frode; la falsificazione di una scultura classica era invece pregiata, raggiungimento supremo ed invidiabile<sup>7</sup>.

## 2.2 *Falso, copia e replica*

La questione dei falsi in arte collima con quella delle copie e delle repliche. Ma né le copie né le repliche hanno finalità fraudolente. Il falso, come si è potuto osservare, rappresenta una ripetizione dell'originale con intendo di frode.

La copia, come intesa dagli schemi antichi, è volta ad imitare la natura che riflette, secondo Marsilio Ficino e la Poetica di Aristotele, un pensiero divino poiché le bellezze della creazione manifestano il volto del divino stesso<sup>8</sup>.

La copia successivamente non entra più in gioco come ripetizione e trasmissione dei "modelli", ma viene utilizzata come mezzo per far circolare opere originali apprezzate dal pubblico. Nelle botteghe del XV sec., gli allievi, qualche volta, erano tenuti ad imitare la maniera del maestro anche per poter realizzare copie delle sue opere, che egli potesse firmare e riconoscere, come se le avesse eseguite di sua mano. Una copia, così intesa, non può essere puramente meccanica e l'artista deve anzitutto sentire il proprio soggetto come l'avrebbe sentito il maestro che

---

<sup>7</sup> M. Jones, *Sembra non essere. Storia dei falsi dell'arte*, a cura di M. Spagnol, Milano, Longanesi, 1993, citato in M. Ferretti, *Falsi e tradizione artistica*, in *Storia dell'arte italiana*, Torino, Einaudi, 1994 pag 132-133.

<sup>8</sup> G. Dorflès, *Artificio e natura*, Torino, Einaudi, 1968

egli studia. Ora, se un pittore ritiene di essere giunto ad assimilare tale visione, è fondato sostenere che egli non c'entra affatto nel risultato finale, e c'entra invece totalmente il maestro; di conseguenza, l'opera realizzata è di tale maestro: che egli la firmi col nome del suo ispiratore non ne fa dunque un falso nel senso moderno del termine<sup>9</sup>.

Alla fine del XV sec., cominciò a manifestarsi la coscienza dell'individualità artistica. Leonardo avrebbe affermato che "Nessuno deve imitare la maniera di un altro, perché egli non sarebbe che il nipote e non il figlio della natura, quanto all'arte<sup>10</sup>".

Le copie di opere famose, tuttavia, per soddisfare la domanda di mercato, continuavano ad essere praticate<sup>11</sup> e, ovviamente, a pagarne le spese furono proprio gli artisti più importanti, Leonardo in primis<sup>12</sup>.

Nel XVI e XVII sec. gli originali venivano considerati temi sui quali si potevano apportare varianti; l'imitazione e la copia erano soprattutto mezzo di studio<sup>13</sup>, un genere praticato dai maggiori maestri, che la consideravano un esercizio di stile, come omaggio reso ad altri maestri o come promemoria.

Non si dimentichi che le copie di altri artisti da celebri originali,

---

<sup>9</sup> E. Castelnuovo, B. Toscano, Falso in Dizionario della pittura e dei pittori, cit. pag. 732.

<sup>10</sup> A. Vermigione, Leonardo da Vinci, Milano, Spirali/Vel, 1993 pag. 2-4

<sup>11</sup> Ottaviano de' Medici fece fare da Andrea del Sarto una copia del Ritratto di Leone X, dipinto da Raffaello, e la inviò a Federico II duca di Mantova, al posto dell'originale. (Ibidem)

<sup>12</sup> Si contano attualmente oltre sessanta copie antiche della Gioconda e più di quaranta della Vergine delle Rocce di Leonardo da Vinci. Claude Lorrain fu imitato tanto spesso che conservò in un libro di duecento fogli (Liber Veritatis) disegni e note sulle dimensioni esatte di ciascuno dei suoi quadri.

<sup>13</sup> Ai pensionanti di un'accademia veniva richiesto di eseguire la copia di un'opera originale. Federico Barocchi si "fece la mano" copiando Correggio, Michelangelo e Tiziano.

costituiscono vere e proprie reinterpretazioni: si pensi a Rubens, Rembrandt, Velazquez, Golzius, i Carracci, Degas, (copista stupefacente), che furono celebri copisti di opere di Tiziano, Raffaello, Polidoro da Caravaggio, Manet da Delacroix ecc.<sup>14</sup>

Nei secoli XVII e XVIII al posto dei falsari subentrarono i restauratori.

Le falsificazioni che essi eseguivano erano più oneste, in quanto contenevano almeno qualche frammento antico, intorno al quale il restauratore costruiva un nuovo insieme.

E' sempre difficile stabilire la linea di demarcazione tra falsificazione e restauro ma molto di quello che oggi ci appare al di là di quella linea sembra esser stato considerato dai contemporanei come una pratica lecita.

In questo particolare momento culturale in tutti i campi dell'arte, basta pensare all'architettura, si "restauro", dunque, non per riportare l'opera allo stato originale ma per riportarlo allo stato immaginario.

Nel XIX sec. la copia venne utilizzata per salvaguardare il ricordo di pitture murali del medioevo in via di deterioramento<sup>15</sup>.

Dopo la fine dell'Ottocento, il fenomeno non ha più la stessa voga di una volta nelle scuole di pittura: ha cessato di essere letterale per divenire interpretativa<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> L. Nanni, *Per una semiologia dell'arte*, Milano, Garzanti, 1980 pag 39.

<sup>15</sup> Prosper Mérimép fece rilevare all'acquerello tali pitture, facendone conservare le copie al Musée national des monuments français (circa duemila documenti di formato "grande aquila"). E. Castelnuovo, B. Toscano, Falso in *Dizionario della pittura e dei pittori*, cit. pag. 733.

<sup>16</sup> Le interpretazioni di Millet da parte di Van Gogh, di Delacroix da parte di Renoir, di Cézanne da parte di J. Gris, di D. de Heem da parte di Ricasso, di Velázquez e Van Gogh da parte di F. Bacon, di Ingres da parte di certi artisti

Infine abbiamo la replica che va intesa invece come una ripetizione del maestro o autore, di un'opera che rappresenta un modello o prototipo. I motivi per replicare un dipinto o una scultura possono essere diversi.

L'artista ripete un tema di successo per il desiderio di un committente collezionista, o per migliorare il modello-prototipo apportandovi eventualmente delle varianti, o per il difetto del materiale adoperato.

Quest'ultimo caso si è verificato, per esempio, a proposito del busto-ritratto del cardinal Scipione Borghese, scolpito due volte dal Bernini perché il marmo del prototipo presentò ad un certo momento un difetto della venatura: il così detto "pelo".

È raro peraltro che una replica si presenti perfettamente identica all'originale, ritrovandosi di solito nella successiva o nelle successive esecuzioni varianti più o meno consistenti, anche per il possibile intervento di collaboratori. Il valore delle repliche è d'altronde assai vario ed è sempre in rapporto con la qualità e anche con le ragioni che hanno motivato la loro esecuzione. Può accadere che la replica autografa nasca da un approfondimento, da un rinnovamento o da una decantazione dell'ispirazione, e assuma allora valore di originale o, malgrado l'identità esteriore, di nuova opera d'arte distinta dalla prima; inversamente può accadere che una replica autografa o molto prossima all'originale decada, per il meccanismo del processo al livello di copia<sup>17</sup>.

---

della Pop'Art, sono, più che copie, variazioni plastiche in omaggio ad artisti ammirati.

<sup>17</sup> L. Grassi, M. Pepe, *Dizionario di arte. Termini, movimenti e stili dall'antichità a oggi*, Torino, UTET, 2003.

### 2.3 *Come riconoscere un falso*

Dice Friedrich Winkler: “Per affinare la propria capacità di distinguere ciò che è autentico, il migliore esercizio è riconoscere ciò che è falso”<sup>18</sup>.

Eric Hebborn rispondendo a quest’affermazione aggiunge: “E chi meglio di un falsario consumato può riconoscere ciò che è falso? Un tempo non soltanto gli artisti si formavano eseguendo copie e imitazioni, ma anche gli studiosi e tutti coloro che volevano diventare esperti. Sono dell’avviso che quella pratica dovrebbe essere ripristinata: integrando gli studi normali con l’apprendimento diretto delle tecniche di maestri antichi si otterrebbe una conoscenza dell’arte ben più profonda di quella data da un approccio puramente accademico<sup>19</sup>”.

Gli specialisti dell’arte, così come gli antiquari e i collezionisti di oggi non sembrano però essere dello stesso avviso di Hebborn, fatto è che il loro problema, in materia di falsi, è costantemente proprio quello di accertare l’esistenza di metodi scientifici per stabilire l’autenticità (o la falsità) di un’opera d’arte.

Di falsi d’autore è piena la storia. Tra il XVI e il XVII sec. Il commercio di opere false divenne talmente abusato che il Mancini, nelle sue *Considerazioni sulla pittura*, dedicò alla questione un intero capitolo al fine di tracciare un metodo utile al loro smascheramento: metodo assai interessante per gli sviluppi successivi del mestiere del conoscitore e poi

---

<sup>18</sup> Citato da S. Schuller in *Forgers, Dealers and Experts*, London 1960, pag. XV.

<sup>19</sup> Eric Hebborn, *Drawn to Trouble*, Mainstream, 1991, introduzione.

dello storico dell'arte, perché poneva l'accento sulla necessità di osservare e riconoscere le peculiarità stilistiche dei singoli autori, il modo, sempre differente in ciascun artista, di usare il colore e di dare la pennellata, fino ai caratteri più nascosti perché in qualche modo meccanici quali si possono riscontrare nel modo di fare i capelli, la barba, gli occhi. Viene così definito un primo codice metodologico per il moderno conoscitore<sup>20</sup>.

Fino a metà dell'800 scoprire un falso, dunque è stata ardua impresa. Le indagini, alla "Sherlok Holmes", erano affidate ad un esperto d'arte il quale con il proprio giudizio critico, che si basa sull'esperienza, sui confronti e sulla valutazione-relazione tra le qualità artistiche del dipinto in questione ed il suo ipotetico corrispettivo "autentico", decretava la falsità o l'autenticità dell'opera in questione, la cosiddetta expertise<sup>21</sup>.

Oggi le tecniche per smascherare un quadro non autentico sono

---

<sup>20</sup> L. Salerno, Vita e opere di Giulio Mancini, in G. Mancini, Considerazioni sulla pittura, a cura di A. Marucchi e L. Salerno, Roma 1957 pag. 1-24

<sup>21</sup> Expertise è una parola francese che corrisponde in italiano all'espressione "autentica", peraltro poco usata, entrata nell'uso nel sec. XIX per indicare il giudizio di autenticità di un'opera d'arte o la sua attribuzione a un determinato artista o ad una scuola, espressi di solito per iscritto da uno studioso o esperto, su richiesta di un privato collezionista o di un antiquario; spesso l'acquirente richiede, come garanzia una expertise, cioè il giudizio firmato e datato di un esperto di chiara fama, che si usa scrivere sul rovescio della fotografia dell'opera. Di fatto le expertises riguardano sempre opere di proprietà privata, cui si tende a conferire particolare valore attraverso l'opinione e la certificazione di studiosi altamente qualificati. S'intende che talune expertises, motivate e sostenute da documenti storici, citazioni di fonti, analisi stilistica e tecnica dell'opera in esame, possono divenire vere e proprie indagini scientifiche, acquistando un valore critico rilevante, mentre altre si riducono a generiche e immotivate dichiarazioni di autenticità e di attribuzione, prive di qualsiasi consistente validità. Diversa è la perizia, relazione redatta da un consulente tecnico nominato dal giudice, o di parte, in rapporto ad un procedimento giudiziario.

diventate sempre più raffinate e precise con l'ausilio della tecnologia e della scienza: ci si avvale di sofisticati software, di tecnologie computeristiche, di scambi di immagini e d'informazioni serratissimi via web. E così fioriscono i siti che sono in pratica dei marketplace per i falsi, i siti che aiutano a scoprirli, i siti che guidano nel dipingerli. Tutto un demi-monde che trova su Internet la sua massima esaltazione.

A differenza di ieri è ovviamente molto più facile smascherare l'inganno di una tela falsa. Naturalmente ci sono varie scuole e tantissimi strumenti per arrivare a scoprire se un quadro è falso o meno.

La scienza e la tecnologia hanno fatto passi da giganti nel settore. Se quindi nel passato le uniche strumentazioni per smascherare un falso erano le ricostruzioni stilistiche o i particolari più piccoli, per mezzo dei quali si giungeva a decretare la cosiddetta attribuzione, oggi la tecnologia ha assunto un ruolo sempre più prevalente nel coadiuvare le indagini.

Fino a qualche tempo fa, inoltre, non si conoscevano tecnologie non distruttive (quelle che prevedono comunque un raschiamento della tela). Oggi è possibile fare investigazioni non distruttive.

Storici dell'arte, restauratori e scienziati sono dunque, ormai da anni, alleati nel cercare di smascherare ogni forma di falsificazione nell'arte. Ogni opera verosimilmente falsa verrà così indagata esteticamente, da parte di storici e critici, alla ricerca di errori ed anacronismi stilistici, il restauratore indagherà su tutti i requisiti tecnici che l'opera dovrebbe avere, dal supporto allo strato pittorico, mentre tutti i possibili metodi scientifici, di esame sopra e sotto la superficie visibile, saranno utilizzati alla scoperta di nuove prove inconfutabili e di elementi che possano

contribuire al giudizio delle prime due categorie di studiosi<sup>22</sup>.

I metodi scientifici tuttavia non riescono sempre a provare la falsità o a garantire l'autenticità di un dipinto; lo strumento primario rimane dunque il giudizio estetico anche se tratto col sussidio di alcune scienze tecniche.

Alcune indagini come la radiografia ai raggi X sono, ad esempio, in grado di rivelare la materia originale celata sotto le ridipinture, ma non sarà certo una valutazione quantitativa a determinare se l'opera sia stata ricostruita in maniera determinante e il valore artistico possa considerarsi annullato.

Molte opere false sono state smascherate attraverso l'analisi chimica del colore, cioè identificando pigmenti ancora sconosciuti al tempo in cui il dipinto avrebbe dovuto essere stato realmente prodotto. Né il bianco di titanio né il bianco di zinco possono, ad esempio, essere stati utilizzati da un pittore del Settecento, in quanto i due pigmenti sono stati disponibili dal 1920, il primo, e dalla fine dell'Ottocento il secondo. Naturalmente non vi dovranno essere dubbi sulla rappresentatività dei campioni analizzati che dovranno provenire da zone prive di ritocchi e non contaminate da altri materiali<sup>23</sup>.

Recentemente la letteratura artistica si è arricchita di approfonditi studi sulle tavolozze utilizzate dai grandi artisti del passato, naturalmente però i falsari sono stati fra i primi ad interessarsi alle nuove ricerche.

L'indagine per stabilire l'autenticità dei dipinti conduce perciò da un

---

<sup>22</sup> A. Conti, Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte, Bompiani, Milano 1973 pag 34 e 35.

<sup>23</sup> C. Giannini, Lessico del restauro. Storia, tecniche, strumenti, Bompiani, Fiesole, 1992 Cap.2

lato alla scoperta di sempre nuove caratteristiche tecnico-stilistiche e dall'altro stimola la realizzazione di falsi sempre più raffinati.

Anche la preparazione spesso contiene pigmenti bianchi o di altro colore che possono aiutare a smascherare un falso; inoltre il gesso utilizzato come inerte nelle preparazioni del nord Europa, prima del 1850 era disponibile soltanto nella sua forma naturale: l'esame al microscopio elettronico permetterà quindi di distinguerlo dal più recente prodotto artificiale.

I supporti in tela sono più difficili da valutare cronologicamente di quanto comunemente si pensi. Infatti, anche se è teoricamente possibile datare una tela dalla sua specifica tessitura, in pratica mancano riferimenti sicuri e rimane la sola certezza per le tele pre-trattate, in uso solo dalla fine del Settecento. Molta attenzione dovrà essere attribuita all'inchiodatura perimetrale ed al telaio originale nei rari casi in cui si siano mantenuti. I segni lasciati da questi lungo i margini della tela non devono però essere sottovalutati in quanto sono difficilmente riproducibili<sup>24</sup>.

Per i supporti in legno di quercia utilizzati dagli antichi maestri fiamminghi, esiste un interessante esame che permette di datare con precisione l'anno di abbattimento della pianta che generalmente corrisponde, pur con un piccolo scarto, all'anno di esecuzione del dipinto. L'esame si basa sullo studio comparato della forma degli anelli di accrescimento annuali della pianta e prende il nome di dendrocronologia. È necessario essere sempre molto cauti prima di

---

<sup>24</sup> W. Benjamin, *L'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1976 pag 104.

esprimere giudizi sull'autenticità di un'opera non limitandosi ai risultati di un singolo esame: in questo caso è necessario, ad esempio, valutare la possibilità che il dipinto abbia subito una sostituzione del supporto originale per un intervento di trasporto e ci si trovi, perciò, di fronte ad un'opera antica con un supporto recente, così come può avvenire che il falsario abbia riutilizzato un vecchio supporto e ci si trovi nella condizione opposta<sup>25</sup>.

Fori e gallerie di tarlo in superficie, otturati durante la stesura della preparazione, possono essere rivelate dalla radiografia ai raggi X.

L'estrema attenzione che gli antichi maestri mettevano nel preparare le loro opere permette di escludere la possibilità che utilizzassero supporti in legno tarlati. Spesso però i falsari non si sono limitati a utilizzare vecchie tavole ma hanno dipinto le loro opere al di sopra di antichi dipinti di scarso valore. La rimozione della pittura originale non è sempre completa, sia per la difficoltà dell'operazione sia per i rischi di rovinare il prezioso supporto, cosicché alcuni esami come la radiografia possono rivelare la presenza di composizioni sottostanti di epoca posteriore rispetto a quella cui si presumeva appartenesse il dipinto. È inoltre da notare che in radiografia i falsi, come tutte le copie, spesso risultano piuttosto trasparenti ed uniformi, essendovi unicamente la preoccupazione di imitare la superficie visibile del dipinto, lavorando con cautela, senza spontaneità e col pennello poco carico di colore<sup>26</sup>.  
Lo studio delle caratteristiche pittoriche nella profondità della struttura del dipinto si avvale inoltre, da alcuni anni, della tecnica della

---

<sup>25</sup> M. Mattini, A. Moles, *La chimica del restauro*, Nardini, Firenze, 2002 pag. 99.

<sup>26</sup> P. Cremonesi, *L'uso dei solventi organici nella pulitura di opere policrome*, I Talenti, Il Prato casa editrice, Padova 2004, pag 201-205

riflettografia infrarossa che, rendendo spesso possibile l'osservazione del disegno preparatorio, contribuisce non poco a chiarire i dubbi sulla natura dell'oggetto<sup>27</sup>.

Non di rado può accadere di documentare con la macrofotografia aspetti di sicuro carattere fraudolento, come nel caso di craquelure di invecchiamento interrotte in corrispondenza della pittura con cui è stata eseguita la firma, o altre anomalie della craquelure, elemento tipico di ogni antico dipinto che il falsario non dovrà mai trascurare. Così come mai dovrà dimenticare, se vorrà far passare la sua opera per antica, "la prova dell'alcool" e "la prova dell'unghia o dello spillo", cercando di assicurare alla superficie pittorica una sufficiente resistenza ai solventi e alla pressione<sup>28</sup>.

Poco rilevante, al fine di giudicare l'antichità di un dipinto è invece l'esame in fluorescenza ultravioletta. è vero che la pittura osservata alla "lampada di Wood" acquista, col passare degli anni, luminosità, e che i colori perdono le componenti bluastre assumendo una intonazione giallastra, ma il fenomeno -oltre ad essere difficilmente quantificabile- è influenzato dal materiale utilizzato in origine, dagli strati sovrapposti nel tempo e dalle condizioni di conservazione<sup>29</sup>.

Le firme e le date dovranno, comunque, essere osservate attentamente in fluorescenza UV poiché, se sono state alterate, possono mostrare contrasti di luminosità anomali<sup>30</sup>.

---

<sup>27</sup>P. Cremonesi, L'uso dei solventi organici nella pulitura di opere policrome, cit Cap pag.37-39.

<sup>28</sup> S. Volpin, L. Appolonia, Le analisi di laboratorio applicate ai beni artistici policromi, I Talenti, Il Prato casa editrice, Padova 1998.

<sup>29</sup> La chimica del restauro, cit. pag. 133.

<sup>30</sup> La chimica del restauro, cit. pag. 187.

Esistono infine tecniche estremamente complesse e sofisticate che consentono di stabilire l'età dei materiali come la spettrometria di massa. Per la determinazione dell'età di un dipinto ad olio si studia il livello di radioattività del piombo contenuto in alcuni pigmenti utilizzati in pittura. Le reazioni di decadimento generano differenti isotopi il cui rapporto può variare in funzione del tempo e dell'origine geografica. La complessità dell'analisi e l'alto costo delle apparecchiature limitano comunque notevolmente l'impiego della spettrometria di massa nel campo dell'arte<sup>31</sup>.

A tutti questi strumenti di indagine i falsari opporranno una tecnica sempre più astuta impiegando materiali antichi, servendosi di trucchi sempre meno evidenti all'occhio fisico e a quello chimico, onde la storia della falsificazione e della scoperta dei falsi si può dire accompagni e solleciti quella delle scoperte di nuovi mezzi di indagine fisica, chimica e storico artistica.

### **3. Origine e sviluppo del falso artistico**

#### *3.1 Nascita del fenomeno*

La ricerca archeologica ha contribuito enormemente nel portare alla luce componenti artistiche di epoche sempre più primitive.

Storicamente il fenomeno del falso artistico nasce nelle regioni

---

<sup>31</sup> La chimica del restauro, cit. pag. 193.

dell'Oriente ellenistico e della Magna Grecia, tra il sec. I a.C. e il I d.C., quale risposta alle richieste del ricco mercato romano che ricercava prodotti di provenienza greca, di quell'area culturale cioè considerata esemplare e alla quale si cercava di attingere con la ricerca di copie o di originali (spesso appunto falsificati) atti a soddisfare le richieste di una consistente clientela.

Stando alle fonti letterarie ed anche a numerosi reperti, le prime contraffazioni artistiche risalgono, dunque, alla Roma della tarda età repubblicana e proseguirono per tutta l'età imperiale. Fedro, Marziale, Cicerone, Plinio e Luciano hanno fornito ampie testimonianze sulla diffusione del fenomeno soprattutto per quanto riguarda la contraffazione di originali greci<sup>32</sup>.

Nel Medioevo, non è difficile trovare notizie di gemme contraffatte: appunto quanto poteva costituire l'oggetto di raccolta di simbolismo e credenze culturali, d'immobilizzazione patrimoniale<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> I falsi, in epoca romana, non riguardarono soltanto le opere d'arte ma spesso anche opere letterarie, attribuite, successivamente, a famosi autori latini. È il caso di Plauto: la sua fama diede origine a numerose falsificazioni; alla sua morte circolavano 130 commedie sotto il suo nome, certamente non tutte sue. Elio Stilone, in seguito, riconobbe come genuine soltanto 25 commedie. Ma fu il suo scolaro, Marrone Reatino, a risolvere in modo definitivo la questione. Nel *De comoediis Plautinis* egli divise le commedie in tre gruppi: ventun commedie sicuramente plautine (le cosiddette "varroniane": quelle che a noi sono pervenute); diciannove di autenticità dubbia e, infine, novanta spurie. Molti ritengono che sia un falso anche uno dei più antichi documenti della lingua latina pervenutoci, ovvero la fibula, detta Praenestina, arrecante la scritta, in caratteri greci: *Manios med fhefhaked Numasioi* (Manio mi ha fatto per Numerio). C. Salemme, *Letteratura latina*, Napoli, Loffredo Editore, 1999.

<sup>33</sup> La falsificazione di gemme, inoltre, consentirebbe di seguire un'ininterrotta linea di svolgimento dalle rinascenze medievali al collezionismo umanistico, ad esempio all'ambiente di papa Paolo II. In questo senso è significativo che quanto era stato prodotto o destinato alla corte di Federico II, con un programmatico sforzo in direzione classicistica e laica, finisse nella raccolta di

Il Medioevo conobbe largamente la falsificazione documentaria. E le reliquie pervenute nelle chiese d'Occidente dopo le crociate possono apparire come uno dei più imponenti fenomeni di deroga dall'autenticità che si siano mai dati<sup>34</sup>.

### 3.2 *Dalla copia artistica al falso d'arte*

Una storia del falso, tuttavia (testimoniante e, per quanto possibile coerente), non può essere sganciata da quella del collezionismo, dai suoi significati di conoscenza d'immaginazione simbolica, di struttura e consapevole effigie di cultura. Pertanto una vera storia del falso figurativo non potrà prendere avvio che dalla nascita del collezionismo umanistico<sup>35</sup>.

Il mondo dell'arte classica continua a suscitare interesse anche in epoche successive, fino a raggiungere l'apice con l'avvento del rinascimento. Fu proprio la passione umanista per la cultura greca e latina ad incrementare l'attività dei falsari; il mercato offriva gran quantità di falsi codici, di vasi o di sculture che riproducevano (in maniera frammentaria per accrescere la verosimiglianza) i busti degli antichi filosofi o degli

---

Lorenzo il Magnifico accanto a cose veramente classiche. I. Baltrusaitis, *Il Medioevo fantastico*, Milano, 1972.

<sup>34</sup> F. Lanzoni, *Genesis svolgimento e tramonto delle leggende storiche*, Roma, 1925.

<sup>35</sup> A. Paolucci, *Falsi, copie e riproduzioni*, in *Enciclopedia Feltrinelli Fischer, Arte/2*, Milano, 1991.

uomini illustri<sup>36</sup>.

è proprio in età rinascimentale, dunque, segnatamente in Italia, che l'arte della falsificazione di prodotti artistici assume quel carattere tipico che conserverà sino agli inizi del sec. XX. Nel clima di un rinnovato, profondo interesse per il mondo della classicità, si affermò una singolare produzione intesa non a falsificare l'oggetto d'arte nel senso attuale ma a gareggiare con gli antichi e a emularne i risultati<sup>37</sup>.

Nel Quattrocento, più che Firenze e Roma, questo classicismo collezionistico sembra caratterizzare le aree dove maggiore è la densità e la disponibilità commerciale di oggetti antichi: la zona di massima circolazione di reperti classici (anche greci) è costituita da Venezia, dal suo entroterra, da quella sua area di commerci che scorreva lungo la costa adriatica. Quel clima classicistico diffuso a Venezia alla fine del Quattrocento e catalizzato dalla bottega degli scultori Lombardo, si contraddistingueva nella convergenza di due linee culturali che non avevano avuto avvio sincrono: una remota collezionistica verso l'antico e una proiezione classicistica libera da polemiche antigotiche, da marcate caratterizzazioni "civili"<sup>38</sup>.

In questo quadro di classicismo, integrale e attualizzante, diventa abbastanza improprio separare con assoluta nettezza quanto è effettivamente antico da quanto intende assimilarsi ad esso. Certo, niente assicura che il proposito fosse rigorosamente falsario, ma il colto compiacimento per questa estrema connotazione antichizzante si

---

<sup>36</sup> J. Von Schlosser, *Raccolte d'arte e meraviglie del Rinascimento*, Firenze, 1974.

<sup>37</sup> L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia* (edizione definitiva Bassano 1809), a cura di M. Cappucci, Firenze 1978.

<sup>38</sup> L. Polacco, *Venezia e l'arte antica*, in *Atti dell'Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti, classe di scienze morali*, CXXXI, 1972-73.

spingeva a un livello ancora più elitario<sup>39</sup>.

A Padova, anche più facilmente che a Venezia, le occasioni erano favorevoli alla produzione di oggetti all'antica. All'inizio del Cinquecento, possono esprimere questa lunga sedimentazione di passioni, un po' romanzesche, per l'antico, due crateri appartenuti a Marco Mantova Benavides, imitazioni di vasi italoti; anche il tipo di oggetto, un po' defilato dal quadro delle frequenze collezionistiche del classicismo umanistico, emblemizza una situazione che non trova riscontri così radicali fuori da Padova<sup>40</sup>.

La situazione padovana suggerisce già come quel tipo di produzione "all'antica" che andava verso il polo dell'intenzionalità falsaria trovasse riferimento in un collezionismo appoggiato più sul commercio degli oggetti che sulla committenza diretta; si tratta in genere di cose minute, facilmente contenibili e ricomponibili in serie significanti, iconograficamente pregnanti, come medaglie, monete, gemme, bronzetti, placchette, piccoli marmi<sup>41</sup>.

Fu la raggiunta consapevolezza che quel contraffare e imitare era legittimamente paragonabile all'antico a indirizzare la pratica cinquecentesca del restauro ricompositivo. Sciolto il nodo della superiorità degli antichi, la cultura classicizzante cominciava a incanalarsi nel solco del restauro integrativo, del risarcimento d'interni complessi e di una specializzazione di mestiere ("gli imitatori").

Queste circostanze fanno dunque del falso il momento più critico di una

---

<sup>39</sup> Atti dell'Istituto Veneto di scienze, cit.

<sup>40</sup> B. Candida, I calchi rinascimentali nella Collezione Mantova Benavides nel museo del Liviano di Padova, Padova, 1959.

<sup>41</sup> L. Planiscing, Piccoli bronzi italiani del Rinascimento, Milano 1930, citato in M. Ferretti, Cit.

particolare forma di collegamento fra pratica figurativa (la più "alta") e l'immagine su essa riflessa di un elitario sfondo culturale e sociale. Si tratta di quel collegamento fra prassi dell'arte e costume nobiliare, fra "professori" e "dilettanti", in cui matureranno le occasioni concrete, i parametri di giudizio, il linguaggio stesso del "conoscitore" d'arte. Il primato originario dell'esperienza creatrice rispetto a quella non professionale declina, dopo l'apice barocco, man mano che ci si avvicina all'età di Luigi Lanzi<sup>42</sup>.

Anche in età barocca troviamo ancora grandi nomi dell'arte, che dipingono imitando i grandi del passato, con l'intenzione assolutamente non commerciale ma soltanto virtuosistica. L'occasionalità della dimostrazione imitativa, il pieno inganno degli intenditori, costituiscono già quello schema di falsificazioni che vedrà ad assoluto protagonista, in questo periodo, Luca Giordano. Le sue operazioni di sostituzione stilistica si svolgeranno un po' in tutte le direzioni: Raffaello, i veneziani del Cinquecento, Durer, i contemporanei bolognesi, genovesi, spagnoli<sup>43</sup>.

Luca Giordano non copia e non assembla motivi; il suo scopo non è commerciale, ma è il rispecchiamento conoscitivo del suo virtuosismo, del far presto, dell'estro inesauribile dell'artista. Con le opere di Luca Giordano non si potrà parlare più di allusione raffinata nel senso degli oggetti pseudoantichi del Rinascimento. La persona del contraffattore

---

<sup>42</sup> F. Haskell, *Mecenati e pittori*, Firenze 1986.

<sup>43</sup> Quest'attività è tutt'altro che marginale o insignificante: dalla pratica della pittura "alla maniera di" usciva una specie di Museo immaginario sui fatti più notevoli e che maggiormente lo interessavano della pittura italiana, in un rapporto non dottrinale ma evocativo. A. Griseri, *Luca Giordano alla maniera di...*, in *Arte antica e moderna*, IV, 1961.

svetta ormai troppo nettamente; ed è una personale attitudine espressiva, una "maniera" in particolare, ad essere fatta oggetto della contraffazione; come del resto lo era nei programmi e nelle richieste del nuovo collezionismo<sup>44</sup>.

L'entusiasmo archeologico che si diffonde in tutta Europa, nella seconda metà del Settecento acuisce ulteriormente il mercato dei falsi: d'altra parte la sempre maggiore esperienza dei conoscitori e il progresso della filologia rendevano il lavoro dei falsari sempre più sofisticato e qualitativamente ineccepibile, pena l'immediata identificazione della frode. A Napoli uno dei centri prediletti del grand tour, prosperava la produzione di opere antiche ad opera di artisti di notevoli capacità tecniche: va ricordata la bottega di Giuseppe Guerra (allievo di Solimena) esperto falsificatore di pittura pompeiana<sup>45</sup>.

A Roma, dove si falsificavano prevalentemente gemme, cammei, pietre intagliate e scultura, fu invece clamoroso l'inganno (anche qui siamo in una situazione di falsificazione come sfida e non per lucro) perpetrato da R. Mengs nei confronti di Winckelmann con il dipinto ad encausto del Giove che bacia Ganimede (seppellito anche questo e fatto ritrovare ad arte): l'entusiasmo di Winckelmann fu tale che ne fece fare una incisione per la Storia delle arti del disegno presso gli antichi, convinto dell'autenticità del reperto. I caratteri "raffaelleschi" del falso di Mengs rendevano certamente ancor più familiare e quindi accettabile l'opera a

---

<sup>44</sup> B. De Donnici, Vita del Cavaliere Luca Giordano, Pittore Napoletano, aggiunta a G.P. Bollori, Le vite de' pittori scultori e architetti moderni, 2° edizione, Roma, 1728, pag. 380.

<sup>45</sup> F. Bologna, Le scoperte di Ercolano e Pompei nella cultura artistica del XVIII secolo, in La parola del passato, 1989.

Winckelmann<sup>46</sup>.

Nell'arco del XVIII sec. si assiste ad una sempre maggiore attenzione del mercato e degli studi verso la pittura cosiddetta primitiva (italiana ed europea): Beato Angelico, Pollaiuolo e Desiderio da Settignano assunsero ad una popolarità che da secoli era stata loro negata. Il mercato della falsificazione si adeguò immediatamente ai nuovi gusti con una intraprendenza non riscontrabile nei secoli precedenti<sup>47</sup>.

Nella seconda metà del secolo, il gusto borghese e una domanda di mercato ancora più ampia e più attenta all'utilizzo delle opere come semplici oggetti di arredo, incentivarono la produzione di falsi dai soggetti fino ad allora meno consueti quali paesaggi idilliaci, alla maniera di Zais e Zuccarelli, o scene boschive (J.B.C. Corot fu il pittore più falsificato di tutto l'Ottocento: circa trentamila dipinti hanno portato

---

<sup>46</sup> A questo proposito va ricordata una frase di Friedlander secondo cui "per molti amatori, un falso Memling è il primo Memling piacevole" perché, possedendo quei caratteri che più si attagliano al gusto moderno, rende l'opera più consona alla sensibilità del pubblico. Lo stesso vale per i tanti Cranach che uscirono in Germania all'inizio dell'Ottocento: quei falsi corrispondevano perfettamente all'idea decisamente letteraria che la cultura romantica si era fatta di Cranach. B. Cavaceppi, *Viaggio in Germania, introduzione alla Raccolta d'antiche statue...*, II, Roma 1769, riprodotto in J.J. Winckelmann, *Lettere italiane*, Milano 1961.

<sup>47</sup> I nuovi falsari costruivano opere "originali", arrivando a dar vita a "maestri" senza nome, per le quali utilizzavano la conoscenza dei caratteri stilistici delle singole scuole senza mai arrivare ad imitare un solo artista. Anche per quanto riguarda i soggetti, si dava vita ad inedite iconografie per le quali questi intraprendenti falsari utilizzavano quella diffusa cultura libraria e operistica cara ad un vasto pubblico appassionato di storie collocate in un mitico medioevo ricco di virtù e di barbarie: venivano dipinti soggetti inusitati come brani di vita militare collocati in una improbabile Germania quattrocentesca o scene di vita cortese che somigliavano alle scenografie teatrali più che a dipinti antichi. *Ibidem*.

il suo nome e gli acquirenti più entusiasti furono gli americani)<sup>48</sup>.  
è tuttavia nel sec. XIX che il fenomeno acquista le dimensioni e le connotazioni che tuttora lo caratterizzano; si imitano, ma ormai è il caso di dire si falsificano intenzionalmente, in particolare i grandi maestri del Rinascimento, e i cosiddetti "primitivi", per la sollecitazione di mercanti disonesti pronti a soddisfare le richieste di una sempre più vasta clientela di collezionisti<sup>49</sup>.

Tra la seconda metà dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento si affermano le personalità di alcuni famosi falsificatori: Giovanni Bastianini, Alceo Dossena, Pietro Fantini, Icilio Federico Joni<sup>50</sup>.

Il campo cui essi si dedicarono va dalla scultura greca (Dossena) a quella trecentesca e rinascimentale (Dossena, Bastianini, Fantini), alla pittura senese quattrocentesca (Joni).

L'interesse della storiografia artistica per questo fenomeno ha sollecitato

---

<sup>48</sup> F. Arnau, *Arte della falsificazione. Falsificazione dell'arte*, Milano, 1961.

<sup>49</sup> *Arte della falsificazione*, cit.

<sup>50</sup> La specialità di Joni era quella di riprodurre quadri antichi con la stessa tecnica usata dai primitivi italiani del tre-quattrocento. E tale era la sua bravura, che le sue tele erano richiestissime. In realtà proprio a Siena si sviluppò una vera e propria scuola, oggi giudicata dagli studiosi come «fenomeno della falsificazione d'arte antica che attraversò l'Europa tra il diciannovesimo ed il ventesimo secolo». Joni scrisse anche una sua biografia che venne da molti osteggiata in quanto «contribuì ad accrescere i sospetti che dietro ad ogni quadro proveniente da Siena si nascondesse la mano di Joni. Il suo nome divenne ricettacolo attributivo di ogni antica tavola a tempera su fondo oro sospetta e finì per diventare simbolo di falso». E a furia di parlarne alcuni falsari come Joni o come Umberto Giunti (1886-1970), pittore che è riuscito a vendere le sue tele spacciandole per Botticelli, si sono costruiti un pubblico di collezionisti. Mentre i falsi d'autore che vengono venduti nelle gallerie hanno costi che si aggirano intorno ai 1500 euro, i "maestri" della scuola senese hanno raggiunto quotazioni che vanno dai 30 ai 40 mila euro. G. Mazzoni, *Falsi d'autore, Icilio Federico Joni e la cultura del falso tra Otto e Novecento. Catalogo della mostra* (Siena, 18 giugno 2004-3 ottobre 2004), Protagon Editori Toscani, Firenze, 2004.

la ricostruzione di "cataloghi delle opere" di alcuni artisti e l'individuazione di gruppi di opere attribuibili a un falsificatore in base a comuni caratteristiche stilistiche, come ad esempio nel caso del cosiddetto "Falsario in calcinaccio", ricostruito da Federico Zeri (Il falsario in calcinaccio, in *Diari di lavoro*, 1971).

Più sofisticato e selettivo il mercato falsario di quest'ultimo secolo: un discorso a sé merita il pittore olandese Hans van Meegeren (1889-1947), che con i suoi falsi Vermeer riuscì a trarre in inganno insigni studiosi e collezionisti: nel 1937 una *Cena in Emmaus* da lui dipinta fu acquistata ad altissimo prezzo quale un autentico Vermeer dal Museum Boymans di Rotterdam; per liberarsi dall'accusa di aver collaborato con i nazisti durante l'occupazione tedesca dell'Olanda, avendo tra l'altro favorito la vendita a Goering di un dipinto di Vermeer (*Maddalena che lava i piedi di Cristo*) si auto accusò al processo di essere l'autore dell'opera e di altri dipinti ritenuti sino ad allora opere autentiche di Vermeer, Frans Hals e Pietre de Hooch; messo alla prova dipinse in carcere un *Gesù nel tempio* nello stile di Vermeer, che peraltro non ultimò. La critica dopo un minuzioso esame delle opere in questione giunse alla conclusione che si trattava effettivamente di falsi<sup>51</sup>.

Se i riferimenti sinora forniti hanno riguardato quasi esclusivamente opere pittoriche e scultoree, occorre precisare che, per le incalzanti richieste di mercato, non vi è settore della produzione artistica che non sia stato oggetto di falsificazioni.

V'è da rilevare come, negli anni a noi più vicini, la tradizionale attività del falsario, così come si è esplicitata dall'età rinascimentale sino ai primi

---

<sup>51</sup> Mecenati e pittori, cit.

decenni del Novecento, sia entrata in una crisi forse irreversibile; e ciò perché il vero erede del falsario di un tempo è oggi forse il "ladro d'arte"; se nell'attività del falsario poteva individuarsi - come si è detto - un fenomeno di appropriazione culturale, nella organizzazione di spoliazione del patrimonio artistico è da vedersi piuttosto una espropriazione culturale, rivolta esclusivamente ai fini di lucro. Nel dopoguerra, con il boom economico coincidente con gli anni '60/70, in Italia si è assistito ad una vera e propria mercificazione dell'arte; questa, per i "nuovi ricchi", non rientrava come in passato nella categoria dell'appagamento estetico dello spirito, ma diveniva forma d'investimento per combattere l'inflazione e assumere a status symbol, per dimostrare tangibilmente a tutti la raggiunta posizione sociale. L'enorme domanda di tali beni favoriva, oltre al pernicioso fenomeno dei furti, il proliferare della circolazione di opere false. L'alternarsi delle mode e del gusto nel campo dell'arte ha contribuito a sollecitare la fantasia e la creatività dei falsari, facendo sì che in ambito artistico qualsiasi oggetto venisse riprodotto e commercializzato come autentico ai non esperti<sup>52</sup>.

Da notare inoltre come, a partire dalla metà del XX secolo, l'attività dei falsari si sia indirizzata anche verso opere di arte contemporanea; se questa può sembrare operazione più facile rispetto alla falsificazione di opere d'arte del passato, a un'osservazione più attenta è da rilevarsi come il falso di un'opera contemporanea sia da considerare meno perfetto in quanto la reale comprensione della qualità artistica di ciò che

---

<sup>52</sup> A. Marabottini, Falsificazioni e disconoscimenti nell'arte contemporanea, in Dove va l'arte ("Ulisse", XXVI, XII, 1973, n. 76).

si vuole falsificare necessita di una certa prospettiva storica.

Ciò costituisce una conferma della sostanziale natura critica propria del processo di falsificazione.

Il caso della false sculpture di Modigliani, considerate all'atto del loro ritrovamento da illustri critici d'arte come eccezionali originali del maestro, poi rivelatesi maldestre falsificazioni, ci indica come sarebbe grave errore sbarazzarsi del problema del falso attraverso giudizi generici e affrettati, conseguenti alla mancata presa di coscienza delle varie motivazioni e delle implicazioni (storiche, critiche, economiche, psicologiche, ecc.) a esso inerenti<sup>53</sup>.

#### **4. La legislazione in materia di falsi d'arte**

Il 1735 è una data importante per il mercato dei beni artistici e per chi vi investe: in quell'anno l'Inghilterra promulgò la prima legge sul diritto d'autore, la quale, oltre a proteggere l'autore di "un'opera dell'ingegno", nonché il consumatore-fruitor, creò lo spartiacque tra ciò che era vero e aveva un valore, e ciò che non lo era e quindi ne era privo.

Con questo atto si iniziò a parlare di falsificazione, distinguendola quindi dall'imitazione, e i falsari divennero soggetti a una pena effettiva,

---

<sup>53</sup> Falsificazioni e disconoscimenti nell'arte contemporanea, cit.

mentre fino ad allora rischiavano soltanto una condanna morale<sup>54</sup>. In Italia, le varie ipotesi delittuose in tema di contraffazione di opera d'arte erano tutte già configurate dalla legge n. 1062/1971<sup>55</sup>, i cui articoli da 3 a 7 sono stati raccolti nell'art. 127 del testo unico del 1999; norma i cui contenuti vengono oggi integralmente riproposti dall'art. 178 del codice dei beni culturali e del paesaggio e la cui applicabilità, dopo un iniziale contrasto giurisprudenziale<sup>56</sup> e l'intervento chiarificatore della Consulta, va riferita a tutte le contraffazioni di opere d'arte (ivi incluse le opere di autore vivente ed aventi meno di cinquant'anni) e non solo quelle che riproducano beni culturali propriamente detti<sup>57</sup>.

---

<sup>54</sup> N. Coco, *Profili criminologici dei falsi d'arte*, in *Arch. Pen.*, 1959, citato in *Il codice dei beni culturali e del paesaggio tra teoria e prassi*, V. Piergilgli, Giuffrè Editore, 2006, pag 488.

<sup>55</sup> La legge 20 novembre 1971, n. 1062, reca infatti "Norme penali sulla contraffazione od alterazione di opere d'arte".

<sup>56</sup> Il reato di contraffazione di opere d'arte, attualmente previsto dall'art. 178 t.u. sui beni culturali e ambientali, approvato con d.lgs. 22 gennaio 2004, n. 42, non è più configurabile quando si tratti di opere di autori viventi o la cui esecuzione non risalga ad oltre cinquant'anni, atteso che tali opere, ai sensi dell'art. 10, 5° comma, del medesimo t.u., sono espressamente escluse dal novero dei beni di interesse culturale, cui si riferisce il precedente 1° comma e 3° comma, lett. a) ed e) dello stesso articolo, cfr. *Cass. pen.*, III Sez, 18 settembre 2001, in *Cass. pen.*, 2002, 2460, con nota di Cipolla, in *Giust. Pen.*, 2002, II, 579, in *Riv. pen.*, 2002, 33 ed in *Rivista Ambiente*, 2002, 453. è rilevante e non manifestamente infondata, in relazione all'art. 76 cost., la questione di legittimità costituzionale dell'art. 2, 6° comma, d.leg. 29 ottobre 1999 n. 490 con riferimento all'art. 1 L. 8 ottobre 1997 n. 352 e all'art. 127, le opere di autori viventi o la cui esecuzione non risalga ad oltre cinquanta anni, eccede i limiti imposti al legislatore delegato dalla legge delega, cfr. *Trib. Piacenza*, 14 maggio 2001, in *indice pen.*, 2001, 887. Citato in D. Antonucci, *Commento al Codice dei beni culturali e del paesaggio*, Esselibri - Simone, Napoli, 2005, pag 235.

<sup>57</sup> La contraffazione delle opere d'arte prevista dall'art. 178 D.Lgs. 22 gennaio 2004, n. 42, si applica anche alle opere di autori viventi o la cui esecuzione

Con la prima ipotesi (lettera a) la legge punisce tutti coloro che, al fine di trarne profitto, controffacciano, alterino o riproducano "un'opera di pittura, scultura o grafica, ovvero un oggetto di antichità o di interesse storico od archeologico".

Trattasi quindi di reato comune, potendo essere perpetrato da "chiunque", ma che, affinché si configuri, necessita dell'elemento soggettivo del dolo specifico.

Quanto all'elemento materiale, non viene effettuata alcuna distinzione in ordine alla tipologia dell'opera (scultorea, pittorica, grafica, etc.) o alla tecnica adoperata per la sua realizzazione; indifferente al pari del numero delle copie che se ne facciano e si mettano in circolazione, quantità che potrà tuttavia essere valutata per apprezzare l'unicità del disegno criminoso e l'applicazione della continuazione<sup>58</sup>.

Ciò che emerge è la non appartenenza dell'originale artistico all'esecutore della contraffazione. Va infatti segnalato come sia stata reiteratamente esclusa dalla Suprema Corte l'antigiuridicità della condotta al fine della contestazione di questa figura delittuosa laddove il

---

risalga a meno di cinquant'anni, dovendosi ritenere che la clausola di esclusione di cui all'art. 2, 6° comma, stesso d.leg. si riferisca solo ai beni culturali di interesse pubblico, già soggetti alla L. n. 1089/1939, e non anche alla disciplina della contraffazione delle opere d'arte contemporanea, per la cui repressione penale - in conformità con la legge delega - il D.Leg. n. 490/1999 sostanzialmente riproduce le disposizioni già previste dalla L. 20 novembre 1971, n. 1062, cfr: Cass. Pen. III Sez., 12 febbraio 2003, in Ced Cass., rv. 225318.

<sup>58</sup> La unicità del disegno criminoso necessaria per la configurabilità del reato continuato e per l'applicazione della continuazione in fase esecutiva non può identificarsi con la generale tendenza a porre in essere determinati reati o comunque da una scelta di vita che implica la reiterazione di determinate condotte criminose, ma le singole violazioni devono costituire parte integrante di un unico programma deliberato nelle linee essenziali per conseguire un determinato fine, cfr.: Cass. pen., I Sez., 13 dicembre 1995, in Ced Cass., rv. 203690.

soggetto abbia realizzato e messo in circolazione una o più copie di opera legittimamente posseduta, essendo stata prospettata in tale eventualità solo un problema di tipo civilistico, correlato alla tutela del diritto di autore<sup>59</sup>.

La normativa punisce (lettera b) non solo chi falsifica un'opera d'arte, ma anche chi pone in commercio o detiene per farne commercio o introduce nel territorio dello Stato come autentiche, opere contraffatte, alterate o riprodotte; pur trattandosi di tre tipologie diverse, esse determinano gli stessi effetti sul piano penale<sup>60</sup>, purché il soggetto agente sia consapevole della non autenticità del bene alienato, agendo così con dolo. Si tratta di reato comune, poiché non è richiesta la professionalità

---

<sup>59</sup> La riproduzione e la messa in circolazione di più esemplari di un'opera scultorea tratta da un calco legittimamente posseduto non costituisce violazione dell'art. 3, 1° e 2° comma, L. 20 novembre 1971, n. 1062 e perciò la ipotizzabilità di una simile condotta non legittima l'emissione di un provvedimento di sequestro perché, anche quando fosse provata, sarebbe inidonea a configurare il reato; la mancata sottoscrizione e riconoscimento delle opere da parte dell'artista non assume peraltro nessun rilievo penale e il contrasto tra l'autore ed il legittimo possessore dei calchi deve essere risolto in sede civilistica con l'applicazione della normativa sulla tutela del diritto d'autore, cfr.: Cass. pen., III Sez., 10 gennaio 1995, in Riv. pen. economia, 1997, 248 ed i Ced Cass., rv. 204572.; idem, III Sez., 10 gennaio 1996, in Cass. pen., 1997, 2550, con nota di Svriati ed in Riv. dir. Ind., 1997, II, 318, con nota di Girali.

<sup>60</sup> La contraffazione, consiste nell'imitare pedissequamente un'opera per venderla come originale: è questo il reato classico di falso; l'alterazione, consiste nel modificare l'essenza di un'opera originale intervenendo su di essa; a questa fattispecie appartengono i dipinti sezionati, quelli cui sono stati aggiunti o tolti particolari o quelli che attraverso determinate modifiche si tenta di attribuirli ad un determinato pittore mentre, in realtà, sono stati eseguiti da un altro; la riproduzione, consiste invece nella moltiplicazione meccanica delle copie di un'opera originale che poi si tenta di vendere per autentica; è questo il caso delle litografie, acqueforti, xilografie, serigrafie, ecc. Discorso a parte meritano i multipli, che sono copie riprodotte da una matrice originale. L'attività di moltiplicazione diventa reato soltanto quando la tiratura delle copie non è autorizzata e firmata dall'autore, ma reca la firma apocrifa.

del venditore, e di figura criminosa che assume carattere permanente nel caso della detenzione preordinata alla vendita; rispetto ad esso è stato inoltre configurato, dalla giurisprudenza di merito e di legittimità, il concorso formale con i reati di truffa e ricettazione<sup>61</sup>.

In base all'art. 64 comma 1 del t.u. dei beni culturali e del paesaggio coloro che esercitano il commercio di opere d'arte, oltre a dover denunciare l'attività commerciale all'autorità di pubblica sicurezza e annotare giornalmente, su apposito registro, le operazioni commerciali,

---

<sup>61</sup> Fra la condotta corrispondente al delitto di ricettazione previsto dall'art. 648 c.p. e quella prevista dal delitto di commercio di prodotti con segni falsi di cui all'art. 474 c.p., non si configura un concorso apparente di norme incriminatrici, mancando il requisito della "stessa materia" di cui all'art. 15 c.p.; le due condotte infatti sono ontologicamente e strutturalmente diverse, sia perché la prima consiste nell'acquisto e più in generale nella ricezione di cose provenienti da reato, mentre la seconda nella detenzione per vendita o comunque nella messa in circolazione di beni o marchi con segni contraffatti - in tal modo non contemplando il momento dell'acquisto - sia perché le due azioni non sono contestuali, dal momento che l'azione raffigurata nella prima norma è istantanea, mentre la detenzione a fini di vendita è permanente ed interviene successivamente; ne consegue che la ricettazione è configurabile con riguardo a condotta che abbia ad oggetto beni con segni o marchi contraffatti e che il reato previsto dall'art. 648 c.p. può concorrere con il reato di commercio di prodotti con segni falsi, cfr.: Cass. pen. SS.UU., 9 maggio 2001, in Foro it., con nota di Leineri ed in Riv., pen., 2002, 57, con nota di Camaldo. *Ibidem*. Nell'ipotesi di vendita di un dipinto d'autore con falsa firma, il delitto di ricettazione concorre con quello di messa in commercio di opere d'arte contraffatte, di cui all'art. 3 L. 20 novembre 1971, n. 1062; infatti la ricettazione ha quale interesse giuridico tutelato quello di impedire la circolazione di cose provenienti da delitto, mentre il delitto previsto dall'art. 3 L. n. 1062/71 protegge l'interesse alla regolarità ed onestà degli scambi nel mercato artistico e dell'antiquariato: la diversità di beni giuridici rende dunque sicuramente ipotizzabile il concorso tra i reati. Nella vendita di un dipinto d'autore a firma apocriфа mediante induzione in errore dell'acquirente circa l'autenticità dell'opera si rinvengono gli estremi del delitto di truffa e di quello previsto dall'art. 3 L. 20 novembre 1971, n. 1062, tra loro concorrenti, in quanto presentano distinti beni giuridici, il patrimonio individuale il primo, l'interesse alla regolarità ed onestà degli scambi nel mercato artistico e dell'antiquariato il secondo, cfr.: Pret. Roma, 6 luglio 1999, in Cass. pen., 2000, 2810.

hanno l'obbligo di fornire all'acquirente "la documentazione attestante l'autenticità o almeno la probabile attribuzione e la provenienza; ovvero, in mancanza, di rilasciare, con le modalità previste dalle disposizioni legislative e regolamentari in materia di documentazione amministrativa, una dichiarazione recante tutte le informazioni disponibili sull'autenticità o la probabile attribuzione e la provenienza". Relativamente a queste disposizioni siamo in grado di meglio lumeggiare sui contenuti delle ultime fattispecie contemplate dall'art. 178 lettere e) e d) ove viene perseguito "chiunque, conoscendone la falsità, autentica opere od oggetti, indicati alle lettere a) e b), contraffatti, alterati o riprodotti"; "chiunque mediante altre dichiarazioni, perizie, pubblicazioni, apposizione di timbri od etichette o con qualsiasi altro mezzo accredita o contribuisce ad accreditare, conoscendone la falsità, come autentici opere od oggetti indicati alle lettere a) e b) contraffatti, alterati o riprodotti". Siamo in presenza di reati in cui l'elemento psicologico è il dolo generico; la condotta tenuta dal venditore assume rilievo anche ai fini civilistici, come causa di risoluzione del contratto<sup>62</sup>. Il secondo comma dell'art. 178 fa emergere un'"aggravante del reato"

---

<sup>62</sup> La consegna al compratore di un'opera d'arte, degli attestati di qualità in possesso del venditore, essendo un atto dovuto, ai sensi dell'art. 2 L. n. 1062 del 1971, non può costituire, di per sé, comportamento valutabile, ai sensi dell'art. 1362, comma 2° comma c.c., per l'accertamento della volontà negoziale di individuare l'oggetto del contratto (o una essenziale qualità di tale oggetto) attraverso la specificazione dell'autore dell'opera. La buona fede del venditore di un'opera d'arte erroneamente attribuita ad un determinato autore non ne esclude, di per sé, la colpa, e la conseguente responsabilità per l'inadempimento, se non sia in concreto provato, ai sensi dell'art. 1218 c.c., che l'errore avrebbe potuto essere evitato con l'ordinaria diligenza (art. 1176 c.c.), cfr.: Cass. II Sez., 3 luglio 1993, n. 7299, in *Giur.*, 1994, I, 1, 410, con nota di Carbone, in *Giust. Civ.*, 1994, I, 1925, con nota di Costanzo ed in *Dir. Autore*, 1994, pag 424.

con la conseguente "interdizione a norma dell'art. 30 del codice penale<sup>63</sup>", nel momento in cui "i fatti sono commessi nell'esercizio di un'attività commerciale", (analogamente a quanto è previsto dal quarto comma dell'art. 174); tale sanzione pare dunque supponibile nel caso in cui detta attività venga svolta non solo saltuariamente o abitualmente ma a livello professionale.

L'ultimo comma dell'art. 178 determina inoltre "la confisca degli esemplari contraffatti, alterati o riprodotti delle opere o degli oggetti indicati nel comma 1", salvo che "si tratti di cose appartenenti a persone estranee al reato".

Poiché ci troviamo di fronte ad un'ipotesi di confisca obbligatoria, la Suprema Corte l'ha ritenuta ammissibile anche nel caso di morte dell'imputato e di conseguente improcedibilità dell'azione penale, specificando inoltre che tra le "persone estranee" non possono ricomprendersi gli eredi dell'imputato, essendosi in presenza di beni incommerciabili e che pertanto non possono entrare a far parte dell'asse ereditario. La Cassazione ha infine giustificato il divieto di vendita all'asta delle cose confiscate (espressamente sancito dal medesimo quarto comma), anche come opere dichiaratamente non autentiche, "trattandosi di falsi d'arte e non di "copie" di sculture, pitture e opere grafiche"<sup>64</sup>.

---

<sup>63</sup> Il condannato viene temporaneamente privato della "capacità di esercitare, durante l'interdizione, una professione, arte, industria, o un commercio o mestiere, per cui è richiesto uno speciale permesso o una speciale abilitazione, autorizzazione o licenza dell'Autorità, e importa la decadenza dal permesso o dall'abilitazione, o licenza anzidetti".

<sup>64</sup> In tema di opere d'arte contraffatte, la confisca dall'art. 127, ultimo comma, d.leg. 29 ottobre 1999 n. 490 permane anche nel caso di proscioglimento per

Questa dicitura ci richiama all'art. 179<sup>65</sup>, in cui si menziona la legittimità, quindi la non punibilità, di chi riproduce o pone in vendita opere che siano espressamente dichiarate non autentiche; la norma ripropone le stesse disposizioni contenute nell'art. 8 della legge n. 1062/1971, (successivamente riconfermate nell'art. 128 del t.u. del 1999), escludendo la punibilità della produzione, riproduzione e vendita dei beni in questione, nel caso che il soggetto espressamente dichiari la non autenticità dell'opera "all'atto della esposizione o della vendita". L'attestazione deve rispondere a "specifici requisiti di forma", affinché sia operante la correlata causa di non punibilità<sup>66</sup>, dovendo essere

---

improcedibilità dell'azione penale per morte dell'imputato, trattandosi di confisca obbligatoria la cui applicabilità prescinde da una sentenza di condanna (art. 240, 2° comma, n. 2) c.p., salvo che si tratti di opere appartenenti a persone estranee al reato. La clausola di esclusione relativa alle "cose appartenenti a persone estranee al reato" non copre però i diritti dell'erede dell'imputato, poiché tali beni, incommerciabili, non possono essere entrati nell'asse ereditario, mentre tale previsione, in conformità alla disposizione generale di cui all'art. 240 c.p., tutela solo l'affidamento del terzo che abbia acquistato le opere in buona fede. Né è possibile procedere alla vendita nelle aste dei corpi di reati come "opere non autentiche", ai sensi dell'art. 128 cit. d.leg., trattandosi di falsi d'arte e non di "copie" si sculture, pitture e opere grafiche", cfr.: Cass. pen. III Sez.. 12 febbraio 2003, in Ced Cass., rv 225320.

<sup>65</sup> Art. 179, Codice dei bb. cc. e del paesaggio: 1. Le disposizioni dell'articolo 178 non si applicano a chi riproduce, detiene, pone in vendita o altrimenti diffonde copie di opere di pittura, di scultura o di grafica, ovvero copie od imitazione di oggetti di antichità o di interesse storico od archeologico, dichiarate espressamente non autentiche all'atto della esposizione o della vendita, mediante annotazione scritta sull'opera o sull'oggetto o, quando ciò non sia possibile per la natura o le dimensioni della copia o dell'imitazione, mediante dichiarazione rilasciata all'atto della esposizione o della vendita. Non si applicano del pari ai restauri artistici che non abbiano ricostruito in modo determinante l'opera originale.

<sup>66</sup> La causa di non punibilità prevista dall'art. 8 L. 20 novembre 1971, n. 1062 sulla contraffazione od alterazione di opere d'arte per chi le produce o commercia, è operante solo in presenza di una specifica dichiarazione di falsità

effettuata o "mediante annotazione scritta sull'opera o sull'oggetto o, quando ciò non sia possibile per la natura o le dimensioni della copia o dell'imitazione, mediante dichiarazione rilasciata all'atto della esposizione o della vendita".

Il quarto e ultimo comma esclude infine anche la punibilità nel caso di "restauri artistici che non abbiano ricostruito in modo determinante l'opera originale" e che non abbiano quindi la possibilità di porre in essere una contraffazione attendibile dell'originale, tale da procurare "turbativa al mercato" e, ovviamente, da indurre in errore gli eventuali acquirenti.

## **5. Conclusioni**

Questo breve excursus canalizzato nei meandri di un fenomeno di non facile "esplorazione", dal quale non possono non emergere lati oscuri riguardo alla sequenzialità di certi avvenimenti e alla effettiva attuazione di altri, ha ambito ad una modesta resa cognitiva circa le intrinseche ragioni, volitive o apatiche che siano, di ricorso all'attività di falsificare beni artistici.

Si è visto come ogni epoca abbia fatto registrare il ricorso all'espedito della falsificazione per rispondere ad esigenze diverse che vanno dal bisogno di gareggiare con i "modelli di successo", all'auto imposizione riguardante il raggiungimento di tecniche di "artisti superiori", fino al profilarsi di un atteggiamento tendente ad una impudente finalità

---

dell'opera, rispondente a precisi requisiti di forma", cfr.: Cass. per., III sez., 16 maggio 1984, in Riv. pen., 1985, 572.

lucrativa.

è emerso, inoltre, un diverso modo di guardare al fenomeno: quello di coloro che praticano l'attività di falsario i quali, sostanzialmente, vogliono assurgere alla sfera dell'artista a tutti gli effetti, mettendo in primo piano la valentia tecnica nell'eseguire le opere "copiate", di contro a quelli che valutano una realizzazione artistica ponendo in risalto l'ingegno scaturente dall'estro artistico del creatore-esecutore. Su questo fronte si potrebbe disputare profusamente anche se ciò conduce inevitabilmente a disquisire su di un archetipo d'eccezione: la "concezione dell'ars".

Infine, le incalzanti richieste di mercato di opere famose e la conseguente sollecitazione alla produzione di falsi d'arte, hanno evidenziato una corrispondente attività di contrasto al fenomeno con tecniche sempre più sofisticate per smascherare falsari attenti ad affinare l'arte della contraffazione.

Si è parlato di estro artistico dell'ideatore di un'opera ma anche di arte della contraffazione. La tecnica è una componente imprescindibile nella realizzazione di un'opera, al pari l'ingegno è elemento indispensabile per il costituirsi dell'arte; da qui opera d'arte. Si direbbe allora che la copia, nella sua natura originaria, è da collocarsi nella sfera dell'esecutività artistica, il ché non è un dato da sottovalutare visto che non si potrebbe realizzare la copia di un Caravaggio se non si acquisisse la tecnica per farlo.

Sarebbe auspicabile dunque che il falso d'arte, compiendo un viaggio a ritroso, possa ridivenire copia d'arte, scrollandosi di dosso quella

accezione negativa di "attività fraudolenta" per tornare ad essere elemento rilevante di crescita e di confronto per ogni artista.

## **CAPITOLO SECONDO**

### **LEGGE PIERACCINI E TESTO UNICO BENI CULTURALI ED AMBIENTALI**

SOMMARIO: 1. La “Legge Pieraccini” del 1962 e il Testo Unico dei Beni Culturali ed Ambientali – 2. Perché storici della Legge Pieraccini – 3. Il Codice dei Beni Culturali (d.lgs. n.42\2004)

#### **1. La “Legge Pieraccini” del 1962 e il Testo Unico dei Beni Culturali ed Ambientali**

Oggetto di questa tesi sono le disposizioni penali che originariamente erano inserite nella legge n.1062 del 20 Novembre 1972 (detta Legge Pieraccini<sup>66</sup> dal nome del suo proponente), e poi trasfuse oggi nel Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42 più comunemente chiamato Codice dei beni culturali e del paesaggio, agli articoli 178 e 179.

---

<sup>66</sup> Giovanni Pieraccini, senatore toscano, si è distinto per i suoi interessi artistici. Cessata la carriera politica ha svolto attività di mecenatismo nel campo musicale e in quello delle arti figurative.

## LEGGE PIERACCINI E TESTO UNICO BENI CULTURALI 41 ED AMBIENTALI

La legge – che fu pubblicata sulla G.U. del 17 Dicembre 1971 ed entrata poi in vigore il 2 Gennaio del 1972 – era costituita da nove articoli. Gli art. 1 e 2 dettavano disposizioni in materia di commercio di *“opere di pittura, di scultura, di grafica di oggetti di antichità o di interesse storico od archeologico”*. Più precisamente l’art. 2 prevedeva due obblighi specifici per chi volesse esercitare tali attività:

- disponibilità per l’acquirente degli “attestati di antichità e di provenienza delle opere e degli oggetti... che comunque si trovino dell’esercizio e nell’esposizione”;
- rilascio, all’acquirente, di copia fotografica dell’opera o dell’oggetto, con dichiarazione di autenticità e indicazione di provenienza, retroscritta e sottoscritta.

Inoltre la Legge introduceva nel nostro ordinamento giuridico le seguenti nuove fattispecie delittuose:

- contraffazione, alterazione o riproduzione dei beni elencati nell’art. 1 (art 3 1° comma);
- commercializzazione, detenzione per farne commercio, introduzione per scopo di commercio nel territorio dello stato, messa in circolazione, dei beni elencati all’art 1 oggetto di una delle condotte elencate al precedente articolo senza che ne sia stata specificata la non autenticità (art 3 2° comma);
- autenticazione (mediante dichiarazioni in genere, perizie, pubblicazioni, apposizione di timbri ed etichette o con qualsiasi altro mezzo) degli stessi beni all’art1 oggetto di contraffazione, alterazione o riproduzione (art 4 1° e 2° comma).

Gli art. 5, 6 e 7 prevedevano un'aggravante della pena, pene accessorie e misure di sicurezza patrimoniale, l'art 8 precisava a quali condizioni fosse lecito commerciare *copie od imitazioni* di beni culturali appartenenti alle categorie specificate all'art 1 e l'art 9 prevedeva due particolari regole processuali riguardanti la materia della prova penale dei nuovi reati introdotti nel sistema.

## **2. Perché storici della Legge Pieraccini**

Il legislatore non poteva restare indifferente di fronte allo sviluppo del collezionismo d'arte che è andato assumendo delle dimensioni sempre più vaste, diventando un vero e proprio fenomeno di massa. E con la crescita del fenomeno si sono sviluppati l'abusivismo, caratterizzato dall'assenza di professionalità di molti improvvisati mercanti d'arte, e la falsificazione sempre più diffusa dei beni culturali. Ed inoltre, sul piano penale, prima della Legge Pieraccini, era difficile trovare una sanzione adeguata ai fenomeni di contraffazione ed alterazione dei beni culturali, esistendo solo sanzioni amministrative che erano poco utili nel poter dissuadere un potenziale reo dal commettere tali reati. Pertanto vista l'impossibilità di poter ricondurre tali comportamenti a una incriminazione per falsità in scrittura privata (è necessario un documento di natura cartacea per far sì che possa configurarsi tale reato) o a una incriminazione per truffa (non si riesce con la truffa ad evitare il danno creato dalla realizzazione di un'opera falsa) ecco che la Legge

Pieraccini ben si inseriva nel nostro panorama giuridico. E tale legge operava a “tutto campo” perché essa, dall’originaria proposta limitata ad un solo articolo di legge, si è poi andata progressivamente arricchendo, assumendo le dimensioni descritte poco prima.

### **3. Il Codice dei Beni culturali**

Il primo maggio 2004 ha segnato una data fondamentale per la tutela dei beni culturali del nostro Paese. Per la prima volta, dopo anni e anni di interventi normativi, il legislatore ha deciso di realizzare un vero e proprio Codice dei beni culturali (d. lgs. n. 42/2004). Il provvedimento è stato accompagnato, prima ancora di venire ad esistenza per l’ordinamento giuridico, da polemiche di carattere allarmistico, che hanno provocato disagio e malumore tra i cittadini, tanto da far pensare - e, diciamolo subito, erroneamente - addirittura a vendite incontrollate di monumenti storici nazionali o ad una dismissione generalizzata del patrimonio pubblico culturale.

In realtà, questo pericolo non sussiste, o quantomeno non è questa la situazione a rischio, che dovrebbe provocare allarme tra i cittadini.

Semmai altre sono le difficoltà che potrebbero presentarsi nell’applicazione delle norme del Codice e che devono essere tenute presenti ai fini di un efficace controllo della materia.

Procedendo con ordine, era davvero necessario adottare un Codice per la tutela dei beni culturali? Il quesito non è di poca importanza ove si

rifletta sul fatto che pochi anni fa – nel 1999, con il d. lgs. n. 490 – è stato adottato un Testo Unico, diretto a riorganizzare l'intera materia.

Ci si può chiedere perché il legislatore ha preferito procedere alla redazione di un codice, invece che alla revisione del Testo Unico.

La risposta è conseguente: adeguare la normativa sui beni culturali ai dettami imposti dalla revisione del Titolo V della Costituzione, che ha innovato il riparto di competenze tra Stato e Regioni in materia di tutela e valorizzazione dei beni culturali, attribuendo la prima a livello centrale e la seconda a livello periferico.

In realtà - e questo è il primo mito da sfatare - parallelamente ad una serie di novità di rilievo contenute nel Codice permangono, in molti casi, le stesse norme che erano presenti nel precedente T.U. o in altra normativa di settore. Il legislatore delegato non ha innovato completamente la materia, limitandosi a razionalizzarla con alcune novità. Questa operazione poteva essere ben condotta anche con una revisione della normativa di settore, senza procedere ad una presunta codificazione, generando nella collettività la falsa convinzione di una radicale riforma della regolamentazione esistente. Probabilmente, in questo modo, sarebbe stato anche minore l'allarme suscitato, basato più sulla apparenza della novità che sulla sua effettività.

Una vera novità, invece, è rappresentata dai primi articoli del provvedimento che forniscono per la prima volta tutta una serie di definizioni - fondamentali - per la materia. Si scopre così che anche il paesaggio fa parte del patrimonio culturale dello Stato, costituendo espressione dei valori storici, culturali, naturali e morfologici del territorio.

## LEGGE PIERACCINI E TESTO UNICO BENI CULTURALI 45 ED AMBIENTALI

Si individua una sorta di prevalenza della tutela – garantire la protezione e la conservazione del bene culturale per fini di pubblica fruizione – nei confronti della valorizzazione – promuovere la conoscenza del patrimonio culturale ed assicurarne le migliori condizioni di utilizzazione e fruizione pubblica – dovendo quest’ultima essere attuata in forme compatibili con la prima, senza pregiudicarne le esigenze.

Si riconosce in capo ai privati un vero e proprio obbligo di conservazione dei beni culturali di appartenenza. Si tratta di una responsabilizzazione del privato che è tenuto in prima persona ad intervenire nell’attività di tutela, ricevendo anche contributi dello Stato e sgravi fiscali.

E’ prevista la possibilità di dare in comodato il bene culturale a strutture museali statali che, pertanto, finiscono per togliere al privato ogni onere di custodia e di restauro del bene, seppur per un tempo limitato.

Un impulso importante è diretto alla possibilità di outsourcing, di esternalizzazione delle attività e dei servizi “culturali”, ai fini di garantirne una migliore efficienza, così come alla costituzione di fondazioni e al ricorso a strumenti contrattuali, come la sponsorizzazione, per valorizzare in modo adeguato il patrimonio culturale.

A fronte di tali novità, sicuramente positive, permangono dei dubbi, soprattutto a livello interpretativo, di alcune norme; dubbi che si sono rivelati dei veri e propri tormentoni, capaci di coinvolgere a tutto tondo l’attenzione della collettività.

Opinionisti ed esperti del settore – come ad esempio il Prof. Settis – pur

apprezzando in generale l'intervento del legislatore per la sua azione di razionalizzazione della materia, ritengono che alcuni meccanismi normativi possano o debbano essere migliorati.

E' il caso, ad esempio, di quel procedimento che prende il nome di verifica dell'interesse culturale dei beni demaniali, al quale, in buona sostanza, devono essere sottoposte tutte le cose immobili e mobili appartenenti allo Stato, alle regioni, agli altri enti pubblici territoriali, nonché ad ogni altro ente ed istituto pubblico e a persone giuridiche private.

L'oggetto della critica non è tanto puntato sulle modalità attuative del procedimento, quanto sul limite temporale imposto dal legislatore e denso di conseguenze negative, che sono riassunte nella formula del "silenzio-assenso". Nel caso in cui, dopo 120 giorni, dall'inizio del procedimento di verifica, l'Amministrazione non fornisca alcuna risposta in merito alla sussistenza dell'interesse culturale del bene, il silenzio sarà equivalente ad un esito negativo. Seguendo il ragionamento della critica appare chiaro che il verificarsi di questa evenienza non sembra prevedibile come del tutto isolata o episodica, considerata l'endemica carenza di personale delle Soprintendenze territoriali e l'immensità del patrimonio da sottoporre a verifica.

Sta di fatto che il richiamo operato dall'ultimo comma dell'art. 12 del Codice al decreto legge n. 269/2003 – che introduce il concetto di silenzio assenso appena delineato – rappresenta - a detta di alcuni esperti - una vera spada di Damocle che il legislatore avrebbe fatto meglio a tenere fuori del sistema, al fine di evitare inutili imbarazzi interpretativi ed applicativi.

## LEGGE PIERACCINI E TESTO UNICO BENI CULTURALI 47 ED AMBIENTALI

Un'ultima critica, infine, viene rivolta alla assenza della previsione di un adeguato periodo transitorio nel passaggio dal vecchio sistema al nuovo, che inevitabilmente può comportare difficoltà per chi quotidianamente è chiamato ad applicare le norme relative.

In conclusione, il Codice rappresenta una novità nel panorama della legislazione sui beni culturali che, a fronte di alcune innovazioni significative, necessiterà di un adeguato periodo di rodaggio per verificare eventuali punti di criticità da correggere nel tempo previsto dalla normativa, fissato in due anni dalla sua entrata in vigore.

## **CAPITOLO TERZO**

### **OPERE D'ARTE, BENI E PATRIMONIO CULTURALE**

SOMMARIO: 1. Beni Culturali: evoluzione storico-giuridica del concetto. - 2. Opere di pittura, scultura e grafica; oggetti di interesse storico, archeologico ed oggetti di antichità: i beni tutelati dalla Legge Pieraccini. - 3. Il “Ready Made” , la fotografia, l’arte povera, l’action painting, l’arte concettuale.

#### **1. Beni Culturali: evoluzione storico-giuridica del concetto.**

Con la disposizione di cui all’art. 2, comma 2, il Codice definisce *beni culturali* «le cose immobili e mobili che, ai sensi degli articoli 10 e 11, presentano interesse artistico, storico, archeologico, etnoantropologico, archivistico e bibliografico e le altre cose individuate dalla legge o in base alla legge *quali testimonianze aventi valore di civiltà*». Tale riferimento concettuale, com’è noto, riprende e trasferisce sul piano normativo –

dando seguito, invero, alle analoghe indicazioni già presenti nel D.Lgs. n. 112/1998 e nel Testo Unico del 1999<sup>67</sup> – i contenuti di quella che era stata la prima delle *Dichiarazioni* con le quali si conclusero i lavori della c.d. Commissione Franceschini, così chiamata dal nome di colui che ne fu il Presidente, ossia della Commissione d'indagine istituita con la legge 26 aprile 1964, n. 310, per la *Tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio*<sup>68</sup>, la quale così testualmente recitava: «Appartengono al patrimonio culturale della Nazione tutti i beni aventi riferimento alla storia della civiltà. Sono assoggettati alla legge i beni di interesse archeologico, storico, artistico, ambientale e paesistico, archivistico e librario, ed ogni altro bene che costituisca testimonianza materiale avente valore di civiltà»<sup>69</sup>. Si tratta di una

---

<sup>67</sup> Nel periodo precedente all'emanazione del Codice del 2004, in effetti, l'art 148 D.Lgs. n. 112/1998, sul *Conferimento alle Regioni e agli enti Locali di funzioni amministrative* aveva già affermato espressamente che, ai fini del presente decreto legislativo si intendono beni culturali quelli che compongono il patrimonio storico, artistico, monumentale, demo-etno-antropologico, archeologico, archivistico e librario e gli altri che costituiscono *testimonianza avente valore di civiltà così individuati in base alla legge*; e a tale norma aveva dato seguito, poi, l'art. 4 del D.Lgs. 29 ottobre 1999, n. 490, recante il Testo Unico delle disposizioni legislative in materia di beni culturali ed ambientali, il quale pure conteneva un evidente riferimento alla suddetta definizione nel momento in cui prevedeva che «beni non ricompresi nelle categorie elencate agli articoli 2 e 3 sono individuati dalla legge come beni culturali *in quanto testimonianza avente valore di civiltà*».

<sup>68</sup>Riportate integralmente in *Riv. trim. dir. pubbl.*, 1966, p. 119 ss., con il titolo *Relazione della Commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio*. Su tale dichiarazione, in particolare, si cfr. B. CAVALLLO, *La nozione di bene culturale tra mito e realtà: rilettura critica della prima dichiarazione della Commissione Franceschini*, negli scritti in onore di M.S. Giannini, vol. 2, Milano 1988, p.113 ss,

<sup>69</sup> I lavori della Commissione, presieduta come si è detto dall'On. Prof. Francesco Franceschini, durarono dal novembre del 1964 al marzo del 1966, condussero all'adozione di 84 dichiarazioni e 9 raccomandazioni rivolte al Governo ed al Parlamento e si svolsero attraverso l'istituzione di una serie di gruppi di studio affidati al coordinamento di eminenti studiosi quali ad esempio, per l'archeologia, il Prof. Massimo Pallottino, per le opere d'arte e gli

definizione la cui importanza è dovuta soprattutto al fatto che si ritiene ormai comunemente – diremmo quasi convenzionalmente – che sia stato proprio attraverso di essa che si sia potuto considerare definitivamente compiuto il passaggio dalla più tradizionale concezione, che potremmo dire “estetizzante”, del bene culturale, efficacemente sintetizzata nel classico riferimento alle *Antichità e Belle Arti* che compariva nei meno recenti repertori di giurisprudenza e nella stessa denominazione dell'autorità che era preposta alla loro tutela<sup>70</sup>, ad una diversa concezione, più profonda, ma anche più lata, per la quale idoneo oggetto di tutela sul piano normativo è divenuto, invece, tutto ciò che sia comunque in grado di manifestarsi quale *testimonianza materiale o memoria del passato* e che sia in quanto tale in grado di trasmettere valori di rilievo culturale<sup>71</sup>. Com'è stato osservato in dottrina, in effetti, può considerarsi anzi «singolare che i lavori della Commissione siano stati, e

---

oggetti di interesse storico-culturale, il Prof. Giuseppe Vedovato ed il Sen. Carlo Levi. Il gruppo di studio per la revisione delle norme di tutela fu composto dal Prof. Massimo S. Giannini, dal Prof. Feliciano Benvenuti e dal Prof. Eugenio Cannada Bartoli. Faceva parte della Commissione, quale membro parlamentare, anche l'On. Prof. Roberto Lucifredi.

<sup>70</sup> Ossia, appunto, la Direzione generale per le Antichità e le Belle arti, istituita presso il Ministero della pubblica istruzione, le cui competenze vennero trasferite poi all'Ufficio centrale per i beni storico-artistici, archeologici, architettonici e ambientali dopo l'istituzione del ministero per i beni culturali ed ambientali avvenuta con il D.Lgs 14 Dicembre 1974, n. 657

<sup>71</sup> Come sottolinea di recente F. MERUSI, *Pubblico e privato e qualche dubbio di costituzionalità nello statuto dei beni culturali*, in *Dir. Amm.*, 2007, p. 1 ss., in effetti, «l'aggettivo culturale attribuito al sostantivo bene dalla Commissione Franceschini in poi, grazie anche all'efficacia suadente di un famoso scritto di Massimo Severo Giannini, ha avuto un grande pregio, quello di estendere un regime protettivo anche a cose non ricadenti nell'angusta dizione delle belle arti e dell'archeologia». Lo scritto cui allude Merusi è, naturalmente, il classico saggio di M.S. GIANNINI, *I beni culturali*, in *Riv. trim. dir. pubbl.*, 1976, p. 5 ss., che verrà ampiamente citato nelle note seguenti.

continuino ad esserlo, considerati una sorta di codificazione di questo modo nuovo di intendere cultura e civiltà, oggi ancora chiaramente prevalente e dominante»<sup>72</sup>. La spiegazione di ciò, tuttavia, si può ritrovare tanto nell'autorevolezza dei componenti di quella Commissione – della quale furono membri anche molti dei maggiori studiosi dell'epoca – quanto nel fatto che, probabilmente, già alla metà degli anni sessanta si era appunto ormai pervenuti, proprio sul piano culturale, ad un condiviso e definitivo distacco dalle filosofie sottese alla concezione estetico-idealista del bene che è di interesse storico-artistico, archeologico, etc., in quanto sia di particolare pregio o rarità, per aderire ad una differente visione volta a privilegiare, in tale momento di riconoscimento, un giudizio di valore di tipo più storico che estetico, in grado di sottolineare piuttosto la rilevanza che il bene abbia avuto per la storia dell'evoluzione della civiltà di cui costituisce documento, memoria del tempo in cui è sorto<sup>73</sup>. Rispetto alla concezione del bene culturale per la quale meritevole di tutela da parte dell'ordinamento era unicamente la cosa, mobile od immobile, che fosse

---

<sup>72</sup> B. CAVALLO, *La nozione di bene culturale tra mito e realtà: rilettura critica della prima dichiarazione della Commissione Franceschini*, pag. 113

<sup>73</sup> Sul punto si cfr., in particolare, T. ALIBRANDI, *Beni culturali*, voce dell'Enc. *Giur.*, vol. V, Roma, 1988, p. 1, il quale sottolinea come già nel noto saggio di G. PIVA, significativamente ancora intitolato *Cose d'arte*, voce dell'Enc. *Dir.*, vol. XI, Milano, 1962, p. 93 ss., fosse emersa un'interpretazione della normativa dettata dalla fondamentale legge n. 1089/1939 finalizzata a porre in evidenza la preminenza del giudizio di rilievo storico su quello meramente estetico. Scriveva, infatti, G. PIVA, *op. cit.*, 94, che «è necessario tener presente – e ciò per l'individuazione dell'oggetto della legge di tutela – che nell'espressione cosa di interesse artistico così come usata nell'ambito della legge n. 1089 del 1939, è estranea la menzione di una valutazione di ordine puramente estetico; ... essa implica, invece, un giudizio sul valore della cosa d'arte non già estetico ma storico, puntualizzante cioè la rilevanza che l'opera abbia nello svolgimento della storia dell'espressione e della tecnica d'espressione plastica e figurativa»

dotata di particolare pregio o rarità, cui si era ispirata anche la legislazione del 1939, la Commissione Franceschini privilegiò, dunque, una differente maniera di guardare all'oggetto della tutela, per la quale il bene diviene "culturalmente rilevante" per quel che esso è in grado di rappresentare più che per quel che è, divenendo determinante il fatto che tale bene possa assolvere, attraverso la pubblica fruizione, ad una "funzione culturale" di trasmissione di una memoria del passato, che si tratti o meno di un'importante espressione artistica o di un oggetto di specifico rilievo archeologico<sup>74</sup>. Non si è trattato, allora, di un'innovazione meramente terminologica o lessicale ma di un vero e proprio mutamento di prospettiva nella maniera di concepire l'oggetto della tutela giuridicamente apprestata dall'ordinamento ai beni avente valore ed interesse culturale<sup>75</sup>, cui ha fatto seguito, in dottrina, un ampio

---

<sup>74</sup> In questo senso, in particolare, si cfr. le ampie considerazioni svolte nel classico volume di T. ALIBRANDI-P.G. FERRI, *I beni culturali e ambientali*, IV ed., Milano, 2001, p. 25 ss. Più di recente P. STELLA RICHTER-E. SCOTTI, *Lo statuto dei beni culturali tra conservazione e valorizzazione*, in A. CATELANI-S. CATTANEO (a cura di), *I beni e le attività culturali*, in *Trattato di diritto amministrativo*, diretto da G. SAN TANIELLO, vol. XXXIII, Padova, 2002, 387, rilevano ancora come, in esito di tale evoluzione, «la nuova nozione di bene culturale introduceva un mutamento d'indole non meramente lessicale: individuava un diverso oggetto di tutela e nel contempo *assegnava alla tutela un diverso ruolo: non più la cosa in sé* si rivelava meritevole di tutela, *ma la testimonianza* di civiltà radicata in profili materiali o immateriali della cosa stessa. In ciò era il Bene Culturale. »

<sup>75</sup> Che ciò che caratterizza la nuova maniera di guardare alla nozione sia soprattutto «... il far leva sulla *storicità* del concetto di bene culturale, segnando il passaggio, come metro di riconoscimento della categoria, dal criterio estetico a quello storico» è stato bene posto in evidenza, tra gli altri e più di recente, da M. AINIS-L. FIORILLO, *I beni culturali*, in *Trattato di diritto amministrativo*, diretto da S. CASSESE, *Diritto amministrativo speciale*, vol. II, Milano, 2000, 1066 e nt. 31, ove si considera «esemplare di questa nuova nozione di bene culturale affacciata dalla Commissione Franceschini la dichiarazione XII, in merito ai beni archeologici. Vi si legge infatti: "si intendono per beni

dibattito al quale diede un impulso determinante un importante ed ancora attuale saggio di M.S. Giannini<sup>76</sup> che spiegò il nucleo teorico centrale dell'emergente nozione giuridica del bene culturale attraverso l'utilizzazione del concetto del "bene *immateriale*", da identificarsi in quella entità – il c.d. *interesse* o *valore culturale* – che andrebbe a caratterizzare la *cosa materiale* cui inerisce, pur rimanendo *distinta da questa e dai profili prettamente economici* che caratterizzano la cosa materiale quale *bene patrimoniale*: «e che una medesima cosa possa incorporare più utilità o valori e si presti a diverse utilizzazioni, se ed in quanto queste utilità e valori abbiano sostanza di interessi giuridicamente tutelati [...], è acquisizione di teoria generale che può considerarsi ormai sicura<sup>77</sup>». Operata questa distinzione concettuale, infatti, la dottrina è potuta pervenire agevolmente al risultato di spiegare molte delle incertezze teoriche della nozione: ossia perché, ad esempio, pur rimanendo essa materialmente sempre la stessa, «qualsiasi entità del mondo esterno possa acquisire valore culturale e possa perderlo: la lettera di Giolitti o il disegno di Boccioni sono oggi preziosi beni culturali, mentre mezzo secolo fa non lo erano; come invece una porcellana Ching, una volta

---

archeologici, *indipendentemente dal loro pregio artistico*, le cose mobili o immobili costituenti testimonianza storica di epoche, di civiltà, di centri o insediamenti"» (corsivi degli Autori). In realtà, la dichiarazione citata è la numero XXII, che si può leggere in *Riv. Trim. Dir. Pubbl.*, 1966, pag. 171

<sup>76</sup> Si allude al già rammentato saggio di M.S. GIANNINI, *I beni culturali*, in *Riv. trim. dir. pubbl.*, 1976, p. 5 ss. Erano già autorevolmente intervenuti sul punto, tuttavia, almeno gli scritti di F. SANTORO PASSARELLI, *I beni della cultura secondo la Costituzione*, in *Studi per il XX anniversario dell'Assemblea costituente*, Firenze, 1969, p. 429 ss., che tra l'altro precisò di ritenere «non gradevole» la «locuzione "bene culturale" che va diffondendosi», e di F. MERUSI, *Art. 9*, in *Commentario della Costituzione, Artt. 1-12*, a cura di G. BRANCA, Bologna-Roma, 1975, pag. 434 ss.

<sup>77</sup> *I beni culturali*, cit., pag. 24-25.

bene culturale quasi per definizione, oggi sia tale solo se particolarmente rappresentativa»; od ancora perché «non vi sia corrispondenza univoca tra valore culturale e valore commerciale della cosa, ossia come non sia vero che più alto è il pregio della cosa come bene culturale più alto sia il valore che essa possiede come bene patrimoniale», poiché anzi assai frequenti sono «le divergenze tra valutazioni culturali e valutazioni patrimoniali, che tanto sorprendono i non esperti, ma che giuridicamente dimostrano l'autonomia del valore culturale rispetto agli altri valori<sup>78</sup>». La stessa giurisprudenza amministrativa, d'altra parte, ha rapidamente colto l'importanza dell'evoluzione avvenuta su un piano concettuale, ribadendo a sua volta quella di *bene culturale* sia la «nozione che sostituisce ormai le vecchie categorie delle cose d'interesse artistico o storico, di cose d'antichità, realizzando una considerazione unitaria della materia», potendosi ritenere che nella stessa «interpretazione giudiziaria ed amministrativa degli artt. 9 e 33 Cost. sembra definitivamente abbandonata la concezione estetizzante (o estetico-idealistica) del bene culturale che era alla base della legge fondamentale del 1939, in favore dell'evoluzione della nozione che ne valorizza il significato di documento del tempo e dell'ambiente in cui è sorta, passando da un'accezione di tipo materialistico, legata alle cose *quae tangi possunt*, ad una diversa connotazione, di tipo immateriale, che vede nel bene un valore espressivo di un ambiente storico e sociale<sup>79</sup>». L'ulteriore riflessione

---

<sup>78</sup> M.S. GIANNINI, *op. cit.*, citazioni tratte, rispettivamente, dalle pp. 24 e 27.

<sup>79</sup> Così si è espressa, diffusamente, la decisione Cons. Stato, sez. VI, 17 ottobre 2003, n. 6344, ove appunto si sottolinea come il bene culturale sia ormai «protetto per ragioni non solo e non tanto estetiche, quanto per ragioni storiche, sottolineandosi l'importanza dell'opera o del bene per la storia dell'uomo e per il progresso della scienza»

dottrinale che è scaturita dal passaggio alla descritta nuova concezione del bene culturale si è potuta rivolgere, così, all'obiettivo di operare una più accurata analisi del contenuto e del rapporto esistente tra i due suddetti aspetti della nozione (la cosa materiale ed il valore culturale in essa compresente quale bene immateriale)<sup>80</sup>, cogliendo le feconde possibilità di sviluppo offerte dalla descritta impostazione concettuale soprattutto in ordine alla possibilità di spiegare la coesistente destinazione del bene alla pubblica fruizione della collettività, senza che da questo punto di vista rilevino neppure gli assetti proprietari propri della cosa materiale, ossia del bene in senso patrimoniale, e segnatamente se questo sia di proprietà pubblica o di proprietà privata, identica essendo, in entrambi i casi, l'influenza sulla disciplina giuridica riconducibile al valore culturale ed immateriale del bene<sup>81</sup>. Proprio in tale coesistente destinazione alla fruizione da parte della collettività si è, anzi, individuato il *quid proprium* od il denominatore comune di tutti i beni ascrivibili alla categoria dei beni culturali, emergendo in questo senso un ulteriore e specifico connotato della "nuova" nozione di bene culturale, ossia la sua *pubblicità*, intesa come libera fruibilità da parte

---

<sup>80</sup> Oltre agli scritti già citati nelle precedenti note, si possono segnalare ancora, nel dibattito aperto sul punto in dottrina, tra gli altri, gli scritti di V. CERULLI IRELLI, *I beni culturali nell'ordinamento italiano vigente*, in *Beni culturali e comunità europea*, a cura di M.P. CHITI, Milano, 1994, 341; V. CAPUTI JAMBRENGHI, *Postfazione ad un dibattito su La cultura e i suoi beni giuridici. I beni culturali: gnoseologia e nuove disposizioni*, in *La cultura e i suoi beni giuridici*, Milano, 1999, 424; F.S. MARINI, *Lo statuto costituzionale dei beni culturali*, Milano, 2002, 281; N. AICARDI, *L'ordinamento amministrativo dei beni culturali. La sussidiarietà nella tutela e nella valorizzazione*, Torino, 2002, spec. 38 ss.

<sup>81</sup> P. Stella Richter-E. Scotti, *Lo statuto dei beni culturali tra conservazione e valorizzazione*, cit., pag. 387-388

della generalità dei consociati, a prescindere dalla circostanza che il bene faccia parte del patrimonio dello Stato o di altri soggetti pubblici ovvero che sia di proprietà privata<sup>82</sup>. Richiamandosi ancora la dottrina di Giannini, si è cioè ribadito come «il *bene culturale* sia un *bene di fruizione più che di appartenenza*»; aspetto che ne caratterizza il regime giuridico fino al punto di imprimere allo stesso diritto di proprietà privata, ove esistente, un indirizzo funzionale che condiziona in varie e penetranti maniere l'utilizzazione patrimoniale della cosa. Senonché, nonostante l'individuazione di tale comune denominatore, resta pur sempre vero che la categoria in questione si caratterizza per un'ineliminabile eterogeneità. Com'è stato recentemente osservato in dottrina, infatti, l'individuazione della nozione del bene culturale quale *testimonianza avente valore di civiltà*, se ha avuto l'indiscutibile merito di «estendere un regime giuridico protettivo anche a cose non ricadenti nell'angusta dizione delle belle arti e dell'archeologia, ha però anche un grave difetto: quello della *notte hegeliana nella quale tutte le vacche sono nere*<sup>83</sup>: presentando, in altri termini, il rischio di condurre l'interprete a non distinguere, come invece si deve, tra le innegabili diversità che presentano i differenti beni

---

<sup>82</sup> Sviluppi concettuali riconducibili, in particolare, allo studio di G. ROLLA, *Beni culturali e funzione sociale*, negli *Scritti in onore di M.S. Giannini*, vol. II, Milano, 1988, p. 563 ss., ed in particolare 577-578, ove si sottolinea appunto come «la pubblicità, intesa nel senso della necessaria fruibilità dei valori culturali da parte della collettività, costituisce il terzo elemento che caratterizza il concetto di bene culturale. Gli interventi predisposti dal legislatore, sia che attengano alla conservazione, sia che si propongano la valorizzazione dei beni culturali, debbono tendere ad assicurare ad assicurarne la migliore fruibilità sociale: cioè la possibilità di utilizzarlo per motivi di studio, di accrescimento culturale o di semplice godimento estetico

<sup>83</sup> F. Merusi *Pubblico e privato e qualche dubbio di costituzionalità nello statuto dei beni culturali* in *Dir. amm.*, 2007, p. 52 ss

ascrivibili alla categoria generale. Per evitare, allora, che la nuova concezione di bene culturale possa condurre alla dissoluzione stessa del concetto, essendo forte nell'idea dell'immaterialità il rischio di identificare i beni culturali con la totalità delle espressioni di una determinata organizzazione sociale, la dottrina prevalente pare avere correttamente posto l'accento sull'importanza di tenere ferma la regola della *tipicità e tassatività* delle categorie dei beni culturali individuate dalla legge, potendosi, pertanto, dichiarare di interesse culturale solo ed unicamente beni oggettivamente riconducibili alle tipologie a tal fine prese in considerazione dal legislatore. Principio la cui validità è stata confermata espressamente dal Codice fin dalla già richiamata disposizione generale di cui all'art. 2, comma 2, la quale ha stabilito appunto che sono *beni culturali* «le cose immobili e mobili che, *ai sensi degli articoli 10 e 11*, presentano interesse artistico, storico, archeologico, ... etc.» (corsivo naturalmente aggiunto). L'art. 10, infatti, è la norma nella quale tali beni vengono distinti e suddivisi nelle *categorie* che verranno assunte ad oggetto dell'intera normativa codicistica, mentre nel seguente art. 11 sono indicate una serie ulteriore di *tipologie di cose*<sup>84</sup> che vengono prese in considerazione dal legislatore quali beni culturali ed assoggettate alla normativa di tutela solo limitatamente agli effetti di talune specifiche disposizioni ivi espressamente richiamate: e sono solo questi i beni che, dunque, possono essere correttamente ascritti alla categoria dei beni culturali. Nel momento stesso in cui ha prestato

---

<sup>84</sup> Dopo la modifica in questo senso recata dall'art. 2, lett. b), del D.Lgs. 26 marzo 2008, n. 62, recante il terzo decreto correttivo ed integrativo, che ha sostituito l'originaria rubrica della disposizione, intitolata "Beni oggetto di specifiche disposizioni di tutela" con quella attuale che si riferisce ora, appunto, alle "Cose oggetto di specifiche disposizioni di tutela".

adesione alla nozione di bene culturale quale testimonianza avente valore di civiltà, pertanto, anche il Codice dei beni culturali ha ritenuto necessario riservare alla legge il compito di individuare specificamente le categorie di beni ad essa ascrivibili, costituendo tale riserva l'unica garanzia di fronte ad un potenziale oltre ogni ragionevole misura della nozione in questione, in ragione del suo carattere tendenzialmente "aperto" o, come è stato recentemente detto, "liminale"<sup>85</sup>. Vero è, infatti, che il concetto di "bene culturale", per sua natura, rinvia ad un altro concetto, quello di cultura, che è potenzialmente suscettibile di essere inteso nel modo più vario dagli interpreti, con conseguente rischio di ricorrere a clausole definitorie di carattere generale dai contorni troppo ampi e indeterminati<sup>22</sup>. Di qui la necessità di tenere ferma la regola della tipicità e tassatività delle categorie dei beni dichiarabili di interesse culturale, solo all'interno delle quali potrà operare, poi, la discrezionalità dell'amministrazione, sotto il controllo attento e costante della giurisprudenza amministrativa, che in più di un'occasione è stata in effetti chiamata a "fermare" interpretazioni eccessivamente estensive che del contenuto proprio delle suddette categorie di beni avevano tentato di operare gli organi di amministrazione attiva.

---

<sup>85</sup> Osserva A.L. TARASCO, *Beni, patrimonio e attività culturali. Attori privati e autonomie territoriali*, Napoli, 2004, 45, infatti, come «... la nozione di bene culturale per il giurista non può essere che una *nozione aperta*: anzi, essa è *nozione liminale*, ossia una nozione a cui la normativa giuridica non dà un proprio contenuto bensì opera mediante un rinvio a discipline non giuridiche. La sua definizione non può cioè prescindere dalla definizione del concetto di cultura *tout court*: ma questo, a sua volta, dipende dalla coscienza e dal grado di evoluzione raggiunto da una comunità, dalla coscienza sociale di un popolo in un determinato momento storico.

## **2. Opere di pittura, scultura e grafica; oggetti di interesse storico, archeologico ed oggetti di antichità: i beni tutelati dalla Legge Pieraccini.**

Dopo aver analizzato l'evoluzione storico-giuridica del concetto di Bene Culturale bisogna che ci soffermiamo su quello che è l'oggetto materiale delle condotte prese in esame da questa tesi: le opere d'arte.

Se già con la Legge Pieraccini, l'individuazione dell'ampiezza oggettiva della legge aveva suscitato parecchi problemi, le successive vicende storico-normative che hanno riguardato l'originaria legge del 1971, hanno aumentato le numerose incertezze già esistenti. Tanto più che alla nozione di Bene Culturale, come ben evidenziato nel paragrafo precedente, è connessa un'intrinseca incertezza definitoria.

L'art. 1 della Legge Pieraccini, con una formulazione poi che non è stata nel tempo modificata, fino ad arrivare a quello che oggi è l'art 178 del Codice dei Beni Culturali e dell'Ambiente, individua come beni protetti *le opere di pittura, di scultura, di grafica, di oggetti di antichità o d'interesse storico od archeologico*, senza fare alcuna limitazione rispetto all'età di produzione dell'opera o in riferimento all'autore e generando un'estensione dell'applicazione della legge Pieraccini rispetto alla Legge Bottai. Poi con il Testo Unico 490 del 1999, in cui sono confluiti sia la Pieraccini che quella Bottai, tale problema di ampiezza applicativa è venuto meno, generando però delle questioni che poi sono state risolte dalla Corte

Costituzionale. Nello specifico il T.U. aveva, all'Art 2., escluso dallo spettro di operatività «*le opere di autori viventi o la cui esecuzione non risalga a oltre cinquant'anni*». In tal modo la fattispecie non si poteva applicare alla c.d. Arte Contemporanea<sup>86</sup>. Solo con l'intervento della Corte Costituzionale<sup>87</sup>, che ha corretto «*il difetto di coordinamento formale*» del T.U., si è estesa l'applicabilità della fattispecie alle opere degli autori viventi o la cui esecuzione non risalga ad oltre cinquat'anni.

Ed è partendo da questa correzione che nel Codice viene ristabilito, nell'Art 178, il più esteso ambito di operatività della fattispecie proprio della Legge Pieraccini, e viene introdotta, nell'Art 10 5° comma, una clausola di esclusione che riguarda l'operatività del limite dei cinquant'anni dall'esecuzione dell'opera e della morte dell'autore. Contribuisce sicuramente a definire meglio l'oggetto materiale degli illeciti la previsione all'Art 179 che esclude l'applicazione delle disposizioni previste dal 178 per chi “ riproduce, detiene, pone in vendita o altrimenti diffonde copie di opere di pittura, di scultura o di grafica, ovvero copie od imitazione di oggetti di antichità o d'interesse storico o archeologico, dichiarate espressamente non autentiche all'atto della esposizione o, quando ciò sia possibile, per la natura o le dimensioni della copia o dell'imitazione, mediante dichiarazione rilasciata all'atto di esposizione o di vendita”. Questa disposizione, che poco accuratamente è derubricata come «*Casi di non punibilità*» ( non si riferisce a situazioni

---

<sup>86</sup> Cass. Pen. sez. 3, 18 Settembre 2001, in *Cass. Pen.*, 2002, pag. 2460 con nota di P. CIPOLLA, *L'arte contemporanea, la repressione del falso e l'art. 2 co.6 d. lgs. 29 Ottobre 1999 n. 490*.

<sup>87</sup> Corte Costituzionale, 6-10 Maggio 2002, n.173, in D.o.G., f22, pag.32, con nota di L: CHIMENTI, *Tutela rafforzata per le opere d'arte. La Consulta ricomponne un quadro normativo non lineare*.

che escludono la punibilità come l'errore, il caso fortuito o la forza maggiore), è un limite espresso di tipicità, una norma interpretativa che distingue in maniera abbastanza chiara la illecità produzione e la commercializzazione di opere alterate, contraffatte o riprodotte dalla liceità della riproduzione di opere, o di copie o imitazioni di oggetti con impressa la dicitura di non autenticità accompagnati, eventualmente, dalla dicitura di non autenticità<sup>88</sup> (il fenomeno del c.d. Falso D'Autore di cui ci occuperemo più avanti).

### **3. Il “Ready Made”, la fotografia, l'arte povera, l'action painting, l'arte concettuale.**

Ormai è pacifico che tra gli oggetti materiali dell'illecito rientrino anche i c.d. “Ready Made”, la fotografia, l'arte povera e quella concettuale.

Dal secondo decennio del 1900 (dal “Dada” in poi), abbiamo assistito all'affermazione di un'arte figurativa che non è classificabile facilmente né come pittura, né come scultura, né come grafica e che quindi – almeno sulla carta - non rientra nell'ambito della tutela delle opere d'arte.

Che cos'è il Ready Made? Il “Ready Made” può tranquillamente essere

---

<sup>88</sup> Non sono pochi nemmeno i problemi interpretativi che pone l'Art 179. Infatti si fa riferimento solo alla riproduzione, ma non alla contraffazione ed all'alterazione, all'esposizione e vendita, ma non all'introduzione nel territorio dello Stato.

un oggetto di uso comune, a due o tre dimensioni: partendo  
l'assemblaggio di oggetti della vita quotidiana (ritagli di giornale, lattine,  
stracci) che caratterizza la c.d. arte povera, fino ad arrivare all'*action  
painting* («Il Compressore» di E. Mattiaccio o la «Terra Misurata» di L.  
Patella), passando per la fotografia che, almeno da Nadar in poi ha  
assunto la sua dignità di opera d'arte (basta pensare che il grande artista  
francesce firmava in originale e , a volte, numerava quelle che erano le  
sue fotografie, ma che probabilmente chiamare solo fotografie è  
abbastanza riduttivo!) senza dimenticare gli oggetti, espressione dell'  
Arte Concettuale.



## **CAPITOLO QUARTO**

### **LE CONDOTTE PUNIBILI**

SOMMARIO: ART. 178 Comma 1 Lettera A) : Contraffare, alterare o riprodurre un'opera di pittura, scultura o grafica, ovvero un oggetto di antichità o di interesse storico od archeologico. Reato di pericolo. -

ART. 178 Comma 1 Lettera B) : Porre in commercio, detenere per il commercio, introdurre nel territorio dello Stato per il commercio, porre comunque in circolazione. Reato di danno. - ART. 178 Comma 1

Lettere C) e D) : Accreditare o contribuire ad accreditare, conoscendone la falsità, come autentici opere od oggetti indicati alle lettere A) e B) contraffatti, alterati o riprodotti. Fattispecie speciale di favoreggiamento.

- Il momento consumativo delle varie condotte punibili - Concorso ed autonomia delle condotte – Sanzioni – Il falso e il restauro - ART. 179 : Casi di non punibilità: il c.d. Falso d'Autore.

**1, ART. 178 Comma 1 Lettera A) : Contraffare, alterare o riprodurre un'opera di pittura, scultura o grafica, ovvero un oggetto di antichità o di interesse storico od archeologico. Reato di pericolo.**

Passiamo ora all'esame delle singole condotte di reato disciplinate oggi dal Codice dei beni Culturali partendo dall'articolo 178 Comma 1 Lettera A che trova, naturalmente, il suo antecedente nell' Art 3 comma 1 della Legge Pieraccini. Il legislatore ha provveduto a sanzionare « chiunque, al fine di trarne profitto, contraffà, altera o riproduce un'opera di pittura, scultura o grafica, ovvero un oggetto di antichità o di interesse storico od archeologico ». Quindi bisogna, per forza di cose, capire quale significato attribuire ai termini *contraffazione*, *alterazione* e *riproduzione*.

A) *Contraffazione*: il verbo contraffare, nella nostra tradizione, viene assunto in molte accezioni<sup>89</sup>. E quindi, il termine contraffare, generalmente significa riprodurre una cosa in modo che appaia del tutto simile ad un'altra, per autore, età valore, in modo tale da generare una autenticità apparente. E quindi con la contraffazione si spaccia per vera, genuina, una cosa che, anche essendo simile all'originale, non ne possiede l'identità ( che potremmo definire anche autografia). Il Grande Dizionario della Lingua Italiana definisce la contraffazione come la

---

<sup>89</sup> Ad esempio nella materia dei falsi documentali basta una divergenza tra autore apparente dell'atto e autore reale per parlare di contraffazione.

condotta volta a «imitare una cosa, farla del tutto simile a un'altra per spacciarla come autentica e originale<sup>90</sup>».

Il bene culturale, quindi, può essere contraffatto anche senza una sottoscrizione abusiva. Un dipinto che imiti fedelmente il “fare” di un grande maestro può essere spacciato per originale anche se non ne rechi la firma, quando però la finalizzazione mistificatoria è indubbia. Però, a questo scopo, è necessario il concorso dell'elemento soggettivo del dolo<sup>91</sup>.

Leopardi diceva «altro il contraffare, altro l'imitare»; e quindi contraffare tende a far apparire l'oggetto diverso da quello che è, imitare significa invece riaffermare l'importanza di un modello, senza voler sostituirsi ad esso.

Anzi, è normale, nell'arte, imitare un modello illustre per testimoniare idealmente il significato. In questo caso “l'artista imitatore” denomina la propria opera come omaggio all' “autore imitato”.

B) *Alterazione*: è forse il concetto più complesso da descrivere.

L'alterazione, lessicalmente, è un «mutamento che allontana dalla propria natura o dal proprio aspetto; modificazione che viene a rendere diverse, in una persona o in una cosa, le sue specifiche qualità; cambiamento<sup>92</sup>». Ma, la nozione giuridica di alterazione intesa in questa sede è modellata sulla falsariga delle falsità documentali, di modificazioni di qualsiasi natura che vengono apportate al documento dopo la sua formazione definitiva. Elemento comune ad entrambe le

---

<sup>90</sup> Grande Dizionario della Lingua Italiana, Utet, Torino 1970, Vol III, ad vocem.

<sup>91</sup> *La prova del dolo* va ricercata anche nelle modalità di materializzazione della condotta.

<sup>92</sup> Grande Dizionario della Lingua Italiana, cit. Vol I, ad vocem

ipotesi quindi è quindi la modifica, l'aggiunta e la soppressione di elementi rispetto all'originale. Alterare è modificare un'opera rispetto al momento in cui essa è stata creata per darle delle caratteristiche che le attribuiscono un pregio differente<sup>93</sup>, senza però renderla un *novum*, senza crearne una nuova, poiché altrimenti parleremmo di contraffazione.

Esempi tipici possono essere, nella pittura antica, la soppressione di un elemento sgradevole, un teschio trasformato in un mazzo di fiori o un San Bartolomeo scotennato trasformato in gloria<sup>94</sup>. O ancora l'alterazione può essere fatta “per scissione”, tagliando in pezzi una tela o smembrando un trittico per celare la paternità dell'opera e per rendere le “porzioni” più appetibili al mercato nero.

Più complesso invece è stabilire se si tratta di alterazione anche un *eccesso di restauro*, una qualche operazione che tende a riempire delle lacune che l'autore ha lasciato nella sua opera<sup>95</sup>. L'opera può ancora essere alterata con l'apposizione di una firma falsificata di un importante autore; lo scopo evidentemente sarà quello di aumentare il valore commerciale dell'opera. Tale forma di alterazione prende il nome di alterazione “per aggiunta”.

C) *Riproduzione*: è la condotta più innovativa e particolare. Se l'alterazione e la contraffazione sono attività “negative”, caratterizzate dall'intrinseca illiceità della condotta, riprodurre è invece sinonimo di copiare, rappresentare, trascrivere; tutte attività assimilabili all'arte più

---

<sup>93</sup> Esempio: inserimento di figure nuove in un quadro al fine di farne apparire diverso l'autore.

<sup>94</sup> F. Lemme, *Tra arte e diritto*, Torino, 1996, Cedam, pag. 38 e 39

<sup>95</sup> Vista l'autonoma e particolare previsione normativa dell'art 179 il restauro e l'eccesso di restauro verranno affrontati nel penultimo paragrafo di questo capitolo.

che a comportamenti illeciti. E quindi partendo dal copiare, riprodurre significa appunto realizzare delle copie dell'opera d'arte, identiche all'originale. Cosa significhi riprodurre un'opera lo dice espressamente l'art 107 dello stesso Codice dei Beni Culturali, disciplinando la riproduzione di calchi di sculture e bassorilievi di beni culturali.

Il *serial* è ormai una delle forme più diffuse e commercializzate dell'arte contemporanea: ogni multiplo nella procedura di riproduzione si considera un originale se la matrice è eseguita o autorizzata dall'artista, e la tiratura numericamente documentata e prestabilita garantendo, quindi, sia la qualità che la quantità della riproduzione stessa.

L'originalità e l'autenticità del multiplo vengono meno se nella procedura non vengono tali limiti. In particolare rientrano nella fattispecie dell'art 178 lettera A la riproduzione ad opera di un soggetto non autorizzato all'uso della matrice; mentre l'alterazione del numero dei multipli riprodotti, da parte del soggetto che invece ha legittimamente l'uso della matrice è vista come violazione del diritto d'autore<sup>96</sup>. Costituisce invece un'ipotesi plausibile di reato la riproduzione con procedimenti fotomeccanici di opere di disegno, da cui vengono tirate copie spacciate come stampe originali<sup>97</sup>. Sulla falsa numerazione e sottoscrizione dei multipli la dottrina invece ravvisa un'ipotesi di falso documentale<sup>98</sup>.

---

<sup>96</sup> La violazione del c.d. "patto di riproduzione" integra la violazione del diritto d'autore con conseguenze sul piano civile. Cass. Pen. Sez. III, 10 gennaio 1996 n.29 in *Cass. Pen.* 1997, pag. 2550.

<sup>97</sup> G.C. Cosi, *Opere d'arte (contraffazione e alterazione di)* in *Dig. Disc. Pen.*, IX, Torino, pag.5.

<sup>98</sup> F. Lemme, *La Contraffazione ed opere d'arte nel diritto penale*, Padova, 2001, pag. 100.

**2. ART. 178 Comma 1 Lettera B) : Porre in commercio, detenere per il commercio, introdurre nel territorio dello Stato per il commercio, porre comunque in circolazione. Reato di danno.**

Mentre la lettera A dell'articolo 178 provvede a sanzionare le varie attività di falsificazione, la lettera B punisce un altro tipo di attività: quella di "commercializzazione". Si punisce, riproducendo fedelmente l'art 3 comma 2 della Legge Pieraccini, la messa in commercio, la detenzione per farne commercio, l'introduzione a tal fine nel territorio dello Stato, o comunque messa in circolazione, come autentici, di esemplari contraffatti, alterati o riprodotti di opere di pittura, scultura, grafica, di oggetti di antichità o di interesse storico o archeologico, poste in essere da qualunque soggetto anche non concorrente nei reati di contraffazione, alterazione e riproduzione.

Porre in commercio significa introdurre nel mercato degli scambi l'opera d'arte falsificata, utilizzando degli schemi giuridici tipizzati<sup>99</sup>.

Introdurre il bene già falsificato nel territorio dello Stato per finalità commerciali, significa invece farlo giungere da uno Stato estero, dove si è appunto avuta la falsificazione, nel territorio soggetto alla sovranità dello Stato, intendendosi anche le acque territoriali e lo spazio aereo

---

<sup>99</sup> Basti pensare a contratti di compravendita o a contratti estimatori

territoriale. Introduzione, come è ovvio, si avrà anche se il falso non arriverà nel possesso del suo destinatario.

Detenere invece significa «tenere presso di se<sup>100</sup>», avere la materiale disponibilità della cosa oggetto della detenzione. Quindi si presuppone un rapporto, anche di fatto, e anche temporaneo, con la “cosa” contraffatta, riprodotta o alterata, purchè questa sia nella sfera della disponibilità dell’agente e sempre se vi siano finalità commerciali. Non occorre, però, che il profitto sia poi effettivamente realizzato, poiché basta, ad integrare la condotta punibile ai sensi della legge, che sia accertato lo scopo di fare commercio dei beni detenuti e che appartengono ai generi indicati.

Infine “porre in circolazione” si riferisce a far uscire a qualsiasi titolo i beni dalla sfera di custodia di chi li detiene.

Si nota che tutte le condotte in esame (salvo che il porre in circolazione), sono definite non per la loro materialità, ma in relazione alla loro destinazione teleologica, per il commercio. Ed è proprio *per il commercio* che garantisce a queste condotte una tutela avanzata.

Relativamente alle forme di manifestazione del reato, ci si è poi posti il dubbio se per la sua configurabilità occorra la reiterazione delle azioni o sia invece sufficiente una sola azione. La tesi che qualifica il reato come abituale proprio, assume che nella struttura del modello descrittivo, si presupponga una sorta di professionalità, seppure abusiva, per contro, rilevando che non ci sono dati testuali che evocano l’esigenza di una pluralità di condotte si opta per la qualifica del reato in termini di abituale improprio; e già una singola azione è sufficiente all’integrazione

---

<sup>100</sup> <sup>100</sup> Grande Dizionario della Lingua Italiana, cit., Vol I, ad vocem.

dell'illecito e una eventuale reiterazione non darà luogo a concorso di reati<sup>101</sup>.

**3. ART. 178 Comma 1 Lettere C) e D) : Accreditare o contribuire ad accreditare, conoscendone la falsità, come autentici opere od oggetti indicati alle lettere A) e B) contraffatti, alterati o riprodotti. Fattispecie speciale di favoreggiamento.**

Le lettere C) e D) dell'art 178 sono una fedele riproduzione dell'art 4, n. 1 e 2, della Legge Pieraccini; sanzionano «chiunque, conoscendone la falsità, autentica opere od oggetti indicati alle lettere A) e B) contraffatti, alterati o riprodotti (lettera C) e chiunque, mediante altre dichiarazioni, perizie, pubblicazioni, apposizioni di timbri od etichette o con qualsiasi mezzo accredita o contribuisce ad accreditare, conoscendone la falsità, come autentici opere od oggetti indicati alle lettere A) e B) contraffatti, alterati o riprodotti».

Si mira, quindi, a punire quegli esperti o quei consiglieri che, fraudolentemente, attraverso una “expertise” apposta direttamente sull'opera o su una foto, o con pubblicazione o con qualsiasi altro mezzo (etichette, timbri, ecc.), avallano l'originalità di un bene culturale che è

---

<sup>101</sup> G. Marini, *Note minime in materia di c.d. falso d'autore*, in *Studi Senesi*, 1998, Cedam, pag. 110-111.

stato falsificato nelle modalità che abbiamo visto nei precedenti paragrafi di questo capitolo.

L'expertise o perizia è il riconoscimento o l'autenticazione dell'opera d'arte fatta da un esperto. Giudizio che è solo apparentemente sincero e disinteressato, ma che invece è un atto di parte, provocato o remunerato da chi vorrà ottenere un vantaggio economico dall'opera d'arte contraffatta, alterata o riprodotta. Facendo riferimento a dati statistici si può affermare che, normalmente, la falsa perizia è disposta dal mercante d'arte o può, in casi più rari, essere richiesta dal terzo acquirente.

Analizzando analiticamente le condotte indicate da tale articolo, si può osservare che la nozione di autenticazione parrebbe riferirsi alla mendace certificazione di paternità dell'opera o della sua datazione, normalmente resa in forma scritta, ma possibile anche in altre modalità<sup>102</sup>, parimenti rilevanti dal punto di vista penale. Quanto all'accreditamento, nozione estranea all'ordinamento giuridico, sembrerebbe presupporre particolare autorevolezza e particolari requisiti soggettivi per l'autore del parere.. Ma, la nozione di accreditamento, non va ricercata in relazione al soggetto agente, ma in rapporto al concetto di autenticazione, con il quale condivide il disvalore di evento ( idoneità ingannatoria). Quindi l'accreditamento acquisisce una forma residuale e sussidiaria rispetto all'autenticazione (possiamo definirlo anche una clausola “ di chiusura”). L'ampia portata delle condotte di accreditamento è sottolineata dalla possibilità di realizzazione mediante *altre dichiarazioni, perizie, pubblicazioni, apposizioni di timbri od etichette o con qualsiasi altro mezzo. Dichiarazioni* che possono essere

---

<sup>102</sup> F. Lemme, *La Contraffazione cit.*, pag. 68

scritture private, o anche attestazioni verbali non scritte; *perizie*, anche diverse della expertise; *pubblicazioni*, sempre scritture private, come saggi, libri o cataloghi di mostre; *apposizione di timbri o etichette*, riferibili all'apposizione di marchi di repertorio, di timbri o di etichette di galleria<sup>103</sup>. Chiude il variegato catalogo la formula *qualsiasi altro mezzo*, che consente di catalogare il reato come casualmente orientato.

#### **4. Il momento consumativo delle varie condotte punibili**

Definite le condotte, bisogna ora considerare qual è il momento consumativo dei diversi fatti punibili. Prima di arrivare a questa analisi bisogna premettere brevi cenni che meglio consentiranno di comprendere le varie tipologie delittuose. Si allude alla differenza tra reato di azione e reato di evento.

Nei reati di evento, oltre alla condotta viene in rilievo un *quid pluris* – l'evento – la cui realizzazione è necessaria affinché il reato si perfezioni. Tale evento è il risultato della condotta, ed è ad essa causalmente legato (in base, cioè, al nesso di causalità). Questi reati si distinguono, poi, ulteriormente a seconda che il legislatore specifichi le modalità di produzione dell'evento lesivo (reati di evento a forma vincolata), o esso possa determinarsi come conseguenza di qualsiasi condotta (reati di evento a forma libera o causali puri).

---

<sup>103</sup> F. Lemme, *La Contraffazione cit.*, pag. 70

Nei reati d'azione, invece, ciò che è vietato è il semplice compimento della condotta prevista dalla norma incriminatrice, senza che sia necessario il compimento di alcun evento ulteriore. Ciò che è penalmente rilevante è quindi il semplice porre in essere la condotta vietata.

Occorre ancora tener presente la distinzione tra reati di danno e reati pericolo a seconda che il legislatore incrimini la lesione effettiva o la semplice messa in pericolo del bene o interesse tutelato. I reati di pericolo poi si distinguono ancora in reati di pericolo astratto o presunto e reati di pericolo concreto o effettivo. I primi si caratterizzano perché il legislatore, in base a regole di esperienza, presume che si verifichi la messa in pericolo per un determinato bene (tutelato dalla norma incriminatrice) al compimento di una condotta pienamente descritta nella norma penale. Accertato che l'agente ha posto in essere proprio quella condotta tipizzata dal legislatore, si prescinde dalla verifica in ordine alla sussistenza del pericolo per il bene o interesse tutelato<sup>104</sup>. Nel caso, invece, di reato di pericolo concreto, il pericolo è un elemento costitutivo della fattispecie incriminatrice (ed è necessario che esso ricorra per perfezionare il reato), e spetta al giudice verificare la sussistenza nel caso concreto.

Riferendoci ora alle condotte ex art 178, esse vanno qualificate, in generale, come reati di pericolo presunto, poiché per il loro perfezionamento si prescinde da una verifica in ordine alla sussistenza del pericolo nel caso concreto, non essendo, il pericolo, un elemento

---

<sup>104</sup> I reati di pericolo presunto hanno fatto sorgere dubbi di costituzionalità sotto il profilo della necessaria lesività.

costitutivo delle varie fattispecie incriminatrici. Fatti questi chiarimenti introduttivi possiamo ora analizzare il momento consumativo dei vari fatti punibili.

Partendo dall'**Art 178 lettera A**), il reato si consuma con l'effettiva realizzazione di un oggetto (bene culturale) contraffatto, alterato o riprodotto. Si tratta, quindi, di un reato di evento, poiché il risultato della condotta è percepibile visto che si manifesta come qualcosa di nuovo, un *quid novi*, che emerge nel mondo reale. E ancora meglio si tratta di un reato di pericolo. Sarà quindi configurabile il tentativo<sup>105</sup>, che può ipotizzarsi sia in una interruzione di una condotta falsificatoria in atto o sono nella predisposizione di strumenti utili alla falsificazione. Per quanto riguarda invece l'**Art 178 lettera b**), in questo caso il reato si consuma con il «porre in commercio, porre in circolazione, detenere o introdurre nel territorio dello Stato per farne commercio» beni culturali contraffatti, alterati o riprodotti. Quindi siamo dinanzi a un reato di pura condotta o reato formale. E si tratta di un reato di danno; infatti l'inserimento, nel mercato o nel territorio dello Stato, di beni contraffatti, alterati o riprodotti è un elemento di turbamento immediato. Il tentativo è difficilmente ipotizzabile nelle condotte di porre in commercio o in circolazione e di detenere per il commercio, mentre è pienamente configurabile in rapporto all'introduzione nel territorio italiano.

Infine, in relazione all'**Art 178 lettere C) e D**), la consumazione del reato coincide con il momento in cui l'attività di fraudolenta

---

<sup>105</sup> Il delitto tentato (o tentativo) sussiste quando l'agente pone in essere atti idonei diretti in modo non equivoco a commettere il reato, ma l'azione non si compie o l'evento non si verifica (art. 56 c.p.).

autenticazione o di accreditamento si manifesta all'esterno. Fino a quando, tale attività, rimane nella sfera del soggetto attivo, non può dirsi perfezionato il reato. Quindi si tratta di reati di mera condotta, che si esaurisce appunto nella fraudolenta autenticazione o nel fraudolento accreditamento. E si tratta di una fattispecie speciale di favoreggiamento<sup>106</sup>.

Naturalmente, come vedremo, una contraffazione penalmente apprezzabile va esclusa se l'opera, finita, viene dichiarata dallo stesso autore falsa con segni esterni e palesi.

## **5. Concorso ed autonomia delle condotte**

L'analisi appena fatta ci permette di fare le seguenti considerazioni:

- è possibile configurare tre distinte ed autonome fattispecie di reato, una alla lettera A), una alla lettera B), e una alle lettere C) e D) dell'art 178;
- i tre reati possono concorrere tra loro. Il contraffattore è punibile ad altro titolo quando pone in commercio e quando autentica il bene culturale contraffatto;
- non vi può essere concorso, invece, tra le varie condotte descritte dall'interno delle tre differenti fattispecie. Si tratta, pertanto, di «norme a più fattispecie», con la conseguenza che la realizzazione

---

<sup>106</sup> F.Lemme, *La contraffazione e alterazione d'opere d'arte nel diritto penale*, Padova, Cedam, pag. 99

della prima esaurisce il reato, rendendo quella successiva un *postfacta*.<sup>107</sup>

## 6. Sanzioni

Secondo l'art 178 è punito con la reclusione da tre mesi fino a quattro anni e con la multa da euro 103 a euro 3.099:

- a) chiunque, al fine di trarne profitto, contraffà, altera o riproduce un'opera di pittura, scultura o grafica, ovvero un oggetto di antichità o di interesse storico od archeologico;
- b) chiunque, anche senza aver concorso nella contraffazione, alterazione o riproduzione, pone in commercio, o detiene per farne commercio, o introduce a questo fine nel territorio dello Stato, o comunque pone in circolazione, come autentici, esemplari contraffatti, alterati o riprodotti di opere di pittura, scultura, grafica o di oggetti di antichità, o di oggetti di interesse storico od archeologico;
- c) chiunque, conoscendone la falsità, autentica opere od oggetti, indicati alle lettere a) e b), contraffatti, alterati o riprodotti;

---

<sup>107</sup> La dottrina ammette l'esistenza di *norme a più fattispecie* e di *disposizioni a più norme*. Le prime sono caratterizzate dall'indifferenza del legislatore per l'ipotesi che il reato, ontologicamente unitario, si realizzi in una o più delle forme di manifestazione definite nel tipo descrittivo. Le seconde invece sono caratterizzate da una pluralità di precetti, alla quale corrisponde una pluralità di violazioni quando la condotta dell'autore realizza le varie fattispecie considerate. Ma, anche se la distinzione è abbastanza chiara, la dottrina ancora non è riuscita ad individuare criteri oggettivi ed assoluti che ci permettano di affermare quando siamo di fronte ad uno od all'altro tipo di norma. Il problema va quindi semplicemente risolto andando ad osservare i vari, singoli casi.

d) chiunque mediante altre dichiarazioni, perizie, pubblicazioni, apposizione di timbri od etichette o con qualsiasi altro mezzo accreditato o contribuisce ad accreditare, conoscendone la falsità, come autentici opere od oggetti indicati alle lettere a) e b) contraffatti, alterati o riprodotti.

Tale articolo presente poi due pene accessorie:

- a) Se i fatti sono commessi nell'esercizio di un'attività commerciale la pena è aumentata e alla sentenza di condanna consegue l'interdizione a norma dell'Articolo 30 del codice penale.
- b) La sentenza di condanna per i reati previsti dal comma 1 è pubblicata su tre quotidiani con diffusione nazionale designati dal giudice ed editi in tre diverse località. Si applica l'Articolo 36, comma 3, del codice penale.

Non costituisce pena accessoria, ma misura di sicurezza patrimoniale la confisca obbligatoria degli esemplari contraffatti, alterati o riprodotti.

## **7. Il falso ed il restauro<sup>108</sup>**

Nella complessa relazione tra arte e diritto, il restauro costituisce uno dei momenti di maggiore spessore problematico, mostrando la difficoltà di costringere in regole predefinite un'attività che, per dirla alla Cesare Brandi, è arte, per ciò stesso, estranea a vincoli ed alle categorie giuridiche.

---

<sup>108</sup> Anna Lisa Maccari, *Il falso d'arte nel nuovo Codice dei beni culturali e del paesaggio*, in *Il codice dei beni culturali e del paesaggio tra teoria e prassi*, a cura di Valeria Piergigli e Anna Lisa Maccari, Milano, Giuffrè Editore, pag 482-485.

Il Codice guarda con particolare attenzione al restauro, riservandolo in via esclusiva a soggetti, che abbiano ottenuto la qualifica di restauratore, nelle scuole di alta formazione all'uopo istituite o, in via transitoria, ai soggetti che abbiano utilmente frequentato corsi che presentino i requisiti individuati dallo stesso Codice o superato una prova di idoneità, a cui possono partecipare tutti coloro che hanno svolto attività di restauro certificata per un periodo non inferiore ai quattro anni o corsi di durata biennale. Il previo superamento della prova d'idoneità dà luogo all'inserimento in apposito elenco, una sorta di albo, che raccoglie, a regime, e non solo in via transitoria, anche coloro che conseguono la qualifica ai sensi dell'art 29, commi 7,8 e 9.

La scelta legislativa di definire professionalmente chi è chiamato ad operare interventi, che possono recare lesioni irreparabili ai beni culturali è ascrivibile a quella tendenza già espressa con l'emanazione della Carta del restauro<sup>109</sup>, nonché, ancora più pienamente, con la definizione di restauro di cui all'art 29, comma 4<sup>110</sup>, di introdurre controlli preventivi di stampo giuridico. Di tale tendenza abbiamo esempi anche nella disciplina che pone in relazione il falso ed il restauro. Sul punto il Codice, all' Art 179, rubricato "casi di non punibilità", riproducendo fedelmente la Legge Pieraccini, esclude l'applicazione

---

<sup>109</sup> Recepita con una Circolare Ministeriale n.117 del 6 aprile 1972, la Carta del restauro individua un'elencazione dettagliata delle tipologie di intervento da operare sulle differenti categorie di beni culturali

<sup>110</sup> «Per restauro si intende l'intervento diretto sul bene attraverso un complesso di operazioni finalizzate all'integrità materiale ed al recupero del bene medesimo, alla protezione ed alla trasmissione dei suoi valori culturali. Nel caso di beni immobili situati nelle zone dichiarate a rischio sismico in base alla normativa vigente, il restauro comprende l'intervento di miglioramento strutturale».

delle fattispecie criminose ex art 178 «*ai restauri artistici che non abbiamo ricostruito in maniera determinante l'opera originale*».

La delimitazione del caso di non punibilità risulta poco agevole, e sarebbe stato auspicabile un intervento chiarificatore del legislatore, L'accostamento tra restauro e ricostruzione, se logicamente concepibile, secondo la superata concezione del restauro-ripristino<sup>111</sup>, appare, invece, una sorta di ossimoro, secondo la concezione conservativa<sup>112</sup>, attualmente recepita anche nel Codice, ove espressamente il restauro è definito come un intervento «*finalizzato all'integrità fisica ed recupero del bene medesimo, alla protezione ed alla trasmissione dei suoi valori culturali*» (art 29 comma 4<sup>113</sup>). La definizione normativa di restauro, ponendo l'accento sulla necessità di rispettare e tramandare il messaggio “culturale” dell'opera, presuppone concettualmente che l'arte sia “parola” e che l'opera

---

<sup>111</sup> Quando si inizia a parlare di teoria del restauro, verso la metà dell'ottocento, due scuole di pensiero, opposte tra loro si fronteggiano: quella francese sostenuta dall'architetto Viollet-Le-Duc, e quella inglese sostenuta dal letterato e critico John Ruskin. Secondo l'architetto e storico francese Viollete-Le-Duc è possibile restaurare un monumento integrando le parti mancanti in modo che il risultato finale potrebbe non essere mai esistito se non nell'immaginazione dell'autore originario. Questo tipo di restauro viene chiamato restauro «ricostruttivo» e «stilistico» in quanto il restauratore non si limita alla manutenzione o a al consolidamento dell'esistente, ma reintegra le parti mancanti secondo come erano (o avrebbero potuto essere). In base alla ricostruzione postuma ed individuale (fantasiosa) tutte le aggiunte fatte successivamente debbono essere distrutte, anche se ormai “storicizzate”.

<sup>112</sup> Antitetica alla scuola francese di restauro, vi è quella inglese capeggiata dal critico d'arte John Ruskin, docente dell'Università di Oxford, che condanna qualsiasi forma di restauro integrativo, ed addirittura taluni esponenti estremisti di tale scuola asseriscono che i monumenti debbono cadere in rovina fino a scomparire perché qualsiasi forma di restauro porta ad utilizzare parti nuove al posto delle parti rovinate facendo sì che l'edificio diventi nel tempo solo un modello dell'edificio originale.

<sup>113</sup> Dalle posizioni estreme di Ruskin nasce la corrente moderata, che accetta il restauro conservativo come unico strumento per salvare il monumento e trasmetterlo quindi ai posteri.

possessa una c.d. trama poetica, un tessuto, nel quale il concetto si esprime in forma. In linea con tale opzione concettuale, la portata ed i limiti legali del restauro, al di là delle suggestioni sintattiche, che l'art 178 pare offrire, vanno ricercati, avendo riguardo alle alterazioni e alla trama. La "quantificazione" della soglia di "ricostruzione determinante" e quindi, l'accertamento dell'ortodossia dell'intervento di restauro va compiuta mediante una valutazione di carattere qualitativo, il cui preliminare presupposto è l'individuazione della trama poetica originaria dell'opera. La valutazione dell'incidenza di restauro sull'archetipo originale, compiuta dal perito, implica un parziale apprezzamento individuale, assimilabile ad un accertamento caratterizzato da una certa discrezionalità.

Se una tale metodica, può suscitare dei dubbi d'indeterminatezza, si può, per contro osservare che il disvalore del fatto è ben connotato nella condotta di alterazione e che l'oggetto dell'accertamento discrezionale costituisce un filtro selettivo con funzione garantista.

Indubbiamente dotato di maggior margine di certezza è il criterio che misura la ricostruzione determinante dell'opera secondo un computo algebrico-dimensionale, ravvisando eccesso di restauro nel caso che l'intervento riguardi il 51% della superficie dell'opera. Tale criterio risulta del tutto inadeguato in materia artistica, posto che un intervento quantitativamente marginale incidente su elementi dimensionalmente non significativi, ma icasticamente rilevanti, può causare l'alterazione della trama poetica. L'inadeguatezza del c.d. criterio quantitativo si suole efficacemente dimostrare ricordando l'opera di Nicolàs Poussin: Se nei dipinti di "istoria", lo sfondo paesistico possiede, nella maggior parte

dei casi, una minima rilevanza pittorica, sicchè un intervento di restauro, non incidente sull'episodio ritratto, non provoca alcuna alterazione; nell'opera di Poussin, invece, il paesaggio è un elemento essenziale, tanto che il restauro dello sfondo paesistico circostante l'evento storico-mitologico ritratto può provocare l'alterazione della trama poetica.

In conclusione, al fine di evitare che un restauro si tramuti in un eccesso di restauro, occorre, in assenza di *regule iuris*, che l'intervento sia improntato all'antico ma sempre attuale insegnamento di Boito : *«piuttosto consolidare che riparare, piuttosto riparare che restaurare»*.

## **8. Falso d'autore**

L'art 179, derubricato, in maniera abbastanza erronea, “ casi di non punibilità”, così recita: *«Le disposizioni dell'Articolo 178 non si applicano a chi riproduce, detiene, pone in vendita o altrimenti diffonde copie di opere di pittura, di scultura o di grafica, ovvero copie od imitazioni di oggetti di antichità o di interesse storico od archeologico, dichiarate espressamente non autentiche all'atto della esposizione o della vendita, mediante annotazione scritta sull'opera o sull'oggetto o, quando ciò non sia possibile per la natura o le dimensioni della copia o dell'imitazione, mediante dichiarazione rilasciata all'atto della esposizione o della vendita. Non si applicano del pari ai restauri artistici che non abbiano ricostruito in modo determinante l'opera originale»*.

Da sempre protagoniste della storia dell'arte, le copie d'autore, definite anche falsi d'autore, vivono una rigogliosa espansione.

È una tendenza che non è solo moda, ma incontro tra senso estetico e contenuto economico. Infatti, clienti raffinati ed aziende di grande successo arricchiscono sempre più le loro pareti con falsi d'autore.

Come anche prestigiose strutture alberghiere, che decidono di accogliere ospiti e visitatori in hall e camere trasformate in vere e proprie gallerie d'arte. Possono essere considerati una nuova via per vivere e possedere l'arte nella sua forma di espressione più autentica.

Si possono realizzare e commerciare le repliche di dipinti di grandi artisti, purché le loro dimensioni siano differenti dall'originale di almeno 5 cm.

I dipinti devono essere accompagnati da un certificato che attesta le origini di ogni quadro, che sono falsi d'autore e sono riprodotti alla maniera dell'originale.

Secondo la legge del diritto d'autore, è possibile copiare solo quadri di un artista deceduto da almeno settant'anni; in assenza di eredi, le cosiddette "royalties" divengono competenza del Ministero dei Beni Culturali.

Intorno agli anni ottanta, la domanda era indirizzata sui falsi d'autore di Van Gogh, che ha avuto un notevole incremento a partire dalla vendita all'asta dei suoi Girasoli (Christie's New York)(definito un falso, secondo un'esperta, 10 anni dopo) e degli Iris (Sotheby's Londra) nel 1987. Nel corso degli anni '90, la richiesta si è spostata sulle copie di Monet, Renoir, Sisley, Manet, Modigliani, Picasso, Matisse e Gauguin, ed il 1998 è stato il periodo d'oro di Cezannè, Tamara De Lempicka e Klimt.

Tendenzialmente, oggi, tra i falsi d'autore più richiesti, oltre ad opere di questi artisti si aggiungono opere di Bouguereau, Modigliani,

Waterhouse, e poi i fiamminghi, senza dimenticare i sempre quotati maestri del Rinascimento ed i Caravaggeschi. Insomma, in generale, dal quattrocento all'ottocento, fino ai primi del novecento. Le richieste di falsi d'autore vengono influenzate anche dai furti dei quadri dai musei; infatti, quando viene trafugato un dipinto, gli specialisti si mettono subito all'opera per riprodurne una copia.

"Gli autori sono i cosiddetti copisti". I loro dipinti si chiamano anche "autentici veri falsi d'autore".

Visitando una mostra di bravi copisti di opere di Van Gogh, Monet, Gauguin, Klimt, ecc. per l'appassionato questi sembrano originali. I laboratori che eseguono falsi d'autore sono formati da pittori, alcuni specializzati, altri con delle capacità simili ai loro illustri predecessori, che riescono a fare copie pari all'originale.

Il maestro copista può aver studiato così a lungo ed a fondo il pittore che riproduce, da essere in grado di far emozionare l'osservatore nello stesso modo, sprigionando la medesima forza espressiva dell'originale. Nel passato molti artisti hanno copiato opere di altri colleghi pittori, da ricordare, lo stesso Van Gogh che ridipinse più volte le sue stesse opere. De Chirico, addirittura autore di una originale declinazione delle sue opere, diceva che esistono: i veri veri, i veri falsi, i falsi veri e i falsi falsi. Da un punto di vista economico. I falsi d'autore possono essere alla portata di tutti! Sebbene, possono raggiungere cifre pari a 20, 25 mila euro: questo dipende dalla misura e dalla complessità dell'opera ma soprattutto dalla qualità. A farsi prendere dalla voglia di arte sono stati nomi del jet-set e del cinema internazionale, da Roger Moore al sultano del Brunei, da Sophia Loren a Julia Roberts, e tanti altri. Anche il

mondo della politica italiana non è rimasto immune, ma anzi pare catturato dall' appassionato "Bacio" di Klimt. Impazza una nuova passione: quella di donare o farsi regalare autentici "falsi d'autore", Leonardo, Van Gogh, Monet, Renoir, Klimt... (per matrimoni nelle liste nozze, bomboniere d'arte oltre che arredare gli spazi e gli ambienti con stile raffinatezza ed eleganza). Questo fenomeno di successo è legato al fatto che gli originali sono nei musei o appartengono a collezioni private, e quando è possibile comprarne qualcuno i costi sono proibitivi. Inoltre, l'arte contemporanea ha un linguaggio sempre più sofisticato e la moltitudine non riesce più a dialogare con l'arte: il passato è più sicuro perché "affermato". Incredibili cifre sono state battute per quattro dipinti, dopo che nel 2006 il magnate dei cosmetici Ronald Lauder aveva pagato 135 milioni di euro per il "Ritratto di Adele Bloch Bauer I" di Gustav Klimt. Due dipinti di Picasso, il "Muchaco con pipa" (104,1 milioni di dollari, nel 2004) e "Dora Maar con gatto" (95,2 milioni di euro, nel 2006).

Il mercato della copia sta attraendo sempre più anche architetti e interior designer, in quanto i falsi d'autore si sposano alla perfezione con gli arredi da loro proposti, dal classico al moderno. E insomma, un fenomeno di successo e nuova tendenza d'arredo che appaga i desideri di una clientela raffinata, le esigenze del mondo delle imprese e delle più prestigiose strutture alberghiere.

La casa (gli ambienti che viviamo) è senz'altro il luogo dove ogni cosa, anche il particolare, parla di chi ci vive. Anzi, sono proprio i particolari che, oltre a rendere la casa accogliente ed armoniosa, raccontano della vita, delle esperienze e della personalità di chi la abita.



## **CAPITOLO QUINTO**

### **I SOGGETTI PUNIBILI**

SOMMARIO: Chiunque, chi: Reati Comuni - L'Artista Falsario di se stesso

#### **1. Chiunque, chi: Reati Comuni**

Per i reati che abbiamo esaminato nel precedente capitolo, la legge penale usa costantemente i pronomi chiunque, chi, caratteristici dei c.d. «reati comuni», quelli cioè, per i quali il tipo descrittivo non richiede, nell'agente, l'esistenza di una qualità giuridica o naturalistica<sup>114</sup>.

Ciò vale, principalmente, per la fattispecie ex art 178 Comma 1 lettera C) (alterazioni fraudolente). Non essendo stato ancora costituito l'albo dei periti d'arte, ed essendo – quindi – a tutti consentito di rilasciare autentiche

---

<sup>114</sup> Si distingue tra reato comune, che può essere commesso da chiunque, e reato proprio, che può essere commesso solo da soggetti con particolari qualifiche meramente naturalistiche o giuridiche. L'ratio della distinzione sta nel fatto che, in base alla sua qualifica, il soggetto si trova in particolare rapporto con il bene o con l'interesse tutelato, che gli consente di arrecare ad esso offesa. E per questo la norma non si rivolge più a tutti i consociati ma, solo alle persone che rivestono quella particolare qualifica.

relative a beni culturali, il reato in discorso sussiste anche in assenza di qualsiasi qualificazione professionale del preteso esperto<sup>115</sup>

## **2. L'Artista falsario di sé stesso**

Cosa avviene nel caso, molto frequente, che un artista vada a falsificare un suo prodotto, ponendolo eventualmente in commercio ed autenticandolo?

Possiamo fare alcuni esempi che, comunque, non esauriscono una casistica più vasta:

- l'artista retrodata la propria opera, per riferirla ad un momento creativo più geniale e raro, realizzando una contraffazione;
- l'artista modifica sostanzialmente la sua opera, integrando alterazione;
- l'artista copia una sua precedente opera, o moltiplica un multiplo, con una numerazione fittizia, riproducendo.

L'artista, quando copia la sua opera, non può considerarsi un falsario.

Nella nostra tradizione, repliche autografe corrispondenti del tutto all'originale sono un qualcosa di assolutamente normale. Anzi, ciò si inserisce nel lavoro della "bottega", dove erano addirittura conservati pro-memoria, campioni, che poi permettevano al committente di scegliere la sua opera partendo proprio da questo campionario.

---

<sup>115</sup> F. Lemme, *La contraffazione e alterazione*, cit. , pag. 86-87.

Quindi, l'artista non è falsario nemmeno quando fa compiere ai suoi allievi, sotto il suo controllo, direzione e responsabilità, la copia di un precedente originale<sup>116</sup>. La sua supervisione finale, i suoi eventuali ritocchi o il suo giudizio, rendono riferibile al maestro la copia di bottega.

Ma l'artista non può dirsi contraffattore nemmeno quando imita una sua precedente «maniera», e, con la retrodatazione, la colloca indietro nel tempo. L'opera non può dirsi concettualmente contraffatta o falsa, anche perché il tempo è una categoria più che una realtà. E l'eventuale minor valore dell'opera retrodatata può configurare reato - ma reato di truffa ex art 640 c.p. - solo se la retrodatazione è stata dolosamente occultata all'acquirente.

Va ancora esclusa l'alterazione quando l'artista interviene, modificando la sua precedente opera. Il "pentimento", più o meno consistente, rientra nell'ambito del processo creativo che, almeno dal punto di vista concettuale, non può considerarsi esaurito nemmeno quando l'opera è conclusa ed è uscita dalla disponibilità dell'artista. Al massimo può, tale condotta, rilevare sul piano civilistico o sul piano penale, ma per fattispecie del tutto diverse rispetto da quelle fino ad ora considerate (danneggiamento mediante trasformazione).

---

<sup>116</sup> D. Bodart, in un suo articolo su *Arte Illustrata (Un Rubens ritrovato)*, 1972, pag. 18 e ss., riporta una lettera di Rubens, nella quale l'artista poneva sullo stesso identico piano, anche in termini venali, due dipinti, uno da lui totalmente eseguito e l'altro realizzato dalla sua bottega e poi da lui stesso ritoccato.

## **CAPITOLO SESTO**

### **L'ELEMENTO SOGGETTIVO**

SOMMARIO: Dolo o colpa? - Il dolo specifico dell'Art 178 Comma 1 Lettere A) e B): Finalità di trarne profitto e finalità di farne commercio

#### **1.Dolo o Colpa?**

Le fattispecie che abbiamo fin qui definito, non si discostano dalla regola generale, in materia di delitti, della imputabilità subiettiva delle condotte a titolo di dolo ( art 42, comma 2 del c.p.).

L'art 43 al primo comma, definisce, come oggetto del dolo, la previsione e la volizione dell'evento dal quale la legge fa dipendere l'esistenza del reato, usando una formula che, secondo alcuni, è valida solo per i delitti con evento naturalistico, per altri, è valida in riferimento a tutti i delitti, attesa l'indefettibilità - sul piano della sistematica del reato – di un risultato della condotta umana, identificabile nell'offesa. Con l'aggiunta che, per alcune fattispecie, l'offesa è percepibile attraverso un accadimento incidente sul

mondo dei fenomeni<sup>117</sup>. E quindi, in questo ultimo capitolo, si cercherà di individuare *il contenuto dell'offesa*.

Come prima cosa bisogna individuare l'oggetto del dolo;

- A) *in riferimento alla fattispecie ex art 178, comma 1 lettera A)*, nella previsione e volizione dell'agente, di “produrre” un bene culturale contraffatto o alterato, e di *proporlo come autentico*;
- B) *in riferimento alla fattispecie ex art 178, comma 1 lettera B)*, nella previsione e volizione di porre in commercio o in circolazione, detenere o introdurre nel territorio dello Stato, beni culturali di cui è nota la contraffazione, l'alterazione o la riproduzione, e di *proporli come autentici*;
- C) *in riferimento alla fattispecie ex art 178, comma 1 lettera C) e D)*, nella previsione e volizione di rilasciare autenticazioni di beni culturali contraffatti, alterati o riprodotti e di *proporli come autentici*.

Il dato unificante è quindi il dolo. Il dolo, quindi, si configura come rappresentazione e volontà di una offesa che ha – in tutte e tre le fattispecie – un parametro comune, che consiste nella consapevolezza della contraffazione, alterazione o riproduzione del bene culturale e *della sua destinazione a proporsi come autentico*.

---

<sup>117</sup> Il dolo è rappresentazione di volontà, e quindi l'oggetto del dolo si concreta in tutto ciò che l'agente deve rappresentarsi e volere, il che, normalmente, si identifica nel fatto oggettivo di reato nella sua interezza.

## **2. Il dolo specifico dell'Art 178 Comma 1 Lettere A) e B) : Finalità di trarne profitto e finalità di farne commercio<sup>118</sup>**

Se, nel primo paragrafo abbiamo individuato l'elemento unificante ( della volontà dolosa) di tutte e tre le fattispecie, esistono, però, anche delle differenze:

- A) *nella fattispecie ex art 178, comma 1, lettera A)* con il dolo generico concorre anche il «fine di trarre illecito profitto»;
- B) *nella detenzione o introduzione nel territorio dello Stato* deve anche concorrere il «fine di farne commercio».

E, avendo individuato il momento consumativo del reato nel fatto materiale della produzione del bene culturale contraffatto, alterato o riprodotto ovvero della detenzione o introduzione, il fine di trarne profitto o quello di porre in commercio, vanno al di là dell'evento dal quale la legge fa dipendere l'esistenza del reato e si connotano, pertanto, come ipotesi di *dolo specifico*.

---

<sup>118</sup> F. Lemme, La contraffazione e alterazione, cit., pag. 83-84.

## **APPENDICE**

SOMMARIO La Legge 20 Novembre 1971 – N. 1062 - Decreto legislativo 22.01.2004 n°: 42, Codice dei Beni Culturali e dell' Ambiente. La parte del Codice dove il legislatore ha inserito le disposizioni penali analizzate in questa tesi

### **1. La Legge 20 Novembre 1971 – N. 1062**

#### **Preambolo**

La Camera dei deputati ed il Senato della Repubblica hanno approvato; Il Presidente della Repubblica: Promulga la seguente legge:

#### **Articolo 1**

Art. 1. L'esercizio di attività di vendita al pubblico o di esposizione a fine di commercio di opere di pittura, di scultura, di grafica, di oggetti di antichità o di interesse storico od archeologico è soggetto, salvo quanto specificamente previsto dalla presente legge, alle disposizioni della legge 11 giugno 1971, n. 426. Tutti coloro che intendono esercitare una delle attività indicate nel comma precedente devono essere iscritti in una speciale sezione del registro istituito con l'art. 1 della legge 11

giugno 1971, n. 426. L'iscrizione è obbligatoria anche per gli studi d'arte o istituzioni analoghe quando vi si pratica la vendita o l'esposizione a fine di vendita delle opere o degli oggetti indicati nel primo comma. L'autorizzazione all'esercizio del tipo di attività, per la quale è stata ottenuta l'iscrizione nel registro degli esercenti il commercio, è rilasciata dal sindaco competente a norma dell'art. 24 della legge 11 giugno 1971, n. 426; la suddetta autorizzazione non è subordinata ai vincoli derivanti dai piani di sviluppo e di adeguamento, previsti nel capo II della legge citata.

## **Articolo 2**

Art. 2. Chiunque esercita una delle attività previste all'art. 1 deve porre a disposizione dell'acquirente gli attestati di autenticità e di provenienza delle opere e degli oggetti ivi indicati, che comunque si trovino nell'esercizio o nell'esposizione. All'atto della vendita il titolare dell'impresa o l'organizzatore dell'esposizione è tenuto a rilasciare all'acquirente copia fotografica dell'opera o dell'oggetto con retroscritta dichiarazione di autenticità e indicazione della provenienza, recanti la sua firma.

## **Articolo 3**

Art. 3. Chiunque, al fine di trarne illecito profitto, contraffà, altera o riproduce un'opera di pittura, scultura o grafica, od un oggetto di antichità o di interesse storico od archeologico è punito con la reclusione da tre mesi fino a quattro anni e con la multa da lire centomila fino a lire tre milioni. Alla stessa pena soggiace chi, anche senza aver concorso nella contraffazione, alterazione o riproduzione, pone in commercio, o detiene per farne commercio, o introduce a questo fine nel territorio dello Stato, o comunque pone in circolazione, come autentici, esemplari contraffatti, alterati o riprodotti di opere di pittura, scultura, grafica o di oggetti di antichità, o di oggetti di interesse storico od archeologico.

#### **Articolo 4**

Art. 4. Alle stesse pene indicate nell'articolo precedente soggiace: 1) chiunque, conoscendone la falsità, autentica opere od oggetti, indicati nei precedenti articoli, contraffatti, alterati o riprodotti; 2) chiunque mediante altre dichiarazioni, perizie, pubblicazioni apposizione di timbri od etichette o con qualsiasi altro mezzo accredita o contribuisce ad accreditare, conoscendone la falsità, come autentici opere od oggetti, indicati nei precedenti articoli, contraffatti, alterati o riprodotti.

#### **Articolo 5**

Art. 5. Se i fatti indicati nei due articoli precedenti sono commessi nell'esercizio di un'attività commerciale le pene sono aumentate. Alla sentenza di condanna consegue inoltre la sospensione dell'autorizzazione amministrativa all'esercizio, per una durata massima di sei mesi. L'iscrizione di cui all'art. 1 è revocata se il condannato è incorso nella recidiva aggravata prevista dai numeri 1 e 2 del secondo comma dell'art. 99 del codice penale.

#### **Articolo 6**

Art. 6. La sentenza di condanna per i reati previsti agli articoli precedenti è pubblicata su tre quotidiani con diffusione nazionale designati dal giudice ed editi in tre diverse località. Il giudice nel dispositivo della sentenza stabilisce se questa deve essere pubblicata per intero o per estratto. La pubblicazione è eseguita di ufficio a spese del condannato.

### **Articolo 7**

Art. 7. È sempre ordinata la confisca degli esemplari contraffatti alterati o riprodotti delle opere o degli oggetti indicati nei precedenti articoli, salvo che si tratti di cose appartenenti a persona estranea al reato. Delle cose confiscate ai sensi del comma precedente è vietata, senza limiti di tempo, la vendita nelle aste dei corpi di reato.

### **Articolo 8**

Art. 8. Le disposizioni penali previste ai precedenti articoli non si applicano a chi riproduce, detiene, pone in vendita o altrimenti diffonde copie di opere di pittura, di scultura o di grafica, ovvero copie od imitazioni di oggetti di antichità o di interesse storico od archeologico, dichiarati espressamente non autentici, all'atto dell'esposizione o della vendita, mediante annotazione scritta sull'opera o sull'oggetto o, quando ciò non è possibile per la natura o le dimensioni della copia o dell'imitazione, mediante dichiarazione rilasciata all'atto dell'esposizione o della vendita. Non si applicano del pari ai restauri artistici che non abbiano ricostruito in modo determinante l'opera originale. Nelle vendite alle aste dei corpi di reato, è fatto obbligo all'ufficio procedente di provvedere alle forme di pubblicità, alle annotazioni e alle dichiarazioni indicate nel primo comma e relative alla non autenticità delle opere ed oggetti confiscati.

### **Articolo 9**

Art. 9. Nei procedimenti penali per i reati di cui ai precedenti articoli, fino a quando non sia istituito l'albo dei consulenti tecnici in materia di opere d'arte, il giudice deve avvalersi di periti indicati dal Ministro per la pubblica istruzione, il quale è tenuto a sentire, in relazione alla natura dell'opera o dell'oggetto di cui si assume la non

autenticità, la designazione della competente sezione del Consiglio superiore delle belle arti. Nei casi di opere d'arte moderna e contemporanea il giudice è tenuto altresì ad assumere come testimone l'autore a cui l'opera d'arte sia attribuita o di cui l'opera stessa rechi la firma.

**2. Decreto legislativo 22.01.2004 n° 42, Codice dei Beni Culturali e dell' Ambiente. La parte del Codice dove il legislatore ha inserito le disposizioni penali analizzate in questa tesi**

**Titolo II**

**Sanzioni penali**

**Capo I**

**Sanzioni relative alla Parte seconda**

**Articolo 169.**

**(Opere illecite)**

1. E' punito con l'arresto da sei mesi ad un anno e con l'ammenda da euro 775 a euro 38.734, 50:

66 a) chiunque senza autorizzazione demolisce, rimuove, modifica, restaura ovvero esegue opere di qualunque genere sui beni culturali indicati nell'Articolo 10;

b) chiunque, senza l'autorizzazione del soprintendente, procede al distacco di

affreschi, stemmi, graffiti, iscrizioni, tabernacoli ed altri ornamenti di edifici, esposti o non alla pubblica vista, anche se non vi sia stata la dichiarazione prevista dall'Articolo 13;

c) chiunque esegue, in casi di assoluta urgenza, lavori provvisori indispensabili per evitare danni notevoli ai beni indicati nell'Articolo 10, senza darne immediata comunicazione alla soprintendenza ovvero senza inviare, nel più breve tempo, i progetti dei lavori definitivi per l'autorizzazione.

2. La stessa pena prevista dal comma 1 si applica in caso di inosservanza dell'ordine di sospensione dei lavori impartito dal soprintendente ai sensi dell'Articolo 28.

### **Articolo 170.**

#### **(Uso illecito)**

1. E' punito con l'arresto da sei mesi ad un anno e con l'ammenda da euro 775 a euro 38.734, 50 chiunque destina i beni culturali indicati nell'Articolo 10 ad uso incompatibile con il loro carattere storico od artistico o pregiudizievole per la loro conservazione o integrità.

### **Articolo 171.**

#### **(Collocazione e rimozione illecita)**

1. E' punito con l'arresto da sei mesi ad un anno e con l'ammenda da euro 775 a euro 38.734, 50 chiunque omette di fissare al luogo di loro destinazione, nel modo indicato dal soprintendente, beni culturali appartenenti ai soggetti di cui all'Articolo 10, comma 1.

2. Alla stessa pena soggiace il detentore che omette di dare notizia alla competente soprintendenza dello spostamento di beni culturali, dipendente dal mutamento di

dimora, ovvero non osserva le prescrizioni date dalla soprintendenza affinché i beni medesimi non subiscano danno dal trasporto.

### **Articolo 172.**

#### **(Inosservanza delle prescrizioni di tutela indiretta)**

1. E' punito con l'arresto da sei mesi ad un anno e con l'ammenda da euro 775 a euro 38.734,50 chiunque non osserva le prescrizioni date dal Ministero ai sensi dell'Articolo 45, comma 1.
2. L'inosservanza delle misure cautelari contenute nell'atto di cui all'Articolo 46, comma 4, è punita ai sensi dell'Articolo 180.

### **Articolo 173.**

#### **(Violazioni in materia di alienazione)**

1. E' punito con la reclusione fino ad un anno e la multa da euro 1.549,50 a euro 77.469:
  - a) chiunque, senza la prescritta autorizzazione, aliena i beni culturali indicati negli articoli 55 e 56;
  - b) chiunque, essendovi tenuto, non presenta, nel termine indicato all'Articolo 59, comma 2, la denuncia degli atti di trasferimento della proprietà o della detenzione di beni culturali;
  - c) l'alienante di un bene culturale soggetto a *[diritto di]* prelazione che effettua la consegna della cosa in pendenza del termine previsto dall'Articolo 61, comma 1.

### **Articolo 174.**

#### **(Uscita o esportazione illecite)**

1. Chiunque trasferisce all'estero cose di interesse artistico, storico, archeologico, etnoantropologico, bibliografico, documentale o archivistico, nonché quelle indicate all'Articolo 11, comma 1, lettere f), g) e h), senza attestato di libera circolazione o licenza di esportazione, è punito con la reclusione da uno a quattro anni o con la multa da euro 258 a euro 5.165.
2. La pena prevista al comma 1 si applica, altresì, nei confronti di chiunque non fa rientrare nel territorio nazionale, alla scadenza del termine, beni culturali per i quali sia stata autorizzata l'uscita o l'esportazione temporanea.
3. Il giudice dispone la confisca delle cose, salvo che queste appartengano a persona estranea al reato. La confisca ha luogo in conformità delle norme della legge doganale relative alle cose oggetto di contrabbando.
4. Se il fatto è commesso da chi esercita attività di vendita al pubblico o di esposizione a fine di commercio di oggetti di interesse culturale, alla sentenza di condanna consegue l'interdizione ai sensi dell'Articolo 30 del codice penale.

### **Articolo 175.**

#### **(Violazioni in materia di ricerche archeologiche)**

1. E' punito con l'arresto fino ad un anno e l'ammenda da euro 310 a euro 3.099:
  - a) chiunque esegue ricerche archeologiche o, in genere, opere per il ritrovamento di cose indicate all'Articolo 10 senza concessione, ovvero non osserva le prescrizioni date dall'amministrazione;
  - b) chiunque, essendovi tenuto, non denuncia nel termine prescritto dall'Articolo 90, comma 1, le cose indicate nell'Articolo 10 rinvenute fortuitamente o non provvede alla loro conservazione temporanea.

**Articolo 176.****(Impossessamento illecito di beni culturali appartenenti allo Stato)**

1. Chiunque si impossessa di beni culturali indicati nell'Articolo 10 appartenenti allo Stato ai sensi dell'Articolo 91 è punito con la reclusione fino a tre anni e con la multa da euro 31 a euro 516, 50.
2. La pena è della reclusione da uno a sei anni e della multa da euro 103 a euro 1.033 se il fatto è commesso da chi abbia ottenuto la concessione di ricerca prevista dall'Articolo 89.

**Articolo 177.****(Collaborazione per il recupero di beni culturali)**

1. La pena applicabile per i reati previsti dagli articoli 174 e 176 è ridotta da uno a due terzi qualora il colpevole fornisca una collaborazione decisiva o comunque di notevole rilevanza per il recupero dei beni illecitamente sottratti o trasferiti all'estero.

**Articolo 178.****(Contraffazione di opere d'arte)**

1. E' punito con la reclusione da tre mesi fino a quattro anni e con la multa da euro 103 a euro 3.099:
  - a) chiunque, al fine di trarne profitto, contraffà, altera o riproduce un'opera di pittura, scultura o grafica, ovvero un oggetto di antichità o di interesse storico od

archeologico;

b) chiunque, anche senza aver concorso nella contraffazione, alterazione o riproduzione, pone in commercio, o detiene per farne commercio, o introduce a questo fine nel territorio dello Stato, o comunque pone in circolazione, come autentici, esemplari contraffatti, alterati o riprodotti di opere di pittura, scultura, grafica o di oggetti di antichità, o di oggetti di interesse storico od archeologico;

c) chiunque, conoscendone la falsità, autentica opere od oggetti, indicati alle lettere a) e b), contraffatti, alterati o riprodotti;

d) chiunque mediante altre dichiarazioni, perizie, pubblicazioni, apposizione di timbri od etichette o con qualsiasi altro mezzo accredita o contribuisce ad accreditare, conoscendone la falsità, come autentici opere od oggetti indicati alle lettere a) e b) contraffatti, alterati o riprodotti.

2. Se i fatti sono commessi nell'esercizio di un'attività commerciale la pena è aumentata e alla sentenza di condanna consegue l'interdizione a norma dell'Articolo 30 del codice penale.

3. La sentenza di condanna per i reati previsti dal comma 1 è pubblicata su tre quotidiani con diffusione nazionale designati dal giudice ed editi in tre diverse località. Si applica l'Articolo 36, comma 3, del codice penale.

4. E' sempre ordinata la confisca degli esemplari contraffatti, alterati o riprodotti delle opere o degli oggetti indicati nel comma 1, salvo che si tratti di cose appartenenti a persone estranee al reato. Delle cose confiscate è vietata, senza limiti di tempo, la vendita nelle aste dei corpi di reato.

### **Articolo 179.**

#### **(Casi di non punibilità)**

1. Le disposizioni dell'Articolo 178 non si applicano a chi riproduce, detiene, pone in vendita o altrimenti diffonde copie di opere di pittura, di scultura o di grafica, ovvero copie od imitazioni di oggetti di antichità o di interesse storico od archeologico, dichiarate espressamente non autentiche all'atto della esposizione o della vendita, mediante annotazione scritta sull'opera o sull'oggetto o, quando ciò non sia possibile per la natura o le dimensioni della copia o dell'imitazione, mediante dichiarazione rilasciata all'atto della esposizione o della vendita. Non si applicano del pari ai restauri artistici che non abbiano ricostruito in modo determinante l'opera originale.

### **Articolo 180.**

#### **(Inosservanza dei provvedimenti amministrativi)**

1. Salvo che il fatto non costituisca più grave reato, chiunque non ottempera ad un ordine impartito dall'autorità preposta alla tutela dei beni culturali in conformità del presente titolo è punito con le pene previste dall'Articolo 650 del codice penale.

## **BIBLIOGRAFIA**

- ALPA, Circolazione delle opere d'arte e protezione del consumatore, CEDAM, Padova 1999;
- ARNAU, Arte della falsificazione. Falsificazione dell'arte, Feltrinelli Editore, Milano, 1960;
- BELLACOSA, Patrimonio storico artistico (Tutela penale del) IN Enciclopedia Giuridica Treccani, Roma, 1990;
- BENJAMIN, L'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, Einaudi, Torino, 1976;
- BOLOGNA, Le scoperte di Ercolano e Pompei nella cultura artistica del XVIII secolo, in La parola del passato, 1989
- CANDIDA, I calchi rinascimentali nella Collezione Mantova Benavides nel museo del Liviano di Padova, Padova, 1959
- CASILLO, Falso S.P.A., Loffredo Editore, Napoli, 2003;
- CASOLI, L'oggetto della tutela dei beni culturali IN Diritto dei beni culturali e del paesaggio, CEDAM, Padova, 2012;
- CASTELNOVO, Falso in Dizionario della pittura e dei pittori, Einaudi, 1992;
- CASU, Quali prospettive per la tutela del patrimonio culturale? Il fenomeno della commercializzazione IN Codice dei beni culturali e del paesaggio tra teoria e prassi, A. Giuffrè Editore, Milano, 2006

CECCHI, Note in tema di falsificazione di opere d'arte. in *Il Diritto di autore*, 1998, fasc. 3 pag. 305 – 330;

CHIARA, La continuità normativa in materia di opere d'arte contraffatte (Nota a Cass. sez. III pen. 12 marzo 2008, n. 11096) in *Cassazione penale*, 2010, fasc. 2 pag. 720 – 722;

CHIARELLI, *Profili costituzionali del patrimonio culturale*, Giappichelli Editore, Torino, 2010.

CIPOLLA, La repressione penale della falsificazione delle opere d'arte IN *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, Giuffrè Editore, Milano, 2005;

CIPOLLA, La prova del falso d'arte, tra il principio del libero convincimento e l'obbligo di motivazione razionale. (Nota a Trib. Lecce sez. distaccata Nardò 18 febbraio 2009) in *Giurisprudenza di merito*, 2010, fasc. 9 pag. 2201 - 2214

CLEMENTE DI SAN LUCA, *Manuale di diritto dei beni culturali*, Jovene Editore, Napoli, 2008;

COCO, *Teoria del falso d'arte*, Cedam, Padova, 1988;

COCO, *Profili criminologici dei falsi d'arte*, in *Arch. Pen.*, 1959, citato in *Il codice dei beni culturali e del paesaggio tra teoria e prassi*, Giuffrè Editore, Milano, 2006,

CONTI, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Bompiani, Milano 1973

CORTESE, *I beni culturali e ambientali: profili normativi*, Cedam, Padova, 2002;

COSI, *Opere d'arte (contraffazione e alterazione di)* in *Dig. Disc. Pen.*, IX, Torino;

COSTANZA, *Commercio e circolazione delle opere d'arte*, Cedam, Padova, 1999;

- CREMONESI, L'uso dei solventi organici nella pulitura di opere policrome, I Talenti, Il Prato casa editrice, Padova 2004
- D'ONOFRIO, Falsificazione dell'opera d'arte in Rivista penale, 1995, fasc. 7-8 pag. 865 - 870 ;
- DEMURO, Beni culturali e tecniche di tutela penale, Giuffrè Editore, Milano, 2002;
- DORFLES, Artificio e natura, Torino, Einaudi, 1968;
- EMIDE, Le norme penali sulla contraffazione delle opere d'arte, La Tavola Rotonda, Milano, 1972;
- FIORITTO, Dichiarazione di bene culturale, IN Codice dei beni culturali e del paesaggio tra teoria e prassi, A. Giuffrè Editore, Milano, 2006
- GAROFOLI, Manuale di diritto penale Parte speciale, Nel Diritto, Roma, 2002;
- GIANNINI, Lessico del restauro. Storia, tecniche, strumenti, Bompiani, Fiesole, 1992
- GRASSI, Falso in Dizionario della critica d'arte, UTET, 1978
- GRISOLIA, Arte e Bellezze naturali, Giuffrè Editore, Milano, 1959;
- HEBBORN, *Drawn to Trouble*, Mainstream, 1991;
- HASKELL, Mecenati e pittori, Firenze 1986
- JONES, Sembra non essere. Storia dei falsi dell'arte, a cura di M. Spagnol, Milano, Longagenesi, IN M. Ferretti, Falsi e tradizione artistica, in Storia dell'arte italiana, Einaudi, Torino, 1981;
- KPMG, La contraffazione in Italia=Counterfeting activity Italy: sorvey, , American Chamber of Commerce, Milano, 2003;
- LANZI, Storia pittorica della Italia (edizione definitiva Bassano 1809), a cura di M. Cappucci, Firenze 1978

- LANZONI, *Genesi svolgimento e tramonto delle leggende storiche*, Roma, 1925
- LEMME, *La contraffazione e alterazione d'opere d'arte nel diritto penale*, CEDAM, Padova, 2001;
- LEMME, *Tutela del mercato dei beni culturali e reati di contraffazione ed alterazione di opere d'arte* IN *Governo della impresa e del mercato delle regole*, Giuffrè Editore, Milano 2002;
- LEMME, *Tra arte e diritto*, CEDAM Torino, 1996;
- LEMME, *Regime giuridico dei ritrovamenti e delle scoperte*, IN *Codice dei beni culturali e del paesaggio tra teoria e prassi*, A. Giuffrè Editore, Milano, 2006;
- MACCARI, *Il falso d'arte nel nuovo codice dei beni culturali e del paesaggio* IN *Codice dei beni culturali e del paesaggio tra teoria e prassi*, A. Giuffrè Editore, Milano, 2006;
- MARINI, *Profili Costituzionali della tutela dei beni culturali nell'ordinamento italiano* IN *Manuale dei beni culturali*, CEDAM, Padova, 2002;
- MARINI, *Note minime in materia di c.d. falso d'autore*, in *Studi Senesi*, CEDAM, Padova, 1998
- MATTARELLA, *Codificazione del diritto dei beni culturali e del paesaggio* IN *Codice dei beni culturali e del paesaggio tra teoria e prassi*, A. Giuffrè Editore, Milano, 2006;
- MATTINI, *La chimica del restauro*, Nardini, Firenze, 2002
- MERUSI, *Pubblico e privato e qualche dubbio di costituzionalità nello statuto dei beni culturali* in *Dir. amm.*, 2007
- MEZZETTI, *Beni culturali e riforme costituzionali* IN *Codice dei beni culturali e del paesaggio tra teoria e prassi*, A. Giuffrè Editore, Milano, 2006;

- MINISTERO PER LO SVILUPPO ECONOMICO, Dimensioni caratteristiche e approfondimenti sulla contraffazione: rapporto finale;
- MIRRI, La contraffazione di opere d'arte IN Commercio e circolazione delle opere d'arte, CEDAM, Padova, 1999;
- MOSSETTO, L'economia della contraffazione IN Mercati illegali e mafie: l'economia del crimine organizzato, Il Mulino, Bologna, 1993;
- MUSELLA, Attività del nucleo dei carabinieri per il recupero delle opere d'arte IN Commercio e circolazione delle opere d'arte, CEDAM, Padova, 1999;
- NANNI, Per una semiologia dell'arte, Milano, Garzanti, 1980;
- NUZZO, La tutela dei beni culturali mobili ed immateriali IN Ambiente e territorio e beni culturali nella giurisprudenza costituzionale, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2006;
- PAOLUCCI, Falsi, copie e riproduzioni, in Enciclopedia Feltrinelli Fischer, Arte/2, Milano, 1991
- PAVESI, In tema di falsificazione di opere d'arte (Nota a Cass. sez. III pen. 6 luglio 2007, n. 26072) in Giurisprudenza italiana, 2008, fasc. 2 pag. 428 – 431;
- PIERGIGLI, Beni culturali: interpretazione evolutiva di una nozione giuridica consolidata IN Codice dei beni culturali e del paesaggio tra teoria e prassi, A. Giuffrè Editore, Milano, 2006;
- PIOLETTI, A proposito del c.d. falso artistico grossolano (Nota a Cass. sez. III pen. 24 marzo 2011, n. 26710) RIVISTA DI POLIZIA, 2012, fasc. 1-2 pag. 84 - 87
- RAMACCI, Diritto Penale dell'ambiente, CEDAM, Padova, 2009

- RAMACCI, Quale futuro per la tutela penale dei beni culturali e ambientali?  
IN Codice dei beni culturali e del paesaggio tra teoria e prassi, A. Giuffrè  
Editore, Milano, 2006;
- RIMOLI, La libertà dell'arte nell'ordinamento italiano, CEDAM, Padova,  
1992;
- RIZZO, La società italiana per la protezione dei beni culturali IN Patrimonio  
in pericolo, Centro UNESCO, Milano;
- SALERNO, Vita e opere di Giulio Mancini, in G. Mancini, Considerazioni  
sulla pittura, a cura di A. Marucchi e L. Salerno, Roma 1957
- STIFANO, Il Testo Unico dei beni culturali: profili sanzionatori IN Il Testo  
Unico sui beni culturali e ambientali, Giuffrè Editore, Milano, 2000;
- SVARIATI, In tema di contraffazione e alterazione di opere d'arte  
(Osservazioni a Cass. sez. III pen. 20 ottobre 1995) in Cassazione penale,  
1997, fasc. 5 pag. 1477 – 1479;
- TRECCANI, Falso in Vocabolario della lingua italiana;
- TRECCANI, Falsificazione in Vocabolario della lingua italiana;
- VOLPE, Manuale di diritto dei beni culturali, CEDAM, Padova, 2007.
- VOLPIN, Le analisi di laboratorio applicate ai beni artistici policromi, I  
Talenti, Il Prato casa editrice, Padova 1998.
- VON SCHLOSSER, Raccolte d'arte e meraviglie del Rinascimento, Firenze,  
1974