



DIPARTIMENTO DI GIURISPRUDENZA
Cattedra di Diritto Penale dell'Ambiente

LOTTA ALLA CONTRAFFAZIONE DELLE OPERE D'ARTE
A LIVELLO NAZIONALE, EUROPEO ED INTERNAZIONALE

RELATORE
Chiar.mo Prof.
Maurizio Bellacosa

CANDIDATO
Leonardo Faggiani
Mat. 126063

CORRELATORE
Chiar.mo Prof.
Antonio Gullo

ANNO ACCADEMICO 2018-2019

INDICE

INTRODUZIONE.....	III
-------------------	-----

CAPITOLO I

Il falso nell'arte

1. Lo stato dell'arte.....	1
2. Cos'è il falso.....	6
3. I concetti di copia, imitazione, falsificazione.....	10
4. La storia della falsificazione.....	12
5. Il falso nell'arte contemporanea.....	21
6. Come scoprire un falso.....	24
7. Strumenti di contrasto e prassi di mercato virtuose.....	29

CAPITOLO II

La contraffazione delle opere d'arte

1. Evoluzione storica della legislazione in tema di contraffazione.....	39
2. L'oggetto materiale dell'incriminazione.....	55
2.1 Opere d'arte.....	56
2.2 Beni culturali.....	59
2.3 La non culturalità dell'oggetto materiale.....	73
3. L'oggetto giuridico.....	78
4. Condotte punibili.....	92
4.1 La contraffazione, l'alterazione, la riproduzione.....	93
4.2 Le condotte di utilizzazione.....	106
4.3 Le condotte di favoreggiamento.....	116
4.4 Autonomia delle fattispecie criminose.....	121

4.5 Sanzioni, aggravante speciale, pene accessorie	123
5. Soggetti punibili.....	126
6. Elemento soggettivo.....	132
7. Casi di non punibilità	137
8. Rapporti con fattispecie contigue.....	143
9. La confisca	148
10. Profili processuali.....	156
 CAPITOLO III	
La lotta alla contraffazione delle opere d'arte sul versante comparatistico	
1. La difficile individuazione di una strategia di contrasto globale uniforme.....	162
2. I Paesi di <i>common law</i> : l'esempio degli Stati Uniti d'America.....	170
3. La legislazione in Spagna.....	180
4. La legislazione in Francia	187
5. La legislazione in Germania: il caso Beltracchi	196
CONCLUSIONI	202
BIBLIOGRAFIA.....	208

INTRODUZIONE

Falsificare un'opera d'arte significa creare un prodotto artistico uguale a un altro, ovvero riprodurre lo stile proprio di un determinato periodo storico o di un artista specifico, con l'intento di trarre in inganno i terzi sulla provenienza del medesimo. Con tale definizione è possibile sintetizzare un fenomeno, il falso d'arte, che negli ultimi decenni ha assunto proporzioni allarmanti, per la concomitanza di diversi fattori, fra i quali l'agevole riproducibilità tecnica dell'arte contemporanea e l'espansione del mercato dell'arte, caratterizzato da scarsa trasparenza e carenza di regole.

Infatti, il falso d'arte e la sua storia millenaria sono inscindibilmente connessi al mercato dell'arte e ai suoi sviluppi: all'aumento della domanda di collezionisti e investitori è sempre corrisposta una crescita nella produzione e nella circolazione dei prodotti artistici falsi nel mercato. Ciò si verifica in quanto i profitti derivanti dalla vendita di tali prodotti sono potenzialmente ingenti, con incrementi esponenziali di anno in anno — come dimostrano le analisi statistiche condotte dal Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale.

Eppure, si constata che il legislatore penale italiano si è occupato del fenomeno dei falsi d'arte con notevole ritardo e, nel delineare le fattispecie incriminatrici, ha fatto ricorso a nozioni non aggiornate all'evoluzione dei mezzi espressivi dell'arte.

Fino al 1971, anno in cui entrò in vigore la legge n. 1062 del 20 novembre, nota come legge Pieraccini, nell'ordinamento giuridico italiano non esisteva una disciplina che sanzionasse specificamente la contraffazione di opere d'arte.

Con tale provvedimento furono introdotte alcune norme finalizzate alla repressione di condotte variegate, tuttavia accumulate dalla proiezione offensiva verso l'integrità del mercato artistico e antiquario, la fede pubblica, e, seppur marginalmente, il patrimonio culturale nazionale e internazionale.

La normativa in questione, tuttora vigente, è stata esportata integralmente, senza modifiche significative, dapprima, nel d.lgs. n. 490 del 28 ottobre 1999, il c.d. Testo unico dei beni culturali e ambientali, e, in un secondo momento, nel d.lgs. n. 42 del 22 gennaio 2004, il c.d. Codice dei beni culturali e del paesaggio.

Tali operazioni sono state compiute, però, senza considerare le debolezze intrinseche della legislazione del 1971 e la limitata efficacia dell'azione repressiva della stessa.

Con il presente lavoro si cercherà dunque di far emergere le criticità della legislazione in tema di repressione penale del falso artistico attraverso un'analisi puntuale del testo degli articoli 178 e 179 del d.lgs. n. 42 del 22 gennaio 2004.

Inoltre, si amplierà l'oggetto dell'indagine agli strumenti di diritto penale impiegati per combattere tale fenomeno in differenti ordinamenti giuridici, con l'intento di individuare, a livello sovranazionale o internazionale, una strategia di contrasto uniforme, la cui utilità, fino ad ora, è stata indebitamente trascurata.

L'elaborato si articola in tre capitoli, ciascuno dei quali evidenzia profili diversi della materia in esame.

Con il primo di essi si affronta la tematica del falso d'arte con un approccio multidisciplinare, recependo spunti di riflessioni provenienti dalla storia e dalla filosofia dell'arte, dalle scienze economiche, dall'estetica, nonché dalle scienze investigative; il secondo di essi, invece, focalizza l'attenzione sulla disciplina contenuta nel Codice dei beni culturali; il terzo capitolo, infine, offre un'analisi della materia sul versante comparatistico.

In particolare, la prima parte dell'elaborato fornisce un quadro sintetico del fenomeno del falso d'arte, presentando dati e illustrando esempi significativi dell'attualità; inoltre, in essa si ricercano le ragioni dell'incremento della produzione di opere false nelle anomalie del mercato dell'arte, fra le quali ricoprono un ruolo determinante le asimmetrie informative.

In secondo luogo, si elabora una definizione esaustiva del concetto di falso in ambito artistico, nel tentativo di individuare un discrimine rispetto ai concetti di copia e imitazione, i quali, in linea generale, si riferiscono a operazioni perfettamente lecite.

Successivamente, si ricostruisce il fenomeno in questione da un punto di vista prettamente storico, a cominciare dalla Grecia antica dell'età classica fino ad arrivare alla contemporaneità. Da questo breve *excursus* emergerà che l'idea dell'impossibilità di considerare il falso come arte si è consolidata solo a partire dal XX secolo. Eppure, si scoprirà che il Novecento è anche il periodo storico in cui

l'opera d'arte ha perso i connotati di unicità e irripetibilità per divenire un oggetto infinitamente riproducibile, che può persino prescindere dal contributo materiale dell'artista. Una simile constatazione ha inevitabilmente messo in crisi il concetto stesso di autenticità.

A seguire, si approfondiscono le tecniche di indagine scientifiche che hanno il compito di facilitare il processo di svelamento delle opere contraffatte, il quale, però, rimane affidato prioritariamente alle valutazioni dell'esperto o critico d'arte. Infine, si esamina la disciplina della certificazione di autenticità di un'opera d'arte, principale strumento per garantire la circolazione di originali sul mercato.

Nell'ordinamento italiano tale attestato non è un istituto tipizzato, sebbene la redazione dello stesso costituisca un obbligo per il venditore; inoltre, manca un'espressa sanzione nell'ipotesi in cui l'obbligo rimanga inottemperato.

Si delinea dunque uno strumento affidato interamente al buon senso degli operatori del mercato dell'arte, i quali sono tutti abilitati a fornire l'"*expertise*", in quanto non è stato mai istituzionalizzato un "certificatore ufficiale". In tale contesto, caratterizzato da un'evidente disorganizzazione, si considererà il ruolo preponderante acquisito da archivi e fondazioni, la cui autorevolezza dipende essenzialmente dalla adesione a canoni deontologici.

Nel secondo capitolo si analizza la disciplina in tema di falso d'arte contenuta nel Codice dei beni culturali, alla luce dei principi del diritto penale, con l'obiettivo di rilevare e risolvere eventuali punti di attrito. Infatti, sebbene si denoti un'apparente chiarezza, il dato testuale è foriero di molteplici dubbi interpretativi.

Il primo di essi è legato alla natura extragiuridica dei concetti impiegati dal legislatore per delimitare l'oggetto materiale dell'incriminazione, a cominciare dall'espressione "opere d'arte", contenuta nell'intitolazione dell'art. 178 del Codice dei beni culturali, e non più utilizzata nell'articolato che segue, dove, invece, si fa riferimento a opere di pittura, scultura, grafica, oggetti di antichità o d'interesse storico o archeologico. Nel corso dell'elaborato si tenterà di determinare l'esatta portata di tali espressioni e si risolverà il quesito se le opere e gli oggetti così delineati siano assimilabili ai beni culturali e se, dunque, possano essere applicati i parametri normativi dell'art. 10 della medesima legge.

Il percorso d'indagine prosegue affrontando il problema dell'individuazione del bene giuridico tutelato, riguardo al quale non esiste un'opinione unanime, bensì diverse posizioni dottrinali e giurisprudenziali.

Ebbene, né dai lavori preparatori della legge Pieraccini, né dai testi normativi successivi che ne hanno recepito la disciplina, si desumono informazioni sufficienti a delineare in modo chiaro l'oggetto giuridico. Di conseguenza sarà necessario seguire un processo logico di esclusione delle singole ipotesi prospettabili, al termine del quale si possa indicare una soluzione che sia condivisibile.

Successivamente, si esaminano le condotte punibili in tema di falso artistico, attraverso le quali è possibile sanzionare l'intero procedimento che precede e segue la commercializzazione di opere d'arte false, scomponibile in tre segmenti: la produzione del falso, la mendace affermazione dell'autenticità dell'opera e, infine, la messa in commercio dei beni contraffatti.

Nel corso della trattazione di tale tematica emergeranno alcune questioni interpretative relative alle espressioni impiegate dal legislatore, risolvibili essenzialmente facendo riferimento ai risultati giurisprudenziali raggiunti in materie affini a quella del falso artistico, così come richiamando gli studi effettuati in altre discipline.

L'ultima parte del secondo capitolo, infine, affronta le criticità maggiori della normativa penale in tema di falso d'arte: la prova del requisito necessario del dolo specifico (il fine di profitto), il quale risulta difficilmente accertabile nelle fasi anteriori alla commercializzazione; l'opaca distinzione tra il "non autentico", lecito e il "falso", illecito, in base al *discrimen* dell'intenzione del soggetto agente; la pericolosa reimmissione in circolo delle opere accertate come false, qualora siano state acquistate in buona fede.

Nel terzo capitolo si focalizza innanzitutto l'attenzione sull'assenza di strumenti giuridici sovranazionali e internazionali per contrastare il fenomeno del falso d'arte e, in secondo luogo, si estende l'analisi alla disciplina penalistica della materia in questione in differenti ordinamenti giuridici; più precisamente si considera la legislazione degli Stati Uniti d'America, della Spagna, della Francia e, da ultima, della Germania.

Attraverso tale disamina si intende verificare se le normative nazionali prese in considerazione assicurino un'adeguata ed efficace tutela dell'integrità del mercato dell'arte, sebbene *prima facie* si denoti l'assenza di apposite fattispecie, finalizzate a sanzionare le condotte di falsificazione di opere d'arte.

Inoltre, si evidenzia il ruolo determinante assunto nel contrasto del fenomeno in esame dall'organizzazione internazionale denominata INTERPOL, la quale facilita lo scambio di informazioni sulle attività criminali connesse alle opere d'arte, e dall'agenzia Europol, il cui obiettivo è il coordinamento delle forze di polizia degli Stati membri dell'UE, perseguito soprattutto attraverso lo strumento degli *Joint Investigation Teams*.

Al termine di questa breve introduzione, si desidera ricordare che per il completamento dell'elaborato è stato decisivo il contributo fornito dal capitano Fabio Castagna, comandante della Sezione Falsificazione e Arte Contemporanea del Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale.

CAPITOLO I

IL FALSO NELL'ARTE

1. Lo stato dell'arte

Negli ultimi anni, nel mercato dell'arte si è assistito a una notevole proliferazione di opere false, con dati sempre più allarmanti.

Da un'analisi statistica, condotta sulla base della Banca Dati dei beni culturali illecitamente sottratti (fondamentale strumento a disposizione del Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale¹), emerge che il numero complessivo dei “falsi” sequestrati nel 2018 è pari a 1232, il cui valore è stato stimato in circa 422 milioni di euro, che, se confrontato con i dati del 2017 — 218 milioni di euro — risulta quasi raddoppiato.

La maggior parte delle opere sequestrate è riconducibile all'ambito dell'arte contemporanea, dipinti, grafiche, stampe, sculture; mentre poche centinaia (279) appartengono ai settori dell'antiquariato e dell'archeologia².

¹ Il Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale, istituito nel 1969, è inserito funzionalmente nell'ambito del Ministero per i Beni e le Attività Culturali quale Ufficio di diretta collaborazione del Ministro, e svolge compiti concernenti la sicurezza e la salvaguardia del patrimonio culturale nazionale attraverso la prevenzione e la repressione delle violazioni alla legislazione di tutela dei beni culturali e paesaggistici. L'attuale articolazione del Comando Carabinieri TPC prevede a livello centrale un Ufficio Comando, quale organo di supporto decisionale del Comandante nell'azione di comando, controllo e coordinamento delle attività di istituto in Patria e all'estero, un Reparto Operativo con competenza sull'intero territorio nazionale per le indagini di più ampio spessore (a sua volta suddiviso in tre sezioni Antiquariato, Archeologia, Falsificazione e Arte Contemporanea) e, a livello periferico, 15 nuclei, con competenza regionale o interregionale.

La Banca Dati dei beni culturali illecitamente sottratti, creata nel 1980, è la prima banca dati costituita nello specifico settore, ed è tuttora unanimemente riconosciuta come il *database* dedicato più ampio esistente al mondo. In essa sono quotidianamente inserite tutte le informazioni descrittive e fotografiche relative ai beni culturali da ricercare, che pervengono dai Reparti territoriali dell'Arma, dalle altre Forze di Polizia, dalle Soprintendenze, dagli Uffici Doganali e da Interpol per i beni all'estero.

² QUAGLIARELLA, *Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale: Attività Operativa 2018*, Roma, 2019, 21 ss. Per i dati del 2017 e del 2016 v. PARRULLI, *Introduzione*, in *L'arte non vera non può essere arte: atti del ciclo di conferenze promosse dal Comando Carabinieri TPC, in collaborazione con il Consiglio nazionale anticontraffazione (CNAC-MiSE), il Ministero per i beni e le attività culturali e l'Università degli studi Roma Tre, ottobre-dicembre 2017*, Roma, 2018, 11 s. Nel 2017 erano stati sequestrati 43.853 pezzi falsi, per un valore stimato in euro 218 milioni, a fronte dei 57 milioni di euro del 2017. Tra i beni sequestrati, 43.814 erano di arte contemporanea, e solo 39 di archeologia e di antiquariato. Il dato include il sequestro, in un'unica operazione di servizio, di 42.283 serigrafie false.

Risulta impossibile quantificare con esattezza il numero di opere contraffatte immesse nel mercato, senza tener conto di quelle ammirate pubblicamente nei musei o intimamente nelle collezioni private.

Tuttavia, è sufficiente richiamare l'attenzione su alcuni dati, raccolti a livello mondiale, per rendersi conto della sconcertante ampiezza del fenomeno.

Dall'analisi compiuta dal *Fine Art Expert Institute* (FAEI) di Ginevra nel 2014 emergeva una percentuale di opere false oscillante tra il settanta e il novanta per cento³.

Il dato, approssimato per eccesso, può essere confrontato con alcuni casi verificatisi negli ultimi anni. Il primo esempio che si riporta riguarda un piccolo museo nel sud della Francia, sito a Elne e dedicato alla memoria del pittore Etienne Terrus⁴: questo era composto in gran parte da dipinti contraffatti, ottantadue elementi su centoquarantadue⁵.

Si tratta di uno dei casi più eclatanti occorsi nel 2018, insieme alle vicende che hanno coinvolto uno dei più prestigiosi musei del Belgio, il *Musée des Beaux-Arts* di Gand. Qui l'istituzione museale, a seguito delle molte critiche espresse da esperti e galleristi, è stata costretta a ritirare dall'esposizione ventisei opere attribuite ai più grandi maestri dell'Avanguardia Russa dei primi del Novecento, quali Vasilij Kandinskij, Kazimir Malevič, Alexei Jawlensky⁶.

³ LARSON, *Geneva lab sleuths help art world uncover fakes*, in *thelocal.ch*, 8 ottobre 2014.

⁴ Della vita di questo artista si conoscono poche informazioni. Etienne Terrus, nato a Elne, piccola cittadina dei Pirenei Occidentali, nel 1857, e morto nel 1922, sempre a Elne, contemporaneo di Henri Matisse e André Derain, si trasferì a Parigi all'età di 17 anni per studiare presso l'atelier di Alexandre Cabanel. Tuttavia non si trattenne a lungo nella capitale francese e fece ritorno a Elne, dove visse e realizzò gran parte dei suoi lavori. L'artista è noto soprattutto per i paesaggi del sud della Francia, ed è considerato uno dei precursori del fauvismo.

⁵ ZACHOS, *How more than half the art in this French museum was forged*, in *nationalgeographic.com.au*, 1 maggio 2018. L'"inganno" venne scoperto a seguito dell'intervento dello storico d'arte Eric Forcada, assunto per riorganizzare gli spazi espositivi del piccolo museo francese in conseguenza dell'acquisto di 80 nuove tele dell'artista. Lo storico dell'arte aveva notato che la firma apposta su uno dei dipinti non era del tutto corretta; e infatti, applicando il proprio guanto sulla superficie pittorica, la firma si era cancellata rivelando una firma diversa. Forcada informò il personale del museo dei propri sospetti circa la falsità dell'opera. Un gruppo di esperti si riunì per analizzare il dipinto e giunse alla conclusione che si trattava di un falso. Inoltre, ad un esame più attento, gli esperti concordarono che più della metà delle opere collocate nel museo era falsa. Si ritiene che alcuni dei dipinti siano stati realizzati da artisti contemporanei a Terrus, quali Pierre Brune, Balbino Giner e Augustin Hanicotte, mentre altre tele sarebbero delle imitazioni successive, in quanto raffigurano dei castelli costruiti negli anni '50.

⁶ BIGLIA *Gand, ritirate tele sospette di Kandinskij e Malevič dal Musée des Beaux-Arts in ilsole24ore.com, Arteconomy24*, 5 febbraio 2018. I dipinti in questione fanno parte di una collezione privata, concessa in prestito al museo di Gand dal proprietario, Igor Toporovskij, collezionista belga-russo. La raccolta di dipinti è del tutto inedita e mai inserita in alcuna

Un caso analogo si è verificato a Genova, nel 2017, provocando la chiusura anticipata dell'esibizione temporanea dedicata ad Amedeo Modigliani: in particolare, sono state sequestrate ventuno opere, di cui venti riconosciute come false a conclusione delle indagini condotte dal Comando Carabinieri TPC, con l'ausilio di storici ed esperti d'arte e il supporto tecnico-scientifico fornito dal Raggruppamento Investigazioni Scientifiche Carabinieri di Roma.

Infatti, dall'analisi chimica dei colori, era emerso che le vernici presentavano una datazione posteriore alla morte del grande artista livornese⁷.

A ben vedere, anche i musei più famosi non sono immuni dalle infiltrazioni dei falsi. A metà degli anni Novanta, Thomas Hoving, ex direttore del *Metropolitan Museum of Art* di New York, affermava che circa il 40% dei lavori esposti al Met fossero falsi⁸.

Da un punto di vista economico, la crescita nella produzione e nella circolazione delle opere false è una conseguenza naturale dell'aumento della domanda nel mercato dell'arte, che indubbiamente costituisce un settore in continua

pubblicazione scientifica né esposta al pubblico prima d'ora. Inoltre, l'Avanguardia russa è un movimento artistico soggetto a frequenti infiltrazioni da parte di opere contraffatte, in quanto le opere storicamente note sono estremamente rare sul mercato. Queste sono alcune delle ragioni alla base delle critiche mosse alla scelta incauta del museo di Gand di ospitare la collezione Toporovski. Tra gli esperti che si sono espressi contro l'autenticità delle opere esposte si citano Natalia Murray, del *Courtauld Institute*, che ha organizzato la "Rivoluzione: Arte russa 1917-1932" alla *Royal Academy* nel 2017, Vivian Endicott Barnett, esperta di Kandinsky, la professoressa Aleksandra Shatskikh, che ha scritto diversi libri su Malevich, e Vitali Patsioukov, direttore del *Moscow's State Centre of Modern Art*.

⁷ Dal Comunicato Stampa del Comando Carabinieri TPC, emesso al termine dell'indagine denominata "Inganno Ducale", emerge che le opere sequestrate il 13 luglio 2017 ed esposte presso il Palazzo Ducale di Genova, nell'ambito della Mostra dedicata ad Amedeo Modigliani, erano ventuno, tra dipinti e disegni: quindici attribuite a Modigliani, tre attribuite all'opera congiunta di Modigliani e Moïse Kisling, e tre a Moïse Kisling. Data la provenienza delle opere sottoposte a indagine, in larga parte possedute da cittadini stranieri, gli investigatori hanno espletato diverse Commissioni Rogatorie Internazionali, con il supporto delle competenti Forze di Polizia, negli Stati Uniti d'America, Svizzera, Francia, Israele e Olanda.

La Procura di Genova ha concluso la fase preliminare dell'inchiesta procedendo alla notifica di sei avvisi di conclusione indagini a carico di altrettanti soggetti, a vario titolo indagati, per i reati di ricettazione, messa in circolazione nel territorio dello Stato di opere false/contraffatte, falso materiale e falso ideologico.

⁸ AMINEDDOLEH, *Are you Faux real? An examination of art forgery and the legal tools protecting art collectors*, in *Cardozo Arts & Entertainment Law Journal*, vol. XXXIV, 2016, 68. Thomas Hoving (1931 – 2009) è stato direttore del *Metropolitan Museum* di New York per dieci anni, dal 1967 al 1977. V. HOVING, *False Impressions: The Hunt for Big-Time Art Fakes*, New York, 1996, 17: «*In the decade and a half that I was with the Metropolitan Museum of Art I must have examined fifty thousand works in all fields. Fully 40 percent were either phonies or so hypocritically restored or so misattributed that they were just the same as forgeries. Since then I'm sure that that percentage has risen. What few art professionals seem to want to admit is that the art world we are living in today is a new, highly active, unprincipled one of art fakery*».

espansione. In altri termini, più si incrementano i prezzi delle opere d'arte, più si incentiva la falsificazione.

Nelle aste internazionali, si susseguono a ritmi serrati notizie di vendite a cifre da *record*, sembrando, tra l'altro, di non avere limiti.

Si pensi al *Nù couchè* di Amedeo Modigliani (1917), venduto da Christie's, New York, il 9 novembre 2015, per centosettanta milioni di dollari⁹, a *Le femmes d'Alger* di Pablo Picasso, aggiudicato il 12 maggio 2015 per centosettantanove milioni di dollari¹⁰ e, da ultimo, il *Salvator Mundi*, attribuito con pareri discordanti a Leonardo da Vinci e battuto per quattrocentocinquanta milioni di dollari¹¹.

Ad ogni modo, solo osservando globalmente il mercato dell'arte ci si rende conto di quanto esso sia appetibile per i diversi attori in esso operanti (galleristi, case d'asta, esperti, e da ultimi i falsari) e interessati ad arricchirsi indebitamente.

Come mostra l'*Art Basel & UBS Report*, nel 2017 le vendite hanno sfiorato la cifra complessiva di 63,7 miliardi di dollari, con un incremento del 12% sull'anno precedente. Il podio spetta agli Stati Uniti, alla Cina e al Regno Unito, che insieme si spartiscono l'83% del mercato¹².

⁹ Si tratta di un nudo di donna distesa su un letto, con le braccia sollevate e le mani dietro la nuca. Il dipinto fu realizzato da Modigliani nel 1917, anno in cui l'artista livornese produsse una serie di nudi per uno dei principali mercanti d'arte della Parigi del tempo, Leopold Zborowski. Dopo essere transitato per la collezione Riccardo Gualino, prima, e la collezione Feroldi, poi, rimase nella collezione Mattioli per 66 anni, fino alla vendita a un magnate cinese nel corso dell'asta Christie's, tenutasi a New York il 9 novembre 2015.

¹⁰ L'opera fa parte di una serie di 14 dipinti e circa 100 studi raffiguranti tutti il medesimo soggetto, *Les femmes d'Alger*. L'intento di Picasso era quello di realizzare la sua personale versione del celebre capolavoro di Delacroix, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, del 1834, conservato al Louvre. La versione "O" del 1955, venduta da Christie's nel 2015, rappresenta il punto di arrivo di un lungo percorso di elaborazione del soggetto, nonché una delle vette più alte della produzione artistica di Picasso.

¹¹ PASSERONI *Il falso nell'arte*, in *L'arte non vera non può essere arte*, cit., 110. Il *Salvatur Mundi* è stato definito come la più grande scoperta artistica del XXI secolo. Il dipinto su una tavola di legno raffigura Cristo con una mano benedicente e l'altra che tiene un globo. Attribuito a Leonardo, dopo diversi passaggi di acquirenti e il restauro a cura di Dianne Modestini dell'*Institute of Fine Arts* della *New York University*, si ipotizza che l'artista lo abbia realizzato a Milano poco prima di abbandonare la città, nel 1499. A conferma di ciò esistono alcuni studi dell'opera, i più noti dei quali sono conservati a Windsor, Regno Unito.

Tuttavia, molti critici, tra i quali Matthew Landrus, ricercatore presso il *Wolfson College* di Oxford, non concordano sulla paternità leonardesca del dipinto. Inoltre, in seguito all'acquisto dell'opera da parte di un facoltoso emiro per esporlo al nuovo Louvre di Abu Dhabi, se ne sono perse le tracce, rendendo più difficoltoso l'approfondimento degli studi.

¹² MCANDREW, *The Art Market 2018: An Art Basel & UBS Report*, USA, 2018, 34 s. Gli Stati Uniti si confermano come la prima piazza del mercato mondiale dell'arte, con il 42 % delle vendite complessive. Seguono la Cina, con il 21 % e il Regno Unito, con il 20%.

Più problematica la situazione della Cina rispetto ai Paesi di *common law*: se fino ai primi anni Novanta le vendite all'asta erano delle rarità per tale Paese, oggi questo rappresenta il 21% del mercato, avendo addirittura superato i numeri degli Stati Uniti nel 2011.

Un mercato dunque giovane, in cui trova sfogo il consumismo sfrenato dei nuovi ricchi, i quali vanno alla ricerca del possesso dell'oggetto d'arte come segno distintivo e di appartenenza (spesso acquistano opere dei maestri cinesi, antichi e moderni).

Tuttavia, la regolamentazione non riesce a tenere il passo del mercato, particolarmente vulnerabile a vere e proprie invasioni di opere false¹³. Non è infatti infrequente la chiusura di interi musei perché composti in gran parte da elementi contraffatti, come il caso del *Lucheng Museum* nella provincia di Liaoning (2014)¹⁴.

Nella prospettiva della teoria economica, il mercato dell'arte si presenta come profondamente inefficiente, in quanto il prezzo della merce non incorpora tutte le informazioni possibili¹⁵. È inoltre caratterizzato da evidenti asimmetrie informative, ossia da una diffusione diseguale di conoscenza dei dati fra gli operatori del sistema.

Difatti, l'acquirente di un'opera d'arte è tendenzialmente privo delle competenze necessarie per apprezzare il valore della stessa; egli dunque necessita della consulenza di un esperto nel settore, individuabile nella figura del gallerista, o del

¹³ BARBOZA, BOWLEY, COX, *Forging an Art Market in China*, in *The New York Times*, 28 ottobre 2013.

¹⁴ SCHMIDT, *Thousands of Fake Artifacts Force Closure of Chinese Museum*, in *news.artnet.com*, 23 maggio 2014.

¹⁵ Cfr. GUENZI, *L'efficienza paretiana nel mercato dell'arte contemporanea*, in *economiaediritto.it*, 1 luglio 2014: «Il concetto di efficienza fu per primo studiato da Vilfredo Pareto. Secondo Pareto un mercato nel suo complesso si può definire efficiente quando si arriva ad un'allocazione finale delle risorse per cui nessun individuo può migliorare la sua situazione (*efficienza paretiana* detta anche *allocativa*). Più in particolare questa condizione viene raggiunta quando utilizzando i fattori produttivi si riesce a raggiungere un livello di *output* ottimale sia da un punto di vista quantitativo che qualitativo, con il minor costo possibile (*efficienza produttiva*), che rispecchi esigenze dei consumatori (*efficienza nella composizione del prodotto*) e quando le risorse sono allocate in maniera tale che nessun individuo vorrebbe cambiare la sua situazione perché ciò diminuirebbe la sua utilità (*efficienza nello scambio*). [...] La dottrina economica ha rilevato che sono diversi i fattori (*market inefficiencies* o *anomalies*) che ostacolano il reale raggiungimento di una condizione di *efficienza paretiana*. In particolare, si segnalano la presenza di asimmetrie informative, di esternalità, di beni pubblici, di costi di transazione, di imposizione indiretta, e di forme di mercato non concorrenziali (dove gli operatori non sono *price-takers*). Tutte situazioni in cui si ha una perdita di surplus sul mercato (*dead-weight loss*). Nel mercato dell'arte ci si trova purtroppo in una situazione dove questi fattori sono fortemente presenti».

critico d'arte. In questo modo, si creano le premesse affinché gli operatori del sistema più esperti sfruttino le maggiori informazioni a loro disposizione per porre in essere comportamenti opportunistici¹⁶.

Eppure, a fronte della mancanza di trasparenza, l'incremento del numero degli investitori in questo settore sembra non arrestarsi, dal momento che vengono coinvolti non solo ricchi appassionati, ma anche piccoli e medi investitori.

Al di fuori delle aste — in particolare negli USA — la maggior parte delle compravendite si svolge tra privati, allo scopo di mantenere la segretezza, richiesta sia dal venditore che rimane anonimo, sia dall'acquirente (anche un museo), che così evita di assicurare il bene acquistato.

Si assiste dunque a uno spostamento progressivo dei canali di vendita dal pubblico al privato, grazie anche all'emergere della figura dell'"art dealer", il quale mette a disposizione del cliente la sua esperienza e garantisce a quest'ultimo l'anonimato. Al contrario delle case d'asta, le quali forniscono informazioni trasparenti sui prezzi e sul valore delle opere, il ruolo dell'"art dealer" rimane una zona grigia e priva di regole idonee¹⁷.

Nondimeno, è opportuno tutelarsi nell'ambito di trattative riservate, pretendendo adeguata documentazione sulla provenienza e autenticità dell'opera, sulla sua storia, nonché su eventuali importazioni ed esportazioni; conciliando in questo modo segretezza e sicurezza della transazione attraverso accordi privati con il *dealer*.

2. Cos'è il falso

«Il vero falso è l'oggetto che è stato eseguito in un'epoca diversa da quella dello stile che vuole esibire. Cioè il falso è sempre un oggetto destinato a ingannare»¹⁸.

¹⁶ GUENZI, *Anomalie del mercato dell'arte contemporanea /1: le asimmetrie informative nella contrattazione di opere d'arte*, in *economiaediritto.it*, 1 ottobre 2014. V. AMINEDDOLEH, *Are you Faux real?*, cit., 68. Le asimmetrie informative favoriscono inevitabilmente l'immissione sul mercato di prodotti dalla provenienza incerta. Come osservava il noto storico dell'arte Theodore E. Stebbins Jr. (1938 -), «*the art market is tricky, unorganized, and unregulated... and in this market it pays very well for people to sell objects that aren't what they purport to be*».

¹⁷ DAY *Explaining the Art Market's Thefts, Frauds, and Forgeries (And Why the Art Market Does Not Seem to Care)* in *Vanderbilt Journal of Entertainment & Technology Law*, vol. XVI, 2014, n. 3, 457 ss.

¹⁸ ZERI, *Cos'è un falso e altre conversazioni sull'arte*, Milano, 2011, 40.

Con quest'affermazione si pone l'attenzione su due elementi ricorrenti nella contraffazione: l'imitazione o riproduzione pedissequa di un modello e la volontà ingannatoria dell'artefice.

Si impone però una precisazione: è possibile che il modello di riferimento sia antico, come afferma lo storico d'arte Federico Zeri¹⁹, ma può altrettanto accadere — come avviene oggi nella gran parte dei casi — che il modello sia contemporaneo all'autore del prodotto contraffatto.

In entrambe le ipotesi, il falsario aderisce alle mode del suo tempo, studia attentamente le dinamiche delle stesse, tenta di anticiparne gli sviluppi, al fine di soddisfare al meglio i gusti dei potenziali acquirenti delle sue opere e, conseguentemente, incrementare i profitti.

Dunque, l'opera d'arte falsa è in grado di fornire preziose informazioni sull'epoca in cui è stata prodotta, sul modo di pensare l'arte in un determinato momento della storia; questa diventa, in sostanza, una fonte storica utile a conoscere l'evoluzione del senso estetico dell'uomo²⁰.

Tuttavia, al di là della sua funzione documentativa, l'opera falsa continua a essere percepita dalla società attuale come qualcosa di deprecabile.

¹⁹ Federico Zeri (1921 – 1998), studioso e storico dell'arte, è considerato uno dei maggiori conoscitori della pittura italiana dal '200 al '500. A lui si deve il recupero filologico e storico di artisti dimenticati, di complessi pittorici dispersi. Sono numerosi i contributi dedicati dallo studioso alla riscoperta di frammenti della storia dell'arte fino ad allora negletti, come *Pittura e controriforma*, testo del 1955, focalizzato sull'arte dei pittori manieristi romani, o *Due dipinti, la filologia e un nome. Il Maestro delle Tavole Barberini*, del 1961.

A partire dagli anni '40 Zeri iniziò a formare una fototeca che nel tempo sarebbe divenuta il più grande archivio privato al mondo sulla pittura italiana, luogo privilegiato di ricerca per docenti, studenti, musei, case d'asta, collezionisti, antiquari.

Egli collaborò con celebri istituzioni museali, come il *Metropolitan Museum of Art* di New York e il *Walters Art Museum* di Baltimora, per i quali realizzò i cataloghi delle collezioni italiane. Inoltre, Zeri fu impegnato attivamente nello scoprire e denunciare contraffazioni di opere d'arte, spesso scontrandosi con autorevoli colleghi.

²⁰ V. ZERI *Cos'è un falso*, cit., 49. Si riporta l'esempio di un dipinto identificato come falso nel Museo Nazionale del Lussemburgo, raffigurante in basso una scena di Deposizione, e al centro una Crocifissione. Lo stile del dipinto suggeriva una datazione non successiva al XIII secolo. Tuttavia, diversi elementi smentivano tale conclusione: la sagoma del dipinto era caratteristica di un periodo decisamente posteriore, la metà del '400, così come il pellicano, rappresentato nella cuspide, era un elemento iconografico estraneo al XIII secolo. In realtà, la presenza di un motivo di "archetti" di gusto moresco indusse Zeri a collocare l'opera attorno alla metà dell'800, un'epoca in cui andavano di moda le pitture degli orientalisti e l'arte italiana antecedente a Michelangelo e Raffaello.

Infatti, il falso esiste in contrapposizione all'autentico. È autentica l'opera «che proviene con certezza da chi ne è indicato quale autore»²¹, ossia l'opera prima e originale, risultato ultimo del processo creativo dell'artista.

Spesso tendiamo a considerare falso un oggetto basandoci esclusivamente sul suo dato materico, ossia prendendo in considerazione il materiale con cui è stato realizzato, la provenienza e l'epoca a cui si fa risalire, dimenticando, a ben vedere, dati importanti, quali le istanze, le necessità che hanno accompagnato quel prodotto dal momento della sua ideazione a quello in cui è stato mostrato al pubblico²².

Solo lo scopo fraudolento è in grado di riempire veramente il concetto di falso. Colui che contraffà un'opera può essere anche un artista di bravura pari o superiore a quella del “collega” che intende imitare²³, ma la volontà disonesta renderà il suo prodotto un falso — sebbene in questo caso sia un falso di altissima qualità.

Per quanto possa sembrare perfetto, un'oggetto d'arte contraffatto non può mai essere del tutto aderente al modello a cui si ispira. Peraltro, non è necessario che lo sia, dato che sarà preponderante la sensibilità del destinatario dell'opera.

L'acquirente, tendenzialmente, è attratto da ciò che rispecchia al meglio i propri gusti, inevitabilmente influenzati dalle immagini contemporanee. I falsari possono, dunque, riprodurre le forme del passato senza avere gli strumenti per comprenderne sfumature di significato e simbolismi, irrimediabilmente perduti²⁴.

Sul concetto di falso spesso si è creata confusione, a volte con esiti disastrosi. È sufficiente riportare un paio di casi.

²¹ CASARIN, *L'autenticità nell'arte contemporanea*, Treviso, 2015, 42.

²² CALAON, *Falsi, copie e repliche nel XXI secolo*, in *L'arte non vera non può essere arte*, cit., 394.

²³ A conferma di tale affermazione è possibile citare un caso recente di un dipinto raffigurante San Girolamo, attribuito al Parmigianino negli anni '90 e apparso sui cataloghi ufficiali dell'artista per almeno quindici anni. Nel 2015 questo è stato riconosciuto come falso, in seguito a un esame dell'opera condotto, su incarico di *Sotheby's*, dalla *Orion Analytical*, società di analisi scientifica del Massachusetts, la quale ha rilevato la presenza di pigmenti moderni. Si tratterebbe, dunque, di un dipinto realizzato nella prima metà del XX secolo da un'artista sconosciuto ma certamente di straordinario talento. V. MARCHESONI, *Sotheby's rimborsa un collezionista per 842mila dollari per un falso Parmigianino*, in *ilsole24ore.com, Arteconomy24*, 18 gennaio 2017.

²⁴ ZERI, *Cos'è un falso*, cit., 41 s.: «Il passato è morto una volta per sempre. Quindi noi interpretiamo il passato con i nostri occhi e con la nostra sensibilità, ed è proprio per questo che certi falsari hanno un grande successo, perché infilano nelle opere d'arte, che vorrebbero essere antiche, la sensibilità contemporanea».

Il primo riguarda un'opera attribuita al Maestro della Misericordia orcagnesca²⁵, un'*Imago Pietatis*, ovvero sia Cristo che esce dal sepolcro fra la Vergine Maria e il San Giovanni Evangelista, risalente alla fine del Trecento. Accanto a queste figure tipiche dell'iconografia canonica figurava un San Michele, realizzato un centinaio di anni dopo, di fattura ghirlandaiesca. Uno dei proprietari del dipinto, convinto di trovarsi di fronte a una falsificazione-alterazione, fece rimuovere il San Michele, lasciando un buco inaccettabile nell'opera. La vera alterazione l'aveva commessa egli stesso.

L'altro caso concerne un dipinto su seta raffigurante un Madonna col bambino e due santi inseriti all'interno di un'architettura sulla quale è collocata la firma autentica dell'autore, Gentile Bellini²⁶. Tuttavia, l'aspetto della Vergine Maria e l'atteggiamento del Bambino si rifanno palesemente a un affresco di Tiziano Vecellio, di identico soggetto, collocato nel Palazzo Ducale di Venezia, e posteriore di almeno una ventina d'anni (1525-1530) rispetto all'attività del Bellini. Per questa ragione, l'opera è stata presto etichettata come falsa, pur non essendolo per le ragioni che seguono.

La seta, infatti, è un supporto facilmente deteriorabile, perciò è normale che le parti usurate dal tempo venissero sostituite. Allora il restauro veniva concepito come un'operazione integrativa, mediante cui si eliminava la componente rovinata e la si rifaceva *ex novo*, aggiornandola ai gusti dell'epoca: in questa circostanza, si finì per imitare un dipinto di Tiziano molto popolare, così rinunciando allo stile quattrocentesco del Bellini ormai superato²⁷.

In conclusione, per poter parlare di falso, è necessario innanzitutto conoscere la storia dell'opera e del suo autore (o autori), tralasciando momentaneamente il

²⁵ Il Maestro della Misericordia orcagnesca è un pittore anonimo della seconda metà del XIV secolo, così denominato da Richard Offner, storico dell'arte statunitense, per identificare l'autore di un dipinto conservato alla Galleria dell'Accademia di Firenze, raffigurante, per l'appunto, la Madonna della Misericordia, sotto il cui manto si rifugia un gruppo di monache agostiniane. L'artista appartiene al gruppo dei c.d. "neogiotteschi" attivi a Firenze sul finire del '300, insieme a Spinello Aretino, al Maestro della Madonna Strauss, a Niccolò di Pietro Gerini, e altri.

²⁶ Gentile Bellini (Venezia, 1429 – Venezia, 1507), figlio primogenito di Jacopo e fratello di Giovanni, entrambi pittori di chiara fama, fu esponente di spicco del primo Rinascimento veneziano. Egli è ricordato soprattutto per aver realizzato dei cicli di storie su teleri celebrativi, dominati dalle architetture di Venezia (Gentile Bellini, infatti, è considerato un precursore dei vedutisti) e caratterizzati da una predilezione per il dettaglio. Inoltre, fu un apprezzato ritrattista: celebre è il ritratto del sultano Mehmet II, realizzato dall'artista durante il suo soggiorno a Istanbul nel 1480.

²⁷ ZERI *Cos'è un falso*, cit. 42 ss.

modo di rapportarsi con il mondo dell'arte e ragionando con la mente di un contemporaneo a quel prodotto artistico.

Un altro possibile uso scorretto della parola “falso” si registra nel riferirsi a una erronea attribuzione come a una falsa attribuzione. Invero, una “cattiva attribuzione”, quando è frutto di una inesatta operazione filologica, non è mai falsa²⁸.

Il dipinto non acquisisce automaticamente la qualità di falso per un “semplice” mutamento di autore. Ad ogni modo, la perdita di valore in termini economici sarà notevole, quasi al pari della scoperta di una contraffazione²⁹.

Diverso, in apparenza, il caso in cui l'esperto conduca una errata attribuzione con scopo fraudolento: anche qui l'opera rimane originale, seppur con rammarico del proprietario, il quale vede sfumare l'affare della sua vita.

3. I concetti di copia, imitazione, falsificazione

Spesso si guarda alla falsificazione da un punto di vista pragmatico, scambiandola per una digressione sulla storia dei metodi di fabbricazione dei falsi, quando invece deve intendersi correttamente come un giudizio sulla falsità.

La parola “falso” è un predicato che si attribuisce a un oggetto — nel nostro caso un oggetto d'arte — mentre non può mai consistere in una qualità intrinseca dell'oggetto stesso³⁰.

²⁸ ID, cit., 40.

²⁹ Da un punto di vista giuridico, l'opera falsa e l'opera erroneamente attribuita sono ritenuti due fenomeni sostanzialmente analoghi. Infatti, l'acquirente, ha a disposizione i medesimi rimedi alternativi: l'annullamento del contratto per errore (artt. 1427 segg. c.c.) e la risoluzione per inadempimento del venditore. La fattispecie dell'errore è difficilmente configurabile, in quanto l'acquirente dovrebbe dimostrare che il venditore era a conoscenza dell'errore sull'identità dell'oggetto, operazione nella quasi totalità dei casi impossibile. Per tale ragione, la giurisprudenza prevalente fa riferimento alla seconda fattispecie menzionata, ossia la risoluzione per consegna radicalmente diversa da quella compravenduta. In questo caso è sufficiente indagare sull'elemento della concreta attribuzione dell'opera a un artista e verificare se il venditore si sia impegnato a garantire l'attribuzione. Sul punto v. LEMME, *Opere d'arte false o erroneamente attribuite: il dilemma dell'acquirente*, in *news-art.it*, 14 febbraio 2013.

³⁰ BRANDI *Teoria del restauro*, Roma, 1963, 93: «La falsità quindi sta nel giudizio e non nell'oggetto, visto che non si giustificerebbe in altrimenti come uno stesso oggetto, senza variazioni di sorta, possa essere considerato imitazione o falsificazione, a seconda della intenzionalità con cui fu prodotto o messo in circolazione».

Cesare Brandi (Siena, 1906 – ivi, 1988), storico e critico d'arte, oltre che saggista, fu direttore dell'Istituto centrale del restauro, dalla fondazione nel 1939 fino al 1961, e della rivista *L'Immagine* (1947 - 1950). Egli divenne professore di storia dell'arte medievale e moderna nell'università di Palermo (1961) e, in seguito, di storia dell'arte moderna in quella di Roma (1967 - 1976). Brandi affrontò la questione dei falsi nell'arte nella sua celebre opera *Teoria del restauro*

Di fronte a due opere perfettamente identiche, entrambe non autentiche, l'una sarà una copia o imitazione dell'originale e l'altra un falso, a seconda dell'intenzione dell'artefice. Non il modo di produzione, dunque, bensì la sola volontà di imitare, riprodurre o falsificare può valere come discriminante.

A tal proposito si possono individuare tre ipotesi. La prima consiste nella produzione di un oggetto d'arte identico o simile a un altro, oppure di un oggetto nello stile caratteristico di un determinato periodo storico o di un artista specifico, per fini di studio o per mero piacere estetico.

La seconda vede la realizzazione di un prodotto uguale a quello sopra descritto con l'unica differenza dell'intento specifico dell'autore di trarre in inganno i terzi circa l'epoca, il materiale, l'artefice del prodotto medesimo.

La terza si traduce nell'immissione nel commercio o diffusione dell'oggetto dichiarandolo autentico, anche se non originariamente prodotto con l'intenzione di ingannare³¹.

Nella prima ipotesi rientrano i concetti di copia e imitazione, che si distinguono per intensità. Nella copia, si ricerca la perfetta aderenza all'opera originale; mentre, nell'imitazione, si tende a riprendere lo stile di un periodo storico o di un artista per realizzare qualcosa di nuovo e possibilmente di migliore, assemblando nello stesso spazio gli elementi più apprezzati del modello imitato.

Le altre due ipotesi hanno ad oggetto il concetto di falso e anticipano le fattispecie incriminate in tema di contraffazione delle opere d'arte contenute nel Codice dei beni culturali, e introdotte nell'ordinamento giuridico italiano con la Legge Pieraccini del 1971.

Sia che esegua una copia, un'imitazione o una falsificazione, l'autore sarà sempre mosso dalla volontà di soddisfare le preferenze o le mode del momento storico in cui vive. Egli è parte di una civiltà con un suo linguaggio definito, perciò sarà inevitabilmente influenzato dal suo tempo³².

(1963), incentrata sul tema del restauro, ma contenente nell'appendice un approfondimento dedicato alla falsificazione.

³¹ BRANDI *Teoria del restauro*, cit., 93 s.

³² V. ZERI *Cos'è un falso*, cit., 49 s. Si riporta l'esempio di un dipinto attribuito a Piero Benci, detto il Pollaiuolo (Firenze, 1441/1442 – Roma, 1485/1496), realizzato negli anni Venti del Novecento e smascherato da Federico Zeri. Il pittore si tradì raffigurando una nobildonna di profilo — come nei più famosi ritratti del maestro fiorentino — ma con un collo da cigno, tipico delle figure allungate di Modigliani. Si trattava evidentemente di una rivisitazione moderna del Rinascimento.

L'unico elemento che consente di distinguere fra una copia o imitazione, da un lato, e una falsificazione, dall'altro, è la finalità soggettiva dell'autore, la quale nel secondo caso acquisisce connotati fraudolenti.

Nel giudizio di falso l'elemento soggettivo è difficile da dimostrare, soprattutto quando la condotta è risalente nel tempo: in tali casi la prova dell'intenzionale produzione di falsi a fini commerciali è spesso inaccessibile.

Dunque, in conclusione, si ritiene che la storia della falsificazione non dovrebbe limitarsi a considerare solo le falsificazioni certe, ma dovrebbe includere altresì le copie e le imitazioni, per le quali non sempre è possibile escludere il fine illecito³³.

4. La storia della falsificazione

Certamente i falsi sono sempre esistiti nel mondo dell'arte. Stando alle testimonianze di Erodoto e Pausania³⁴, già nella Grecia classica, all'interno dei santuari, era possibile imbattersi in monumenti, statue, suppellettili recanti epigrafi false, aggiunte per accrescerne il valore simbolico e religioso o l'importanza storica.

Inoltre, nel IV secolo a.C., si assisteva alla riproduzione — evidentemente per esigenze spirituali — di decorazioni di monumenti funebri, immagini di culto a dimensioni ridotte.

Con il passaggio all'età ellenistica, nel corso della quale regnavano gli eredi di Alessandro Magno, la realizzazione di copie divenne sempre più frequente e assunse un significato diverso.

Si trattò del primo *revival* classicistico della storia, al quale ne seguirono degli altri (ad esempio, il neoclassicismo)³⁵: nello specifico, mutò il rapporto fra il

³³ BRANDI *Teoria del restauro*, cit., 95 ss.

³⁴ CIUCCARELLI *Copia imitazioni e falsi in archeologia dall'antichità ad oggi* in *L'arte non vera non può essere arte*, cit., 17 ss. Si fa riferimento al libro V de "Le storie", di Erodoto, e al libro I del trattato intitolato "Periegesi della Grecia", scritto da Pausania nel II secolo d.C.

³⁵ Il neoclassicismo è un complesso movimento culturale europeo sviluppatosi fra la seconda metà del XVIII secolo e il primo trentennio del XIX secolo, il quale interessò tutti gli aspetti dell'arte e produsse un profondo rinnovamento della cultura e della società del tempo. Caratterizzato dal recupero delle forme classiche, come modello di perfezione, logica, simmetria e chiarezza, il neoclassicismo promosse la ricerca teorica di un fondamento razionale del concetto di bellezza e una rigorosa indagine storica delle fonti. Tale movimento ebbe inoltre un ruolo fondamentale nello stimolare le tendenze di recupero del passato che caratterizzarono tutto l'Ottocento: esse a suo ideale la civiltà greca, estendendo il suo campo d'interesse, a seguito delle scoperte archeologiche

pubblico e i capolavori dell'arte classica, che cominciarono a essere considerati come modelli da imitare, simboli di una cultura evoluta e inarrivabile da esportare in tutto il mondo allora conosciuto.

In particolare, i sovrani — nonché i privati facoltosi — abbellivano gli spazi pubblici delle proprie città con le opere del V secolo a.C. e, quando queste ultime erano difficili da reperire, commissionavano delle riproduzioni fedeli.

La stessa logica fu seguita dai Romani quando, nella sua espansione nel Mediterraneo, sottomisero progressivamente i regni ellenistici. Entrando in contatto con l'arte greca in tutte le sue forme, questi fecero razzia dei capolavori greci, che, trasportati nella città di Roma, affascinarono le “*elites* romane”, accelerandone un inarrestabile processo di grecizzazione.

Era tale il desiderio di possedere oggetti d'arte greca classica che, esauriti gli originali, si cominciò, dapprima in Grecia e poi a Roma, grazie al cospicuo flusso migratorio, a rivolgersi a botteghe di artisti. Solo parte di essi è nota, grazie alle firme apposte alle loro creazioni. Alcuni furono semplici copisti, altri artisti di grande talento, capaci di dar vita a nuovi originali, seguendo l'idea latina di *aemulatio*³⁶.

L'originalità non aveva l'importanza attuale. Ciò che contava veramente era il saper produrre a regola d'arte un'opera secondo lo stile della Grecia classica, e che tale opera fosse appropriata all'ambiente in cui doveva trovare collocazione, rispettando il concetto di *decor*³⁷.

Così venivano copiati e continuamente riadattati secondo le esigenze circa un centinaio di capolavori greci³⁸. Addirittura, in certi casi, si realizzavano calchi in gesso direttamente dagli originali per produrre un numero indefinito di copie a essi perfettamente identiche. Ne è un esempio il complesso dei calchi rinvenuti a

e di una vastissima acquisizione di forme dell'antico, anche all'arte romana, della Magna Grecia, etrusca ed egizia.

³⁶ Con il termine *aemulatio* si indica la “gara” che l'artista ingaggia con il modello fonte di ispirazione per raggiungere un livello superiore di perfezione.

³⁷ *Decor* è il termine latino corrispondente al greco *prépon*, e traducibile con “appropriatezza”. Per i Romani, infatti, non era rilevante un astratto valore artistico, bensì l'adeguatezza di un certo contenuto (cioè di un certo soggetto iconografico) e di una certa forma (cioè di un certo stile) rispetto a un certo contesto.

³⁸ CIUCCARELLI *Copia imitazioni e falsi in archeologia*, cit., 17 ss. V. PASSERONI *Il falso nell'arte*, cit., 105, il quale riporta l'esempio della scultura in bronzo dell'Afrodite accovacciata, risalente al 250 a.C. e attribuita a Doidalsa. Oggi la stessa è nota solo grazie a diverse copie romane in marmo: una di esse si trova agli Uffizi di Firenze, più d'una al *Louvre* di Parigi, una al *British Museum* di Londra, e ancora un'altra al *Metropolitan Museum of Art* di New York.

Baia, durante gli scavi del 1954, corrispondenti a parti scomposte di sculture destinate a essere trasportate e collocate altrove³⁹.

Una società caratterizzata da un rapporto così libero con le copie e gli originali sembrerebbe essere immune da episodi di falsificazione. Tuttavia, anche in epoca Romana, era possibile trovare delle sculture in marmo firmate con i nomi dei grandi maestri greci, quali Prassitele o Mirone, pur essendo delle imitazioni⁴⁰.

È il caso dei Dioscuri di piazza del Quirinale a Roma, copie romane da originali greci, considerate opera di Fidia e di Prassitele, sulla base dell'iscrizione apposta alle statue quando furono restaurate le terme di Costantino, e riprodotta all'epoca di Sisto V⁴¹.

In epoca medievale, la contraffazione interessò principalmente tre ambiti: dei documenti, delle monete e delle reliquie cristiane, in quest'ultimo caso, per la semplice ragione che la domanda superava l'offerta. Persino gli stessi membri del clero mettevano in circolazione schegge e chiodi della Croce, ossa dei Santi, frammenti del manto della Vergine, rigorosamente falsi⁴².

A partire dalla seconda metà del XIV secolo, con lo sviluppo dell'Umanesimo⁴³ artisti e artigiani tornarono a misurarsi con l'antico, inteso come punto di riferimento e modello di perfezione da imitare e superare, al fine di creare nuove forme adatte a un contesto di grande fermento d'idee.

L'intento era quello di creare una nuova società, degna erede di quella greco-romana. Si avviarono, dunque, scavi e ricerche per il recupero dei resti di tali civiltà, i quali vennero presto studiati e imitati dagli artisti più emergenti⁴⁴. Fu il caso di Michelangelo Buonarroti, che, folgorato dal dinamismo del Torso del

³⁹ CIUCCARELLI *Copia imitazioni e falsi in archeologia*, cit., 19 s.

⁴⁰ PASSERONI *Il falso nell'arte*, cit. È Plinio il Vecchio a condannare tale fenomeno nella sua celebre opera *Naturalis Historia* (Libro XXXVI), oltre a riportare l'esistenza di trattati a scopo didattico concernenti la fabbricazione di gioielli falsi (libri dal XXXIII al XXXVII).

⁴¹ BUSSAGLI, voce *Il falso*, in *Treccani. Il libro dell'anno 2007*, Roma, 2008, 307 ss.

⁴² PASSERONI *Il falso nell'arte*, cit., 105. V. GREGORY, *Speculum Naturale: percorsi del pensiero medievale*, Roma, 2007, 124.

⁴³ L'Umanesimo, in senso ampio, è un periodo storico sviluppatosi a partire dalla seconda metà del XIV secolo e culminato nel XV secolo. In senso più stretto, questo consiste in un movimento culturale caratterizzato dal fiorire degli studi sulle lingue e letterature classiche, considerate come strumento di elevazione spirituale per l'uomo. Tra i valori fondanti di tale movimento riveste un ruolo preminente la concezione dell'uomo e della sua "dignità" quale autore della propria storia, punto di riferimento costante e centrale della riflessione filosofica.

⁴⁴ GALASSI, *Emulazioni, rifacimenti, inganni. Per la storia della contraffazione in campo artistico: episodi e dibattito critico*, in *L'arte non vera non può essere arte*, cit., 195 ss.

Belvedere, scultura marmorea del neoattico Apollonio, decise di usarlo come fonte d'ispirazione per diverse figure della volta della Cappella Sistina e, successivamente, per il Cristo del Giudizio Universale⁴⁵.

Progressivamente si sviluppò una classe agiata composta da individui dotati di una certa sensibilità per il valore dell'antichità e, al contempo, desiderosi di ostentare la propria posizione sociale attraverso i simboli di un passato glorioso.

A questi si affiancarono altri individui privi di un retroterra culturale adeguato, tuttavia intenzionati a imitare le classi superiori. Era nato il collezionismo e con esso due categorie di falsi destinate a perdurare fino ad oggi: la prima, il falso d'autore, o meglio, la copia d'autore, consistente in riproduzioni o imitazioni di opere più o meno note, realizzate senza scopo fraudolento; la seconda, il falso archeologico, ovvero una contraffazione creata con l'obiettivo di ingannare l'acquirente⁴⁶.

In questa seconda categoria, si colloca uno dei falsi più celebri della storia dell'arte: il Cupido dormiente di Michelangelo, statua marmorea oggi perduta. La sua realizzazione fu commissionata intorno al 1496 da Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici e, in seguito, venne patinata affinché assumesse l'aspetto di un reperto di scavo; infine, la stessa fu rivenduta come opera originale, per mezzo del mercante Baldassarre del Milanese, al cardinale Raffaele Riario, all'elevata cifra

⁴⁵ Altro esempio di statua ammirata e riprodotta numerose volte, è il gruppo del Laocoonte, copia romana del I secolo d.C., ritenuta opera dello scultore Hagesandros di Rodi e dei suoi due figli, Athenadoros e Polydoros. Il gruppo fu scoperto nel 1506 e, già pochi anni dopo, Bramante chiedeva a quattro scultori di creare altrettante copie in cera e si rivolgeva poi al giovane Raffaello per eleggere la migliore. Il modello di Jacopo Tatti detto il Sansovino fu considerato il più verosimile e, in seguito, sulla base di tale modello, fu gettata in bronzo una scultura per il cardinale Domenico Grimani. V. SETTIS, *Laocoonte. Fama e stile*, Roma, 2006, 14.

⁴⁶ STANCO, *Il falso in archeologia*, in *L' arte non vera non può essere arte*, Roma, 2018, 243 ss. A proposito dell'importanza acquisita dal collezionismo archeologico nel corso del XVI secolo v. BARELLO *La contraffazione dei beni numismatici in L' arte non vera non può essere arte*, Roma, 2018, 320, il quale, per dimostrare tale affermazione, descrive un dipinto di Tiziano Vecellio. Si tratta di un ritratto, realizzato fra il 1567 e il 1568, per il pittore e architetto Jacopo Strada, antiquario imperiale, ovvero consigliere ufficiale per gli acquisti d'arte degli Asburgo. Egli era noto per le sue abilità nel ricercare i pezzi migliori sul mercato e nel saper distinguere gli originali dai falsi. Nel ritratto in questione, costui ha tra le mani una piccola Venere in marmo; mentre, sul tavolo di fronte a lui sono raffigurate delle monete, probabilmente romane. Dunque, nel dipinto sono raffigurati gli oggetti di maggior interesse per i collezionisti dell'epoca, i quali investivano le proprie risorse nella statuaria e nella numismatica.

di duecento ducati. Non è noto se Michelangelo fosse a conoscenza dell'inganno, ma certamente non se ne avvide l'alto prelado, se non tempo dopo l'acquisto⁴⁷.

Non si ricorreva alla falsificazione solo per trarre profitto o per esercizio di bravura. Esiste un caso molto peculiare di un domenicano, Giovanni Nanni, conosciuto come Annio da Viterbo, dotto umanista, il quale sul finire del Quattrocento decise di nobilitare la sua città attraverso una serie di scritti in cui manipolava fantasiosamente le notizie inerenti alle origini di Viterbo e, soprattutto, inscenando alcuni falsi ritrovamenti archeologici. Si trattava di epigrafi assemblate variamente con pezzi di epoche differenti, narranti ipotetiche vicende storiche cruciali della storia di Viterbo, ma del tutto inventate dallo stesso Annio⁴⁸.

Non si falsificavano solamente le antichità, ma anche le opere degli autori contemporanei ricercati dalle committenze più generose e desiderati da facoltosi collezionisti. Costituiva prassi di ogni apprendistato, già prima del Rinascimento, il copiare le creazioni artistiche del maestro o semplicemente il rifarsi a esse, come dimostrazione di una progressiva maturazione artistica.

Ben altra cosa è invece la falsificazione vera e propria, come avvenne nel caso del Ritratto di Leone X con i cardinali Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi⁴⁹, realizzato da Andrea del Sarto⁵⁰, in riproduzione dell'originale di Raffaello. L'artista fu incaricato di eseguire il dipinto dal Cardinale Ottaviano de' Medici nel 1525 circa per ingannare Federico II Gonzaga, marchese di Mantova, che insistentemente

⁴⁷ PASSERONI *Il falso nell'arte*, cit., 106. V. VASARI, *Vita di Michelangelo*, Pordenone, 1993, 13 ss. Inoltre, sempre Vasari afferma che Michelangelo più volte realizzò delle copie di disegni di antichi maestri, adottando alcune tecniche di invecchiamento per farli apparire in tutto identici agli originali: «Contrafece ancora carte di mano di vari maestri vecchi; tanto simili, che non si conoscevano; perché tignendole ed invecchiandole col fumo e con varie cose, in modo le insudiciava, che elle parevano vecchie, e paragonatole con la propria, non si conosceva l'una dall'altra: né lo faceva per altro, se non per avere le proprie di mano di coloro, col darli le ritratte, che egli per l'eccellenza dell'arte ammirava, e cercava di passargli nel fare; onde n'acquistò grandissimo nome».

⁴⁸ GRASSI, *Museo Civico di Viterbo "Luigi Rossi Danielli"*, Viterbo, 2016, 16 s. Il *Marmo Osiriano*, la *Tavola di Pipino Larthe*, le due *Tavole Cibellarie* e il *Decreto di Re Desiderio* oggi sono conservati nel museo Civico di Viterbo come "autentiche" opere d'arte.

⁴⁹ L'opera è attualmente custodita al Museo nazionale di Capodimonte, a Napoli.

⁵⁰ Andrea d'Agnolo, detto del Sarto (Firenze, 1486 – ivi, 1530), pittore, fu uno degli esponenti più illustri fra i protagonisti del Rinascimento fiorentino "maturo". La sua arte fu influenzata da Piero di Cosimo, presso cui aveva svolto apprendistato, e dal Franciabigio, ma soprattutto da Raffaello, Leonardo e Dürer. Dalla bottega di Andrea del Sarto uscirono nomi di grandissimo rilievo, quali il Rosso, il Pontormo, il Vasari. V. NATALI, *Andrea del Sarto. Maestro della "maniera moderna"*, Milano, 2002.

aveva chiesto in dono l'opera di Raffaello, di proprietà del pontefice, Clemente VII. Per evitare un incidente diplomatico si preferì ricorrere allo stratagemma della falsificazione⁵¹.

E ancora, il maestro incisore Marcantonio Raimondi⁵² riprodusse su rame diverse xilografie di Albrecht Dürer⁵³. L'artista tedesco, indignato, si rivolse alla Repubblica di Venezia, dove il Raimondi operava, affinché fossero impediti ulteriori copie. Ciononostante, egli riuscì solo a ottenere il divieto di riprodurre le sue inconfondibili iniziali (AD)⁵⁴.

Parimenti, furono numerosi gli artisti che fra il Seicento e il Settecento si dedicarono alla falsificazione, più o meno assiduamente: si va dai celebri nomi di Luca Giordano⁵⁵ e Anton Raphael Mengs⁵⁶, a quelli meno noti di Terenzio Terenzi⁵⁷, Giuseppe Guerra⁵⁸, o il fratello di Giacomo Casanova, Giovanni Battista Casanova⁵⁹.

⁵¹ GALASSI, *Emulazioni, rifacimenti, inganni*, cit., 195 s.

⁵² Nato a S. Andrea in Argène, Bologna, nel 1480, e deceduto a Bologna, prima del 1534.

⁵³ Albrecht Dürer (Norimberga, 1471 – *ivi*, 1528), pittore e incisore è considerato il più alto rappresentante dell'arte e della cultura del Rinascimento tedesco. Costui divenne celebre per gli eccellenti risultati raggiunti nel campo del disegno, da intendersi in senso ampio, ovverosia come comprendente la composizione, lo studio dal vero, il paesaggio, il ritratto. Grazie ai suoi studi scientifici e ai suoi viaggi, egli mise in contatto il Nord e il Sud dell'Europa, contribuendo a rendere moderna la cultura nordica. V. ZAMPA, PORCU, *Dürer. La vita e l'arte. I capolavori*, Milano, 2004.

⁵⁴ PASSERONI, *Il falso nell'arte*, cit., 106. V. VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti. Vita di Marcantonio Raimondi*, Roma, 2003, 926: «fattovi il segno che Alberto faceva nelle sue opere, cioè questo: AD, riuscì tanto simile di maniera che, non sapendo nessuno ch'elle fossero fatte da Marcantonio, erano credute d'Alberto, e per opere di lui vendute e comperate».

⁵⁵ Luca Giordano (Napoli 1632 - *ivi* 1705) fu un artista dalla personalità pittorica poliedrica, in grado di apprendere rapidamente le diverse maniere di dipingere dei grandi maestri a lui contemporanei e del passato: lo spagnolo Jusepe de Ribera, i veneti Tiziano e Veronese, i "neoveneti" Poussin e Pietro da Cortona, il fiammingo Pieter Paul Rubens. Giordano fu attivo prevalentemente a Napoli ma lavorò anche a Roma, Venezia, Padova, Firenze, Genova e in Spagna, dove dipinse all'Escorial, nel Palazzo Reale di Madrid, nella cattedrale di Toledo. V. SCAVIZZI, *Luca Giordano: la vita e le opere*, Napoli, 2017.

⁵⁶ Ritenuto dai contemporanei il maggiore pittore d'Europa, Anton Raphael Mengs (Aussig, Boemia, 1728 – Roma, 1779) fu anche storico dell'arte e critico d'arte. Venuto a Roma nel 1741, vi si stabilì definitivamente nel 1744 (salvo un soggiorno a Madrid dove venne a porsi in contrasto con Giambattista Tiepolo). L'opera di Mengs fu determinante nella formazione e nel consolidamento del gusto neoclassico in Europa. Inoltre, egli è considerato l'autore di una pittura murale falsa, raffigurante Giove e Ganimede e ammirata da Winckelmann come capolavoro autentico dell'arte antica. V. PANZA, *Antichità e restauro nell'Italia del Settecento. Dal ripristino alla conservazione delle opere d'arte*, Milano, 1990, 87 s.

⁵⁷ Pittore urbinato della seconda metà del sec. XVI, Terenzio Terenzi, detto da alcuni il "Rondolino pesarese", fu allievo di Federico Barocci ed è noto principalmente come falsificatore di dipinti. Egli operò in Roma, dove rimase per vari anni al servizio del cardinale Alessandro Damasceni Peretti (detto il "Cardinal di Montalto"), nipote di papa Sisto V. Accanto a una discreta produzione di opere originali, conservate in alcune chiese di Roma, Pesaro, Fossombrone e

Tuttavia, non si era ancora affermata una concezione del tutto negativa del falso. Il talento del falsario era in grado di prendere il sopravvento sull'inganno. In tal senso, è esemplare il caso di Luca Giordano il quale vendette, tramite intermediari, una riproduzione di un'opera di Dürer, spacciandola per autentica. L'acquirente intentò una causa contro l'artista partenopeo, ma si vide dare torto dai giudici del Consiglio Reale, in quanto il pittore aveva dato prova di "straordinaria valentia e capacità nel suo mestiere"⁶⁰.

La pratica delle copie fedelissime dei grandi maestri, sia del passato, sia del momento, era assai diffusa. Il cardinal Borromeo nel descrivere una collezione ideale spiegava come accanto alle opere originali non potevano mancare le copie, come testimonianza indispensabile dell'esistenza dei capolavori autografi, nel caso in cui fossero andati distrutti⁶¹.

Nel Settecento il *Grand Tour* portò a una nuova riscoperta dell'Antico, con l'affluire di ricchi collezionisti sul suolo italiano, provenienti specialmente dal nord Europa. Pompei ed Ercolano furono scoperte in quegli anni e, contemporaneamente, si diffuse la passione per i reperti attribuiti al popolo etrusco, fenomeno denominato "Etruscheria"⁶².

altrove, Terenzi realizzò diverse imitazioni di composizioni di grandi maestri. Poi, scoperto dal suo stesso mecenate, il Cardinal di Montalto, al quale aveva tentato di vendere un falso Raffaello, fu allontanato e morì ancora giovane e in miseria.

⁵⁸ Vissuto nella prima metà del XVIII secolo, Giuseppe Guerra fu un pittore napoletano, annoverato da De Dominicis tra i discepoli di Francesco Solimena. Trasferitosi definitivamente a Roma intorno al 1750, egli intraprese la lucrosa attività di falsario di pitture pompeiane, riuscendo a vendere falsi lacerti di affreschi a illustri personaggi, quali il cardinale Alessandro Albani, il re d'Inghilterra Giorgio II, il barone Christian Heinrich Gleichen, ambasciatore danese a Napoli, e ad altri prestigiosi collezionisti presenti a Roma per il *grand tour*. V. DE DOMINICIS, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, III, Napoli, 1742, 681 s.

⁵⁹ Giovanni Battista Casanova (Venezia, 1730 – Dresda, 1795) fu pittore e disegnatore, professore e direttore dell'Accademia di Dresda, membro dell'Accademia Clementina di Bologna e dell'*Akademie der Antiquitäten* di Kassel. Si ritiene che costui abbia contraffatto due antiche pitture murali incluse da Winckelmann nella sua *Geschichte der Kunst des Alterthums*.

⁶⁰ KURZ, *Falsi e falsari*, Vicenza, 1961, 15 ss.

⁶¹ PAPETTI, *Repliche, copie e falsi: riflessioni su una querelle senza fine*, in *L'arte non vera non può essere arte*, cit., 35 s.

⁶² STANCO, *Il falso in archeologia*, cit., 245. La corrente culturale denominata "Etruscheria" ebbe inizio con l'edizione postuma, nel 1720 – 1726, del volume *De Etruria Regali* dell'umanista scozzese Thomas Dempster, scritto nel XVII secolo su incarico del Granduca di Toscana Cosimo II de' Medici. Tale libro ebbe il merito di suscitare l'interesse degli inglesi per gli Etruschi e le antichità che venivano scoperte nel territorio italiano. In quegli anni furono costituite importanti collezioni, come il Museo dell'Accademia Etrusca e della Città di Cortona, o la collezione privata di monsignor Mario Guarnacci, confluita poi nel Museo etrusco Guarnacci di Volterra. Per un approfondimento sull'"Etruscheria" nel territorio viterbese v. NIZZO, *L'Etruscheria viterbese della prima metà del '700 e l'opera di Feliciano Bussi*, in *Arch. Class.*, 2003, 54, 253 ss.

La conseguenza inevitabile fu una nuova immissione sul mercato di falsi archeologici. Non è difficile comprendere allora come una delle più importanti collezioni di lucerne antiche — quella appartenente all'antiquario Giovan Battista Passeri — fosse composta quasi interamente da esemplari falsi. Si segnala infatti che il catalogo da lui stesso fatto stampare rappresenta ad oggi uno dei più elaborati cataloghi di falsi mai pubblicati⁶³.

A Verona, per arginare il fenomeno, Scipione Maffei allestì, nel neonato museo lapidario, una sezione interamente dedicata alle falsificazioni, per tenere allenati gli studenti nel riconoscere l'inganno⁶⁴.

Con l'Ottocento mutarono radicalmente i gusti. Il rifiuto dei modelli classici da parte dell'imperante cultura romantica permise la riscoperta dell'arte gotica e dei cosiddetti "primitivi"⁶⁵, ovverosia di tutti quei pittori e scultori che avevano preceduto Michelangelo e Raffaello. Scuole di artisti, che fino ad allora erano stati considerati "spregevoli"⁶⁶, improvvisamente divennero oggetto di culto per il collezionismo: solo per citarne alcuni, i giotteschi, i tardogotici, i grandi maestri del primo Rinascimento, come Beato Angelico, Cosmè Tura, Carlo Crivelli, e, non da ultima, la scuola senese.

Le opere dell'arte "preraffaellita" venivano attribuite ad artisti riguardo ai quali erano disponibili pochissime informazioni. Quindi, sul mercato risultava molto più agevole ingannare l'esperto, paradossalmente privo di esperienza e, a maggior ragione, l'acquirente, facilmente impressionabile di fronte a imitazioni che oggi non si esiterebbe a definire grossolane, se non ridicole⁶⁷.

⁶³ STANCO, *Il falso in archeologia*, cit., 245. Giovan Battista Passeri (Farnese, 1694 – Pesaro, 1780) fu uno dei maggiori conoscitori della cosiddetta "Etruscheria". Affascinato dal mondo antico, Passeri divenne membro di alcune delle più importanti accademie italiane, fra cui l'Arcadia di Roma, la Crusca di Firenze, l'Etrusca di Cortona, ed europee, come la *Royal Society* di Londra.

⁶⁴ KURZ, *Early Art Forgeries: From the Renaissance to the Eighteenth Century*, in *Journal of the Royal Society of Arts*, CXXI, n. 5198, 1973, 87. Scipione Maffei (Verona, 1675 – ivi, 1755) fu storico, drammaturgo, diplomatico, paleografo ed erudito.

⁶⁵ Sull'argomento v. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Torino, 1964.

⁶⁶ ZERI *Cos'è un falso*, cit., 41.

⁶⁷ ZERI, *Cos'è un falso*, cit., 50 s. A titolo di esempio, si riporta il caso di un ritratto di gruppo, conservato alla *National Gallery* di Londra e acquistato nel 1923 come capolavoro del Quattrocento italiano. In realtà, si tratta di un dipinto databile ai primi anni del Novecento: le tre figure rappresentate (una donna e due bambini) e l'ambiente in cui sono inseriti riecheggiano esplicitamente le atmosfere tipiche dei romanzi storici ottocenteschi, ben lontane dalle iconografie rinascimentali.

Ma se ancora alla fine dell'Ottocento si affermava la superiorità della manifestazione del sublime sulla distinzione tra falsificazione e originale⁶⁸, nel ventesimo secolo si consolidò l'idea dell'impossibilità di considerare il falso come arte. Autenticità dell'opera e suo valore economico divennero inscindibili⁶⁹. L'aumento delle conoscenze a disposizione della critica indusse i falsari ad affinare le proprie abilità nel contraffare le opere d'arte. Una nuova generazione di artisti specializzati nella falsificazione raggiunse livelli qualitativi molto elevati, specialmente in Italia. Basti ricordare tre nomi, quelli di Alceo Dossena⁷⁰, Icilio Federico Joni⁷¹, Umberto Giunti⁷², i quali condivisero la capacità di ingannare collezionisti, direttori di musei, storici dell'arte.

Il terzo di essi, in particolare, fu ribattezzato da Zeri "falsario in calcinaccio", in virtù del suo talento nel falsificare pitture murali, le quali, una volta immesse sul mercato, venivano fatte passare per frammenti di intonaco distaccati da antiche

⁶⁸ PASSERONI, *Il falso nell'arte*, cit., 106 s., in cui si citano le parole pronunciate dallo storico Jacob Burckardt (Basilea, 1818 – ivi, 1897) in un suo testo del 1882, intitolato "Über die Echtheit alter Bilder": «È invero cosa stupenda arrivare a conoscere un maestro attraverso le sue opere, penetrarne lo spirito; vi è però una ragione anche nell'altra cosa, nel non preoccuparsi se l'attribuzione del quadro sia esatta, purché generi in noi le sensazioni della vera bellezza, purché faccia appello al nostro intimo ideale e ci appaia come simbolo del sublime». V. BURCKHARDT, *L'autenticità dei quadri antichi*, in BURCKHARDT, *Arte e storia: lezioni 1844-1887*, Torino, 1990, 298 ss.

⁶⁹ PASSERONI, *Il falso nell'arte*, cit., 107. Lo storico dell'arte Max Friedlander contribuì notevolmente a consolidare il paradigma dell'impossibilità del falso come arte: «Una volta smascherato, un falso è una cosa inconsistente, ibrida, penosa». V. FRIEDLANDER, *Il conoscitore dell'arte*, Torino, 1955.

⁷⁰ Alceo Dossena (Cremona, 1878 - Roma, 1937) è riconosciuto come uno dei più talentuosi falsari e scultori del Novecento. Infatti, egli fu in grado di realizzare autentici capolavori a imitazione dello stile dei maestri della scultura medievale e rinascimentale. I suoi falsi entrarono a far parte di collezioni importanti, soprattutto americane, quali il *Metropolitan Museum* di New York, il *Cleveland Museum of Art*, il *Museum of Fine Arts* di Boston. L'attività di falsario divenne pubblica nel 1928 quando Dossena ruppe ogni accordo con gli antiquari che fino ad allora lo avevano finanziato. Il processo si risolse senza condanna per mancanza di prove. In seguito, si procedette a valorizzare le opere del "neo Donatello", che lo stesso Dossena autenticò e firmò a posteriori; si era diffusa, infatti, l'idea che egli fosse una vittima degli antiquari. V. CELLINI, *Alceo Dossena*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XLI, Roma, 1992, 526 s.

⁷¹ Icilio Federico Joni (Siena, 1866 – ivi, 1946) fu un pittore specializzato come contraffattore di dipinti antichi (in particolar modo fondi oro senesi del Trecento e Quattrocento) e caposcuola dei falsari di Siena. Egli conosceva perfettamente la tecnica di Duccio di Boninsegna e di Simone Martini, e, inoltre, sapeva invecchiare in maniera eccellente le tavole su cui dipingeva. Le falsificazioni, destinate a una vasta clientela di ricchi collezionisti stranieri, soprattutto americani, talvolta raggiunsero livelli qualitativi così elevati da poter essere considerati autentici capolavori. Lo storico dell'arte Bernard Berenson, ad esempio, acquistò alcune opere da Joni, ben consapevole della falsità delle medesime. V. MAZZONI, *Falsi d'autore. Icilio Federico Joni e la cultura del falso tra Otto e Novecento*, Siena, 2004.

⁷² Umberto Giunti fu un falsario italiano nato nel 1886 a Siena, dove vi morì nel 1970. V. MAZZONI, ROSSI, *Umberto Giunti. Pittore di quadri antichi*, Siena, 1999.

chiese o palazzi. A costui è probabilmente riconducibile la Madonna del velo, considerata per lungo tempo da critici e accademici un capolavoro di Botticelli e lasciata in eredità alla *Courtauld Galley* di Londra da un collezionista inglese nel 1947⁷³.

Al di fuori dei confini italiani il caso più famoso è certamente quello dell'olandese Han Anthonius van Meegeren (Deventer, 1889 – Amsterdam, 1947), che, sfruttando una lacuna nell'attività produttiva di Jan Vermeer⁷⁴, fra il suo periodo iniziale e quello della maturità, riuscì a ingannare i principali esperti del pittore di Delft⁷⁵.

5. Il falso nell'arte contemporanea

Il Novecento è stato il secolo in cui la “mercificazione della cultura” è arrivata a compimento, con la creazione di fondi di investimento in arte e la presenza assidua dei prodotti artistici sui principali quotidiani a carattere economico⁷⁶. L'arte resta principalmente un bene rifugio, ma può anche assumere la forma di un vero e proprio investimento, accessibile a chiunque, per effetto di un processo di democratizzazione dell'arte stessa il quale ha origine in un mutamento del modo di concepire l'oggetto artistico. Infatti, quest'ultimo non viene più considerato come qualcosa di esclusivo e unico, appannaggio di una *élite* aristocratica e colta, bensì come qualcosa di aperto a una fruizione di massa, scevra da linguaggi rigidamente prestabiliti.

La lotta contro la forma e i mezzi artistici tradizionali ha portato all'abbattimento dei confini delle collezioni e dei musei; oggi l'opera può essere parte della realtà in cui è immersa, come avviene nella *Land Art*⁷⁷.

⁷³ GALASSI, *Emulazioni, rifacimenti, inganni*, cit., 196 s.

⁷⁴ Johannes van der Meer (Delft, 1632 – *ivi*, 1675), noto come Jan Vermeer, fu uno dei massimi esponenti dell'arte olandese del XVII secolo. V. D'ADDA, *Vermeer*, Milano, 2003.

⁷⁵ BUSSAGLI, voce *Il falso*, cit., 309. In particolare, il dipinto intitolato “*Lavanda dei piedi*” fu acquistato nel 1943 dal Rijksmuseum di Amsterdam per 1.250.000 fiorini, con l'avallo della Commissione Nazionale delle Belle Arti. Quando nel 1945 van Meegeren fu accusato di collaborazionismo con i tedeschi per aver venduto un Vermeer — in realtà opera dello stesso — al maresciallo del Reich Hermann Göring, dovette rivelare l'attività di falsario e realizzare davanti alla giuria un nuovo dipinto che dimostrasse la sua abilità.

⁷⁶ LEMME, *La contraffazione e alterazione d'opere d'arte nel diritto penale*, Padova, 1995, 10.

⁷⁷ GAGLIANO CANDELA, *Falso e collezionismo*, in *L'arte non vera non può essere arte*, cit., 207. La *Land Art* è una forma d'arte contemporanea, sorta intorno al 1967 negli U.S.A e caratterizzata dall'abbandono dei mezzi artistici tradizionali per un intervento diretto dell'operatore nella natura

Il prodotto materiale della creazione artistica ha perso di significato e non può più valere come parametro su cui misurare il valore di un'opera: a tal fine diventa determinante l'invenzione dell'opera stessa. L'artista può prescindere dalla realizzazione del manufatto, suggerendo di identificare l'atto creativo nella fase di progettazione, o può addirittura determinare il perdurare del momento creativo, modificando l'opera quando è già in circolazione. Si prenda l'esempio dei *Three Ball 50/50 Tank*, opera di Jeff Koons esposta al MoMA di New York e composta da tre palloni da basket immersi in un acquario. Ebbene, quando uno di questi si sgonfiò, l'artista semplicemente lo sostituì con uno nuovo⁷⁸.

Si tratta di opere effimere che prescindono dalla mano dell'artista, prodotti industriali o artigianali i quali vedono il concorso necessario di altri soggetti, o addirittura di prodotti naturali.

Nell'era della sua riproducibilità tecnica⁷⁹, l'arte continua a servirsi prevalentemente della materia come mezzo espressivo. Talvolta, tale materia è deperibile e destinata a essere sostituita — come nel caso delle installazioni a tempo, le quali necessitano di essere riattivate⁸⁰.

In certi casi assume rilevanza il momento in cui il gesto artistico è compiuto, come avviene per l'*happening* e la *performance art*⁸¹. Si ha dunque un'ipotesi

e sulla natura. Si ricorda la Cattedrale vegetale di Giuliano Mauri, a Lodi, composta da 108 colonne lignee per 72 metri di altezza. V. LAILACH, *Land Art*, Modena, 2007.

⁷⁸ GIACOMELLI, *Su falso, autentico e copia. Le questioni scottanti dell'arte*, in *artribune.com*, 24 gennaio 2016. Jeff Koons è considerato uno degli artisti più influenti, popolari e controversi dell'arte *neo-pop*, corrente artistica internazionale postmoderna sviluppatasi a partire degli anni Novanta del XX secolo.

⁷⁹ Dal titolo della celebre opera del filosofo tedesco Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'era della sua riproducibilità tecnica*. Si veda a tal proposito CHiodo, *Arte: unicum o riproducibile? (Banfi, Benjamin, Goodman)*, in *Itinera - Rivista di Filosofia e di Teoria delle Arti e della Letteratura*, Milano, 2002, 1 ss.

⁸⁰ DONATI, *La tutela giuridica dell'identità e dell'integrità dell'opera d'arte contemporanea*, in *Contratto e impresa/Europa*, 2017, 160 ss. Si pensi alle opere di Felix Gonzalez Torres, consistenti in beni che lo spettatore deve consumare o asportare: si tratta di cumuli di cioccolatini o caramelle, di pile di fogli di carta che il pubblico è invitato a consumare o ad asportare. Tuttavia, per volontà dell'artista, una volta che le caramelle sono state tutte consumate e i fogli asportati, l'opera può essere riattivata e iniziare un nuovo ciclo di vita.

⁸¹ L'*happening* è una forma d'arte-spettacolo che, ricorrendo a mezzi diversi, prevalentemente pittorici, musicali e teatrali, si basa sull'improvvisazione dell'azione, svolta generalmente in ambienti non convenzionali e con il coinvolgimento del pubblico. Affine è la *performance art*, espressione artistica, diffusasi nei paesi occidentali negli anni Sessanta, la quale consiste nella messa in scena di una "azione" programmata, entro uno spazio non necessariamente istituzionale, di solito alla presenza di un pubblico. L'estrema varietà dei modi espressivi ne rende difficile una definizione univoca. Esponente di maggior fama è Marina Abramovic, alla quale recentemente è stata dedicata un'importante mostra a Palazzo Strozzi a Firenze, terminata il 20 gennaio 2019. V. GOLDBERG, *Performance Art: From Futurism to the Present*, 3^a ed., Londra, 2011.

estrema di arte circoscritta nel tempo e nello spazio, in altri termini, irriproducibile, se non in forme necessariamente nuove.

Tuttavia, l'arte contemporanea, per la sua caratteristica di imitabilità, è facilmente permeabile ai falsi⁸².

Gli artisti odierni, intenti a stupire il pubblico con nuove invenzioni, sono più riconoscibili, e le opere da essi realizzate, proprio per la loro originalità, sono agevolmente riproponibili.

Si è visto come in passato le imitazioni o le copie dei grandi capolavori dell'arte fossero il frutto di un'intensa attività di studio e come la qualità del prodotto finale dipendesse esclusivamente dall'abilità dell'artefice.

Al contrario, per quanto si possa apprezzare l'intento di rappresentare la rottura dello spazio con un taglio sulla tela, l'opera di Lucio Fontana sarà riproducibile o modificabile anche da un artista privo di talento⁸³.

È possibile persino che l'opera sia aperta alla casualità, come nel caso de "*La sposa messa a nudo dai suoi scapoli, anche*", meglio conosciuta come "*Il Grande Vetro*", realizzata da Duchamp a partire dal 1915⁸⁴. A seguito di un incidente verificatosi durante un trasporto, l'opera fu danneggiata ma il suo autore decise di non ripararla e lasciare che il caso la modificasse, perché l'arte vive nella realtà, e la realtà è mossa dal caso.

Allora si comprende come il valore economico di un'opera non sia dettato da qualità intrinseche ma da ciò che essa rappresenta, ossia l'aura dell'artista; in tal modo, l'opera potrebbe essere definita come un simulacro che non nasconde alcuna realtà sottostante⁸⁵.

⁸² Contra ZERI, *Cos'è un falso*, cit., 74 s.: «È molto più facile tentare un falso di una pittura antica che non un falso di una pittura moderna, anzi direi che quella moderna si scopre immediatamente. Ma dirò di più: che anche con pittori molto semplici, elementari, ad esempio Mondrian, di cui i benpensanti dicono "che ci vuole a fare un quadro così?", quando appaiono i falsi, e non ce ne sono pochi, si scoprono immediatamente C'è un'unicità tra materia pittorica, forma, tra concezione ed esecuzione, che in Mondrian è assolutamente inscindibile. Il falso Mondrian si riconosce immediatamente».

⁸³ LEMME, *La contraffazione e alterazione d'opere d'arte nel diritto penale* cit., 12

⁸⁴ Opera conservata al *Philadelphia Museum of Art* di Philadelphia. V. D'ADDA, *Duchamp*, Milano, 2004, 122.

⁸⁵ Ad esempio, Andy Warhol ricordava come alcune aziende si fossero rivolte a lui non per avere dei suoi prodotti, ma perché interessate alla sua aura. V. WARHOL, *La filosofia di Andy Warhol*, Genova, 1983, 67: «alcune aziende erano recentemente interessate alla mia aura. Non volevano i miei prodotti. Continuavano a dirmi: vogliamo la tua aura. Non sono mai riuscito a capire che cosa volessero. Ma sarebbero stati disposti a pagare un mucchio di soldi per averla. Ho pensato allora che se qualcuno era disposto a pagarla tanto, avrei dovuto provare a immaginarmi che cosa fosse».

Adottando una posizione ancora più critica, è possibile affermare che il falso nell'arte sia un credito riposto in un oggetto definito "opera d'arte", pur essendo privo di valore estetico oltre che di significato, e, dunque, assimilabile a un mero contenitore vuoto. L'arte contemporanea sarebbe composta interamente da falsi, autenticati come capolavori dall'autorità dei critici. Le opere non sarebbero più espressione di un gusto dominante, ma rivendicherebbero, come propria qualità, l'assenza di un gusto, senza neppure potersi considerare delle rarità, in quanto infinitamente riproducibili⁸⁶.

A tal proposito, l'autodistruzione dell'opera, compiuta da Banksy nel 2018 nel corso di un'asta⁸⁷, potrebbe rappresentare un atto di critica alla concezione dell'arte come merce scambiata non per il suo valore intrinseco, quanto per il suo valore estrinseco di oggetto di culto.

Tuttavia, al di là delle riflessioni compiute sulla sua natura, l'opera contemporanea deve continuare a essere considerata falsificabile e l'imitazione, anche solo concettuale, non può essere stimata equipollente al lavoro originale dell'artista.

Finché l'assenza dell'"impronta" del creatore renderà insignificante il prodotto della contraffazione all'occhio del suo destinatario, il diritto non potrà abdicare alla sua funzione di reprimere un fenomeno avvertito come patologico.

6. Come scoprire un falso

È opinione diffusa che le indagini sull'autenticità di un'opera d'arte non possano fondarsi solo su valutazioni di carattere storico-artistico, ma debbano confrontarsi con le indagini scientifiche condotte in laboratorio, in grado di confermare o smentire il giudizio dell'esperto.

La disponibilità di tecniche d'indagine sempre più sofisticate consente di accelerare e facilitare il processo di svelamento di opere contraffatte. Tali

⁸⁶ CLAIR, *L'arte è un falso. L'arte contemporanea tra tecniche seriali e mercato impazzito*, in *La Repubblica*, 23 ottobre 2013, 52.

⁸⁷ L'opera in questione è la "*Bambina con palloncino*", del 2006. Poco dopo l'assegnazione della stessa per una cifra *record* a un compratore, si è attivato un allarme e la tela è stata automaticamente tagliata a pezzi, grazie a un meccanismo di autodistruzione voluto dallo stesso Banksy, il quale ha più volte criticato la commercializzazione della sua arte. La distruzione è divenuta parte integrante dell'opera, come da subito ha sostenuto la casa d'aste Sotheby's, facendone aumentare il valore. V. TEBANO, *Banksy, l'opera da 1,2 milioni di euro si autodistrugge all'asta di Sotheby's*, in *corriere.it/cronache*, 6 ottobre 2018.

strumenti possono essere variamente classificati.

Una prima distinzione vede contrapposte le indagini invasive a quelle non invasive, a seconda che richiedano o meno il prelievo di un micro-campione della materia artistica oggetto di esame⁸⁸.

Una seconda distinzione è interna alle indagini non invasive ed è determinata dalla possibilità di restituire l'immagine complessiva di una determinata superficie (tecniche dette di *imaging*), o dall'applicabilità su singoli punti della superficie producendo uno spettro o dei valori numerici⁸⁹.

All'interno della categoria delle indagini invasive è possibile un'ulteriore classificazione in base alla sorte del campione prelevato, che può essere conservato e riutilizzato per future ricerche — ed è il caso delle tecniche dette non-distruttive — oppure eliminato durante l'esecuzione dell'analisi, con le tecniche dette distruttive⁹⁰.

È preferibile ricorrere, in una prima fase, a tecniche di *imaging* non invasive, per non alterare la conservazione dell'opera e rivelare, tramite una mappatura d'insieme della superficie, la tecnica esecutiva impiegata⁹¹.

Tra le più importanti si menzionano: la radiografia ai raggi X⁹², la quale fornisce informazioni sulla composizione strutturale dei supporti; la riflettografia all'infrarosso⁹³, la quale consente di approfondire la conoscenza degli strati

⁸⁸ CIATTI, *La diagnostica e gli strumenti a disposizione per le verifiche sull'autenticità delle opere d'arte*, in *L'arte non vera non può essere arte*, cit., 144.

⁸⁹ ID, cit., 144.

⁹⁰ ID, cit., 144.

⁹¹ ID, cit., 145.

⁹² L'esame radiografico fornisce una lettura completa dell'opera, procurando importanti informazioni sia sul supporto, sia sugli strati pittorici, utili per interpretare la successione stratigrafica delle porzioni originali o di restauro. L'immagine radiografica consente, infatti, di rivelare dipinti sottostanti, di mostrare fratture esistenti, stuccature, integrazioni lignee, chiodi metallici, danni dovuti ad attacchi di insetti xilofagi, lacune dello strato pittorico e aggiunte, ottenendo una mappatura dei materiali impiegati dall'artista e nel corso di restauri pregressi. Grazie al minore o maggiore assorbimento delle radiazioni da parte dell'oggetto in esame, sulla lastra radiografica si avranno zone più chiare e zone più scure. I raggi X prodotti all'interno di un tubo sottovuoto hanno una lunghezza d'onda inferiore agli ultravioletti e quindi maggiore energia; per tale ragione, questi riescono anche ad attraversare spessori notevoli. L'opacità di un corpo ai raggi X (radiopacità) dipende dallo spessore e densità del corpo e dal numero atomico. L'indagine non si limita alla sola valutazione dello stato fisico dell'opera ma è utile anche nel delineare lo stile personale di un autore, tanto da essere impiegata in studi comparativi e in fase di riconoscimento e di attribuzione di opere autentiche o non.

⁹³ L'IRR, impiegata soprattutto per dipinti su tavola o tela e raramente per pitture murali, sfrutta la trasparenza e la riemissione di radiazione infrarossa dei materiali che costituiscono l'opera pittorica, permettendo di risalire alla creazione e alla storia della stessa. Rispetto alla radiografia a

pittorici e di quelli sottostanti, mettendo in luce disegni preparatori e pentimenti; l'indagine a fluorescenza UV⁹⁴, meglio nota come lampada di Wood, che localizza il materiale non originale proveniente da rifacimenti e ridipinture⁹⁵.

Si tratta di operazioni fondamentali dal momento che i falsari non solo utilizzavano vecchie tele, ma ridipingevano altresì su opere del passato di scarso valore.

Proprio con riferimento ai dipinti, le tecniche invasive e non, possono consentire lo studio dei pigmenti e dei leganti dei vari strati pittorici. I dati raccolti, letti alla luce delle conoscenze storiche delle tecniche artistiche, sono essenziali per determinare l'epoca della produzione del manufatto e dunque la sua originalità.

Se l'opera analizzata dovesse contenere pigmenti prodotti in un tempo successivo alla vita dell'autore, dovrebbe ritenersi certamente falsa⁹⁶. A titolo di esempio, un dipinto antico nel quale venisse riscontrata la presenza di bianco di titanio, introdotto a partire dal 1913, sarebbe posteriore a tale data e, pertanto, falso.

Inoltre, in passato, si era soliti usare materiali caratterizzati dalla presenza di elementi tossici come, tra gli altri, i metalli pesanti, piombo nella biacca, mercurio nel vermiglione.

Nel corso del XX secolo, invece, si è assistito a un rinnovamento dei composti, frutto di procedimenti di sintesi organica, e dei leganti⁹⁷.

raggi X, l'IRR può evidenziare anche il disegno eseguito dall'autore con punte d'argento o con altre tecniche usate in passato.

⁹⁴ L'indagine a fluorescenza UV sfrutta la proprietà che alcune sostanze possiedono di illuminarsi se colpite dai raggi UV. Le differenti luminosità riscontrabili sulla superficie di un dipinto illuminato da una lampada UV sono legate alla diversa composizione chimica delle sostanze impiegate e dal tempo trascorso dalla loro applicazione. Per tale ragione, i materiali sovrapposti, e dunque meno antichi, risultano più scuri.

⁹⁵ VIRILLI, *La pratica del restauro nel riconoscimento di opere contraffatte*, in *L'arte non vera non può essere arte*, cit., 285.

⁹⁶ Tale affermazione è valida per la pittura fino alle soglie del Novecento, laddove la presenza o l'assenza di ingredienti particolari, la loro granulometria e i modi di applicazione facilitano la distinzione tra autentico e falso. Diversamente, nel XX secolo l'analisi dei materiali pittorici generalmente non fornisce una prova certa dell'attribuzione, in quanto i falsari impiegano gli stessi materiali utilizzati dagli artisti falsificati. Ad esempio, per contraffare Fontana o Guttuso si usa la resina acrilica come legante pittorico, materiale già impiegato nelle opere originali. V. FREZZATO, *Falso o autentico? Risposte mirate dalla scienza e dalla storia delle tecniche artistiche*, in *L'arte non vera non può essere arte*, cit., 361 s.

⁹⁷ Ad esempio, un'indagine scientifica condotta nel 1994 sul dipinto intitolato "Madonna del Velo", attribuito a Botticelli (v. 74), mostrò la presenza di pigmenti del XIX secolo, tra cui il blu cobalto, il cromato di zinco e il verde di cromo. Inoltre, la radiografia ai raggi X confermò che la tavola di legno non era stata preparata in modo tradizionale. Allo stesso modo, l'esame al microscopio rivelò che le labbra della Madonna erano state dipinte con pittura nera, sebbene

Fra le tecniche non invasive si annoverano: la spettrofotometria XRF, la quale permette di individuare elementi chimici non leggeri presenti sulle superfici pittoriche a profondità limitate⁹⁸; la spettroscopia Raman, molto utile per il riconoscimento dei pigmenti e composti di natura organica⁹⁹; e la microscopia ottica portatile.

Tra le tecniche invasive non distruttive riveste ancora grande importanza la stratigrafia, che prevede un prelievo di campione di colore, inglobato in una resina dura, tagliato e levigato e infine esaminato al microscopio, per individuare gli strati e relativo spessore del dipinto¹⁰⁰.

In ultima istanza, è possibile ricorrere alle tecniche invasive distruttive, quale il Microscopio Elettronico a Scansione, che consente di osservare a elevati ingrandimenti la struttura e la composizione chimica del campione prelevato¹⁰¹.

Per completezza, è bene menzionare l'esistenza di tecniche di analisi dette archeometriche, le quali permettono di datare l'oggetto di studio: l'analisi al Carbonio 14, la dendrocronologia, e la termoluminescenza. Queste presentano come maggior limite la richiesta di una quantità consistente di materiale; inoltre, la datazione risultante dall'analisi può essere soggetta a un'oscillazione temporale così ampia da rendere inutile l'esito.

L'indagine al Carbonio 14 è impiegabile solo su materiali di origine organica e antecedenti alla rivoluzione industriale: dunque, risulta senza dubbio utile per inquadrare il periodo storico, ma non per ottenere una datazione *ad annum*¹⁰².

La dendrocronologia si applica invece al legno e si fonda sull'analisi degli anelli di accrescimento rinvenuti nell'opera e, inoltre, utilizza tabelle di comparazione

Botticelli fosse solito ricorrere a un pigmento rosso di garanza. V. VILLIERS, *La madonna botticelliana del visconte Lee di Fareham*, in MAZZONI, *Falsi d'autore*, cit., 47 ss.

⁹⁸ VIRILLI, *La pratica del restauro nel riconoscimento di opere contraffatte*, cit., 286.

⁹⁹ La spettroscopia Raman è una tecnica d'analisi molecolare che si basa sulla diffusione di una radiazione monocromatica incidente sul campione.

¹⁰⁰ V. CIATTI, *La diagnostica e gli strumenti a disposizione per le verifiche sull'autenticità delle opere d'arte*, cit., 145.

¹⁰¹ Il Microscopio Elettronico a Scansione (SEM) a differenza del microscopio ottico, si basa su l'utilizzazione di un fascio di elettroni al posto di onde luminose e, quindi, sull'impiego di un'ottica elettromagnetica, permettendo di osservare la superficie di oggetti a elevati ingrandimenti e di fornire immagini tridimensionali molto realistiche.

¹⁰² CIATTI, *La diagnostica e gli strumenti a disposizione per le verifiche sull'autenticità delle opere d'arte*, cit., 147 s.

per ogni specie legnosa e per area geografica, a ben vedere mai esaustive¹⁰³.

Da ultima, la termoluminescenza consente di effettuare una datazione, con accettabile approssimazione, di oggetti d'arte costituiti da quarzo o feldspati, risalendo all'ultima cottura subita. Essa viene espletata su reperti inorganici quali ceramiche, terrecotte, porcellane e via dicendo, soprattutto ottocenteschi¹⁰⁴.

Ad ogni modo, oggi i falsari utilizzano strumenti in grado di invecchiare artificialmente l'oggetto, irradiandolo con apparecchiature mediche per le radioterapie.

Inoltre, con l'arte contemporanea i processi esecutivi hanno subito mutamenti sostanziali: in particolare, si è progressivamente abbandonata la stratigrafia, ossia l'esecuzione di un'opera per fasi successive — dalla preparazione, al disegno, alla stesura del colore —, per adottare forme espressive le quali si avvalessero dell'ausilio delle tecnologie e della sperimentazione di materie nuove¹⁰⁵.

In definitiva, le indagini diagnostiche di tipo scientifico dimostrano tutta la loro efficienza quando hanno ad oggetto falsificazioni di opere antecedenti al XX secolo, mentre diventano inaffidabili, e quasi perdono utilità, quando sono impiegate in riferimento a falsi contemporanei. In tali casi riacquista vitale importanza la figura dell'esperto, professionista dalle competenze umanistiche, in grado di specializzarsi nello studio di un particolare autore.

Tuttavia, tale figura è indotta da diverse ragioni a evitare di pronunciarsi apertamente su opere che dovrebbe conoscere più di chiunque altro, al fine di non essere esposto agli attacchi di collezionisti, musei, critici d'arte, ovvero per evitare di essere sottoposto a indagini ed eventualmente a un processo penale, o, ancora, per non essere smentito dalla rivelazione degli autori stessi del falso.

Gli esperti, di conseguenza, preferiscono utilizzare il meno possibile gli strumenti dell'*expertise*, sia nella ricerca che nella didattica.

A ben vedere, la diagnostica di tipo scientifico-tecnologico, se da un lato può risolvere il problema dell'assunzione di responsabilità da parte degli studiosi, non può comunque illudere di fornire prove esaustive dell'autenticità dell'opera d'arte. È dunque auspicabile procedere senza gerarchie di affidabilità con un approccio

¹⁰³ ID, cit., 147 s. Gli alberi, nelle aree a clima temperato, crescono formando anelli concentrici individuabili nella sezione del tronco: a ciascun anello corrisponde un anno di vita dell'albero.

¹⁰⁴ ID, cit., 147 s.

¹⁰⁵ VIRILLI, *La pratica del restauro nel riconoscimento di opere contraffatte*, cit., 286.

essenzialmente multidisciplinare¹⁰⁶.

7. Strumenti di contrasto e prassi di mercato virtuose

Una disamina del fenomeno della falsificazione nel mondo dell'arte non può prescindere dalla certificazione di autenticità di un'opera d'arte, la quale rappresenta il principale strumento per assicurare la circolazione di originali sul mercato a disposizione degli attori operanti in questo particolare ambito.

Si tratta di un settore del mercato caratterizzato da imprevedibilità, mancanza di sistematicità, lacune informative e inevitabile incertezza, la quale si rispecchia nella disciplina che lo regola.

Nell'ordinamento italiano tale certificazione non è un istituto tipizzato. Essa può essere definita come il documento scritto che attesta determinate caratteristiche e qualità dell'opera, tra le quali rivestono un particolare rilievo la paternità e la datazione.

A livello legislativo, la certificazione è prevista dall'art. 64 del Codice dei beni culturali e del paesaggio (d'ora in poi CBC)¹⁰⁷, il quale non contiene un'indicazione tassativa in grado di delineare un modello unico di autenticazione a cui conformarsi.

In generale, si prevede che il venditore di opere di pittura, di scultura, di grafica ovvero di oggetti d'antichità o di interesse storico o archeologico consegna all'acquirente la documentazione attestante l'autenticità o almeno la probabile attribuzione e la provenienza dell'opera. Nel caso in cui questa documentazione manchi, il venditore deve rilasciare una dichiarazione recante tutte le informazioni

¹⁰⁶ CALCANI, *La diagnostica umanistica per il contrasto alla falsificazione dei beni culturali e dell'opera d'arte*, in *in L'arte non vera non può essere arte*, cit., 471 ss. V. CLAIR, *Elogio del falso in una bassa epoca*, in *Il Giornale dell'Arte*, n. 379, ottobre 2017, 78 ss.: «nessuno specialista, nessuno storico, rischia di esprimere la propria opinione, il proprio giudizio su un'opera che si presume conosca meglio di tutti, per timore di essere oggetto a un processo penale, di essere accusato di denigrare l'opera o incolpato di diffamazione, di negligenza o addirittura di frode».

¹⁰⁷ Art. 64 CBC: «Chiunque esercita l'attività di vendita al pubblico, di esposizione a fini di commercio o di intermediazione finalizzata alla vendita di opere di pittura, di scultura, di grafica ovvero di oggetti d' antichità o di interesse storico od archeologico, o comunque abitualmente vende le opere o gli oggetti medesimi, ha l'obbligo di consegnare all'acquirente la documentazione che ne attesti l'autenticità o almeno la probabile attribuzione e la provenienza delle opere medesime; 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. Tale dichiarazione, ove possibile in relazione alla natura dell'opera o dell'oggetto, è apposta su copia fotografica degli stessi».

disponibili sull'autenticità o la probabile attribuzione.

Chi vende l'opera è quindi garante dell'autenticità ed è obbligato a fornire il certificato che la attesti, mentre l'acquirente è tenuto a richiedere tale documentazione.

L'art. 2 della legge n. 1062 del 20 novembre 1971¹⁰⁸ poneva al riguardo un obbligo in capo al venditore di consegnare al compratore una copia fotografica dell'opera con la retroscritta dichiarazione di autenticità e l'indicazione della provenienza, entrambi sottoscritti dal venditore. Oggi l'attestato di autenticità è rimesso alla discrezionalità degli operatori in relazione alla natura dell'oggetto artistico.

L'art. 64 CBC è una norma complessivamente affetta da genericità, la quale lascia peraltro insoluti i quesiti sul comportamento richiesto al venditore in adempimento al previsto obbligo di natura pubblicistica.

Per certi aspetti è proprio la complessità dell'arte contemporanea a richiedere una certa elasticità nella redazione della certificazione di autenticità. In particolare, con riferimento alle opere a tempo, o *time-based*, dunque destinate a deperire¹⁰⁹, la documentazione necessita di essere più esaustiva di quella indicata dal legislatore, dovendo incorporare informazioni sulla conservazione e sulla riattivazione della creazione artistica¹¹⁰.

Manca, inoltre, un'espressa sanzione in caso in cui l'obbligo rimanga inadempito¹¹¹. La dottrina maggioritaria, infatti, esclude che si possa ricollegare

¹⁰⁸ Art. 2 l. n. 1062 del 1971: «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».

¹⁰⁹ V. 81.

¹¹⁰ Cfr. COUTURE (a cura di), *Variations et pérennité des oeuvres contemporaines?*, Québec, 2013.

¹¹¹ V. COLASANTI, *Attestati di autenticità e di provenienza*, in *L'arte non vera non può essere arte*, cit., 517 ss. Non è prevista alcuna sanzione di carattere penale o amministrativo per l'inosservanza dell'obbligo previsto dall'art. 64 CBC. L'assenza di una punizione per l'omessa consegna della documentazione relativa all'autenticità di un'opera d'arte ha avuto come conseguenza che l'obbligo imposto dal legislatore nel CBC, e precedentemente nell'art. 63 del d.lgs. n. 490 del 1999, venisse recepito come un suggerimento. La vendita senza attestato di autenticità può essere conveniente per il venditore, il quale, non registrando in contabilità la transazione, può non dichiarare al Fisco l'introito realizzato. Tuttavia, anche il compratore potrebbe giudicare vantaggioso un acquisto senza alcuna documentazione, in quanto non pagherebbe l'IVA. Altro disincentivo al rendere tracciabile la vendita è il c.d. *diritto di seguito* di cui agli artt. 144 e ss. della l. n. 633 del 1941: nello specifico, trascorsi tre anni dalla prima vendita, la seconda

la sanzione della nullità del negozio, prevista all'art. 164 del CBC¹¹², alla mancata consegna della documentazione¹¹³.

Si delinea perciò uno strumento rimesso al buon senso degli operatori del mercato dell'arte e all'accortezza dei collezionisti-acquirenti.

L'acquisto di un'opera d'arte recherà sempre con sé il rischio della sorpresa sgradita, ossia di una falsificazione o di un'erronea attribuzione.

Sotto diverso profilo, le modalità di autenticazione variano a seconda che si tratti di un'opera di autore vivente o defunto. Nel primo caso è possibile chiedere l'autentica alla galleria d'arte, qualora sia stata il tramite dell'acquisto, in alternativa direttamente all'artista, con l'implicazione di un'assunzione di paternità dell'opera.

Invece, nel caso di autore defunto, bisogna fare riferimento all'art. 23 della legge sul diritto d'autore¹¹⁴, secondo cui, alla morte dell'artista, il diritto morale di attribuzione della paternità dell'opera è esercitabile dai suoi eredi, generalmente dal coniuge superstite e dai figli, quale acquisto *iure proprio* e non *mortis causa*, ovvero da archivi, fondazioni, o associazioni che siano mandatari degli eredi medesimi.

Tuttavia, occorre sottolineare che non esiste alcuna esclusiva in relazione all'attestato di autenticità in capo a tali soggetti legittimati a tutelare i diritti

transazione, se è eseguita per un importo pari o superiore a 3.000.000 euro, deve essere gravata da una ritenuta del 4 % da corrispondere alla Società Italiana Autori Italiani. Infine, è opportuno sottolineare che il rilascio dell'attestato di autenticità rappresenta un'assunzione di responsabilità gravante sul venditore nell'ipotesi in cui dovessero emergere elementi che dimostrino la falsità dell'opera d'arte.

¹¹² Art. 164 CBC: «Le alienazioni, le convenzioni e gli atti giuridici in genere, compiuti contro i divieti stabiliti dalle disposizioni del Titolo I della Parte seconda, o senza l'osservanza delle condizioni e modalità da esse prescritte, sono nulli. Resta salva la facoltà del Ministero di esercitare la prelazione ai sensi dell'articolo 61, comma 2».

¹¹³ V. DONATI, *Autenticità, Authenticité, Authenticity dell'opera d'arte. Diritto, Mercato, Prassi virtuose*, in *Riv. dir. civ.*, fasc. 4, 2015, 1002; cfr. DE CRISTOFARO, *La vendita di beni mobili qualificabili come opere d'arte: ricostruzione del regime normativo applicabile alla fattispecie*, in DELFINI, MORANDI (a cura di), *I contratti del turismo, dello sport e della cultura*, vol. XIII, Torino, 2010, 573 ss. *Contra* CALABI, *La circolazione delle opere d'arte e dei beni culturali nell'ordinamento italiano*, in SCARIONI, ANGELICCI, *La tassazione delle opere d'arte*, Milano, 2014, 37; CORRIAS LUCENTE, *La tutela dell'opera d'arte contemporanea*, Roma, 2008, 49 ss.

¹¹⁴ Art 23 l. n. 633 del 1941: «Dopo la morte dell'autore il diritto previsto nell'art. 20 può essere fatto valere, senza limite di tempo, dal coniuge e dai figli e, in loro mancanza, dai genitori e dagli ascendenti e dai discendenti diretti; mancando gli ascendenti ed i discendenti, dai fratelli e dalle sorelle e dai loro discendenti. L'azione, qualora finalità pubbliche lo esigano, può altresì essere esercitata dal Ministro per la cultura popolare, sentita l'associazione sindacale competente». L'associazione sindacale menzionata nell'articolo è stata soppressa dal D.Lgs.Lgt. n. 369 del 23 novembre 1944.

morali dell'artista, così come non è risolutiva la certificazione proveniente dall'artista stesso. Infatti, nell'ordinamento italiano non è previsto un diritto di esclusiva al rilascio di autentiche a favore di alcuni soggetti, né esiste una gerarchia tra coloro i quali dispongono di tale facoltà.

Parimenti, non è stato mai istituzionalizzato un “certificatore ufficiale” la cui valutazione sia incontrovertibile: chiunque è in grado di fornire l’”*expertise*”, ovvero sia un documento contenente un parere circa l'autenticità e l'attribuzione di un'opera d'arte, purché costui sia considerato competente e autorevole.

Gli eredi dell'artista non possono, quindi, attribuire o negare a critici o studiosi la facoltà di rilasciare “*expertises*” in merito all'autenticità dell'opera del loro congiunto, in quanto la formulazione di tali giudizi costituisce espressione del diritto alla libera manifestazione del pensiero, e, pertanto, può essere effettuata da qualunque soggetto considerato esperto. Rimane fermo il diritto degli eredi di rivendicare la paternità dell'opera d'arte, o, viceversa, di disconoscerne la provenienza, diritto che spettava all'autore quando era in vita¹¹⁵.

A fronte di un simile scenario, alcuni artisti hanno ideato sistemi complessi di autenticazione delle proprie creazioni. Ad esempio, Sol LeWitt¹¹⁶, nel caso dei suoi *Wall drawings*¹¹⁷, ha previsto che l'opera non sia costituita dal disegno da realizzare su di un supporto materiale, bensì dal progetto. Si tratta, dunque, di un documento contenente una descrizione dettagliata delle modalità di realizzazione dell'opera, da egli sottoscritto.

All'atto della cessione, è presente solo un documento di istruzioni per realizzare l'opera, la quale non esiste materialmente. Essa circola e si identifica per mezzo del certificato, il quale contiene la firma dell'artista, permettendo di riferire con certezza la creazione al suo creatore. All'opera è assegnata una particolare

¹¹⁵ Trib. Roma, 16 febbraio 2010, n. 3425, in *Dir. fam.*, 2011, 1734.

¹¹⁶ Sol LeWitt (Hartford, 1928 – New York, 2007) è stato uno degli esponenti più importanti dell'arte minimalista, sebbene preferisse definirsi un artista concettuale. Molti dei suoi disegni e composizioni geometriche sono esposte nei maggiori musei d'arte moderna. Si ricordano i numerosi progetti per spazi pubblici e privati in Italia — l'artista aveva la seconda residenza a Spoleto —, tra i quali la Torre irregolare per Colle Val d'Elsa, del 1997. Una esaustiva retrospettiva del suo lavoro è stata compiuta nel 2000 dal *San Francisco Museum of Modern Art*.

¹¹⁷ I *Wall drawings* sono disegni progettuali i quali si adattano all'architettura dei musei e delle gallerie che li accolgono, ridefinendo i rapporti spaziali e percettivi. Alcuni disegni sono realizzati da Sol LeWitt, altre volte da suoi assistenti e dopo la sua morte, avvenuta nel 2007, vengono sempre eseguiti sotto la supervisione del suo studio e della figlia Sofia LeWitt. Le opere di Sol LeWitt sono costruite seguendo una rigorosa procedura di esecuzione che richiede l'assenza di qualsiasi forma di coinvolgimento emotivo.

numerazione, indicatore che deve trovare riscontro nel registro conservato dalla Fondazione Sol LeWitt, la stessa che ha provveduto a catalogare la produzione dell'artista¹¹⁸.

In una confusa sovrapposizione di soggetti, tutti investiti indistintamente della facoltà di autenticare un'opera d'arte, hanno acquisito un ruolo preponderante gli archivi e le fondazioni, per una, perlomeno tendenziale, maggiore affidabilità.

L'archivio d'artista è un ente culturale dinamico, impegnato costantemente nell'aggiornamento, organizzazione e conservazione delle tracce della vita e della personalità di un artista e ne promuove la conoscenza della figura e dell'opera¹¹⁹.

Generalmente si tratta di enti istituiti da quegli stessi soggetti legittimati a tutelare la paternità della produzione dell'artista deceduto, ad ogni modo non sono infrequenti casi di archivi costituiti dall'artista quando ancora in vita, come ad esempio quelli di Agostino Bonalumi¹²⁰ o di Enrico Castellani¹²¹.

L'attività di certificazione è svolta sia direttamente, tramite il rilascio di attestati, sia indirettamente, attraverso l'inserimento dell'opera all'interno dell'archivio della produzione dell'artista, o all'interno del catalogo ragionato del medesimo¹²².

¹¹⁸ DONATI, *Autenticità, Authenticité, Authenticity dell'opera d'arte*, cit., 1011 s. V. Tribunal fédéral suisse, 2^a cour civile, 16 settembre 2008, 5° 279/2008, in *juricaf.org*.

¹¹⁹ Tale definizione è fornita dall'Associazione Italiana Archivi d'Artista nel sito *aitart.it*.

¹²⁰ Agostino Bonalumi (Vimercate, 1935 – Monza, 2013) è considerato una delle figure di maggior rilievo dell'arte astratta del Novecento. Nel 1958 egli fu tra i fondatori del gruppo Bonalumi Castellani e Manzoni, con una mostra alla Galleria Pater di Milano, alla quale seguiranno altre mostre a Roma, Milano e Losanna. La sua produzione artistica è caratterizzata dall'utilizzo di tele monocrome, spesso totalmente bianche, estroflesse con varie tecniche: si tratta di una "pittura-oggetto", secondo una definizione di Gillo Dorfles, ovvero una pittura estrusa dalla superficie, tridimensionale, che fuoriesce dal quadro verso l'ambiente. V. BONALUMI, MENEGUZZI (a cura di), *Agostino Bonalumi. Catalogo ragionato*, Milano, 2015. L'Archivio Bonalumi fu costituito nel 2006 a Milano, e da allora è presieduto dal figlio dell'artista, Fabrizio Bonalumi. L'archivio ha come obiettivo la tutela e la valorizzazione dell'opera di Agostino Bonalumi: in particolare, promuove iniziative culturali, collabora con studiosi, partecipa alla realizzazione di mostre monografiche e collettive, nonché cura l'archiviazione delle opere e del materiale storico.

¹²¹ Enrico Castellani (Castelmassa, 1930 – Celleno, 2017) è ritenuto uno degli artisti italiani più significativi del secondo Novecento. Insieme a Piero Manzoni egli fondò nel 1959 la rivista *Azimuth*, la quale si poneva l'obiettivo di fornire un nuovo visione teorica dell'arte. Con Manzoni e Bonalumi, Castellani si fece promotore della poetica dell'azzeramento, attraverso la realizzazione di tele estroflesse le quali venivano movimentate con l'utilizzo di chiodi inseriti nel retro: per tali meriti costui fu definito dall'artista statunitense Donald Judd, in un articolo del 1966, "padre del minimalismo". V. WIRZ, SARDELLA (a cura di), *Enrico Castellani. Catalogo ragionato*, Milano, 2012. La Fondazione Enrico Castellani si occupa dello studio e della tutela dell'opera di Enrico Castellani e del rilascio dei certificati di autenticità.

¹²² V. DONATI, *Autenticità, Authenticité, Authenticity dell'opera d'arte*, cit., 1017: «Per "catalogo ragionato" si intende un elaborato annotato che documenta, nel modo più completo possibile, la produzione di un determinato artista». Cfr. FINDLAY, *The Catalogue Raisonné*, in SPENCER (a cura di), *The Expert Versus the Object: Judging Fakes and False Attributions in the Visual Arts*,

L'effetto immediato di tali attività è quello di rendere accessibile al mercato l'opera completa di ogni artista e la sua corretta storicizzazione. Si comprende allora come gli archivi d'artista siano diventati un punto di riferimento imprescindibile per gli operatori del mercato dell'arte, arrivando a rivestire la funzione di certificatore ufficiale *de facto*.

D'altra parte, l'attività di autenticazione degli archivi risulta regolata da prassi, difettando un'apposita disciplina legale sul punto.

È ormai consolidata consuetudine per il collezionista rivolgersi a tali entità per ottenere l'inserimento dell'opera acquistata nell'archivio dell'artista, così come nel catalogo.

L'autorevolezza degli archivi dipende essenzialmente dalla adesione degli stessi a canoni deontologici, che devono anche tener conto delle peculiari modalità di espressione dell'arte contemporanea.

In tale direzione si è orientata la proposta, concretamente attuata, di costituire una Associazione Italiana degli Archivi d'Artista¹²³ volta a rafforzare, a livello nazionale e internazionale, il ruolo di questi enti. L'Associazione svolge la funzione di "certificatore di qualità" degli stessi archivi d'artista, prescrivendo nello statuto requisiti di condotte trasparenti e codici di comportamento indipendenti¹²⁴.

Tutti gli archivi aderenti devono ispirarsi e conformarsi a pratiche di buona fede e trasparenza, individuate preliminarmente dall'Associazione a titolo esemplificativo.

L'obiettivo è quello di garantire l'attendibilità dei soli archivi che fanno ricorso

Oxford, 2004, 55 ss.; KRAUS, *The Role of the Catalogue Raisonné in the Art Market*, *ibid*, 63 ss.; JORNOD, *Le catalogue raisonné*, in RENOLD, GABUS, DE WERRA, *L'expertise et l'authentification des oeuvres d'art*, Genève, 2007, 19.

¹²³ L'Associazione Italiana degli Archivi d'Artista è stata costituita il 18 dicembre 2014 e ha sede a Milano presso il Museo del Novecento. Ad oggi, la stessa riunisce 29 archivi d'artista: Archivio Giuseppe Ajmone, Associazione Attilio Alfieri, Archivio Cesare Andreoni, Fondazione Remo Bianco, Fondazione Angelo Bozzola, Archivio Eugenio Carmi, Comitato Cassinari, Associazione per Filippo de Pisis, Archivio Gabriele Devecchi, Archivi Gerardo Dottori, Archivio Gianni Dova, Associazione Archivio Gallizio, Associazione Archivio Piero Leddi, Fondazione Carlo Levi, Centro Studi Mafai Raphael, Archivio Missoni, Associazione Montarsolo, Centro Studi Giorgio Morandi, Archivio Opere Ennio Morlotti, Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Fondazione Pistoletto, Archivio Enrico Prampolini, Archivio Mauro Reggiani, Archivio Carol Rama, Archivio Sughì, Archivio THAYAHT & RAM, Comitato Ernesto Treccani, Archivio Franco Vimercati, Archivio Alberto Zilocchi.

¹²⁴ DONATI, *Autenticità, Authenticité, Authenticity dell'opera d'arte*, cit., 1022.

alle buone pratiche nell'attuare la conservazione della memoria dell'artista. In questo senso, si auspica la pluralità di pareri e di responsabilità nella formulazione del giudizio sull'autenticità di un'opera. Tale pluralità può essere assicurata dalla istituzione di una Commissione professionale per l'esame e l'autentica, ossia di un organo collegiale capace di sintetizzare dialetticamente un giudizio motivato, più attendibile se reso all'unanimità. La motivazione dovrà poi essere conservata, così come la documentazione relativa ai giudizi di non autenticità.

È necessario, inoltre, procedere alla pubblicazione di un catalogo ragionato che sia esaustivo della produzione dell'artista, anche solo su supporto informatico, e — ancora più importante — deve seguire un aggiornamento periodico del catalogo pubblicato, in seguito alla scoperta di nuove opere o della falsità di quelle in precedenza autenticate¹²⁵.

La funzione degli archivi di tutelare il lascito di un artista è ben dimostrata dal caso dell'Archivio Fondazione Opera Piero Manzoni. Fondata nel 1992 dalla famiglia dell'artista, questa è dotata di una commissione di esperti incaricata di fornire autentiche delle opere¹²⁶.

Manzoni¹²⁷ è un'artista molto falsificato, in quanto utilizzava materiali facilmente reperibili: non a caso, finora su circa milletrecento opere ne sono state dichiarate false quattrocento¹²⁸.

Se un prodotto artistico non viene accreditato come autentico, è restituito al proprietario con una lettera che lo dichiara falso e che invita alla distruzione del medesimo. Nell'ipotesi in cui l'oggetto venga reimmesso in commercio, la Fondazione procede con una denuncia¹²⁹.

¹²⁵ Le pratiche di buona fede e trasparenza possono essere consultate nel sito www.aitart.it.

¹²⁶ La Fondazione, inoltre, raccoglie documentazione su Piero Manzoni e il suo tempo, nonché collabora e promuove ricerche storico-critiche legate all'artista. Nel 2000 questa ha affidato a Germano Celant la stesura di un catalogo generale, pubblicato nel 2004. V. CELANT, *Manzoni. Catalogo generale*, Milano, 2004.

¹²⁷ Piero Manzoni (Soncino, 1933 – Milano, 1963) è stato uno dei più significativi artisti e teorici italiani dell'Avanguardia degli anni Sessanta. La sua arte si proponeva di superare la superficie del quadro attraverso una serie di opere provocatorie e radicali, quali: linee tracciate su strisce di carta, arrotolate e chiuse in un tubo di cartone (le Linee), palloncini contenenti il fiato dell'artista (Fiato d'artista), uova autenticate con le impronte digitali di Manzoni (Uova scultura), piedistalli sui quali chiunque può diventare un'opera d'arte (Basi magiche), scatolette contenenti delle feci (Merda d'artista).

¹²⁸ TANNI, *La Fondazione Piero Manzoni distrugge 39 quadri falsi. E pubblica anche un video*, in *artribune.com*, 11 gennaio 2018.

¹²⁹ CANDELA, *Falso e collezionismo*, in *L'arte vera non può essere arte*, cit., 209 ss.

L'importanza degli archivi d'artista è riconosciuta anche a livello internazionale. Infatti, nel 2012 è stata fondata l'*International Union of Modern and Contemporary Masters*¹³⁰, associazione costituita allo scopo di instaurare una collaborazione tra le autorità pubbliche, le istituzioni e gli attori del mercato dell'arte, per proteggere il patrimonio culturale, promuovere il rispetto dell'identità degli artisti e delle loro creazioni, e non da ultimo, difendere i collezionisti dalle frodi e dalle contraffazioni.

Anche i musei, tradizionalmente luoghi di custodia e conservazione di opere, negli ultimi anni si sono evoluti assumendo il nuovo e parallelo ruolo di "archivio", in riferimento soprattutto all'arte contemporanea.

A titolo di esempio, il Van Abbemuseum di Eindhoven, in Olanda, nel 2003 ha acquistato e archiviato l'intera mostra "*No Ghost just a Shell*" di Parreno e Huyghe¹³¹.

Inoltre, nel 2017 il Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo ha adottato un modello di certificato di acquisizione delle opere d'arte contemporanea da parte dei musei, delle fondazioni, delle istituzioni e degli stessi privati. I PACTA, "Protocolli per l'autenticità, la cura e la tutela dell'arte contemporanea", specificano e, soprattutto, fungono da supporto all'art. 64 CBC, definendo i parametri di autenticità e identità dell'opera. Attenendosi alle linee guida ministeriali è possibile procedere alla redazione di tali protocolli, i quali diventano parte integrante del contratto di acquisto di un'opera, superando

Si menziona anche il caso dell'Archivio Scanavino il quale tiene un apposito archivio dei falsi. La procedura seguita per l'autenticazione è abbastanza simile a quella impiegata dalla Fondazione Manzoni: «Le opere sono dichiarate autentiche o non autentiche solo dopo essere state esaminate ed analizzate dal vero ad opera del comitato scientifico. Nel caso in cui non vengano riconosciute come opere di Emilio Scanavino, si chiede al proprietario di firmare un documento di accettazione di falsità, con la promessa di non mettere sul mercato tali opere. Se il proprietario non è disposto a firmare questa documentazione viene segnalato alle autorità competenti».

¹³⁰ L'*International Union of Modern and Contemporary Masters* (IUMCM) è stata costituita il 26 aprile del 2012 da cinque membri fondatori: la *Successione Picasso*, l'*Archivio Yves Klein*, la *Fondazione Alberto et Annette Giacometti*, la *Fondazione Le Corbusier* e la *Fondazione Hartung Bergman*. L'associazione ha lo scopo di «*faire entendre la voix des artistes et collaborer avec les autorités publiques, les institutions et les acteurs du marché de l'art pour protéger le patrimoine culturel des générations futures, promouvoir le respect des artistes et de leur création, éduquer le public et les collectionneurs, et les défendre contre les fraudes et les contrefaçons*».

¹³¹ *No Ghost just a Shell* (2000 – 2003) è stato un progetto degli artisti Pierre Huyghe e Philippe Parreno, in collaborazione con altri 16 autori, incentrato sul personaggio virtuale AnnLee, originariamente concepito per i videogiochi.

certificazioni, pubblicazioni e documentazioni prima esistenti¹³².

Infine, è opportuno segnalare l'esistenza di un metodo alternativo al certificato di autenticità, l'Hylemetria, prospettata da alcuni studi condotti dall'Università Roma Tre¹³³.

Questa tecnica, se efficacemente sviluppata, potrebbe sostituire il “classico” certificato di autenticità con un passaporto, il cosiddetto “*art object passport*”, strettamente legato all'opera specifica.

Infatti, la metodologia consiste nell'individuare, tra le altre, una caratteristica fisica stabile nel tempo e non clonabile, la cosiddetta PUF (*Physical Unclonable Function*), la quale costituisce una “impronta digitale” unica, irripetibile dell'opera d'arte.

Una di tali caratteristiche, ad esempio, è la *craquelure*¹³⁴ sulla superficie del dipinto, la quale è già impiegata per riconoscere un dipinto originale da un falso attraverso le indagini tradizionali — microscopio o macrofotografia e nella riflettografia a raggi infrarossi. Tuttavia, l'affidabilità della *craquelure* non è univocamente dimostrata, in quanto molti sistemi moderni vengono sfruttati dai falsari per riprodurla in modo artificioso¹³⁵.

Ad ogni modo, è necessario precisare che tale caratteristica non è clonabile;

¹³² DONATI, *La tutela giuridica dell'identità e dell'integrità dell'opera d'arte contemporanea*, cit., 180 ss.

¹³³ SCHIRRIPIA SPAGNOLO, *Le metodologie anticontraffazione delle opere d'arte*, in *L'arte non vera non può essere arte*, cit., 484 ss.

¹³⁴ La *craquelure* o cretto è un reticolo disordinato composto da piccole crepe o rilievi di colore presenti per lo più sulla superficie del dipinto, in maniera più marcata nelle aree di colore chiaro. Il cretto è provocato principalmente dalla perdita di elasticità della superficie pittorica, la quale non riesce ad adattarsi alle dilatazioni e contrazioni della tela, conseguenti alle variazioni dell'umidità. V. MARIANINI, *La conoscenza delle tecniche artistiche di riproduzione di dipinti antichi come valido aiuto nel riconoscimento di opere false*, in *L'arte non vera non può essere arte*, cit., 165 s.

¹³⁵ I falsari sono in grado di creare in modo artificiale il cretto, con diversi espedienti. Possono applicare uno strato di colore ad essiccamento rapido su una pellicola che, invece, asciuga in tempi più brevi, e che, ritirandosi, crea delle crepe. A ben vedere, si tratta di crepe più irregolari e dentellate rispetto a quelle che si producono naturalmente. Con un altro metodo, i falsari possono sottoporre la tela a shock termici, facendola passare rapidamente da una situazione di caldo a una di freddo e viceversa, o, sempre repentinamente, dall'umido all'asciutto. Infine è possibile creare delle crepe artificiali attraverso un'azione meccanica compiuta dal retro della tela, con un oggetto appuntito. V. MARIANINI, *La conoscenza delle tecniche artistiche di riproduzione di dipinti antichi come valido aiuto nel riconoscimento di opere false*, cit., 165 s. Attraverso un'indagine delle crepe presenti sull'opera d'arte, è possibile anche rivelare un'apposizione successiva della firma, in quanto quest'ultima non penetra nelle increspature del colore. È bene ricordare che una firma falsa non necessariamente rende il quadro non autentico, dato che molti proprietari, infatti, firmano successivamente le opere in loro possesso, solo per venderle più facilmente: sono autentiche ma non “autografe”.

infatti, la *craquelure* di un dipinto è unica.

Sebbene con il passare del tempo il disegno originale possa essere modificato da nuove crepe, il *pattern di craquelure* rimane inalterato: in particolare, le nuove crepe si aggiungono a quelle vecchie che permangono.

Si segnala, però, che certe operazioni di restauro possono modificare questo *pattern*; di conseguenza, la procedura della PUF richiede aggiornamenti periodici: dunque, ad ogni intervento di restauro, deve seguire la ricerca di una nuova PUF.

CAPITOLO II

LA CONTRAFFAZIONE DELLE OPERE D'ARTE

1. Evoluzione storica della legislazione in tema di contraffazione

La legge n. 1062 del 20 novembre 1971, nota come Legge Pieraccini¹, segnò un punto di svolta fondamentale per il contrasto della contraffazione e, più in generale, della falsificazione delle opere d'arte. Prima di allora in Italia non esisteva una disciplina il cui unico scopo fosse quello di sanzionare i diversi comportamenti sussumibili nei concetti di contraffazione, alterazione e riproduzione di beni di interesse culturale².

Il primo atto normativo in tal senso può essere considerato il decreto del Camerlengo di Roma, Annibale Albani, recante il divieto espresso di realizzare oggetti artistici falsi e di venderli come autentici fuori dalla città di Roma. Era il 1733 e il contesto era quello preunitario, dello Stato pontificio³.

Parallelamente in Inghilterra, nel 1735, si promulgava la prima legge sul diritto d'autore, che, oltre a tutelare l'artefice di "un'opera dell'ingegno", nonché il fruitore, poneva l'attenzione sul fenomeno della falsificazione, sottolineandone il disvalore, e soprattutto prevedendo una pena effettiva per i falsari⁴.

¹ Dal nome del suo proponente, Giovanni Pieraccini, eletto nel 1968 senatore nel collegio della sua città, Viareggio, tra le fila del Partito Socialista Italiano. Laureatosi in giurisprudenza presso l'Università di Pisa e il Collegio Mussolini, attuale Scuola Superiore Sant'Anna, svolse l'attività di giornalista e parallelamente si impegnò in politica, divenendo dapprima deputato, nel 1948, e in seguito più volte ministro. Ricoprendo l'incarico di Ministro del bilancio nel secondo e terzo governo Moro, si rese protagonista del primo tentativo di programmazione dello sviluppo economico in Italia, un piano quinquennale, definito da Fanfani il "Libro dei sogni". Nel 1966 fu il primo esponente del governo a recarsi nella città di Firenze, devastata dall'alluvione. Ritiratosi dalla vita politica attiva, come Presidente di una società assicurativa pubblica, Assitalia, ha svolto un'intensa attività di mecenatismo, nel campo musicale e delle arti figurative.

² TAMIOZZO, *La legislazione dei beni culturali e paesaggistici: guida ragionata per studenti, specializzandi e operatori, amministrativi e tecnici delle pubbliche istituzioni di tutela*, Milano, 2004, 343.

³ CIPOLLA, *La repressione penale della falsificazione delle opere d'arte*, in MANNA (a cura di), *Il Codice dei beni culturali e del paesaggio: gli illeciti penali*, Milano, 2005, 264 s.

In argomento VOLPE, *Manuale di diritto dei beni culturali*, Padova, 2007, 33. L'Editto Valenti, del 1750, recepì il decreto del 1733. In esso si deplorava il mercimonio di opere «con discredito del pubblico commercio alterate e falsificate, e poi da mezzani o sensali vendute a' forestieri per prezzi esorbitanti e lesivi: contravvenendo nel primo caso alle reiterate proibizioni sopra ciò fatte dai nostri antecessori, e nel secondo alla buona fede che corrono i medesimi forestieri».

⁴ CROCE, *Il falso d'arte. Natura, sviluppo, legislazione*, in *Rassegna dell'Arma dei Carabinieri*, 2007, 3, 59.

Ciononostante, la tutela penale delle opere d'arte rimase per lungo tempo confinata a determinati aspetti della protezione del patrimonio artistico, quali il danneggiamento o la mancata manutenzione dello stesso.

Allo stesso tempo, era molto sentito il problema dell'illecita esportazione di beni artistici, in special modo le testimonianze rare dell'antichità, oggetto di un commercio sfrenato e incontrollato. Ancora una volta esemplare è la normativa dello Stato pontificio, a cominciare dal chirografo di Papa Pio VII, del 1802, che pose un divieto assoluto di estrazione da Roma e dal suo Stato di ogni opera d'arte, peraltro sanzionato penalmente⁵.

Nella stessa direzione si collocava l'editto Pacca, del 1820, seppur recessivo dal punto di vista penalistico, con una riduzione dell'entità delle sanzioni, non risultava tuttavia meno apprezzabile grazie al suo esempio di razionalizzazione amministrativa nell'ambito della tutela del patrimonio artistico⁶.

In seguito, all'intransigente protezionismo di inizio secolo si sostituì un atteggiamento più permissivo, volto a non ostacolare il cospicuo giro d'affari ruotante attorno al mercato dell'arte.

Simbolo del dominante liberismo in economia è lo Statuto Albertino, Costituzione dello Stato sabauda. A fronte dell'assoluta preminenza della proprietà privata, non si prevedeva nessuna norma in tema di circolazione delle opere d'arte, né in tema di conservazione delle stesse.

Per potersi avere una prima legge organica che tutelasse il patrimonio artistico si dovette attendere, dopo l'unità d'Italia, il 1902, anno in cui fu promulgata la "debole" Legge Nasi⁷.

⁵ VOLPE, *Manuale di diritto dei beni culturali*, cit., 42 ss. Il chirografo di Papa Pio VII Chiaramonti fu redatto dall'abate e giureconsulto Carlo Fea, Commissario delle Antichità di Roma, e pubblicato il primo ottobre del 1802. Lo stesso fu poi promulgato il giorno seguente nell'editto del cardinale Doria Pamphilj. L'art. 4 del chirografo, confermando la pena dell'editto Valenti, prevedeva in caso di violazione del divieto di estrazione una sanzione di 500 ducati d'oro di Camera, cumulata a pene corporali, e inasprita a cinque anni di reclusione «secondo la qualità delle persone, la importanza dell'oggetto, e la malizia, che avrà accompagnato la fraudolenta estrazione».

⁶ VOLPE, *Manuale di diritto dei beni culturali*, cit., 49. L'Editto Pacca sugli scavi e sulla conservazione dei monumenti, emanato nel 1820, è considerato il primo e organico provvedimento di protezione artistica e storica. Tuttavia, rispetto al passato tale editto prevedeva una mitigazione delle sanzioni, conservando la reclusione solo in caso di degradazione di un monumento. Al provvedimento del cardinale Pacca si ispirarono gli altri Stati italiani preunitari, come il Regno delle Due Sicilie, e in particolare modo i due decreti di Ferdinando I del maggio del 1822.

⁷ SETTIS, *Perché gli italiani sono diventati nemici dell'arte*, in *Il Giornale dell'arte*, XXX, 2012, n. 324, 22 s.

Già nel 1909 si ritenne opportuno superare tale provvedimento con la legge n. 364, detta Legge Rosadi, che conteneva al suo interno alcune fattispecie criminose per la violazione di interessi attinenti alla sfera artistica.

La principale riforma del Novecento in tema di tutela del patrimonio culturale è rappresentata dalla legge n. 1089 del 1939, la celebre Legge Bottai, la quale prevedeva numerose ipotesi di reato in materia⁸. Tuttavia, nessuna norma sanzionava specificamente la falsificazione nell'arte. Inoltre, la legge del 1939 escludeva da ogni tutela l'arte contemporanea, limitando la propria operatività, attraverso l'art. 1 ultimo comma⁹, alle opere di autori non viventi o la cui esecuzione eccedesse i cinquant'anni.

Impossibile non menzionare, in questo breve *excursus* storico, la legge n. 633 del 1941¹⁰ sul diritto d'autore, in virtù della quale gli artisti poterono — e possono ancora oggi — affermare i propri diritti morali e patrimoniali sull'opera realizzata. Gli autori di un'opera d'arte da allora sono in grado di contrastare le imitazioni e i plagii, riprodurre e sfruttare economicamente le loro creazioni artistiche.

Con l'entrata in vigore della Costituzione nel 1948, la legislazione non subì mutamenti, nonostante l'art. 9 prevedesse, e preveda, la tutela del patrimonio storico e artistico nazionale¹¹.

Nel periodo storico antecedente al 1971, si assistette a una progressiva trasformazione dei beni culturali in beni di investimento, accompagnata da un interesse crescente degli operatori commerciali e degli acquirenti privati, desiderosi di possedere un'oggetto d'arte da esibire come simbolo di un benessere sempre più diffuso.

All'incapacità delle opere d'arte di soddisfare l'incremento della domanda degli investitori e dei collezionisti, spesso privi della necessaria competenza, corrispose

⁸ CIPOLLA, *La repressione penale*, cit., 269. I reati previsti dalla legge Bottai erano: alienazione abusiva, omessa denuncia di alienazione, esportazione abusiva, impossessamento della cosa rinvenuta fortuitamente ovvero attraverso ricerche, fatti di danneggiamento, il fatto della ricerca archeologica abusiva, i ritrovamenti senza denuncia e i fatti di inosservanza degli ordini del Ministro.

⁹ Art. 1, ultimo comma, legge n. 1089 del 1939: «Non sono soggette alla disciplina della presente legge le opere di autori viventi o la cui esecuzione non risalga ad oltre cinquanta anni».

¹⁰ La seconda sezione del Titolo III e Capo III della legge sul diritto d'autore disciplina, agli articoli da 171 a 174-*ter*, le ipotesi di reato contro il diritto d'autore e le relative sanzioni.

¹¹ Art. 9 Cost.: «La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica. Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione».

la sollecitudine di falsari e mercanti disonesti nel soddisfare il mercato con un'ampia produzione e offerta di falsi, sfruttando i picchi delle quotazioni di un certo artista per ricavare il massimo guadagno.

La debolezza dei controlli e la carenza della legislazione consentirono alla falsificazione di prosperare, con una serie di gravi ripercussioni su tutto il mondo dell'arte. Tra gli effetti deleteri si annoverano una diffusa diffidenza fra gli acquirenti e l'estrema cautela dei critici, l'offesa al prestigio degli artisti, che spesso vedevano associato al proprio nome opere di scarsa qualità, la contaminazione del patrimonio artistico nazionale e internazionale, e non da ultimo il pregiudizio arrecato ai patrimoni degli acquirenti frodati¹².

Per supplire alle deficienze del legislatore, dottrina e giurisprudenza iniziarono a far ricorso a diversi strumenti offerti dal codice penale e da leggi complementari, come quella sul diritto d'autore. Il falso d'arte veniva represso solo indirettamente, nel caso in cui avesse presentato gli elementi costitutivi di altra fattispecie criminosa. La truffa era il delitto più grave che si potesse commettere falsificando opere d'arte¹³. In particolare, si andava a colpire lo smercio consapevole di beni culturali falsi, riuscendo a individuare tutti gli elementi costitutivi della fattispecie.

Il fatto di falsificare opere d'arte poteva interamente concorrere a costituire l'elemento materiale del reato, in quanto si verificava quella alterazione della verità necessaria a indurre in errore una persona. Ebbene, si riconduceva la contraffazione al concetto di artificio, la mendace attestazione dell'autenticità di un'opera a quello di raggiro¹⁴. Come conseguenza, si aveva l'induzione in errore del *deceptus*, che, convinto della buona fede del suo interlocutore, si fosse lasciato persuadere dell'esistenza delle qualità essenziali del bene, promesse ma insussistenti.

¹² CIPOLLA, *La repressione penale*, cit., 265 ss.; TAMIOZZO, *La legislazione dei beni culturali e paesaggistici*, cit., 343 s.

¹³ Art. 640, comma 1, c.p.: «Chiunque, con artifizii o raggiri, inducendo taluno in errore, procura a sé o ad altri un ingiusto profitto con altrui danno, è punito con la reclusione da sei mesi a tre anni e con la multa da euro 51 a euro 1.032».

¹⁴ Tale affermazione è legata a una concezione tradizionale e lata delle nozioni di artificio e raggiro. L'artificio è definito come una manipolazione o trasformazione della realtà esterna, prodotta tramite la simulazione di circostanze inesistenti o la dissimulazione di circostanze esistenti; il raggiro, invece, consisterebbe in un'attività simulatrice sostenuta da parole o argomentazioni volte a far credere il falso per vero. I raggiri possono dunque esaurirsi in una semplice attività di persuasione in grado di suggestionare la mente altrui. D'altronde non è necessario che gli artifizii o i raggiri presentino un particolare grado di intensità. Si veda in proposito FIANDACA, MUSCO, *Diritto penale Parte speciale, Volume II, tomo secondo, I delitti contro il patrimonio*, 7^a ed., Bologna, 2015, 181 ss.

In seguito, si ricercava l'atto di disposizione patrimoniale da parte del *deceptus*, il quale si fosse impegnato ad acquistare e a corrispondere il prezzo, contestualmente o successivamente.

Infine, si prospettava il profitto del venditore e il correlativo danno dell'acquirente. Nell'eventualità in cui il fine delittuoso dell'ingiusto profitto non fosse stato raggiunto, si poteva configurare il tentativo. Affinché il reato venisse in rilievo quanto meno a livello di tentativo, si richiedeva un'effettiva e specifica attività volta alla vendita del prodotto artistico al singolo contraente.

Uno schema di tutela, dunque, meramente patrimoniale, in grado di soddisfare solo interessi di tal fatta, lasciando una lacuna incolmabile sia quando si scopriva la mancanza di un errore determinante l'atto di disposizione, sia quando emergeva l'inesistenza di un danno patrimoniale.

Inoltre, non si teneva conto del fatto che la falsificazione di opere d'arte non esige la patrimonialità degli interessi lesi o posti in pericolo dalle condotte messe in atto, né si considerava l'eventuale consenso del destinatario delle medesime condotte. Come ultima e decisiva critica, si sosteneva che la tutela penale giungesse troppo tardi, quando il danno era già consumato, o in un momento prossimo a esso, lasciando impunita tutta una serie di attività preparatorie, quali la formazione di dipinti falsi non ancora sottoscritti. Solo un intervento in questa fase avrebbe potuto scongiurare il danno¹⁵.

Nel caso in cui l'agente non avesse messo in atto artifici o raggiri, procedendo a una mera consegna di una copia in sostituzione di un oggetto autentico, si ricorreva al reato di frode in commercio, previsto dall'art. 515 c.p., e consistente nella consegna da parte di un esercente il commercio, anche privo di autorizzazione, di *aliud pro alio*.

È da sottolineare che il concorso di tale reato con la truffa è escluso esplicitamente dalla legge penale, la quale punisce la frode solo nel caso in cui «il fatto non costituisce più grave delitto¹⁶».

¹⁵ BOCHICCHIO, voce *Opere d'arte (contraffazione o alterazione di)*, in *Enc. dir.*, vol. XXX, 1980, 311; LEMME, *La contraffazione e alterazione d'opere d'arte nel diritto penale*, Padova, 1995, 7; MARINI, *Note minime in materia di c.d. falso d'autore*, in *Studi Senesi*, Padova, 1998, 87 s.

¹⁶ BOCHICCHIO, voce *Opere d'arte (contraffazione o alterazione di)*, cit., 311.

Art. 515 c.p.: «Chiunque, nell'esercizio di una attività commerciale, ovvero in uno spaccio aperto al pubblico, consegna all'acquirente una cosa mobile per un'altra, ovvero una cosa mobile, per

Per coprire il vuoto di tutela penale dell'opera d'arte dalla falsificazione in sé, prima ancora dell'immissione nel mercato, si riteneva configurato il reato di cui all'art. 485 c.p. (falsità in scrittura privata), oggi abrogato, mentre contro le alterazioni si utilizzava l'art. 733 c.p. (danneggiamento), il quale richiedeva un documento al patrimonio archeologico, storico o artistico nazionale¹⁷.

In sostanza, si faceva leva sulla pratica, diffusa in passato, e oggi prassi tra gli artisti, di firmare con il proprio nome, pseudonimo o sigla, le opere, per affermare e vederne riconosciuta la paternità.

Pertanto, sul finire degli anni Sessanta, la giurisprudenza di merito, rinforzata dalla presa di posizione conforme della Suprema Corte¹⁸, arrivò ad affermare che l'apposizione della firma su un'opera d'arte fosse un'attestazione di verità dell'autore sulla paternità della stessa, preordinata alla prova e, dunque, correttamente inquadrabile nella categoria della scrittura privata. Nello specifico, si partiva dall'assunto che la nozione di scrittura privata, agli effetti del falso documentale, non dovesse rimanere limitata agli atti contenenti una manifestazione di volontà, estendendosi a tutti quegli atti formati dal privato a fini di prova. In altre parole, la nozione di scrittura privata si allargava a ricomprendere non solo gli atti costitutivi, modificativi o estintivi di un diritto soggettivo, ma anche tutte le scritture potenzialmente produttive di effetti giuridicamente rilevanti, vantaggiosi o dannosi per un determinato soggetto.

origine, provenienza, qualità o quantità, diversa da quella dichiarata o pattuita, è punito, qualora il fatto non costituisca un più grave delitto, con la reclusione fino a due anni o con la multa fino a duemilasecentacinque euro.

Se si tratta di oggetti preziosi, la pena è della reclusione fino a tre anni o della multa non inferiore a centotré euro».

¹⁷ Art. 485 c.p.: «Chiunque, al fine di procurare a sé o ad altri un vantaggio o di recare ad altri un danno, forma, in tutto o in parte, una scrittura privata falsa, o altera una scrittura privata vera, è punito, qualora ne faccia uso o lasci che altri ne faccia uso, con la reclusione da sei mesi a tre anni. Si considerano alterazioni anche le aggiunte falsamente apposte a una scrittura vera, dopo che questa fu definitivamente formata».

Art. 733, comma 1 c.p.: «Chiunque distrugge, deteriora o comunque danneggia un monumento o un'altra cosa propria di cui gli sia noto il rilevante pregio, è punito, se dal fatto deriva un documento al patrimonio archeologico, storico, o artistico nazionale, con l'arresto fino a un anno o con l'ammenda non inferiore a duemilasecentacinque euro».

¹⁸ Cass. pen., Sez II, 26 settembre 1967, *Guglielminelli*, in *C.E.D. Cass.*, 105506: «la nozione di scrittura privata, agli effetti penali, trattandosi di reato contro la fede pubblica, non può restringersi alla categoria degli atti che contengono una dichiarazione di volontà, e dai quali pertanto può derivare, ai sensi dell'art. 2702 c.c., il sorgere, il modificarsi o l'estinguersi di un diritto soggettivo; ma si estende a tutte quelle scritture formate dal privato ai fini di prova: pertanto, anche la firma apposta ad un dipinto, la quale ha il fine di dare la prova che autore del dipinto stesso è la persona che la firma medesima rivela e identifica, è scrittura privata agli effetti penali».

Poiché l'incriminazione del falso in scrittura privata presupponeva che la condotta avesse ad oggetto un documento, si riconduceva la firma di un'opera d'arte, specialmente un dipinto, al concetto di documento.

La firma apocrifa apposta su un'opera contraffatta¹⁹, o su riproduzione di opera autentica²⁰, o su opera originale, alterandola, aveva l'effetto di ledere la fede pubblica sulla paternità dei dipinti, in quanto falsa attestazione di verità sull'autore. In dottrina si concluse che l'accertamento della falsità della firma comportasse necessariamente, per ragioni di logica ed equità, la falsità dell'intera opera, la quale diveniva pertanto assoggettabile a confisca²¹.

¹⁹ Cass. pen., Sez. II, 18 ottobre 1972, *Paoli*, in *C.E.D. Cass.*, 122110: «La firma apposta dall'autore ad un'opera d'arte (in particolare ad un dipinto), ancorché priva di qualsiasi altra scrittura, integra gli estremi di una scrittura privata, in quanto, nel rapporto con il corpus particolare su cui è apposta, esprime obiettivamente e inequivocabilmente il contenuto concettuale sottinteso di attribuire al firmatario la paternità dell'opera. Pertanto l'apposizione della firma apocrifa su dipinti eseguiti da altri integra gli estremi del reato di falso in scrittura privata, avendo l'effetto di vulnerare la fede pubblica sulla paternità dei dipinti mediante una falsa attestazione di verità sull'autore dell'opera».

²⁰ Cass. pen., Sez. V, 26 giugno 1978, *Babbini*, in *C.E.D. Cass.*, 139510: «La firma apposta sulla riproduzione a stampa o sulla riproduzione litografica di un disegno o di un dipinto integra gli estremi della scrittura privata, agli effetti del falso documentale, quando ha il fine di fornire la prova che la riproduzione è stata firmata dall'autore dell'originale. Commette pertanto falsità in scrittura privata chi apponga la falsa firma dell'autore dell'originale sulla riproduzione a stampa di un dipinto, con forme, nel caso di firma apposta in calce ad un quadro».

²¹ ALBAMONTE, *Il documento privato nella tutela penale della genuinità* in *Giust. pen.*, 1973, 177 ss., il quale individua il documento penalmente tutelato in quello che contiene una manifestazione o dichiarazione di volontà o l'attestazione della verità di uno o più fatti giuridicamente rilevanti (meritevoli di pubblica fiducia), se redatto in forma scritta e recante la sottoscrizione, salvi i casi in cui non è richiesta. Pur riconoscendo che la mera sottoscrizione non possa concretizzare un documento, l'Autore afferma che il contenuto può essere anche implicito o tacito. Così, la firma apocrifa su di un quadro manifesterebbe implicitamente l'attestazione di un fatto (la paternità dell'opera), ma anche «la volontà di imprimere all'opera quei caratteri di originalità e di autenticità propri di ogni creazione artistica, che la rendono suscettibile di formare oggetto di traffico giuridico in rispondenza ad una fiducia collettiva»; Cass. pen., Sez. II, 24 gennaio 1972, *Crespi*, in *C.E.D. Cass.*, 121262: «Anche la firma apposta ad un quadro, la quale ha il fine di dare la prova che autore dell'opera è la persona che la firma medesima rivela e identifica, è scrittura privata agli effetti penali». ZAZZERA, *Falsità documentale e falsificazione d'opera d'arte*, in *Giust. pen.*, 1973, II, 6 ss. Lo Studioso, conformandosi alla dottrina prevalente, sostiene che il documento può essere redatto su qualsiasi materiale, dunque anche una tela; oltre a ciò, è necessario che l'autore sia riconoscibile. A ben vedere, il fattore decisivo per ritenere la firma dell'autore sull'opera d'arte un documento risiederebbe nella constatazione che il documento sia espressione di un pensiero. Inoltre, la firma sul dipinto sarebbe da considerarsi una scrittura privata in quanto prodotto di una persona fisica nell'esplicazione di un'attività privata, e destinata a determinare una situazione di diritto soggettivo (provenienza del quadro da colui che si manifesta attraverso la firma). Da ultimo l'Autore si interroga in merito alla possibilità di considerare falsa tutta l'opera come conseguenza della dichiarazione di falsità della firma, infine propendendo per la soluzione affermativa per motivi di logica: «una volta stabilito che la sottoscrizione dell'autore ha il valore di riconoscimento della paternità dell'opera da parte sua, e una volta dichiarata la falsità della sottoscrizione stessa, è evidente che tutta l'opera dovrà essere necessariamente considerata falsa». E per motivi di equità: «l'interesse precipuo che s'intende praticamente perseguire con l'applicazione dell'art. 485 c.p. al caso in esame sia, in definitiva, quello della consacrazione della falsità dell'intera opera d'arte».

Tali considerazioni non valsero a placare i dubbi in merito alla possibilità che la sottoscrizione di un dipinto o scultura potesse integrare una scrittura privata, in virtù della prevalente opinione sulla natura cartacea del documento.

Nonostante gli sforzi della giurisprudenza fossero apprezzabili, si trattava con ogni evidenza di un tentativo da parte del giudice di supplire all'inerzia del legislatore, attraverso un'interpretazione estensiva dell'ambito oggettivo dell'art. 485 c.p., se non analogica.

Inoltre, non si può fare a meno di notare come la condotta di falso in scrittura privata, articolata nei due momenti della falsificazione vera e propria e del suo uso, rendesse difficoltosa la punibilità della falsificazione in sé, reiterando le problematiche emerse in relazione alla truffa. Difatti, prima dell'uso, il delitto non era configurabile e, secondo parte della dottrina, neppure a titolo di tentativo, mentre, è pacifico che si ha l'uso del documento falso quando è uscito dalla sfera individuale dell'agente iniziando il rapporto con altri, produttivo di effetti giuridici. Dunque, la mera condotta di contraffazione, alterazione e riproduzione dell'opera d'arte rimaneva ancora una volta sprovvista di tutela²².

In un'ulteriore ipotesi prospettata dalla Suprema Corte²³, e ancor prima dalla giurisprudenza di merito²⁴, alla falsificazione dell'oggetto d'arte si applicava la

²² BOCHICCHIO, voce *Opere d'arte (contraffazione o alterazione di)*, cit., 311 s.; CIPOLLA, *La repressione penale*, cit., 270 s.; LEMME, *La contraffazione e alterazione d'opere d'arte nel diritto penale*, cit., 6 s.; MARINI, *Note minime in materia di c.d. falso d'autore*, cit., 87 s.; TAMIOZZO, *La legislazione dei beni culturali e paesaggistici*, cit., 344 s. A proposito della nozione di uso di documento falso v. Cass. pen., Sez. V, 4 dicembre 2002, n. 3925, in *Dir. e giust.*, 2003, 17, 101; Cass. pen., Sez. V, 15 ottobre 2014, n. 5338, in *C.E.D. Cass.*, 263030;

²³ Cass. pen., Sez. III, 1 marzo 1971, *Baggio*, in *C.E.D. Cass.*, 116840: «La norma contenuta sotto la lettera a) dell'art. 171 legge 22 aprile 1941, n.633, che persegue, tra l'altro, chi “riproduce (omissis) una opera altrui (omissis)”, è comprensiva di qualsiasi forma di vera e propria abusiva duplicazione integrale di un'opera d'arte in contrasto con la protezione accordata dalla legge alle opere dell'ingegno di carattere creativo».

²⁴ In questo senso Trib. Milano, 4 luglio 1955, in *Giur. it.*, 1955, I, 2, 721: «Costituisce opera d'arte protetta dal diritto d'autore una cartina geografica dell'Italia, illustrata con emblemi relativi a caratteristiche dei luoghi. Il diritto d'autore sull'opera creata durante un rapporto di impiego privato appartiene sempre all'artista. Chi ha trasferito i diritti di utilizzazione economica dell'opera conserva il diritto di agire in contraffazione»; Trib. Milano, 23 gennaio, 1967, in *Giur. it.*, 1968, I, 2, 111: «Le opere di *ikebana* (composizioni figurative di fiori, piante, parti di piante o di altro materiale naturale, anche minerale, secondo formule che, nella cultura giapponese, costituiscono vere e proprie regole di un linguaggio in continua evoluzione), purché frutto di creazione originale, sono suscettibili di protezione ai sensi della legge sul diritto d'autore al pari di ogni altra opera dell'ingegno appartenente ad uno dei linguaggi o generi artistici noti alla tradizione occidentale. È lecita – anche senza il consenso del titolare del potere di utilizzazione e salvo il diritto di quest'ultimo ad un equo compenso – la riproduzione in un libro di fotografie, già apparse in un

fattispecie criminosa prevista dall'art. 171, lett. a, legge n. 633 del 1941 sul diritto d'autore²⁵. La norma, pensata in un'ottica diversa da quella della tutela del mercato, prevedeva fra le condotte punibili solo la riproduzione di un'opera altrui. Ebbene, si affermava che nella fattispecie della riproduzione di un'opera altrui si dovesse intendere compresa qualsiasi forma di vera e propria abusiva duplicazione integrale di un'opera d'arte, e quindi anche la falsificazione di essa.

Il vero punto debole di tale impostazione risiedeva nell'esigua sanzione, solo pecuniaria, in quanto quella alternativa della reclusione, prevista al secondo comma²⁶, faceva riferimento ad eventi specifici del tutto estranei alla tematica in questione.

Nondimeno, la giurisprudenza subordinava la risposta penale alla prova della sussistenza di un apporto creativo.

In seguito, con l'entrata in vigore della legge n. 689 del 1981 di depenalizzazione, la quale non opera per i reati puniti nell'ipotesi aggravata con pena detentiva, anche alternativa, la fattispecie di cui al 171, lett. a, è stata considerata, discordantemente, depenalizzata; ciò in virtù di quell'opinione che ritiene il secondo comma un autonomo reato²⁷.

In ultima analisi, la giurisprudenza, nelle ipotesi di falso di opere di grafica come stampe, serigrafie, ecc. prodotte in serie e non autografate dall'autore, aveva prospettato l'applicazione dell'art. 473 c.p., sulla contraffazione, alterazione di opere dell'ingegno²⁸. Perché ciò fosse possibile, era necessario che la falsificazione

periodico, di opere dell'arte figurativa, esposte anni prima in una mostra, in quanto riguardanti un fatto di interesse pubblico».

²⁵ Art. 171, comma 1, lett. a, l. n. 633 del 1941: «Salvo quanto disposto dall'art. 171-bis e dall'articolo 171-ter è punito con la multa da euro 51 a euro 2.065 chiunque, senza averne diritto, a qualsiasi scopo e in qualsiasi forma: a) riproduce, trascrive, recita in pubblico, diffonde, vende o mette in vendita o pone altrimenti in commercio un'opera altrui o ne rivela il contenuto prima che sia reso pubblico, o introduce e mette in circolazione nello Stato esemplari prodotti all'estero contrariamente alla legge italiana».

²⁶ Art. 171, comma 2, l. n. 633 del 1941: «La pena è della reclusione fino ad un anno o della multa non inferiore a euro 516 se i reati di cui sopra sono commessi sopra una opera altrui non destinata alla pubblicità, ovvero con usurpazione della paternità dell'opera, ovvero con deformazione, mutilazione o altra modificazione dell'opera medesima, qualora ne risulti offesa all'onore od alla reputazione dell'autore».

²⁷ CIPOLLA, *La repressione penale*, cit., 272; LEMME, *La contraffazione e alterazione d'opere d'arte nel diritto penale*, cit., 7 s.

²⁸ Art. 473 c.p.: «Chiunque, potendo conoscere dell'esistenza del titolo di proprietà industriale, contraffà o altera marchi o segni distintivi, nazionali o esteri, di prodotti industriali, ovvero chiunque, senza essere concorso nella contraffazione o alterazione, fa uso di tali marchi o segni

si estendesse a timbri, etichette, segni distintivi di uno studio grafico, apposti direttamente dall'autore, o su sua autorizzazione, allo scopo di garantire l'acquirente dell'autenticità dell'opera grafica. Quest'ultimo poteva incorrere eventualmente nelle sanzioni previste dall'art. 712 c.p., acquisto di cose di sospetta provenienza, e dall'art. 648 c.p., ricettazione.

Tuttavia, si può considerare l'art. 473 c.p. del tutto estraneo alla materia della falsificazione dell'arte, in quanto sarebbe armonizzato nell'oggetto al R.D. n. 929 del 21 giugno 1942 in tema di brevetti per marchi d'impresa, dunque afferente al diritto industriale²⁹.

Con l'entrata in vigore della Legge Pieraccini il 2 gennaio del 1972, il legislatore pose fine alla propria inerzia di fronte al dilagare del fenomeno dei falsi nel mercato dell'arte e introdusse nell'ordinamento italiano nuove fattispecie delittuose.

Inizialmente fu redatto un disegno di legge, datato 21 novembre 1969, composto da un solo articolo³⁰, a contenuto esclusivamente penale, il cui scopo prioritario, a detta

contraffatti o alterati, è punito con la reclusione da sei mesi a tre anni e con la multa da euro 2.500 a euro 25.000.

Soggiace alla pena della reclusione da uno a quattro anni e della multa da euro 3.500 a euro 35.000 chiunque contraffà o altera brevetti, disegni o modelli industriali, nazionali o esteri, ovvero, senza essere concorso nella contraffazione o alterazione, fa uso di tali brevetti, disegni o modelli contraffatti o alterati.

I delitti previsti dai commi primo e secondo sono punibili a condizione che siano state osservate le norme delle leggi interne, dei regolamenti comunitari e delle convenzioni internazionali sulla tutela della proprietà intellettuale o industriale».

²⁹ BOCHICCHIO, voce *Opere d'arte (contraffazione o alterazione di)*, cit., 313.

³⁰ «Chiunque contraffà o altera un'opera d'arte, di autore antico, moderno o contemporaneo, ovvero, senza concorso nella contraffazione o alterazione, detiene, diffonde, vende o mette in vendita o pone altrimenti in commercio un'opera contraffatta o alterata, o introduce o mette in circolazione nel territorio nazionale esemplari contraffatti o alterati all'estero, è punito con la reclusione da sei mesi a tre anni e con la multa da lire 80.000 a lire 800.000.

Alle stesse pene soggiace colui che, al fine di favorire la consumazione dei reati di cui al comma precedente, autentica opere contraffatte o alterate.

Le opere contraffatte o alterate, insieme con i mezzi o altri utensili diretti a commettere il delitto, sono confiscate. In caso di recidiva da parte di chi ne sia titolare, è revocata la licenza di esercizio per la compravendita di oggetti e di opere d'arte.

L'estratto della sentenza di condanna per i reati previsti dai precedenti commi è pubblicato a spese del condannato su tre quotidiani con diffusione nazionale editi in tre città diverse, per due volte nel corso del semestre successivo alla data della sentenza. Il giudice ha facoltà di decidere la pubblicazione integrale della sentenza.

Le disposizioni di cui ai precedenti commi non si applicano a chi effettua, detiene, mette in vendita o altrimenti diffonde copie di opere d'arte non aventi finalità di contraffazione e che comunque siano dichiarate espressamente non autentiche all'atto dell'esposizione o della vendita a terzi.

In ogni caso il venditore è tenuto a dare all'acquirente attestazione scritta circa l'autenticità dell'opera venduta. La violazione della presente disposizione è punita con l'arresto fino a un anno e con la multa fino a lire 400.000 e, in caso di recidiva, con la revoca della licenza di esercizio per la compravendita di oggetti e opere d'arte».

dei suoi proponenti, era quello di tutelare il buon nome degli artisti e la buona fede degli acquirenti delle opere³¹.

Successivamente si preferì passare a una nuova versione strutturata in nove articoli, dall'oggetto sostanziale diversificato.

Le prime due disposizioni concernevano il commercio di opere di pittura, di scultura, di grafica, di oggetti di antichità o di interesse storico od archeologico. In particolare, l'art. 1 estendeva la legge n. 426 del 1971, Disciplina del commercio, all'esercizio di attività di vendita al pubblico o di esposizione a fine di commercio di opere sopra menzionate, obbligando tutti coloro che intendessero esercitare tale tipo di commercio all'iscrizione in una speciale sezione del registro dei commercianti istituito con l'art. 1 della l. n. 426,³² (non solo i mercanti di professione, ma anche gli studi d'arte o le istituzioni analoghe nelle quali si pratici il commercio o l'esposizione a scopo di vendita).

L'ultimo comma sottoponeva l'esercizio del commercio di interesse artistico, storico, archeologico a un provvedimento di autorizzazione, rilasciato dal sindaco competente a norma dell'art. 24, l. n. 426³³.

L'art. 2 fissava due obblighi a carico degli esercenti tali attività: rendere disponibili all'acquirente gli attestati di autenticità e di provenienza delle opere e rilasciare, sempre all'acquirente all'atto della vendita, copia fotografica dell'opera o dell'oggetto con sottoscritta dichiarazione di autenticità e indicazione della provenienza.

Agli articoli 3 e 4 venivano delineate le nuove indispensabili fattispecie delittuose: di contraffazione, alterazione, riproduzione al fine di trarne illecito profitto di opere appartenenti alle categorie elencate all'art. 1; di messa in commercio, detenzione a

³¹ TAMIOZZO, *La legislazione dei beni culturali e paesaggistici*, cit., 346.

³² Art. 1, comma 1, l. n. 426 del 1971: «Presso ciascuna camera di commercio, industria, artigianato e agricoltura è istituito il registro degli esercenti il commercio all'ingrosso, il commercio al minuto, nelle varie forme in uso, e l'attività di somministrazione al pubblico di alimenti o bevande disciplinata nel capo II del testo unico delle leggi di pubblica sicurezza approvato con R.D. 18 giugno 1931, n. 773, e dal relativo regolamento di esecuzione approvato con R.D. 6 maggio 1940, n. 635».

³³ Art. 24, comma 2, l. n. 426 del 1971: «L'autorizzazione è rilasciata dal sindaco del comune nel cui territorio ha sede l'esercizio, sentito il parere delle commissioni di cui agli articoli 15 e 16, con la osservanza dei criteri stabiliti dal piano. È soggetto alla sola comunicazione al sindaco l'ampliamento che non eccede il 20 per cento della superficie di vendita originaria dell'esercizio per una sola volta, applicandosi alle nuove superfici o ai nuovi volumi le contribuzioni o gli oneri previsti dalle leggi vigenti».

fine di commercio, introduzione nel territorio dello Stato, messa in circolazione come autentiche delle medesime opere contraffatte, alterate o riprodotte; di autenticazione o accreditamento degli stessi beni.

Gli articoli 5, 6, 7 contenevano un'ipotesi di aggravamento di pena, nel caso in cui le condotte fossero realizzate nell'esercizio di attività commerciale, pene accessorie e misure di sicurezza patrimoniali. In tal senso un ruolo importante rivestiva l'introduzione della obbligatoria confisca degli esemplari contraffatti, alterati o riprodotti, e del divieto di vendita nelle aste dei corpi di reato delle medesime cose confiscate, senza limiti di tempo.

L'ultima disposizione di diritto penale sostanziale, l'art. 8, escludeva la punibilità di quei soggetti che dichiarino espressamente la non autenticità delle opere descritte nell'art. 1 nel caso di riproduzione, detenzione, vendita, diffusione delle copie o imitazioni delle medesime.

Infine, l'art. 9 prevedeva, e prevede, due regole a carattere processuale. In virtù della prima di esse, il giudice è obbligato ad avvalersi, in relazione alla natura dell'opera ritenuta non autentica, dei periti indicati dal Ministero per i beni culturali e ambientali, il quale, a sua volta, è tenuto a prendere in considerazione la designazione della competente sezione del Consiglio superiore delle belle arti. A seguito della sentenza del 14 aprile 1988, n. 440, della Corte Costituzionale, il giudice è tuttavia solo facoltizzato ad avvalersi di questa particolare procedura di nomina del perito³⁴.

La seconda impone al giudice, nel caso in cui oggetto del reato sia un'opera d'arte contemporanea, di assumere come testimone l'artista, al quale l'opera sia attribuita o la cui firma sia apposta all'opera stessa.

Sono indubbi i meriti della legge 20 novembre 1971, n. 1062 nell'aver colmato lacune non più tollerabili, come quella riguardante la tutela penale dell'arte

³⁴ Corte Cost., 14 aprile 1988, n. 440, in *www.giurcost.org*: «L'art. 9 comma 1 legge 20 novembre 1971 n. 1062 è incostituzionale per violazione dell'art. 24, comma 2, Cost., nella parte in cui nei giudizi per reati di falsa attribuzione di dipinti, contemplato negli artt. 3 e 5 legge n. 1062 cit., stabilisce che il giudice deve avvalersi (anziché può avvalersi) di periti indicati dal ministero della Pubblica Istruzione (ora dei Beni Culturali e Ambientali) fino a quando non sia istituito l'albo dei consulenti tecnici di opere d'arte perché viola il principio di indipendenza della magistratura condizionando ad un atto vincolante di un'autorità amministrativa l'esercizio della funzione giurisdizionale in un momento delicato del processo, qual è quello della scelta del perito». Sul punto v. oltre.

contemporanea³⁵, lasciata scoperta dalla legge del 1939, e quella conseguente a una mancata previsione, protratta nel tempo, di una specifica condotta di falsificazione dell'arte perseguibile d'ufficio.

Inoltre, si anticipava il momento della punibilità alla contraffazione in sé, seppur delimitata soggettivamente dal fine di trarne illecito profitto, e si andava a contrastare il fenomeno dei consiglieri fraudolenti, più o meno competenti, disposti ad attestare l'autenticità di beni culturali falsi.

Tuttavia, e qui si annida un punto debole, non fu istituito l'albo dei consulenti tecnici in materia di opere d'arte, nonostante fosse auspicato, lasciando il mercato dell'arte in balia di soggetti inclini a millantare competenze inesistenti.

A distanza di più di vent'anni dalla sua entrata in vigore, la legge aveva trovato scarsa applicazione da parte dei giudici. Venne stimato, partendo dai dati noti nel 1995, che i processi in cui aveva trovato applicazione la legge 1062 non superassero il centinaio, con una media di cinque per anno³⁶. Le ragioni possono essere rintracciate nell'atteggiamento diffuso fra le vittime di inganno in questo campo, restie ad adire la via giudiziaria perché hanno preferito una composizione transattiva del contenzioso, o per non pubblicizzare la loro collezione privata o, semplicemente, per vergogna, oppure, infine, per poter rivendere l'opera a un altro acquirente inconsapevole.

In aggiunta alla scarsità applicativa fece eco il disinteresse da parte della dottrina³⁷. Il d.lgs. n. 490 del 29 ottobre 1999 (d'ora in poi T.U.³⁸) inglobava quasi integralmente la disciplina normativa contenuta nella legge del 1971, oltre a disposizioni provenienti dalla legge del 1939, dalle leggi urbanistiche e paesaggistiche. L'intervento normativo si inserisce in un contesto di razionalizzazione del sistema amministrativo, alla fine degli anni Novanta, con

³⁵ Sul punto LANZI, *La tutela del patrimonio artistico attraverso la repressione delle falsificazioni delle opere d'arte. Carenze e limiti della legislazione vigente*, in *La tutela penale del patrimonio artistico: Atti del sesto Simposio di studi di diritto e procedura penali, promosso dalla Fondazione "Avv. Angelo Luzzani" di Como*, Milano, 1977, 218, il quale definisce la mancata tutela penale dell'arte contemporanea un «assurdo dato che la *ratio* di tutela del patrimonio artistico si deve spingere a salvaguardare lo stesso anche in funzione dei benefici che ne possono trarre le generazioni future».

³⁶ LEMME, *La contraffazione e alterazione d'opere d'arte nel diritto penale*, cit., 10.

³⁷ ID., 10.

³⁸ Testo unico delle disposizioni legislative in materia di beni culturali e ambientali, a norma dell'articolo 1 della legge 8 ottobre 1997, n. 352.

l'intento di dare chiarezza all'insieme delle norme che si erano stratificate nel corso del tempo in materia di beni culturali e ambientali, spesso senza un opportuno coordinamento.

Apparentemente l'art. 127 del T.U. si limitò a trasporre integralmente le norme della legge del 1971³⁹, mantenendo alla lettera a) la tripartizione in contraffazione, alterazione e riproduzione di opere di pittura, scultura, grafica ecc., e conservando immutate le altre condotte nelle successive lettere b), c), e d)⁴⁰.

Allo stesso modo, l'art. 128 ricalcò fedelmente il testo dell'art. 8, eccetto il secondo comma, della legge Pieraccini, ribadendo la causa di non punibilità ivi prevista⁴¹. Si espunse l'illiceità del profitto dal reato di contraffazione e si aumentò la sanzione pecuniaria.

Tuttavia, l'inserimento di tali disposizioni all'interno del Titolo Primo del T.U. destò sin da subito gravi incertezze in sede interpretativa, a causa della preclusione generale contenuta nel comma 6 dell'art. 2⁴², il quale escludeva dall'oggetto della disciplina del Titolo tutte le opere di autori viventi o la cui esecuzione non risalisse ad oltre cinquant'anni.

Dalla dottrina si levò una forte critica ai compilatori dell'art. 127, responsabili di

³⁹ Artt. 3-7

⁴⁰ Art. 127, co.1, T.U.: «È punito con la reclusione da tre mesi fino a quattro anni e con la multa da lire 200.000 fino a 6.000.000:

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».

⁴¹ Art. 128 T.U.: «Le disposizioni dell'articolo 127 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 dei pari ai restauri artistici che non abbiano ricostruito in modo determinante l'opera originale».

⁴² Art. 2, comma 6, T.U.: «Non sono soggette alla disciplina di questo Titolo, a norma del comma 1, lettera a), le opere di autori viventi o la cui esecuzione non risalga ad oltre cinquanta anni».

una cattiva o quantomeno disattenta trasposizione della legge del 1971⁴³. In tale ottica, si trattava evidentemente di un incomprensibile passo indietro rispetto alla chiara scelta normativa del passato, ossia quella di offrire tutela penale anche ai beni d'arte contemporanea.

Tuttavia, si nutriva fiducia in un'estensione, da parte degli organi giudicanti, dei risultati esegetici della legge 1062 anche all'art. 127 del T. U., fondata sulla natura meramente compilativa dello stesso, desumibile dall'art. 1 della legge delega n. 352 dell'8 ottobre 1997⁴⁴.

Il Governo era infatti delegato a riunire e coordinare le disposizioni legislative vigenti, apportando a esse le modifiche strettamente necessarie al loro coordinamento formale e sostanziale. Facendo leva su tale disposizione, era possibile affermare l'incostituzionalità dell'art. 2, comma 6, per eccesso di delega. Il legislatore del 1999 avrebbe disatteso i principi stabiliti nella delega e introdotto novità sostanziali nella materia dei falsi d'arte, anziché limitarsi a dare attuazione a

⁴³ Cfr. l'intervento di LEMME, *Il Testo Unico, una pilatesca dilazione*, in *Il Giornale dell'Arte*, gennaio 2000. Si sottolineava come l'art 2, co.6 del T.U. reggesse l'intero primo titolo, compreso l'art. 127, recante le norme penali in materia di contraffazione di opere d'arte. Ciò poneva un limite alla tutela penale avanzata, voluta dalla Legge Pieraccini. «Nel corso del Convegno di Pontignano del maggio 1999 (...), io avevo rilevato l'errore nella prima versione del Testo Unico e lo avevo chiaramente denunciato, sperando che qualcuno lo avesse riferito a chi di ragione. Evidentemente così non è stato e l'errore è rimasto anche nella sua seconda e definitiva versione che, sotto questo profilo, potrebbe essere emendata dalla Corte Costituzionale per eccesso di delega, ove la questione fosse portata avanti al Giudice delle leggi. L'errore non sarebbe in tal caso irrimediabile ma ciò non toglie che poteva e doveva essere evitato. Anche perché non è del tutto pacifico che la Corte possa intervenire. Infatti quando vi sia una sequenza di leggi penali, quella più favorevole al Reo deve trovare sempre applicazione, anche se abrogata per intervento della Corte Costituzionale, con la conseguente impossibilità, per questa, di eliminare le cosiddette "norme penali a favore". Ove si accennasse tale ragionamento (e non sarebbe certo un ragionamento peregrino) l'intervento del Giudice delle leggi risulterebbe addirittura precluso. Si obietterà che esiste una funzione di supplenza alla Legge Pieraccini, attuata attraverso le norme in materia di falso e di truffa: ed è parzialmente vero. Ma la Legge Pieraccini realizza una tutela avanzata, che precede l'apposizione di una falsa firma o la messa in commercio dell'opera contraffatta, quando sia palese la sua destinazione alla rivendita. E questa, che abbiamo chiamato tutela avanzata, esplica una funzione fondamentale nella repressione del falso d'arte, che non può essere circoscritta solo alle opere eseguite oltre cinquant'anni or sono o da autori non più viventi».

⁴⁴ Art. 1, comma 1, 2, legge-delega n. 352 dell'8 ottobre 1997: «Il Governo della Repubblica è delegato ad emanare, entro un anno dalla data di entrata in vigore della presente legge, un decreto legislativo recante un testo unico nel quale siano riunite e coordinate tutte le disposizioni legislative vigenti in materia di beni culturali e ambientali. Con l'entrata in vigore del testo unico sono abrogate tutte le previgenti disposizioni in materia che il Governo indica in allegato al medesimo testo unico. Nella predisposizione del testo unico di cui al comma 1, il Governo si attiene ai seguenti principi e criteri direttivi: a) possono essere inserite nel testo unico le disposizioni legislative vigenti alla data di entrata in vigore della presente legge, nonché quelle che entreranno in vigore nei sei mesi successivi; b) alle disposizioni devono essere apportate esclusivamente le modificazioni necessarie per il loro coordinamento formale e sostanziale, nonché per assicurare il riordino e la semplificazione dei procedimenti».

quanto previsto dal legislatore delegante, stravolgendo pesantemente la *ratio* del legislatore del 1971. Infatti, tra gli intenti primari dei compilatori della legge 1062 non si poteva negare vi fosse quello di tutelare gli autori di opere d'arte contemporanea.

D'altra parte, il limite posto dall'art. 2 del T. U. non era affatto invalicabile, come dimostravano le numerose deroghe espresse nel corso del Titolo Primo⁴⁵, le quali approntavano condizioni diversificate con riferimento alla datazione dei beni.

Rompendo gli indugi, il Tribunale di Piacenza, il 14 giugno del 2001, con ordinanza rimetteva alla Corte Costituzionale la questione di legittimità costituzionale dell'art. 2, comma 6, in relazione all'art. 1 della legge delega del 1997 e all'art. 127 del T. U., e con riferimento all'art. 76 della Costituzione.

La Corte ritenne la questione infondata. Ammettendo la diversa sfera di applicazione della legge del 1939, da cui proveniva l'art. 2 comma 6, e la legge del 1971, appariva evidente un mero difetto di coordinamento formale tra la legge 1089 e il Titolo Primo del nuovo T. U., e non un caso di eccesso di delega. Ciò si desumeva dal fatto che il legislatore si fosse limitato a riprodurre le fattispecie incriminatrici del 1971 senza alcuna modifica sostanziale. Inoltre, egli non aveva abrogato l'art. 9 della legge 1062, il quale faceva riferimento alla testimonianza dell'autore vivente⁴⁶. In conclusione, tramite un'interpretazione logico-sistematica degli articoli 2, comma 6 e 127 del decreto legislativo, le norme incriminatrici relative alla contraffazione, al commercio e all'autenticazione di opere d'arte contraffatte o alterate continuavano ad applicarsi anche alle opere di autori viventi o la cui esecuzione non risalisse ad oltre cinquant'anni⁴⁷.

⁴⁵ Ad esempio, i mezzi di trasporto indicati alla lettera e) dell'art. 3 del T.U., tutelati se aventi più di settantacinque anni, o gli immobili adibiti a studi d'artista, per i quali l'art. 52 precludeva la possibilità di modificarne la destinazione d'uso qualora fosse risultato che i medesimi erano stati adibiti alla predetta funzione da almeno vent'anni.

⁴⁶ Corte cost., 10 maggio 2002, n. 173, in *www.giurcost.org*.

Tuttavia, la Cassazione aveva accolto una posizione ben differente. Con la sentenza del 18 settembre 2001, n. 37782, aveva affermato che il combinato disposto dell'art. 2, comma 1, del T.U. e del comma 6 del medesimo articolo individuasse le cose cui doveva essere attribuita la qualifica di beni culturali, tutelati secondo le disposizioni del titolo I del T.U., in attuazione dell'art. 9 Cost. Alla luce di tale combinato disposto non risultavano essere beni culturali le opere di autori viventi o la cui esecuzione non risalisse ad oltre cinquant'anni, di modo che ad essi non si applicava la sanzione prevista dall'art. 127 compreso nel titolo I. Cfr. per approfondimenti CIPOLLA *L'arte contemporanea, la repressione penale del falso e l'art.2 comma 6 d.lg. 29 ottobre 1999, n.490*, in *Cass. Pen.*, 2002, 7-8, 2463.

⁴⁷ CIPOLLA, *La repressione penale*, cit., 273 s.; MACCARI, *Il falso d'arte nel nuovo codice dei beni*

Infine, con l'entrata in vigore del d.lgs. n. 42 del 22 gennaio 2004, il CBC, le norme contenute nella Legge Pieraccini, e poi trasfuse nel T.U., sono state quasi interamente riprodotte negli articoli 178⁴⁸ e 179⁴⁹, con l'accorgimento dell'articolo 10, comma 5, che ha consentito di comprendere nell'ambito del 178 le opere di artisti contemporanei⁵⁰.

2. L'oggetto materiale dell'incriminazione

La legislazione vigente, mantenendo inalterato il testo del 1971, individua l'oggetto delle condotte criminose concernenti il falso d'arte nelle opere di pittura, scultura o

culturali e del paesaggio, in MACCARI e PIERGIGLI (a cura di), *Codice dei beni culturali e del paesaggio tra teoria e prassi*, Milano, 2006, 461 ss.; MANSI, *La tutela dei beni culturali e del paesaggio: analisi e commento del decreto legislativo 22 gennaio 2004 n.42 Codice dei beni culturali e del paesaggio e delle altre norme di tutela con ampi riferimenti di dottrina e di giurisprudenza; nonché sulla circolazione delle opere d'arte nel diritto interno, in quello comunitario e in quello internazionale e sul commercio dei beni culturali*, Padova, 2004, 191; TAMIOZZO, *La legislazione dei beni culturali e paesaggistici*, cit., 349 ss.

⁴⁸ Art. 178 CBC: «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; d) chiunque mediante altre dichiarazioni, perizie, pubblicazioni, apposizione di timbri ed 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.

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.

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.

È 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».

⁴⁹ Art. 179 CBC: «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».

⁵⁰ Art. 10, comma 5, CBC: «Salvo quanto disposto dagli articoli 64 e 178, non sono soggette alla disciplina del presente Titolo le cose indicate al comma 1 e al comma 3, lettere a) ed e), che siano opera di autore vivente o la cui esecuzione non risalga ad oltre cinquanta anni».

grafica, nonché negli oggetti di antichità o di interesse storico o archeologico, senza fornire ulteriori informazioni.

Sebbene si denoti un'apparente chiarezza, soprattutto con riferimento ai concetti di pittura, scultura o grafica, il dato testuale è foriero di dubbi interpretativi circa l'esatta individuazione dell'ambito di operatività della tutela, potenzialmente sintomatici di una carenza rispetto al principio di tassatività e determinatezza vigente nel diritto penale⁵¹.

Per scongiurare interpretazioni analogiche è dunque necessario individuare l'esatta portata della disposizione in riferimento all'oggetto materiale dell'incriminazione, evitando di incorrere in un'eccessiva rigidità esegetica, sconsigliata dalla natura essenzialmente extragiuridica dei concetti richiamati dalla norma.

2.1. Opere d'arte

Il primo problema interpretativo sorge già dall'intitolazione "contraffazione di opere d'arte", in cui viene impiegato un termine, per l'appunto "opere d'arte", il quale vorrebbe esprimere in sintesi l'oggetto delle condotte prese in considerazione dalla norma, ma che non viene più utilizzato nell'articolato che segue.

Prima di chiarire se la discordanza si riduca a una mera formalità o investa la sostanza dell'incriminazione, è bene definire il concetto extranormativo di opera d'arte e il suo impiego nell'ambito del diritto penale.

Nella coscienza comune l'opera d'arte è il prodotto del genio creativo umano, che può assumere infinite forme e manifestarsi attraverso diverse tecniche — la pittura, la scultura, l'architettura, ma anche la musica, il teatro, la letteratura, il cinema — purché questo sia dotato di un particolare valore estetico e culturale, di cui è diretta conseguenza quello economico.

⁵¹ PITTARO, *Principio di tassatività ed elementi normativi extragiuridici della fattispecie penale*, in *Giur. cost.*, 1988, 2152; VASSALLI, voce *Tipicità*, in *Enc. dir.*, XLIV, 1992, 535 ss.; PALAZZO, voce *Legge penale*, in *Dig. disc. pen.*, vol. VII, 1993, 338; ANTOLISEI, *Manuale di diritto penale: parte generale*, 16^a ed., Milano, 2003, 486 ss.; MARINUCCI, DOLCINI, *Manuale di Diritto Penale. Parte generale*, 7^a ed. agg., Milano, 2018, 77 ss. La determinatezza della legge penale opera su due piani diversi e nei confronti di due diversi destinatari. In primo luogo, sul piano della formulazione legislativa delle norme penali, il principio di determinatezza si rivolge al legislatore imponendogli di redigere in modo accurato le leggi penali. In secondo luogo, sul piano dell'interpretazione e applicazione della legge, il principio si identifica col divieto di analogia, assumendo il nome di "tassatività". In tale accezione, il principio attiene alla impossibilità o meglio al divieto rivolto al giudice di applicare una determinata disposizione a casi concreti non perfettamente corrispondenti alla figura astratta o legale.

È impossibile distinguere la nozione di opera da quella di arte, in quanto quest'ultima può essere definita come l'attività umana volta a creare opere a cui si riconosce un valore estetico, per mezzo di forme, colori, parole o suoni, e, più latamente, anche la sua estrinsecazione sensibile, ovverosia le opere stesse⁵².

In un senso tecnico, dunque più puntuale, è opera d'arte quella cosa che allo stato attuale è ritenuta tale nell'opinione prevalente degli specialisti, vale a dire gli storici dell'arte e i critici, i quali tendono a includervi, accanto ai massimi capolavori, anche opere che in sé non presentano i caratteri di un eccezionale estro creativo, ma che hanno contribuito in qualche modo a delineare un determinato momento storico⁵³.

Infine, in un'ottica prettamente giuridica, non risulta menzionato il termine opera d'arte nell'art. 1 della legge n. 1089 del 1939, così come recepito nel T. U., e successivamente nel CBC, così come non avviene nella legge n. 633 del 1941 sulla protezione del diritto d'autore.

L'unico precedente è l'art. 529 c.p.⁵⁴, dove viene fornita la definizione di "osceno" al fine di delimitare la sfera di punibilità.

La giurisprudenza costante al riguardo considera opera d'arte ogni espressione di una particolare capacità creativa ed elevatezza d'ispirazione che sia oggettivamente e universalmente riconosciuta come tale⁵⁵.

Ritornando al testo dell'art. 178 del CBC, il concetto di opera d'arte potrebbe ben ricomprendere le opere di pittura, scultura e grafica, in quanto espressioni di

⁵² COCO, *Teoria del falso d'arte*, Padova, 1988, 3; SESSA, *L'Opera d'Arte e la sua riproduzione*, in *Foro Amm.*, 2000, 7-8, 2941.

⁵³ SESSA, *L'Opera d'Arte e la sua riproduzione*, cit.

⁵⁴ Art. 529 c.p.: «Agli effetti della legge penale, si considerano "osceni" gli atti e gli oggetti, che, secondo il comune sentimento, offendono il pudore.

Non si considera oscena l'opera d'arte o l'opera di scienza, salvo, che, per motivo diverso da quello di studio, sia offerta in vendita, venduta o comunque procurata a persona minore degli anni diciotto».

⁵⁵ Cass. pen., Sez. III, 20 febbraio 1970, *Sampietro*, in *Il Foro Italiano*, vol. 94, No. 2, 1971, 114. Premesso il principio secondo cui tra oscenità e arte non sussiste inconciliabilità, in quanto anche la vera opera d'arte potrebbe avere un'effettiva attitudine a offendere il comune sentimento del pudore, la Suprema Corte afferma che «la definizione di opera d'arte deve ricavarsi dai canoni generalmente accettati, e cioè che il prodotto artistico sia tale, per doti intrinseche di espressione creativa e di fantasiosa trasfigurazione del reale, da costituire strumento di elevazione spirituale o di godimento estetico. L'inoperatività della sanzione penale all'osceno voluta dal legislatore (art. 529 cpv. c.p.) è stata dettata dall'esigenza di tener conto delle insopprimibili aspirazioni dell'umanità verso la bellezza dell'arte, ma perché ciò si verifichi è necessario che l'elaborato presenti, nella sua obiettiva consistenza, pregi artistici effettivi a contenuto di intuizione universale. È necessario che il prodotto artistico sia effettivamente l'espressione di una ispirazione di livello superiore e che riesca a suscitare un vero stato emotivo, un autentico godimento intellettuale».

capacità creative, mentre gli oggetti di antichità e di interesse storico o archeologico potrebbero sfuggire a tale nozione. Infatti, l'oggetto antico, storico, archeologico non è necessariamente un'opera, ossia può non essere il frutto di attività dell'intelletto, come ad esempio un fossile, uno scheletro.

Nel disegno di legge originario della legge Pieraccini del novembre del 1969, l'articolo unico utilizzava l'espressione opera d'arte di autore antico, moderno o contemporaneo, come oggetto delle condotte di contraffazione e alterazione. Poi, nei vari passaggi parlamentari successivi, il testo fu radicalmente mutato, dapprima prevedendo come oggetto materiale l'opera di pittura, scultura o grafica, e in seguito introducendo gli oggetti di antichità o di interesse storico o archeologico⁵⁶. Tale ripensamento del legislatore può essere inteso come una presa di coscienza dell'inattuabilità del disposto nella sua formulazione originaria.

L'espressione opere d'arte avrebbe comportato, nell'accertamento del fatto, una verifica complessa della rilevanza artistica dell'oggetto della falsificazione, ovverosia dell'originale imitato, copiato o alterato. Questo perché quando si parla di oggetto materiale del falso artistico, si deve intendere quella porzione della realtà esterna che viene falsificata, un falso reale, e non documentale. L'operazione appariva quasi impossibile in relazione alla contraffazione, data l'interpolazione della fantasia creativa del falsario.

Per concludere, il contrasto fra la rubrica e il testo dell'art. 178 CBC va risolto a favore di quest'ultimo, come sostenuto anche dalla giurisprudenza in passato⁵⁷. La

⁵⁶ Il testo approvato il 17 giugno 1970, strutturato in tre articoli, prevedeva quale oggetto materiale e della tutela non più l'opera d'arte ma l'opera di pittura, scultura o grafica. Trasmessi gli atti alla Commissione Giustizia della Camera, nei primi mesi del 1971, l'VIII Commissione Istruzione si dichiarò favorevole al provvedimento, purché se ne estendesse l'efficacia agli "oggetti di antichità, di interesse archeologico, storico e attinenti al costume". In sede di Comitato ristretto, l'emendamento fu ridotto, eliminando il riferimento agli "oggetti attinenti al costume", e veniva ad assumere la forma della versione definitiva, approvata il 21 luglio 1971, ovvero "opere di pittura, scultura e grafica, oggetti di antichità o di interesse storico od archeologico".

⁵⁷ In questo senso Cass. pen., 27 gennaio 1983, *Malaguti in Riv. pen.*, 1983, 902: «La legge 20 novembre 1971, n. 1062, concernente norme penali sulla contraffazione od alterazione di opere d'arte, non tutela l'opera d'arte universalmente e oggettivamente riconosciuta come valida espressione di attività creativa, bensì l'opera intesa come attività di scultura o di pittura, senza richiedere un particolare valore dell'opera stessa»; Cass. pen., Sez. II, 20 ottobre 1995, in *Giust. pen.*, II, 573: «la dottrina unanime ha evidenziato che nonostante l'intitolazione: norme penali sulla contraffazione o alterazione di opere d'arte, la disciplina fa esclusivo riferimento oggettivo al mezzo espressivo, prescindendo del tutto dal valore artistico e dal pregio delle opere prese in considerazione sicché presenta anche un ambito di tutela e di repressione del tutto differente sia dalla normativa concernente il settore dei beni culturali sia da quella relativa al diritto d'autore, pur presentando con questa alcuni punti di contatto».

disciplina fa esclusivo riferimento oggettivo al mezzo espressivo, prescindendo da ogni giudizio estetico.

Il termine opere d'arte potrà essere utile a inquadrare l'oggetto materiale della fattispecie nell'ambito della materia artistica, senza esprimere alcun giudizio su di esso⁵⁸.

2.2. Beni culturali

Per delimitare esaustivamente l'ampiezza oggettiva delle condotte criminose in esame, è necessario portare l'attenzione sul rapporto esistente tra la nozione di beni culturali e le opere od oggetti indicati nell'art. 178 CBC. In particolar modo, si ritiene opportuno chiarificare il concetto di bene culturale.

La definizione di bene culturale è stata accolta dal sistema legislativo italiano con il T. U. del 1999 e, in seguito, recepita nel CBC del 2004, in una versione ispirata alla formulazione data dalla Commissione Franceschini nel 1967.

In precedenza, il testo di riferimento in materia era la legge n. 1089 del 1939, improntata a una visione elitaria ed estetizzante dei beni da tutelare, più attenta a conservare la materialità delle cose, che a valorizzare l'intrinseco valore culturale. Optando per un elenco non tassativo delle cose oggetto di tutela, la legge in questione faceva ricorso a un criterio di individuazione di tali beni basato sul concetto d'interesse, questo articolato in artistico, storico, archeologico ed etnografico⁵⁹.

⁵⁸ COCO, *Teoria del falso d'arte*, Padova, 1988, 3 ss.; CIPOLLA, *La repressione penale*, cit., 277 s. In questo senso, tra i primi NUVOLONE, *Relazione di Sintesi*, in *La tutela penale*, cit., 310: «Si tratta di mettersi d'accordo su un punto, su cui da secoli, da millenni direi, non ci si mette d'accordo: e cioè sul concetto di cosa d'arte e sul concetto stesso d'arte. Non tutte le leggi a mio avviso richiedono questa definizione. Vorrei richiamare per esempio la vostra attenzione sulla legge n. 1062/1971 sulla contraffazione di opere d'arte: nella rubrica si parla di opera d'arte, poi nel corso degli articoli, si parla di contraffazione di opere di pittura, di scultura eccetera, senza minimamente fare accenno alla qualificazione artistica. Parla di mercanti d'arte, ma questa terminologia fa parte del linguaggio comune e non è risolutiva, e neanche pertinente, per la impostazione del problema. Cioè praticamente, in materia di contraffazione di così dette opere d'arte, secondo la mia opinione, attraverso un'esegesi della legge del 1971, non occorre assolutamente che la cosa rivesta un carattere artistico».

⁵⁹ Art. 1, l. n. 1089 del 1939: «Sono soggette alla presente legge le cose, immobili e mobili, che presentano interesse artistico, storico, archeologico o etnografico, compresi: a) le cose che interessano la paleontologia, la preistoria e le primitive civiltà; b) le cose d'interesse numismatico; c) i manoscritti, gli autografi, i carteggi, i documenti notevoli, gli incunaboli, nonché i libri, le stampe e le incisioni aventi carattere di rarità e di pregio.

Ben presto si rilevò l'improprietà dell'uso del termine interesse, che, nella sua accezione comune, non esprime una qualità di un bene, ma una relazione emozionale tra questo e una persona.

In ossequio a un diverso significato attribuito all'espressione, si preferì sostituirlo nella prassi con quello correlativo di "valore".

Dunque, l'espressione "cosa di interesse artistico" non implicava alcuna valutazione di ordine puramente estetico, ma un giudizio storico sul valore della cosa d'arte, che sottolineasse il ruolo, espresso quantitativamente, dell'opera nello svolgimento della scienza e della storia dell'arte, più puntualmente della storia del linguaggio artistico e delle tecniche impiegate per esprimerlo. Il giudizio di valore estetico diveniva solo una componente di un più complesso giudizio storico-scientifico⁶⁰.

Oltre alle cose mobili e immobili caratterizzate genericamente da un interesse artistico, storico, archeologico o etnografico, la Legge Bottai prevedeva altre due categorie di beni: gli immobili ritenuti di particolare significato per la loro connessione con fatti storici qualificati, dunque tutelati non per un valore intrinseco quanto per il valore scaturente dall'evento, di cui la cosa rappresentasse una documentazione, reale o simbolica⁶¹; le collezioni di oggetti che per tradizione, fama e particolari caratteristiche ambientali rivestivano come complesso un eccezionale interesse artistico o storico⁶².

Tali beni erano assoggettati a un diverso regime giuridico in base all'appartenenza allo Stato, alle province, ai comuni, a enti o istituti legalmente riconosciuti, a privati o enti ecclesiastici. Mentre per la titolarità pubblica era sufficiente il regime speciale

Vi sono pure compresi le ville, i parchi e i giardini che abbiano interesse artistico o storico. Non sono soggette alla disciplina della presente legge le opere di autori viventi o la cui esecuzione non risalga ad oltre cinquanta anni».

⁶⁰ PIVA, voce *Cose d'arte*, in *Enc. dir.*, vol. XI, Milano, 1962, 93 s.

⁶¹ Art. 2, l. n. 1089 del 1939: «Sono altresì sottoposte alla presente legge le cose immobili che, a causa del loro riferimento con la storia politica, militare, della letteratura, dell'arte e della cultura in genere, siano state riconosciute di interesse particolarmente importante e come tali abbiano formato oggetto di notificazione, in forma amministrativa, del Ministro della pubblica istruzione.

La notifica, su richiesta del Ministro, è trascritta nei registri delle conservatorie delle ipoteche ed ha efficacia nei confronti di ogni successivo proprietario, possessore o detentore della cosa a qualsiasi titolo».

⁶² Art. 5, l. n. 1089 del 1939: «Il Ministro della pubblica istruzione, sentito il consiglio superiore delle antichità e belle arti e quello delle accademie e biblioteche, può procedere alla notifica delle collezioni o serie di oggetti, che, per tradizione, fama e particolari interessi e caratteristiche ambientali, rivestono come complesso un eccezionale interesse artistico o storico.

Le collezioni e le serie notificate non possono, per qualsiasi titolo essere smembrate senza l'autorizzazione del Ministro della pubblica istruzione».

dei beni demaniali e dei beni patrimoniali indisponibili fissato dal codice civile⁶³, per quella privata era necessaria l'adozione di provvedimenti aventi effetti limitativi delle originarie facoltà del proprietario⁶⁴. Si aveva dunque un sistema di individuazione dei beni protetti misto, in cui se un bene apparteneva allo Stato o ad altri enti pubblici e presentava l'interesse protetto era meritevole di tutela, per le sue caratteristiche intrinseche, mentre se apparteneva a privati, necessitava preliminarmente di atti amministrativi che imponessero il vincolo. Le suddette distinzioni rilevavano ai fini della disciplina penalistica contenuta nella legge del 1939, ma non avevano effetto sulle ipotesi previste dal codice penale⁶⁵.

Un primo segno di discontinuità col passato è offerto dalla Costituzione e, in particolare, dall'art. 9, secondo il quale la Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e tutela il patrimonio storico e artistico della Nazione⁶⁶. Si viene ad instaurare così uno stretto legame tra cultura e patrimonio storico e artistico, per cui la tutela di quest'ultimo rappresenta il principale strumento per perseguire la finalità di promozione della cultura.

Per la sua collocazione fra i principi fondamentali, detta finalità e — necessariamente — la tutela del patrimonio storico e artistico assurgono a valori primari dell'ordinamento italiano, non subordinabili ad altri interessi, men che meno economici⁶⁷.

Attribuendo al termine “Nazione” il significato di “comunità statale”, qualificata

⁶³ Art. 822 e ss. c.c.

⁶⁴ Cfr. per approfondimenti PIVA, voce *Cose d'arte*, cit., 94 ss. Nell'ambito della disciplina giuridica delle cose d'arte di proprietà non pubblica occorre in primo luogo considerare separatamente il caso in cui il soggetto proprietario sia persona giuridica, ovverosia “ente o istituto legalmente riconosciuto” secondo la dizione della legge. I rappresentanti di tali persone giuridiche devono infatti presentare l'elenco descrittivo delle cose d'arte in proprietà dell'ente con l'obbligo di denunciare quelle che vi entrassero in seguito, benché le cose stesse siano sottoposte alla normazione speciale indipendentemente dalla loro figurazione nell'elenco. Dunque, tutte le disposizioni previste per gli enti pubblici si applicano anche alle persone giuridiche private, con alcuni accorgimenti. Per quanto riguarda le persone fisiche è delineata la procedura della “notifica del particolare interesse”, di cui all'art. 3. In sintesi, la sovrintendenza competente per territorio, individuata la cosa di valore artistico, chiede al Ministro, corredando la richiesta di precise motivazioni scientifiche, che essa venga formalmente “dichiarata di particolare interesse”; a seguito di ciò, il Ministro, se consenziente, emana un decreto conforme, inviandolo alla sovrintendenza, che a sua volta lo fa notificare al proprietario. Da quel momento costui, nei rapporti con la cosa di sua proprietà, diventa destinatario di tutte le prescrizioni contenute nella legge speciale.

⁶⁵ CIPOLLA, *La repressione penale*, cit., 275 s.

⁶⁶ Art. 9 Cost.: «La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica. Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione».

⁶⁷ BARTOLINI, voce *Beni culturali (diritto amministrativo)*, in *Enc. dir.*, Annali VI, 2013, 94.

dall'esistenza di interessi relativi a valori omogenei a tale comunità, è possibile affermare che l'art. 9, comma 2 abbia voluto riferirsi a un insieme di valori attinenti a beni genericamente determinati, oggetto di interesse omogeneo da parte della comunità. Contemporaneamente, con il termine Repubblica, nella sua accezione di Stato-ente, si è voluto creare un centro di riferimento per la cura di tali interessi, e allo stesso tempo evitare di confondere la situazione delle cose d'arte di proprietà dello Stato con quella delle cose d'arte facenti parte del patrimonio artistico nazionale, ben più ampio⁶⁸.

La formula impiegata suggeriva di articolare tra i diversi livelli istituzionali le competenze in materia di conservazione, sviluppo e valorizzazione del patrimonio culturale, a discapito di una gestione monopolistica da parte dello Stato.

Inoltre, è necessario confrontare la disposizione contenuta nell'art. 9 con la norma dell'art. 33, comma 1 della Costituzione, secondo la quale l'arte è libera e non soggetta a condizionamenti esterni, essendo rimessa alle libere scelte del singolo individuo e alla sua creatività⁶⁹. Così facendo, emerge che la tutela del patrimonio storico e artistico non è fine a sé stessa, essendo invero indirizzata all'arricchimento della personalità dell'individuo e, in senso più ampio, all'elevazione del livello di civiltà della società nel suo insieme.

L'intento era perciò quello di promuovere la realizzazione di una disciplina globale del patrimonio culturale, a prescindere dalla titolarità del singolo bene, e dalla sua materialità⁷⁰.

Proprio allo scopo di portare a compimento una riforma organica della materia, nel 1967 la Commissione Franceschini mise a punto 84 dichiarazioni, annesse a una relazione conclusiva⁷¹.

⁶⁸ PIVA, voce *Cose d'arte*, cit., 94.

⁶⁹ Art. 33, comma 1, Cost.: «L'arte e la scienza sono libere e libero ne è l'insegnamento».

⁷⁰ PIERGIGLI, *I beni culturali: interpretazione evolutiva di una nozione giuridica consolidata*, in MACCARI e PIERGIGLI (a cura di), *Codice dei beni culturali e del paesaggio tra teoria e prassi*, Milano, 2006, 17 ss. Cfr., per un approfondimento riguardante i beni culturali nelle riforme costituzionali, MEZZETTI, *Beni culturali e riforme costituzionali*, in MACCARI, PIERGIGLI (a cura di), *Codice dei beni culturali e del paesaggio tra teoria e prassi*, Milano, 2006, 47 ss.; inoltre si veda RAGUSA, *Costituzione e cultura. Il dibattito in tema di Beni culturali nei lavori dell'Assemblea costituente*, in *Storia e Futuro, Riv. di Storia e Storiografia On Line*, 2018.

⁷¹ La Commissione di indagine per la tutela e la valorizzazione delle cose di interesse storico, archeologico, artistico e del paesaggio, istituita dalla l. n. 310 del 26 apr. 1964, su proposta del Ministro della Pubblica Istruzione, prende il nome dall'On. Prof. Francesco Franceschini, che l'ha presieduta. I lavori della Commissione durarono dal novembre del 1964 al marzo del 1966 e condussero all'adozione di 84 dichiarazioni e 9 raccomandazioni rivolte al Governo e al Parlamento.

Nella prima di esse fece la sua apparizione, per la prima volta nell'ordinamento italiano, il concetto di bene culturale, definito come testimonianza materiale avente valore di civiltà⁷². Più precisamente, dopo aver fornito la nozione di patrimonio culturale della Nazione, ossia il complesso dei beni aventi attinenza alla storia della civiltà⁷³, la dichiarazione inseriva in un'unitaria categoria, denominata appunto dei beni culturali, quelli di interesse storico, artistico, ambientale e paesistico, archivistico e librario, e, a chiusura, figurava, con valore onnicomprensivo, la definizione sopra riportata. Un concetto dunque molto ampio, per sua natura aperto a molteplici specificazioni, e comprensivo anche dei beni ambientali nella loro accezione di bellezze naturali.

Dalla proposta così formulata emergeva la volontà di superare la concezione estetizzante e frammentata di cose d'arte, fondata sulle nozioni di rarità e pregio, per giungere a una concezione più profonda, per cui oggetto di tutela divenisse tutto ciò che fosse idoneo a trasmettere valori di rilievo culturale⁷⁴.

Si affermava la preminenza di un criterio storico per riconoscere i beni dotati di valore culturale: il bene si considerava "culturalmente rilevante" per la sua capacità di assolvere alla funzione di veicolo della memoria del passato.

Si procedette 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 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.

⁷² Dichiarazione I, Patrimonio culturale della Nazione: «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».

⁷³ Cfr. GIANNINI, *I beni culturali. Relaz. al congresso italo-spagnolo di Marbella, Malaga, maggio 1975*, in *Riv. trim. di dir. pub.*, 1976, 1, 3 ss. Nel commento alla dichiarazione è chiarito che i beni culturali appartenenti al patrimonio culturale della Nazione sono beni culturali regolati da leggi altre rispetto a una avente come oggetto i beni culturali. Si citano come esempi i beni oggetto di proprietà letteraria e di proprietà industriale e i beni adibiti alla ricerca scientifica. La connotazione del "riferimento" alla storia della civiltà è sufficiente all'identificazione, ma non è giuridica. Tuttavia, data la grande varietà di tali beni, ci si limita a constatare come gli interessi pubblici che li investissero sarebbero anche propri dell'Amministrazione dei beni culturali.

⁷⁴ Cfr. GIANNINI, *I beni culturali*, cit., 3 ss. Alla Commissione furono presentate istanze di completamento delle enumerazioni contenute nelle due leggi nn. 1089 e 1497 del 1939, osservandosi che le elencazioni non esaurivano la materia. Tuttavia, la Commissione, considerando l'obsolescenza di ogni criterio fondato sulle enumerazioni anche a titolo esemplificativo, si preoccupò piuttosto di individuare un attributo definitorio più ampio possibile. L'espressione "testimonianza avente valore di civiltà" rende la nozione di bene culturale idonea a comprendere ogni sorta di cosa, non solo del passato lontano, ma anche di quello vicino, e finanche del presente. In astratto persino un tipo di coltello, vaso, sgabello può divenire bene culturale.

Molto efficacemente si sottolineava la struttura duale del bene culturale, costituito da un interesse o valore culturale, e da una cosa materiale, estrinsecazione dell'elemento immateriale, che rimane distinta dal primo nel suo aspetto prettamente economico. Tra i due elementi esisteva una compenetrazione talmente forte da far nascere un nuovo bene giuridico, oggetto di protezione da parte dell'ordinamento giuridico. La tutela della cultura passava necessariamente attraverso la tutela dei beni che di essa costituiscono il supporto materiale⁷⁵.

Alla luce di tali considerazioni, si cominciò a meditare le categorie delineate dalla legge del 1939 in modo differente, come insiemi di cose rispondenti per le loro qualità all'interesse pubblico culturale, ossia in grado di elevarsi a dignità di testimonianza materiale avente valore di civiltà.

Gli interessi artistico, storico, archeologico, etnografico non hanno vita propria ma esistono come specificazione dell'interesse pubblico culturale. La tutela dei valori artistico e storico costituiscono il mezzo per l'elevazione della cultura e l'affinamento delle attività dello spirito⁷⁶. Occorre precisare che tale interesse deve essere inteso non quale valore assoluto ma relativo, ovverosia storicizzato, perché soggetto ai cambiamenti, nel tempo, del gusto e del pensiero⁷⁷.

Nonostante il merito di aver mutato prospettiva, la nuova definizione di bene culturale lasciava irrisolto il problema di ancorare il giudizio storico nel riconoscimento del valore culturale a dei criteri attendibili e sufficientemente delineati. Difatti, i concetti extragiuridici di cultura e di civiltà rimanevano

⁷⁵ DEMURO, *Beni Culturali e Tecniche di Tutela Penale*, Milano, 2002, 17 ss.; PIERGIGLI, *I beni culturali*, cit., 17 ss.

⁷⁶ PIOLETTI, voce *Patrimonio artistico e storico nazionale (reati contro il)*, in *Enc. dir.*, XXXII, 1982, 386 ss.

⁷⁷ Cfr. GIANNINI, *I beni culturali*, cit., 3 ss. Qualsiasi entità del mondo esterno può acquisire valore culturale e può perderlo: la lettera di Giolitti o il disegno di Boccioni sono oggi preziosi beni culturali, mentre mezzo secolo fa non lo erano, così come una porcellana Ching, un tempo bene culturale indiscusso, oggi è tale solo se particolarmente rappresentativa. Il valore culturale ha una sua storicità, è soggetto al variare nel tempo di ciò che viene chiamato il gusto, o la concezione, e che secondo una diffusa opinione corrisponderebbe al variare delle stesse strutture mentali.

PIOLETTI, voce *Patrimonio artistico e storico nazionale (reati contro il)*, cit., 386 ss. Si pone l'attenzione sul caso in cui la cosa in sé non abbia interesse storico o artistico, ma abbia invece un interesse culturale in relazione al tempo o al luogo in cui si colloca. In tale ipotesi, appare evidente la separazione e l'autonomia concettuale del bene culturale da quello patrimoniale, sussistendo il primo anche quando il secondo è irrilevante. Inoltre, emerge anche la non necessaria connessione tra l'interesse culturale e il pregio della cosa e, a maggior ragione, tra il valore culturale e il valore commerciale della cosa stessa, di modo che si possa affermare l'autonomia del valore culturale della cosa rispetto a ogni altro valore.

estremamente labili e costringevano il giurista a far riferimento a differenti discipline, non sempre adattabili alle esigenze del diritto⁷⁸.

A partire dagli anni Settanta del secolo scorso, l'espressione beni culturali è diventata di uso comune nel lessico della legislazione italiana, sia in ambito statale che regionale, iniziando con il provvedimento istitutivo del Ministero per i beni culturali e per l'ambiente, il d.l. n. 657 del 14 dicembre 1974.

Ad onor del vero, l'origine della terminologia "beni culturali" va ricercata nell'ordinamento internazionale, essendo stata sperimentata, per la prima volta dal Rapporto degli esperti del 1949, redatto per conto dell'UNESCO⁷⁹ e poi recepita, nella forma di *cultural property*, dalla Convenzione per la protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato, firmata all'Aja nel 1954⁸⁰.

In occasione del riassetto delle competenze amministrative tra Stato, regioni ed enti locali, il d.lgs. n. 112 del 31 marzo 1998 riprese la definizione della Commissione Franceschini, apportandone alcune modifiche⁸¹. Le principali innovazioni sono

⁷⁸ Cfr. GIANNINI, *I beni culturali*, cit., 3 ss. Restando aperta la definizione di cultura e civiltà, si assume del bene culturale una nozione che sarà empirica per lo scienziato che si occupi di civiltà e di culture, nonché aperta per il giurista, dato che il suo contenuto sarà riempito dai teorici di altre discipline, volta per volta, o per categorie di oggetti. Tale nozione di bene culturale non può che essere una nozione liminale, ossia priva di un proprio contenuto fornito dalla normativa giuridica, bensì ricavabile mediante rinvio a discipline non giuridiche.

⁷⁹ BERLIA, *Report on the International protection of cultural property, by penal measures, in the event of armed conflict*, in <http://unesdoc.unesco.org>, Paris, 1950. «*It is desirable that, as far as possible, a legal definition of cultural property or cultural value should be worked out, first to be employed in the work of the International Law Commission, and gradually to be accepted as a permanent concept. We would propose the following definition: "Cultural property includes, in particular, movable or immovable property, whether public or private, constituting monuments of art or history, or being works of art, historical documents or specimens from collections."* "Buildings principally designed and currently employed to house such works, documents or specimens, are also to be regarded as cultural property"».

⁸⁰ Art. 1: «Ai fini della presente Convenzione, sono considerati beni culturali, prescindendo dalla loro origine o dal loro proprietario:

a) i beni, mobili o immobili, di grande importanza per il patrimonio culturale dei popoli, come i monumenti architettonici, di arte o di storia, religiosi o laici; le località archeologiche; i complessi di costruzione che, nel loro insieme, offrono un interesse storico o artistico; le opere d'arte, i manoscritti, libri e altri oggetti d'interesse artistico, storico, o archeologico; nonché le collezioni scientifiche e le collezioni importanti di libri o di archivi o di riproduzione dei beni sopra definiti;

b) gli edifici la cui destinazione principale ed effettiva è di conservare o di esporre beni culturali mobili definiti al capoverso a), quali i musei, le grandi biblioteche, i depositi di archivi, come pure i rifugi destinati a ricoverare, in caso di conflitto armato, i beni culturali definiti al capoverso a);

c) i centri comprendenti un numero considerevole di beni culturali, definiti ai capoversi a) e b), detti "centri monumentali"».

⁸¹ Art. 148, lett. a, d.lgs. n. 112 del 31 marzo 1998: «Ai fini del presente decreto legislativo si intendono per: a) "beni culturali", quelli che compongono il patrimonio storico, artistico, monumentale, demotnoantropologico, archeologico, archivistico e librario e gli altri che costituiscono testimonianza avente valore di civiltà così individuati in base alla legge».

riscontrabili nella soppressione dell'aggettivo "materiale" in riferimento alla testimonianza avente valore di civiltà, e nell'aggiunta dell'inciso consistente negli altri beni culturali "così individuati dalla legge", assicurando alla categoria il connotato della tipicità. Ciò contribuiva a mitigare i dubbi circa la fisicità delle cose da tutelare, e inoltre permetteva la dilatazione della nozione di bene culturale, includendo anche i beni immateriali, mentre secondo un'altra prospettazione le c.d. attività culturali⁸². Al legislatore spettava dunque il compito di stabilire se un bene potesse essere concretamente qualificato come bene culturale; in sostanza, si poteva affermare che fosse il legislatore a creare il bene culturale.

Successivamente il T. U., nel dare compiuta attuazione al principio generale della tutela del patrimonio storico e artistico nazionale, ha superato definitivamente la locuzione "cose d'interesse artistico e storico" adottando l'espressione "beni culturali", della quale forniva l'interpretazione autentica.

Tuttavia, il legislatore preferì non fornire una definizione del concetto, optando per un'elencazione, non esaustiva, agli artt. 2 e 3, di quelle "cose" che erano oggetto di disposizioni normative precedenti.

Inoltre, nell'art. 4 la nozione di testimonianza avente valore di civiltà assumeva la funzione di criterio guida per estendere e aggiornare gli elenchi sopra menzionati⁸³.

⁸² Cfr. MASSARI, voce *Beni culturali*, in *Dig. disc. priv.*, agg., vol. II, Torino, 2003, 173 ss.; PIERGIGLI, *I beni culturali: interpretazione evolutiva*, cit., 26 ss. La eliminazione della "materialità" dei beni tutelati ha dato vita a un ampio dibattito, riassumibile in due posizioni teoriche, non prive di riflessi pratici e concreti. Si è affermato, da un lato, che la definizione fornita dall'art. 148 della legge Bassanini potesse ricomprendere fra i beni culturali i c.d. beni culturali immateriali, o "volatili" o "minori", intesi sia come testimonianze materiali di civiltà prive di un supporto materiale, o comunque disponibili in quantità non unica o particolarmente rara, sia nell'accezione di beni immateriali propriamente detti quali il linguaggio, i canti e le musiche, i culti, i riti, i cerimoniali e le liturgie, le tradizioni, i proverbi, le fiabe tradizionali, i costumi, ecc.; sia infine i c.d. beni minori (case coloniche, monumenti commemorativi, manufatti e trincee delle guerre, ecc.). Dall'altro lato, si è sostenuta la possibilità di includere nel corpus dei beni culturali le c.d. attività culturali, e ciò anche in relazione al testo del decreto n. 616 del 1977, il quale riunisce nel Capo VII, intitolato "Beni culturali", altresì le attività culturali. Tale interpretazione, però, appare smentita dalla lettera f) dell'art. 148 del d.lgs. n. 112 del 1998, la quale stima come attività culturali "quelle rivolte a diffondere espressioni della cultura e dell'arte". Dunque, l'attività culturale non è considerata come bene in sé ma come "opera dinamica di strumento, di procedimento, di supporto, non dotata di propria autonoma valenza". Il legislatore, pertanto, appare aver operato una scelta volontaria di rigetto del principio unitario di bene culturale, comprensivo delle attività. Tale conclusione trova ulteriore conferma sia nella distinzione operata nel titolo del Capo V del d.lg. 112 del 1998, "Beni e attività culturali", sia nella lettera g) dello stesso art. 148, ove è richiamata "ogni attività diretta a suscitare e a sostenere le attività culturali".

⁸³ Art. 4, T.U.: «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».

Infine, nel 2004 il CBC ha offerto la definizione, attualmente vigente, di beni culturali, facendo immediato riferimento a una generica categoria di “cose immobili e mobili che, ai sensi degli artt. 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”⁸⁴.

Le categorie di cose così elencate comprendono qualsiasi esternazione della capacità creativa dell'uomo, in modo tale che qualsivoglia classificazione di cose giuridicamente rilevante possa combinarsi con la qualificazione della cosa stessa come bene culturale. Per poter essere inclusa tra i beni culturali la cosa deve possedere una caratteristica specifica, quella di esprimere una testimonianza avente valore di civiltà, ossia di assolvere ad una “funzione culturale” di trasmissione della memoria del passato, attraverso la pubblica fruizione⁸⁵.

Ciò detto, non è mancato chi in dottrina ha fatto osservare l'abbandono definitivo della nozione unitaria e onnicomprensiva di bene culturale, nella sua prospettazione originaria del 1967, a vantaggio di una concezione normativa, tendenzialmente chiusa e vincolata alla realtà delle cose da tutelare e valorizzare⁸⁶. Infatti, per il principio di tipicità il codice non assoggetta ogni testimonianza avente valore di civiltà al proprio regime di tutela e valorizzazione, ma solo se la stessa è qualificabile come tale dal legislatore, attraverso una fissazione di fattispecie.

Inoltre, il codice fa proprio l'orientamento prevalente, secondo il quale non è possibile distinguere la *res* dal valore immateriale che la contraddistingue. Pertanto, l'eliminazione della parola “materiale” può esser considerata una mera formalità⁸⁷.

⁸⁴ D. lgs. n. 42 del 22 gennaio 2004, art. 2, comma 2.

⁸⁵ MAGRI, voce *Beni culturali*, in *Dig. disc. priv., sez. civ.*, 2011, Torino, 117 ss.; Cfr. BARTOLINI, voce *Beni culturali (diritto amministrativo)*, cit., 100: «Quando il bene è di proprietà pubblica la fruizione collettiva è garantita nella forma del servizio pubblico. Per i beni culturali di proprietà privata non esiste, invece, un principio di accessibilità e fruizione generalizzata (...). Tuttavia, vi sono rilevanti eccezioni, tra cui, in primo luogo, la *dicatio ad patriam* e la *deputatio ad cultum*, che si connotano per la messa a disposizione al pubblico per un tempo prolungato del bene culturale (art. 105); in questo caso si viene a configurare una sorta di servitù che implica la fruibilità pubblica (in perpetuo) del bene. In secondo luogo, con provvedimento dell'autorità preposta alla tutela, i beni culturali di “eccezionale interesse” possono esser soggetti a “visita pubblica” (art. 104) [...]. Infine, i beni culturali di proprietà privata che siano stati oggetto di contributi o sovvenzioni pubbliche devono essere destinati a fruizione collettiva (art. 38) [...]».

⁸⁶ DEMURO, *Beni Culturali e Tecniche di Tutela Penale*, Milano, 2002, 27 ss.

⁸⁷ Cfr. BARTOLINI, voce *Beni culturali (diritto amministrativo)*, cit., 98. Secondo l'impostazione gianniniana, pur avendo a supporto una cosa, il bene culturale sarebbe un bene immateriale. Si è

La conseguenza diretta è l'esclusione dal campo di applicazione di gran parte dei beni culturali immateriali, così come delineati dalla Convenzione UNESCO di Parigi del 2003⁸⁸. In tal senso, all'art. 7 *bis*⁸⁹, il codice sottopone alla sua disciplina le espressioni di identità culturale collettiva della Convenzione solo se rappresentate da testimonianze materiali, e se sussistono i presupposti e condizioni dell'art. 10.

Infine, per quanto riguarda la critica all'assenza di una nozione unitaria di bene culturale, è necessario notare che effettivamente i beni culturali sono differenziati per tipologie e disciplina a seconda del regime di appartenenza. Se pubblico, è sufficiente che la cosa esprima un mero valore culturale, vagliato attraverso una verifica di natura essenzialmente dichiarativa⁹⁰; se privato, è richiesto un valore

rilevato che la scissione del bene culturale dalla *res* e la sua conseguente configurazione come bene immateriale aprirebbe la strada a una concezione antropologica di bene culturale, in grado di comprendere anche i beni volatili appartenenti alle tradizioni popolari e al folklore. Il contrasto tra materialità e immaterialità è stato risolto dal diritto positivo a favore di una concezione materiale, legando espressamente il valore immateriale alla *res*, tramite la definizione dei beni culturali come “cose individuate dalla legge o in base alla legge quali testimonianze aventi valore di civiltà”.

⁸⁸ Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale, art. 2, comma 1: «Ai fini della presente Convenzione, per “patrimonio culturale immateriale” s'intendono le prassi, le rappresentazioni, le espressioni, le conoscenze, il know-how – come pure gli strumenti, gli oggetti, i manufatti e gli spazi culturali associati agli stessi – che le comunità, i gruppi e in alcuni casi gli individui riconoscono in quanto parte del loro patrimonio culturale. Questo patrimonio culturale immateriale, trasmesso di generazione in generazione, è costantemente ricreato dalle comunità e dai gruppi in risposta al loro ambiente, alla loro interazione con la natura e alla loro storia e dà loro un senso d'identità e di continuità, promuovendo in tal modo il rispetto per la diversità culturale e la creatività umana. Ai fini della presente Convenzione, si terrà conto di tale patrimonio culturale immateriale unicamente nella misura in cui è compatibile con gli strumenti esistenti in materia di diritti umani e con le esigenze di rispetto reciproco fra comunità, gruppi e individui nonché di sviluppo sostenibile».

⁸⁹ Art. 7 *bis*, CBC: «Le espressioni di identità culturale collettiva contemplate dalle Convenzioni UNESCO per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale e per la protezione e la promozione delle diversità culturali, adottate a Parigi, rispettivamente, il 3 novembre 2003 ed il 20 ottobre 2005, sono assoggettabili alle disposizioni del presente codice qualora siano rappresentate da testimonianze materiali e sussistano i presupposti e le condizioni per l'applicabilità dell'articolo 10».

⁹⁰ Cfr. BARTOLINI, voce *Beni culturali (diritto amministrativo)*, cit., 101. Per quanto concerne i beni di proprietà pubblica, il codice pone una presunzione di culturalità, nel senso che qualsiasi bene mobile e immobile pubblico (non di autore vivente, e di esecuzione risalente per i beni mobili a più di 50 anni, per gli immobili a più di 70 anni) è sottoposto alla disciplina codicistica di tutela, conservazione e valorizzazione (art. 12 comma 1). Detta presunzione ha di norma carattere relativo perché può venire meno con il cosiddetto procedimento di verifica dell'interesse culturale. Tale procedimento consiste in una valutazione tecnica volta a verificare nella cosa la sussistenza o meno del valore culturale.

particolarmente importante e, in aggiunta, occorre una dichiarazione che accerti tale interesse, dichiarazione avente natura di atto costitutivo⁹¹.

Il concetto così delineato di bene culturale deve fare i conti necessariamente con il contesto internazionale e sovranazionale, in virtù del fatto che la protezione e valorizzazione dei beni culturali viene sempre più sentita, soprattutto a livello internazionale, come una questione che trascende i confini nazionali. Si parla di “patrimonio culturale dell’umanità”⁹² e di “patrimonio culturale di importanza europea”⁹³, con la consapevolezza che, per poter approntare una tutela più efficace in tale ambito, è impellente superare le culture nazionali, nonché affermare l’universalità e trasversalità della cultura e del patrimonio.

⁹¹ Cfr. MAGRI, voce *Beni culturali*, cit., 117 ss. Con esclusione delle persone giuridiche senza fini di lucro, equiparate agli enti pubblici, le cose mobili o immobili appartenenti a privati sono beni culturali “quando sia intervenuta la dichiarazione prevista dall’articolo 13” del CBC. Il problema sorge con riferimento alla natura giuridica di tale dichiarazione.

La dottrina sul punto è divisa. La tesi prevalente sostiene la natura meramente dichiarativa dell’atto, in quanto l’interesse culturale non viene creato dal provvedimento amministrativo, che si limita a riconoscerne l’esistenza nella cosa. Tale ricostruzione è oggetto di forti critiche, poiché non prende in considerazione il fatto che il bene, in assenza di dichiarazione, è del tutto disponibile, mentre, in presenza della medesima, è sottoposto a tutti i vincoli scaturenti dall’inclusione fra i beni culturali. Per altra dottrina, infatti, l’imposizione di un vincolo su beni culturali di proprietà privata rivelerebbe la vera natura della dichiarazione, ovvero quella di atto di “accertamento costitutivo”, in virtù della sua capacità di produrre un mutamento della situazione giuridica della cosa.

«La natura meramente dichiarativa della dichiarazione pare esclusa proprio dal fatto che sono comprese, tra i beni culturali, anche le cose che, in sé, non presentano alcun interesse, ma cui l’interesse viene riconosciuto a causa del loro riferimento alla storia politica, militare, della letteratura, dell’arte e della cultura in genere: qui le cose non hanno alcuna qualità oggettiva, l’interesse viene loro attribuito all’esito di un giudizio valutativo, che ne trasforma la natura e che, in quanto tale, non può non avere efficacia costitutiva».

⁹² *Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage*. Fu adottata dall’UNESCO alla diciassettesima sessione della Conferenza Generale di Parigi, il 16 novembre 1972.

⁹³ Art. 167, TFUE: «L’Unione contribuisce al pieno sviluppo delle culture degli Stati membri nel rispetto delle loro diversità nazionali e regionali, evidenziando nel contempo il retaggio culturale comune.

L’azione dell’Unione è intesa ad incoraggiare la cooperazione tra Stati membri e, se necessario, ad appoggiare e ad integrare l’azione di questi ultimi nei seguenti settori:

- miglioramento della conoscenza e della diffusione della cultura e della storia dei popoli europei,
- conservazione e salvaguardia del patrimonio culturale di importanza europea,
- scambi culturali non commerciali,
- creazione artistica e letteraria, compreso il settore audiovisivo.

L’Unione e gli Stati membri favoriscono la cooperazione con i paesi terzi e le organizzazioni internazionali competenti in materia di cultura, in particolare con il Consiglio d’Europa.

L’Unione tiene conto degli aspetti culturali nell’azione che svolge a norma di altre disposizioni dei trattati, in particolare ai fini di rispettare e promuovere la diversità delle sue culture.

Per contribuire alla realizzazione degli obiettivi previsti dal presente articolo:

- il Parlamento europeo e il Consiglio, deliberando secondo la procedura legislativa ordinaria e previa consultazione del Comitato delle regioni, adottano azioni di incentivazione, ad esclusione di qualsiasi armonizzazione delle disposizioni legislative e regolamentari degli Stati membri;
- il Consiglio, su proposta della Commissione, adotta raccomandazioni».

Un ruolo centrale è sicuramente rivestito dall'UNESCO, nella cui sede è stata elaborata una serie di convenzioni che hanno esercitato un forte condizionamento delle singole discipline nazionali in materia di beni culturali. Si impone per importanza la già ricordata Convenzione di Parigi del 1972, il cui scopo rimane quello di tutelare i siti di eccezionale e universale importanza, parte integrante del patrimonio comune dell'umanità, la cui tutela è affidata a un organismo internazionale.

A livello europeo l'azione si è indirizzata verso due direzioni ben precise: l'esportazione dei beni culturali e il contrasto a ogni forma di trasferimento illecito dei beni appartenenti al patrimonio culturale nazionale.

Punto di riferimento in materia di cultura è l'art. 167 TFUE, il quale attribuisce all'Unione Europea gli obiettivi di tutelare il retaggio culturale comune e salvaguardare i poteri nazionali nella promozione e diffusione della cultura, assicurando e promuovendo le diversità esistenti tra le nazioni e all'interno di esse. Inoltre, l'UE incoraggia la cooperazione tra gli Stati membri e, se necessario, sostiene e integra l'azione di questi che interessa lo sviluppo e la diffusione della cultura e della storia dei popoli europei, la conservazione e salvaguardia del patrimonio culturale d'importanza europea, gli scambi culturali non commerciali, la creazione artistica e letteraria. Essa favorisce inoltre la cooperazione con paesi terzi e organizzazioni internazionali competenti in materia e svolge la propria azione a norma delle altre disposizioni del Trattato con particolare attenzione all'aspetto culturale⁹⁴.

L'art. 36 TFUE⁹⁵ riconosce la protezione del patrimonio, o tesoro⁹⁶, artistico, storico o archeologico nazionale quale deroga al principio generale di libera

⁹⁴ PASA, voce *Beni culturali (diritto dell'Unione Europea)*, in *Dig. civ. agg.*, vol. V, Torino, 2010, 73 ss.

⁹⁵ Art. 36, TFUE: «Le disposizioni degli articoli 34 e 35 lasciano impregiudicati i divieti o restrizioni all'importazione, all'esportazione e al transito giustificati da motivi di moralità pubblica, di ordine pubblico, di pubblica sicurezza, di tutela della salute e della vita delle persone e degli animali o di preservazione dei vegetali, di protezione del patrimonio artistico, storico o archeologico nazionale, o di tutela della proprietà industriale e commerciale. Tuttavia, tali divieti o restrizioni non devono costituire un mezzo di discriminazione arbitraria, né una restrizione dissimulata al commercio tra gli Stati membri».

⁹⁶ Cfr. PASA, voce *Beni culturali (diritto dell'Unione Europea)*, 73 ss. La differente formulazione delle varie versioni nazionali dei Trattati ha creato dubbi interpretativi non di poco conto.

La versione in lingua italiana, quella spagnola e quella portoghese dell'art. 36 TFUE fanno riferimento al "patrimonio artistico, storico e archeologico nazionale", una formula che sembra attribuire un più ampio potere discrezionale alle autorità nazionali nel definire le categorie di beni

circolazione delle merci. L'originaria assimilazione dei beni culturali alle merci ha lasciato il passo definitivamente a una concezione culturalista di tali beni, che ne esalta la funzione pubblica e collettiva⁹⁷.

Gli atti normativi comunitari adottati in materia sono essenzialmente due, il regolamento CEE n. 3911 del 1992, nel testo consolidato nel regolamento CE n. 116 del 2009, relativo all'esportazione dei beni culturali fuori dal territorio dell'Unione, e la direttiva 93/7/CEE del 1993, concernente la restituzione dei beni culturali illecitamente usciti dal territorio di uno Stato membro.

L'assenza di una concezione condivisa di bene culturale ha fatto sì che prima il regolamento e poi la direttiva evitassero di adottare proprie definizioni. Il primo stabilisce che debbano considerarsi beni culturali quelli elencati nel proprio allegato I⁹⁸, chiarendo che sono fatti salvi i poteri degli Stati membri in ampliare tale elenco;

culturali, rispetto ai testi inglese, francese e greco, che utilizzano l'espressione "tesori nazionali di valore artistico, storico e archeologico".

«La questione dell'interpretazione di testi normativi autentici, facenti ugualmente fede, che presentano differenze di significati, va sciolta alla luce dei criteri ermeneutici applicabili ai testi multilingue in cui si esprime il diritto comunitario, come dispone la norma di diritto internazionale consuetudinario codificata nella Convenzione di Vienna sul diritto dei Trattati del 1969 (art. 33) fatta propria dalla giurisprudenza della Corte di giustizia. Si adotterà il senso che, tenuto conto dell'oggetto e dello scopo del Trattato, permette meglio di conciliare i termini in questione, senza privilegiare una versione linguistica rispetto ad un'altra». Nel caso in questione, sarà preferibile la versione dalla portata minore, dato il carattere derogatorio dell'art. 36 TFUE rispetto agli artt. 28, 34 e 35 TFUE, norme che mirano alla salvaguardia del principio generale di libera circolazione delle merci. D'altro canto, nel silenzio del Trattato entrambe le definizioni sono rimesse all'interpretazione dei singoli Stati membri.

⁹⁷ PIERGIGLI, *I beni culturali: interpretazione evolutiva*, cit., 38 s. Cfr. Sent. Corte Giust. CE, 10 dicembre 1968, in *publications.europa.eu*. «A norma dell'articolo 9 del trattato, la Comunità si fonda su un'unione doganale "che si estende al complesso degli scambi di merci". Per merci ai sensi di detta disposizione si devono intendere i prodotti pecuniariamente valutabili e come tali atti a costituire oggetto di negozi commerciali.

I prodotti contemplati dalla legge italiana (gli oggetti d'interesse artistico, storico, archeologico o etnologico cui si riferisce la l. n.1089 del 1939), indipendentemente dalle caratteristiche che li distinguono dagli altri beni commerciabili, hanno in comune con questi ultimi la caratteristica di essere pecuniariamente valutabili e di poter quindi costituire oggetto di negozi commerciali».

Tale assimilazione dei beni culturali alle merci sarebbe stata definitivamente superata nella comunicazione della Commissione europea del 22 novembre 1989, la quale affermava che i beni culturali "non possono essere considerati semplici merci".

⁹⁸ Allegato I. Categorie di beni culturali di cui all'articolo 1

A. 1. Reperti archeologici aventi più di 100 anni, provenienti da: scavi e scoperte terrestri o sottomarini, siti archeologici, collezioni archeologiche. 2. Elementi costituenti parte integrante di monumenti artistici, storici o religiosi e provenienti dallo smembramento dei monumenti stessi, aventi più di 100 anni. 3. Quadri e pitture diversi da quelli appartenenti alla categoria 4 o 5, fatti interamente a mano, su qualsiasi supporto e con qualsiasi materiale. 4. Acquerelli, guazzi e pastelli eseguiti interamente a mano, su qualsiasi supporto. 5. Mosaici, diversi da quelli delle categorie 1 o 2, realizzati interamente a mano, con qualsiasi materia, e disegni fatti interamente a mano su qualsiasi supporto e con qualsiasi materia. 6. Incisioni, stampe, serigrafie e litografie originali e relative matrici, nonché manifesti originali. 7. Opere originali dell'arte statuaria o dell'arte scultoria

ciò in conseguenza del contrasto aperto tra i Paesi del Nord, sostenitori di un'elencazione fondata sul valore commerciale del bene, e gli altri Stati, fautori del criterio dell'antichità o del valore culturale.

La direttiva segue la medesima impostazione e individua come beni culturali i beni facenti parte del patrimonio nazionale e dotati di valore artistico, storico, archeologico, con riguardo alle legislazioni nazionali e alle relative procedure amministrative.

Il compromesso tra le due posizioni alternative è stato raggiunto, nel regolamento, su una lista di 15 categorie di beni, aggregabili in due sottogruppi: da un lato, i reperti archeologici, lo smembramento di monumenti, gli incunaboli, i manoscritti e gli archivi, qualificati beni culturali indipendentemente dal loro valore di mercato; dall'altro, tutti gli altri beni definiti sulla base dell'età e del loro valore commerciale minimo, soggetto a possibile rivalutazione triennale. Restano esclusi i beni culturali con meno di 50 anni e non appartenenti all'autore. Inoltre, i beni archeologici con

e copie ottenute con il medesimo procedimento dell'originale, diverse da quelle della categoria 1. 8. Fotografie, film e relativi negativi. 9. Incunaboli e manoscritti, comprese le carte geografiche e gli spartiti musicali, isolati o in collezione. 10. Libri aventi più di 100 anni, isolati o in collezione. 11. Carte geografiche stampate aventi più di 200 anni. 12. Archivi di qualsiasi natura e supporto, comprendenti elementi aventi più di 50 anni. 13. a) Collezioni ed esemplari provenienti da collezioni di zoologia, botanica, mineralogia, anatomia. b) Collezioni aventi interesse storico, paleontologico, etnografico o numismatico. 14. Mezzi di trasporto aventi più di 75 anni. 15. Altri oggetti d'antiquariato non contemplati dalle categorie da A.1 a A.14: a) aventi fra 50 e 100 anni: giocattoli, giochi, vetrerie, articoli di oreficeria, mobili e oggetti d'arredamento, strumenti ottici, fotografici o cinematografici, strumenti musicali, orologi, opere in legno, vasellame, arazzi, tappeti, carte da parati, armi; b) aventi più di 100 anni.

I beni culturali rientranti nelle categorie da A.1 a A.15 sono disciplinati dal presente regolamento soltanto se il loro valore è pari o superiore ai valori di cui al punto B.

B. Valori applicabili a talune categorie di cui al punto A (in EUR). Valori: qualunque ne sia il valore: 1 (Reperti archeologici), 2 (Smembramento di monumenti), 9 (Incunaboli e manoscritti), 12 (Archivi); 15 000: 5 (Mosaici e disegni), 6 (Incisioni), 8 (Fotografie), 11 (Carte geografiche stampate); 30 000: 4 (acquerelli, guazzi e pastelli); 50 000: 7 (Arte statuaria), 10 (Libri), 13 (Collezioni), 14 (Mezzi di trasporto), 15 (Altri oggetti); 150 000: 3 (Quadri).

Il rispetto delle condizioni relative ai valori deve essere accertato al momento della presentazione della domanda di licenza di esportazione. Il valore è quello del bene culturale nello Stato membro di cui all'articolo 2, paragrafo 2, del regolamento.

Per gli Stati membri che non adottano l'euro, i valori espressi in euro nell'allegato I sono convertiti e espressi nelle monete nazionali al tasso di cambio del 31 dicembre 2001 pubblicato nella Gazzetta ufficiale delle Comunità europee. Tale controvalore nelle monete nazionali è rivisto ogni due anni dal 31 dicembre 2001 in poi. Il calcolo del controvalore si basa sulla media del valore quotidiano di tali monete, espresso in euro, relativo al periodo di ventiquattro mesi terminante l'ultimo giorno del mese di agosto che precede la revisione avente effetto dal 31 dicembre. Questo metodo di calcolo è riesaminato, su proposta della Commissione, dal comitato consultivo dei beni culturali, in linea di principio due anni dopo la prima applicazione. Per ogni revisione i valori espressi in euro e i loro controvalori in moneta nazionale sono periodicamente pubblicati nella Gazzetta ufficiale dell'Unione europea nei primi giorni del mese di novembre precedente la data da cui ha effetto la revisione.

più di 100 anni, di limitato interesse scientifico o archeologico, non provenienti da scavi e lecitamente presenti sul mercato, sono sottoposti a regime speciale; a essi non si applica l'obbligo di licenza dell'art. 2 del regolamento, sebbene ogni Stato membro possa decidere di controllare anche l'esportazione di tali beni.

Anche la direttiva⁹⁹ per individuare i beni soggetti alla propria disciplina fa riferimento a un allegato strutturato in categorie di beni culturali, seguite da una categoria residuale composta dai beni facenti parte di collezioni pubbliche iscritte negli inventari di musei, archivi, fondi di conservazione delle biblioteche o inventari di istituzioni ecclesiastiche. Tuttavia, la restituzione del bene dipende dalla circostanza che sia inserito tra i beni del patrimonio nazionale aventi un valore artistico, storico, archeologico, in applicazione della legislazione nazionale. Dunque, la valutazione comunitaria compiuta con riferimento alle categorie dell'allegato si somma, non sostituendosi, a quella nazionale¹⁰⁰.

2.3. La non culturalità dell'oggetto materiale

La formulazione contenuta nella legge n. 1062 del 1971 individuava i beni protetti nelle opere di pittura, scultura, grafica, negli oggetti di antichità o d'interesse storico o archeologico, senza fissare limitazioni nella tutela in ragione dell'età dell'opera o in riferimento all'autore, né tantomeno a un eventuale valore economico del bene. Ciò ha prodotto un'estensione notevole dell'ambito oggettivo di applicazione della legge Pieraccini rispetto alla legge Bottai e ha indotto la dottrina prevalente a escludere che le categorie di cui alla legge n. 1089 del 1939 potessero valere anche per la legge del 1971 sul falso d'arte.

Come indici venivano presi in considerazione il mancato richiamo alla normativa del 1939 e ai relativi complessi accertamenti di carattere amministrativo dell'interesse storico o artistico, oltre all'implicita estensione della tutela alle opere degli autori viventi.

⁹⁹ La direttiva è stata pubblicata sulla G.U. della CEE del 27 marzo 1993. La sua recezione nell'ordinamento italiano è avvenuta con il CBC del 2004, agli artt. 75-86, dedicati alla "restituzione di beni culturali illecitamente usciti dal territorio di uno Stato membro dell'Unione europea".

¹⁰⁰ PASA, voce *Beni culturali (diritto dell'Unione Europea)*, cit., 97.

L'inserimento nel T.U. del 1999, prima, e nel CBC del 2004, poi, delle disposizioni in tema di falso non ha prodotto alcuna innovazione rispetto al passato, ma si è trattato di una mera riunificazione legislativa di materie "vicine"¹⁰¹.

Almeno per le opere di pittura, scultura, e grafica, e gli oggetti di antichità è dunque possibile escludere l'esigenza di un accertamento preventivo in merito alla culturalità dell'oggetto medesimo¹⁰². Qualsiasi forma espressiva sarebbe rilevante ai fini del falso d'arte, indipendentemente dall'appartenenza al patrimonio artistico nazionale, per la loro attitudine a costituire oggetto di commercio nel mercato artistico e dell'antiquariato.

Tradizionalmente sono considerate opere di pittura quelle caratterizzate da una rappresentazione, con o senza colori, di figure e di forme su tavola, tela, muro, vaso o altro supporto, mediante olio, encausto, guazzo, affresco, tempera, acquarello, acrilico ecc.; opere di scultura, le rappresentazioni tridimensionali o plastiche per mezzo di materiale vario; opere di grafica, i disegni, le stampe e le raffigurazioni eseguite su carta, pietra, rame, zinco, legno con tecniche diverse dalla pittura ad olio o tempera o acrilico, tali da consentire la tiratura di più esemplari. Alle opere grafiche originali, ovvero tratte da matrice manualmente dall'autore, si equiparano le opere, firmate dall'autore, ottenute riproducendo con mezzi fotomeccanici opere dell'artista su carta¹⁰³.

La formula impiegata dal legislatore del 1971 non sembra aver preso in considerazione gli sviluppi dell'arte contemporanea, piuttosto questa pare far

¹⁰¹ DEMURO, *Beni Culturali e Tecniche di Tutela Penale*, Milano, 2002, 171.

¹⁰² COCO, *Teoria del falso d'arte*, cit., 8 s.

¹⁰³ In tal senso CONTI, voce *Opere d'arte (contraffazione e alterazione di)*, in *Nss. dig. it.*, Appendice vol. V, 1984, 500; D'ONOFRIO, *Falsificazione dell'opera d'arte*, in *Riv. pen.*, 1995, 7-8, 865; ROSI, voce *Opere d'Arte (Contraffazione o alterazione di)*, in *Dig. disc. pen.*, vol. IX, Torino 1995, 1 ss. Relativamente alle opere di grafica: «Per tali si intendono correntemente i disegni, le opere eseguite su carta con mezzi diversi dalla pittura ad olio e le stampe. Queste ultime non hanno la caratteristica di essere "pezzi unici", in quanto sono ottenute riproducendo, generalmente su carta, l'impronta di una matrice. Loro caratteristica è appunto la riproduzione in un certo numero, anche grande, di esemplari, che pure vengono considerati tutti "autentici". Secondo gli usi generalmente accettati del mercato d'arte, sono considerate "opere grafiche originali" o "stampe originali" soltanto quelle "tirate" da una matrice metallica per le acqueforti e le incisioni, in pietra o zinco per le litografie, eseguita manualmente da chi figura come autore, il quale deve avere esercitato il controllo sulla tiratura. Ciò non toglie che si trovino in circolazione stampe, di solito litografie, ricavate da matrici ottenute riproducendo con mezzi fotomeccanici opere su carta dell'autore che non ha nemmeno toccato la matrice e che, tuttavia, appone la propria firma sulle copie»; CIPOLLA *La repressione penale*, cit., 278 s.

riferimento a una concezione tradizionale dell'arte¹⁰⁴. Infatti, a partire dal secondo decennio del Novecento, con l'affermarsi delle avanguardie storiche, si è assistito a una progressiva rivoluzione delle forme espressive, un sovvertimento dell'ordine fino ad allora costituito. Si pensi al *ready made*, un oggetto d'uso comune, a due o tre dimensioni, elevato al rango di opera d'arte come la celebre ruota di bicicletta di Duchamp¹⁰⁵ o il ferro da stiro con chiodi di Man Ray¹⁰⁶; oppure alle opere di assemblaggio di oggetti quotidiani, quali ritagli di giornale, stracci, semplici rifiuti, come la serie dei *Merzbild* di Schwitters¹⁰⁷; fino ad arrivare alla *pop art*¹⁰⁸, l'*action painting*¹⁰⁹, la *land art*¹¹⁰, solo per citarne alcuni.

Si rammenti inoltre che anche la fotografia ha assunto la dignità di opera d'arte, sin dai suoi albori, quando il celebre fotografo Nadar¹¹¹ firmava e numerava le stampe delle sue foto.

¹⁰⁴ In tal senso LEMME, *La contraffazione e alterazione d'opere d'arte nel diritto penale*, cit., 24 ss.; CIPOLLA, *La falsificazione di opere d'arte*, in *Giur. mer.*, 2013, 10, 2032 B.

¹⁰⁵ *Roue de bicyclette*, 1913: si tratta di una ruota di bicicletta con forcina montata su sgabello verniciato, il cui originale è andato perduto. La replica del 1951 è conservata a New York, al *Museum of Modern Art*. La *Ruota di bicicletta* annulla quasi interamente l'intervento manuale dell'artista, limitando la creazione al concepimento di un'idea. L'intervento dell'autore consiste soltanto nel mutare l'angolo visuale da cui un oggetto (in questo caso la ruota) viene solitamente percepito. È l'applicazione del caso alla creazione artistica: l'atto creativo giunge inaspettato e si basa sulla coincidenza. Vedi D'ADDA, *Duchamp*, cit., 106.

¹⁰⁶ *Regalo – Ferro da stiro con chiodi (Cadeau)* è un *ready made* di Man Ray, riprodotto in 5000 esemplari, numerati e fermati dall'artista. L'opera fu realizzata applicando una striscia di 14 chiodi a un ferro da stiro, reperito presso un rigattiere. L'originale fu rubato durante la prima esposizione a Parigi nel 1921.

¹⁰⁷ Kurt Schwitters (Hannover 1887 - Ambleside 1948). La parola *Merzbild* venne coniata da Schwitters, dalla fusione della parola *Bild* (quadro, immagine in tedesco) con la parola *Merz* (che di per sé non ha un significato nella lingua tedesca, ma è solo un frammento del nome di una importante banca tedesca: la *Commerzbank*). In questo neologismo è racchiusa la ragione di tutta la produzione artistica di Schwitters: l'opera d'arte acquisisce di valore solo dopo una precedente perdita di valore. L'espressione *Merz* perde di senso nel momento in cui viene sradicata dalla parola che componeva (*Commerzbank*), per acquisire un nuovo senso nel momento in cui viene usata per nominare la creazione artistica di Schwitters.

¹⁰⁸ La *pop art* è un movimento artistico nato tra l'Europa e l'America negli anni Cinquanta e Sessanta del XX secolo. Attraverso la scelta del termine *pop* si vuole identificare un'arte che parla un linguaggio accessibile a tutti, quello dei *mass media*, della pubblicità, della televisione e del cinema. La *pop art* sperimenta tecniche inedite, utilizza fotografie ritoccate, collage e assemblaggi, sculture in gesso e persino gesti teatrali, per svelare luci e ombre della società contemporanea.

¹⁰⁹ Espressione creata dal critico H. Rosenberg nel 1952 per meglio definire il linguaggio pittorico sperimentato dopo la Seconda guerra mondiale negli USA, genericamente definito espressionismo astratto. In particolare, si applica alla cosiddetta Scuola di New York (J. Pollock, W. de Kooning, F. Kline ecc.), che pone l'accento sull'atto creativo come gesto concreto, esperimento e azione, in cui proiettare sé stessi. Il risultato è una pittura caratterizzata da violenza gestuale e cromatica, che esalta il comportamento incontrollabile dell'artista, in opposizione alle regole della società del benessere.

¹¹⁰ V. primo capitolo.

¹¹¹ Nadar, pseudonimo del fotografo, caricaturista, aeronauta e scrittore Félix Tournachon (Parigi 1820 - ivi 1910), fu il fondatore, nel 1849, della *Revue comique*, autore di

Estendendo ulteriormente il campo, anche i fumetti e le opere scenografiche potrebbero rientrare nella nozione di pittura, così come i progetti di opere architettoniche nel genere dei disegni¹¹².

Nell'ottica di un'interpretazione evolutiva, che tenga debitamente conto del mutamento dei concetti nel corso del tempo, si potrà allora definire, in senso lato, la pittura come un prodotto bidimensionale, la scultura come un prodotto tridimensionale, la grafica come l'arte del segno e del multiplo¹¹³.

Il ragionamento interpretativo da compiere in riferimento agli oggetti di interesse storico o archeologico si presenta più complesso, in ragione dell'utilizzo del termine "interesse". Quest'ultimo evoca inevitabilmente il concetto di interesse utilizzato per la prima volta nella legislazione del 1939, e ripreso successivamente nell'art. 2 del CBC.

Dall'esame dei lavori parlamentari che hanno preceduto l'approvazione del testo della legge Pieraccini emerge l'uso in un emendamento, parzialmente disatteso, dell'espressione "oggetti attinenti al costume", affianco a quella oggetto di analisi¹¹⁴. Tale formulazione suggerisce un'identità di funzione del sostantivo "interesse" e del participio "attinenti", nel senso che l'interesse esprimerebbe una semplice correlazione tra l'oggetto e la materia storica o archeologica.

Del resto, se il legislatore avesse optato per l'espressione "oggetti antichi e storici", avrebbe generato seri problemi in sede di accertamento dell'antichità o della

racconti e di memorie, ma soprattutto autore di ritratti fotografici delle più grandi celebrità del tempo, vere e proprie opere d'arte, caratterizzate da forte modernità e penetrazione psicologica.

¹¹² CIPOLLA, *La repressione penale*, cit., 280. In tal senso SESSA, *L'Opera d'Arte e la sua riproduzione*, cit., 2943. «Potrebbero considerarsi opere d'arte figurativa anche i disegni e le opere d'architettura in quanto rappresentano figure, sia pure geometriche e a più dimensioni: né deve trarre in inganno il fatto che sia il codice civile che la legge sul diritto d'autore li presentino separatamente, il che deve essere letto in chiave storica, dal momento che in passato non sempre si è ritenuto che essi fossero soggetti a tutela». Il concetto di riproduzione non sarà direttamente riferibile alle strutture architettoniche, ma ai progetti su cui si basano tali opere, in quanto facilmente assimilabili ai disegni.

¹¹³ LEMME, *La contraffazione e alterazione d'opere d'arte nel diritto penale*, cit., 26. Contra CECCHI, *Note in tema di falsificazione di opere d'arte*, in *Riv. dir. autore*, 1998, 3, 311, secondo il quale «anche qualora si ammettesse la natura di elemento normativo extragiuridico delle predette locuzioni (pittura, scultura, grafica), la soluzione rimarrebbe inaccettabile, considerato che l'interprete si troverebbe a dover scegliere tra due soluzioni alternative [...]: o riconoscere che per tale via, seppure per uno scopo commendevole [...] si giungerebbe ad ampliare la cerchia delle condotte punibili attraverso una interpretazione di tipo sostanzialmente analogico, il che contrasterebbe con uno dei principi cardine del nostro sistema penale; ovvero [...] criticare la norma in esame in quanto carente di tassatività».

¹¹⁴ V. nota 52

storicità. Ad esempio, sarebbe risultato estremamente complicato diagnosticare l'antichità in caso di contraffazione *ex novo*, mancando un esemplare originale a cui fare riferimento¹¹⁵.

In conclusione, è possibile escludere l'applicabilità dei parametri normativi, delineati oggi dall'art. 10 del CBC, anche nell'individuazione degli oggetti d'interesse storico o archeologico. Tuttavia, non si può prescindere dal criterio del valore culturale, seppur nella sua versione minima, di testimonianza avente valore di civiltà¹¹⁶. Pertanto, possiamo affermare che è storico l'interesse ricollegabile alla ricostruzione e al chiarimento delle vicende, dei modi di vita, dell'arte, del pensiero dei popoli e archeologico, quello che comunque attiene alla scienza dell'antico, il cui oggetto di studio si fa coincidere generalmente con ciò che precede il VII secolo d.C.¹¹⁷

Rimane aperta la questione di una possibile differenziazione tra i concetti di antico, storico, e archeologico. Sono state definite "oggetti di antichità" le cose manufatte, diverse dalle pitture, sculture e disegni, o non manufatte, che appartengono a un passato non meglio precisato, indipendentemente dal valore culturale; a titolo di esempio manufatti di oreficeria, ebanisteria, o oggetti non manufatti quali reliquie, fossili, ecc.¹¹⁸ In questo modo un oggetto di interesse storico non necessariamente

¹¹⁵ COCO, *Teoria del falso d'arte*, cit., 9 ss.

¹¹⁶ Cfr. PIOLETTI, *La disciplina del falso artistico: profili generali*, in *Studi Senesi*, Padova, 1998, 309. Gli oggetti di interesse storico o archeologico devono avere il connotato dell'interesse culturale, in modo tale che, se la falsificazione riguarda un semplice oggetto archeologico privo di tale caratteristica, si tratterà di falsificazione di cosa antica. Analogamente BOCHICCHIO, voce *Opere d'arte (contraffazione o alterazione di)*, in *Enc. dir.*, vol. XXX, Milano 1980, cit., 315: «Oggetti archeologici sono quelli che hanno interesse per il riferimento alle epoche e alle civiltà più antiche, ma l'interesse storico ed archeologico previsto dalla l. n. 1062, cit., è qualche cosa di meno rispetto all'interesse particolarmente importante che è presupposto della notificazione del Ministero competente (per i beni culturali e ambientali) ai possessori dei beni in questione». In parte differente COCO, *Teoria del falso d'arte*, cit., 13. «La natura dell'oggetto materiale, così individuata, non è culturale, né per le opere, né per gli oggetti, ed è fuori luogo, oltretutto errata, ogni connessione con l'art. 9 Cost.»

Diversamente ROSI, voce *Opere d'Arte (Contraffazione o alterazione di)*, cit., 5: «Se la legge del 1971 ha inteso predisporre forme di tutela penale per il mercato d'arte e di antiquariato, non si potranno escludere dal suo ambito di applicazione le falsificazioni di oggetti che trovano particolare apprezzamento su tale mercato, anche se non siano riferibili a periodi molto risalenti, come ad esempio certi vetri dell'inizio di questo secolo molto ricercati e, a quanto risulta, molto imitati. L'unico criterio da adottare sarà dunque quello dell'interesse che l'oggetto potrà suscitare sul mercato».

¹¹⁷ CONTI, voce *Opere d'arte (contraffazione e alterazione di)*, cit., 500; CIPOLLA, *La repressione penale*, cit., 279.

¹¹⁸ CIPOLLA, *La repressione penale*, cit., 279. Oltre cinquant'anni per LEMME, *La contraffazione e alterazione d'opere d'arte nel diritto penale*, cit., 23.

sarà antico, potendo essere identificato in una testimonianza del passato recente e, viceversa, un oggetto antico potrà non essere di interesse storico o archeologico. Il criterio discriminante è rintracciabile nell'interesse culturale, non richiesto nell'oggetto di antichità, il quale sarà sottoposto a tutela solo per un certo interesse suscitato nel mercato dell'antiquariato.

A titolo meramente esemplificativo, si potrà ricorrere al complesso elenco espresso nell'allegato del Regolamento CE del 2009, il quale contiene una, di fatto esaustiva, esplicitazione del concetto di bene culturale storicamente significativo. I limiti di età saranno solo indicativi, in quanto l'interesse storico è presente anche in oggetti con meno di cinquant'anni.

L'unica certezza risiede nella volontà del legislatore di ampliare il più possibile l'oggetto di tutela in materia di falso d'arte, al di là di tassative categorizzazioni, e garantire l'autenticità dei prodotti presenti sul mercato dell'arte e dell'antiquariato.

3. L'oggetto giuridico

Si ritiene essenziale, nell'analisi delle norme in tema di falso d'arte, soffermarsi sull'oggetto giuridico, per il ruolo assunto da tale categoria nel corso della storia del diritto penale, assolvendo la funzione garantista di limite alla potestà di penalizzazione del legislatore, nonché per la sua capacità di chiarificare i singoli aspetti della fattispecie.

Se è vero che l'oggetto giuridico si ricava dalla *ratio* della norma, è altrettanto consolidato che a sua volta la *ratio* si possa e si debba ricavare a partire dal testo della norma stessa, e quindi dagli elementi costitutivi della fattispecie, nonché ripercorrendo l'*iter* legislativo.

Né dai lavori preparatori della legge Pieraccini, né dai testi normativi successivi che ne hanno recepito la disciplina, si evincono informazioni sufficienti a delineare in modo chiaro il bene protetto¹¹⁹. Di conseguenza sarà necessario seguire un percorso logico di esclusione delle singole ipotesi prospettabili, prendendo le mosse dai dati offerti dal testo normativo.

In base alle conclusioni raggiunte in merito all'onnicomprendività dell'espressione impiegata per definire l'oggetto materiale, si è indotti a escludere che le fattispecie

¹¹⁹ COCO, *Teoria del falso d'arte*, cit., 16.

in discussione siano state poste a tutela del patrimonio storico e artistico nazionale, di cui all'art. 9 Cost¹²⁰. Omesso il valore culturale dell'oggetto della falsificazione, almeno con riferimento alle opere di pittura, scultura, grafica o di antichità, non si vede come il patrimonio artistico possa riportare un danno o un'esposizione a pericolo dall'alterazione, ad esempio, di una c. d. "crosta"¹²¹.

A ulteriore conferma di ciò, non è richiesto che l'opera contraffatta sia attribuita a un artista italiano, come ha chiarito la Suprema Corte nel 2007¹²²: il reato di contraffazione di opere d'arte previsto dall'art. 127 T.U. riguarda tutte le condotte realizzate nel territorio nazionale, indipendentemente dalla circostanza che le opere contraffatte, alterate, riprodotte siano attribuite a un autore nazionale o straniero.

Una sorta d'inquinamento del patrimonio artistico nazionale potrà verificarsi in modo rilevante soltanto negli sporadici casi in cui vengano poste in circolazione contraffazioni di opere portatrici di un particolare interesse per la storia dell'arte o della civiltà¹²³.

Il secondo passo dell'indagine è orientato verso la patrimonialità o meno del bene giuridico tutelato, trattandosi di verificare se il falso d'arte debba considerarsi assimilabile ai reati contro il patrimonio.

Il bene giuridico di categoria, sotto il quale sono raggruppati i reati contenuti nel titolo tredicesimo del codice penale, è il patrimonio, concetto tra i più controversi nell'ambito della scienza giuridica. Nel tempo sono state elaborate diverse accezioni del termine, al fine di delimitare l'ambito di tutela di tali fattispecie codicistiche.

Al di là delle divergenze di opinioni e dei tentativi di giungere a una conciliazione dei contrasti interpretativi, l'attuale assetto dei reati in discorso non consente letture

¹²⁰ Così invece LANZI, *La tutela del patrimonio artistico*, cit., 218, per il quale le condotte di falsificazione e di messa in commercio di opere d'arte false, anche di illustri artisti, erano da considerarsi offensive del prestigio degli artisti copiati e dunque lesive di tutto il patrimonio artistico, che, viceversa, doveva essere conservato integro nella sua purezza e non contaminato da contraffazioni.

¹²¹ In senso figurato e spregiativo, si dà il nome di croste a quadri vecchi, anneriti e squamosi, privi di valore artistico, o anche, più genericamente, a qualsiasi quadro senza pregio.

¹²² Cass. pen., sez. II, 13 marzo 2007 - 6 luglio 2007, *Volpini*, in *Ced Cass.*, 237222. Inoltre, la Cassazione ha sottolineato come il Codice dei beni culturali, nel definire il patrimonio culturale all'art. 2, abbia abbandonato l'equivoco riferimento al carattere "nazionale" dell'art. 1 del Testo Unico del 1999.

¹²³ ROSI, voce *Opere d'Arte (Contraffazione o alterazione di)*, cit., 4.

unitarie, per l'esistenza, in determinati casi, di profili di eccentricità irriducibili, se non a rischio di evidenti forzature¹²⁴.

In una concezione tradizionale, che fa riferimento al legislatore del '30, il patrimonio è il complesso di diritti e rapporti giuridici di contenuto patrimoniale facenti capo ad una persona¹²⁵.

All'estremo opposto si situa una definizione fondata esclusivamente sulla caratteristica della valutabilità economica, in grado di selezionare i beni che formano il patrimonio di un determinato soggetto, in quanto a esso appartenenti¹²⁶.

Delle due posizioni discordanti è stata elaborata una sintesi attraverso la concezione economico-giuridica, che prospetta la tutela penale solo per quei beni, dotati di valore economico, i quali siano oggetto di un diritto, o, in una versione più elastica, ineriscano a situazioni riconosciute o tollerate dall'ordinamento¹²⁷.

¹²⁴ FIORE, *I reati contro il patrimonio. Note introduttive*, in FIORE, *I reati contro il patrimonio*, Torino, 2010, 5.

¹²⁵ FIANDACA – MUSCO, *Diritto penale. Parte speciale, Volume II, tomo secondo, I delitti contro il patrimonio*, 7^a ed., Bologna, 2015, 3. Cfr. MANTOVANI, *Diritto Penale. Parte speciale II. Delitti contro il patrimonio*, 6^a ed., Milanofiori Assago, 2016, 15 ss. La concezione giuridica definisce il patrimonio come la somma dei rapporti giuridici, cioè dei diritti e obblighi relativi alle cose, che fanno capo a una persona. Allo stesso modo il danno patrimoniale è inteso come danno in senso giuridico, ovvero come la perdita o limitazione di un diritto. Tra le critiche maggiori a tale impostazione si ricorda l'esclusione dalla tutela patrimoniale delle situazioni non ancora o non del tutto concretizzate in diritti soggettivi perfetti, pur avendo un notevole valore economico. Inoltre, si osserva come la tutela incondizionata di diritti soggettivi porta a considerare componenti del patrimonio anche diritti su cose prive di valore economico, e a incriminare ogni alterazione della situazione giuridica, pur se non produttiva di un'effettiva diminuzione economica o strumentale del patrimonio. Infine, si anticipa la realizzazione del danno al momento dell'atto dispositivo o costitutivo dei diritti e obblighi patrimoniali per le parti.

¹²⁶ FIORE, *I reati contro il patrimonio*, cit., 9. Cfr. MANTOVANI, *Diritto Penale*, cit., 19 s. Secondo la concezione economica, il patrimonio è il complesso unitario dei beni economicamente valutabili, appartenenti di diritto o di fatto a un soggetto. Analogamente, il danno patrimoniale è inteso come danno in senso economico, ovvero come effettiva diminuzione del patrimonio considerato nel suo complesso, il cui accertamento passa necessariamente per un bilancio dell'intera vicenda criminosa. Da una parte restano escluse dalla tutela le cose prive di un valore di scambio ma portatrici di un valore affettivo, così come le parti del corpo umano, il cui commercio è espressamente vietato; inoltre non possono essere punite le aggressioni che non comportano una reale diminuzione economica del patrimonio, ma una diminuzione della capacità strumentale di soddisfare i bisogni del soggetto; né sono incriminabili le aggressioni che determinano una mera turbativa dell'altrui pacifico godimento della cosa. Dall'altra parte si estende eccessivamente la tutela, comprendendo posizioni patrimoniali instaurate in modo illecito o delittuoso.

¹²⁷ FIORE, *I reati contro il patrimonio*, cit., 10. Cfr. MANTOVANI, *Diritto Penale*, cit., 19 s. La concezione giuridico-economica descrive il patrimonio come un insieme di rapporti giuridici valutabili economicamente, facenti capo a un soggetto. Essa garantisce la tutela penale ai beni, aventi valore economico, oggetto di un diritto o, comunque, acquisiti in modo non contrario al diritto. Tuttavia, se consente di estendere la tutela a tutte le situazioni di fatto, mantiene inalterati i difetti della concezione economica.

Più recenti sono quegli orientamenti che tendono a valorizzare i profili personalistici, elaborando una concezione del patrimonio funzionale al soddisfacimento dei bisogni della persona¹²⁸.

Sulla base del criterio del bene giuridico solitamente si distingue fra reati patrimoniali in senso lato e reati contro il patrimonio in senso stretto.

Nel primo gruppo, in cui si colloca il furto, si afferma che l'oggetto della tutela si identifichi nel potere di signoria che il titolare di un diritto reale esercita sulle cose aggredite dal reo. Non si richiede un danno patrimoniale nella sfera giuridica del soggetto passivo ma è sufficiente un pregiudizio, per il titolare del diritto, della possibilità di usare e disporre delle cose che gli appartengono.

Nei reati del secondo gruppo, fra i quali spicca la truffa, l'illecito penale è punito in una prospettiva più materiale, come aggressione al patrimonio nella sua accezione di entità economica complessiva. L'altrui danno patrimoniale in tali ipotesi è considerato elemento costitutivo esplicito della fattispecie incriminatrice¹²⁹.

L'unico indizio che potrebbe far propendere per la patrimonialità del bene giuridico in tema di falso d'arte è l'oggetto del dolo specifico della fattispecie cardine di cui alla lettera a) dell'art. 178, CBC, ovvero il profitto. Tuttavia, si tratta di un dato di per sé non dirimente, in quanto il criterio che fa affidamento sulla relazione esistente tra il fine tipicizzato e il bene giuridico non ha efficacia universale, potendosi avere fini completamente estranei all'oggetto giuridico.

Dalla teoria dei reati contro il patrimonio è emerso che l'evento debba consistere nella lesione del bene giuridico, nella forma del pregiudizio patrimoniale,

¹²⁸ FIORE, *I reati contro il patrimonio*, cit., 11: «A venire in considerazione è dunque la idoneità di un bene a fornire una "potenzialità" (economica) in grado di supportare la realizzazione della sua personalità negli ambiti in cui (il grado di) tale realizzazione dipende (anche) dalla disponibilità di beni e/o di risorse economiche, dalla loro misura, della loro piena utilizzabilità». In tale ottica, risulta indifferente se le singole componenti del patrimonio siano riconducibili al concetto di diritto soggettivo o a altre qualificazioni formali, o solo a rapporti di fatto, conformi all'ordinamento. Resta discusso se il bene debba avere o meno un valore economico di scambio.

¹²⁹ FIANDACA MUSCO, *Diritto penale. Parte speciale*, cit., 3 ss. La dogmatica giuridica più recente ha tentato di superare le ataviche resistenze dei delitti contro il patrimonio a essere ricondotti a una matrice unitaria prospettando due teorie differenti. La prima di esse sottolinea la dimensione patrimoniale di tutti i reati del titolo tredicesimo, identificando la lesione di un concreto interesse economico come costante elemento costitutivo del fatto, anche implicito. Con la seconda teoria si tenta di omogeneizzare i medesimi reati sulla scorta di un concetto di lesione patrimoniale che superi la dimensione meramente economica del danno. L'oggetto di tutela penale diventa la destinazione funzionale della cosa o del bene, conformemente all'interesse del titolare del diritto soggettivo. Una nozione così ampia è in grado di abbracciare interessi estranei alla comune logica del mercato, inglobando anche i cosiddetti valori di affezione

qualunque sia l'accezione attribuita al termine patrimonio. L'evento di danno nella contraffazione di opere d'arte è causalmente collegato al conseguimento del profitto da parte del soggetto agente, che però è temporalmente successivo alla consumazione della fattispecie, e coincidente con l'evento consumativo di un'altra fattispecie, la truffa.

Si è visto come il ricorso alla truffa nel reprimere il fenomeno della falsificazione nell'arte, prima dell'entrata in vigore della legge Pieraccini, fosse inefficace e si necessitasse di una forma di incriminazione arretrata, fino ai cc. dd. "atti preparatori" della truffa¹³⁰.

Ammettendo che questa sia la ragione principale dell'incriminazione del falso d'arte, è pur sempre doveroso un accertamento dell'idoneità della situazione pericolosa a cagionare il danno.

Nell'ambito della truffa, si ritiene che un qualsiasi fatto di falsificazione per raggiungere un punto di contatto, anche solo di pericolo di danno, con i titolari del patrimonio debba passare per l'uso.

¹³⁰ V. MARINUCCI, DOLCINI, *Manuale di diritto penale: parte generale*, cit., 488: «Ai fini della truffa rappresenta un mero atto preparatorio la predisposizione di documenti falsi, mentre l'inizio di esecuzione esige un comportamento che rappresenti almeno l'inizio di un artificio o di un raggirio: nel nostro esempio, l'esibizione del documento falso alla persona che deve essere indotta in errore. Del pari, integra un'attività meramente preparatoria della truffa la detenzione all'interno di un'automobile di scatole contenenti in apparenza sigarette, ma in realtà riempite di patate». Sugli atti preparatori v. ANTOLISEI, *Manuale di diritto penale: parte generale*, cit., 486 ss. Al quesito se gli atti preliminari debbano essere puniti o meno, i criminalisti hanno generalmente risposto negativamente, per gravi incertezze sul significato di essi e anche perché nel compierli l'energia del volere non si manifesta ancora in modo chiaro e le probabilità dell'abbandono del piano criminoso sono elevate. Conseguentemente si è diffusa la distinzione tra atti preparatori ed esecutivi, con irrisolvibili difficoltà nell'individuare un valido criterio distintivo. I compilatori del codice attuale ritennero di abbandonare tale distinzione e prevedere per la punibilità del tentativo l'idoneità e l'univocità degli atti. Tuttavia, esistono anche ora atti preliminari esenti da pena. Ciò si desume dal requisito dell'univocità ma anche dal sistema del codice. Sono riscontrabili talune figure di reato, come gli artt. 304, 414 e 461 c.p., che consistono già in atti che manifestano un ulteriore scopo criminoso. Inoltre, l'art. 115 c.p. esclude la punibilità della semplice istigazione al delitto e dell'accordo allo scopo di commetterlo. Sul punto v. Cass. pen., Sez. II, 2 aprile 2012, n. 12175: «Al fine del tentativo punibile, assumono rilevanza penale non solo gli atti esecutivi veri e propri del delitto pianificato, ma anche quegli atti che, pur essendo classificabili come atti preparatori, tuttavia, per le circostanze concrete, (di luogo, di tempo, di mezzi ecc.) fanno fondatamente ritenere che l'azione – considerata come l'insieme dei suddetti atti – abbia la rilevante probabilità di conseguire l'obiettivo programmato e che l'agente si trovi ormai ad un punto di non ritorno dall'imminente progettato delitto e che il medesimo sarà commesso a meno che non risultino percepibili incognite che pongano in dubbio tale eventualità, dovendosi, a tal fine, escludere solo quegli eventi imprevedibili non dipendenti dalla volontà del soggetto atteso che costui ha solo un modo per dimostrare di aver receduto dal proposito criminoso: la desistenza volontaria (art. 56, comma 3, c.p.) o il recesso attivo (art. 56, comma 4, c.p.)».

Un utilizzo del falso, certamente da escludersi nell'ipotesi della mera contraffazione, è riscontrabile nella fattispecie della lettera b) dell'art. 178, in cui però sussiste soltanto un pericolo di errore.

Dunque, neppure nel caso di uso del falso è richiesto il benché minimo contatto con i destinatari, il cui patrimonio non è esposto, neppure astrattamente, a pericolo di danno. «Anche nelle forme di pericolo più avanzate, la condotta deve materialmente raggiungere la sfera giuridica del bene tutelato»¹³¹.

In conclusione, appare evidente che il falso d'arte non possa considerarsi un reato contro il patrimonio¹³².

Una terza soluzione prospettata è di matrice privatistica e individua il bene giuridico tutelato nel diritto d'autore.

Nell'ordinamento italiano la legge cardine in materia è la legge n. 633 del 1941 e il relativo regolamento applicativo. Oggetto di protezione di tale legge sono le opere dell'ingegno, delle quali non viene fornita una definizione ma una ricca elencazione, peraltro non esaustiva¹³³.

¹³¹ COCO, *Teoria del falso d'arte*, cit., 26.

¹³² ID., 16 ss.

¹³³ Art. 1, l. n. 633 del 1941: «Sono protette ai sensi di questa legge le opere dell'ingegno di carattere creativo che appartengono alla letteratura, alla musica, alle arti figurative, all'architettura, al teatro ed alla cinematografia, qualunque ne sia il modo o la forma di espressione.

Sono altresì protetti i programmi per elaboratore come opere letterarie ai sensi della Convenzione di Berna sulla protezione delle opere letterarie ed artistiche ratificata e resa esecutiva con legge 20 giugno 1978, n. 399, nonché le banche di dati che per la scelta o la disposizione del materiale costituiscono una creazione intellettuale dell'autore».

Art. 2, l. n. 633 del 1941: «In particolare sono comprese nella protezione: 1) le opere letterarie, drammatiche, scientifiche, didattiche, religiose, tanto se in forma scritta quanto se orale; 2) le opere e le composizioni musicali, con o senza parole, le opere drammatico-musicali e le variazioni musicali costituenti di per sé opera originale; 3) le opere coreografiche e pantomimiche, delle quali sia fissata la traccia per iscritto o altrimenti; 4) le opere della scultura, della pittura, dell'arte del disegno, della incisione e delle arti figurative similari, compresa la scenografia; 5) i disegni e le opere dell'architettura; 6) le opere dell'arte cinematografica, muta o sonora, sempreché non si tratti di semplice documentazione protetta ai sensi delle norme del capo quinto del titolo secondo; 7) le opere fotografiche e quelle espresse con procedimento analogo a quello della fotografia sempre che non si tratti di semplice fotografia protetta ai sensi delle norme del capo V del titolo II; 8) i programmi per elaboratore, in qualsiasi forma espressi purché originali quale risultato di creazione intellettuale dell'autore. Restano esclusi dalla tutela accordata dalla presente legge le idee e i principi che stanno alla base di qualsiasi elemento di un programma, compresi quelli alla base delle sue interfacce. Il termine programma comprende anche il materiale preparatorio per la progettazione del programma stesso; 9) Le banche di dati di cui al secondo comma dell'articolo 1, intese come raccolte di opere, dati o altri elementi indipendenti sistematicamente o metodicamente disposti ed individualmente accessibili mediante mezzi elettronici o in altro modo. La tutela delle banche di dati non si estende al loro contenuto e lascia impregiudicati diritti esistenti su tale contenuto; 10) le opere del disegno industriale che presentino di per sé carattere creativo e valore artistico».

Tuttavia, sono declinabili alcuni criteri delimitativi della categoria: la creatività, la concretezza di espressione, e l'appartenenza dell'opera a determinati campi di produzione dello spirito¹³⁴.

La natura di beni immateriali non è di ostacolo alla loro configurazione come bene giuridico. Inoltre, a favore di tale soluzione si potrebbe richiamare il dato dell'estensione della disciplina alle opere di autori contemporanei. Prevedibilmente, tale impostazione avrebbe il merito di risolvere alcuni inconvenienti generati dal rapporto fra l'offesa e l'intervento punitivo, rimettendo al titolare del diritto leso la valutazione circa l'opportunità dell'azione penale in relazione all'entità del pregiudizio.

Tuttavia, nell'attuale disciplina, così come nelle intenzioni del legislatore del 1971, non c'è traccia della previsione dell'istituto della querela di parte. Ne deriva che l'interesse protetto è indisponibile, e conseguentemente non è applicabile l'art. 50 c.p.¹³⁵ Ciò comporta che, ai fini e per gli effetti della normativa in questione, l'autore o i suoi eredi non siano abilitati a rilasciare autorizzazioni a riprodurre le opere in modo falso o comunque fraudolento. È necessario, infatti, mantenere distinti il diritto patrimoniale alla utilizzazione dell'opera e il diritto morale al riconoscimento della paternità dell'opera: quest'ultimo non può essere asservito allo scopo della messa in circolazione di opere falsamente imputabili all'autore¹³⁶.

Infine, risultano insormontabili le difficoltà nell'individuare il diritto d'autore e i suoi possibili aventi causa per le opere antiche, nonché gli oggetti di antichità o di interesse storico o archeologico¹³⁷.

¹³⁴ DE SANCTIS, voce *Autore (diritto di) (disciplina)*, in *Enc. dir.*, IV, 1959, 378 ss. La "creatività", richiesta dalla vigente legge per la tutela dell'opera, non si identifica con la originalità in assoluto e neppure con la "novità", concetto proprio della invenzione industriale protetta, ma con la individualità della rappresentazione e, dal punto di vista soggettivo, con la "personalità", cioè la capacità di sentire e di esprimere in modo personale un sentimento, un'idea, un fatto, un qualsiasi aspetto della vita. Affinché l'opera possa essere oggetto di tutela deve essere identificabile; pertanto, anche soggetti né nuovi, né originali possono dar vita a un'opera tutelata, qualora questa riveli l'impronta personale e identificatrice di un'attività creatrice. Per quanto attiene al secondo requisito, l'opera deve costituire un prodotto concreto, che possa vivere di vita autonoma e sia idoneo a essere reso pubblico e riprodotto. L'impulso dell'idea creativa deve concretarsi in una forma idonea a essere divulgata, una vera e propria rappresentazione intellettuale. Infine, l'opera deve appartenere a campi di produzioni dello spirito, le quali perseguono determinate finalità.

¹³⁵ Art. 50 c.p.: «Non è punibile chi lede o pone in pericolo un diritto, col consenso della persona che può validamente disporne».

¹³⁶ CIPOLLA, *La falsificazione di opere d'arte*, cit., 2032 B.

¹³⁷ COCO, *Teoria del falso d'arte*, cit., 28.

Invece, sia in dottrina sia in giurisprudenza¹³⁸, ha avuto maggior seguito la tesi secondo la quale il bene giuridico dei reati in esame sia costituito dalla fede pubblica¹³⁹, per evidenti affinità tra la condotta incriminata dall'art. 178 CBC e le condotte raggruppate all'interno del titolo VII del libro II del codice penale¹⁴⁰. Tale opinione si fonda principalmente sulla somiglianza delle espressioni impiegate nel descrivere le condotte incriminate in materia di falso d'arte con quelle riscontrabili nei delitti di falso del codice penale; in secondo luogo, essa si basa sulla asserzione che l'attività del falsario crei un'apparenza non corrispondente alla realtà, in grado

¹³⁸ In questo senso Cass. pen., sez. III, 16 maggio 1984, *Morini*, in *Riv. pen.*, 1985, 572: «Il delitto di cui all'art. 3 legge 20 novembre 1971, n. 1062 che concerne la contraffazione di opere d'arte è un reato contro la fede pubblica»; Cass. pen., sez. III, 9 marzo 1996, n. 29, in *Riv. dir. industr.*, 1997, 327 ss.: «In considerazione della finalità della legge, che tende a prevenire e reprimere il falso artistico, con riferimento a un'opera determinata, per riproduzione deve intendersi l'attività di copiatura dell'opera in maniera tale che la copia possa essere confusa con l'originale: come tale, essa offende la fede pubblica ed è penalmente sanzionata dalla norma citata».

¹³⁹ Sul concetto di fede pubblica v. MALINVERNI, voce *Fede pubblica (delitti contro la)* (*dir. pen.*), in *Enc. dir.*, XVII, 1968, 69 ss.; CRIMI, voce *Falso (delitti di)*, in *Dig. disc. pen.*, agg., IV, vol. I, Torino 2008, 296 ss.; CISTERNA, LARUSSA, *I delitti di falso*, Bassano del Grappa (VC), 2010, 1 ss. La fede pubblica è stata vista a lungo come un valore tutelato in via esclusiva dalle fattispecie in materia di falso e, allo stesso tempo, il nucleo essenziale identificativo dei delitti di falso. Si tratta di un concetto caratterizzato da un'intrinseca inafferrabilità che ha indotto parte della dottrina a un sostanziale ripudio della fede pubblica quale bene giuridico dei reati di falso. Al contrario, un'altra parte della dottrina ha cercato di dare un contenuto a tale concetto, prospettando differenti soluzioni. Secondo la concezione psicologico-naturalistica, la fede pubblica è un bene reale, indispensabile al normale svolgimento e alla massima efficienza dell'attività giuridica sociale; in sostanza, il falso sarebbe un delitto contro la sicurezza del traffico giuridico. A essa si contrappone la concezione normativo-pubblicistica, che ha definito la fede pubblica come forza probante riconosciuta dall'ordinamento giuridico a oggetti, segni o forme esteriori. L'unico dato certo è che il legislatore del codice penale abbia selezionato la fede pubblica quale bene giuridico dei reati del titolo VII, definendola, nella Relazione illustrativa, come «la fiducia che la società ripone negli oggetti, segni e forme esteriori (monete, emblemi, documenti), ai quali l'ordinamento giuridico attribuisce un valore importante». Dunque, nell'espressione «fede pubblica» sarebbe sintetizzata la particolare fiducia che la generalità dei consociati ripone in determinati oggetti, segni o simboli, sulla cui materiale genuinità e ideologica veridicità deve farsi affidamento, al fine di rendere certo e spedito il traffico economico e giuridico. Inoltre, si è discusso ampiamente sull'esclusività o meno della tutela della fede pubblica nell'ambito dei reati di falso, dando vita a due posizioni contrastanti. Da un lato, la concezione plurioffensiva dei reati in questione, avallata dalle Sezioni Unite della Cassazione (sent. 25 ottobre 2007, n. 46982), sostiene che il falso non risulti quasi mai fine a sé stesso, costituendo il più delle volte, solo il mezzo per conseguire altro obiettivo, che rappresenta il vero scopo della *immutatio veri*. Diversamente, la concezione monoffensiva privilegia la natura pubblicistica della tutela della fede pubblica, che viene qualificata come bene immateriale facente capo all'intera collettività non personificata.

¹⁴⁰ Il titolo VII del libro II c.p. ha ad oggetto i delitti contro la fede pubblica, raggruppabili in falsità documentali e falsità personali. Il capo I di detto titolo attiene alle falsità in monete, in carte di pubblico credito e in valori di bollo, ma comprende anche la falsità in biglietti di pubbliche imprese di trasporto; il capo II prevede la falsità in sigilli o strumenti o segni di autenticazione, certificazione o riconoscimento; il capo III racchiude le falsità in atti; il capo IV concerne le falsità chiamate personali, perché riguardano l'identità, il nome, lo stato nonché i titoli e gli onori della persona. V. MALINVERNI, voce *Fede pubblica (delitti contro la)* (*dir. pen.*), cit. 69 ss.

di indurre il suo destinatario a un falso giudizio sulle caratteristiche dell'opera od oggetto¹⁴¹.

Indubbiamente tutti i delitti di falso sono accomunati da un'alterazione della verità, definibile come una falsa rappresentazione della realtà, ma è altrettanto asseverato che non sia questa la peculiarità di tali reati, in quanto elemento caratterizzante reati diversi da quelli di falso¹⁴².

Non è sufficiente affermare che la falsa rappresentazione della realtà abbia come effetto tipico e ricorrente un giudizio erroneo, essendo necessario portare l'attenzione sulla funzione probatoria svolta dall'oggetto materiale su cui la falsità viene, di volta in volta, a incidere e che costituisce il vettore della stessa mutazione della realtà¹⁴³.

Infatti, nel falso in senso proprio, la *immutatio veri* cade su oggetti che hanno la funzione di documentare come veri i fatti rappresentati, i quali devono avere la caratteristica di essere produttivi di effetti giuridici¹⁴⁴. Si tratta di cose, segni o attestazioni alle quali la collettività riconosce un particolare valore probatorio, che risponde alla funzione di assicurare un corretto e razionale svolgimento dei rapporti giuridici.

Dunque, un ulteriore segno distintivo dei delitti di falso è individuabile nel numero indeterminato dei soggetti destinatari, i quali vengono indotti a un giudizio erroneo veicolato da quegli stessi strumenti che dovrebbero presidiare l'affidamento dei consociati nel regolare svolgimento dei rapporti giuridici.

In sintesi, si può affermare che i delitti contro la fede pubblica consistono nella lesione dell'interesse alla genuinità e veridicità di determinati mezzi probatori che nella comunità sociale godono di un particolare credito¹⁴⁵.

¹⁴¹ ROSI, voce *Opere d'Arte (Contraffazione o alterazione di)*, cit., 3.

¹⁴² ROSI, voce *Opere d'Arte (Contraffazione o alterazione di)*, cit., 3. V. CRISTIANI, voce *Fede pubblica (Delitti contro la)*, in *Dig. disc. pen.*, vol. V, 1991, 188: «È, infatti, evidente [...] che non ogni violazione dolosa del cosiddetto diritto alla verità costituisce materia tipica di falso penale. Tale violazione può confluire tra gli elementi costitutivi dei reati più diversi o, addirittura, essere priva di rilevanza penale».

¹⁴³ CRIMI, voce *Falso (delitti di)*, cit., 298.

¹⁴⁴ CRISTIANI, voce *Fede pubblica (Delitti contro la)*, cit., 185 ss.

¹⁴⁵ CRIMI, voce *Falso (delitti di)*, cit., 299. *Contra* FIANDACA MUSCO, *Diritto penale. Parte speciale*, vol. I, 7^a ed., Bologna, 2015, 551 ss. Nello sforzo diretto a meglio concretizzare il bene protetto dai reati di falso, si è ceduto a una sorta di "fallacia di generalizzazione"; si è preteso di trasformare l'interesse alla "genuinità" e "veridicità" dei mezzi probatori in senso lato da bene specificamente protetto nell'ambito del falso documentale o in atti, in bene tutelato da tutte le norme ricomprese nel titolo VII. A ben vedere, la genericità del concetto di fede pubblica si ridimensiona considerando

Questi sono stati definiti come delitti contro la verità della prova documentale, con la precisazione che le caratteristiche probatorie documentali, rilevanti per la configurazione dell'offesa, sono da ricercare nella destinabilità e idoneità alla prova di fatti aventi verosimile rilevanza giuridica.

Ne risulta una nozione ampia di documento, teorizzata per comprendere tutti i possibili oggetti materiali dei delitti di falso: si è parlato di rappresentazione del contenuto di un pensiero, incorporata in una base materiale, e proveniente da un determinato autore; il contenuto del pensiero costituirebbe il vero oggetto della falsificazione¹⁴⁶.

Chi afferma la riconducibilità del falso d'arte nell'ambito dei delitti contro la fede pubblica sostiene che le opere di pittura, scultura e grafica, nonché gli oggetti di antichità o d'interesse storico o archeologico siano dotati di capacità probatoria, la quale investe sia la provenienza dall'autore o dall'epoca apparente, sia la veridicità delle dichiarazioni che li riguardano.

Dunque, tali opere e oggetti sarebbero probatoriamente idonei a determinare un giudizio rilevante per i rapporti sociali; costituirebbero dei mezzi di prova, nella sua accezione più ampia, svincolata dall'ambito processuale.

L'apposizione al falso d'arte dei connotati di certezza, non prefissati con legge ma per consuetudine, fornirebbe a quest'ultimo un'apparenza di vero in grado di renderlo irricognoscibile al giudizio, integrando il fatto penalmente rilevante.

Accettando la definizione della tutela della fede pubblica come tutela del giudizio, è possibile giungere alla conclusione che l'oggetto giuridico delle fattispecie dell'art. 178 CBC corrisponda proprio alla fede pubblica¹⁴⁷.

che si tratta di una fiducia riferita a una specifica esigenza di certezza: fede pubblica sarebbe sinonimo di certezza e affidabilità del traffico economico e/o giuridico. Questa esigenza di certezza si concretizza ulteriormente, in rapporto ai diversi oggetti sui quali può ricadere l'azione del falsario: così la legge tutela, di volta in volta, l'affidamento nella genuinità delle monete, oppure nella genuinità e veridicità dei documenti e così via.

¹⁴⁶ MALINVERNI, voce *Fede pubblica (delitti contro la) (dir. pen.)*, cit., 85: «Documento, quale oggetto materiale del falso, è la rappresentazione di un contenuto di pensiero, proveniente da un determinato autore, incorporata su di una base. La "rappresentazione" consiste nelle forme in cui si esprime il pensiero e se ne indica l'autore. Detta rappresentazione deve essere incorporata su una base, e cioè fissata su un mezzo idoneo a conservarla; si includono così, oltre alle fotografie, le registrazioni sonore e cinematografiche, televisive, ecc., e si escludono le scritte tracciate sulla neve oppure da aerei con vapori colorati. Il contenuto di pensiero presuppone un soggetto che voglia esprimere un pensiero, e la natura concettuale di questo; si esclude così il carattere documentale di uno spartito di musica e, normalmente, di un quadro, di una statua e delle loro riproduzioni».

¹⁴⁷ COCO, *Teoria del falso d'arte*, cit., 28 ss.

Si tratta, a ben vedere, di una posizione fortemente criticabile, in quanto dà per dimostrato ciò che avvalorato non è, ovverosia la natura documentale degli oggetti d'arte o di antichità.

Come si è visto, l'oggetto materiale delle condotte di contraffazione, alterazione, riproduzione presenta al più un valore di testimonianza di civiltà, dunque potrebbe assumere un carattere documentale solo in senso storico¹⁴⁸. Ciò porta a escludere che le condotte in questione abbiano come effetto l'immutazione di una data situazione probatoria; in sostanza, non indurrebbero la collettività, per mezzo del giudizio erroneo, a ritenere esistente o inesistente un certo fatto giuridicamente rilevante¹⁴⁹.

Qualche resistenza al superamento della fede pubblica come bene giuridico potrebbe essere opposta dalle disposizioni della lettera c), che sanziona l'autenticazione di oggetti contraffatti, alterati o riprodotti, di cui si conosca la falsità, e della lettera d), che punisce gli altri fatti con cui si accredita come autentica un'opera o un oggetto falsificati, sempre con coscienza della loro falsità.

Effettivamente le disposizioni della lettera c) presentano affinità con le ipotesi di falso ideologico¹⁵⁰, che in questo caso rilevarebbe anche se commesso da privati in scrittura privata. Tuttavia, si può osservare che le condotte summenzionate non siano necessariamente destinate ad alterare il valore di verità di un atto o di un documento. Infatti, nella lettera c), non è prevista un'autenticazione in forma scritta — anche se, in concreto, sarà la modalità ricorrente — né una forma tale da essere incorporata su una base; a sostegno di tale conclusione nella lettera d) si prevede

¹⁴⁸ LEMME, *La contraffazione e alterazione d'opere d'arte nel diritto penale*, cit., 61

¹⁴⁹ ROSI, voce *Opere d'Arte (Contraffazione o alterazione di)*, cit., 4.

¹⁵⁰ V. CRIMI, voce *Falso (delitti di)*, cit., 296; FIANDACA MUSCO, *Diritto penale. Parte speciale*, cit., 594 ss. La dottrina e la giurisprudenza maggioritarie, prendendo le mosse dagli indici normativi contenuti nel codice, individuano il criterio distintivo tra falso materiale e falso ideologico nel binomio genuinità/veridicità del documento. In sintesi, si sostiene che il documento è materialmente falso quando non è genuino, cioè qualora la condotta del falsario incida sulla materialità del documento, ovvero non risulti integro; al contrario, un documento risulterà ideologicamente falso qualora contenga dichiarazioni menzognere. Ciò significa che, mentre la falsità materiale incide sui segni distintivi e sui requisiti di validità formale del supporto documentale, la falsità ideologica deforma il contenuto narrativo del documento. In conclusione, si può affermare che il falso materiale cade sul mezzo rappresentativo, mentre il falso ideologico incide sull'oggetto della rappresentazione documentale. Una diversa distinzione individua la caratteristica principale del falso materiale nell'assenza della legittimazione attuale all'esercizio del potere documentale da parte del pubblico ufficiale, mentre il falso ideologico si caratterizzerebbe per l'abuso dei poteri documentali che il pubblico ufficiale nella situazione data è legittimato ad esercitare.

l'uso di “qualsiasi altro mezzo”, quindi anche dichiarazioni a voce, per accreditare come vera l'opera falsificata.

Un'ulteriore osservazione, determinante, sottolinea che le dichiarazioni in esame non consistono in attestazioni di verità sulla esistenza di determinati fatti, ma si riducono essenzialmente a valutazioni, con il risultato di togliere a esse il valore di prove in senso stretto.

Alla luce di tali considerazioni è possibile affermare che l'incriminazione prescinda dalla riconducibilità alla nozione di documento dell'oggetto materiale della condotta¹⁵¹ e che l'oggetto giuridico vada ricercato al di fuori del titolo VII del codice penale.

Un ultimo orientamento dottrinale, che con il tempo ha raccolto maggiori consensi, è quello che individua il bene giuridico protetto dalla disciplina in esame nella trasparenza e correttezza del mercato dell'arte e dell'antiquariato.

Ciò discende da un duplice ordine di ragioni. La prima è di carattere storico e fa riferimento alle motivazioni che hanno spinto il legislatore a introdurre nell'ordinamento giuridico le fattispecie criminose in tema di falso d'arte, ossia l'enorme dilatazione del mercato dell'arte, caratterizzato, come si è visto, da intrinseche inefficienze; all'espansione di tale settore del mercato è corrisposto il diffondersi della patologia della contraffazione degli oggetti d'arte.

Da qui, l'esigenza di introdurre regole volte ad attenuare questo fenomeno patologico per ricondurre una porzione così importante del mercato entro i confini della razionalità¹⁵².

La seconda ragione risiede nelle notevoli affinità riscontrabili tra le incriminazioni introdotte nel 1971 e quelle previste nel Titolo VIII del II Libro del codice penale, ovverosia i delitti contro l'economia pubblica, l'industria e il commercio¹⁵³. In

¹⁵¹ ROSI, voce *Opere d'Arte (Contraffazione o alterazione di)*, cit., 4.

¹⁵² LEMME, *La contraffazione e alterazione d'opere d'arte nel diritto penale*, cit., 62 s.

¹⁵³ V. PEDRAZZI, voce *Economia pubblica, industria e commercio (delitti contro la)*, in *Enc. dir.*, XIV, 1965, 278 ss. Il titolo VIII del codice penale si articola in tre capi: i primi due sono intitolati rispettivamente “delitti contro la economia pubblica” e “delitti contro l'industria e il commercio”; mentre il terzo contiene una disposizione comune ai precedenti. La dottrina critica questa classificazione e osserva che l'industria e il commercio non sono contrapposti all'economia pubblica, ma ne sono parte integrante. Tuttavia, è innegabile che il legislatore abbia inteso distinguere tra i delitti che offendono l'economia pubblica nel suo insieme e quelli che esplicano la loro attitudine lesiva nell'ambito di singoli settori, senza ripercussioni considerevoli a livello nazionale. Economia “pubblica” può essere definita come un sistema unitario composto dall'insieme delle attività economiche che si svolgono nell'ambito della nazione. Oggetto di protezione è la concreta efficienza

particolare modo si fa riferimento all'art. 515 c.p. e alle disposizioni in tema di produzione e commercio di sostanze agrarie o d'interesse agrario¹⁵⁴.

Si fa notare come il legislatore del 1971 si sia limitato a richiedere il requisito della generica genuinità e veridicità delle dichiarazioni fatte dai vari soggetti operatori economici in relazione all'origine e alla provenienza dei beni posti in commercio ovvero oggetto di attività di produzione, senza addurre ulteriori dettagli. A tale scopo, egli ha anticipato la tutela delle fonti di alimentazione del mercato dell'arte alla soglia del pericolo, analogamente agli artt. 515 s. c.p.¹⁵⁵

La legge non attende l'uso dell'oggetto falsificato per attivare la responsabilità penale, ma ritiene sufficiente la mera contraffazione, riproduzione, alterazione. Poiché la falsificazione implica un apprezzamento ingannevole del manufatto artistico, alterando la già complessa interpretazione dell'arte, si vuole evitare che possa inquinare il mercato. La conseguenza, secondo quest'impostazione dottrinale, è che il fondamento dell'incriminazione debba ricercarsi nell'art. 41 Cost.¹⁵⁶, segnatamente nel corretto bilanciamento tra la libertà dell'iniziativa economica e i valori della sicurezza, della libertà e dignità degli uomini.

di tale sistema, esplicitandosi nelle fasi della produzione e del consumo. Peculiare è, invece, l'oggettività giuridica dei delitti previsti negli artt. 515-517 c.p., riducibile al concetto della buona fede negli scambi commerciali, posta a salvaguardia sia del pubblico dei consumatori, sia degli stessi produttori e commercianti, sotto forma di competizione sleale. In questi casi non è richiesta un'attitudine offensiva nei confronti del sistema economico nel suo complesso: la loro incidenza lesiva si esercita a livello intermedio tra gli interessi globali dell'economia e quelli patrimoniali dei singoli. Cfr. FIANDACA MUSCO, *Diritto penale. Parte speciale*, cit., 636: «Nei delitti contro l'industria e il commercio, la tutela dell'economia pubblica viene in rilievo sotto un'angolatura particolare. Qui il legislatore non ha penalizzato fatti che aggrediscono direttamente gli interessi globali del sistema economico, quanto piuttosto comportamenti che arrecano pregiudizio al corretto esercizio di attività industriali o commerciali e, di conseguenza, colpiscono gli interessi di una pluralità indistinta di persone. Posto che la tutela dell'economia pubblica costituisce pur sempre la ragione giustificatrice della disciplina codicistica, non assumono (o non dovrebbero assumere) rilevanza gli interessi patrimoniali di natura individuale coinvolti nelle varie fattispecie».

¹⁵⁴ Art. 516 c.p.: «Chiunque pone in vendita o mette altrimenti in commercio come genuine sostanze alimentari non genuine è punito con la reclusione fino a sei mesi o con la multa fino a lire due milioni».

¹⁵⁵ MARINI, *Note minime in materia di c.d. falso d'autore*, cit., 93 s. Il medesimo Autore, dal confronto con le disposizioni di cui agli artt. 515 e 516 c.p., trae ulteriori conseguenze, sul piano dell'individuazione dei soggetti passivi delle varie figure delineate dalla legge Pieraccini. Dopo aver limitato il problema alle sole cose suscettibili di avere una paternità intellettuale o artistica, egli chiarisce che dai soggetti passivi necessari possano escludersi gli autori apparenti delle medesime cose. Il legislatore, infatti, come nelle indicate fattispecie codicistiche, tende a garantire la mera genuinità della "cosa" ai fini della sua possibile immissione in un circuito di alienazione e/o di negoziazione. Non si dubita, invece, che possa individuarsi come soggetto passivo dei fatti tipicizzati dagli artt. 3 ss. della medesima legge il terzo acquirente e/o detentore.

¹⁵⁶ Art. 41 Cost.: «L'iniziativa economica privata è libera. Non può svolgersi in contrasto con l'utilità sociale o in modo da recare danno alla sicurezza, alla libertà, alla dignità umana. La legge determina

Tra gli indizi di una ricostruzione della volontà del legislatore in tal senso, si menziona la necessità che ogni vendita sia accompagnata da un attestato di autenticità e provenienza dell'opera¹⁵⁷, l'esenzione dalla pena in caso di allegazione di una espressa declaratoria di non autenticità dell'opera, la previsione di una circostanza aggravante nell'ipotesi in cui il reato sia posto in essere nell'esercizio di un'attività commerciale.

L'interesse tutelato potrebbe essere, dunque, individuato nella regolarità dell'attività di scambio o delle fasi a essa prodromiche, al fine di prevenire comportamenti criminali che falsino le regole del mercato e con esse i valori dei beni compravenduti, con pregiudizio per gli acquirenti e ingiustificato profitto dei venditori¹⁵⁸.

i programmi e i controlli opportuni perché l'attività economica pubblica e privata possa essere indirizzata e coordinata a fini sociali». Cfr. CECCHI, *Note in tema di falsificazione di opere d'arte*, cit., 319. Nel sistema economico delineato dalla Costituzione repubblicana difendere la ricchezza nazionale significa tutelare il mercato dalla società, impedendo che comportamenti criminali vadano a falsare le regole che disciplinano mercati di grande importanza per l'economia complessiva dello Stato. Specularmente risulta necessaria la tutela della società dal mercato, per evitare che l'iniziativa economica comprima la sicurezza, la libertà, la dignità umana.

¹⁵⁷ Art. 64 CBC, vedi capitolo I.

¹⁵⁸ GIRALDI, *Il falso d'arte: dalla "fede pubblica" alla trasparenza del mercato*, in *Riv. dir. industr.*, 1997, 324 s.: «il momento di massima offesa e il punto saliente ai fini dell'individuazione del bene protetto è quello in cui si arriva a mettere in circolazione l'opera senza dichiararne contemporaneamente la mancanza di autenticità. E' da segnalare, anzi, la puntuale osservazione per cui il fatto che l'impalcatura della legge è atta a garantire l'assenza di frode nelle operazioni commerciali, più che a tutelare il patrimonio artistico in sé, è dimostrato dalla possibilità di scappatoie del falsario che, scoperto in una fase antecedente all'esposizione o alla vendita, potrebbe agevolmente sostenere che all'atto della vendita stessa avrebbe dichiarato la falsità dell'opera»; CIPOLLA, *La falsificazione di opere d'arte*, cit., 2036. L'adesione alla tesi che individua il bene giuridico tutelato nella regolarità del mercato dell'arte presenta implicazioni anche sul piano della individuazione dell'oggetto materiale delle varie fattispecie criminose: vi è chi sostiene, infatti, che il reato possa avere ad oggetto unicamente i beni descritti dalla legge che presentano un interesse di mercato. Analogamente, in tema di "multipli", la Suprema Corte ha incluso nell'oggetto dell'incriminazione ogni condotta lesiva della lealtà commerciale, comprese le riproduzioni fotomeccaniche gabellate come eseguite con tecnica litografica con apposizione della firma dell'autore e della numerazione dell'esemplare. Cfr. LEMME, *La contraffazione e alterazione d'opere d'arte nel diritto penale*, cit., 64. L'oggettività specifica delle tre fattispecie introdotte nel sistema con la legge Pieraccini corrisponde alla tutela del mercato dei beni culturali, attuata in riferimento a tre momenti differenti: l'alimentazione genuina del mercato, al fine di evitare che le opere contraffatte, alterate o riprodotte siano usate per la finalità di ricavarne profitto; il turbamento attuale del mercato, mediante l'inserimento in esso di beni culturali contraffatti, alterati o riprodotti; il favoreggiamento delle condotte summenzionate, attuato attraverso autenticazioni fraudolente. In giurisprudenza Cass. pen., Sez. III, 20 ottobre 1995, *Bevilacqua*, in *Cass. pen.*, 1997, 1477: «Nonostante l'utilizzabilità di termini propri dei difetti di falso, a legge in esame non concerne la tutela della cosiddetta fede pubblica, bensì l'interesse alla regolarità ed all'onestà degli scambi nel mercato artistico e dell'antiquariato».

La giurisprudenza più recente¹⁵⁹, invece, ha optato per una soluzione differente, qualificando i reati in questione come fattispecie plurioffensive, preordinate a tutelare la regolarità degli scambi commerciali nel mercato artistico e antiquario, congiuntamente alla pubblica fede e al patrimonio culturale¹⁶⁰. A proposito di quest'ultimo bene giuridico si sottolinea come tali reati creino un *vulnus* alla concezione dell'arte nella coscienza dei contemporanei, e alterino le specificità di ogni artista¹⁶¹.

Sulla base di tale impostazione, la Cassazione ha affermato l'irrilevanza della riconoscibilità del falso da parte del medio collezionista, quando può essere tratta in inganno la generalità dei terzi¹⁶². Inoltre, la Suprema Corte ha escluso la rilevanza della riconoscibilità derivante dal notevole numero dei pezzi messi in vendita e dal modesto prezzo richiesto, potendo la punibilità essere esclusa solo in presenza dei requisiti indicati dall'art. 179 CBC¹⁶³.

4. Condotte punibili

Il catalogo delle condotte punibili in tema di falso artistico è complesso e variegato, ed è articolato in quattro grafemi (lett. a-d), a loro volta contenenti un'ulteriore frammentazione di condotte.

¹⁵⁹ In questo senso Cass. pen., Sez. III, 20 ottobre 1995, *Bevilacqua*, cit., 1477: «L'irrilevanza delle possibilità di riconoscere il falso e dell'essere tratto in inganno, da rilevare dalle disposizioni della l. 20 novembre 1971, n. 1062, e la previsione di un dolo specifico, connotato da un profitto patrimonialmente illecito, attribuiscono alle fattispecie criminose della legge citata una speciale caratteristica rispetto ai delitti contro il commercio, sicché in alcuni precetti l'interesse protetto in via principale, cioè la lealtà commerciale, concorre con quello individuato nella cosiddetta fede pubblica, giacché la peculiarità di questi reati è quella di essere caratterizzati da condotte plurime ed eventualmente plurioffensive»; Cass. pen., Sez. III, 25 febbraio 2000, *Ginori*, in *Cass. Pen.*, 2001, 615: «Il reato di cui all'art. 3 l. 20 novembre 1971, n. 1062 è plurioffensivo, essendo oggetto di tutela penale non solo il mercato delle opere d'arte, ma anche il patrimonio artistico e la pubblica fede»; conformi, Cass. pen., Sez. III, 4 maggio 2006 - 1 giugno 2006, *Lacca*, in *C.E.D. Cass.*, 234337: «Trattasi, invero, di una fattispecie criminosa a consumazione anticipata rispetto alla analoga ipotesi della frode in commercio, configurata dal legislatore proprio in considerazione del duplice interesse che le disposizioni dettate in materia sono destinate a perseguire e, cioè, oltre a tutelare l'acquirente da possibili frodi, soprattutto il mercato delle opere d'arte dal pericolo di inquinamenti ed impedire che lo stesso patrimonio artistico e culturale siano compromessi dalla presenza e circolazione di falsi»; Cass. pen., Sez. V, 2 dicembre 2004, n. 5407, in *Cass. Pen.*, 2006, 4, 1534; Cass. pen., Sez. VI, 24 settembre 2008, *Trancalini*, in *C.E.D. Cass.*, 242125.

¹⁶⁰ MARI, *Commento all'art.178 e 179*, in SANDULLI (a cura di), *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, Milano, 2012, 1284.

¹⁶¹ CIPOLLA, *La repressione penale*, cit., 286.

¹⁶² Cass. pen., sez. III, 25 febbraio 2000, *Ginori*, cit.

¹⁶³ MARI *Commento all'art.178 e 179*, cit., 1284. Cass. pen., sez. III, 4 novembre 2003, n. 48695, in *Cass. Pen.*, 2005, 5, 1669.

In tal modo viene sanzionato l'intero processo che precede e segue la commercializzazione di opere d'arte false, suddivisibile essenzialmente in tre segmenti: la produzione del falso, la mendace affermazione dell'autenticità dell'opera e, infine, la messa in commercio dei beni.

4.1. La contraffazione, l'alterazione, la riproduzione

Il legislatore, nel delineare la prima ipotesi di reato, attualmente contenuta nella lettera a) del comma 1 dell'art.178 CBC, ha fatto uso, invariabilmente, di tre verbi, contraffare, alterare e riprodurre, con l'intento di comprendere in essi, in uno sforzo di astrazione, tutti i casi noti o ipotizzati nell'ambito della fenomenologia del falso d'arte.

Si tratta di condotte accomunate dai medesimi effetti sul piano penale — ossia l'immutazione della realtà esterna — e, per questo, poste sullo stesso piano. Le prime due espressioni, “contraffazione” e “alterazione”, sono mutate dai delitti di falso contenuti nel codice penale¹⁶⁴, a differenza del termine “riproduzione”, il cui impiego è senza precedenti nella disciplina penalistica, con l'unica eccezione del delitto di riproduzione o vendita di un'opera altrui, dell'art. 171, comma 1, lett. a), legge n. 633 del 1941¹⁶⁵.

Nell'uso corrente che ne viene fatto nel descrivere alcune fattispecie di delitti contro l'incolumità pubblica e contro la fede pubblica, la contraffazione consiste nel dare l'apparenza della genuinità a una cosa che, rispetto a quella imitata, è priva delle caratteristiche essenziali, sia qualitative, sia quantitative, o proviene da soggetti non ammessi ufficialmente a realizzarla¹⁶⁶.

Più nello specifico, con riferimento alla disciplina oggetto di analisi, la

¹⁶⁴ V. voce *Alterazione*, in *Enc. dir.*, II, 1958, 93; voce *Contraffazione*, in *Enc. dir.*, IX, 1961, 748 s. A titolo di esempio si richiamano le fattispecie descritte negli artt. 467, 468, 469 c.p., quindi la contraffazione del sigillo dello Stato, di altri pubblici sigilli o strumenti destinati a pubblica autenticazione o certificazione, nonché la contraffazione di impronte di una pubblica autenticazione o certificazione. Così come l'art. 453 nn. 1-2 c.p. riguarda la contraffazione e l'alterazione di monete nazionali o estere, alle quali, ai sensi del successivo art. 458, sono parificate le carte di pubblico credito; analogamente l'art. 473 c.p. utilizza le medesime espressioni con riferimento ai segni distintivi di opere dell'ingegno o di prodotti industriali. L'art. 477 c.p. accenna alla contraffazione di certificati o di autorizzazioni amministrative da parte del pubblico ufficiale, ecc.; l'art. 459 c.p. parla di contraffazione di valori di bollo; l'art. 460 di contraffazione di carta filigranata in uso per la fabbricazione di carte di pubblico credito o di valori di bollo, ecc.

¹⁶⁵ V. 25

¹⁶⁶ Voce *Contraffazione*, cit., 748 s.

contraffazione può essere definita come la creazione di un oggetto o di un'opera a imitazione dello stile di un certo autore o di una determinata epoca, con la pretesa di far equivocare l'apparenza per l'autenticità.

Per differenziare tale condotta da quella di alterazione, si può affermare che la contraffazione consista nella formazione *ex novo* di un qualcosa che prima non esisteva, in concreto nel dipingere alla maniera di un determinato pittore o di una certa scuola, nello scolpire nello stile di un altro scultore, oppure nel fabbricare un vetro che simuli l'appartenenza a un certo periodo storico, allo scopo di ingenerare un erroneo giudizio sulla provenienza del quadro, della scultura o dell'oggetto antico¹⁶⁷.

Il concetto di "provenienza" necessita di alcune specificazioni. Senza dubbio, con riferimento alle opere di pittura, scultura e grafica contemporanee o firmate, la provenienza si identifica con l'artista; tuttavia, spostando l'attenzione all'arte del passato, in cui ancora non era diffusa la pratica di apporre la firma all'opera, deve attribuirsi alla nozione di "provenienza" il significato di "epoca".

A maggior ragione, è improbabile, se non impossibile, identificare l'autore di un oggetto di antichità o di interesse storico o archeologico: in tali ipotesi, l'inventariazione è condotta dagli esperti in base alla località di origine, secondo l'epoca, ovvero in base a un criterio misto¹⁶⁸.

¹⁶⁷ BOCHICCHIO, voce *Opere d'arte (contraffazione o alterazione di)*, cit., 615. Per comprendere il termine contraffazione viene richiamata la definizione fornita da Carnelutti, con riferimento alle prove: «il contraffare vale fare a rovescio, cioè contro natura e contro verità, si tratta qui della formazione *ex novo* di una prova atta a determinare un falso giudizio». CONTI, voce *Opere d'arte (contraffazione e alterazione di)*, cit., 500: «Contraffazione è la creazione dell'opera da parte di chi non vi è autorizzato perché la fa apparire non propria, ma altrui (talvolta con i crismi dell'antichità e dell'interesse archeologico). È intrinseca quindi al concetto una nota di falsificazione». COCO, *Teoria del falso d'arte*, cit., 109 ss. La contraffazione è la forma più libera di falsificazione, mancando in molti casi di modelli a cui fare riferimento, e vivendo sempre tale confronto come una generica ispirazione. D'ONOFRIO, *Falsificazione dell'opera d'arte*, cit., 866; ROSI, voce *Opere d'Arte (Contraffazione o alterazione di)*, cit., 6: «La contraffazione consisterà nella confezione di un oggetto od opera avente l'apparenza della cosiddetta autenticità, intesa nel senso generalmente accettato dagli usi del mercato artistico. Per le opere di pittura e scultura verrà simulata la provenienza da un determinato autore o, specie per le opere più antiche, quella da una certa scuola od epoca; per gli altri oggetti descritti nella disposizione in esame la falsa apparenza riguarderà l'epoca e il luogo di fabbricazione, la provenienza da scavi o, più in generale, ciò che determina l'interesse storico, antiquario od archeologico dell'oggetto».

¹⁶⁸ COCO, *Teoria del falso d'arte*, cit., 124 ss. Con il termine "provenienza" il legislatore non ha voluto riferirsi al precedente legittimo possessore dell'opera od oggetto. Non è giustificabile un obbligo a trasgredire l'anonimato che mercanti d'arte e antiquari garantiscono alle rispettive cc. dd. fonti, trattandosi spesso di privati costretti alla vendita da ristrettezze economiche. Al giudizio dell'acquirente poco interessano i passaggi di proprietà attraverso cui il venditore è entrato in possesso della merce; al contrario, a costui interessa essere garantito dell'autenticità della medesima.

Per la giurisprudenza¹⁶⁹ è sufficiente l'apposizione di una falsa sottoscrizione a un'opera o a un oggetto per configurare la condotta di contraffazione. Tuttavia, è altrettanto asseverato che un'opera d'arte possa risultare contraffatta anche senza una sottoscrizione abusiva. Ad esempio, un dipinto che aderisca perfettamente allo stile di un noto maestro, le cui peculiarità sono facilmente riconoscibili anche da un acquirente poco esperto, può essere fatto passare per originale senza la necessità del suggello della firma. Ciò è asseribile quando sia evidente la finalizzazione mistificatoria, ovvero qualora sia riscontrabile il concorso dell'elemento soggettivo, il fine di profitto.

Da tali conclusioni si evince che la linea di demarcazione tra la contraffazione e l'imitazione è estremamente sottile. Un possibile discrimine è individuabile nella direzione teleologica dell'azione: la contraffazione è infatti volta a creare un'apparenza non corrispondente alla realtà, e tende a sostituirsi all'originale pur non presentandone le caratteristiche; al contrario, l'imitazione è un'operazione estetica, tendente a riaffermare il valore del modello di riferimento senza volersi sostituire a esso.

Pertanto, la pericolosità della lecita e nobile arte dell'imitazione si annida nell'agire dell'utilizzatore dell'opera frutto dell'imitazione, più che nell'attività dell'artefice¹⁷⁰. Inoltre, la condotta di imitazione degrada al rango di plagio,

La provenienza dunque si identifica con l'artista, così come nel documento si identifica con l'autore. Ma assume anche il significato di epoca, soprattutto con riguardo agli oggetti di antichità e di interesse storico o archeologico. Se talvolta è possibile individuare il nome del maestro ebanista autore di un mobile antico grazie al sigillo di bottega, e così anche per i libri di particolare pregio, recanti il nome dello stampatore sul frontespizio, altrettanto non può dirsi in materia archeologica, dove l'identificazione dell'autore costituirebbe *probatio diabolica*, per ciò che attiene ad esempio alla produzione di ceramiche, utensilerie, tessuti.

¹⁶⁹ Cass. pen., 29 gennaio 1978, *Daolio*, in *Riv. pen.*, 1978, 1033: «aggiungere ad un dipinto la falsa firma di un pittore per simularne la provenienza artistica dal medesimo costituisce contraffazione ed alterazione dell'opera punibile ai sensi dell'art. 31 comma legge n. 1062/1971».

¹⁷⁰ LEMME, *La contraffazione e alterazione d'opere d'arte nel diritto penale*, cit., 28. CIPOLLA, *La repressione penale*, cit., 292. Nel mondo dell'arte è del tutto usuale imitare, assimilandolo, un modello illustre per trasmetterne idealmente il significato. In tali casi, l'artista imitatore denomina la propria opera come omaggio all'artista imitato. In Francia, simili omaggi intellettuali, se riferiti a un'artista scomparso, assumono il nome di "tombeau": ad esempio, si ricordi la nota composizione di Maurice Ravel, "Le Tombeau de Couperin", 1914 - 1917, dedicata al clavicembalista Francois Couperin, vissuto tra il Seicento e il Settecento. Cfr. MACCARI, *Il falso d'arte nel nuovo codice dei beni culturali e del paesaggio*, cit. 468. Dopo aver sottolineato l'importanza e la diffusività della contraffazione mediante imitazione, si riportano alcuni ipotesi che si possono presentare nella realtà. La contraffazione può realizzarsi combinando diversi elementi provenienti da opere originali di un autore per creare un'opera nuova, che sembri il prodotto dell'attività dell'artista falsificato. Tuttavia, è possibile prescindere da un archetipo, realizzando un'opera rispettosa degli stilemi di un certo autore, in modo tale da creare l'apparenza della provenienza da tale artista.

sanzionato dalla legge sul diritto d'autore, nel momento in cui l'imitatore si attribuisca il merito di un'opera altrui. Al contrario, nella contraffazione e nell'alterazione, l'imitatore dissimula ogni traccia del proprio lavoro per far apparire il prodotto finito come opera di un altro¹⁷¹.

La parola "alterazione" viene generalmente impiegata per indicare il mutamento o il sovvertimento della struttura di una cosa, nel descrivere, come si è visto, varie fattispecie criminose in tema di falsità, contenute nel codice penale¹⁷².

Nell'ambito del falso d'arte, l'alterazione assume il significato di modifica di un'opera originale, nella quale vengono introdotte caratteristiche che prima non esistevano. Pertanto, a differenza della contraffazione, il risultato della condotta illecita non sarà un *novum*, come in caso di raschiatura totale di una tela antica e successiva ridipintura, ma un'opera od un oggetto autentico manomesso, attraverso soppressioni o aggiunte, in modo da poter ingannare circa la sua provenienza: ad esempio, è possibile ingentilire l'oggetto della rappresentazione per adattarlo alla diversa destinazione dell'opera, oppure inserire figure nuove nello stile di un determinato autore, o ancora dividere l'opera in più parti¹⁷³.

Si tratta, a ben vedere, di condotte potenzialmente in grado di arrecare gravi pregiudizi sul piano storico-culturale, quando a subire aggressione siano dei beni culturali: il soggetto che compie l'alterazione può distruggere elementi essenziali dell'opera, rendendo irreversibilmente impraticabile una completa lettura critica della medesima, in tutte le sue componenti originarie, stilistiche e storiche¹⁷⁴.

¹⁷¹ CIPOLLA, *La repressione penale*, cit., 292.

¹⁷² Voce *Alterazione*, cit., 93.

¹⁷³ LEMME, *La contraffazione e alterazione d'opere d'arte nel diritto penale*, cit., 29; TAMIOZZO, *La legislazione dei beni culturali e paesaggistici*, cit., 354 ss.; MACCARI, *Il falso d'arte nel nuovo codice dei beni culturali e del paesaggio*, cit. 469. Costituisce alterazione nel senso tecnico-giuridico del termine l'attività di colui che interviene su un dipinto autentico del Seicento — come ad esempio una tela di Simone Cantarini (Pesaro, aprile 1612 - Verona, 1648), raffigurante San Girolamo — e apporta modifiche al soggetto rappresentato, eliminando il teschio, elemento dal gusto troppo macabro; ciò al fine di rendere il dipinto più adatto al salotto di un'abitazione privata, dunque appetibile per un pubblico profano. Altrettanto può dirsi della pratica disastrosa dello smontaggio e smembramento dei polittici prodotti tra il XIV e il XVI secolo; tale pratica, effettuata a partire dal XVII secolo, ha trovato massima diffusione nel XIX secolo, quando le pale, sottratte alle chiese, furono divise e vendute a pezzi alle collezioni private da mercanti senza scrupoli.

¹⁷⁴ TAMIOZZO, *La legislazione dei beni culturali e paesaggistici*, cit., 356 ss.

In giurisprudenza è stato affermato che anche la colorazione di una tavola già iniziata da altro artista integra la condotta di alterazione¹⁷⁵; alla medesima conclusione si è giunti nel caso di apposizione di firma falsa del vero autore sull'opera autentica, per accrescerne il valore di mercato.

In dottrina si è sostenuto, inoltre, di ricondurre all'alterazione l'ipotesi dell'apposizione di una data differente da quella dell'esecuzione, la quale faccia apparire l'opera come appartenente a un periodo particolarmente felice dell'artista¹⁷⁶.

Un'analisi completa del delitto di alterazione di cui all'art. 178 CBC non può prescindere da un confronto con il disposto del successivo art. 179, che esclude l'applicabilità della norma incriminatrice nell'ipotesi dei «restauri artistici che non abbiano ricostruito in modo determinante l'opera originale». Da tale affermazione si ricava che in presenza di un restauro ricostruttivo, ovvero che ha ricostruito in modo determinante l'opera¹⁷⁷, troverà applicazione la sanzione prevista per il reato di alterazione. Si tratta del c.d. "eccesso di restauro", un'operazione che tende a colmare le lacune di un'opera d'arte integrandole, fino al punto di snaturarla.

Il restauro, a livello legislativo, viene definito nell'art. 29 CBC come «l'intervento diretto sul bene attraverso un complesso di operazioni finalizzate all'integrità

¹⁷⁵ LEMME, *La contraffazione e alterazione d'opere d'arte nel diritto penale*, cit., 76. Si cita a tal proposito Cass., Sez. II, 15 dicembre 1978, n. 2256: «nelle specie vi fu la contraffazione e l'alterazione della pittura del Laffranchi, in quanto l'Albeni colorò seguendo sostanzialmente il tracciato originario fissato nel gesso dal Laffranchi».

¹⁷⁶ ROSI, voce *Opere d'Arte (Contraffazione o alterazione di)*, cit., 6. Cfr. MACCARI, *Il falso d'arte nel nuovo codice dei beni culturali e del paesaggio*, cit. 470. Con riferimento sia alla falsa firma che all'apposizione di una data non corrispondente a quella dell'esecuzione: «Tale forma di alterazione "per aggiunta" operata su un archetipo genuino farebbe pensare ad un'ipotesi di falso in scrittura privata, ma la carenza del valore documentale dell'opera esclude alla radice la configurabilità del falso, a favore dell'alterazione».

¹⁷⁷ Cfr. MACCARI, *Il falso d'arte nel nuovo codice dei beni culturali e del paesaggio*, cit. 483. Sin dagli albori della teoria del restauro, sviluppatasi a partire dalla metà dell'Ottocento, si sono contrapposte due scuole di pensiero profondamente diverse: quella francese sostenuta dall'architetto Viollet-le-Duc (Parigi, 27 gennaio 1814 - Losanna, 17 settembre 1879), e quella inglese sostenuta dal letterato e critico John Ruskin (Londra, 8 febbraio 1819 - Brantwood, 20 gennaio 1900). Secondo la prima impostazione era possibile restaurare un monumento integrando le parti mancanti secondo lo stile proprio dell'autore originario o di una certa epoca. Questo tipo di restauro viene definito "ricostruttivo" o "stilistico", in quanto il restauratore non si limita alla manutenzione o al consolidamento dell'esistente, ma ricostruisce gli elementi appartenuti alla struttura originaria e non più esistenti, la cui identificazione viene garantita da analisi storiografiche e dallo studio diretto dell'opera. Tutte le aggiunte successive devono essere distrutte, nella ricerca di un'ideale, ma storicamente improbabile, unità stilistica. Sono emblematici i casi del Castello di Carcassonne, restaurato da Viollet-le-Duc, e del Fondaco dei Turchi a Venezia, "ripristinato" da Federico Berchet nel 1870.

materiale e al recupero del bene medesimo, alla protezione e alla trasmissione dei suoi valori culturali»¹⁷⁸.

Perciò, i principali obiettivi perseguiti attraverso il restauro sono identificabili nel trasmettere integralmente alle generazioni future i beni culturali e a facilitarne la lettura critica.

Il restauro deve essere essenzialmente conservativo, mai ricostruttivo: l'intervento sull'opera deve essere effettuato in modo tale da rivelare sempre sé stesso, dovendo mantenere una traccia storicizzata e leggibile delle modalità con cui è stato condotto¹⁷⁹. Inoltre, questo deve essere improntato alla reversibilità, alla

¹⁷⁸ Sul punto BON VALSASSINA, *Le problematiche del restauro in Italia*, in *Treccani. Il libro dell'anno 2004*, Roma, 2004, 430 ss. Nell'art. 29 CBC (e già prima nell'art. 34 T.U.) si parte dal concetto più generale di "conservazione" per arrivare a quello di "restauro" solo dopo una programmazione "coerente e coordinata" di "studio, prevenzione e manutenzione". Le attività di studio e prevenzione non implicano l'intervento diretto sul bene e, anzi, qualora fossero attivate in modo efficiente, potrebbero portare a una progressiva riduzione delle operazioni di restauro. La norma, dunque, individua l'attività del restauro come intervento diretto sul bene, distinto sia dal concetto di salvaguardia, sia da quello di conservazione. Nella legislazione precedente, in particolare nella l. n. 1089 dell'1 giugno 1939, il termine "restauro" era citato in più di un articolo, stando a indicare essenzialmente il compito di vigilanza del Ministero esplicitantesi attraverso il potere di autorizzare o meno, con eventuali prescrizioni tecniche, qualsiasi restauro sui beni immobili e mobili tutelati dalla legge. Il Codice del 2004 sembra aver recepito gli studi di Cesare Brandi, espressi nella *Teoria del restauro* (1963) e i principi contenuti nella *Carta del restauro* del 1972, ispirata ai medesimi studi. Inoltre, il Codice avrebbe trasformato in legge le indicazioni fornite in materia dallo storico dell'arte Giovanni Urbani, che, partendo dal concetto di restauro preventivo formulato da Brandi, ha elaborato la definizione di conservazione programmata. Notevole importanza ha rivestito, in tale direzione, il Piano pilota per la conservazione programmata dei beni culturali in Umbria, progetto mai realizzato:

«Una simile tecnica, alla quale qui diamo il nome di conservazione programmata, è di necessità rivolta prima che verso i singoli beni, verso l'ambiente che li contiene e dal quale provengono tutte le possibili cause del loro deterioramento. Il suo obiettivo è pertanto il controllo di tali cause, per rallentare quanto più possibile la velocità dei processi di deterioramento, intervenendo, in pari tempo e se necessario, con trattamenti manutentivi appropriati ai vari tipi di materiali».

A proposito della definizione di restauro, v. anche Corte cost., 1993, n. 277, in *www.giurcost.org*: «Quest'ultimo implica sempre un intervento diretto sulla cosa, volto (nel rispetto dell'identità culturale della stessa) a mantenerla o modificarla, per assicurare o recuperare il valore ideale che essa esprime, preservandolo e garantendone la trasmissione nel tempo. Si tratta di un'attività che richiede valutazioni tecnico scientifiche, adeguati metodi esecutivi, talvolta analisi interdisciplinare dei problemi che il restauro pone, ed elevatissima specializzazione. Tanto più che l'intervento può arrecare pregiudizio, anche irreversibile, alla cosa, nella sua fisica consistenza o nel valore e nell'identità culturale che esprime ed è destinata a tramandare. [...] Il restauro è dunque un'attività che ha caratteristiche proprie, diverse rispetto al mero mantenimento delle condizioni, per lo più esterne, di conservazione della cosa, secondo le esigenze tipiche della manutenzione. Il restauro si distingue anche dagli altri interventi diretti ad assicurare l'integrità delle raccolte ed a valorizzarne la funzione culturale, senza riguardare direttamente la cosa né incidere sulla sua fisica consistenza».

¹⁷⁹ TAMIOZZO, *La legislazione dei beni culturali e paesaggistici*, cit., 358. In argomento MACCARI, *Il falso d'arte nel nuovo codice dei beni culturali e del paesaggio*, cit. 483 s. Come si è visto, in contrapposizione alla scuola francese, vi era quella inglese, capeggiata dal critico d'arte Ruskin, il quale condannava qualsiasi forma di restauro integrativo; alcuni esponenti estremisti asserirono che i monumenti dovessero cadere in rovina fino a scomparire, per evitare l'utilizzo di parti nuove che potessero trasformare l'edificio in un mero modello dell'originale. Un famoso esempio di restauro

compatibilità con il materiale impiegato originariamente e limitato al minimo intervento¹⁸⁰.

Un restauro che non dovesse rispettare tali principi, oltre a cagionare un danno prettamente culturale, andrebbe incontro a una possibile incriminazione per alterazione.

Tuttavia, al di là delle petizioni di principio, manca un criterio univocamente accettabile in grado di chiarire sul piano concettuale quando si abbia un'integrazione dell'originale in modo determinante o meno.

A tal proposito, sono stati teorizzati due criteri alternativi, uno quantitativo e uno qualitativo.

Il primo fa riferimento alla percentuale delle superfici o dei volumi modificati, indicando come soglia di punibilità il valore minimo del 51%. Si tratta, a ben vedere, di un criterio del tutto arbitrario, che non tiene conto della estrema variabilità nelle opere d'arte della distinzione tra elementi di contorno ed elementi essenziali. Prendendo ad esempio la pittura, nello specifico caso di un dipinto a soggetto storico, un mutamento dello "sfondo" e, dunque, di una superficie pittorica molto ampia, può essere di minima rilevanza ai fini della lettura dell'opera; al contrario, in un quadro a soggetto paesaggistico del Rinascimento fiammingo, difficilmente potrà essere tollerato uno stravolgimento dello "sfondo"¹⁸¹. Quindi bisognerebbe procedere secondo accorte distinzioni, che però avrebbero l'effetto di inficiare lo scopo del criterio quantitativo, ossia la certezza.

Secondo il criterio qualitativo, invece, l'intervento costituirebbe alterazione qualora spezzasse il legame essenziale tra l'artista e la sua creazione. Se è vero che il

conservativo, limitato al consolidamento dell'esistente, è riscontrabile nell'Abbazia di S. Galgano (Siena).

¹⁸⁰ TORRACA, voce *Restauro*, in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere e arti. Appendice 2000*, vol. II, Roma, 2000, 530. Uno dei principi basilari nel restauro è quello della reversibilità. Presupposto che il degrado è una caratteristica intrinseca a ogni materiale impiegato nel restauro, è altamente probabile che un intervento sull'opera debba essere disfatto in futuro. Di conseguenza, occorre operare in modo che sia possibile ritornare allo stato precedente senza eccessivi pericoli per l'integrità dell'oggetto trattato. Il secondo principio da seguire per il successo di un restauro risiede, dunque, nella compatibilità del materiale usato con quello originale. In altre parole, occorre che l'insieme composto dal materiale originale e da quello oggetto di restauro si comporti in modo soddisfacente nelle condizioni ambientali in cui verrà a trovarsi. Inoltre, l'esigenza di non alterare "l'informazione" contenuta nell'oggetto da restaurare, porta a limitare l'intervento a ciò che è strettamente necessario per i fini del restauro, ossia conservare l'oggetto ed esaltarne i valori: è quello che si definisce principio di minimo intervento.

¹⁸¹ LEMME, *La contraffazione e alterazione d'opere d'arte nel diritto penale*, cit., 29 s.

linguaggio dell'opera d'arte è del tutto assimilabile alla parola poetica, allora si potrà parlare di "trama poetica", un tessuto in cui il concetto che l'artista vuole esprimere prende forma. Così ragionando, se il restauro dovesse incidere su tale "trama", si dimostrerà essere "determinante" e, quindi, idoneo a configurare un'alterazione.

Inevitabilmente, l'accertamento di siffatta patologia dell'intervento restaurativo necessiterà dell'ausilio di un perito, le cui valutazioni implicano un giudizio fortemente individuale, non lontano dalla discrezionalità tecnica¹⁸².

Come strumento di supporto è possibile far ricorso alla Carta del restauro del 1972, la quale ospita al suo interno delle utili elencazioni di condotte proibite e consentite¹⁸³.

A titolo esemplificativo, si ritiene legittimo l'intervento mirato a rimettere in buone condizioni il bene danneggiato, come le operazioni di pulitura, di reintelaiamento, ritocchi facilmente riconoscibili, l'applicazione di protettivi, il ricollocaimento di parti staccate, la stuccatura evidenziata di crepe o spacchi, la risaldatura e la

¹⁸² ID., 30 s. Si rigetta l'opinione che vedrebbe in tale discrezionalità un profilo di indeterminatezza della soglia di punibilità della condotta di alterazione. Infatti, il disvalore di condotta è incentrato nella contraffazione e nell'alterazione, termini che già racchiudono il nucleo essenziale del fatto punibile. *Contra COCO, Teoria del falso d'arte*, cit., 104 s. «A ben vedere il ricorso al participio "determinante" è stato quanto di più indeterminato potesse trovarsi (quale percentuale ricostruisce "in modo determinante"? Come misurare l'incidenza del "modo determinante"?), evocando altri analoghi criteri di pari indeterminatezza ("modica quantità", "modico valore", etc.), e tutti parimenti falliti».

¹⁸³ La Carta del restauro, recepita nella Circolare Ministeriale n. 117 del 6 aprile 1972, è composta da una relazione introduttiva, dodici articoli e quattro allegati, concernenti l'esecuzione di restauri archeologici, architettonici, pittorici e scultorei, oltre che la tutela dei centri storici. All'art. 4 viene fornita una definizione di restauro, in rapporto al concetto di "salvaguardia": quest'ultimo è inteso come l'insieme d'interventi conservativi attuabili non direttamente sull'opera; per "restauro", invece, s'intende «qualsiasi intervento volto a mantenere in efficienza, a facilitare la lettura e a trasmettere al futuro le opere oggetto di tutela», essenzialmente corrispondenti ai "beni culturali". Seguono, agli artt. 6 e 7, indicazioni dettagliate sugli interventi "proibiti" per qualsiasi opera d'arte e su quelli "ammessi".

Art. 6: «In relazione ai fini ai quali per l'art. 4 devono corrispondere le operazioni di salvaguardia e restauro, sono proibiti indistintamente, per tutte le opere d'arte di cui agli artt. 1, 2 e 3: 1) completamenti in stile o analogici, anche in forme semplificate e pur se vi siano documenti grafici o plastici che possano indicare quale fosse stato o dovesse apparire l'aspetto dell'opera finita; 2) rimozioni o demolizioni che cancellino il passaggio dell'opera attraverso il tempo, a meno che non si tratti di limitate alterazioni deturpanti o incongrue rispetto ai valori storici dell'opera o di completamenti in stile che falsifichino l'opera; 3) rimozione, ricostruzione o ricollocaimento in luoghi diversi da quelli originari; a meno che ciò non sia determinato da superiori ragioni di conservazione; 4) alterazione delle condizioni accessorie o ambientali nelle quali è arrivata sino al nostro tempo l'opera d'arte, il complesso monumentale o ambientale, il complesso d'arredamento, il giardino, il parco, ecc.; 5) alterazione o rimozione delle patine».

lucidatura di oggetti. Al contrario, si considera illegittimo un intervento volto a rifare parti dell'opera o dell'oggetto, o a sostituirla con altre¹⁸⁴.

Inoltre, per la giurisprudenza, non integra la condotta di alterazione la soppressione di dedica autografa fatta dall'autore in favore di taluno, dato che questa non costituisce un tratto essenziale dell'opera, esprimendo semplicemente la volontà dell'autore dell'opera di offrirla a un terzo in segno di omaggio, affetto o similari e, allo stesso tempo, di trasferirne la proprietà.

La Cassazione ha tentato di definire la condotta di "alterazione" ai fini del reato di cui all'art. 178 CBC, giungendo alla conclusione che essa non possa consistere in qualsiasi modifica dell'opera pittorica, o scultorea, o grafica, bensì nella sola modifica di tratti essenziali di essa; più precisamente, integra reato la condotta di vera e propria manipolazione dell'opera nel suo contenuto artistico/intellettuale.

Tuttavia, si osserva che la soluzione definitiva adottata si fonda su una premessa errata, ovverosia la natura artistica dell'oggetto materiale sul quale incide la condotta di alterazione¹⁸⁵.

¹⁸⁴ COCO, *Teoria del falso d'arte*, cit., 106; CIPOLLA, *La repressione penale*, cit., 294.

¹⁸⁵ Cass. pen., Sez. V, 2 dicembre 2004, n.5407, in *Cass. pen.*, 2006, 12, 4155B, con nota di CIPOLLA. V. anche MACCARI, *Il falso d'arte nel nuovo codice dei beni culturali e del paesaggio*, cit. 468 s. Nel caso affrontato dalla Cassazione penale nel 2004, l'imputata, dopo essersi impossessata di un dipinto firmato A. Bueno, di proprietà del titolare dell'abitazione ottenuta in locazione, e lì custodito, aveva occultato mediante un tratto d'inchiostro la dedica che il pittore aveva rivolto al locatore, in modo da rafforzare l'apparente legittimità del possesso dell'opera e facilitarne la vendita a terzi. La Cassazione ha ritenuto che la dedica non fosse un tratto essenziale dell'opera né costituisse il risultato di un lavoro intellettuale o di una attività artistica. Tale convincimento risultava rafforzato dall'evidenza che la soppressione della dedica non avrebbe pregiudicato la normale circolazione del mercato delle cose d'arte, creando incertezza nell'attribuzione, né il patrimonio artistico, né la fiducia riposta dalla generalità dei consociati nella genuinità dell'opera. Tuttavia, si tratta di un'interpretazione errata del concetto di "opera di pittura, scultura, grafica", di cui all'art. 127 T.U. La sentenza introduce, con riferimento all'oggetto materiale, un profilo, quello della rilevanza artistica, che il legislatore aveva voluto escludere, conscio dei rischi ad esso correlati. La distinzione tra principale e accessorio, consentirebbe al falsificatore di cancellare la stessa "sottoscrizione" dell'artista, in quanto non costituente il prodotto di un lavoro intellettuale o di un'attività artistica; estremizzando, anche l'eliminazione di parti di un'opera o la cancellazione della stessa per intero, qualora fosse priva di carattere artistico, non sarebbero punibili ai sensi dell'art. 127 T.U. (oggi 178 CBC). È dunque più corretto affermare che l'opera di pittura, scultura e grafica sia in ogni sua componente espressione della personalità dell'artista, e, di conseguenza, la dedica, al pari della sottoscrizione, costituisca parte integrante dell'opera, sia sotto il profilo materiale, sia nell'aspetto ideale, e come tale vada tutelata anche penalmente. Inoltre, la pronuncia, pur non prendendo posizione sulla natura del bene giuridico tutelato dall'art. 127 T.U., esclude che la soppressione della "dedica" possa arrecare una qualsiasi offesa. Integrerebbe reato non ogni alterazione dell'opera d'arte, ma il solo falso che possa far apparire diversa la provenienza e, quindi, possa indurre in errore sulla genuinità, sull'integrità, sulla autenticità. In realtà, nel settore dell'arte, ciò che viene in rilievo è la genuinità e integrità della cosa in sé, in quanto oggetto di commercio nel mercato artistico e dell'antiquariato; la legge non richiede né che la falsificazione abbia raggiunto il suo scopo, determinando l'errore, né che possa raggiungere tale scopo, il quale viene confinato alla sola sfera

Per riproduzione si intende l'attività di copiatura di un'opera o di un oggetto autentico, con lo scopo di creare confusione sul mercato con l'esemplare originale e indurre in inganno il pubblico¹⁸⁶.

Si tratta di un concetto che nel linguaggio comune si presenta privo di connotati negativi e di qualsiasi potenzialità fraudolenta, del tutto equivalente al termine copia, mentre all'interno della fattispecie in esame viene usato in contrapposizione al concetto di copia lecita. Quest'ultima è un'attività molto frequente, del tutto legittima, effettuata per molteplici ragioni, ad esempio per motivi di studio, o per motivi didascalici¹⁸⁷. Solitamente essa presenta elementi di immediata riconoscibilità che svolgono la funzione di mostrare, a una prima impressione, la non autenticità, come nel caso di un poster di un quadro o di una copia accurata di un dipinto antico, effettuata su un supporto evidentemente nuovo, o ancora nel caso di una riproduzione in scala ridotta¹⁸⁸.

Nella copia realtà e apparenza coincidono e, dunque, è possibile parlare di originalità, nella sua accezione di genuinità, così come per le imitazioni lecite e per il restauro consentito¹⁸⁹.

Diversamente, la riproduzione illecita è caratterizzata in linea di massima da accorgimenti volti a simulare l'antichità dell'oggetto o comunque una provenienza diversa da quella effettiva e, conseguentemente, crea una falsa apparenza¹⁹⁰.

soggettiva del reo.

In conclusione, ogni alterazione dell'opera artistica, così come è stata concepita e realizzata dall'autore, pregiudicherebbe la comprensione della stessa, nel suo inquadramento storico, culturale, o più semplicemente estetico; in tal senso, anche la "dedica" acquisirebbe una certa rilevanza, in quanto utile per la collocazione temporale dell'opera e per una indagine grafologica della personalità dell'autore. *Contra* SVARIATI, *La cancellazione della dedica autografa dell'autore da un'opera pittorica non integra il reato di contraffazione di opera d'arte, ma può costituire falso per soppressione?* in *Cass. pen.*, 2006, 4, 1535.

¹⁸⁶ BOCHICCHIO, voce *Opere d'arte (contraffazione o alterazione di)*, cit., 316: «La riproduzione fa riferimento ad un'opera determinata, la quale viene copiata dal riproduttore in maniera tale che possa essere confusa con l'originale; affinché il reato sussista non è necessario che alcuno sia stato in concreto indotto in errore, è sufficiente un'astratta idoneità a provocare un errore di giudizio»; CONTI, voce *Opere d'arte (contraffazione e alterazione di)*, cit., 500; D'ONOFRIO, *Falsificazione dell'opera d'arte*, cit., 866. «Riproduzione è creazione di una copia dell'opera, che dà luogo ad un "identico" rispetto all'originale»; CIPOLLA, *La repressione penale*, cit., 294.

¹⁸⁷ ROSI, voce *Opere d'Arte (Contraffazione o alterazione di)*, cit., 6.

¹⁸⁸ V. COCO, *Teoria del falso d'arte*, cit., 112 ss. Gli elementi di sicura riconoscibilità della copia, o dell'imitazione, vengono definiti come "connotati di non autenticità".

¹⁸⁹ ID., cit., 123.

¹⁹⁰ CIPOLLA, *La repressione penale*, cit., 294.

Uno degli ambiti maggiormente interessati dall'uso della riproduzione a scopi fraudolenti è costituito dalle stampe. Si tratta di opere caratterizzate dall'essere riproduzioni in sé, in quanto ottenute da un'unica matrice, la quale dovrebbe essere eseguita dalla mano dell'artista che ne è l'autore, o sotto il suo controllo.

Tale considerazione, se da un lato ha importanza limitata per le opere più antiche¹⁹¹, dall'altro ha assunto una notevole rilevanza in tempi più recenti, dal momento in cui si è diffusa la consuetudine per l'artista di apporre la propria firma autografa sulle copie, corredata generalmente dalla indicazione, sempre autografa, della tiratura complessiva. Quest'ultima svolge alternativamente la funzione di garanzia che di quella matrice è stato tirato un numero limitato di copie o di distinguere la tiratura firmata e, dunque, "originale" da altre non firmate¹⁹².

In argomento non sussiste contrasto nel configurare reato in caso di riproduzione con procedimenti fotomeccanici di opere di disegno, da cui vengano poi tirate copie spacciate come stampe "originali"¹⁹³; al contrario si discute se costituisca o meno illecito punito a norma della disposizione in analisi la riproduzione non autorizzata di opere di cui sia stata fatta una tiratura firmata e numerata.

La questione è stata affrontata dalla Cassazione con la sentenza del 10 gennaio 1996, *Pizzigoni*¹⁹⁴, con riferimento alla riproduzione in tiratura non autorizzata di bassorilievi di Giacomo Manzù.

È noto infatti che da una matrice non possono essere estratti multipli all'infinito, in quanto i segni sulla lastra o sul calco tendono ad attenuarsi; per tale ragione, le opere di grafica sono sempre accompagnate, oltre che dalla sottoscrizione, dalla numerazione progressiva. All'aumentare del numero segue un inevitabile scadimento della qualità delle copie.

¹⁹¹ Si veda ad esempio la serie intitolata *I disastri della guerra* (1810 - 1820 circa) di Francisco Goya, stampata solamente nel 1863, a distanza di ben 35 anni dalla morte dell'autore. L'opera è composta da 82 incisioni, realizzate mediante diverse tecniche, e rappresenta una delle denunce più intense ed espressive mai compiute contro la violenza. La serie include scene dedicate alla terribile miseria e fame sofferta dal popolo di Madrid fra il 1811 e il 1812, alle atrocità commesse durante la "guerra dell'indipendenza" degli spagnoli dal governo napoleonico e alcune composizioni di carattere più simbolico, riguardanti la fase della restaurazione borbonica. Goya conservò sempre le lastre, nel timore che potessero risultare ancor più compromettenti dei Capricci, pubblicati nel 1799. V. PEREZ SANCHEZ, *Goya*, Firenze, 1989, 32.

¹⁹² ROSI, voce *Opere d'Arte (Contraffazione o alterazione di)*, cit., 6.

¹⁹³ CIPOLLA, *La repressione penale*, cit., 294.

¹⁹⁴ Cass. pen., Sez. III, 9 marzo 1996, n. 29, cit.

La Cassazione ritiene integrato il reato in esame solo quando la riproduzione è abusiva, ossia quando l'opera è unica o, essendo replicabile, è stata riprodotta da chi a ciò non era autorizzato; i multipli, discendendo da una matrice non autentica, non possono essere considerati autentici.

All'opposto, la condotta di riproduzione da parte del detentore legittimo della matrice di un numero di esemplari maggiore di quello che aveva il diritto di effettuare non configura il falso per riproduzione. In questo caso, la matrice resta originaria ed eventualmente è possibile riscontrare una violazione del diritto d'autore rilevante sul piano civilistico¹⁹⁵.

Tuttavia, la dottrina ha criticato la possibilità di considerare “non autentiche” le matrici originali se “duplicate” da soggetto privo di legittimazione, sulla base di un dato del tutto estrinseco e formale, cioè che l'autenticità dell'opera dipenda dalla legittimazione iniziale a usare i calchi.

A ben vedere, la fede pubblica — costituente, secondo la Cassazione, il bene giuridico offeso dalla fattispecie in discussione — come non è lesa dalle riproduzioni di un calco originale, ulteriori rispetto a quelle concordate con l'artista, da parte di un soggetto autorizzato, così non è vulnerata dalle riproduzioni effettuate da un soggetto non legittimato.

¹⁹⁵ Cfr. SVARIATI, *Un'ipotesi di applicazione della l. n. 1062 del 1971 e la delicata questione dei bassorilievi in bronzo di Manzù*, in *Cass. pen.*, 1997, 9, 2550. Si osserva come la norma, nel porre il divieto di riproduzione di una scultura, non specifichi in quale modo possa essere realizzata tale condotta, se “prendendo” illecitamente un nuovo calco di opera esistente o utilizzandone uno che si possieda legittimamente; anche il particolare atteggiamento della volontà che la norma esige non sottintende una particolare modalità di esecuzione del reato. «Appare che il *discrimen* tra l'affermazione o la negazione della penale rilevanza, ai sensi dell'art. 3 l. n. 1062/71, sia tutto da ricercare non tanto nel significato che si assegni al termine riproduzione quanto nella esigenza di legarlo alla lesione del bene pubblica fede che, la Corte proclama, la l. n. 1062/71 intende scongiurare [...]. La domanda che sembra agitarsi dietro tali riflessioni è se veramente gli esemplari di un'opera non autorizzati dall'autore, ma tratti da calco originale, siano da considerarsi come genuini anche qualora siano abusivamente realizzati in numero esorbitante quello pattuito e se la loro realizzazione non integri comunque il reato previsto dall'art. 3 l. n. 1062/71. La sentenza che si annota conclude per la rilevanza penale della condotta, non per violazione dell'art. 3 più volte citato, bensì ai sensi dell'art. 171 lett. d) legge sul diritto di autore. Opportunamente la sentenza richiama all'art. 109 della legge sul diritto d'autore che, al comma 2, richiede, per la esclusione del diritto alla realizzazione di un numero illimitato di copie spettante al legittimo cessionario di uno stampo o altro strumento idoneo alla riproduzione di un'opera, la conclusione di uno specifico patto in contrario tra l'autore che desideri limitare il numero delle copie estraibili dal calco ed il legittimo cessionario dello stesso. In tale prospettiva la rilevanza penale, ai sensi dell'art. 3 citato, resta esclusa in quanto non può ritenersi integrata la condotta prevista dalla norma, perché non è stata dall'agente realizzata la riproduzione, che comunque deve connotarsi in modo illegittimo o abusivo, dell'opera di scultura». In senso conforme, v. *Cass. pen.*, Sez. III, 10 gennaio 1995, *Marchesiello*, in *Riv. pen. econ.*, 1997, 248.

Allo stesso modo, se si assume come bene giuridico leso la buona fede commerciale, l'assenza di legittimazione dell'artefice non può indurre in inganno sulla provenienza dell'opera¹⁹⁶.

Inoltre, partendo dalla constatazione che, solitamente, l'attività di estrazione di copie senza autorizzazione si accompagna alla falsificazione della firma dell'artista, si giungeva alla conclusione del concorso fra la riproduzione illecita e la falsità in scrittura privata; tuttavia quest'ultimo è attualmente un reato abrogato¹⁹⁷.

Il delitto di contraffazione, alterazione, riproduzione di opere d'arte si consuma nel momento e nel luogo della falsificazione, non essendo richiesto l'uso finalizzato a raggiungere effetti giuridicamente rilevanti¹⁹⁸; è, in sostanza, un reato di evento, che si perfeziona nel momento della realizzazione di un *quid novi*, in caso di contraffazione o riproduzione, o del mutamento dell'opera autentica, in ipotesi di alterazione¹⁹⁹.

Inoltre, si sottolinea come le condotte analizzate debbano definirsi istantanee con effetti permanenti, essendo irragionevole sostenere un'attualità dell'offesa penalmente apprezzabile per il tempo in cui si protrae l'esistenza materiale dell'opera falsa.

¹⁹⁶ GIRALDI, *Il falso d'arte*, cit., 322 ss.: «la normativa in tema di falso d'arte non può appiattirsi sulla disciplina posta a tutela dei diritti d'autore, la violazione dei quali è già sanzionata tramite l'art. 171 legge n. 633 del 1942. Da tale punto di vista va dato atto alla sentenza in esame, la quale ha delimitato l'ambito della rilevanza penale della riproduzione, di aver colto realmente lo spirito delle due diverse normative. Infatti la decisione qui considerata ha chiarito che, pur integrando gli estremi della falsificazione di opere d'arte, la riproduzione non consentita, perché superiore al numero di copie stabilito, ricadrà nell'ambito di applicazione dell'art. 171 lett. d) legge n. 633 del 1941. [...] Il combaciare, ai fini della predetta legge, delle posizioni di colui che realizza da un calco originale un numero di copie superiori e di colui che non è mai stato autorizzato alla riproduzione supporta l'assunto per cui la già pregevole ricostruzione della sentenza dovrebbe essere integrata nel senso dell'irrelevanza penale ex art. 3 della legge sul falso d'arte anche della condotta di chi, non essendo mai stato autorizzato a farlo, riproduca un'opera da un calco originale. Tale soluzione non comporterebbe, comunque, un'area franca per colui che riproduce abusivamente, la cui condotta sarà attratta nell'orbita delle sanzioni penalistiche poste a protezione dei diritti di esclusiva dell'autore». CIPOLLA, *La repressione penale*, cit., 294 ss.; *Contra* ROSI, voce *Opere d'Arte (Contraffazione o alterazione di)*, cit., 6. I casi di ulteriore riproduzione non autorizzata di opere di cui sia stata fatta una tiratura firmata e numerata costituirebbero illecito punito a norma della disposizione in tema di falso d'arte. Si ammette, tuttavia, che potrebbero anche ricadere, qualora ne ricorrano gli estremi, nella previsione delle norme sul diritto d'autore, a meno che non vengano apposte firme apocriefe, integrando così un'alterazione.

¹⁹⁷ TAMIOZZO, *La legislazione dei beni culturali e paesaggistici*, cit., 365.

¹⁹⁸ D'ONOFRIO, *Falsificazione dell'opera d'arte*, cit., 866.

¹⁹⁹ CIPOLLA, *La repressione penale*, cit., 296.

È da escludere, infine, la costruzione di una fattispecie bifasica, consistente in un momento attivo, la realizzazione del falso, e in uno omissivo, la mancata distruzione di esso.

Se il reato in questione attua una tutela anticipata delle fonti di alimentazione del mercato, allora si configurerà come un reato di pericolo.

Tale conclusione non è ostativa alla configurabilità, in astratto, del tentativo, il quale è ipotizzabile sia nell'interruzione di una condotta falsificatoria in atto, sia in un momento a essa prodromico: difatti, si sostiene che la predisposizione di strumenti atti alla falsificazione, non seguita dal compimento di una vera e propria attività di produzione, sia oggettivamente valutabile come volta a produrre un'opera o un oggetto falso²⁰⁰. Tuttavia, si tratta di una mera posizione dottrinale, non suffragata da alcun intervento giurisprudenziale.

4.2. Le condotte di utilizzazione

Alla lettera b) del primo comma dell'art. 178 CBC sono punite le condotte di utilizzazione delle opere od oggetti d'arte falsificati.

Si ha così la previsione di un reato autonomo rispetto a quello previsto dalla lettera a), con il quale condivide la medesima sanzione, e articolato in quattro fattispecie legali: porre in commercio, spacciandoli come autentici, gli oggetti espressamente indicati; detenere un falso a scopo di commercio; introdurre nel territorio dello Stato opere contraffatte al medesimo scopo; infine, porre comunque in circolazione come autentici esemplari contraffatti, alterati o riprodotti delle opere od oggetti descritti. Come si può notare, le condotte incriminate sono delineate con termini estremamente inclusivi, che trovano sintesi nell'espressione "porre comunque in circolazione" le opere falsificate, la quale chiude l'elenco delle definizioni portandole alla massima estensione.

Traspare chiaramente l'intento del legislatore di approntare una tutela il più possibile avanzata del mercato artistico e antiquario, criminalizzando fatti

²⁰⁰ COCO, *Teoria del falso d'arte*, cit., 131 ss.; LEMME, *La contraffazione e alterazione d'opere d'arte nel diritto penale*, cit., 42.

sufficientemente antecedenti al perfezionamento dell'effettivo inganno ai danni degli acquirenti²⁰¹.

Nella formulazione della prima condotta ipotizzata si fa uso dell'espressione "porre in commercio", sulla quale non esiste unanimità di vedute. Da un lato, si sostiene che il soggetto attivo sia qualcuno che espliciti attività commerciale avente ad oggetto le opere d'arte, il quale, dunque, rivesta la qualità di commerciante; ne consegue la natura di reato proprio della fattispecie di cui si tratta²⁰².

Dall'altro lato si afferma, in modo più convincente, che la condotta di "messa in commercio" corrisponde al comportamento di chi introduce nel mercato opere d'arte falsificate attraverso negozi giuridici, indistintamente tipici e atipici²⁰³.

Nel codice penale è possibile riscontrare molteplici fattispecie incriminatrici nelle quali viene fatto uso di locuzioni simili: "commerciare" (art. 250 c.p.)²⁰⁴, "fare commercio" (art. 528, comma 2, c.p.)²⁰⁵, "alienare" o "cedere" (art. 602 c.p.)²⁰⁶, "trasferire" (art. 648 *bis* c.p.)²⁰⁷.

Con riferimento all'art. 528, ad esempio, è stata esclusa in giurisprudenza la qualità di commerciante del dante causa, ed è stata fornita una definizione di "fare commercio" molto ampia, comprendente ogni operazione commerciale²⁰⁸.

²⁰¹ BOCHICCHIO, voce *Opere d'arte (contraffazione o alterazione di)*, cit., 316; ROSI, voce *Opere d'Arte (Contraffazione o alterazione di)*, cit., 7.

²⁰² D'ONOFRIO, *Falsificazione dell'opera d'arte*, cit., 866.

²⁰³ CIPOLLA, *La repressione penale*, cit., 296 s.

²⁰⁴ Art. 250 c.p.: «Il cittadino, o lo straniero dimorante nel territorio dello Stato, il quale, in tempo di guerra e fuori dei casi indicati nell'articolo 248, commercia, anche indirettamente, con sudditi dello Stato nemico, ovunque dimoranti, ovvero con altre persone dimoranti nel territorio dello Stato nemico, è punito con la reclusione da due a dieci anni e con la multa pari al quintuplo del valore della merce e, in ogni caso, non inferiore a milletrecentadue euro».

²⁰⁵ Art. 528 comma 1, 2: «Chiunque, allo scopo di farne commercio o distribuzione ovvero di esporli pubblicamente, fabbrica, introduce nel territorio dello Stato, acquista, detiene, esporta, ovvero mette in circolazione scritti, disegni, immagini od altri oggetti osceni di qualsiasi specie, è soggetto alla sanzione amministrativa pecuniaria da euro 10.000 a euro 50.000.

Alla stessa sanzione soggiace chi fa commercio, anche se clandestino, degli oggetti indicati nella disposizione precedente, ovvero li distribuisce o espone pubblicamente».

²⁰⁶ Art. 602 c.p.: «Chiunque, fuori dei casi indicati nell'articolo 601, acquista o aliena o cede una persona che si trova in una delle condizioni di cui all'articolo 600 è punito con la reclusione da otto a venti anni».

²⁰⁷ Art. 648 *bis*, comma 1, c.p.: «Fuori dei casi di concorso nel reato, chiunque sostituisce o trasferisce denaro, beni o altre utilità provenienti da delitto non colposo; ovvero compie in relazione ad essi altre operazioni, in modo da ostacolare l'identificazione della loro provenienza delittuosa, è punito con la reclusione da quattro a dodici anni e con la multa da euro 5.000 a euro 25.000».

²⁰⁸ Cass. pen., Sez. III, 1970, n. 1166646, in CIPOLLA, *La repressione penale*, cit., 297: «nel concetto di fare commercio, che comprende qualsiasi operazione commerciale, rientra l'offerta in vendita ed è irrilevante la circostanza che chi offre l'oggetto non abbia la qualità di commerciante».

Ancora, con riguardo alla fattispecie di cui all'art. 705 c.p.²⁰⁹, si è sostenuto che l'espressione "porre in commercio" fosse un *minus* rispetto a quella del 706 c.p.²¹⁰ ("esercita il commercio") e che non implicasse l'esercizio professionale, includendovi una serie di attività prodromiche alla vendita vera e propria, quali le trattative, l'offerta di vendita, l'organizzazione, anche rudimentale, purché dirette allo smercio di determinati oggetti²¹¹.

Ad ogni modo, è soprattutto nell'ambito dei delitti contro l'industria e il commercio che la giurisprudenza ha dedotto differenze contenutistiche dalle piccole sfumature terminologiche nella descrizione delle condotte di cessione.

Dal confronto fra gli artt. 515 e 516 c.p., si è giunti alla conclusione che la prima fattispecie criminosa si esaurisce in un atto lesivo dell'accordo contrattuale, ovverosia la consegna di cosa mobile o mobilizzata diversa da quella dichiarata o pattuita²¹², mentre per la seconda fattispecie non è necessaria l'effettuazione della *traditio*, essendo sufficiente porre in vendita le cose false²¹³.

²⁰⁹ Art. 705 c.p.: «Chiunque, senza la licenza dell'autorità o senza osservare le prescrizioni della legge, fabbrica o pone in commercio cose preziose, o compie su esse operazioni di mediazione o esercita altre simili industrie, arti o attività, è punito con la sanzione amministrativa pecuniaria da euro 258 a euro 1.549.

Si applicano le disposizioni di cui al terzo e quarto comma dell'articolo 686».

²¹⁰ Art. 706 c.p., abrogato: «Chiunque esercita il commercio di cose antiche o usate, senza averne prima fatta dichiarazione all'Autorità, quando la legge lo richiede, o senza osservare le prescrizioni della legge, è punito con l'ammenda da lire ventimila a seicentomila».

²¹¹ Cass. pen., Sez. III, 3 maggio 1965, *Cameracanna* in *Giust. Pen.*, 1965, II, 670: «Il termine "porre in commercio", adoperato dal legislatore nell'art. 705 c.p., non equivale alla più ampia e precisa espressione "esercitare il commercio" che si rinviene, ad esempio, nel successivo art. 706 c.p. relativo al commercio di cose antiche o usate. Dunque la licenza dell'autorità e la osservanza delle prescrizioni di legge sono necessarie anche a chi compie occasionalmente il commercio di preziosi. Ciò si deduce con certezza dall'art. 243 del regolamento per l'esecuzione del T.U. delle leggi di P.S. (R.D. 6 maggio 1940 n. 235), secondo il quale, testualmente, l'obbligo di munirsi della licenza di cui all'art. 127 del T.U. incombe ai commercianti di preziosi tanto che negozino abitualmente, quanto occasionalmente».

²¹² Cass. pen., Sez. VI, 4 maggio 1971, *Buttarelli*, in C.E.D. Cass., 117897: «Nell'ipotesi di contratto *inter praesentes* (nella specie, vendita di bevanda in un esercizio pubblico), alla proposta dell'acquirente segue immediatamente l'accettazione da parte del venditore, la quale, in difetto di esplicite controproposte, deve presumersi conforme alla proposta e poiché l'accettazione viene subito a conoscenza del proponente, il contratto si conclude nello stesso momento, con la contemporanea individuazione dell'oggetto del contratto, che è il prodotto esplicitamente richiesto dall'acquirente. Se viene consegnato un prodotto diverso, il reato di frode nell'esercizio del commercio può ritenersi escluso solamente quando, dopo una richiesta formulata in modo chiaro, il venditore abbia chiesto il consenso esplicito alla sostituzione del prodotto richiesto, esclusi nella maniera più lata i consensi impliciti e le interpretazioni unilaterali, da parte del venditore, della volontà dell'acquirente».

²¹³ Cass. pen., Sez. VI, 6 giugno 1967, *Benetti*, in C.E.D. Cass., 104510: «Il bene giuridico tutelato con la previsione dei delitti di cui agli artt. 515 e 516 c.p. consiste nell'interesse pubblico a preservare il commercio dalle frodi. Peraltro l'art. 515 ha un ambito più vasto (sotto un certo profilo), poiché si riferisce a tutte le cose mobili poste in commercio, e più limitato (sotto altro profilo),

In sintesi, il delitto del 516 rappresenta una forma di tutela avanzata rispetto al reato di frode in commercio, in quanto relativo a una fase preliminare e autonoma rispetto alla relazione commerciale vera e propria²¹⁴.

Tuttavia, residuava il dubbio sulla possibilità di includere nella condotta di “porre in commercio”, solo il mero accordo tra le parti o anche l’attività prodromica di offerta. La Cassazione ha offerto una soluzione al quesito, in merito alla locuzione affine di “porre in vendita”, impiegata nell’art. 517 c.p.²¹⁵: l’elemento oggettivo del reato comprende un’ampia gamma di attività, le quali vanno dalla messa a disposizione all’acquirente alla consegna²¹⁶.

Le medesime conclusioni possono essere estese alla materia del falso d’arte. Dunque, la condotta di “messa in commercio” di opere d’arte includerebbe una serie di attività che vanno dall’esposizione della *res* per la vendita, all’offerta della medesima al consumatore, fino a comprendere l’esito naturale, cioè la vendita²¹⁷.

Inoltre, combinando le norme contenute negli artt. 178 e 179 CBC, si ricava che solo un’asserzione di non autenticità delle opere possa escludere l’obiettività del

perché per la sussistenza del reato non basta porre in vendita la merce, ma occorre la vendita effettiva, ossia la consegna all’acquirente di cosa diversa da quella pattuita. L’art. 516 ha, invece, specifico e limitato riferimento alle sole sostanze alimentari e sussiste tanto se l’agente esaurisce la sua condotta nel porre in vendita le cose non genuine, quando se realizza anche la *traditio* delle stesse al compratore».

²¹⁴ Cass. pen., Sez. III, 5 novembre 1965, *Rosato*, in *Giust. Pen.*, 1966, II, 668, con nota di CORDA. La dichiarazione del venditore rivolta direttamente al compratore, ipoteticamente sostitutiva dell’apposizione dei cartellini indicanti qualità e prezzo della merce, attiene a un momento successivo alla consumazione del reato di cui all’art. 516 c.p., il quale è fissato nella semplice messa in commercio delle sostanze alimentari non genuine, senza che occorra alcuna vendita o tentativo di vendita. In sostanza, la semplice esposizione alla vendita anche all’interno del laboratorio è sufficiente a determinare il momento consumativo del reato; ogni eventuale successiva dichiarazione del venditore al compratore potrebbe prevenire la commissione del reato di cui all’art. 515 c.p.

²¹⁵ Art. 517 c.p.: «Chiunque pone in vendita o mette altrimenti in circolazione opere dell’ingegno o prodotti industriali, con nomi, marchi o segni distintivi nazionali o esteri, atti a indurre in inganno il compratore sull’origine, provenienza o qualità dell’opera o del prodotto, è punito, se il fatto non è preveduto come reato da altra disposizione di legge, con la reclusione fino a due anni e con la multa fino a ventimila euro».

²¹⁶ Cass. pen., Sez. VI, 24 maggio 1990, *Salvio*, in *C.E.D. Cass.*, 184376: «Il reato di vendita di prodotti industriali con segni mendaci si consuma nel momento in cui l’opera e il prodotto vengono “posti in vendita” o “messi altrimenti in circolazione” e, pertanto, l’elemento oggettivo del delitto deve essere ritenuto sussistente sia allorquando si sia materialmente realizzata la “*traditio*” della cosa dal venditore all’acquirente, sia quando vi sia stata una mera attività di porre in vendita, mettendo cioè semplicemente la cosa a disposizione dei potenziali acquirenti».

²¹⁷ ROSI, voce *Opere d’Arte (Contraffazione o alterazione di)*, cit., 7; CIPOLLA, *La repressione penale*, cit., 297 ss. Quando il legislatore ha voluto sanzionare il mero possesso, sia pure con modalità tali da rivelare concretamente la volontà di porre in commercio le cose possedute, ha fatto ricorso ad espressioni del tipo “detenere per la vendita” (art. 474 c.p.) o “tenere in deposito” (art. 678 c.p.).

reato, per la quale, come si è visto, è sufficiente l'esposizione delle opere falsificate²¹⁸; in dottrina, si ritiene che anche l'esibizione di opere di autori famosi a prezzi irrisori sia inidonea a ingannare il pubblico²¹⁹.

Le condotte successivamente menzionate dalla lettera b) dell'art. 178 CBC, ossia "introdurre nel territorio dello Stato a fini di commercio" e "detenere per lo stesso fine", non presentano particolari problemi esegetici. Entrambe sono infatti caratterizzate dalla medesima direzione teleologica: la destinazione dell'opera od oggetto d'arte al commercio. Questa non rileva solo sul piano soggettivo, ma anche su quello oggettivo, costituendo la finalità obbiettiva delle condotte di introduzione e detenzione.

La prima di esse indica l'importazione degli oggetti descritti nello spazio di terra e nello spazio di mare, soggetti alla sovranità dello Stato. La finalità di commercio è desumibile da dati concreti visibili, segni oggettivi rivelatori, come ad esempio il numero dei falsi, la sovrapposibilità di essi valevole a escludere l'intento collezionistico, oppure l'esistenza di un'organizzazione, seppur rudimentale, dedita all'attività commerciale²²⁰.

La seconda condotta, con l'espressione "detenere per il commercio", fa riferimento alla materiale disponibilità, nelle sue declinazioni di raccolta, custodia e conservazione, di esemplari falsificati, destinati al commercio; tale finalità può essere desunta dalla qualità di commerciante, dalla quantità della merce, dal luogo in cui questa si trova²²¹.

²¹⁸ CIPOLLA, *La repressione penale*, cit., 300 s.

²¹⁹ PASELLA, *Brevi appunti sulla legge del 20 novembre 1971, n. 1062 contenente norme penali sulla contraffazione o alterazione di opere d'arte*, in *La tutela penale*, cit., 254.

²²⁰ LEMME, *La contraffazione e alterazione d'opere d'arte nel diritto penale*, cit., 33 s.; CIPOLLA, *La repressione penale*, cit., 301. V. Cass. pen., Sez. V, 27 gennaio 1983, *Malaguti*, in *Riv. Pen.*, 1983, 902. La Cassazione ha ravvisato la finalità di commercio nella professione esercitata dal venditore, nonché in altri elementi concorrenti quali l'omessa collocazione dei quadri in casa come abbellimento o la fuga all'arrivo dei carabinieri.

²²¹ CIPOLLA, *La falsificazione di opere d'arte*, cit., 2042 s. Analogamente, nell'art. 5, l. n. 283 del 30 aprile 1962, il legislatore ha fatto uso dell'espressione "detenere per vendere", che la giurisprudenza, per distinguerla dalla locuzione "porre in vendita" di cui all'art. 6, ha ritenuto sussistente anche in caso di conservazione della merce pur in luoghi non destinati immediatamente alla vendita (ad esempio in deposito). V. Cass. pen., Sez. III, 22 giugno 1996, *Ghigo*, in *C.E.D. Cass.*, 205817: «Nel reato di cui agli artt. 5 e 6 legge n. 283/1962 la destinazione alla vendita sussiste anche nel possesso di prodotti da vendersi successivamente e cioè, in definitiva, in una relazione di fatto tra il soggetto ed il prodotto, caratterizzata semplicemente dal fine della vendita stessa, senza la necessità che la merce si trovi in luoghi destinati immediatamente alla vendita ai consumatori».

La giurisprudenza tendenzialmente non pone limiti nell'accertamento della finalizzazione al commercio, stimando che la genericità dell'espressione impiegata dal legislatore permetta di identificare la suddetta finalità nei più disparati comportamenti, senza preclusioni di principio²²². A titolo di esempio, la detenzione di un notevole quantitativo di opere contraffatte o imitate, congiuntamente al possesso di strumenti e materiali generalmente adoperati per realizzare false attestazioni di autenticità, sarebbe sintomatica della destinazione al commercio²²³. Tuttavia, la dottrina esclude che sia perseguibile la mera esposizione pubblicitaria²²⁴. Parimenti, se le modalità della detenzione sono tali da rendere evidente che la detenzione dei falsi è preordinata al collezionismo o allo studio, il reato non è configurabile²²⁵.

Infine, si osserva che il “detenere per il commercio” e il “porre in commercio” sono frazioni dello stesso *iter* criminoso, che inizia con il possesso finalizzato alla vendita e si conclude con l’atto di vendita, denotando diversi gradi di offensività; sulla scorta di tale considerazione l’accertamento della *traditio* vale come prova delle attività prodromiche, le quali già costituiscono il momento consumativo del reato²²⁶.

²²² Cass. pen., Sez. V, 27 gennaio 1983, *Malaguti*, cit.: «la legge 20 novembre 1971 n. 1062 nel punire chi detiene per farne commercio esemplari contraffatti alterati o riprodotti di opere di pittura o scultura o delle altre opere ivi indicate intende riferirsi a quella condotta comunque manifestata in forza della quale i predetti esemplari sono destinati al commercio: l'accertamento in concreto di tale destinazione involge apprezzamenti di merito insindacabili in sede di legittimità, se immuni da vizi logici».

²²³ Cass. pen., Sez. VI, 24 settembre 2008, *Trancalini*, cit.: «In sintesi, può affermarsi [...] che nel punire chi detiene per farne commercio esemplari contraffatti, alterati o riprodotti di opere di pittura o scultura o delle altre opere ivi indicate, la norma intende riferirsi a quella condotta, comunque manifestata, in forza della quale i predetti esemplari sono destinati al commercio. L'accertamento in concreto di tale destinazione involge apprezzamenti di merito insindacabili in sede di legittimità, se immuni da vizi logici».

Le sentenze di merito avevano accertato che il reo, nella sua abitazione, in un box annesso e in magazzino, disponeva, anche per interposte persone, di un ingentissimo numero di opere falsificate, dal rilevante valore commerciale; che egli era in possesso di strumenti e materiali idonei a realizzare false attestazioni di autenticità (timbri, certificati di garanzia in bianco, un punzone a secco recante il nome di uno degli autori falsificati, timbri a inchiostro umido di varie gallerie), con la finalità di rassicurare gli acquirenti circa la provenienza da autori e gallerie; che il medesimo soggetto era stato titolare di due gallerie d'arte e, pertanto, era già inserito nel circuito commerciale ed esercitava l'attività di mercante d'arte.

²²⁴ PASELLA, *Brevi appunti*, cit., 253

²²⁵ CIPOLLA, *La repressione penale*, cit., 302.

²²⁶ ID., 302.

L'ipotesi di chiusura, "porre comunque in circolazione", indica l'attività di fare uscire a qualsiasi titolo le opere falsificate dalla sfera di custodia di chi li detiene²²⁷. Si tratta di una condotta descritta esclusivamente nella sua materialità, senza alcuna nota teleologica.

Nel codice penale è fatto uso della medesima espressione nell'art. 517, posta come alternativa a quella di "porre in vendita". La giurisprudenza, in questo caso, dalla differenza terminologica desume che il fatto di porre in vendita ricomprenda sia l'offerta della cosa al consumatore, sia l'esposizione per la vendita²²⁸, mentre il porre in circolazione denoti ogni pregressa attività volta alla diffusione della merce e prodromica alla cessione al consumatore, che sia successiva alla produzione o all'introduzione nel territorio nazionale²²⁹.

Nell'art. 178 CBC si è evidentemente in presenza di una fattispecie volutamente generalissima, a forma libera, volta a ricomprendere ogni ipotesi eventualmente eccedente le prime tre descritte in precedenza²³⁰. Di conseguenza, anche la donazione di opere false al fine di acquisire benemerenze o inflazionare un artista rivale può essere fatta rientrare nel concetto di porre comunque in circolazione, perché sprovvista del fine di commercio, a differenza delle altre condotte²³¹.

Così definite le fattispecie, resta da chiarire la natura del reato di uso. Si è dibattuto se la realizzazione del fatto avvenga solo tramite la moltiplicazione delle condotte descritte nella norma, sostenute da un nesso di abitudine, oppure sia sufficiente un

²²⁷ D'ONOFRIO, *Falsificazione dell'opera d'arte*, cit., 866.

²²⁸ Cass. pen., Sez. III, 12 febbraio 1999, *Tombola*, in *C.E.D. Cass.*, 212555: «La vendita di prodotti industriali con segni mendaci è integrata dalla messa in circolazione di opere dell'ingegno o prodotti industriali, presentati con nomi o marchi (ancorché non registrati) o segni distintivi che imitano (senza necessità di contraffazione o di alterazione) quelli preadottati da altro imprenditore, con possibilità di creare confusione sulla provenienza dei beni. Costituisce, a tal fine, messa in circolazione anche la "traditio" del grossista al dettagliante che si configura come atto diffusivo della merce».

²²⁹ Cass. pen., Sez. III, 20 gennaio 1996, *Dubini*, in *C.E.D. Cass.*, 204196: «Il reato di vendita di prodotti industriali con segni mendaci, di cui all'art. 517 c.p., si consuma nel momento in cui l'opera o il prodotto vengano posti in vendita o messi in altro modo in circolazione, sicché l'elemento oggettivo di esso va ritenuto sussistente sia quando si sia realizzata la materiale "traditio" della cosa dal venditore all'acquirente, sia quando vi sia stata un'attività, prodromica alla vendita, che abbia comportato la messa in circolazione della cosa stessa. Non è ipotizzabile il reato di cui all'art. 517 c.p. nel fatto della presentazione alla dogana, per lo sdoganamento, di una partita di merce, non essendo la presentazione medesima comparabile ad un atto di messa in vendita della merce e non ne comporta la messa in circolazione, dovendosi per "circolazione" intendere ogni atto diffusivo della merce stessa, né lo sdoganamento è, di per sé, atto prodromico alla vendita o messa in circolazione».

²³⁰ COCO, *Teoria del falso d'arte*, cit., 167 s.

²³¹ CIPOLLA, *La repressione penale*, cit., 303.

solo episodio, non ripetuto nel tempo. La prima tesi ravvisa nella previsione incriminatrice il requisito di una minima professionalità sia pure abusiva nel soggetto e, quindi, la reiterazione delle condotte; si parla di reato a condotta plurima o abituale proprio²³². La seconda, al contrario, configura la fattispecie in esame come un reato a condotta plurima eventuale o abituale improprio²³³. Il reato sarebbe

²³² MARINI, *Note minime in materia di c.d. falso d'autore*, cit., 101. Cfr. PETRONE, voce *Reato abituale*, in *Dig. disc. pen.*, vol. XI, Torino, 1996, 208 ss. Nel codice penale vigente manca una norma definitoria del reato abituale e si rinviene un solo riferimento a tale figura, nell'art. 131 *bis*, a proposito dell'esclusione della punibilità per particolare tenuità del fatto.

In dottrina, appare sufficientemente condivisa l'opinione secondo cui il reato abituale sia caratterizzato dalla reiterazione di più fatti omogenei, richiesta da alcune norme incriminatrici, per l'integrazione del fatto costitutivo di reato. Si tratta della forma paradigmatica di reato abituale, alla quale viene attribuita la qualificazione di reato necessariamente abituale.

Si parla, invece, di reato eventualmente abituale per indicare quei casi in cui la norma semplicemente ammette, e non prevede, la reiterazione, in quanto attribuisce rilevanza, allo stesso titolo, sia al fatto singolo che alla ripetizione di più fatti omogenei, senza che questa comporti né concorso di reati né continuazione.

Inoltre, nell'ambito della prima forma si distingue ulteriormente, tra reato abituale proprio e improprio, a seconda che i singoli fatti possano essere di per sé privi di rilevanza penale, o ne siano già dotati, ma ad altro titolo.

Secondo Petrone, il modello del reato abituale è composto da tre elementi: la reiterazione di più fatti; l'identità o, comunque, l'omogeneità di tali fatti; il nesso di abitudine tra i fatti stessi.

Se la reiterazione di più fatti non necessita di chiarimenti, gli altri requisiti richiedono alcune puntualizzazioni. Innanzitutto, non esiste unanimità di vedute circa la possibile identità dei fatti: si veda in tal senso la posizione contraria di PADOVANI, *Diritto Penale*, 9^a ed., Milano, 2008, 111. Quanto all'omogeneità, si afferma che i fatti, quale che sia l'aspetto materiale, debbano possedere la stessa carica offensiva, ovverosia debbano concorrere alla lesione o alla messa in pericolo del medesimo interesse protetto dalla norma che, di volta in volta, viene in considerazione.

Sul nesso di abitudine, infine, la dottrina appare divisa. Una prima posizione, che non ritiene necessaria neppure la reiterazione, afferma la possibilità di considerare abituale anche un reato nel quale non ci sia nulla di oggettivamente abitudinario, ossia né una pluralità di episodi, né un legame tra essi.

Una seconda posizione sostiene che la ripetizione di più fatti omogenei sarebbe sufficiente a integrare il reato, non occorrendo che tra i vari episodi sussista un nesso di abitudine. V. in tal senso ANTOLISEI, *Manuale di diritto penale. Parte generale*, cit., 270. L'Autore utilizza l'espressione "reati a condotta plurima".

Secondo un'altra opinione, andrebbe escluso qualsiasi legame oggettivo, nella consapevolezza della conseguente necessità di ricercare un legame tra i vari episodi della serie sul piano dell'elemento psicologico. Cfr. LEONE, *Del reato abituale, continuato e permanente*, Napoli, 1933.

Secondo Petrone, non è sul piano dell'inclinazione che si pone il requisito dell'abitudine, dato che le varie norme in materia non contengono indicazioni in tal senso. Piuttosto lo stesso ha natura obiettiva e consiste nella frequenza degli episodi della serie: «più precisamente si può indicare quel nesso obiettivo quale rapporto di persistente frequenza tra i vari episodi della serie».

Il criterio così delineato da PETRONE, però, non risulta del tutto soddisfacente, come afferma Lemme, in quanto carente sul piano della verificabilità. Se non integrato da un dato finalistico e criminologico, il requisito del nesso di abitudine rischia di rivelarsi privo di qualsiasi utilità interpretativa.

²³³ Cfr. PETRONE, *Reato abituale*, cit., 208 ss. Come si è visto, nel reato abituale improprio i singoli episodi sono sempre dotati, di per sé, di rilevanza penale, anche se per un titolo di reato diverso, come avviene nell'ipotesi del reato di relazione incestuosa di cui all'art. 564, comma 2, c.p. Tale circostanza ha indotto qualche autore a tentare un'assimilazione col reato eventualmente abituale o col reato continuato. Secondo la prima tesi, il reato abituale improprio sarebbe «la forma eventualmente abituale di un altro reato, e, più precisamente, il concorso materiale omogeneo di più

così integrato da una sola condotta e, in caso di reiterazione, non si realizzerebbe un concorso materiale omogeneo di reati, dato che le condotte plurime si unificherebbero in un'unica fattispecie. Questa soluzione trova conforto sia nel dato normativo, laddove non è richiesto né espressamente né implicitamente che il commercio sia professionale, anche in senso lato, o continuativo, sia nella finalità di tutela anticipata della legislazione in materia²³⁴.

Riepilogando brevemente, la disposizione contenuta nella lettera b) dell'art. 178 CBC consente di reprimere anche il mero comportamento di fatto che si dimostri idoneo a favorire la circolazione dei prodotti della contraffazione, alterazione o riproduzione, commessa anche da soggetti diversi. Non è richiesto che tale attività rivesta requisiti di professionalità e che quindi debba essere svolta con carattere continuativo, essendo sufficiente anche un solo episodio occasionale — di messa in commercio o in circolazione, di introduzione nello Stato o di detenzione — posto in essere (negli ultimi due dei casi menzionati), con una finalità commerciale; né occorre che tale finalità sia effettivamente conseguita²³⁵.

A fronte di un quadro così delineato, emerge che si tratta di attività a rilevanza esterna, le quali non incidono sulla realtà fenomenica; pertanto, integrerebbero un'ipotesi di reato di pura condotta.

Giurisprudenza²³⁶ e dottrina²³⁷ concordano sulla natura unisussistente delle condotte in esame, non escludendo tuttavia che esse possano protrarsi nel tempo; la natura permanente²³⁸ dell'ipotesi della detenzione non è in contrasto con tale

reati, valutati unitariamente dalla legge nel contesto di una diversa figura criminosa». V. PADOVANI, *Diritto Penale*, 111. Chi critica tale impostazione osserva la diversità di ratio tra le due figure: in caso di reato eventualmente abituale ad offendere l'interesse sarebbe sufficiente anche l'episodio singolo, mentre nel reato abituale improprio l'episodio singolo sarebbe sì idoneo ad offendere l'interesse, ma la reiterazione sfuggirebbe alle regole del concorso e della continuazione.

Quanto al reato continuato, poi, le differenze sono notevoli, poiché nel reato abituale improprio occorre la frequenza e manca il medesimo disegno criminoso.

²³⁴ LEMME, *La contraffazione e alterazione d'opere d'arte nel diritto penale*, cit., 34 s.; CIPOLLA, *La repressione penale*, cit., 304.

²³⁵ TAMIOZZO, *La legislazione dei beni culturali e paesaggistici*, cit., 365 s.

²³⁶ Cass. pen., Sez. I, 20 febbraio 1987, *Carra*, in CIPOLLA, *La repressione penale*, cit., 304.

²³⁷ BOCHICCHIO, voce *Opere d'arte (contraffazione o alterazione di)*, cit., 316; LEMME, *La contraffazione e alterazione d'opere d'arte nel diritto penale*, cit., 36 s.; CIPOLLA, *La repressione penale*, cit., 304.

²³⁸ In tema di reato permanente v. COPPI, voce *Reato permanente*, in *Dig. disc. pen.*, vol. XI, Torino, 1996, 318. Al pari del reato abituale, nel codice penale manca una definizione e una disciplina astratta del reato permanente; tuttavia non si tratta di una creazione della sola dottrina in quanto l'espressione "permanente" è impiegata dallo stesso legislatore sia nel codice penale (art. 158), sia in quello di procedura penale (artt. 8, comma 3; 382, comma 2).

impostazione, in quanto l'atto che la realizza è unico per la sua contestualità, quantunque si protragga nel tempo.

In rapporto alle condotte di porre in commercio, del porre in circolazione, del detenere per il commercio è difficile immaginare la configurabilità del tentativo, diversamente da come avviene in relazione all'ipotesi dell'introduzione nel territorio dello Stato²³⁹.

Un'ultima questione interpretativa attiene al significato da attribuire all'inciso "come autentici", collocato subito dopo la condotta di porre comunque in circolazione. Se non esistono dubbi sulla sua riferibilità del suddetto inciso a tutte le fattispecie descritte, appare più opportuna un'interpretazione restrittiva dello stesso, considerando il riferimento all'autenticità come una specificazione dell'oggetto del dolo generico: l'autore deve essere consapevole di avere a che fare con dei falsi. Al contrario, sarebbe da scartare la funzione di delineare una modalità esecutiva vincolata²⁴⁰.

Il reato permanente può essere definito come «una violazione della legge penale che si protrae nel tempo e che non si esaurisce nel momento stesso in cui si sono realizzati tutti i suoi elementi costitutivi». La durata dell'illecito dipende essenzialmente dal perdurare dei suoi elementi costitutivi; si osserva efficacemente che, come non può dirsi consumato un reato se manca uno soltanto dei suoi elementi essenziali, così esso può permanere solo fino a quando ne ricorrono tutti gli elementi costitutivi, e, perché cessi di esistere, è sufficiente che uno di questi venga meno.

In dottrina e in giurisprudenza prevale nettamente una concezione unitaria del reato permanente, con la precisazione che l'unità non è frutto di una "finzione" del legislatore, ma è insita nella sua stessa ontologica struttura. Il reato permanente si caratterizza, quindi, per il fatto che, una volta realizzatisi tutti gli elementi costitutivi indispensabili per l'esistenza di un determinato illecito, l'offesa al bene protetto si protrae nel tempo a causa del perdurare della condotta del soggetto agente e si consuma definitivamente solamente con la cessazione della condotta medesima. In sostanza non si potrà parlare di una rinnovata e autonoma offesa al bene protetto né, tanto meno, di altrettante offese per quanti sono i "momenti" in cui si articola la "permanenza"; l'offesa è una sola, e unico è il reato. È evidente, pertanto, la differenza con la figura antitetica del reato istantaneo: in quest'ultimo infatti, l'offesa si esaurisce nel momento stesso in cui viene posta in essere la condotta; solo gli effetti possono, eventualmente, protrarsi nel tempo.

²³⁹ LEMME, *La contraffazione e alterazione d'opere d'arte nel diritto penale*, cit., 42. Si fa l'esempio di una partita di cose false fermata in sede doganale e, dunque, prima che sia varcata la linea di confine. Sul punto non c'è convergenza di opinioni. V. BOCHICCHIO, voce *Opere d'arte (contraffazione o alterazione di)*, cit., 316: «Per quanto attiene all'ammissibilità del tentativo, questo è da escludere esclusivamente per la detenzione, in quanto pur trattandosi di reato permanente, l'evento si realizza fin dal primo momento in cui la detenzione inizia. È da ritenere, invece, ammissibile il tentativo in tutti gli altri casi previsti da questo capoverso dell'art. 3». Diversamente CECCHI, *Note in tema di falsificazione di opere d'arte*, cit., 326. Propende per l'inconfigurabilità del tentativo con riguardo a tutte le forme di manifestazione del reato di uso del falso d'arte, data la natura di reato di pericolo. Conforme CIPOLLA, *La repressione penale*, cit., 304.

²⁴⁰ COCO, *Teoria del falso d'arte*, cit., 176 s. Si dimostra l'infondatezza dell'interpretazione dell'espressione "come autentici" nel senso di una mera comparazione di verosimiglianza, la quale comporterebbe la non punibilità di coloro che ponessero in essere le condotte d'uso dei falsi dichiarandoli tali. Si afferma che se è vietato il commercio clandestino o abusivo di autentici, a maggior ragione dovrebbe esserlo quello dei falsi in quanto tali. Inoltre, sarebbe inaccettabile sul

Infine, combinando gli artt. 178 e 179 CBC, l'inciso "come autentici" può essere inteso nel senso di "privi della dichiarazione di non autenticità", che dovrà quindi sempre accompagnare l'oggetto anche prima della esposizione o della messa in vendita²⁴¹.

4.3. Le condotte di favoreggiamento

Le successive lettere c) e d) dell'art. 178 CBC incriminano le condotte del soggetto che, conoscendone la falsità, autentichi le cose contraffatte, alterate o riprodotte, indicate nelle precedenti disposizioni, ovvero accrediti o contribuisca all'accreditamento delle medesime cose mediante altre dichiarazioni, perizie, pubblicazioni, apposizioni di timbri o etichette o con qualsiasi altro mezzo.

Si tratta di un unico reato con condotte sostanzialmente omogenee, la cui articolazione in due distinte lettere ha l'intento di elencare minuziosamente le varie condotte sussumibili nei concetti di autenticazione e accreditamento, nonché i mezzi con i quali può essere raggiunto il risultato²⁴².

piano sanzionatorio una discriminazione in ragione di mere submodalità di una stessa condotta. Si osserva anche che la vendita o l'esposizione a fine di commercio di falsi sia preclusa agli stessi commercianti dall'art. 2 della legge Pieraccini (oggi art. 64 CBC), dove si prevede l'obbligo dell'esercente o titolare di garantire l'autenticità di tutte le opere od oggetti presenti nell'esercizio o nell'esposizione. Infine, l'art. 7 della medesima legge (oggi 178, comma 4, CBC) impone la confisca dei falsi e ne vieta la vendita senza limiti di tempo, a meno che, con atto costitutivo, i falsi medesimi non vengano riabilitati a non autentici, equiparandosi alle copie.

²⁴¹ ROSI, voce *Opere d'Arte (Contraffazione o alterazione di)*, cit., 7.

²⁴² BOCHICCHIO, voce *Opere d'arte (contraffazione o alterazione di)*, cit., 317; MACCARI, *Il falso d'arte nel nuovo codice dei beni culturali e del paesaggio*, cit. 468 s. Cfr. ID., *Falso artistico, norme penali miste e competenza per territorio*, in *Riv. pol.*, 1993, 728 ss. Questione annosa in dottrina è l'elaborazione di validi criteri che possano affermare quando si sia in presenza di "norme a più fattispecie" e quando di "disposizioni a più norme". Si attribuisce maggior attendibilità a criteri definiti "sostanziali", ovverosia quelli che vanno oltre un'esegesi semantica della norma. L'unità o la pluralità dei reati si desumerebbe dalla pena comminata e da quella applicabile in caso di previsione cumulativa. Si richiamano i criteri di ragionevolezza, di misura e funzionalità della pena. Un ruolo centrale è svolto dall'unicità della lesione all'interesse protetto e correlativamente dall'identità dell'interesse leso. La dottrina più recente ha ritenuto ragionevolmente di utilizzare congiuntamente sia i criteri formali, i quali analizzano il dettato normativo da un punto di vista strutturale e semantico, sia quelli sostanziali. Alla luce di tali osservazioni non è dubitabile che alla pluralità di previsioni delle lettere c) e d) dell'art. 178 CBC corrisponda un'unica norma incriminatrice. Infatti, emerge chiaramente l'identico interesse protetto, ossia la trasparenza e la genuinità del mercato dell'arte. Inoltre, il significato logico-grammaticale dei verbi usati per descrivere la condotta depone in favore dell'unità del precetto: sia l'autenticazione che l'accreditamento sono illuminati dalla medesima finalità, cioè l'inganno del terzo ignaro, che sarà indotto a considerare autentici dei beni contraffatti o alterati. Infine, al disvalore di evento si aggiunge il disvalore di azione: infatti, si tratta di modalità di lesione fondamentalmente omogenee.

L'allegazione alle opere d'arte di un attestato redatto da esperti è una pratica dalle origini molto remote, funzionale alla vendita, e, nello specifico, elaborata al fine di offrire una valutazione economica del bene su basi più solide. Consapevole del ruolo fondamentale svolto nel commercio di opere false dalle mendaci attestazioni di autenticità, il legislatore ha trasformato un mero uso in obbligo giuridico.

Le fattispecie in discussione si riconnettono con l'obbligo, sancito all'art. 64 CBC²⁴³, di consegnare all'acquirente di opere d'arte la documentazione attestante l'autenticità o almeno la probabile attribuzione e provenienza o, in mancanza di tale documentazione, si ricollegano all'obbligo di rilasciare le informazioni sull'autenticità, sulla probabile attribuzione o sulla provenienza dei beni. Nonostante l'evidente legame con la disposizione appena menzionata, le ipotesi di reato *sub c)* e *d)* dell'art. 178 CBC non possono essere intese come fattispecie meramente sanzionatorie dell'obbligo previsto dall'art. 64 CBC, atteggiandosi, al contrario, come ipotesi di favoreggiamento alla commercializzazione delle opere false; infatti, appare manifesta la loro funzione di facilitare agli autori delle condotte punibili alla stregua delle lettere precedenti il conseguimento dell'illecito intento, ovvero il prezzo o il profitto del reato compiuto. Pertanto, le disposizioni in esame devono considerarsi operative solo al di fuori dell'ambito delle altre due previsioni incriminatrici²⁴⁴.

La condotta di autenticazione consiste nel certificare falsamente la provenienza di un'opera o di un oggetto. Si tratta di un'ipotesi particolare di favoreggiamento reale²⁴⁵, caratterizzata dal fatto di non presupporre la commissione di un reato, ma esclusivamente la falsità dell'opera.

²⁴³ V. 156.

²⁴⁴ MARINI, *Note minime in materia di c.d. falso d'autore*, cit., 101 ss.; MACCARI, *Il falso d'arte nel nuovo codice dei beni culturali e del paesaggio*, cit. 475 ss.

²⁴⁵ Art. 379 c.p.: «Chiunque, fuori dei casi di concorso nel reato e dei casi previsti dagli articoli 648, 648bis e 648ter aiuta taluno ad assicurare il prodotto o il profitto o il prezzo di un reato, è punito con la reclusione fino a cinque anni se si tratta di delitto, e con la multa da cinquantuno euro a milletrentadue euro se si tratta di contravvenzione.

Si applicano le disposizioni del primo e dell'ultimo capoverso dell'articolo precedente». Cfr. PISA, voce *Favoreggiamento personale e reale*, in *Dig. disc. pen.*, vol. V, Torino; 1991, 162 ss.; PAGLIARO, voce *Favoreggiamento (dir. pen.)*, in *Enc. dir.*, XVII, Milano, 1968, 36; FIANDACA MUSCO, *Diritto penale*, cit., 404 ss. La condotta tipica del favoreggiamento reale consiste nell'aiutare taluno ad assicurare il prodotto o il profitto o il prezzo. "Assicurare" significa rendere definitivo o sicuro il vantaggio che il reo abbia tratto dal reato. Il reato in esame sarebbe, dunque, integrato da qualsiasi comportamento idoneo a far acquisire definitivamente al favorito il provento della sua precedente attività illecita. Occorre, però, da un lato, un requisito positivo, ovvero sia la

Si discute se per l'integrazione del reato sia prevista o meno la forma scritta. La soluzione affermativa, maggiormente avvalorata, è desunta *a contrario* dalla figura criminosa residuale posta nella medesima disposizione normativa, la quale fa riferimento alle "altre dichiarazioni, altre perizie".

Dunque, l'attestazione di autenticità è una solenne affermazione in prima persona della veridicità dell'opera, apposta direttamente su di essa, e dotata di un minimo di forma, essenzialmente scritta²⁴⁶.

Diversamente la condotta di accreditamento sembrerebbe richiamare una nozione extragiuridica, la quale presuppone una certa autorevolezza e competenza nell'autore del parere, requisiti soggettivi questi che a ben vedere non trovano riscontro alcuno in qualifiche riconosciute dall'ordinamento giuridico. Tuttavia, ponendola in relazione con il concetto di autenticazione, con il quale condivide l'idoneità ingannatoria, è possibile individuarne una funzione residuale e sussidiaria rispetto a quest'ultimo. Quindi la condotta in discorso comprenderebbe anche le forme "indirette" di autenticazione, cioè quei casi in cui, pur mancando un'attribuzione diretta a un autore, si dà credito a una falsa provenienza tramite rilievi di natura stilistica o tecnica, oppure mediante notazioni di natura storico-biografica.

L'accreditamento, in sostanza, varrebbe come clausola di chiusura in rapporto all'autenticazione, asserzione rafforzata dalla previsione della modalità alternativa

preesistenza di un reato, e dall'altro, un doppio requisito negativo, ossia l'assenza del concorso nel reato precedente, ma anche che l'ausilio non integri il reato di ricettazione. Quanto al primo presupposto, in dottrina, si è osservata l'inesattezza del termine reato, che andrebbe sostituito con la più corretta espressione "fatto di reato", cioè l'insieme degli elementi oggettivi e soggettivi di cui si compone il reato, esclusa l'attribuzione del medesimo ad un soggetto determinato. Ne discendono due conseguenze: la possibilità di configurare il favoreggiamento anche quando manchi qualche elemento necessario perché il fatto di reato sia attribuito a un soggetto; l'impossibilità di configurare il favoreggiamento qualora dovesse mancare qualche elemento-presupposto del fatto di reato. Per quanto riguarda i presupposti negativi, esiste un rapporto di perfetta alternatività tra concorso di persone e favoreggiamento, così come tra quest'ultimo e il delitto di ricettazione. Dunque, si avrà concorso di persone tutte le volte che vi sia una partecipazione materiale o morale alla realizzazione di un reato. Si tratterà, invece, di favoreggiamento, qualora il soggetto, essendo a conoscenza di un altrui proposito criminoso, abbia deciso di aiutare i colpevoli dopo la commissione del reato, senza manifestare loro tale intento e, pertanto, senza concorrere in quel reato. Tra favoreggiamento reale e ricettazione si distingue facendo riferimento alla finalità prevalente che sorregge la condotta del soggetto attivo: nel primo caso, il fine di aiutare l'autore del reato a garantirgli il provento della sua attività criminosa; nel secondo caso, il fine dell'ingiusto profitto per sé o per altri.

²⁴⁶ CIPOLLA, *La repressione penale*, cit., 308; *contra* ROTILI, *La tutela penale delle cose di interesse artistico e storico*, Napoli, 1978, 203: «L'autenticazione può assumere forma scritta od orale ed è rilevante sia che provenga da una persona esperta e competente, sia che risulti compiuta da un soggetto che non abbia particolari cognizioni tecniche».

di “contribuire ad accreditare”, da intendere come forma di cooperazione o concorso all'accREDITamento²⁴⁷.

In sintesi, tale modalità di condotta è identificabile nell'attribuzione di una qualità positiva, definibile come “credito”, a una apparenza di autenticità dell'opera²⁴⁸.

L'ampia portata del concetto di accREDITamento è accentuata dal ricco catalogo dei mezzi con i quali realizzare la condotta in questione, un'elencazione con funzione meramente esemplificativa, come sancito dalla formula “qualsiasi altro mezzo”.

Si fa riferimento alle “dichiarazioni”, che potranno avere indifferentemente natura di scritture private o di atti pubblici²⁴⁹; alle “pubblicazioni”, sempre scritture private, come ad esempio saggi, libri, cataloghi di mostre; alle “perizie”²⁵⁰, diverse dalle *expertise* vere e proprie della lettera c), e identificabili nelle stime approssimative dei pignoramenti, o nei contratti di deposito delle cassette di sicurezza, che sottintendono l'autenticità; alle “apposizioni di timbri od etichette”, quali ad esempio marchi di repertorio, timbri, etichette di galleria. In tutti questi casi non è richiesta una forma scritta, essendo sufficiente un'attestazione meramente verbale²⁵¹.

Considerata la latitudine delle espressioni usate dalle norme incriminatrici, qualsiasi condotta idonea a ingenerare una convinzione di autenticità deve ritenersi punibile.

²⁴⁷ MACCARI, *Il falso d'arte nel nuovo codice dei beni culturali e del paesaggio*, cit. 476 s.

²⁴⁸ CIPOLLA, *La repressione penale*, cit., 309.

²⁴⁹ Come esempio di scritture private si possono richiamare le dichiarazioni rilasciate dal commerciante ex art. 64 CBC, mentre come esempio di atti pubblici si possono citare le notificazioni ai sensi del CBC.

²⁵⁰ V. BOCHICCHIO, voce *Opere d'arte (contraffazione o alterazione di)*, cit., 317; MARINI, *Note minime in materia di c.d. falso d'autore*, cit., 103. Si osserva che il termine “perizie” non è riferito alle perizie giudiziarie, la cui falsità è sanzionata dall'art. 373 c.p., ma a quelle perizie non giudiziarie che nel mercato dell'arte si indicano comunemente con il termine “*expertise*” e che si basano principalmente sull'analisi storica ed estetica dell'oggetto (dipinto, disegno, stampa, scultura, mobile, libro, gioiello, ecc.), avvalendosi anche di importanti metodi scientifici, specialmente in relazione ai dipinti, quali: fotografie con raggi X, analisi microchimica dei colori, luce ultravioletta, ingrandimenti fotografici di piccole parti di un dipinto. Va notato che la sanzione prevista per la falsa perizia giudiziaria, ovvero la reclusione da due a sei anni, è meno grave di quella prevista per la falsa perizia non giudiziaria, risultando evidente l'intento del legislatore di tutelare più rigorosamente l'integrità del mercato delle opere d'arte.

²⁵¹ COCO, *Teoria del falso d'arte*, cit., 206 ss. Si precisa che il mendacio, ricadente sull'accREDITamento, deve concretizzarsi in un “atto-contenente”, non necessariamente un documento scritto, essendo sufficiente ogni attività attraverso cui l'accREDITamento possa offendere la fede pubblica, dunque un mezzo di pubblicità o di documentazione; CIPOLLA, *La repressione penale*, cit., 309; MACCARI, *Il falso d'arte nel nuovo codice dei beni culturali e del paesaggio*, cit. 476 s.

Ebbene, si reputa che le fattispecie in esame siano a condotta libera o causalmente orientata, nel senso che il legislatore non ha tipizzato le modalità di realizzazione del fatto punibile ma il solo risultato della condotta, anche se non concretamente percepibile²⁵².

In dottrina²⁵³, inoltre, si è affrontato il fenomeno dell'attribuzione di opere di bottega o di imitatore a un "maestro", per accrescerne il valore, distinguendo fra i possibili casi.

Nell'ipotesi di un'opera riferita al maestro ma in realtà appartenente alla cerchia dei suoi seguaci o a imitatore coevo, il reato sarebbe da escludere già sul piano oggettivo, in quanto l'esperto manifesterebbe soltanto un'opinione, espressione di un diritto costituzionalmente garantito²⁵⁴.

Analogamente, nel caso in cui l'opera riferita al maestro fosse da attribuire a un imitatore tardo ma antico, non troverebbe applicazione la norma incriminatrice, in quanto essa assume come parametro un disvalore di condotta a monte dell'autentica mendace, insussistente nella mera imitazione. In tale ipotesi, se ne ricorrono gli estremi, potrà essere applicata la truffa²⁵⁵.

²⁵² LEMME, *La contraffazione e alterazione d'opere d'arte nel diritto penale*, cit., 40. *Contra* COCO, *Teoria del falso d'arte*, cit., 206 s. Le autentiche costituirebbero gli unici atti-mezzo della falsa autenticazione, che, dunque, sarebbe reato a condotta vincolata. Infatti, vengono indicate come atti esclusivi dei periti, i quali, di conseguenza, sarebbero gli unici possibili autori della falsa autenticazione. Al contrario, la falsità ideologica della lettera d) è reato comune e a forma libera, potendo chiunque e con qualsiasi mezzo accreditare i falsi.

²⁵³ LEMME, *La contraffazione e alterazione d'opere d'arte nel diritto penale*, cit., 40 s. CIPOLLA, *La repressione penale*, cit., 309.

²⁵⁴ Art. 21, comma 1, Cost.: «Tutti hanno diritto di manifestare liberamente il proprio pensiero con la parola, lo scritto e ogni altro mezzo di diffusione».

L'esercizio di un diritto costituzionalmente garantito, come quello in questione, esclude l'antigiuridicità del fatto ex art. 51 c.p. V. SEMERARO, *L'esercizio di un diritto*, Milano, 2009, 3 ss. Mediante l'art. 51, comma 1, il codice penale rende leciti quei fatti che, se non compiuti nell'esercizio di un diritto, costituirebbero l'elemento materiale di un reato. In altre parole, sancisce la prevalenza della disposizione attributiva di un diritto su quella incriminatrice, e la preminenza dell'interesse di chi compie un fatto tipico di reato esercitando una facoltà legittima rispetto al bene tutelato dalla norma sanzionatrice di quel fatto. Non si tratta di una prevalenza assoluta, in quanto il diritto deve essere esercitato entro i limiti che lo circoscrivono. La dottrina prevalente ritiene che la *ratio* di tale causa di giustificazione vada ricercata nel principio di non contraddizione, secondo il quale, a garanzia dei cittadini, è inammissibile che, da una parte, una norma riconosca un potere di agire e, dall'altra, una disposizione penale ne sanzioni l'effettivo esercizio. La libertà di manifestazione del pensiero è un'ipotesi di diritto scriminante, che comprende sia la manifestazione di opinioni e convincimenti, sia l'esposizione di vicende e fatti. Quanto al primo profilo, che interessa il mondo dell'arte, si ritiene che l'art. 21 Cost. copra anche espressioni di opinioni non argomentate né motivate, e magari formalmente scorrette; si tratta infatti di un diritto attribuito a "tutti", e non di un privilegio riservato agli uomini di cultura.

²⁵⁵ V. oltre.

Al contrario, integrerebbe il reato di falso accreditamento l'attribuzione al maestro di opere che si sanno contraffatte, alterate o riprodotte.

Infine, si sottolinea come, sul piano fenomenologico, generalmente la falsa *expertise* venga predisposta dal mercante d'arte, sia esso professionale o abusivo. Tuttavia, il reato è configurabile, anche se meno frequentemente, qualora la perizia sia richiesta direttamente dal terzo acquirente e sia corrispondente alla tipologia indicata dalla lettera c)²⁵⁶.

La consumazione coincide con il momento in cui l'attività di fraudolenta autenticazione o accreditamento si manifesti all'esterno; in altre parole, l'attività criminosa non può dirsi esaurita finché rimane nella sfera del soggetto attivo²⁵⁷.

In assenza di una manifestazione all'acquirente o al commerciante dell'attestazione fraudolenta, al più può configurarsi un'ipotesi di tentativo, ad esempio nella predisposizione di una serie di certificazioni mendaci, poi non consegnate al destinatario.

Ciò premesso, non avrà alcuna rilevanza se la condotta di autenticazione o accreditamento preceda o segua un acquisto, né che abbia prodotto l'effetto di rafforzare il proposito di rendere definitivo tale acquisto²⁵⁸.

4.4. Autonomia delle fattispecie criminose

²⁵⁶ LEMME, *La contraffazione e alterazione d'opere d'arte nel diritto penale*, cit., 41. In tale ultima ipotesi, si osserva che la responsabilità penale e l'azione risarcitoria *ex delicto* concorre con una tutela meramente civile *ex contractu* (art. 2222 e ss. cc.), che può competere all'acquirente limitatamente alle ipotesi di *culpa lata*.

²⁵⁷ Al riguardo si può richiamare l'annosa disputa tra commercialisti in merito al momento in cui sorga l'obbligazione cambiaria. V. LAURINI, *I titoli di credito*, 2^a ed., Milano, 2009, 10 s. In dottrina esistono due differenti teorie circa il momento perfezionativo dell'obbligazione cartolare. La prima è quella c.d. dell'emissione, secondo la quale la dichiarazione cartolare sarebbe da ritenersi perfetta nel momento in cui il debitore abbia consegnato il titolo nelle mani del primo prenditore, dopo averlo redatto e sottoscritto. La seconda teoria, c.d. della creazione, prevede che l'obbligazione cartolare si perfezioni nel momento della sottoscrizione del documento redatto; poi, per la costituzione del rapporto obbligatorio, sarà necessario che il documento entri in circolazione, con la conseguente alterità soggettiva tra sottoscrittore e portatore del titolo. A sostegno della prima opinione si afferma che, prima della consegna del documento al creditore, l'obbligato può revocare la propria dichiarazione, cancellando la propria sottoscrizione. Tale conclusione troverebbe conforto nell'art. 1993 c.c., che riferisce l'espressione "al momento dell'emissione" alle eccezioni dipendenti da difetto di capacità o di rappresentanza. L'altra opinione dottrinale, invece, si serve della propria teoria per spiegare come, tra le eccezioni reali, non sia prevista la suddetta ipotesi di emissione involontaria, la quale risulta inopponibile da parte del debitore nei confronti del portatore di buona fede, divenuto proprietario ai sensi dell'art. 1994 c.c.

²⁵⁸ LEMME, *La contraffazione e alterazione d'opere d'arte nel diritto penale*, cit., 43 s.

Terminata l'analisi obiettiva delle fattispecie, è possibile formulare una serie di proposizioni considerando complessivamente le diverse disposizioni e ponendole a confronto.

La prima di esse identifica rispettivamente nelle lettere a), b), c) e d) tre distinte e autonome fattispecie delittuose. Tale asserzione è dimostrata già sul piano della tipicità oggettiva, constatando la completezza di ciascuna norma. Dunque, è sufficiente portare l'attenzione alla struttura delle disposizioni normative per individuare tale autonomia, senza la necessità di procedere a un ulteriore riscontro di una diversa oggettività specifica²⁵⁹.

Sempre sul piano della tipicità oggettiva è possibile affermare l'esistenza di un concorso apparente delle tre fattispecie, in quanto ognuna di esse esprime la medesima offesa, con la conseguenza che il plurimo verificarsi della condotta non muta l'unicità del reato.

Dunque, i tre reati non possono concorrere tra loro: il contraffattore sarebbe punibile allo stesso titolo qualora ponesse in commercio, autenticasse, o facesse autenticare da altri, l'opera o l'oggetto contraffatto.

L'impossibilità del concorso si ricava, inoltre, dall'espressione «anche senza aver concorso nella contraffazione, alterazione o riproduzione», riferita alle condotte di utilizzazione del falso d'arte, che, nell'ottica del legislatore, rappresentano il consueto modo di realizzazione del profitto ricavabile dal falso stesso, e, sotto il profilo sanzionatorio, andrebbero trattate come un *post factum* non punibile²⁶⁰.

²⁵⁹ ID., 44 s.

²⁶⁰ CECCHI, *Note in tema di falsificazione di opere d'arte*, cit., 326 s.; CIPOLLA, *La repressione penale*, cit., 323 s. Cfr. PASELLA, *Brevi appunti*, cit., 253: «Dal novero dei soggetti che possono rendersi autori del reato devono, a mio avviso, escludersi i contraffattori dell'opera, nei cui confronti il realizzarsi di taluna delle condotte specificamente descritte nel 2° comma (uso del falso d'arte) potrebbe rappresentare un'ipotesi di *post-factum* non punibile; il commerciante che agisce in concorso con il falsario risponderà invece solo del reato di cui al capoverso: ciò per espresso disposto contenuto nell'inciso della norma che risolve il problema del concorso in materia differente da quella generalmente adottata dal codice penale per i reati contro la pubblica fede». *Contra* LEMME, *La contraffazione*, cit., 45. Sulla base di un'analisi strutturale, l'autore esclude un concorso apparente delle tre fattispecie, in rapporto a qualsiasi ipotesi, di specialità, di assorbimento, di sussidiarietà, o di antefatto-postfatto non punibile. Per di più, nel caso delle incriminazioni recate nelle lettere a) e b) dell'art. 178 CBC, la possibilità del concorso dei due reati si desumerebbe da un dato testuale: l'espressione «anche senza aver concorso nella contraffazione, alterazione o riproduzione».

A proposito del *postfactum* non punibile v. VASSALLI, voce *Antefatto non punibile, postfatto non punibile*, in *Enc. dir.*, II, 1958, 505; FIORE, voce *Postfatto*, in *Dig. disc. pen.*, vol. IX, Torino, 1995, 653 ss. Il termine *postfatto* viene usualmente impiegato dalla dottrina penalistica per designare, nell'ambito del concorso di norme e del concorso di reati, quelle condotte criminose successive alla realizzazione di un fatto di reato, che non vengono punite, in quanto il loro disvalore si considera

Infine, l'analisi strutturale permette di escludere il concorso fra le differenti condotte descritte all'interno delle singole fattispecie; in sostanza non è ammissibile che lo stesso oggetto sia allo stesso tempo contraffatto, alterato e riprodotto, per incompatibilità sul piano ontologico. Alla medesima conclusione si può giungere per le condotte descritte nelle lettere b), c) e d), che sono poste in rapporto di alternatività fra loro, caratteristica suggellata dalla previsione di ipotesi di chiusura. Dunque si è in presenza di “norme a più fattispecie”, con la conseguenza che la realizzazione della prima condotta punibile, intesa in senso cronologico, esaurisce il reato, rendendo quelle, eventuali, successive dei *postfacta*²⁶¹.

4.5. Sanzioni, aggravante speciale, pene accessorie

Per tutte e tre le fattispecie sono previste le stesse sanzioni principali, ossia la reclusione da tre mesi fino a quattro anni e la multa da euro 103 a euro 3.099.

In dottrina si è osservato come la predisposizione di una pena pecuniaria riveli l'intenzione del legislatore di assimilare tali reati a quelli che comunque offendono il patrimonio, e che, in conseguenza, sia possibile applicare l'aggravante comune di cui all'art. 61 n. 7 c.p.²⁶²

L'art. 178 comma 2 CBC, invece, prevede una circostanza aggravante nel caso in cui i reati in questione vengano commessi nell'esercizio di un'attività commerciale. In assenza di ulteriori specificazioni, l'aumento deve considerarsi fino a un terzo della pena che dovrebbe essere inflitta per il reato non circostanziato: si tratta dunque di una aggravante speciale a efficacia comune²⁶³.

Dal testo della norma, combinato con la disposizione in tema di utilizzo del falso d'arte, sembrerebbe sufficiente per integrare la circostanza aggravante lo

assorbito nella condotta precedente. Non sempre, tuttavia, il postfatto è penalmente irrilevante, anzi, frequentemente il legislatore ha collegato a comportamenti *postfactum* del reo significative conseguenze sul piano sanzionatorio, come nel caso dell'art. 133, comma 2, n. 3 c.p., che ha inserito tali comportamenti tra gli indici da cui desumere la capacità a delinquere del colpevole, ai fini della commisurazione della pena. Ciò rende particolarmente gravoso, se non impossibile, il compito di definire un'unitaria categoria dogmatica. Parte della dottrina, infatti, sostiene che sia priva di fondamento di diritto positivo, e fa ricorso al principio opposto a quello dell'assorbimento, ovvero il principio della pluralità di reati.

²⁶¹ LEMME, *La contraffazione e alterazione d'opere d'arte nel diritto penale*, cit., 45 s.

²⁶² ID., 47. Art. 61 n. 7 c.p.: «l'aver, nei delitti contro il patrimonio, o che comunque offendono il patrimonio, ovvero nei delitti determinati da motivi di lucro, cagionato alla persona offesa dal reato un danno patrimoniale di rilevante gravità».

²⁶³ BOCHICCHIO, voce *Opere d'arte (contraffazione o alterazione di)*, cit., 317.

svolgimento di attività commerciale a livello professionale. Tuttavia, si chiarisce che sarebbe da escludere qualunque automatismo, richiedendo per la punibilità del commerciante la conoscenza della falsificazione dell'opera od oggetto d'arte, oppure la mala fede o una forma grave di colpa²⁶⁴.

In secondo luogo, si pone attenzione alla necessità o meno del requisito dell'effettiva titolarità, in capo all'autore della condotta, di un'autorizzazione amministrativa a esercitare attività commerciale di vendita di opere d'arte. In dottrina, sulla base delle pene accessorie previste e in considerazione della particolare affidabilità che l'autorizzazione conferisce al comportamento dell'agente, si esclude l'applicabilità dell'aggravante a colui che esercita un'attività commerciale abusiva²⁶⁵. Inoltre, accettando la tesi opposta, la fattispecie di cui alla lettera b) dell'art. 178 CBC sarebbe sempre aggravata, tranne l'ipotesi del porre in circolazione, che non è sostenuta da finalità commerciali²⁶⁶.

Al contrario, la giurisprudenza ha negato rilevanza al requisito della titolarità di un'autorizzazione amministrativa, sulla scorta di una disparità sanzionatoria di due situazioni sostanzialmente analoghe; la distinzione, in base alla presenza o assenza di un'autorizzazione, fra due soggetti che tengono la medesima condotta illecita integrerebbe un mero dato formale, il più delle volte ignorato dall'acquirente.

Il legislatore avrebbe operato, in tal modo, una differenziazione sul piano sanzionatorio tra il singolo atto illecito di commercio, o una pluralità di essi, e la condotta di chi compia il medesimo atto nell'esercizio di un'attività commerciale, anche abusiva²⁶⁷.

²⁶⁴ MANSI, *La tutela dei beni culturali e del paesaggio*, cit., 198; MARI, *Commento all'artt.178 e 179*, cit., 1287 s.

²⁶⁵ CONTI, voce *Opere d'arte (contraffazione e alterazione di)*, cit., 501; LEMME, *La contraffazione e alterazione d'opere d'arte nel diritto penale*, cit., 47; MARINI, *Note minime in materia di c.d. falso d'autore*, cit., 107; CIPOLLA, *La repressione penale*, cit., 313 s. *Contra* BOCHICCHIO, voce *Opere d'arte (contraffazione o alterazione di)*, cit., 317, il quale ritiene l'aggravamento di pena applicabile anche in caso di attività commerciale esercitata senza autorizzazione.

²⁶⁶ LEMME, *La contraffazione e alterazione d'opere d'arte nel diritto penale*, cit., 47.

²⁶⁷ MARI, *Commento all'artt.178 e 179*, cit., 1287 s., in cui si fa riferimento a Cass. pen., VI Sez., 21 ottobre 2008, n. 39474, in *Riv. dir. autore*, 2009, 4-5, 465: «In tema di contraffazione di opere d'arte, la circostanza aggravante inerente alla commissione del fatto nell'esercizio di un'attività commerciale, prevista dall'art. 178, comma secondo, del D. Lgs. 22 gennaio 2004, n. 42 ricorre indipendentemente dalla presenza dell'autorizzazione amministrativa ad esercitare tale attività commerciale».

L'aggravamento di pena si applica, secondo le norme generali sulle circostanze, anche quando per errore l'agente sia convinto di non esercitare un'attività commerciale.

Tale circostanza può poi concorrere con quelle comuni e in caso di concorso fra circostanze aggravanti e attenuanti deve essere effettuato il giudizio di eguaglianza o di prevalenza. Inoltre, concernendo le condizioni o qualità personali del colpevole, secondo l'art. 70 c.p. si tratta di una circostanza soggettiva²⁶⁸.

Il comma 2 dell'art. 178 CBC prevede, come conseguenza necessaria della condanna dei commercianti per uno dei reati previsti, la pena accessoria dell'interdizione a norma dell'art. 30 c.p., la quale priva il reo della capacità di esercitare il commercio di opere d'arte²⁶⁹.

In generale, la sentenza di condanna è pubblicata su tre quotidiani con diffusione nazionale indicati dal giudice ed editi in tre diverse località; la pubblicazione è fatta per estratto, o per intero, secondo la discrezionalità del giudice; infine, le spese della pubblicazione sono a carico del condannato²⁷⁰.

²⁶⁸ BOCHICCHIO, voce *Opere d'arte (contraffazione o alterazione di)*, cit., 317.

Art. 70, comma 1, n. 2) c.p.: «sono circostanze soggettive quelle che concernono la intensità del dolo o il grado della colpa, o le condizioni e le qualità personali del colpevole, o i rapporti fra il colpevole e l'offeso, ovvero che sono inerenti alla persona del colpevole».

²⁶⁹ Art. 30 c.p.: «L'interdizione da una professione o da un'arte priva il condannato 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, autorizzazione, o licenza anzidetti.

L'interdizione da una professione o da un'arte non può avere una durata inferiore a un mese, né superiore a cinque anni, salvi i casi espressamente stabiliti dalla legge».

Per la disciplina contenuta nella legge Pieraccini v. BOCHICCHIO, voce *Opere d'arte (contraffazione o alterazione di)*, cit., 317; ROSI, voce *Opere d'Arte (Contraffazione o alterazione di)*, cit., 8.

All'art. 5 della l. n. 1062 del 1971 era prevista, come conseguenza della sentenza di condanna, la sospensione dell'autorizzazione amministrativa all'esercizio per un massimo di sei mesi. Inoltre, nel caso in cui il condannato fosse incorso nella recidiva aggravata di cui all'art. 99, n. 1 e 2 c.p. (cosiddette recidiva specifica e recidiva infraquinquennale), era disposta la revoca dell'iscrizione dal registro dei mercanti di oggetti artistici, storici e archeologici (preveduto dall'art. 1 della medesima legge). Ne conseguiva la decadenza dall'autorizzazione amministrativa all'esercizio del commercio, in quanto la l. 11 giugno 1971, n. 426 non consentiva il rilascio dell'autorizzazione da parte del sindaco a chi non fosse iscritto nel registro dei commercianti e prevedeva la revoca della stessa per chi venisse cancellato dal registro. Al riguardo, si osservava che tale pena accessoria non potesse essere inflitta qualora il giudice, pur ricorrendone le condizioni, ritenesse di non applicare, nel caso concreto, l'aggravante della recidiva, in ottemperanza all'art. 99 c.p., il quale consente di ritenere l'aggravante della recidiva meramente facoltativa. Infine, si osservava che, qualora fosse intervenuta sentenza di riabilitazione, il condannato poteva chiedere di essere nuovamente iscritto nel registro degli esercenti l'attività commerciale ed eventualmente chiedere al sindaco una nuova autorizzazione.

²⁷⁰ CIPOLLA, *La repressione penale*, cit., 314.

5. Soggetti punibili

Con riferimento ai soggetti attivi, il legislatore fa uso costante, in tutte le fattispecie in esame, dei pronomi “chiunque”, “chi”, escludendo che i precetti possano essere indirizzati a categorie giuridico-naturalistiche prestabilite. In linea di principio, è dunque possibile affermare che si sia in presenza di reati comuni.

Tuttavia, per l'esistenza di particolari legittimazioni all'offesa, limitatamente ad alcune condotte, si è parlato più volte di reati propri. Ciò è avvenuto, in particolare, per la fattispecie di false autenticazioni (lett. c), d), in quanto riferita ad attività eseguite, nella prassi, da esperti d'arte, da periti, da storici dell'arte²⁷¹.

Nel tentativo di distinguere fra le diverse modalità di condotta, si è affermato che l'autentica costituisca un atto esclusivo del perito e che, pertanto, l'autenticazione mendace integrerebbe un reato proprio dei periti²⁷². Eppure, la constatazione di una mancata istituzione di un albo degli esperti o consulenti d'arte è in grado di escludere alla radice la giuridica esistenza di tale categoria; nonostante siano stati presentati molti disegni e proposte parlamentari per l'istituzione del medesimo albo, ad oggi non esistono consulenti d'arte in senso formale, con la conseguenza che chiunque può rilasciare false *expertise*. Si tratta di un rilievo che impedisce di dare credito a qualsiasi tentativo di circoscrivere i destinatari delle norme²⁷³.

Art. 36, comma 3 c.p.: «La pubblicazione è fatta per estratto, salvo che il giudice disponga la pubblicazione per intero; essa è eseguita d'ufficio e a spese del condannato».

²⁷¹ LEMME, *La contraffazione e alterazione d'opere d'arte nel diritto penale*, cit., 53 s.; MACCARI, *Il falso d'arte nel nuovo codice dei beni culturali e del paesaggio*, cit. 478.

²⁷² COCO, *Teoria del falso d'arte*, cit., 182 ss. L'Autrice richiama, fra gli atti parlamentari che hanno portato alla redazione della legge Pieraccini, l'intervento Trombadori del 23 luglio del 1971 in cui si afferma che nel «linguaggio del mestiere, l'autentica o perizia consiste nell'esame di un'opera da parte del perito, il quale poi attesta che, a suo giudizio, essa è da attribuirsi ad un certo artista». Se ne desume che per il legislatore gli attestati di autenticità sarebbero competenza esclusiva del c.d. perito. Quest'ultimo è, dunque, colui che procede alle autenticazioni, ma anche, secondo l'art. 9 della medesima legge, chi coadiuva il giudice nei processi per falso d'arte. L'art. 4 n. 1) è reato proprio dei periti ed è applicabile tanto nelle false autenticazioni extraprocessuali, quanto alle false perizie processuali, in luogo dell'art. 373 c.p. per il principio di specialità. Inoltre, non si subita di una totale equiparazione fra i periti in processi per falsi d'arte e i periti di cui al codice di rito, inclusi i poteri di certificazione e la qualità di pubblico ufficiale, sia nel regime transitorio, sia nel regime definitivo. Infine, si afferma che la mancata istituzione dell'Albo non è di ostacolo alla configurazione della fattispecie di cui all'art. 4 n. 1) come reato proprio, in quanto i periti o consulenti tecnici d'arte, qualora procedano ad autenticazioni di cose d'arte, assumono di fatto la qualifica di periti, pur senza essere pubblici ufficiali. Non si parla di un vero e proprio obbligo di dire il vero nel momento in cui essi rilasciano gli attestati di autenticità, piuttosto di un divieto di autenticare ciò che non è autentico.

²⁷³ TAMIOZZO, *La legislazione dei beni culturali e paesaggistici*, cit., 368; MACCARI, *Il falso d'arte nel nuovo codice dei beni culturali e del paesaggio*, cit. 478. Manca allo stato attuale la possibilità

Oltre ai soggetti già menzionati, che svolgono abitualmente attività di consulenza in campo artistico e archeologico, la legge si indirizza, indistintamente, a un'ampia varietà di soggetti, tra cui notai, professori universitari, funzionari della pubblica amministrazione, statale e degli enti locali territoriali, la cui veste ufficiale, correlata alle funzioni che essi ricoprono, inclusa quella di consulenti degli organi giurisdizionali, fa sì che le loro valutazioni e giudizi acquisiscano maggior credito e garanzia; un'eventuale e dolosa compromissione di tali caratteristiche non potrebbe rimanere senza conseguenze, soprattutto sul piano penale²⁷⁴.

Qualora l'autenticazione fraudolenta sia riconducibile all'ambito dello svolgimento della funzione, sarebbe, infatti, possibile configurare l'aggravante di cui all'art. 61, n. 9 c.p.²⁷⁵

Esclusa la natura di reato proprio, a carico dei periti, delle fattispecie criminose previste alle lettere c) e d), resta da chiarire se l'unico legittimato a formulare le attestazioni di autenticità dell'opera sia l'autore, "apparente" o "putativo".

A favore di una soluzione affermativa al quesito si potrebbe richiamare l'art. 22 della l. n. 633 del 1941²⁷⁶, dal quale si desume che ogni autore ha diritto di essere

di garantire un controllo effettivo della formazione, della preparazione e della professionalità di archeologi, storici dell'arte, archivisti storico-scientifici e bibliotecari. Tale carenza normativa determina la conseguenza deleteria della diffusione delle c.d. perizie in nero nel settore dei beni culturali. Fra le più significative iniziative parlamentari, volte a colmare la suddetta lacuna, si segnalano: la proposta di legge di iniziativa dei deputati Russo, Cesaro e Cosentino, del 9 aprile 1997, relativa alla istituzione degli albi degli archeologi e degli storici dell'arte; il disegno di legge di iniziativa dei senatori Mele e Pelella, del 18 luglio 1997, relativo all'ordinamento delle professioni di archeologo, storico dell'arte, archivistico storico-scientifico e bibliotecario e all'istituzione dei rispettivi albi professionali; il disegno di legge di iniziativa dei senatori Mignone, Lombardi Satriani e altri, presentato il 4 marzo 1997, relativo all'ordinamento delle professioni di archeologo e di storico dell'arte.

²⁷⁴ TAMIOZZO, *La legislazione dei beni culturali e paesaggistici*, cit., 369.

²⁷⁵ LEMME, *La contraffazione e alterazione d'opere d'arte nel diritto penale*, cit., 54.

Art. 61 n. 9): «l'aver commesso il fatto con abuso dei poteri, o con violazione dei doveri inerenti a una pubblica funzione o a un pubblico servizio, ovvero alla qualità di ministro di un culto».

Si possono riportare come esempi i casi dell'autenticazione fraudolenta fatta in sede di proposta di notifica di opera d'arte, ai sensi del CBC, o al momento della formazione di un catalogo ufficiale di una mostra pubblica. In tali frangenti il consigliere fraudolento, servendosi delle sue qualità pubbliche, potrà provocare una ben più insidiosa alterazione del mercato, avallando il successivo operato di mercanti senza scrupoli. Secondo Lemme, l'art. 4, legge n. 1062 del 1971 (e dunque le lett. c) e d) dell'art. 178 CBC), può concorrere con l'art. 323 c.p., non apparendo configurabile tra le due fattispecie un rapporto di specialità.

²⁷⁶ Art. 22, l. n. 633 del 1941: «I diritti indicati nei precedenti articoli sono inalienabili.

Tuttavia l'autore che abbia conosciute ed accettate le modificazioni della propria opera non è più ammesso ad agire per impedirne l'esecuzione o per chiederne la soppressione».

ricosciuto come tale in riferimento alla sua opera e, allo stesso tempo, di disconoscere la paternità di lavori che gli sono erroneamente attribuiti.

Tuttavia, la storia dell'arte è ricca di casi di artisti che hanno firmato opere non proprie o disconosciuto loro creazioni artistiche, al fine di trarne vantaggi economici o più semplicemente per errore²⁷⁷; per questa ragione, non è ragionevole parlare di presunzione *iuris et de iure* in merito alle autentiche "autoredatte", evitando così di conferire all'autore una potestà discrezionale indefinita sulle opere da lui realizzate o affermate tali.

Inoltre, dall'art. 64 CBC si ricava che l'attestazione di autenticità costituisce una condizione indispensabile per la vendita di opere d'arte, dunque, anche di quelle il cui autore dovesse essere defunto senza aver provveduto all'autenticazione.

Infine, nei procedimenti per i reati in esame, l'art. 9, comma 2, l. n. 1062 del 1971, tuttora in vigore, prevede che l'autore putativo dell'opera possa essere ascoltato dal giudice, ma solo in veste di testimone; perciò, la sua dichiarazione sarà valutata alla stregua di altre prove.

In conclusione, in capo all'artista non sussiste alcuna potestà assoluta di autenticazione e la c.d. "autentica dell'autore" non ha il valore legale di verità incontrovertibile²⁷⁸. Egli, al pari di qualsiasi altro soggetto, potrà essere autore di

²⁷⁷ Il caso più celebre è senz'altro quello che vide protagonista il pittore Giorgio de Chirico. L'artista aveva apposto la propria firma autenticata da un notaio sul retro di un quadro intitolato "Interno metafisico". In un secondo momento, il quadro era stato acquistato, presso terzi, da un certo Failla, il quale aveva confidato nel fatto che esso fosse opera dell'artista che lo aveva firmato. In realtà, venne accertato che il dipinto era un falso e che de Chirico aveva apposto la propria firma sull'opera senza aver prima verificato di esserne veramente l'autore. Il Failla citò in giudizio il pittore per ottenere il risarcimento del danno *ex art.* 2043 c.c. La Corte di Cassazione, infine, (nel 1982, quando de Chirico era ormai deceduto) riconobbe il diritto al risarcimento, affermando che l'acquirente di un quadro che sia stato indotto all'acquisto facendo affidamento sull'autenticità dell'opera desumibile dalla firma del pittore apposta sul retro del dipinto, può agire per responsabilità extracontrattuale nei confronti del pittore ed ottenere il risarcimento del danno subito, nell'ipotesi in cui si accerti la falsità del quadro e l'apposizione della firma senza un previo diligente controllo circa l'autenticità dell'opera. V. AFFERNI, *Buona fede e responsabilità nella formazione del contratto*, in GAMBARO, MORELLO (a cura di), *Lezioni di diritto civile. Casi, questioni e tecniche argomentative*, Milano, 2012, 1 ss.

²⁷⁸ CIPOLLA, *La repressione penale*, cit., 305 s.; MACCARI, *Il falso d'arte nel nuovo codice dei beni culturali e del paesaggio*, cit. 478 s. La giurisprudenza civile ha preso in considerazione più volte la possibilità che un autore autentichi falsamente un'opera non sua: v. Trib. Roma, 15 dicembre 1974, in *Foro It.*, 1979, I, 1953; App. Roma, 26 ottobre 1978, in *Foro It.*, 1982, I, 2864.

false *expertise* e, allo stesso modo, potrà rendersi responsabile della commercializzazione di opere d'arte false²⁷⁹.

Diversamente, per poter rispondere al quesito se l'artista possa essere soggetto attivo delle condotte di cui all'art. 178 lett. a), è necessario compiere una serie di osservazioni.

La prima di esse permette di constatare che l'artista sia perfettamente in grado di falsificare un suo prodotto, per poi eventualmente porlo in commercio e autenticarlo, in altre parole, di rendersi falsario di sé stesso. Ciò può verificarsi in diversi modi, attraverso la condotta di attribuzione a sé di opera altrui, ovvero tramite la retrodatazione, la modificazione sostanziale di una propria creazione artistica, oppure realizzando una copia della medesima, o, infine, moltiplicando i "multipli" con una numerazione fittizia.

In secondo luogo, si osserva che un'ipotetica riferibilità all'artista del ruolo di soggetto passivo dei reati in analisi non ostacolerebbe, in linea di principio, la sua configurabilità altresì come soggetto attivo.²⁸⁰

Inoltre, nel caso in cui si accettasse la fede pubblica come bene giuridico tutelato dalle disposizioni considerate, non si presenterebbero impedimenti nel ritenere sussistente il reato anche nelle ipotesi summenzionate, data la natura comune del medesimo²⁸¹.

Tuttavia, almeno con riferimento all'attività di duplicazione, è inevitabile concludere che l'artista non possa considerarsi un falsario, dato che la replica effettuata dall'autore dell'originale è a sua volta autentica²⁸².

Dunque, la riproduzione di proprie opere non appare un fatto penalmente rilevante. È una pratica piuttosto diffusa fra gli artisti quella di realizzare più repliche originali o di fare eseguire delle copie di un proprio lavoro dagli allievi o collaboratori, sotto

²⁷⁹ MARINI, *Note minime in materia di c.d. falso d'autore*, cit., 95. La falsa perizia, cioè la c.d. *expertise* mendace, non è legata all'avvenuta assunzione di un ufficio o di una specifica qualità personale da parte del soggetto che la rende.

²⁸⁰ Il soggetto passivo è generalmente individuato nel titolare del bene giuridico tutelato dalla norma incriminatrice. La concezione del reato come offesa al bene comporta un necessario dualismo tra portatore dell'offesa e chi la subisce, e tale coincidenza è solo apparente in ipotesi quali quella prevista dall'art. 642 c.p., ovvero sia la fraudolenta distruzione della cosa propria e mutilazione fraudolenta della propria persona. In tale fattispecie, infatti, il proprietario della cosa o la persona che si mutila non è soggetto passivo, bensì l'ente assicurativo nei cui confronti è indirizzata la condotta fraudolenta.

²⁸¹ CIPOLLA, *La repressione penale*, cit., 288.

²⁸² LEMME, *La contraffazione e alterazione d'opere d'arte nel diritto penale*, cit., 55 s.

la sua direzione o responsabilità. Anche la copia di bottega, per l'attività di supervisione del maestro e per il suo responsabile giudizio, può essere riferibile spiritualmente all'artista, e persino materialmente, in caso di ritocchi dell'elaborato finale²⁸³.

Allo stesso modo l'artista non pone in essere una contraffazione di sé stesso quando imita una sua precedente maniera, particolarmente apprezzata sul mercato, e, con la retrodatazione, la colloca indietro nel tempo²⁸⁴; infatti, la contraffazione può consistere solo nella realizzazione di un'opera nello stile altrui²⁸⁵.

²⁸³ Nelle grandi creazioni del passato (cicli di affreschi, pale d'altare, etc.) gli artisti si sono sempre avvalsi di aiuti. Per tale ragione, molto spesso, nella descrizione delle opere si incontra la dicitura "Giotto e aiuti", "Donatello e aiuti", a indicare che il maestro ha pensato e progettato l'opera, ma la realizzazione è stata affidata parzialmente, o interamente, agli "aiuti". Si trattava di una prassi comune e universalmente accettata nelle "botteghe" del Rinascimento, che oltre a essere crogiolo d'arte erano anche delle vere e proprie imprese. Nessuno oggi mette in dubbio il pregio artistico delle opere di Giotto e di Donatello, nonostante l'apporto determinante degli "aiuti". Non mancano esempi di produzioni seriali, come nel caso della prolifica bottega di Pietro Perugino, che per soddisfare le numerose richieste, si limitava ad assemblare, in una "nuova" composizione, figure già sperimentate in precedenti lavori. Così della Madonna col bambino tra Santa Caterina d'Alessandria e una santa, del Perugino, databile al 1493 e conservata al Kunsthistorisches Museum a Vienna, esiste una copia alla Galleria Palatina di Firenze, realizzata dalla bottega o dal maestro stesso, con lievi differenze. Non si dimentichi, inoltre, che artisti della levatura di Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti, Raffaello, Botticelli, Perugino furono allievi a bottega di maestri quali il Verrocchio, il Ghirlandaio, e dunque anch'essi furono, durante l'apprendistato, "aiuti". Il capobottega era il solo garante di fronte alla committenza della qualità e dell'omogeneità dell'opera, nonché l'unico a percepire il compenso di un lavoro che, in realtà, era anche il frutto del contributo di altri. Nell'arte contemporanea si può menzionare l'esempio di Mario Schifano, il quale firmava opere realizzate in studio dagli allievi, nel suo stile; poi, all'atto della firma, il maestro faceva propria l'opera che aveva preso vita grazie ad una sua idea, agendo come un imprenditore artistico.

V. LEMME, *L'artista falsario di sé stesso*, in www.studiolemme.it, 2008.

²⁸⁴ Ancora una volta, è possibile citare a titolo di esempio il caso del pittore Giorgio de Chirico, il quale, come è stato accertato, retrodatò al suo periodo più richiesto, quello metafisico, molte delle opere realizzate nel secondo dopoguerra. Tra queste, secondo alcuni, potrebbe annoverarsi il dipinto intitolato "Piazza d'Italia (Souvenir d'Italie II)", datato al 1913, se non fosse che il presunto autore ne ha sempre disconosciuto la paternità. Nel 1947, alla vista dell'opera, mostratagli da una collaboratrice del critico e mercante romano Dario Sabatello, che l'aveva acquistata alla Galleria del Milione di Milano, de Chirico la dichiarò "una bruttissima e grottesca copia" e tentò di sequestrarla affinché "non potesse più circolare". Il quadro fu oggetto di un lungo processo (1947-1956) che in primo grado diede torto all'artista confermandone l'autenticità. In Appello e Cassazione il giudizio fu ribaltato e Souvenir d'Italie II fu giudicato una copia, come asseriva l'Autore, e se ne dovettero abrader la firma e la data. Questa resta tuttora l'opinione della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico. Diversamente l'Archivio dell'Arte Metafisica, fondato da Baldacci e Roos, ritiene che de Chirico, avesse datato il dipinto al 1913, pur avendolo eseguito a Parigi nell'estate del 1933, pressato dalle richieste di dipinti metafisici da parte del direttore del Kunsthau di Zurigo, Willhelm Wartmann, in vista della personale che gli stava allestendo. V. MASOERO, *De Chirico falsario di sé stesso*, in ilsole24ore.com, 11 agosto 2013.

²⁸⁵ *Contra* ROSI, voce *Opere d'Arte (Contraffazione o alterazione di)*, cit., 8, il quale riconduce al concetto di alterazione la retrodatazione effettuata dallo stesso artista, in modo da far apparire l'opera come appartenente a un periodo particolarmente felice.

L'eventuale minor valore economico del prodotto artistico retrodatato potrà rilevare penalmente, entro i limiti più ristretti della truffa, solo nel caso in cui la differente datazione sia stata dolosamente celata all'acquirente.

A maggior ragione si esclude l'alterazione nell'ipotesi di un intervento successivo di modifica, effettuato dall'autore sull'opera già ultimata, anche qualora non dovesse trattarsi di un mero ripensamento ideologico, quanto di un'operazione finalizzata a far apparire l'opera come appartenente a un periodo economicamente più quotato.

Il pentimento è parte integrante del processo creativo dell'artista e, sul piano concettuale, non può dirsi esaurito neppure dopo il completamento dell'opera e la sua commercializzazione, in altri termini, questo perdurerà finché l'autore sarà operativo²⁸⁶.

Nel caso in cui l'artista modifichi una propria opera del tutto arbitrariamente e, quindi, contro la volontà del proprietario, il fatto potrebbe rilevare tanto sul piano civilistico quanto su quello penale, in particolare con riferimento alla fattispecie di danneggiamento mediante trasformazione²⁸⁷.

In conclusione, per la dottrina prevalente, le ipotesi descritte non potranno mai configurare il reato di falsificazione, difettando di quell'elemento necessario consistente nella dissimulazione della paternità dell'opera; in altri termini, l'autore dell'opera originale falsificata non può essere il soggetto attivo, in conseguenza della inevitabile divergenza, nella falsificazione, fra l'autore apparente e l'autore reale.

Si tratta, piuttosto, di attività riconosciute e garantite dal diritto d'autore: l'art. 13, l. n. 633 del 22 aprile 1941, consente all'autore di riprodurre la propria opera, in tutto o in parte, anche con copiatura a mano²⁸⁸; inoltre, l'art. 145 ammette e tutela

²⁸⁶ CIPOLLA, *La repressione penale*, cit., 288.

²⁸⁷ Art. 635 c.p. in relazione all'art. 392, comma 2, c.p.; v. LEMME, *La contraffazione e alterazione d'opere d'arte nel diritto penale*, cit., 57.

²⁸⁸ Art. 13, l. n. 633 del 22 aprile 1941: «Il diritto esclusivo di riprodurre ha per oggetto la moltiplicazione in copie diretta o indiretta, temporanea o permanente, in tutto o in parte dell'opera, in qualunque modo o forma, come la copiatura a mano, la stampa, la litografia, l'incisione, la fotografia, la fonografia, la cinematografia ed ogni altro procedimento di riproduzione».

le repliche realizzate dall'autore o sotto la sua autorità, le quali sono parificate agli originali²⁸⁹.

Diversamente, nell'ipotesi di riproduzione abusiva di multipli non esiste unanimità di vedute, essendovi chi sostiene la rilevanza penale di una simile condotta tenuta dall'artista per ragioni essenzialmente venali e, dunque, assimilabile alla tematica della riproduzione o contraffazione *ex art. 178, lett. a), CBC*²⁹⁰.

Un'ultima questione attiene alla possibilità di chiamare a rispondere di concorso nei fatti puniti dalle disposizioni in questione l'acquirente dell'opera od oggetto contraffatto, alterato, riprodotto o fatto oggetto di falsa autenticazione.

Si ritiene opportuno distinguere la posizione del soggetto che si limiti ad acquistare la "cosa" falsificata, o a detenerla, con la consapevolezza o meno della pregressa attività illecita, da quella del soggetto che tale attività provochi, agevoli, sfrutti, secondo i modi e con i fini indicati dall'art. 178 CBC.

Nel primo caso, sembra doversi escludere la rilevanza penale della condotta; non si ravvede alcuna differenza, infatti, tra l'ipotesi in discussione e quella del soggetto che, all'atto dell'acquisto, si avveda della frode in commercio compiuta a suo danno dal venditore.

Nel secondo caso, invece, è possibile configurare, di volta in volta, un'ipotesi di partecipazione ai fatti puniti in materia di falso d'arte, ovvero un'ipotesi di ricettazione e/o di incauto acquisto²⁹¹.

6. Elemento soggettivo

²⁸⁹ Art. 145, l. n. 633 del 22 aprile 1941: «Ai fini dell'art. 144, per opere si intendono gli originali delle opere delle arti figurative, comprese nell'art. 2, come i quadri, i "collages", i dipinti, i disegni, le incisioni, le stampe, le litografie, le sculture, gli arazzi, le ceramiche, le opere in vetro e le fotografie, nonché gli originali dei manoscritti, purché si tratti di creazioni eseguite dall'autore stesso o di esemplari considerati come opere d'arte e originali.

Le copie delle opere delle arti figurative prodotte in numero limitato dall'autore stesso o sotto la sua autorità, sono considerate come originali purché siano numerate, firmate o altrimenti debitamente autorizzate dall'autore».

²⁹⁰ In tal senso LEMME, *La contraffazione e alterazione d'opere d'arte nel diritto penale*, cit., 57. *Contra* BOCHICCHIO, voce *Opere d'arte (contraffazione o alterazione di)*, cit., 316: «È evidente che se il fatto viene compiuto da chi detiene legittimamente la matrice originaria il fatto stesso non può costituire né contraffazione né alterazione né riproduzione, ma può costituire una truffa in danno dei compratori. L'opera infatti è autentica, avrà solo un minor valore perché riprodotta in un numero di esemplari superiori a quelli denunciati; naturalmente il problema si complica se gli esemplari aggiuntivi portano la firma falsa dell'autore, ma la giurisprudenza è orientata a ritenere tali ipotesi come falso in scrittura privata».

²⁹¹ MARINI, *Note minime in materia di c.d. falso d'autore*, cit., 97 s.

La natura delittuosa delle tre fattispecie in precedenza delineate, congiuntamente alla mancanza di una previsione espressa di responsabilità colposa, rende necessaria l'imputabilità soggettiva delle condotte a titolo di dolo.

Tuttavia, il legislatore ha inserito nelle diverse disposizioni delle note differenziali sul piano dell'elemento soggettivo che richiedono delle precisazioni²⁹².

Per quanto attiene alla fase di produzione dei falsi di cui all'art. 178, lett. a), CBC, accanto alla previsione e volizione da parte dell'agente di produrre un bene contraffatto, alterato o riprodotto, con la finalità di proporlo come autentico, deve sussistere il "fine di trarne profitto". Si tratta di un teleologismo usualmente utilizzato nella costruzione di figure di tutela anticipata e qualificabile come dolo specifico²⁹³. Questo avrebbe la funzione di segnare il discrimine tra il falso penalmente rilevante e quello prodotto per diletto o fine artistico, che altrimenti sarebbe stato suscettibile di entrare nella sfera di punibilità²⁹⁴. Ciononostante, in dottrina si è osservato che la previsione del dolo specifico con riferimento alle

²⁹² LEMME, *La contraffazione e alterazione d'opere d'arte nel diritto penale*, cit., 49. Cfr. MARINI, *Note minime in materia di c.d. falso d'autore*, cit., 104.

²⁹³ In tema di dolo specifico v. PROSDOCIMI, voce *Reato doloso*, in *Dig. disc. pen.*, vol. XI, Torino, 1996, 236 ss; PAGLIARO, *Il reato*, in GROSSO, PADOVANI, PAGLIARO (diretto da), *Trattato di diritto penale: Parte generale*, Milano, 2007, 221 s. Secondo la definizione corrente, si ha dolo specifico quando la norma incriminatrice richiede che il soggetto agisca per il perseguimento di un fine particolare, la cui realizzazione non è necessaria per la consumazione del reato. A prima vista, il dolo specifico può sembrare assimilabile a un puro movente soggettivo, cui il legislatore abbia attribuito il ruolo di elemento costitutivo del reato, al fine di distinguere talvolta fra il penalmente lecito e il penalmente illecito, altre volte fra diverse forme di illecito. Tuttavia, da un punto di vista dogmatico, si dubita che sia corretto parlare di dolo in rapporto a un elemento soggettivo sfornito di qualunque dato parallelo sul piano oggettivo. Inoltre, risulterebbe particolarmente intenso il pericolo di un eccessivo sbilanciamento in chiave soggettiva della struttura dell'illecito, dato che, in aperto contrasto con i principi di materialità e di offensività, si andrebbe sostanzialmente a reprimere la mera intenzione. Per tali ragioni la dottrina tende a ricercare un collegamento più intenso tra il fatto e il dolo specifico, in particolare esigendo l'idoneità del fatto rispetto al raggiungimento del risultato finale, e cioè la lesione del bene oggetto della finalità.

²⁹⁴ MACCARI, *Il falso d'arte nel nuovo codice dei beni culturali e del paesaggio*, cit. 480 s. Si veda a tal proposito il caso dei falsi Modigliani rinvenuti nel corso delle operazioni di dragaggio del Fosso Reale di Livorno, programmate nel luglio del 1984 proprio allo scopo di ricercare alcune statue del noto artista. Molti credettero nell'autenticità delle opere, anche noti esperti d'arte, come Giulio Carlo Argan. Eppure, a breve distanza di tempo, si scoprì che si era trattato di una burla architettata da alcuni ragazzi di Livorno i quali, servendosi di un trapano Black & Decker, avevano falsificato le teste, facendole apparire come opere eseguite da Modigliani. Ebbene, i giovani non potevano essere puniti in ragione del fatto che dalla loro condotta non avevano tratto alcun illecito profitto, né avevano voluto trarlo. Nell'ottica della legge del 1971, la mancanza dell'illecito profitto non si poneva come esimente della pena, ma, in quanto elemento essenziale del reato, escludeva, a monte, la stessa configurabilità del fatto come reato. Cfr. TAMIOZZO, *La legislazione dei beni culturali e paesaggistici*, cit., 341 ss. Contra PASELLA, *Brevi appunti*, cit., 253, per il quale la falsificazione per scopo di esercitazione artistica o per diletto non sarebbe punibile per mancanza del dolo generico del fatto, da ritenersi insussistente quando l'agente abbia escluso ogni possibilità che il falso sia utilizzato come strumento di frode.

condotte di falsificazione possa fornire ai falsari facili difese²⁹⁵. Probabilmente è anche per tale ragione che il legislatore del 1999, e poi del 2004, ha privato il fine di profitto dell'attributo d'illiceità.

Sul punto, la giurisprudenza ha evidenziato continuità normativa con la previgente disposizione di cui all'art. 3 della legge Pieraccini, considerato che si tratta del medesimo precetto egualmente sanzionato²⁹⁶.

Eppure, a meno di ritenere quella del legislatore una semplice svista, è necessario riconoscere che la sfera del precetto sia stata ampliata, comprendendo ora anche condotte realizzate allo scopo di profitto legittimo, e non soltanto *contra ius*.

Inoltre, si discute se il profitto debba avere contenuto esclusivamente patrimoniale o debba avere un significato più esteso. Stando a quanto emerge dai lavori preparatori alla stesura della l. n. 1062 del 1971, nel falso d'arte l'utilità oggetto del dolo specifico dovrebbe essere solo patrimoniale²⁹⁷.

Senza dubbio chi procede alla contraffazione, alterazione o riproduzione al fine di ricevere un compenso è punibile ai sensi della fattispecie in esame. Tuttavia, pare più corretto ricomprendere nel termine profitto qualsiasi vantaggio per il soggetto agente, anche di natura morale, atteso che la legge annovera, tra gli interessi tutelati, la genuinità dell'opera e la buona fede degli acquirenti; dunque, saranno punibili quegli artisti che copiano o denigrano un autore rivale per metterlo in cattiva luce, o agiscono per svilire il prodotto di una certa scuola o di un determinato periodo artistico²⁹⁸.

²⁹⁵ CIPOLLA, *La repressione penale*, cit., 313. Cfr. LANZI, *La tutela del patrimonio artistico*, cit., 221, in cui si sottolinea che il falsificatore di opere d'arte di illustri autori, anche se non mosso da un fine di illecito profitto, sia di per sé stesso lesivo del patrimonio artistico inteso come bene giuridico.

²⁹⁶ Cass. pen., Sez. III, 19 dicembre 2003, n. 48695, in *www.lexambiente.com*: «L'ipotesi di reato di cui al D. Lgs. 29 ottobre 1999, n. 490, art. 127, contraffazione di opere d'arte nelle diverse fattispecie di cui al comma 1, si pone in continuità normativa con la previgente disposizione di cui alla L. 20 novembre 1971, n. 1062, art. 3, atteso che trattasi dello stesso precetto, con eguale sanzione, con l'unica differenza che non si richiede più che il fine di trarne profitto debba essere illecito, essendo sufficiente che il fatto sia stato commesso per trarne comunque un profitto».

²⁹⁷ V. VASSALLI, *Relazione*, in *Atti Camera dei Deputati, IV commissione in sede legislativa, seduta del 20 luglio 1971*, 885, il quale fornisce un'interpretazione restrittiva dell'inciso "al fine di trarne illecito profitto", che sarebbe riferito al solo profitto patrimoniale, eccettuando ogni altro vantaggio di diversa natura.

²⁹⁸ MANSI, *La tutela dei beni culturali e del paesaggio*, cit., 188 s. Conforme ROTILI, *La tutela penale*, cit., 200.

Per inciso, secondo le regole generali, il reato, qualora sia commesso da più persone, sussiste anche se solo uno dei soggetti agisce con la particolare finalità indicata dalla norma²⁹⁹.

In conclusione, si deve osservare che, allo stato dei fatti, la normativa penale risulta essere meno efficace, dal punto di vista dell'acquirente, rispetto a quella civile, la quale, per il rimedio della risoluzione del contratto per *aliud pro alio*, considera sufficiente la prova della falsificazione, senza che rilevi l'atteggiamento psicologico del venditore³⁰⁰.

Per quanto riguarda le condotte di commercializzazione di cui alla lettera b) dell'art. 178 CBC, l'oggetto del dolo generico è individuabile nella previsione e volizione di porre in commercio, detenere, introdurre nel territorio dello Stato o porre, comunque, in circolazione, come autentici, beni di cui sia nota la contraffazione, alterazione o riproduzione.

L'ignoranza sulla falsità dell'opera costituirebbe errore scusabile, incidendo sul momento rappresentativo dell'oggetto materiale del reato³⁰¹.

²⁹⁹ CECCHI, *Note in tema di falsificazione di opere d'arte*, cit., 325. Cfr. INSOLERA, voce *Concorso di persone del reato*, in *Dig. disc. pen.*, vol. II, Torino, 1988, 476. È possibile ipotizzare un concorso con dolo generico in un reato a dolo specifico, nel caso in cui tale connotazione soggettiva sia ravvisabile in un altro concorrente. Il partecipe atipico, anche se privo della particolare proiezione intenzionale propria dell'esecutore, dovrà tuttavia esserne consapevole.

Diversamente, dovrà rispondere della fattispecie a dolo specifico il concorrente che abbia agito con la particolare finalità richiesta dalla norma, anche qualora essa dovesse difettare nell'esecutore.

Nell'ambito di tale impostazione, può trovare applicazione l'art. 116 c.p., in virtù del quale anche il partecipe inconsapevole dell'altrui finalità potrà rispondere del reato a dolo specifico, qualora si realizzi la progressione descritta dalla norma, e cioè dal reato voluto a quello non voluto.

Infine, nel caso in cui il dolo specifico differenzi una fattispecie da altra o più fattispecie criminose, sarà ravvisabile l'ipotesi di cui all'art. 117 c.p.

³⁰⁰ CIPOLLA, *La repressione penale*, cit., 313. V. anche ID., *La falsificazione di opere d'arte*, cit., 2045. Con riferimento alla prova dell'elemento soggettivo, si è sostenuto che solo il rinvenimento in commercio dell'opera falsificata o la connessione con il commercio consentano di provare il fine di profitto della attività di falsificazione; in caso contrario, non si potrebbe distinguere oggettivamente il fine illecito da altri fini leciti, quali quelli amatoriali. In realtà, le stesse modalità della falsificazione potrebbero costituire indici del fine di profitto, come ad esempio la produzione in serie di opere false aventi lo stesso soggetto. Quanto alla condotta di commercializzazione, in considerazione del fatto che la consegna al compratore degli attestati di qualità costituisce un atto dovuto, l'inottemperanza all'obbligo può costituire indizio di mala fede. Anche le menzogne dell'imputato in ordine alla provenienza delle opere oggetto del processo, in particolare circa la riferibilità a tali opere della documentazione fotografica offerta a conferma dell'autenticità, possono rilevare ai fini della prova dell'elemento soggettivo. Altre prove indirette della consapevolezza e volontà della natura falsa dell'opera posseduta possono essere individuate nei precedenti penali analoghi, nell'elevato numero di opere false rinvenute nel possesso, infine, nell'accertata ripetuta frequentazione con falsari.

³⁰¹ MACCARI, *Il falso d'arte nel nuovo codice dei beni culturali e del paesaggio*, cit. 481.

Limitatamente alla detenzione o introduzione nel territorio dello Stato, il dolo generico suesposto deve concorrere con il fine di farne commercio. Tale finalità, al pari del profitto di cui alla lettera a), va oltre all'evento dal quale la legge fa dipendere l'esistenza del reato e, dunque, si connota come ipotesi di dolo specifico³⁰².

Infine, quanto ai falsi *expertise* di cui all'art. 178, lett. c) e d), CBC, è sufficiente il dolo generico, consistente nella previsione e volizione di redigere per scritto o formulare oralmente una mendace autenticazione o accreditamento di un'opera contraffatta, alterata o riprodotta, nella consapevolezza della falsità della medesima. Il legislatore ha così subordinato espressamente l'incriminazione per le condotte di falsa autenticazione alla conoscenza della falsità dell'opera, escludendo la rilevanza penale delle attribuzioni di paternità errate, anche in modo eclatante, rese ignorando il mendacio, seppur in buona fede.

Si tratta di una scelta ponderata che tiene conto delle note difficoltà, per gli operatori del mercato dell'arte, nel distinguere in maniera certa il vero dal falso; infatti, anche i più illustri esperti sono stati ingannati clamorosamente.

Evidentemente l'espressione "conoscendone la falsità", che potrebbe apparire pleonastica in una fattispecie evidentemente dolosa, è stata inserita con lo scopo di sollecitare l'operatore del diritto a un accertamento rigoroso del dolo, anche a prezzo di restringere, in concreto, l'ambito di applicazione della norma penale in questione. Pertanto, è ipotizzabile che in tali limitati casi non sia configurabile il dolo eventuale³⁰³.

³⁰² COCO, *Teoria del falso d'arte*, cit., 182 ss. LEMME, *La contraffazione e alterazione d'opere d'arte nel diritto penale*, cit., 51 s. Cfr. TAMIOZZO, *La legislazione dei beni culturali e paesaggistici*, cit., 341, per il quale resterebbero estranei alla disposizione in questione «tutti quei comportamenti posti in essere per scopi che nulla hanno a che vedere con il commercio, quali ad esempio la raccolta di falsi per finalità di studio o per mera volontà di esibizione salottiera (*ad pompam vel ostentationem*)».

³⁰³ ROSI, voce *Opere d'Arte (Contraffazione o alterazione di)*, cit., 8; MANSI, *La tutela dei beni culturali e del paesaggio*, cit., 197 s.; CIPOLLA, *La repressione penale*, cit., 308; MACCARI, *Il falso d'arte nel nuovo codice dei beni culturali e del paesaggio*, cit., 481. Per una definizione di dolo eventuale v. PROSDOCIMI, voce *Reato doloso*, cit., 236 ss. Si configura il dolo eventuale se il rischio di realizzare la fattispecie criminosa è stato accettato a seguito di un bilanciamento, di una ponderata valutazione degli interessi in gioco, quale "prezzo" del raggiungimento di uno specifico risultato, intenzionalmente perseguito, cui l'agente ha deliberatamente sacrificato un altro bene, associando mentalmente l'eventuale sacrificio al risultato desiderato. Si può affermare, dunque, che, nel dolo eventuale, oltre all'accettazione del mero rischio o del pericolo, vi è l'accettazione, sia pure in forma eventuale, del danno, della lesione. In questo modo, anche il dolo eventuale viene compiutamente ricondotto entro l'alveo dell'art. 43 c.p., il quale considera il reato doloso come reato "secondo

Inoltre, in merito al quesito se il dubbio sulla falsità dell'opera sia equiparabile o meno alla sua conoscenza, in dottrina si è data risposta affermativa. Se è vero che il dubbio non può equivalere a certezza della falsità, dato che il giudizio di attribuzione è per sua natura altamente opinabile, cionondimeno nascondere scientemente, generando un'erronea convinzione dell'autenticità dell'opera, produce il medesimo effetto ingannatorio che le fattispecie in questione mirano a contrastare.

Per concludere, si osserva che l'atteggiamento doloso del soggetto autore della falsa perizia svolge la funzione di differenziare la responsabilità penale da quella civile, per la quale è sufficiente un'imputazione per colpa grave, vertendosi in ipotesi di prestazione d'opera intellettuale³⁰⁴.

7. Casi di non punibilità

Con la disposizione di cui all'art. 179 CBC, il legislatore, riproducendo norme contenute nella legge Pieraccini e poi nel T.U., ha voluto escludere dall'ambito di applicazione delle disposizioni penali in materia di falso d'arte le condotte di realizzazione, detenzione e vendita di copie di opere di pittura, scultura, o grafica, nonché di copie e imitazioni di oggetti d'interesse storico o archeologico, se, all'atto dell'esposizione o della vendita, siano dichiarate espressamente non autentiche, mediante annotazione scritta sulla cosa, o, se ciò non fosse oggettivamente possibile, attraverso dichiarazione rilasciata nelle medesime circostanze.

Nonostante l'apparente chiarezza del testo normativo, la comprensione della natura e dell'esatta portata di tale disposizione risulta essere problematica per l'interprete.

l'intenzione". Il dolo eventuale, inteso come espressione di una volontà pianificatrice, non risulta, quindi, in opposizione con la definizione del delitto doloso fornita dal codice. Infatti, parlando di delitto «secondo l'intenzione», il codice non restringe il campo del dolo al solo dolo intenzionale, né privilegia tale forma di dolo. Fondamentale in argomento risulta essere Cass. pen., Sez. Un., 18 settembre 2014, n. 38343, secondo la quale, nel "dolo eventuale", figura di margine della fattispecie dolosa, si configura un atteggiamento interiore assimilabile alla volizione dell'evento, e quindi rimproverabile, solo se l'agente prevede chiaramente la concreta e significativa possibilità di verifica dell'evento e, ciononostante, si determina ad agire, aderendo ad esso, nel caso in cui si verifichi.

³⁰⁴ MACCARI, *Il falso d'arte nel nuovo codice dei beni culturali e del paesaggio*, cit. 481. Il riferimento è all'art. 2236 c.c.: «Se la prestazione implica la soluzione di problemi tecnici di speciale difficoltà, il prestatore d'opera non risponde dei danni, se non in caso di dolo o di colpa grave».

Quanto alla natura giuridica, parte della giurisprudenza³⁰⁵ e la dottrina minoritaria hanno ravvisato nella declaratoria in questione una causa di non punibilità³⁰⁶ per alcuni soltanto dei reati puniti all'art. 178 CBC. Non sarebbero perseguibili penalmente, in presenza dei requisiti richiesti dall'art. 179 CBC, le condotte di riproduzione, detenzione, messa in vendita o diffusione delle opere od oggetti non autentici; mentre, integrerebbero comunque reato le condotte di contraffazione, alterazione e introduzione nel territorio statale.

³⁰⁵ Cass. pen., Sez. III, 5 ottobre 1984, n. 8075, cit.: «La causa di non punibilità prevista dall'art. 8 della legge 20 novembre 1971, n. 1062 sulla contraffazione od alterazione di opere d'arte per chi le riproduce o commercia, è operante solo in presenza di una specifica dichiarazione di falsità dell'opera, rispondente a precisi requisiti di forma»; Cass. pen., Sez. III, 4 novembre 2003, n. 48695, cit.: «In tema di contraffazione di opere d'arte, punita dall'art. 127 del D.L.gs. 29 ottobre 1999 n. 490, la non punibilità del fatto è esclusa, ex art. 128 dello stesso decreto, soltanto in caso di dichiarazione espressa di non autenticità mediante annotazione scritta sull'oggetto, analogamente a quanto previsto nella previgente disposizione di cui all'art. 8 della Legge 20 novembre 1971 n. 1082»; Cass. pen., Sez. VI, 24 settembre 2008, *Trancalini*, cit.

³⁰⁶ In tema di cause di non punibilità v. VASSALLI, voce *Cause di non punibilità*, in *Enc. dir.*, VI, 1960, 609 ss.; PIOLETTI, voce *Punibilità (Cause di esclusione della)*, in *Dig. disc. pen.*, vol. X, Torino, 1995, 525 ss. La legge penale fa ricorso in numerose disposizioni all'espressione "non punibilità", riferita all'autore di un fatto astrattamente previsto come reato. Tale espressione, sotto il comune denominatore della inapplicabilità della sanzione a un dato fatto, comprende le cause più varie. Più precisamente, viene usata: a) in un senso assai ampio, implicante un riferimento prevalentemente processuale (insussistenza del fatto, non commissione di esso da parte dell'imputato, inesistenza nel fatto dei requisiti del reato, estinzione del reato, non promovibilità o non perseguibilità dell'azione penale); b) in un altro senso lato, riferito, questa volta, a situazioni di diritto sostanziale, da parte di quegli autori che includono nella categoria anche le cause estintive della responsabilità penale; c) in senso lato, a delineare una categoria che comprende tutte le cause escludenti il reato e, conseguentemente, l'applicazione della pena, in contrapposizione alle cause di estinzione del reato e della pena, le quali sopravvengono dopo la commissione del fatto, o addirittura dopo la condanna definitiva; d) infine, in senso stretto. Ed è proprio in quest'ultima categoria che, secondo parte della dottrina e della giurisprudenza, dovrebbe essere collocata la disposizione di cui all'art. 179 CBC. Le cause di non punibilità in senso stretto sono quelle cause che escludono la pena pur in presenza di un fatto tipico, anti-giuridico e colpevole. Certamente in tale categoria sono comprese le cause sopravvenute di non punibilità, e tra queste sono particolarmente significative quelle basate su una condotta antagonista del reo rispetto all'offesa incriminata, quale la ritrattazione nella falsa testimonianza (art. 376 c.p.), ma si possono riscontrare anche le cause di non punibilità originarie, come ad esempio l'assistenza di prossimi congiunti ai partecipi di banda armata (art. 307 c.p.). Sono considerate strettamente personali e deputate ad elidere, in via successiva, il c.d. danno sociale arrecato al reato. Inoltre, si ritiene che esse abbiano rilevanza oggettiva e, dunque, opererebbero anche se non conosciute dall'agente, ma non nell'ipotesi in cui fossero ritenute erroneamente esistenti. Per la loro natura strettamente personale, generalmente non si applicano ai concorrenti (art. 119, comma 1, c.p.) e non sono estensibili analogicamente, in quanto norme eccezionali. Tuttavia, un'opinione dottrinale più recente sostiene che le cause di non punibilità in senso stretto possano anche essere obbiettive «perché ragioni di pratica opportunità di non punire, estranee al valore oggettivo e soggettivo del fatto, possono valere per sé stesse tanto da essere riferibili a tutti coloro che abbiano preso parte al reato». La ragione più profonda di tale affermazione risiede nell'assenza di una *ratio* unitaria che possa essere posta a fondamento della categoria in questione.

A favore di tale tesi, si sottolinea come a non essere richiamate siano solamente le condotte maggiormente connaturate da un intento fraudolento³⁰⁷.

Tuttavia, a voler considerare la dichiarazione di non autenticità alla stregua di una causa di non punibilità, si finirebbe per escludere la punibilità del falsario in conseguenza di condotte tenute da soggetti diversi dal medesimo, dato che non è affatto necessario che la persona del venditore o dell'espositore coincida con quella di chi ha eseguito la riproduzione e ha detenuto il falso prima del venditore. Si delineerebbe così una causa sopravvenuta di non punibilità priva di quell'efficacia strettamente personale che viene considerata una peculiarità di tale istituto³⁰⁸.

Per superare questa difficoltà, è possibile aderire alla posizione espressa dalla dottrina maggioritaria e da una diversa giurisprudenza e, pertanto, considerare la disposizione dell'art. 179 CBC come elemento negativo delle fattispecie descritte nell'art. 178 CBC, in quanto rende la falsificazione penalmente irrilevante per carenza di offensività³⁰⁹. In tal modo, le declaratorie di non autenticità, approntate da soggetti diversi dagli autori del falso, potrebbero operare anche a favore di quest'ultimi.

Inoltre, la scelta di una soluzione interpretativa a svantaggio dell'altra incide anche sulla generale portata applicativa della norma.

Nel caso in cui si propendesse per la causa di non punibilità, non estendibile analogicamente, di essa non sarebbe beneficiario né l'autore della contraffazione o della alterazione, né il detentore o venditore di opere contraffatte o alterate, poiché

³⁰⁷ PASELLA, *Brevi appunti*, cit., 255, il quale specifica che il momento in cui la causa di non punibilità opera è successivo rispetto alle condotte di chi riproduce le opere o le detiene per farne commercio, mentre è contemporaneo al momento dell'attuazione delle condotte del porre in vendita o altrimenti diffondere. Poi, con riferimento a quest'ultime condotte, puntualizza che la norma ha inteso delineare la condotta costitutiva del reato di cui all'art. 3, comma 2, della legge Pieraccini, descrivendo un suo limite esegetico. Con riferimento, invece, alle condotte di "riprodurre" e "detenere" la medesima norma avrebbe configurato una speciale causa di non punibilità sopravvenuta, legata a un comportamento successivo alla consumazione del reato posto in essere dallo stesso soggetto o da terzi.

³⁰⁸ ROSI, voce *Opere d'Arte (Contraffazione o alterazione di)*, cit., 8; CECCHI, *Note in tema di falsificazione di opere d'arte*, cit., 323.

³⁰⁹ COCO, *Teoria del falso d'arte*, cit., 177 ss.; ROSI, voce *Opere d'Arte (Contraffazione o alterazione di)*, cit., 8; CIPOLLA, *La repressione penale*, cit., 310 ss. Per la giurisprudenza v. Cass. pen., Sez. II, 20 ottobre 1995, *Bevilacqua*, cit.: «l'art. 8 l. 20 novembre 1971 n. 1062 recante norme penali sulla contraffazione o alterazione di opere d'arte non configura una speciale causa di non punibilità, ma si pone quale norma chiarificatrice del precetto dell'art. 3 della stessa legge, sicché esclude la punibilità dei soggetti che dichiarano, con differenti modalità legislativamente previste, la non autenticità delle cose riprodotte, tutelando la lealtà del commercio e la regolarità degli scambi».

la contraffazione e l'alterazione, come si è detto, non sono incluse nelle attività non punibili.

A diversa conclusione si giungerebbe nell'ipotesi in cui si accogliesse la tesi maggioritaria in dottrina. Appare evidente, infatti, la volontà del legislatore di rendere penalmente irrilevante la non autenticità manifestata all'esterno attraverso una dichiarazione di falsità specifica e rispondente a precisi requisiti di forma³¹⁰, in quanto del tutto inoffensiva, cosicché non si vede la ragione per cui non si debba garantire lo stesso trattamento anche alle forme "esplicitate" di falsificazione diverse dalla riproduzione³¹¹.

Si tratta, in sintesi, di una disposizione chiarificatrice, introdotta dal legislatore allo scopo di risolvere in via autentica ogni possibile dubbio circa la liceità dell'attività commerciale di copie o imitazioni di oggetti d'arte³¹².

La dichiarazione espressa di non autenticità non ha, quindi, valore di legittimazione al commercio dei falsi, ma di formale notifica di legittimità, in quanto interviene su copie e imitazioni già ontologicamente leciti. Per questa ragione, non si parla di "falsi" o di "esemplari contraffatti o alterati", poiché consistono in espressioni di per sé connotate da una nota di disvalore, a differenza dei termini "riprodurre", "copie", "imitazioni"³¹³.

Oltre a ciò, come si è visto in precedenza, la norma in questione può offrire un utile contributo all'esegesi dell'art. 178, comma 1, lett. b), CBC, in relazione, in

³¹⁰ Cass. pen., Sez. III, 16 maggio 1984, *Morini*, cit.: «la normativa in discorso mira a tutelare i terzi di buona fede donde la necessità che l'opera sia espressamente dichiarata non autentica, mediante annotazione scritta sulla medesima, come prescrive l'art. 8. Poiché nella specie trattandosi di un dipinto era possibile apporre su di esso siffatta annotazione scritta, ne consegue l'erroneità della sentenza sotto il profilo del mancato esame della suddetta circostanza. Senza dire che anche nell'ipotesi di impossibilità dell'annotazione, la dichiarazione di cui all'art. 8 deve essere scritta, nessun valore avendo quella orale nel contesto delle cautele disposte dalla legge per la tutela della buona fede dei terzi acquirenti del dipinto non autentico».

³¹¹ CIPOLLA, *La detenzione per la vendita di riproduzioni di opere d'arte e reperti archeologici e il problema della rilevanza della riconoscibilità del falso secondo modalità non previste dalla legge*, in *Cass. pen.*, 2007, 9, 3421 ss.

³¹² MARINI, *Note minime in materia di c.d. falso d'autore*, cit., 105 s., il quale riporta, a sostegno di tale opinione, la possibile simmetria di formulazione tra l'art. 3, cpv., della legge Pieraccini, e la disposizione in esame: nel primo, si punisce infatti la messa in commercio, la detenzione a fine di commercio e la messa comunque in circolazione come autentici di esemplari contraffatti, alterati o riprodotti e non la messa in commercio ecc. *sic et simpliciter*. Nella seconda disposizione, si dichiara esplicitamente la non punibilità di soggetti che all'atto dell'esposizione e/o vendita dichiarino la non autenticità delle cose esposte o messe in vendita.; CECCHI, *Note in tema di falsificazione di opere d'arte*, cit., 323.

³¹³ COCO, *Teoria del falso d'arte*, cit., 177 ss.

particolare, all'inciso "come autentici", il quale consente di affermare che la dichiarazione di non autenticità deve sempre accompagnare l'oggetto, anche prima dell'esposizione o della messa in vendita³¹⁴.

Per completare il quadro, si richiama quanto sostenuto dalla giurisprudenza e dalla dottrina a proposito della irrilevanza della riconoscibilità del falso, a meno che non sia del tutto carente di attitudine decettiva; tale ipotesi si verificherebbe non solo quando il falso sia accompagnato dalla dichiarazione summenzionata, ma anche quando l'esemplare in vendita si appalesi come mera riproduzione di opera altrui o di reperto antico³¹⁵.

In argomento, ci si è chiesti se ai falsi d'arte potessero applicarsi gli orientamenti giurisprudenziali che affermano l'irrilevanza penale dei falsi grossolani, per carenza del requisito dell'offensività o per inidoneità dell'azione.

Si tratta di una questione fortemente dibattuta nell'ambito dei reati contraffattivi, e strettamente correlata alla categoria del reato impossibile. Si considera un'acquisizione costante in materia il fatto che la valutazione dell'inidoneità dell'azione, ai fini dell'esclusione della punibilità, debba sempre essere rapportata al modello legale dello specifico reato coinvolto, in primo luogo al bene giuridico tutelato³¹⁶.

³¹⁴ CECCHI, *Note in tema di falsificazione di opere d'arte*, cit., 323.

³¹⁵ Cass. pen., Sez. III, 4 maggio 2006, n. 19249, cit. Tra le argomentazioni difensive si faceva riferimento alla riconoscibilità della natura non originale delle riproduzioni: l'informazione circa la non autenticità dei reperti veniva fornita agli acquirenti all'atto della vendita mediante annotazione nelle fatture rilasciate e, peraltro, tale specificazione doveva ritenersi del tutto superflua, operando gli imputati nell'ambito di una nota tradizione di ceramisti dediti alla vendita di copie di manufatti dell'era ellenistica, nonché per le stesse modalità della commercializzazione, effettuata mediante esposizione per la vendita in un esercizio pubblico. La Cassazione ha negato rilevanza a tali argomentazioni affermando la natura pluri-offensiva del reato di contraffazione di opere d'arte, essendo oggetto di tutela penale non solo il mercato delle opere d'arte, ma anche il patrimonio artistico e la pubblica fede. Ne consegue la irrilevanza della riconoscibilità del falso, da parte del medio collezionista, quando può essere tratta in inganno la generalità dei terzi. La dottrina ha sviluppato ulteriormente le affermazioni giurisprudenziali distinguendo nettamente tra le riproduzioni in cui la frode è connaturata alla *res* e quelle prive di tale caratteristica: non è punibile il falso artistico e archeologico che si ponga di per sé palesemente come copia o imitazione. V. CIPOLLA, *La detenzione per la vendita*, cit., 3421 ss.

³¹⁶ BIGLIA, *Falso grossolano e tutela penale del marchio, con cenni alla tutela penale del design*, in *Riv. dir. ind.*, 2006, 1, 10 ss.; FLORIDIA, *Il c.d. "falso grossolano"*, in *Riv. dir. ind.*, 2013, 473 ss. Nel nostro ordinamento l'elaborazione del concetto di grossolanità del falso è debitrice di due differenti tendenze dottrinali. La prima di esse è quella che sostiene la c.d. concezione realistica dell'illecito penale, secondo la quale il requisito dell'offesa, costituito dal c.d. evento giuridico, di danno o di pericolo, sarebbe elemento costitutivo di ogni fattispecie penale e, dunque, autonomo presupposto della dichiarazione di punibilità. Il principio di necessaria offensività, così delineato, sarebbe recepito nell'ordinamento dalla disposizione di cui all'art. 49, comma 2, c.p. in tema di reato

Tuttavia, come si è visto, sia la giurisprudenza che la dottrina non hanno una posizione unanime circa la precisa individuazione del bene giuridico tutelato dalle norme contenute nell'art. 178 CBC.

In particolare, la tematica dei falsi grossolani potrebbe inerire alle fattispecie in questione nel caso in cui l'oggetto giuridico dovesse individuarsi nella sola fede pubblica. Diversamente, nel caso in cui il bene giuridico si identificasse nel patrimonio artistico, l'immissione di falsi nel mercato delle opere d'arte sarebbe sempre idonea, di per sé, a inficiare il valore delle opere autentiche, poiché in grado di generare confusione tra vero e falso.

Infine, nel caso in cui il bene tutelato fosse l'ordine economico, e, più nello specifico, l'integrità del patrimonio dei consumatori, l'idoneità dell'azione dovrebbe essere valutata in rapporto ai consumatori di media diligenza.

Nonostante la dottrina propenda per quest'ultima impostazione, la giurisprudenza ha preferito adottare una soluzione più eclettica, ossia quella del reato plurioffensivo, concludendo che, in materia di contraffazione di opere d'arte, l'inidoneità della condotta, tale da rendere configurabile il reato impossibile, sussiste solo quando, per la grossolanità della contraffazione, il falso risulti così

impossibile. Entro quest'ambito viene collocato il falso grossolano, il quale sarebbe integrato nell'ipotesi in cui la condotta, seppure astrattamente conforme alla fattispecie legale, risultasse in concreto inidonea a trarre in inganno alcuno e, pertanto, a ledere ovvero a porre in pericolo la pubblica fede, bene primario presidiato dall'incriminazione delle condotte di falso. Allo stesso risultato perviene anche la prevalente dottrina che, diversamente, ritiene il giudizio di offensività del fatto insito nell'incriminazione dello stesso. Il falso grossolano non sarebbe punibile in quanto, non presentando le sembianze di un genuino e veritiero mezzo di prova o segno distintivo ecc., che lo rendano idoneo a costituire l'offesa, non sarebbe fatto tipico del reato. Secondo questo orientamento, il comma 2 dell'art. 49 c.p. ha la funzione di sancire la non punibilità del tentativo inidoneo. L'inidoneità dell'azione richiesta dalla norma viene intesa quale assoluta impossibilità o incapacità a produrre l'evento, da valutarsi con un giudizio di prognosi postuma, ossia *ex ante* e in concreto. La giurisprudenza si attesta su posizioni più rigorose, richiedendo, per la verifica dell'inidoneità offensiva, un giudizio da compiersi *ex ante* ma in astratto, ossia indipendentemente da tutti quei fattori estranei che abbiano, in concreto, impedito la lesione dell'interesse giuridico protetto, dovendosi dare rilievo all'inefficacia intrinseca e originaria degli atti a ledere, solo potenzialmente, il bene tutelato dalla norma incriminatrice. La Corte di Cassazione (Cass. pen., Sez. V, 26 gennaio 2000, n. 3336) ha precisato che «la contraffazione grossolana non punibile è soltanto quella che è riconoscibile da tutti, *ictu oculi*, senza particolari indagini, e che, in definitiva, si concreta in una imitazione così ostentata e macroscopica, per il grado di incompiutezza, da non poter ingannare nessuno». Inoltre, con riferimento all'ipotesi di reato di cui all'art. 474 c.p. (così come a quella di cui all'art. 473 c.p.), volta a tutelare, in via principale e diretta, la pubblica fede, la Cassazione ha affermato che, trattandosi di «reato di pericolo, per la cui configurazione non è necessaria l'avvenuta realizzazione dell'inganno nei confronti del singolo che si sia indotto ad effettuare l'acquisto», «non può parlarsi, di reato impossibile per il solo fatto che l'asserita grossolanità della contraffazione e le condizioni di vendita siano tali da escludere la possibilità che gli acquirenti vengano ingannati» (Cass. pen., 17 marzo 2004, n. 12926, in *Dir. ind.*, 2005, 165 ss.).

evidente da escludere la stessa possibilità, e non soltanto la probabilità, che lo stesso venga riconosciuto come tale da un aspirante acquirente, di media esperienza³¹⁷.

A questo punto è possibile individuare tre forme di falso aventi ad oggetto le “opere d’arte”: il falso criminalizzato o “falso d’arte *tout court*”, caratterizzato dal non essere riconoscibile dalla generalità dei terzi e dall’assenza della dichiarazione di non autenticità al momento della detenzione per il commercio o della vendita; il falso legalizzato o, più correttamente il “non autentico”, qualificato dalla presenza della dichiarazione di non autenticità, la quale, escludendo l’offensività del fatto e la volontà fraudolenta del detentore, lo rende non punibile; infine, le copie di pitture, sculture e opere grafiche e imitazioni di oggetti di interesse storico o archeologico, in cui la mancanza di frode è intrinseca alla *res*, perché presentano elementi in grado di diversificarle dall’originale, quali la tonalità cromatica, la scala di riproduzione, il materiale impiegato³¹⁸.

A ben vedere, si è in presenza di falsi propriamente detti solo nella prima ipotesi, mentre nelle ipotesi successive si tratta di opere od oggetti di lecita detenzione e commercializzazione.

8. Rapporti con fattispecie contigue

Per quanto attiene ai rapporti tra le fattispecie in esame e quelle contenute nel codice penale, la dottrina si presenta divisa solo in merito alla possibilità di un concorso materiale tra i reati di falso e la truffa.

³¹⁷ CIPOLLA, *La detenzione per la vendita*, cit., 3432 ss.; PITTARO, *Opera d’arte o falso grossolano? Per capirlo non serve un esperto*, in *Quot. giur.*, 14 settembre 2011. Cfr. Cass. pen., Sez. III, 7 luglio 2011, n. 26710, in *ambientediritto.it*, nella quale si dichiara del tutto infondato il ricorso con il quale il ricorrente avanza la tesi del reato impossibile e del falso grossolano: «I giudici di merito, nel ricostruire la vicenda hanno dato atto sia del fatto che tale opera fosse stata posta in vendita in una stimata Galleria d’arte, sia dell’allegazione dell’expertise, che avrebbe dovuto supportare la vendita del falso quale opera autentica. In materia di contraffazione di opere d’arte, l’inidoneità della condotta, tale da rendere configurabile il reato impossibile, sussiste solo quando, per la grossolanità della contraffazione, il falso risulti così evidente da escludere la stessa possibilità, e non soltanto la probabilità, che lo stesso venga riconosciuto come tale non già da un esperto d’arte, ma da un aspirante compratore, magari neppure troppo esperto; nel caso di specie, l’aver messo in commercio l’opera, consegnandola alla Galleria d’arte, munita di falsa dichiarazione di expertise, esclude in radice il carattere grossolano della falsificazione, in quanto tale attestazione correda la realizzazione dell’esemplare contraffatto del dipinto e consente il sicuro affidamento, da parte del futuro compratore, nell’autenticità dell’opera stessa».

³¹⁸ CIPOLLA, *La detenzione per la vendita*, cit., 3436.

Dal confronto con l'art. 640 c.p., secondo una prima opinione emerge un concorso apparente di norme, considerato che tra le fattispecie definite all'art. 178 CBC e quella del diritto penale comune esiste un rapporto di specialità relativamente all'elemento dell'inganno.

A tale conclusione si giunge osservando che il contrabbandare come autentico un bene contraffatto, alterato o riprodotto integra una forma speciale di artificio o raggiri, se considerati nella loro accezione più lata³¹⁹.

Inoltre, con riferimento all'ipotesi contemplata dalla lettera a), ma anche alle condotte di detenzione o esposizione dell'opera falsa finalizzate alla vendita, l'anticipazione del momento consumativo rispetto all'inganno contrattuale può indurre a ritenere quest'ultimo un *post factum* non punibile del reato di falso contenuto nella legislazione speciale.

L'applicabilità della truffa resta, pertanto, confinata a quelle ipotesi, già menzionate in precedenza, di autenticazione fraudolenta, in cui l'opera viene riferita a un maestro, pur essendo il prodotto di un imitatore assai più tardo e dell'artista falsario di sé stesso³²⁰.

³¹⁹ LA CUTE, voce *Truffa (dir. vig.)*, in *Enc. dir.*, XLV, 1992, 248 ss.; MARINI, voce *Truffa*, in *Dig. disc. pen.*, vol. XIV, Torino, 1999, 353 ss.; FIANDACA MUSCO, *Diritto penale. Parte speciale*, cit., 181 ss. La dottrina, sovente, individua l'essenza della condotta truffaldina nell'inganno, sostenendo che gli artifici o raggiri, strettamente collegati con la successiva induzione in errore, costituiscono modalità dell'inganno stesso. Secondo altri, la condotta di truffa deve essere individuata con riferimento esclusivo agli "artifici o raggiri". Conformemente all'orientamento dominante, costituisce artificio «ogni simulazione o dissimulazione che operi sulla realtà esterna, creando nella vittima una falsa rappresentazione della realtà medesima» e raggiri «ogni attività diretta, senza vie intermedie, sull'altrui psiche, sì da creare nel destinatario un motivo all'agire fondato su una falsa convinzione o su analogo fatto motivante». Il legislatore, adottando l'espressione in esame, ha voluto svincolarsi dall'onere di elencare analiticamente le singole condotte, tendendo a ricomprendere nell'ambito operativo dell'art. 640 c.p. ogni possibile comportamento dell'agente, finalizzato all'inganno, purché contraddistinto da un determinato disvalore. La dottrina e la giurisprudenza, pure ribadendo la necessità della presenza degli artifici o raggiri, pervengono, di fatto, a una sostanziale svalutazione degli stessi, per i quali non è richiesto un particolare grado d'intensità. La concreta idoneità degli artifici o raggiri alla induzione in errore del soggetto passivo sarebbe dimostrata dall'effettivo raggiungimento dell'inganno. Tale impostazione porta a sanzionare qualsiasi forma di mendacio, purché non manifestamente grossolano o inverosimile. Per evitare eccessive dilatazioni dell'ambito di punibilità della truffa, è, dunque, necessario ricorrere a un'interpretazione restrittiva dell'espressione "artifici o raggiri". L'intensità dell'attitudine decettiva del mendacio, accertabile con un criterio *ex ante*, deve essere tale da non lasciare al soggetto passivo alcuna ragionevole diversa via di formazione delle proprie rappresentazioni motivanti, in considerazione delle valutazioni sociali medie e delle specifiche condizioni del soggetto stesso (specie se note all'agente).

³²⁰ VENTURATI, *Il falso d'arte. Correlazioni con la truffa*, in *La tutela penale*, cit., 283 ss., il quale, se da un lato riscontra difformità nelle obbiettività giuridiche delle fattispecie, dall'altro lato, ritiene innegabile la connessione e il rapporto strumentale e finalistico tra le unità criminose. In primo luogo, l'Autore afferma che il falso è un modo e uno strumento di attuazione della frode, un elemento

Una diversa posizione dottrinale, a cui la Suprema Corte ha inteso aderire³²¹, afferma che tra il reato di falso e quello di truffa vi possa essere concorso reale, qualora l'opera od oggetto contraffatto, alterato o riprodotto sia usato come raggiro. Si esclude, dunque, la configurabilità di un rapporto di specialità, in considerazione della diversità dell'oggetto giuridico e della carenza di una corrispondenza degli elementi strutturali.

Oltre a ciò, non può prospettarsi un reato complesso³²², in quanto l'elemento costitutivo della truffa è considerato l'artificio o il raggiro e non il falso.

della truffa sotto il profilo della condotta esecutiva. In secondo luogo, distingue la condotta del falsario che pone in vendita da quella di chi utilizzi l'opera falsa senza aver concorso nella formazione. Nel primo caso, se l'uso del falso assume la dimensione illecita della truffa, ossia se il fine di trarre profitto si traduce nel conseguimento di tale profitto con altrui danno, allora quest'ultimo fatto resterebbe assorbito nel falso. Nel secondo caso, invece, sarebbe l'uso a compenetrarsi nella truffa sino a perdere la propria autonomia: il reato contro il patrimonio assorbirebbe in sé l'utilizzazione della cosa falsa nei termini di una forma particolare di uso.; LEMME, *La contraffazione e alterazione d'opere d'arte nel diritto penale*, cit., 71; CECCHI, *Note in tema di falsificazione di opere d'arte*, cit., 327 s.

³²¹ Cass. pen., Sez. III, 22 gennaio 2014, n.13966, in *quotidianogiuridico.it*, la quale, in tema di rapporti fra la fattispecie di cui all'art. 178 CBC e quella di truffa statuisce che «non può porsi all'evidenza una questione di "assorbimento" della seconda nella prima, atteso che, pur dovendosi riconoscere [...] la natura plurioffensiva del reato previsto dal D. Lgs. n. 42 del 2004, non è ipotizzabile un rapporto di specialità tra fattispecie in quanto nella previsione della lett. b), comma 1, manca [...] il "fine di trarre profitto", elemento, questo che potrebbe porre problemi di continenza tra fattispecie, in relazione al fine specifico previsto dal "comune" delitto di truffa. Ciò, dunque, consente, da un lato, di ritenere ammissibile il concorso materiale tra le due fattispecie (quella della lett. b) del comma primo e quella della truffa) atteso che la fattispecie "speciale" punisce il semplice fatto di porre in commercio, detenere per farne commercio, introdurre a questo fine nel territorio dello Stato, o comunque porre in circolazione, come autentici, per quanto qui di interesse, i predetti "oggetti di antichità", a prescindere dal fine di lucro [...]. Deve, pertanto essere affermato il seguente principio di diritto: "Il reato di cui al D. Lgs. n. 42 del 2004, art. 178, comma 1, lett. b), concorre con il reato di truffa previsto dall'art. 640 cod. pen., in quanto la fattispecie penale speciale punisce la condotta di chi - senza essere concorso nella contraffazione, alterazione o riproduzione -, pone in commercio, detiene per farne commercio, introduce a questo fine nel territorio dello Stato o comunque pone in circolazione, come autentici, esemplari di quelle opere od oggetti indicati nella norma, a prescindere dal fine di procurare per sé o per altri un ingiusto profitto"».

³²² Per il reato complesso v. VASSALLI, voce *Reato complesso*, in *Enc. dir.*, XXXVIII, 1987, 822 ss.; PROSDOCIMI, voce *Reato complesso*, in *Dig. disc. pen.*, vol. XI, Torino, 1996, 212 ss.; ANTOLISEI, *Manuale di diritto penale*, cit., 537 ss. La principale disposizione in materia, contenuta nel codice penale, è l'art. 84: «Le disposizioni degli articoli precedenti non si applicano quando la legge considera come elementi costitutivi, o come circostanze aggravanti di un solo reato, fatti che costituirebbero, per sé stessi, reato. Qualora la legge, nella determinazione della pena per il reato complesso si riferisca alle pene stabilite per i singoli reati che lo costituiscono, non possono essere superati i limiti massimi indicati negli articoli 78 e 79». Il legislatore ha così statuito che possono esistere fattispecie legali risultanti dalla combinazione di due (o più) fatti, ciascuno dei quali potrebbe integrare esso stesso un reato. Nella categoria del reato complesso in senso proprio si tende a immettere sia quelle situazioni che possono verificarsi nel caso in cui tutti i fatti, di per se stessi, costituenti reato entrino nella combinazione come elementi costitutivi, generando un autonomo titolo di reato (esempio tipico la rapina, costituita da violenza privata e da furto) sia quelle ipotesi in cui la combinazione di un reato in funzione di elemento costitutivo con un reato in funzione di circostanza aggravante lascia invariato il *nomen iuris* del reato-base (esempio tipico il furto

Alle medesime conclusioni deve pervenirsi nel caso di uso dell'opera falsificata da altri, quando il soggetto agente dia assicurazioni al terzo in merito all'autenticità dell'opera stessa.

Infine, si osserva che il porre in commercio non sia sufficiente per integrare il delitto di truffa, ma sia necessario il conseguimento dell'ingiusto profitto con corrispondente altrui danno³²³.

Diversamente, non sussistono dubbi sulla possibilità di un concorso reale tra il reato di uso del falso d'arte e quello di ricettazione. Infatti, secondo le regole generali, in caso di mera ricezione di un'opera contraffatta, alterata o riprodotta, con la consapevolezza della sua falsità, il ricevente è perseguibile *ex art.* 648 c.p., mentre colui che dà l'esemplare falso è punibile *ex art.* 178 CBC.

L'uso successivo da parte del *recipiens* potrebbe integrare l'ipotesi di cui alla lettera b) dell'art. 178 CBC³²⁴.

Non esistono pronunce della Suprema Corte sulla questione, la quale è stata tuttavia affrontata con riferimento alla fattispecie analoga di cui all'art. 474 c.p.³²⁵

Nell'esaminare il rapporto tra quest'ultima fattispecie e il reato di ricettazione, la Cassazione ha evidenziato la mancanza d'identità dell'elemento soggettivo, la

aggravato dalla violazione di domicilio). In ogni caso, si applicano esclusivamente le pene (principali come accessorie) stabilite dalla legge per la figura autonoma o per la figura circostanziata. Inoltre, quando la pena per la figura autonoma o per quella circostanziata non sia espressamente stabilita dalla legge autonomamente, ma risulti dalla somma delle pene per i reati che formano il reato complesso, valgono egualmente i limiti massimi di pena stabiliti per il concorso di reati. Estranea all'ambito dell'art. 84 c.p. è la categoria dei reati complessi in senso lato, ossia quei reati che, in tutte o solo alcune delle ipotesi contemplate nella norma incriminatrice, contengono in sé necessariamente altri reati meno gravi. La complessità di queste figure nascerebbe dal fatto che in esse è interamente contenuta un'altra fattispecie legale accompagnata da un *quid pluris*.

³²³ D'ONOFRIO, *Falsificazione dell'opera d'arte*, cit., 866 s.; ROSI, voce *Opere d'Arte (Contraffazione o alterazione di)*, cit., 8; CIPOLLA, *La repressione penale*, cit., 324; UBALDI, *Vende oggetti antichi "taroccati": truffa e contraffazione concorrono?*, in *Dir. e giust.*, 2014, 0, 332.

³²⁴ BOCHICCHIO, voce *Opere d'arte (contraffazione o alterazione di)*, cit., 317; D'ONOFRIO, *Falsificazione dell'opera d'arte*, cit., 867; LEMME, *La contraffazione e alterazione d'opere d'arte nel diritto penale*, cit., 71 s.; CECCHI, *Note in tema di falsificazione di opere d'arte*, cit., 328.

³²⁵ Art. 474 c.p.: «Fuori dei casi di concorso nei delitti preveduti dall'articolo 473, chiunque introduce nel territorio dello Stato, al fine di trarne profitto, prodotti industriali con marchi o altri segni distintivi, nazionali o esteri, contraffatti o alterati è punito con la reclusione da uno a quattro anni e con la multa da euro 3.500 a euro 35.000.

Fuori dei casi di concorso nella contraffazione, alterazione, introduzione nel territorio dello Stato, chiunque detiene per la vendita, pone in vendita o mette altrimenti in circolazione, al fine di trarne profitto, i prodotti di cui al primo comma è punito con la reclusione fino a due anni e con la multa fino a euro 20.000.

I delitti previsti dai commi primo e secondo sono punibili a condizione che siano state osservate le norme delle leggi interne, dei regolamenti comunitari e delle convenzioni internazionali sulla tutela della proprietà intellettuale o industriale».

differente oggettività giuridica e la divergenza negli scopi perseguiti. L'art. 648 c.p. tende a impedire la circolazione di cose provenienti da un precedente delitto, mentre l'art. 474 c.p. è finalizzato ad approntare una protezione immediata dell'interesse della collettività a impedire abusi della pubblica fede commerciale³²⁶.

Le medesime conclusioni possono essere raggiunte in merito ai rapporti tra la ricettazione e l'uso del falso d'arte³²⁷. Effettivamente, se la prima fattispecie si realizza mediante il conseguimento del possesso della *res* di provenienza delittuosa con l'intenzione di trarne profitto, il secondo delitto, commesso per ottenere il profitto che si era proposto, non sarà assorbito nel primo, il quale è già perfetto, ma concorrerà con esso. Al contrario, se la ricezione dovesse avvenire in buona fede e la conoscenza della falsità avvenisse in un secondo momento, sarebbe configurabile la sola ipotesi di cui all'art. 178 CBC, in caso di detenzione per il commercio o uso³²⁸.

Si è già constatato in precedenza che la fattispecie di falsa autenticazione, per il suo carattere di accessorialità, si configura come un'ipotesi speciale di favoreggiamento.

³²⁶ Cass. pen., Sez. II, 26 maggio 1989, *Colasuono*, in *C.E.D. Cass.*, 181408: «tra il reato di ricettazione e quello di introduzione nello Stato e commercio di prodotti con segni falsi non esiste rapporto di *genus a species*: diversi infatti sono sia l'elemento soggettivo consistente nel primo nella volontà cosciente e libera di ricevere o acquistare, al fine di procurare a sé o ad altri un profitto, denaro o cose provenienti da un qualsiasi delitto e nel secondo nella volontà cosciente e libera di importare, detenere, porre in vendita e mettere altrimenti in circolazione opere o prodotti industriali con marchi e segni contraffatti. Differente è anche l'oggettività giuridica che è la tutela nell'uno del patrimonio e nell'altro della fede pubblica. Distinti infine sono gli scopi: l'art. 648 c.p. tende ad impedire la circolazione di cose provenienti da delitto; l'art. 474 c.p. è volto ad accordare una protezione immediata all'interesse della collettività di impedire abusi della pubblica fede commerciale. Ne deriva pertanto che tra i due reati è configurabile il concorso materiale».

³²⁷ Pret. Roma, 6 luglio 1999, in *Cass. Pen.*, 2000, 10, 2810: «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 all'onestà degli scambi nel mercato artistico e dell'antiquariato: la diversità di beni giuridici rende dunque sicuramente ipotizzabile il concorso tra i reati».

³²⁸ Con riferimento alla fattispecie analoga di cui all'art. 474 c.p. v. Cass. pen., Sez. V, 15 febbraio 1989, *Nesti*, in *C.E.D. Cass.*, 180501: «I reati di cui agli artt. 648 c.p. e 474 c.p., che hanno diversa oggettività giuridica, ben possono concorrere, qualora i prodotti recanti i segni falsi siano stati acquistati o ricevuti con la consapevolezza della avvenuta contraffazione dei segni distintivi. Ne consegue che solo se l'acquisto o la ricezione siano avvenuti in buona fede e la conoscenza della contraffazione dei segni distintivi dei prodotti sia avvenuta in un momento successivo all'acquisto o alla ricezione, escluso uno degli elementi costitutivi del reato di ricettazione, sarà configurabile unicamente l'ipotesi delittuosa di cui all'art. 474 c.p., se, ciò nonostante, si farà commercio di tali prodotti».

Tale rapporto di specialità, per il principio di cui all'art. 15 c.p., esclude ogni possibilità di concorso reale³²⁹.

Infine, sembra doversi escludere, in ogni caso, il concorso dei reati previsti dall'art. 178 CBC con quello di frode in commercio, in quanto la contraffazione, alterazione, riproduzione dell'oggetto materiale assume un'intensità tale nella dinamica del contratto, e sull'equilibrio commutativo, da escludere l'assimilabilità di tali comportamenti a quelli delineati nel reato di frode in commercio³³⁰.

9. La confisca

Il comma 4 dell'art. 178 CBC prevede un'ipotesi speciale di confisca, avente ad oggetto gli esemplari contraffatti, alterati o riprodotti di opere d'arte, la quale viene sempre disposta, salvo che le cose appartengano a terzi estranei al reato.

La norma si limita a riprodurre esattamente le omologhe ipotesi di cui alla legge del 1971 e del T.U. del 1999³³¹.

Tale disposizione, a un primo esame, si presenta conforme alla norma generale in tema di confisca, contenuta nell'art. 240, comma 2, n. 2), c.p., concernente le cose la cui fabbricazione, l'uso, il porto, la detenzione e l'alienazione costituisce reato³³²: infatti le opere di pittura, scultura, grafica e di antichità o interesse storico o archeologico falsificate possono considerarsi, in senso proprio, cose la cui realizzazione, detenzione e commercio integra reato.

Inoltre, dato che la confisca *ex art. 240 c.p.* deve essere applicata “sempre”, ossia senza che occorra una valutazione sulla pericolosità, al pari di quanto stabilito

³²⁹ LEMME, *La contraffazione e alterazione d'opere d'arte nel diritto penale*, cit., 68: «Non osta a tale conclusione la parziale differenza strutturale tra le norme di diritto penale comune, incompatibili con il concorso nel reato principale, e quella di diritto speciale, viceversa compatibile. Anche se il criterio di specialità è incentrato in un rapporto strutturale tra due fattispecie, questo non significa la sovrapposibilità delle stesse con la sola divergenza dell'elemento specializzante, presente nella “*lex specialis*” e non anche in quella “*generalis*”».

³³⁰ ID., cit., 70. In merito all'equilibrio commutativo si osserva che l'ipotesi in cui la condotta di contraffazione, alterazione o riproduzione non comporti un pregiudizio patrimoniale in capo all'acquirente è del tutto teorica, per lo scarso valore del modello contraffatto, oppure perché il contraffattore è artista migliore di quello “contraffatto”.

³³¹ Art. 127, comma 4, T.U. del 1999 e art. 7, l. n. 1062 del 1971.

³³² Art. 240, comma 2, n. 2), c.p.: «È sempre ordinata la confisca: 2) delle cose, la fabbricazione, l'uso, il porto, la detenzione e l'alienazione delle quali costituisce reato, anche se non è stata pronunciata condanna».

all'art. 178 CBC, entrambe le ipotesi di confisca possono definirsi “obbligatorie”³³³.

Eppure, mentre la norma generale specifica che la misura di sicurezza reale può essere disposta “anche fuori dei casi di condanna”, la norma speciale prescrive soltanto che la confisca sia “sempre” ordinata, con la conseguenza di poter ipotizzare l'esclusione dei falsi appartenenti al reo assolto nel merito.

La giurisprudenza³³⁴ è intervenuta sul punto e ha evidenziato come la volontà del legislatore sia indirizzata a scongiurare la circolazione delle opere false anche in caso di assoluzione per carenza dell'elemento soggettivo o per non riferibilità della condotta all'imputato, e che, dunque, la confisca delle medesime non debba conseguire necessariamente alla pronuncia di una sentenza di condanna, ma anche a un proscioglimento “perché il fatto non costituisce reato” o “per non aver commesso il fatto”, qualora le opere appartengano all'imputato.

Anche in caso di proscioglimento per estinzione del reato dovuto a prescrizione, la Cassazione ha affermato la possibilità di disporre confisca, a condizione che sia

³³³ ALESSANDRI, voce *Confisca nel diritto penale*, in *Dig. disc. pen.*, vol. III, Torino, 1989, 39 ss.; NOCETI, PIERSIMONI, *Confisca e altre misure ablatorie patrimoniali*, Torino, 2011, 19 ss. In ipotesi di confisca obbligatoria il giudice deve sempre ordinare la confisca delle cose che costituiscono il prezzo del reato, di quelle intrinsecamente pericolose, ovvero quelle la cui fabbricazione, uso, porto, detenzione o alienazione costituisce reato, o, infine, di quelle che si potrebbero definire relativamente illecite, quando le operazioni appena menzionate possono essere consentite da un'autorizzazione amministrativa. In un secondo momento, è stata inserita l'ipotesi della confisca dei beni e degli strumenti impiegati, in tutto o in parte, per la commissione di taluni reati realizzati per il tramite di strumenti informatici e telematici o, comunque, diretti all'alterazione e danneggiamento di sistemi e reti informatici. L'irrogazione della misura è sottratta alla discrezionalità del giudice, il quale dovrà limitarsi, nella motivazione del provvedimento, a individuare la natura giuridica della *res* oggetto di confisca e della sua riconducibilità ad una delle categorie previste dall'art. 240 c.p. Con specifico riferimento alle cose intrinsecamente criminose, non è richiesta la pronuncia di una sentenza di condanna e il provvedimento ablatorio deve essere adottato anche nell'ipotesi in cui il procedimento penale si concluda con una pronuncia di proscioglimento o di assoluzione. Inoltre, in virtù del comma 3 del medesimo articolo, l'appartenenza a terzi della *res* non esenta il giudice dall'obbligo di disporre la confisca. Se è vero che la prova dell'illecito debba considerarsi *in re ipsa*, tuttavia il giudice deve operare una valutazione di natura storica: «ai fini dell'applicazione della confisca il Giudice deve tenere conto dei requisiti di illiceità posseduti dalle cose al momento in cui fu commesso il reato, e non delle caratteristiche che le stesse potrebbero acquisire per effetto di modifiche, trasformazioni o adattamenti che vi fossero successivamente apportati» (Cass. pen., Sez. I, 30 novembre 1994, *Fiori*, in *Cass. pen.*, 1996, 2548). Diversamente, in presenza di cose relativamente illecite sarà necessario un accertamento in ordine alla mancanza di autorizzazione o della condizione di legittimità per poter procedere alla confisca in caso di proscioglimento. Inoltre, l'astratta autorizzabilità amministrativa della *res* impedisce la confisca quando la cosa appartiene a terzi estranei al reato.

³³⁴ Cass. pen., Sez. III, 12 dicembre 2002, n. 22038, cit. Dall'obiettivo del legislatore di tutelare i consumatori da possibili falsi, la sentenza desume l'obbligatorietà della confisca dei falsi d'arte anche in presenza di sentenze di proscioglimento, di improcedibilità o di assoluzione non nel merito, a esclusione, dunque, di quella “perché il fatto non sussiste”.

effettuato un accertamento incidentale della responsabilità dell'imputato e del nesso pertinenziale tra l'oggetto della confisca e il reato, equivalente a quello contenuto in una sentenza di condanna³³⁵.

In presenza di diritti di terzi, invece, le due norme divergono profondamente.

La norma generale, infatti, distingue le "cose vietate in modo assoluto" dalle "cose vietate in modo relativo" o "regolarizzabili", ammettendo la confisca incondizionatamente per le prime, ed escludendola per le seconde, se appartenenti a persona estranea al reato.

Al contrario, la disposizione speciale, pur riguardando cose vietate in modo assoluto, eccettua l'estraneo al reato, per il quale è prevista la restituzione dell'oggetto. Si è in presenza, dunque, di una confisca obbligatoria, incondizionata, ma soggettivamente limitata. La norma, così com'è costruita, risulta più debole di quella ordinaria, senza un'apparente giustificazione, dando adito, inevitabilmente, a una nuova circolazione dell'opera falsa, per iniziativa magari della stessa vittima della commercializzazione fraudolenta, evidentemente animata dall'intento di recuperare la somma oggetto della frode³³⁶.

Sebbene sarebbe stata più opportuna una confisca soggettivamente illimitata³³⁷, è possibile conciliare la disposizione in questione con la finalità di contrasto del falso

³³⁵ GASPARRE, *Il reato è estinto per prescrizione e i quadri sono stati confiscati: ma erano falsi o autentici?*, in *Dir. e giust.*, 2015, 4, 44. Sul proscioglimento per estinzione del reato per prescrizione, la Corte di Cassazione (Cass. pen., sez. III, 3 febbraio 2015, n. 4954 in *altalex.com*) non è d'accordo con i giudici di merito e rileva come le Sezioni Unite (Cass. pen., Sez. Un., 15 ottobre 2008, n. 38834, in *altalex.com*) si siano già occupate della confisca in caso di estinzione del reato, nello specifico in riferimento al gioco d'azzardo, affermando che la confisca può essere ordinata solo se la condanna non è presupposta. E ancora, queste hanno affermato che il giudice, per disporre la confisca quando si accinga a dichiarare estinto il reato per prescrizione, dovrebbe svolgere accertamenti tali da contraddire i limiti della cognizione connaturata a quella particolare situazione (di decorso del tempo e di proscioglimento ex art. 129 c.p.p.). Pertanto, è possibile sostenere che, pur a fronte dell'obbligo di immediata declaratoria di estinzione del reato, residuano in capo al giudice poteri/doveri di accertamento che non possono considerarsi "anomali". A conforto di tale asserzione si può considerare quanto osservato dalla Corte Costituzionale (Corte Cost., 4 aprile 2008, n. 85, in *altalex.com*) in merito alla categoria delle sentenze di proscioglimento, che, a parte quelle ampiamente liberatorie perché pronunciate con le formule "il fatto non sussiste" e "l'imputato non lo ha commesso", comprende sentenze che, pur non applicando una pena, comportano, in diverse forme e gradazioni, un sostanziale riconoscimento della responsabilità dell'imputato o, comunque, l'attribuzione del fatto all'imputato stesso, e ciò in particolare vale per le dichiarazioni di estinzione del reato per prescrizione.

³³⁶ CIPOLLA, *I limiti soggettivi alla confiscabilità delle opere di pittura, scultura e grafica provento di falsificazione*, in *Cass. pen.*, 2005, 2, 568 ss.

³³⁷ Sul punto ID., *L'appartenenza a persona estranea al reato" come causa di preclusione della confisca di falsi d'arte, tra prassi giurisprudenziali e oscillazioni interpretative*, in *Giur. mer.*, 2008, 6, 1699 ss. Il rischio di un nuovo impiego delittuoso delle opere riconosciute come false era

d'arte attraverso un'esatta delimitazione del concetto di "appartenenza a persone estranee al reato".

Le medesime conclusioni raggiunte dalla giurisprudenza ai fini dell'applicazione dell'art. 240 c.p. possono essere impiegate nell'esegesi dell'art. 178, comma 4, c.p. In questo modo è possibile sostenere che il termine "appartenenza" contempli tutti i diritti reali, inclusi quelli di garanzia, e che, quindi, la titolarità di diritti reali in capo a terzi escluda la confisca³³⁸.

Tuttavia, per evitare pericolose elusioni della norma, la Cassazione ha messo a punto una serie di precisazioni: in primo luogo, la titolarità del diritto deve essere effettiva e non fittizia³³⁹; in secondo luogo, la parziale titolarità non esclude la

fortemente avvertito nel corso dei lavori preparatori della legge Pieraccini. Dai verbali della seduta del 3 febbraio 1971 emerge che il relatore on. Vassalli manifestò apertamente l'opportunità di prevedere un provvedimento di distruzione dell'opera dichiarata falsa. In seguito, egli modificò la propria opinione suggerendo la costituzione di un museo dei falsi, tenendo ferma, tuttavia, la confisca delle opere artefatte, così come auspicato dagli artisti e dai mercanti d'arte. La proposta si concretò nel corso della seduta del 23 luglio 1971 mediante la formulazione dell'art. 2-ter: «è sempre ordinata la confisca degli esemplari contraffatti, alterati o riprodotti delle opere e degli oggetti indicati nei precedenti articoli». Tuttavia, il rappresentante del Governo osservò che una disposizione così rigorosa avrebbe danneggiato in modo ingiustificato gli acquirenti ingannati. L'osservazione fu recepita e vide la luce la seconda versione dell'art. 2-ter, poi trasfusa nell'art. 7 del testo definitivo: in materia artistica, quindi, il regime della confisca risulta essere identico a quello afferente agli oggetti sottoposti ad autorizzazione amministrativa, nonostante la detenzione e il commercio di falsi artistici e archeologici non possa mai essere legittimata dall'autorità amministrativa. Eppure, la previsione di una confisca incondizionata non sarebbe stata un'anomalia nell'ordinamento giuridico italiano in quanto diverse sono le situazioni in cui l'assoluta obbligatorietà della confisca concerne *res* la cui "pericolosità" appare meno evidente della dannosità delle opere d'arte false. Si citino, a titolo ad esempio le disposizioni aventi ad oggetto i videogiochi non conformi alla legge (art. 110, comma 9 TULPS), o le specie protette importate e compravendute illegalmente (art. 4, comma 1, l. n. 150 del 7 febbraio 1992), o ancora gli animali selvatici per i quali la caccia è proibita (art. 28, l. n. 157 dell'11 febbraio 1992).

³³⁸ In questo senso Cass. pen., Sez. III, 12 dicembre 1978, *Giorgi*, in *C.E.D. Cass.*, 140566; più recentemente Cass. pen., Sez. I, 25 luglio 1991, *Mendella*, in *C.E.D. Cass.*, 187903: «Il concetto di appartenenza, di cui al comma 3 dell'art. 240 c.p., non può ridursi alla sola proprietà della cosa suscettibile di confisca, ma deve estendersi ai diritti reali di garanzia, e ciò perché il diritto reale di garanzia determina una indisponibilità del bene da parte del proprietario e il suo diretto assoggettamento alla disponibilità del titolare della garanzia per il soddisfacimento delle sue ragioni creditorie. Ne discende l'insuscettibilità della cosa sottoposta a garanzia reale sia dell'uso pregiudizievole per prevenire il quale è contemplata dal c.p.p. la misura cautelare del sequestro preventivo, sia della stessa confisca, quantomeno sino al soddisfacimento delle ragioni creditorie per le quali la garanzia è stata costituita».

³³⁹ Così Cass. pen., Sez. Un., 15 novembre 1985, *Piromalli*, in *C.E.D. Cass.*, 171061: «la confisca nel procedimento penale, conseguente all'accertamento del delitto previsto dall'art. 416-bis c.p., ha natura di misura di sicurezza patrimoniale e si applica obbligatoriamente a tutti i beni sequestrati ai sensi dell'art. 24 l. 13 settembre 1982, n. 646, anche se ne siano titolari terzi estranei al delitto di cui all'art. 416-bis c.p., qualora sussistano le condizioni in base alle quali debba presumersi che l'intestazione a terzi sia fittizia, avendo in effetti il controllo diretto ed indiretto dei beni il condannato per detto reato, sempre che essi siano collegabili all'attività delittuosa»; Cass. pen., Sez. I, 19 novembre 1985, *Lo Monaco*, in *C.E.D. Cass.*, 171098; Cass. pen., Sez. VI, 30 gennaio

confisca, seppur limitatamente alla quota di comproprietà di spettanza del condannato³⁴⁰; infine, la titolarità in capo al reo, gravata da diritti altrui, non impedisce la confisca, “salvi i diritti dei terzi”³⁴¹.

Per quanto riguarda il concetto di “persona estranea al reato”, la dottrina non solo ha escluso possa identificarsi in colui che ha concorso alla realizzazione del reato, ma anche in chi vi ha partecipato con attività altrimenti connessa e, più estensivamente, in chi ha tratto dal reato un illecito profitto³⁴². In sostanza, si ritiene “estraneo al reato” solamente l'acquirente in buona fede³⁴³.

1991, *Longo*, in *C.E.D. Cass.*, 186413; *Cass.*, Sez. VI, 3 novembre 1992, *Guzzaggi*, in *C.E.D. Cass.*, 192142.

³⁴⁰ V. *Cass.*, sez. I, 12 maggio 1987, *Savino*, in *CED Cass.*, 175951: «la confisca, anche se obbligatoria, non può essere disposta nei confronti di chi sia riconosciuto estraneo al reato. nel caso di confisca di cose in comproprietà tra condannato ed estraneo la misura di sicurezza patrimoniale di cui all'art. 240 c.p. ha effetto soltanto per la quota di comproprietà di spettanza del condannato, o di chiunque altro sia riconosciuto non estraneo al reato».

³⁴¹ Sul punto *Cass. pen.*, Sez. I, 23 agosto 1994, *Moriggi*, in *C.E.D. Cass.*, 198942, relativa a un'ipotesi di confisca prevista dall'art. 12-*sexies*, d.l. 22 aprile n.246 del 1994, per cui l'effetto ablativo può coesistere con la titolarità, di terzi estranei al reato, di garanzia reale sulla cosa da confiscare, atteso l'oggetto circoscritto della misura di sicurezza patrimoniale.

³⁴² In argomento *Cass. pen.*, Sez. III, 3 aprile 1979, *Ravazzani*, in *C.E.D. Cass.*, 141690: «Per poter ordinare la confisca non è necessario che le cose appartengano al condannato, ma è sufficiente che dal procedimento risulti che le cose da confiscare non appartengano a terzi estranei al reato; può ritenersi estraneo al reato soltanto colui che alla commissione del reato medesimo non abbia partecipato in alcun modo con una qualsiasi attività di concorso o altrimenti connessa, ancorché non punibile»; inoltre, si esclude dal concetto in questione anche chi sia implicato moralmente con il reato. V. *Cass. pen.*, Sez. III, 28 settembre 1995, *Marraro*, in *C.E.D. Cass.*, 203084; infine, si è sostenuto che potrebbe essere confiscata una cosa, rientrante tra gli oggetti elencati dall'art. 240 c.p., appartenente alla persona giuridica nella quale è incardinato l'autore del fatto. Sul punto *Cass. pen.*, Sez. II, 18 novembre 1992, *Tassinari*, in *C.E.D. Cass.*, 193422: «Il concetto di "appartenenza" di cui all'art. 240 c.p. ha una portata più ampia del diritto di proprietà, essendo sufficiente che le cose da confiscare, di cui il reo ha la disponibilità, non appartengano a terzi estranei al reato, intendendosi per estraneo soltanto colui che in nessun modo partecipi alla commissione dello stesso o all'utilizzazione dei profitti che ne sono derivati. Poiché la misura di sicurezza della confisca ha carattere non punitivo ma cautelare, fondato sulla pericolosità derivante dalla disponibilità delle cose che servono per commettere il reato, ovvero ne costituiscano il prezzo, il prodotto o il profitto, essa può essere disposta anche per i beni appartenenti a persone giuridiche dovendo a tali persone, in forza dei principi di rappresentanza, essere imputati gli stati soggettivi dei loro legali rappresentanti».

³⁴³ In questo senso *Cass. pen.*, Sez. III, 12 dicembre 2002, n. 22038, cit., in cui si afferma che l'appartenenza della cosa può avvenire, in base ai principi di affidamento e della circolazione giuridica dei beni mobili, solo in seguito a un acquisto effettuato in buona fede, dal momento che la confisca obbligatoria incondizionata serve solo a tutelare il terzo incolpevole. Cfr. CIPOLLA., *L'appartenenza a persona estranea al reato*, cit., 1699 ss., il quale tenta di fornire una corretta delimitazione del concetto di “acquisto in buona fede” ai fini della preclusione della confisca di opere d'arte contraffatte. In primo luogo, costui osserva che, per principio consolidato nel diritto penale, la buona fede di chi pretende la restituzione della *res illicita* deve essere dimostrata da chi la afferma. In secondo luogo, la buona fede integrante l'“estraneità al reato” di cui all'art. 240, comma 3, c.p. e all'art. 178 CBC deve essere intesa come assenza di condizioni che rendano possibile un qualsiasi addebito di negligenza da cui sia derivato l'uso illecito della cosa. In argomento, v. *Cass. pen.*, Sez. VI, 8 luglio 2004, *Sulika*, in *C.E.D. Cass.*, 229984; *Cass. pen.*, Sez.

La giurisprudenza, inoltre, si è interrogata circa la possibilità di far rientrare in questa categoria l'erede del reo, possessore dei falsi d'arte³⁴⁴. A un primo esame, sembra ragionevole affermare che l'erede, in quanto persona diversa dal dante causa, sia estraneo al fatto penalmente rilevante commesso da quest'ultimo, a meno che non si dimostri una diretta compartecipazione ai fatti criminosi. In realtà, si osserva che la natura illecita della *res* la renderebbe incommerciabile e, quindi, insuscettibile di transitare nel patrimonio del dante causa, nonché conseguentemente in quello dell'erede³⁴⁵.

Ad ogni modo, ciò che rileva in modo dirimente ai fini dell'esclusione della confisca è il secondo argomento addotto dalla Cassazione, il quale si basa sulla condizione psicologica dell'erede al momento dell'acquisto della titolarità del diritto sul bene.

Pertanto, se l'erede acquista la *res* per via ereditaria prima del sequestro e, dunque, prima della confisca, potrà invocare a ragione sia l'appartenenza a sé, sia la buona fede; se, al contrario, l'erede acquista la *res* dopo il sequestro, difficilmente potrà dimostrare la propria buona fede; laddove, infine, l'acquisto avvenga dopo la confisca, potrà mettersi in dubbio l'efficacia dell'acquisto stesso³⁴⁶.

Al fine di evitare la circolazione dei falsi, l'art. 178 CBC pone il divieto, senza limiti di tempo, di vendita all'asta delle opere confiscate, in deroga alle norme del

I, 13 giugno 2001, *Carlà*, in *C.E.D. Cass.*, 219753. In conclusione, in materia di falso artistico e archeologico la sfera dei terzi "estranei al reato" si restringe ai soli acquirenti non incorsi in un qualsiasi difetto di vigilanza.

³⁴⁴ Cass. pen., Sez. III, 12 dicembre 2002, n. 22038, cit.

³⁴⁵ *Contra* CIPOLLA, *I limiti soggettivi alla confiscabilità*, cit., 568 ss. Per la Suprema Corte sarebbe la natura illecita della *res* a renderla incommerciabile e quindi insuscettibile di passare tanto nel patrimonio del dante causa, quanto dell'erede. Tuttavia, l'Autore osserva che, per legge (art. 178 CBC), una cosa vietata in modo assoluto può appartenere a persona estranea al reato e ciò dimostra che la stessa *res* non è del tutto incommerciabile. Quindi, questa può transitare nel patrimonio dell'avente causa, anche *jure haereditario*.

³⁴⁶ La soluzione della confiscabilità varia, dunque, a seconda del momento in cui l'erede sia diventato tale e del momento cui debba riferirsi il giudizio di appartenenza della cosa. Sia la giurisprudenza che la dottrina sono conformemente orientate nel senso di ritenere la qualità di "titolare terzo" della cosa vietata sussistente al momento della decisione sulla confisca della cosa. Con riferimento all'art. 240, comma 3, c.p. Cass. pen., Sez. VI, 2 dicembre 1997, *Nilo*, in *C.E.D. Cass.*, n. 209031: «in tema di confisca, l'appartenenza della cosa al terzo estraneo al reato la quale, ai sensi del comma 3 dell'art. 240 c.p., preclude l'applicazione della misura di sicurezza, deve sussistere al momento dell'applicazione della confisca e non risalire ad un momento precedente alla commissione del reato; impongono tale conclusione sia la corretta interpretazione del rinvio alla prima parte del medesimo articolo operato dal comma in discorso, che si riferisce precisamente al momento del concreto esercizio, da parte del giudice, del potere di confiscare, sia un'evidente esigenza di attualizzazione del giudizio di pericolosità e di tutela del terzo acquirente in buona fede».

c.p.p.³⁴⁷ Tale disposizione è difficilmente conciliabile con quanto previsto dall'art. 8, comma 2, della legge Pieraccini, espressamente escluso dall'art. 166 del T.U.³⁴⁸, e, perciò, rimasto in vigore anche dopo l'entrata in vigore del CBC, il quale impone all'ufficio procedente, nella vendita alle aste dei corpi di reato, di provvedere alle forme di pubblicità, alle annotazioni e alle dichiarazioni relative alla non autenticità delle opere e degli oggetti confiscati.

Il rapporto controverso tra le norme in questione ha dato luogo a diversi orientamenti in merito a una possibile compatibilità.

La tesi che vorrebbe l'art. 178 CBC prevalente sull'art. 8, comma 2, l. n. 1062 del 1971 è facilmente confutabile, stante l'espressa riserva contenuta nell'art. 166 T.U. Parimenti non può essere accolta l'interpretazione secondo la quale l'art. 8 sarebbe applicabile unicamente nell'ipotesi in cui l'oggetto falsificato sia stato confiscato in esito a un procedimento per reati diversi da quelli puniti dalla medesima legge, ciò in quanto mancano valide argomentazioni a sostegno³⁴⁹.

Un'altra tesi considera il divieto di vendita inoperante nel caso in cui siano state effettuate le annotazioni ed eseguite le forme di pubblicità prescritte dal successivo art. 179 CBC, a prescindere dalla circostanza che si tratti di opere contraffatte, alterate o riprodotte³⁵⁰. In quest'ottica, si sostiene anche che possa trovare applicazione, in via analogica, l'art. 537 c.p.p.³⁵¹, il quale consentirebbe al giudice

³⁴⁷ Art. 86 disp. att. c.p.p.: «La cancelleria provvede alla vendita delle cose di cui è stata ordinata la confisca, salvo che per esse sia prevista una specifica destinazione.

Il giudice dispone la distruzione delle cose confiscate se la vendita non è opportuna. All'affidamento dell'incarico procede la cancelleria. Il giudice può disporre che alla distruzione proceda la polizia giudiziaria che ha eseguito il sequestro».

³⁴⁸ Art. 166, comma 1, T.U.: «Salvo quanto previsto nel comma 2, sono abrogate le seguenti disposizioni: - legge 20 novembre 1971, n. 1062, ad eccezione degli articoli 8, secondo comma, e 9».

³⁴⁹ A favore di tale soluzione ROSI, voce *Opere d'Arte (Contraffazione o alterazione di)*, cit., 8; CIPOLLA, *I limiti soggettivi alla confiscabilità*, cit., 568 ss. *Contra* Cass. pen., Sez. III, 12 dicembre 2002, n. 22038, cit., secondo la quale la concezione in questione «limita la portata dell'ultimo comma dell'art. 127 D.L.vo cit. senza alcuna ragione, senza alcun appiglio testuale e senza neppure indicare criteri di ermeneutica diversi, sicché non sembra potersi accedere ad un'esegesi riduttiva in assenza di valide argomentazioni».

³⁵⁰ ROTILI, *La tutela penale*, cit., 206.

³⁵¹ Art. 537 c.p.p.: «La falsità di un atto o di un documento, accertata con sentenza di condanna, è dichiarata nel dispositivo. Con lo stesso dispositivo è ordinata la cancellazione totale o parziale, secondo le circostanze e, se è il caso, la ripristinazione, la rinnovazione o la riforma dell'atto o del documento, con la prescrizione del modo con cui deve essere eseguita. La cancellazione, la ripristinazione, la rinnovazione o la riforma non è ordinata quando possono essere pregiudicati interessi di terzi non intervenuti come parti nel procedimento. La pronuncia sulla falsità è impugnabile, anche autonomamente, con il mezzo previsto dalla legge per il capo che contiene la

di inserire nella sentenza l'ordine di applicare alle opere, da restituire ai terzi estranei, il dispositivo con cui si dichiara la falsità. Tuttavia, anche tale ricostruzione sembrerebbe da scartare poiché la ragione a essa sottesa risiede nell'ormai superata identificazione nella fede pubblica del bene giuridico protetto dal reato di contraffazione³⁵².

Basandosi sulla constatazione di un'asimmetria tra gli artt. 178 e 179, la giurisprudenza ha, infine, trovato una soluzione alla questione interpretativa nella distinzione tra falso criminalizzato e falso legalizzato, ritenendo operante il divieto di vendita solo per le opere di pittura, scultura e grafica integranti falsi d'arte e non anche per le copie di opere di pittura, scultura, e le copie e imitazioni di oggetti antichi e di interesse storico o archeologico.

Pertanto, i beni confiscati potranno essere oggetto di vendita all'asta *ex art. 8*, comma 2, l. n. 1062 del 1971 solo qualora consistano in mere copie e non ricorrano le condizioni di cui all'art. 179 CBC³⁵³.

decisione sull'imputazione. Le disposizioni del presente articolo si applicano anche nel caso di sentenza di proscioglimento».

³⁵² Cass. pen., Sez. III, 12 dicembre 2002, n. 22038, cit., la quale, tuttavia, riconosce che l'applicazione analogica dell'art. 537 c.p.p. è indicata anche da quella corrente dottrinale che per prima ha individuato l'interesse protetto della disciplina in esame nella lealtà commerciale. Conclude che «non si possa ritenere decisivo il riferimento al bene giuridico in detta analisi ermeneutica, pur se di una certa rilevanza, sicché occorre rifarsi ai vari criteri interpretativi, evidenziando, in ogni caso, come [...] appaia alquanto problematica una lettura intimamente connessa dell'ultimo comma dell'art. 127 D.L.vo cit. e dell'art. 8 L. cit. nel suo complesso senza cadenze diverse».

³⁵³ Cass. pen., Sez. III, 12 dicembre 2002, n. 22038, cit.: «deve affermarsi che la confisca contemplata dall'art. 127 ultimo comma D.L.vo n. 490 del 1999 è obbligatoria ed incondizionata, poiché concerne i c.d. "falsi d'arte", per i quali sono vietati in assoluto la detenzione per vendere, l'uso e l'alienazione, e non le copie di opere di pittura, scultura o grafiche oppure le copie e le imitazioni di oggetti di antichità o di interesse storico o archeologico, e concerne pure le sentenze di assoluzione ad esclusione di quella perché il fatto non sussiste». Cfr. MARI, *Commento all'artt. 178 e 179*, cit., 1289 ss. *Contra* CIPOLLA, *I limiti soggettivi alla confiscabilità*, cit., 568 ss. L'Autore accetta come vera la distinzione, prospettata dalla Cassazione, tra "falso criminalizzato" e "falso legalizzato", in quanto fondata sulla coscienza e volontà ed estrinsecata obiettivamente nella dichiarazione di non autenticità. Tuttavia, egli rileva l'inconciliabilità della confisca del falso legalizzato con la sua natura lecita. Tale contraddizione emergerebbe da quanto affermato dalla stessa Suprema Corte, nella parte finale della sentenza, dove espressamente esclude che la confisca speciale di cui all'art. 127 T.U. possa riguardare le copie di opere di pittura, scultura o grafica o le copie e le imitazioni di antichità o di interesse storico o archeologico.

«Inoltre, se l'art. 8 comma 2 l. n. 1062 del 1971 statuisce che è fatto obbligo all'ufficio procedente di provvedere alle dichiarazioni relative alla non autenticità delle opere e degli oggetti confiscati, è evidente che non può riguardare quantomeno le opere che sono già provviste delle dichiarazioni di non autenticità. In realtà la soluzione prospettata dalla suprema Corte è praticabile solo nel caso in cui si ritenesse che i falsi legalizzati costituiscano pur sempre delle opere vietate, quindi confiscabili, e tuttavia non punibili». Tuttavia, dato che, per la dottrina prevalente e per una giurisprudenza più recente, la declaratoria di non autenticità integra un elemento negativo delle fattispecie, rendendo la

Quanto alla sorte delle opere confiscate, da un lato, si suggerisce di raccogliere e schedare tutti i falsi d'arte, in modo tale da fornire un valido aiuto ai periti d'arte nei loro accertamenti o anche per comprendere le concezioni artistiche di un'epoca a partire dalla personale interpretazione data da un falsario all'artista imitato³⁵⁴.

Dall'altro, invece, si propone la distruzione dei falsi privi di pregio, per scongiurare il rischio di una nuova circolazione di essi (ad esempio, a seguito di un furto) e la conservazione degli altri, per la possibilità di una revisione del giudizio artistico³⁵⁵.

Da ultimo, si riporta una prassi giurisprudenziale che subordina la restituzione all'avente diritto, ossia al terzo estraneo al reato, all'attestazione della falsità in calce o sul retro dell'opera, in applicazione, per via analogica, del già menzionato art. 537 c.p.p.; talvolta è disposta la cancellazione delle false sottoscrizioni³⁵⁶.

Si tratta, a ben vedere, di una cautela inadeguata, in quanto non in grado di impedire manomissioni dei documenti semplicemente apposti alle opere e che i proprietari, in un secondo momento, pongano in commercio le opere falsificate³⁵⁷.

10. Profili processuali

Il legislatore, omettendo di definire i concetti di “contraffazione”, “alterazione”, “riproduzione”, ha dato adito a incertezze sull'effettiva portata del falso punibile,

falsificazione lecita per mancanza di offensività, non residuerebbe spazio per ammettere la confisca dei falsi legalizzati, in quanto opere lecite.

³⁵⁴ ROTILI, *La tutela penale*, cit., 207.

³⁵⁵ PIOLETTI, *La disciplina del falso artistico*, cit., 310 s.

³⁵⁶ BOCHICCHIO, voce *Opere d'arte (contraffazione o alterazione di)*, cit., 318, il quale riporta il caso affrontato dal giudice istruttore del Tribunale penale di Roma (sentenza inedita dell'8 luglio 1974), riguardante un'asta tenuta nel Cinema Fiammetta di Roma nel 1972, nella quale erano stati esposti alcuni dipinti falsi, attribuiti ai pittori De Pisis, de Chirico e Mafai. Cfr. AA. VV., *Atti parlamentari, Lavori preparatori legge n. 1062 del 1971, V legislatura, IV Commissione, seduta del 3 febbraio 1971*, 513, in cui si riferisce della proposta di apporre un timbro in calce o sul retro delle opere dichiarate false, formulata dal sottosegretario Pennacchini.

³⁵⁷ CIPOLLA., *L'appartenenza a persona estranea al reato*, cit., 1699 ss., dove si riporta la notizia della celebrazione presso il Tribunale di Milano, Sez. V penale, di un processo per ricettazione e commercio di un dipinto a olio intitolato “Piazza d'Italia”, già accertato come falso da una sentenza della Corte d'Appello civile di Roma del 1955, confermata, il successivo anno, dalla Suprema Corte (v. 284). In quell'occasione fu ordinato all'acquirente di buona fede di provvedere alla cancellatura sia della sottoscrizione dell'artista sia della data. Tuttavia, restituita l'opera, la cancellazione è stata abrasa, la firma è riemersa, il quadro è stato nuovamente commercializzato come opera autentica di de Chirico e, una volta reimmesso nel circuito artistico, ha dato origine a un nuovo processo, in sede penale. Tale vicenda si è conclusa con sentenza passata in giudicato della Corte d'Appello di Milano, Sez. IV pen., n. 4525, confermativa della falsità dell'opera. Cfr. PICOZZA, *Le costanti della storia: vecchia e nuova falsificazione delle opere di Giorgio de Chirico*, in *Rivista Metafisica*, 2010, n. 9/10, 507.

specialmente in relazione alle situazioni più prossime. Infatti, non è chiaro, nonostante le speculazioni dottrinali, quale sia il momento a partire dal quale un'imitazione o una copia cessa di essere tale per divenire una contraffazione o una riproduzione; né esiste un sicuro criterio per distinguere un restauro conservativo da una mera alterazione. Ebbene, il silenzio della legge sul punto ha evidenti ripercussioni anche sull'accertamento del falso in ambito giudiziale.

La l. n. 1062 del 1971 all'art. 9 prevedeva espressamente che, fino alla istituzione dell'albo dei consulenti tecnici in materia d'arte — mai avvenuta — l'obbligo per il giudice, in caso di accertamenti tecnici concernenti opere d'arte, di avvalersi esclusivamente dei periti indicati dal Ministero per i beni culturali e ambientali, dopo aver sentito il competente comitato di settore del Consiglio nazionale per i beni culturali e ambientali³⁵⁸.

La giurisprudenza³⁵⁹, riscontrando in questa limitazione un'ingiustificata restrizione dei poteri di accertamento propri del giudice, sollevò questione di illegittimità costituzionale.

³⁵⁸ In deroga alle regole ordinarie in tema di perizia giudiziaria. V. BELLOCCHI, voce *Perito e perizia (I agg.)*, in *Dig. disc. pen.*, agg., vol. III, Tomo II, Torino, 2005, 1067 ss. L'attuale codice di rito colloca la perizia nel titolo dei mezzi di prova, riconoscendo espressamente una funzione volta non soltanto a svolgere le "indagini" o ad acquisire "dati", ma anche a formulare "valutazioni". L'art. 220, comma 1, c.p.p. fornisce una definizione della perizia: «la perizia è ammessa quando occorre svolgere indagini o acquisire dati o valutazioni che richiedono specifiche competenze tecniche, scientifiche o artistiche». Così è l'"insufficienza del giudice o della parte" a legittimare il ricorso alla conoscenza specialistica, rendendo la perizia uno strumento utile alle parti e al contraddittorio prima ancora che al magistrato. Il primo atto del procedimento peritale consiste nella nomina dell'esperto, idoneo in relazione all'oggetto di indagine, da parte del giudice, attraverso una selezione tra gli iscritti negli appositi albi istituiti presso ogni tribunale (artt. 221, comma 1, e 67 disp. att. c.p.p.). L'albo è diviso in otto categorie professionali, di cui sono obbligatorie quelle che comprendono «esperti in medicina legale, psichiatria, contabilità, ingegneria e relative specialità, infortunistica del traffico e della circolazione stradale, balistica, chimica, analisi e comparazione della grafica» (art. 67, comma 2, disp. att. c.p.p.). Possono, inoltre, ottenere l'iscrizione all'albo «le persone fornite di speciale competenza nella materia» (art. 69, 1° comma disp. att. c.p.p.).

L'art. 221, comma 1, c.p.p. affianca al criterio "formale", ovverosia l'iscrizione nell'albo, un ulteriore criterio, di tipo sostanziale e alternativo, fondato sul possesso da parte del perito "di una particolare competenza nella specifica disciplina". In questo modo, la nomina del giudice potrà cadere anche su periti non iscritti all'albo in presenza di specifiche necessità, quali l'irreperibilità di esperti nella particolare materia oggetto d'indagine peritale o la necessità di impiegare tecnici altamente qualificati in accertamenti a elevata specializzazione, oppure nel caso di insufficiente disponibilità di esperti iscritti nell'albo. Al magistrato è imposto l'obbligo di dare, nell'ordinanza di nomina, specifica e adeguata motivazione delle ragioni della scelta effettuata al di fuori degli albi (art. 67, comma 4, disp. att. c.p.p.) e l'omessa motivazione nel provvedimento è causa di nullità relativa. Al contrario, l'apprezzamento sulla competenza del perito è di esclusiva pertinenza del giudice e non è soggetto al controllo delle parti.

³⁵⁹ Trib. Firenze, 3 gennaio 1985, *La Bianca*, in *Foro it.*, 1986, II, 133: «non è manifestamente infondata la questione di legittimità costituzionale dell'art. 9 l. 20 novembre 1971, n. 1062, nella parte in cui pone l'obbligo per l'autorità giudiziaria, nei procedimenti penali concernenti la

I giudici della Consulta³⁶⁰, con sentenza interpretativa di accoglimento, dichiararono l'incostituzionalità dell'art. 9 nella parte in cui imponeva il ricorso a funzionari ministeriali quali periti, almeno fino all'istituzione di un albo nazionale di consulenti tecnici in materia di opere d'arte, in quanto in contrasto con il principio di indipendenza della magistratura.

La disposizione così modificata è tuttora in vigore, non essendo stata abrogata dall'art. 166 T.U., né menzionata dall'art. 184 CBC; inoltre, essa risulta perfettamente assimilabile alle norme che consentono al giudice penale di ricorrere a esperti per l'accertamento dei fatti che richiedono specifiche cognizioni tecniche. Infatti, il passaggio dall'obbligo alla facoltà di avvalersi dei periti ministeriali autorizza il giudice a servirsi di quest'ultimi, così come dei periti di altra provenienza.

Inoltre, è possibile affermare che non sussista alcun obbligo processuale di ricorrere ai periti o ai consulenti tecnici al fine di accertare la non autenticità delle opere d'arte³⁶¹. A tale conclusione si perviene sulla base di un'interpretazione *a contrario*

contraffazione o alterazione di opere d'arte, di avvalersi di periti indicati dal ministero dei beni culturali e ambientali, in riferimento agli artt. 24 comma 2, 104 comma 1 Cost.».

³⁶⁰ Corte Cost., 14 aprile 1988, n. 440, in *Riv. pen.*, 1988, 720: «Il principio di indipendenza della magistratura, sancito dal primo comma dell'art. 104 della Costituzione con riguardo ad ogni giudice, singolo o collegiale, in stretta correlazione all'autonomia dell'ordine giudiziario, garantita dal medesimo comma, e in diretta derivazione dall'art. 101, secondo comma, della Costituzione, non può non considerarsi scalfito da una norma che condiziona ad un atto vincolante di un'autorità amministrativa l'esercizio della funzione giurisdizionale in un momento particolarmente delicato del processo, quale è quello della scelta del perito. L'indipendenza del giudice penale risulta compromessa proprio dall'impossibilità di provvedere direttamente, una volta ritenuta necessaria la perizia artistica, alla nomina dell'esperto, stante l'obbligo di rivolgersi all'autorità amministrativa competente e di seguirne le indicazioni, senz'alcun altro margine di discrezionalità che quello, per giunta eventuale, di esprimere una preferenza quando la designazione ministeriale comprenda più nominativi in via alternativa». Cfr. TAMIOZZO, *La legislazione dei beni culturali e paesaggistici*, cit., 370 ss. La declaratoria di illegittimità costituzionale dell'art. 9, comma 2 della legge Pieraccini, nella parte in cui si rivolgeva al giudice in termini di obbligo anziché di facoltà, si impose per un duplice ordine di ragioni: in primo luogo, per l'ormai troppo lungo periodo trascorso dall'entrata in vigore della legge senza che fossero stati compiuti progressi concreti per l'istituzione dell'albo dei periti in materia artistica; in secondo luogo, per il fatto che al giudice veniva imposto l'obbligo di avvalersi del perito indicato dall'amministrazione, mentre non gli era attribuita la facoltà di richiedere tale indicazione.

³⁶¹ Trib. di Lecce, 20 aprile 2009, n. 69, in *Giur. mer.*, 2010, 9, 2190 ss.: «in tema di giudizio, la valutazione delle prove acquisite compete in via esclusiva al giudice, il quale esercita secondo il principio del libero convincimento e con divieto di delegarla al sapere scientifico esterno, il quale ha esclusivamente valenza strumentale ed integrativa delle conoscenze giudiziali e può assumere rilevanza solo ove il giudice ne apprezzi l'assoluta necessità, ovvero la funzionale imprescindibilità ai fini della decisione (Cass. pen., Sez. III, 4 ottobre 2007, n. 42984). Dunque, non solo si verifica alcuna nullità nell'ipotesi in cui il giudice penale, al fine di accertare la non autenticità di opere d'arte contemporanea o moderna, in caso di morte dell'autore delle stesse, non si avvalga dell'ausilio di periti indicati dal competente Ministero, ma non esiste alcun obbligo processuale di

della norma di cui all'art. 9, comma 2 della legge Pieraccini, la quale, ponendo un obbligo di audizione dell'autore dell'opera ritenuta falsa, dimostra che, laddove la legge ha voluto imporre al giudice un vincolo conoscitivo, lo ha fatto esplicitamente³⁶². Dunque, il giudice è libero di non impiegare periti e consulenti tecnici per l'accertamento del falso, a meno che ciò non dovesse rivelarsi necessario³⁶³; per di più, egli ha il potere di discostarsi dalle conclusioni formulate dal perito eventualmente nominato, salvo l'obbligo di congrua motivazione³⁶⁴.

Tuttavia, nella prassi, è ampiamente diffuso il ricorso al parere degli esperti, sia in fase processuale, sia in fase di indagine preliminare, quando la polizia giudiziaria, di propria iniziativa o su delega³⁶⁵, e il pubblico ministero³⁶⁶ possono avvalersi, in veste di ausiliari, di coloro che dimostrano di possedere specifiche competenze in campo artistico. Allo stesso modo, anche la difesa dell'imputato e quella della parte offesa possono nominare esperti e affidare loro consulenze³⁶⁷.

Pur essendo caratterizzata da un rilevante grado di soggettività, riveste ancora un ruolo determinante, fra i metodi seguiti dagli esperti d'arte, la perizia c.d. stilistica,

avvalersi necessariamente di consulenti tecnici propriamente detti a tale scopo. Sotto questo profilo, pertanto, il giudice conserva una piena discrezionalità valutativa del materiale probatorio complessivamente acquisito, avendo solo l'obbligo di fornire adeguato e logico riscontro motivazionale rispetto alle sue scelte di giudizio».

³⁶² CIPOLLA, *La prova del falso d'arte, tra il principio del libero convincimento e l'obbligo di motivazione razionale*, in *Giur. mer.*, 2010, 9, 2201 ss., il quale, pur condividendo la soluzione prospettata dalla pronuncia in commento, osserva che il richiamo al principio del "libero convincimento" quale presupposto per affermare la libertà del giudice nel ricorrere o meno a un perito in materia artistica appare improprio. Dunque, si farebbe operare, erroneamente, il principio in questione nella fase dell'ammissibilità di fonti di prova, anziché nella ben diversa fase della valutazione della prova.

³⁶³ Nel senso della necessità della perizia, su richiesta delle parti o anche d'ufficio, quando risulti realmente necessaria per l'interpretazione e la soluzione di questioni che richiedono una particolare conoscenza di materie tecniche: Cass. pen., Sez. IV, 18 febbraio 2004, *Martini*, in *C.E.D. Cass.*, n. 197965: «ai sensi dell'art. 220 c.p.p. il giudice è obbligato a disporre la perizia quando ne ricorrano i presupposti e ne sia fatta richiesta dalle parti. La perizia, infatti, nella attuale concezione del legislatore, non è più, come nel codice abrogato, un mezzo di prova ma uno strumento tecnico per l'interpretazione e la soluzione di tutti i problemi e le questioni che richiedono una particolare conoscenza di materie tecniche, scientifiche e artistiche». Tuttavia, per giurisprudenza pacifica della Suprema Corte, la mancata effettuazione di un accertamento peritale non costituisce motivo di ricorso per cassazione ai sensi dell'art. 606, comma 1, lett. d), c.p.p., in quanto la perizia non può farsi rientrare nel concetto di prova decisiva, trattandosi di un mezzo di prova "neutro", sottratto alla disponibilità delle parti e rimesso alla discrezionalità del giudice. Sul punto Cass., sez III, 21 ottobre 1999, *Mandalà*, in *Cass. pen.*, 2000, 3387.

³⁶⁴ CIPOLLA, *La prova del falso d'arte*, cit., 2201 ss.

³⁶⁵ Art. 348, comma 4, c.p.p.: «La polizia giudiziaria, quando, di propria iniziativa o a seguito di delega del pubblico ministero, compie atti od operazioni che richiedono specifiche competenze tecniche, può avvalersi di persone idonee le quali non possono rifiutare la propria opera».

³⁶⁶ Artt. 233, 359 c.p.p.

³⁶⁷ Art. 233 c.p.p.

finalizzata a individuare incongruenze o anacronismi tramite una comparazione — per l'appunto — stilistica tra l'opera sospetta e quelle certamente attribuibili all'autore apparente.

A essa si accompagna o, a volte, si sostituisce l'analisi scientifica, volta al riscontro delle disarmonie cromatiche, dei difetti nella preparazione dei colori, o delle incoerenze relative ai supporti e alle tecniche impiegate.

Non si può prescindere, poi, dal ricorso alla perizia grafica, quando la contraffazione riguardi la sottoscrizione dell'autore.

Infine, ma non meno importante, lo studio delle fonti documentarie consente di ricostruire la provenienza dell'opera³⁶⁸.

L'art. 9, comma 2 l. n. 1062 del 1971, come si è visto in precedenza, pone l'obbligo per il giudice di ascoltare in qualità di testimone l'autore vivente a cui sia attribuita l'opera ritenuta falsa, sulla base dell'assunto che l'artista sia il soggetto più competente a riconoscere le proprie creazioni; per la giurisprudenza³⁶⁹, l'inosservanza di tale disposizione è da considerarsi una violazione di legge.

Sebbene, di fatto, il riconoscimento o il disconoscimento dell'opera da parte dell'autore putativo sia in grado di decretare la fine del processo, non è possibile affermare che la norma summenzionata sia impositiva di una prova legale. Piuttosto, si è in presenza di una sorta di obbligo probatorio, senza che alla prova acquisita sia attribuito alcun valore predeterminato.

Il parere dell'apparente autore ha lo stesso valore di una testimonianza e non ha la natura di un'attestazione incontrovertibile, potendo essere contestata e dar luogo a un procedimento per falso accreditamento, oltre che per falsa testimonianza³⁷⁰.

³⁶⁸ CIPOLLA, *La falsificazione di opere d'arte*, cit., 2047.

³⁶⁹ Cass. pen., Sez. III, 18 dicembre 1998, *Galletti*, in *C.E.D. Cass.*, 212647.

³⁷⁰ CIPOLLA, *La repressione penale*, cit., 320 s., il quale avverte che la disposizione in esame, se non interpretata con discernimento, invece di favorire l'accertamento, rischia di paralizzare il processo nelle ipotesi in cui si discuta di opere di autori stranieri e, dunque, difficilmente raggiungibili o molto anziani o malati. Inoltre, la stessa è suscettibile di inquinare ulteriormente il mercato dell'arte qualora l'artista interpellato non si dimostri onesto. Cfr. LANZI, *La tutela del patrimonio artistico*, cit., 223: «è inutile negare come spesso gli stessi artisti tengano comportamenti “strani” quando sono chiamati a dichiarare se un'opera sia o meno loro. D'altronde è chiaro che una testimonianza resa proprio dall'artista cui l'opera si attribuisce non potrà non esplicitare una grande efficacia probatoria circa la genuinità o meno dell'opera d'arte. E così lasciare, in pratica, all'arbitrio del singolo autore l'applicabilità di una normativa che certo non è posta unicamente per la protezione dello stesso è soluzione, per lo meno, azzardata».

In via astratta, è possibile predisporre una graduatoria della rilevanza probatoria delle dichiarazioni di autenticità, mettendone a confronto i possibili autori.

Dai lavori preparatori della legge Pieraccini emerge che non esiste alcuna differenziazione fra periti processuali ed extraprocessuali e che, dunque, le attestazioni di autenticità riferibili agli uni quanto agli altri, se di acclarata competenza, si collocano a un livello probatorio pari o persino superiore alle attestazioni degli autori, che, tuttavia, continuano a essere percepite come determinanti³⁷¹.

Anche le testimonianze dei collaboratori dell'apparente autore possiedono una congrua valenza probatoria, ma solo nel caso in cui consistano in dichiarazioni di diretta conoscenza del luogo, del tempo e del modo di realizzazione dell'opera oggetto del giudizio³⁷².

Seguono le attestazioni (processuali o extraprocessuali) provenienti dalle fondazioni o "archivi", la cui rilevanza probatoria dipende dalla trasparenza dei procedimenti interni di verifica dell'autenticità delle opere e dai titoli vantati dai soggetti che sottoscrivono le dichiarazioni³⁷³.

Infine, si menzionano le attestazioni commerciali e gli altri accreditamenti.

³⁷¹ Tuttavia, è necessario sottolineare che anche l'*expertise* di un critico famoso è suscettibile di essere contestata sulla base di un parere opposto altrettanto autorevolmente sostenuto. Si veda al riguardo, *AAA vendesi Martini. Produzione propria*, in *La Repubblica*, 20 maggio 1989, in cui si illustra sinteticamente la vicenda complessa dei falsi Martini, iniziata nel 1966, quando un antiquario romano, Michele Amato, introdusse sul mercato, per la prima volta, delle piccole terrecotte e bozzetti, provenienti da Anticoli, dove Arturo Martini aveva lavorato per qualche anno, intorno al 1925. Le opere, fra i quaranta e i cinquanta pezzi, furono acquistati, per la maggior parte, dalla galleria Marlborough. Il primo a sollevare la questione della falsità delle sculture fu Ettore Gian Ferrari, abile e importante mercante d'arte. Complessivamente si celebrarono cinque processi, sia penali che civili, con un numero spropositato di perizie e controperizie, spesso in contraddizione tra loro. In una delle sentenze, il giudice si vide costretto a concludere per l'impossibilità di pervenire a un accertamento sicuro, in quanto gli scultori Marino Marini e Luciano Minguzzi, chiamati dal tribunale come nuovi esperti, avevano negato l'autenticità delle opere, sostenuta invece da Carlo Giulio Argan. Infine, nel 1980, la Suprema Corte dichiarò che le sculture erano tutte false. La galleria Marlborough, tuttavia, organizzò una mostra ospitante le opere controverse, ottenendo un notevole successo: storici dell'arte, critici, artisti concordavano tutti sull'autenticità delle sculture. Successivamente, un'inchiesta condotta da un professore della Sapienza, Elio Chinol, riuscì a far emergere la verità: la vedova di Michele Amato rivelò che le sculture erano il frutto della creatività del marito, il quale, a partire dal 1965, aveva prodotto almeno cento pezzi.

³⁷² Anch'essi sono soggetti alle comuni responsabilità per falsa testimonianza.

³⁷³ CIPOLLA, *La prova del falso d'arte*, cit., 2201 ss.

CAPITOLO III

LA LOTTA ALLA CONTRAFFAZIONE DELLE OPERE D'ARTE SUL VERSANTE COMPARATISTICO

1. La difficile individuazione di una strategia di contrasto globale uniforme

La falsificazione di opere d'arte, nel contesto internazionale, viene generalmente indicata con l'espressione *art forgery* e tendenzialmente collocata nell'ambito degli *art crimes*, o più specificamente dei reati contro i beni culturali.

Tuttavia, sono pochi gli ordinamenti giuridici che, come quello italiano, hanno predisposto al loro interno delle fattispecie penali appositamente per contrastare tale fenomeno criminoso. Peraltro, anche in queste ipotesi, si osserva una prevalenza del ricorso a norme penali di carattere più generale e a strumenti civilistici.

Infatti, molto spesso, le condotte di falsificazione costituiscono elementi di altri reati, come la frode. Inoltre, i proventi di siffatta attività criminosa sono oggetto di riciclaggio e possono essere destinati a supportare attività terroristiche: i corpi di polizia britannici hanno dimostrato nel 2006 l'esistenza di un legame tra il finanziamento del terrorismo e la vendita di oggetti d'arte contraffatti tramite eBay e il mercato dell'antiquariato¹.

Si tratta dunque di una fattispecie difficilmente inquadrabile all'interno di una sola categoria: a volte è classificata come reato contro il patrimonio; in altre circostanze viene descritta come reato economico o tributario, in quanto in grado di minacciare

¹ CHRZEZONOWICZ, *Organised Crime in the Art Forgery Market*, in *Teises apzvalga Law review No. 2 (16)*, 2017, 137. Per la pratica della vendita di opere contraffatte *online* v. GIOCONDA, *Can Intellectual Property Laws Stem the Rising Tide of Art Forgeries*, in *Hastings Communication & Entertainment Law Journal*, 2008, 47 ss. Si riporta come esempio il caso di un avvocato della California, Kenneth Walton, condannato nel 2001 per *federal mail fraud* e *fraud by wire*. Secondo quanto emerso dalle indagini condotte dal *Federal Bureau of Investigation* e dallo *United States Attorney's Office*, Walton aveva venduto dozzine di opere d'arte falsificate su eBay, alcune anche per decine di migliaia di dollari. Durante le aste di tali opere, costui utilizzava falsi account per fare offerte, in modo tale da incrementare il prezzo artificialmente. Egli stesso ha ammesso di aver ingannato le persone, vendendo loro opere d'arte prive di valore in cambio di ingenti somme di denaro. Nonostante la reiterazione delle condotte criminose nel tempo e il danno arrecato a eBay e alla sua credibilità, Walton, a seguito del patteggiamento, è stato condannato a nove mesi di *probation* e a restituire le somme di denaro ricevute in conseguenza di alcune delle operazioni fraudolente poste in essere.

gli interessi economici di imprenditori o gli interessi fiscali di uno Stato; infine può essere intesa come reato contro l'ordine pubblico.

È possibile, infatti, che la falsificazione di oggetti d'arte sia realizzata nell'ambito dell'attività di gruppi criminali organizzati, transnazionali. Sebbene si sia osservato che il crimine organizzato non abbia ancora assunto un ruolo dominante nel mercato globale dei falsi d'arte — ruolo tuttora ricoperto da autori individuali — ciò non deve indurre a ritenere la problematica una questione del tutto teorica e marginale nella pratica.

Si citi il caso di sei esponenti di un gruppo criminale organizzato, accusati nel 2013, dai *prosecutor* finlandesi, di favoreggiamento della frode aggravata, favoreggiamento della contraffazione, frode aggravata, contraffazione e riciclaggio aggravato. Tutti i crimini erano correlati al mercato dell'arte e inerenti al commercio di opere d'arte false; i soggetti indagati erano dei regolari mercanti d'arte e nello svolgimento della loro attività professionale avevano venduto, nel 2009, tre dipinti recanti la firma falsificata di noti artisti, Antonio Saura, Roberto Matta e Francis Picabia².

Nonostante si sia evidenziata da più parti una tendenza all'incremento delle attività criminose legate alla contraffazione di oggetti di interesse culturale, le legislazioni nazionali continuano a essere inappropriate e gli strumenti giuridici internazionali inadeguati.

Allo scopo di sensibilizzare la politica e l'opinione pubblica riguardo alla dimensione del fenomeno e all'impatto del medesimo sul patrimonio culturale e sul mercato dell'arte, nel 2012 l'INTERPOL³ ha organizzato la prima Conferenza

² CHRZEZONOWICZ, *Organised Crime in the Art Forgery Market*, cit., 137. In base alle indagini condotte dai *prosecutor* della Corte distrettuale della Finlandia sudoccidentale, i soggetti indagati avevano venduto a un unico acquirente tre opere d'arte false per la somma di 150.000 euro, con la consapevolezza della non autenticità delle medesime e della falsità dei relativi certificati di autenticità. Due dei soggetti sottoposti a indagine erano parte di un'organizzazione criminale nota con l'acronimo MORE, in finlandese "*Me Olemme Rikollisten Eliittiä*", ovvero sia "Noi siamo l'élite criminale". Secondo il procuratore distrettuale Tuomas Oja dell'ufficio del procuratore della Finlandia occidentale, il caso in questione rappresenta solo la superficie di un fenomeno più esteso: il mercato dell'arte è stato infiltrato da soggetti con precedenti criminali, in particolare da esponenti di gruppi criminali organizzati, nel caso di specie un gruppo di motociclisti.

³ L'*International Criminal Police Organization* è un'organizzazione intergovernativa, alla quale aderiscono 194 Stati, la quale svolge le funzioni di diffondere informazioni di polizia giudiziaria in tutto il mondo, gestire banche dati e sostenere gli Stati membri nell'ambito delle operazioni di polizia.

internazionale sul tema della contraffazione dell'arte⁴, al termine della quale si è giunti alla redazione di una lista di conclusioni e raccomandazioni indirizzate agli Stati membri.

In particolare, si auspicava l'applicazione, la revisione e, se necessario, l'adeguamento della normativa nazionale; si richiedeva l'inclusione del reato di falsificazione dell'arte nelle normative regionali e internazionali deputate a criminalizzare altre forme di contraffazione, o l'implementazione di specifiche normative in materia, sia a livello regionale che internazionale. Inoltre, si esortava a incrementare lo scambio di informazioni attraverso l'INTERPOL stesso e a condividere competenze e buone pratiche fra gli Stati membri. Infine, si suggeriva di sviluppare un elenco di precauzioni che i consumatori avrebbero potuto adottare per evitare l'acquisto di oggetti contraffatti, così come una lista di principi indirizzati ai professionisti operanti nel mercato dell'arte⁵. Tuttavia, tali raccomandazioni sono in gran parte rimaste inascoltate.

⁴ L'incontro di due giorni ha riunito nella città di Lione, in Francia, quasi 70 rappresentanti di forze dell'ordine, di istituzioni private e organizzazioni internazionali, provenienti da circa 22 Paesi. Nel corso della Conferenza si è riconosciuta la necessità di un maggiore scambio di informazioni e di una maggiore sensibilizzazione dell'opinione pubblica e dei governi sulla falsificazione delle opere d'arte e i reati connessi. Oltre a studi di casi specifici illustrati da esponenti di forze dell'ordine specializzate, un'ampia gamma di professionisti, tra i quali rappresentanti di laboratori scientifici e forensi, nonché di case d'aste, ha fornito le proprie valutazioni per consentire la più completa comprensione di questo settore della criminalità in continua espansione. In apertura della conferenza, l'*Executive Director for Police Services* dell'INTERPOL, Jean-Michel Louboutin, ha sottolineato la necessità di rafforzare la cooperazione e lo scambio di informazioni in tema di opere d'arte false, dato che gli ingenti profitti derivanti dal commercio delle medesime rendono questo tipo di crimine particolarmente attraente per i gruppi criminali organizzati. Tale peculiare aspetto del traffico illecito di beni culturali è stato e continua a essere oggetto dell'attenzione della *Works of Art unit* dell'INTERPOL, la quale supporta le forze dell'ordine di tutti i 190 Paesi membri nel gravoso impegno di preservare e proteggere il patrimonio culturale mondiale.

Tuttavia, la Conferenza del 2012 è stata, fino ad ora, la prima e unica conferenza, organizzata dall'INTERPOL, incentrata sul tema della contraffazione delle opere d'arte. Solo nel corso del simposio tenutosi ad Hanoi, Vietnam, nel 2018, si è affrontato nuovamente l'argomento, seppur inserito nel contesto più ampio della cooperazione nella lotta contro il furto, la contraffazione e il traffico illecito di beni culturali. A fronte del numero crescente di falsi che circolano nel mondo dell'arte, i delegati hanno condiviso le buone pratiche e le esperienze nell'individuare e identificare le opere d'arte contraffatte, sottolineando ancora una volta l'importanza della condivisione delle informazioni tra le forze dell'ordine, il settore artistico e quello accademico.

⁵ Si riporta il testo integrale della lista di conclusioni redatta al termine della Conferenza: «*Aware of the rising trend in all forms of counterfeit art, fakes, forgeries and intentional misattribution of works of art and cultural heritage, conscious of the significant economic prejudice and non-material damage caused by this criminal activity, noting the substantial criminal assets generated by the production and distribution of counterfeit art, further noting the lack of awareness and of appropriate national laws and international legal instruments, recognizing the need for adequate human and material resources to address the criminal phenomenon effectively, recommend that member countries: raise public and political awareness of the increasing trend in counterfeit art, fakes, forgeries and intentional misattribution, and the impact on cultural heritage, the art market*

Ad esempio, il Consiglio d'Europa nel redigere il testo della Convenzione sulle infrazioni coinvolgenti i beni culturali del 2017⁶ non ha tenuto conto dei suggerimenti dell'INTERPOL.

Tale Convenzione, volta a prevenire e combattere il traffico illecito e la distruzione di beni culturali, nel quadro dell'azione dell'Organizzazione per la lotta contro il terrorismo e la criminalità organizzata, stabilisce diverse fattispecie penali, tra cui il furto, gli scavi illegali, l'importazione e l'esportazione illegali, nonché l'acquisizione e la commercializzazione dei beni così ottenuti; riconosce altresì come reato la falsificazione di documenti e la distruzione o il danneggiamento intenzionale dei beni culturali.

Nell'*explanatory report* si afferma espressamente che i reati che non minacciano direttamente l'integrità dei beni culturali non sono inclusi fra le norme di diritto penale sostanziale della Convenzione; tra questi figurano proprio la falsificazione di oggetti d'arte e il commercio dei medesimi⁷.

and historic and scientific knowledge; enforce, review and, if necessary, adapt existing national laws to be able to fight the above-mentioned crimes effectively; call for counterfeit art to be explicitly included in regional and international laws criminalizing other types of counterfeiting, or develop specific regional and international legislation on this subject; develop mechanisms and procedures to fight counterfeit art effectively, if necessary by creating working groups and inter-sectorial commissions; support national law enforcement agencies in preventing and suppressing the above crimes and in allocating adequate resources; devote, where possible, additional efforts and resources to tracing assets generated through the above crimes so as to dismantle the criminal networks involved; enhance the information exchange on the above crimes through INTERPOL channels, and share experiences and best practices among member countries; develop and disseminate a checklist of precautions to be taken by potential customers to prevent them from acquiring fake objects; develop and disseminate a set of principles for professionals to prevent them from becoming involved in the commerce of fake objects.

Recommend that the General Secretariat: pursue its efforts to support its member countries in their fight against the above crimes; centralize relevant information, including, but not limited to, a list of recognized experts, rights holders, and scientific and forensic institutions that law enforcement agencies can refer to when investigating these crimes».

⁶ La c.d. Convenzione di Nicosia. V. BIECZYNSKI, *The Nicosia Convention 2017: A New International Instrument Regarding Criminal Offences against Cultural Property*, in *Santander Art and Culture Law Review*, 2017, 255 ss. Il testo definitivo della Convenzione di Nicosia è stato adottato dal Comitato dei Ministri del Consiglio d'Europa il 3 maggio del 2017 e aperto alla firma il 19 maggio. Allo stato attuale sono undici i Paesi membri del Consiglio d'Europa firmatari, tra i quali l'Italia, oltre a un Paese non membro, il Messico, ma solamente uno Stato ha ratificato la Convenzione, Cipro. Ciononostante, si tratta di un dato incoraggiante se confrontato con il numero di Stati firmatari della Convenzione di Delfi, del 1985, il primo tentativo da parte del Consiglio d'Europa di affrontare la problematica dei reati contro i beni culturali: la Convenzione del 1985 rimase aperta alla firma per più di 30 anni, raccogliendo solo sei adesioni e nessuna ratifica. La Convenzione di Nicosia è stata pensata per essere l'unico trattato internazionale dedicato specificamente all'incriminazione del traffico illecito di beni culturali, il cui scopo sia quello di colmare il divario esistente fra i diversi ordinamenti giuridici

⁷ *Explanatory Report to the Council of Europe Convention on Offences relating to Cultural Property*. Nel capitolo secondo, relativo alle disposizioni di diritto penale sostanziale, si afferma:

Nei Paesi membri dell'Unione Europea possono essere identificate diverse modalità di codificazione delle disposizioni concernenti i reati contro i beni culturali.

Un primo metodo consiste nel predisporre una sezione apposita del codice penale, come è avvenuto in Spagna⁸. Altri Stati membri, quali la Danimarca, la Germania, la Slovacchia e la Slovenia, hanno preferito affrontare tale problematica nell'ambito generale del codice penale⁹. Altri ancora hanno inserito i suddetti crimini, interamente o solo in parte, all'interno di appositi atti legislativi, come la Grecia, la Finlandia, la Svezia, l'Olanda, ovvero la Francia, a partire dal 2008, con il c.d. *Code du patrimoine*¹⁰.

Anche le attività di polizia finalizzate al contrasto dei crimini contro i beni culturali divergono profondamente nei diversi Stati membri.

«Offences that do not directly affect the integrity of cultural property are not included under Chapter II. This is the case of the making and/or selling of faked or forged art objects. The reason is that though this offence can disrupt the stability and security of the art market and commercial transactions, such activities do not have a direct impact on the preservation of cultural heritage items».

⁸ Il riferimento è ai quattro articoli che compongono il Capitolo II del Titolo XVI, contenuto nel secondo Libro del *Código Penal*. V. GARCIA CALDERON, *Los delitos sobre el Patrimonio Histórico Español. Los daños dolosos a los bienes culturales (artículo 323 del Código Penal)*, in MORILLAS CUEVA, *Estudios sobre el Código Penal reformado*, Madrid, 2015, 741 ss., in cui si riportano alcune delle critiche più frequenti al capitolo del codice penale dedicato a *los delitos sobre el Patrimonio Histórico*. In primo luogo, si osserva che i delitti contro i beni culturali sono pochissimi in confronto alle possibili aggressioni a tale tipologia di beni. Lo dimostrano le circostanze aggravanti previste per i delitti contro il patrimonio, quando ricadono su beni appartenenti al patrimonio storico-artistico. In secondo luogo, pur non trattandosi di precetti penali in bianco, gli articoli del secondo capitolo del titolo sedicesimo hanno bisogno di completarsi con le norme della legislazione amministrativa. In terzo luogo, si osserva, la risposta sanzionatoria offerta dal *Código Penal* risulta essere inadeguata e incoerente rispetto all'incremento dei reati contro il patrimonio culturale.

⁹ *Council of the European Union, Analysis of the scale of the crime threat against cultural property in the Member States and the selected countries of the Eastern Partnership*, in *register.consilium.europa.eu*, 2011, 16.

¹⁰ *Ibidem*, 17 s. La Grecia ha adottato la l. n. 3028 del 2002 sulla Protezione dei Monumenti e del Patrimonio Culturale, integrata dalla successiva l. n. 3658 del 2008 sui Mezzi di Protezione del Patrimonio Culturale. Ai sensi della legge del 2002, un fatto che integri gli estremi del reato di furto o appropriazione di beni culturali è punibile con la reclusione fino a 10 anni.

In Finlandia esistono due leggi importanti in materia: la l. n. 295 del 1963 sulle Antichità, e la l. del 1985 sulla Protezione degli Edifici.

Per quanto riguarda la Svezia, i reati contro i beni culturali sono inseriti nello *Inheritance Protection Act*.

In Olanda è in vigore un testo di legge a tutela dei monumenti e degli edifici storici, il *Monumentenwet* del 1988, la cui violazione può comportare la comminatoria della reclusione fino a sei mesi; inoltre si segnala il *Cultural Heritage Preservation Act* del 1984.

In Francia la tutela penale dei beni culturali è affidata essenzialmente alle disposizioni del *Code Pénal* concernenti il furto, la ricettazione, la contraffazione, la truffa, il danneggiamento. Tuttavia, i crimini contro i beni culturali sono sanzionati anche dal *Code du patrimoine*, promulgato con l'*ordonnance numéro 2004-178* del 20 febbraio del 2004.

Alcuni di essi tendono ad accordare una relativamente bassa priorità a questo tipo di attività: si tratta in particolare dei Paesi del Nord Europa, come la Finlandia, in cui non esiste un'unità precipuamente dedicata ai suddetti crimini e la polizia non dispone di una banca dati circa gli oggetti d'arte rubati; il *National Bureau of Investigation* fa infatti ricorso a esperti in campo artistico in base alle esigenze proprie di ogni caso¹¹.

Altri Paesi investono maggiori risorse nella prevenzione e repressione dei reati contro il patrimonio culturale, come la Germania, dove le attività di indagine vengono svolte prevalentemente al livello dei dipartimenti di investigazione criminale dei *Länder*, presso alcuni dei quali esistono delle unità specializzate¹².

Nel Regno Unito, il *London Metropolitan Police* ha attivato, a partire dal 1969, un'unità dedicata all'arte e alle antichità (*Art and Antiques Unit*), nell'ambito dello *Specialist Crime Directorate*: tale unità ha autorità nazionale ed è formata da tre agenti investigativi, due ricercatori, e 10 agenti speciali *part-time*, noti come *ArtBeat officers*¹³.

Infine, è possibile individuare un gruppo di Paesi (Francia, Spagna, Italia, Grecia, Cipro), in cui il contrasto ai crimini contro i beni culturali è avvertito come un problema altamente prioritario e, presso le rispettive forze polizia, sono state istituite delle vere e proprie unità investigative specializzate.

¹¹ BLOCK, *European Police Cooperation on Art Crime: A Comparative Overview*, in *Journal of Art Crime*, vol. IV, No. 1, 2011, 13 ss. Parimenti, in Danimarca non esiste un'unità di polizia specializzata nel contrasto ai reati concernenti il patrimonio culturale, né un *database* delle opere d'arte rubate. Alcune informazioni relative ai furti d'arte sono pubblicate sui siti delle forze di polizia locali. In Svezia la situazione è del tutto simile: solo nel 2009 la *Rikskriminalpolisen* ha nominato un coordinatore per combattere i reati contro i beni culturali. In Norvegia questa tipologia di reati ricade nella competenza della ØKOKRIM, l'autorità nazionale per l'accertamento e il perseguimento dei reati economici e ambientali, sebbene si tratti di una responsabilità non esclusiva. Ad esempio, le indagini per il secondo furto del celebre dipinto di Munch, L'urlo, avvenuto nel 2004, sono state condotte dalla divisione specializzata nella lotta al crimine organizzato della Polizia distrettuale di Oslo.

¹² Alcuni di questi dipartimenti, come il *Landeskriminalamt* o LKA, in Baden-Württemberg, dispongono anche di *database* che raccolgono informazioni relative ad alcuni reati contro il patrimonio culturale.

¹³ L'*Art and Antiques Unit*, creata nel 1969 per contrastare l'incremento del numero di rapine ai commercianti filatelici, si è progressivamente specializzata nel contrasto ai crimini contro il patrimonio culturale. Dopo essere stata sciolta per ragioni di bilancio nel 1984, questa fu ripristinata nel 1989. Nel corso della sua storia ha affrontato e portato a termine con successo numerose indagini, tra le quali si ricorda l'operazione sotto copertura che nel 1994 ha permesso di recuperare il dipinto di Munch, L'urlo, dopo soli tre mesi dal suo furto avvenuto al *Nasjonalmuseet* di Oslo. Attualmente l'unità gestisce il *London Stolen Art Database*, il quale raccoglie le immagini e le relative descrizioni di più di 54.000 oggetti d'arte rubati.

In Francia opera lo storico *Office Central de lutte contre le trafic des Biens Culturels* (OCBC), competente per i reati di furto, ricettazione di beni aventi valore storico o artistico, ma anche per la contraffazione di opere d'arte¹⁴.

Similmente, in Spagna è stato creato il *Grupo de Patrimonio Histórico*, unità operativa della *Guardia Civil*, responsabile per le attività investigative relative ai reati contro il patrimonio culturale: furto d'arte, saccheggio e traffico illecito di beni culturali, contraffazione di oggetti d'arte e truffa¹⁵.

A livello europeo, le agenzie impegnate in attività correlate al contrasto dei crimini contro i beni culturali sono due: Europol¹⁶ e CEPOL¹⁷. La prima di esse, creata allo

¹⁴ V. BLOCK, *European Police Cooperation on Art Crime*, cit., 16. Originariamente istituito nel 1975 come *l'office central pour la répression des vols d'oeuvres et d'objets d'art*, e rinominato nel 1997, l'OCBC è collocato all'interno della *Direction centrale de la Police judiciaire*, ma agisce anche per conto della *Gendarmerie nationale* e per la polizia doganale, nonché per i ministeri della cultura, della giustizia e degli affari esteri. Composto da circa 30 poliziotti e gendarmi, si articola in un dipartimento per la formazione, tre gruppi investigativi, e un servizio per la documentazione. Inoltre questo ha accesso a una rete nazionale di esperti inquirenti, facenti parte delle sezioni regionali di polizia criminale. A partire dal 1995, l'OCBC gestisce la banca dati delle opere d'arte rubate, TREIMA, che raccoglie le informazioni e le fotografie dei beni culturali rubati in Francia, ma anche di quelli trafugati all'estero e dichiarati scomparsi dall'INTERPOL. Successivamente, nel 2005 la banca dati è stata modernizzata mediante l'adozione di un nuovo sistema, TREIMA2, un'interfaccia *Web* che consente di effettuare una ricerca tramite il riconoscimento delle immagini; in questo modo può ora far riferimento a oltre 80.000 oggetti d'arte correlati a circa 35.000 casi di reati in materia di beni culturali.

¹⁵ Cfr. BLOCK, *European Police Cooperation on Art Crime*, cit., 16 s. Alla fine degli anni '70, nell'ambito della *Guardia Civil*, si assegnò alla *Unidad de Servicios Especiales* dipendente dalla *Segunda Sección de Estado Mayor*, la direzione delle indagini necessarie per contrastare l'incremento dei furti d'arte. Successivamente, nel 1987, con la creazione delle *Unidades de Policía Judicial*, tali funzioni passarono al *Grupo de Patrimonio Histórico*, parte della *Unidad Central Operativa del Servicio de Policía Judicial*. L'attività principale di questa unità, che conta circa 20 dipendenti, consiste nel condurre le indagini sui reati che colpiscono il patrimonio culturale e che non possono essere effettuate dalle unità territoriali, a causa della loro complessità. Tuttavia, vengono svolti anche altri compiti, tra cui la centralizzazione di tutte le informazioni riguardanti i reati contro il patrimonio storico-artistico spagnolo, che sono conservate in una banca dati di opere rubate e recuperate, accessibile dal sito *web* della *Guardia Civil*. L'unità è impegnata nella cooperazione internazionale, in particolare, con la polizia giudiziaria portoghese, il CCTPC italiano e l'OCBC francese.

¹⁶ Europol (*European Police Office*) è l'agenzia dell'Unione europea incaricata dell'applicazione della legge, con sede a L'Aia, nei Paesi Bassi. Fornisce assistenza ai 28 Stati membri dell'Unione europea nella loro lotta contro la grande criminalità internazionale e il terrorismo; collabora anche con molti Stati *partner* non membri dell'UE e con organizzazioni internazionali. L'agenzia favorisce lo scambio di informazioni fra gli Stati membri, comunica ai servizi nazionali competenti le notizie necessarie ai fini dello svolgimento delle indagini, coordina le operazioni tra gli Stati membri. Per espletare le proprie funzioni, Europol gestisce un sistema computerizzato di raccolta informazioni relative a persone sospette o condannate per infrazioni al diritto nazionale di uno Stato membro o comunque di competenza di Europol.

¹⁷ CEPOL, il cui nome ufficiale è "*The European Union Agency for Law Enforcement Training*", è un'agenzia dell'Unione europea che si occupa di sviluppare, attuare e coordinare la formazione degli agenti delle forze dell'ordine. Riunisce una rete di istituti di formazione per agenti di polizia negli Stati membri, sostenendoli attraverso l'erogazione di una formazione innovativa e avanzata sulle priorità in materia di sicurezza, sulla cooperazione nell'attività di contrasto e sullo scambio di

scopo di promuovere la cooperazione tra le forze di polizia dei Paesi membri dell'UE, è priva di poteri d'indagine e, fino al 2002, non è stata impegnata in alcuna attività relativa ai crimini summenzionati.

Nella relazione annuale del 2004 si indicò che nel corso di quell'anno, attraverso il *Working Group on Cultural Heritage Offenses*, Europol aveva tenuto dei corsi di formazione sui reati contro il patrimonio culturale, condotto degli studi di fattibilità per un *database* europeo degli oggetti d'arte trafugati, e raccolto informazioni per creare un *Europol Cultural Property Crime Handbook*. Tuttavia, il *Working Group* venne sciolto già l'anno successivo e, allo stato attuale, non è stata approntata alcuna unità specializzata nel campo dei crimini d'arte¹⁸.

Ciononostante, Europol ha svolto, e continua a svolgere, un ruolo fondamentale nel coordinamento delle forze di polizia degli Stati membri dell'UE, grazie soprattutto allo strumento degli *Joint Investigation Teams*¹⁹.

Infatti, i JITs rappresentano un mezzo efficace ed efficiente di cooperazione fra le autorità di polizia nazionali nella lotta alla criminalità transfrontaliera. A titolo di esempio, i nuclei TPC di Cosenza e Palermo hanno portato a compimento delle indagini nell'ambito dei reati contro il patrimonio culturale, usufruendo proficuamente dell'ausilio degli *Joint Investigation Teams*, costituiti sotto l'egida di Europol²⁰.

Per quanto concerne CEPOL, si menzionano sei corsi intitolati “*Trafficking in Stolen Artwork*”, organizzati a partire dal 2007: quattro sono stati ospitati in Italia, uno in Grecia e uno a Cipro²¹.

informazioni. CEPOL lavora anche con gli organismi dell'UE, gli enti internazionali e i paesi terzi al fine di garantire che le minacce alla sicurezza più gravi siano affrontate con una risposta collettiva.

¹⁸ BLOCK, *European Police Cooperation on Art Crime*, cit., 18 s. Esiste una divisione che si occupa del contrasto al traffico illecito dei beni culturali, ma non è assimilabile a una vera e propria unità investigativa, avendo piuttosto funzioni di intelligence e di coordinamento. Informazioni raccolte nel corso dell'intervista al capitano Fabio Castagna, comandante della sezione Falsificazione e Arte Contemporanea del Comando Carabinieri TPC.

¹⁹ Un *Joint Investigation Team* è uno strumento di cooperazione internazionale basato su un accordo tra autorità competenti, sia giudiziarie che di polizia, di due o più Stati. Tale accordo ha durata limitata ed è stipulato per uno scopo specifico, oltretutto per svolgere indagini penali in uno o più Stati.

²⁰ Informazioni raccolte nel corso dell'intervista al capitano Fabio Castagna, comandante della sezione Falsificazione e Arte Contemporanea del Comando Carabinieri TPC.

²¹ BLOCK, *European Police Cooperation on Art Crime*, cit., 19. Anche se definiti come “corsi”, i seminari organizzati dalla CEPOL sulla criminalità in ambito artistico, di fatto, sono costituiti dalle riunioni annuali di esperti nel settore, i quali hanno discusso informalmente di casi reali, condiviso informazioni ed esperienze.

Infine, INTERPOL fornisce una serie di strumenti che facilitano lo scambio di informazioni sulle attività criminali connesse alle opere d'arte. In particolare, il *Stolen Works of Art database*, creato nel 1995, è considerato il più importante strumento di contrasto, a livello internazionale, del traffico illecito di beni culturali: questo centralizza i dati raccolti dalle forze di polizia nazionali e rende possibile la circolazione di tali informazioni²².

1. I Paesi di *common law*: l'esempio degli Stati Uniti d'America

Come già constatato nel primo capitolo, i principali Paesi di *common law*, ovverosia gli Stati Uniti e il Regno Unito, rappresentano, insieme alla Cina, la quasi totalità del mercato dell'arte; dunque, pare opportuno prendere le mosse per una, seppur sintetica, indagine comparatistica di tali sistemi giuridici, in particolare degli USA. Nell'ambito del diritto penale un ruolo primario è svolto dal *Model Penal Code*²³, un testo normativo non giuridicamente vincolante, ma efficace strumento di armonizzazione della legge penale su tutto il territorio statunitense, in quanto ha rappresentato per i cinquanta Stati federati un modello da seguire nella codificazione delle fattispecie penali e delle relative sanzioni.

In particolare, sono tre gli *statutes* che possono essere impiegati per reprimere il fenomeno della contraffazione in campo artistico: *criminal simulation*, *false pretenses* e *forgery*.

²² Attualmente, è attivo un progetto, denominato PSYCHE (*Protection System for Cultural Heritage*), che ha lo scopo di modernizzare il *Stolen Works of Art database* e incrementare il volume di informazioni disponibili circa gli oggetti d'arte rubati. Tale progetto, tramite un *upgrade* del *database*, consentirà agli Stati membri di INTERPOL di inserire, modificare e cancellare autonomamente le informazioni relative alle opere d'arte rubate nei rispettivi ambiti nazionali, e di effettuare ricerche in modo più efficiente attraverso la "*image search technology*".

²³ V. ROBINSON, DUBBER, *The American Model Penal Code: A Brief Overview*, in *New Criminal Law Review*, vol. X, No. 3, 2007, 319 ss. Il *Model Penal Code* rappresenta il tentativo più riuscito di codificazione del diritto penale statunitense. Il progetto per la sua stesura fu avviato nel 1951 dall'*American Law Institute* (ALI), un'organizzazione non governativa composta da giudici, avvocati e professori di diritto di chiara fama. La *Proposed Official Draft* fu approvata nel 1962 e ripubblicata, con i commentari rivisti e corretti, nel 1985, in una versione articolata in sei volumi. Il *Model Penal Code* non è solamente un codice penale, in quanto contiene norme di diritto dell'esecuzione penale così come norme di carattere procedurale. Tuttavia, sono le disposizioni concernenti i principi generali della responsabilità penale e le definizioni dei reati ad aver ricevuto maggior seguito nel processo di riforma delle differenti codificazioni degli Stati federati. Inoltre, le Corti, in numerose decisioni giudiziarie, hanno citato e continuano a citare il *Model Penal Code*, per la sua forza persuasiva, sia nell'interpretazione di una determinata norma sia nell'esercizio del potere di formulare un principio di diritto penale.

Il primo di essi²⁴ è direttamente e specificamente applicabile alla contraffazione di oggetti d'arte e sanziona chiunque, con l'intento di defraudare terzi o facilitare la perpetrazione della frode da parte di altri, realizza, altera o pone in circolazione un oggetto simulandone la provenienza.

Il secondo *statute* citato²⁵ prevede la condotta di furto mediante raggiri, e, attraverso un'interpretazione estensiva, può essere applicato a chi intenzionalmente produce la falsa convinzione che un oggetto d'interesse culturale sia autentico²⁶.

Quanto al reato di falsificazione²⁷, sintetizzabile nella realizzazione fraudolenta di un documento falso o nell'alterazione di uno autentico, è controverso se l'oggetto d'arte possa essere qualificato come una scrittura. Si osserva che i compilatori del codice hanno inteso costruire la fattispecie di *criminal simulation* come applicabile a tutti i casi in cui l'oggetto della falsificazione non fosse riconducibile al concetto

²⁴ Art. 224.2 MPC: «A person commits a misdemeanor if, with purpose to defraud anyone or with knowledge that he is facilitating a fraud to be perpetrated by anyone, he makes, alters or utters any object so that it appears to have value because of antiquity, rarity, source, or authorship which it does not possess».

²⁵ Art. 223.3 MPC: «A person is guilty of theft if he purposely obtains property of another by deception. A person deceives if he purposely: creates or reinforces a false impression, including false impressions as to law, value, intention or other state of mind; but deception as to a person's intention to perform a promise shall not be inferred from the fact alone that he did not subsequently perform the promise; or prevents another from acquiring information which would affect his judgment of a transaction; or fails to correct a false impression which the deceiver previously created or reinforced, or which the deceiver knows to be influencing another to whom he stands in a fiduciary or confidential relationship; or fails to disclose a known lien, adverse claim or other legal impediment to the enjoyment of property which he transfers or encumbers in consideration for the property obtained, whether such impediment is or is not valid, or is or is not a matter of official record.

The term "deceive" does not, however, include falsity as to matters having no pecuniary significance, or puffing by statements unlikely to deceive ordinary persons in the group addressed».

²⁶ MERRYMAN, *Counterfeit Art*, in *International Journal of Cultural Property*, 1992, 48.

²⁷ Art. 224.1 MPC: «A person is guilty of forgery if, with purpose to defraud or injure anyone, or with knowledge that he is facilitating a fraud or injury to be perpetrated by anyone, the actor: (a) alters any writing of another without his authority; or (b) makes, completes, executes, authenticates, issues or transfers any writing so that it purports to be the act of another who did not authorize that act, or to have been executed at a time or place or in a numbered sequence other than was in fact the case, or to be a copy of an original when no such original existed; or utters any writing which he knows to be forged in a manner specified in paragraphs (a) or (b).

"Writing" includes printing or any other method of recording information, money, coins, tokens, stamps, seals, credit cards, badges, trade-marks, and other symbols of value, right, privilege, or identification.

Forgery is a felony of the second degree if the writing is or purports to be part of an issue of money, securities, postage or revenue stamps, or other instruments issued by the government, or part of an issue of stock, bonds or other instruments representing interests in or claims against any property or enterprise. Forgery is a felony of the third degree if the writing is or purports to be a will, deed, contract, release, commercial instrument, or other document evidencing, creating, transferring, altering, terminating, or otherwise affecting legal relations. Otherwise forgery is a misdemeanor».

di scrittura, proprio per differenziarla dalla fattispecie di *forgery*²⁸. Tuttavia, non sembrano sussistere dubbi circa l'assimilabilità della falsificazione della firma apposta a un'opera d'arte al reato di falsificazione in commento²⁹; resta irrisolta la questione se l'opera stessa, senza una firma contraffatta, possa essere considerata una scrittura, nel suo significato di mezzo di trasmissione di informazioni.

Esaminando più attentamente le tre fattispecie è possibile constatare una gradazione dell'offesa: la *criminal simulation* è un *misdemeanor*, ovverosia un reato minore, indipendentemente dall'ammontare del pregiudizio economico arrecato; il reato di *false pretenses* è un *felony* di terzo grado se il pregiudizio eccede i 500 \$, altrimenti è un *misdemeanor*; infine il reato di falsificazione è quasi sempre un *felony*³⁰. Ne consegue che la contraffazione di beni culturali, sanzionata appositamente mediante la *criminal simulation*, è considerata meno socialmente allarmante, seppur erroneamente, rispetto alle altre forme di contraffazione.

Ciascuno dei tre *statute* richiede l'elemento dell'intenzione: è necessario che sia dimostrato che l'agente abbia agito per il fine di ingannare o defraudare. Tuttavia,

²⁸ Cfr. Arizona Court of Appeal, *State v. Rea*, 701 P.2d 6, 145 Ariz. 298, 1985, in *courtlistener.com*: «According to the Report of the Arizona Criminal Code Commission 196 (1975), the criminal simulation statute was designed to address "the problems of forged art treasures or the sale of faked antiques or rare natural objects." Given that history, we hold that "object" in A.R.S. § 13-2004 does not include "written instrument" as defined in A.R.S. § 13-2001 and as used in A.R.S. § 13-2002. Section 13-2004 thus defines an offense different from forgery and cannot be a lesser-included offense within it».

²⁹ In tal senso MERRYMAN, *Counterfeit Art*, cit., 49. Più incerta è la soluzione offerta dalla giurisprudenza inglese. Si veda il caso *Regina v. Closs*, in *Dears & B.*, 1858, 460, in cui l'imputato aveva apposto la firma del pittore John Linnell a una copia di una sua opera. In tale circostanza la corte negò alla firma sul dipinto la natura di documento o "scrittura". V. STANHOPE KENNY, *A Selection of Cases Illustrative of English Criminal Law*, Cambridge, 1935, 184 s.: «A forgery must be of some document or writing, and this was merely in the nature of a mark put upon the painting with a view of identifying it, and was no more than if the painter put any other arbitrary mark as a recognition of the picture being his». In senso contrario, si veda *Regina v. Douce*, in *Criminal Law Review*, 1971, 105, in cui i dipinti recavano la firma falsa di Edward Seago. V. MERRYMAN, *Counterfeit Art*, cit., 72 s.: «The signature made all the difference as they purpotes to tell you something about the paintings».

³⁰ In tutti gli Stati federati i reati sono classificati in due categorie principali: *felony* e *misdemeanor*. Generalmente i *felony*, ovverosia i reati ritenuti più gravi, sono sanzionati con la detenzione in una *state prison*, mentre i *misdemeanor* sono sanzionati con la reclusione, non eccedente un anno, in una *county* o *local jail*. Inoltre, solo la condanna per un *felony* può comportare conseguenze negative ulteriori rispetto alla detenzione, come la perdita del diritto di voto. In secondo luogo, molti Stati federati fanno ricorso a delle sottocategorizzazioni, basate sulla gravità dell'offesa del reato. Così è possibile trovare *felony* di classe A, B, C, D, o E, e *misdemeanor* di classe A, B, o C, come avviene in Missouri; allo stesso modo possono essere utilizzate i numeri al posto delle lettere, o l'espressione *level* anziché *class*. Diversamente esistono Stati che non prevedono subcategorie, come la California, ma anche Stati che seguono una posizione intermedia, usando le subcategorie per molti reati e lasciandone altri senza classificazione, come la Pennsylvania.

la prova diretta di tale finalità è particolarmente difficile. Chi realizza il prodotto contraffatto può ben professarsi innocente dichiarando di essersi limitato a imitare un autore apprezzato senza l'intento di ingannare alcuno e, allo stesso modo, colui che vende l'opera falsificata può sostenere di aver creduto nella autenticità della medesima.

Altri tre *statute*³¹, previsti nello *United States Code*³² per punire i contraffattori di titoli di Stato, monete e valori bollati e tutelare il mercato dai prodotti falsificati, potrebbero essere applicati per analogia.

In questi casi è stato omesso il requisito dell'intenzione di ingannare o defraudare. La ragione di tale scelta risiede nell'interesse sostanziale che il Governo federale ha all'integrità della valuta e dei bolli³³, il valore dei quali dipende dalla loro autenticità, che deve, perciò, essere tutelata con maggior rigore.

³¹ Art. 473 18 U.S.C.: «*Whoever buys, sells, exchanges, transfers, receives, or delivers any false, forged, counterfeited, or altered obligation or other security of the United States, with the intent that the same be passed, published, or used as true and genuine, shall be fined under this title or imprisoned not more than 20 years, or both*».

Art. 489 18 U.S.C.: «*Whoever, within the United States, makes or brings therein from any foreign country, or possesses with intent to sell, give away, or in any other manner uses the same, except under authority of the Secretary of the Treasury or other proper officer of the United States, any token, disk, or device in the likeness or similitude as to design, color, or the inscription thereon of any of the coins of the United States or of any foreign country issued as money, either under the authority of the United States or under the authority of any foreign government shall be fined under this title*».

Art. 501 18 U.S.C.: «*Whoever forges or counterfeits any postage stamp, postage meter stamp, or any stamp printed upon any stamped envelope, or postal card, or any die, plate, or engraving thereof; or whoever makes or prints, or knowingly uses or sells, or possesses with intent to use or sell, any such forged or counterfeited postage stamp, postage meter stamp, stamped envelope, postal card, die, plate, or engraving; or whoever makes, or knowingly uses or sells, or possesses with intent to use or sell, any paper bearing the watermark of any stamped envelope, or postal card, or any fraudulent imitation thereof; or whoever makes or prints, or authorizes to be made or printed, any postage stamp, postage meter stamp, stamped envelope, or postal card, of the kind authorized and provided by the Post Office Department or by the Postal Service, without the special authority and direction of the Department or Postal Service; or whoever after such postage stamp, postage meter stamp, stamped envelope, or postal card has been printed, with intent to defraud, delivers the same to any person not authorized by an instrument in writing, duly executed under the hand of the Postmaster General and the seal of the Post Office Department or the Postal Service, to receive it, shall be fined under this title or imprisoned not more than five years, or both*».

³² Lo *United States Code* è la codificazione, per materia, delle leggi generali e permanenti degli Stati Uniti, ed è suddiviso per grandi temi in 53 titoli. È pubblicato dall'*Office of the Law Revision Counsel*, appartenente alla Camera dei Rappresentanti degli Stati Uniti. Alcuni dei titoli sono stati tradotti in legge (*statutory law*); altri, invece, non sono mai diventati diritto vigente. In questo secondo caso, si dice che i titoli dello U.S.C. costituiscono una "*prima facie evidence*" della legge in vigore.

³³ V. U.S. District Court, W. D. Missouri, *Wagner v. Simon*, 412 F. Supp. 426, 1974, in *law.justia.com*: «*It cannot be disputed that the Government has a very substantial interest in protecting its currency, stamps and obligations against counterfeiting activities*».

Gli oggetti d'arte sarebbero assimilabili alla valuta e ai bolli, in quanto sussiste un pubblico interesse alla loro integrità e il valore storico e di mercato dei medesimi dipende dalla loro autenticità. Dunque, così come avviene nella contraffazione di valuta, l'allarme sociale scaturente dalla contraffazione di beni di interesse culturale si ha quando un dipinto o una scultura o un qualsiasi altro oggetto d'arte falso venga creduto per vero, ed è tale da giustificare l'incriminazione della condotta in questione senza la previsione del requisito dell'intento fraudolento³⁴.

Sempre nell'ambito del diritto federale, si è fatto ricorso al *Racketeer Influenced and Corrupt Organizations Act* ("RICO"), il quale prevede sanzioni penali in caso di più atti posti in essere all'interno di una stabile e attiva organizzazione criminale, oltre alla possibilità di usufruire di strumenti civilistici³⁵.

Il RICO, spesso utilizzato per combattere i *white collar crime*, è stato applicato raramente in materia di falsificazione di opere d'arte, sulla base dell'inclusione della frode e della contraffazione, di qualsiasi tipo essa sia, nella lista dei reati presupposto³⁶. Un esempio di tale uso è rinvenibile nella causa *United States v. Amiel*, conclusasi con la condanna di una famiglia che aveva dato vita a una organizzazione criminale finalizzata alla frode, mediante la vendita di stampe

³⁴ MERRYMAN, *Counterfeit Art*, cit., 52.

³⁵ V. MORRISON MECONE, SHAPIRO, MARTIN, *Racketeer Influenced and Corrupt Organizations*, in *American Criminal Law Review*, vol. XLIII, 206, 870 ss. Il *Racketeer Influenced and Corrupt Organizations Act*, entrato in vigore nel 1970 come titolo IX dell'*Organized Crime Control Act*, fu concepito dal Congresso con la finalità di combattere la criminalità organizzata. Tuttavia, è stato progressivamente ampliato il relativo campo di applicazione, in quanto lo stesso Congresso aveva stabilito che tale atto potesse essere interpretato liberamente entro il limite dei suoi obiettivi. «Prosecutors use RICO in a wide variety of criminal contexts because it has been construed liberally, it does not require mens rea beyond that necessary for the predicate acts, and it provides for severe sanctions in addition to those a defendant may receive for the underlying offenses». In aggiunta alle azioni penali, il RICO consente al querelante privato e al governo di chiedere e ottenere il risarcimento dei danni attraverso un'azione di diritto civile. Per sostenere l'accusa contro un imputato ai sensi del RICO, il governo deve dimostrare che l'imputato, attraverso il compimento di due o più atti integranti uno schema di attività di un'organizzazione criminale (*racketeering activity*), direttamente o indirettamente ha investito, mantenuto un interesse o partecipato a un'impresa criminale; inoltre, è necessario dimostrare che l'attività dell'imputato ha inciso sul commercio interstatale o estero. Dunque, l'addebito di un reato RICO richiede il compimento di due o più reati presupposto (un vasto assortimento di crimini federali e statali), ma non la previa condanna per i medesimi.

³⁶ AMINEDDOLEH, *Are You Faux Real? An Examination of Art Forgery and the Legal Tools Protecting Art Collectors*, in *Cardozo Arts & Entertainment Law Journal*, vol. XXXIV, 2016, 108.

firmate da celebri artisti contemporanei, quali Pablo Picasso, Joan Mirò, Marc Chagall, Salvador Dalì, ma in realtà si trattava di prodotti contraffatti³⁷.

Inoltre, i *federal prosecutor* possono perseguire i falsari utilizzando il *federal Wire Fraud statute*, se nell'attività criminale sono state impiegate comunicazioni elettroniche³⁸.

Per quanto riguarda le differenti legislazioni penali dei cinquanta Stati, solo alcune di esse hanno recepito il suggerimento del *Model Penal Code* di sanzionare specificatamente la falsificazione di opere d'arte. Altre invece fanno affidamento esclusivamente su fattispecie generali, quali la contraffazione (*forgery*) e la frode, non pensate per contrastare l'immissione nel mercato di opere d'arte false.

Ne è un esempio tipico la legge penale dello Stato della California: chiunque, con intento fraudolento, firmi con il nome di un altro o tenti di spacciare per genuina una scrittura contraffatta è colpevole di contraffazione³⁹. Lo *statute* riguarda

³⁷ U.S. District Court, E.D. New York, *United States v. Amiel*, 889 F. Supp. 615, 1995, in *law.justia.com*. Gli imputati furono giudicati colpevoli anche di altri reati: *Conspiracy to Defraud, Money Laundering e Postal Fraud*.

³⁸ GIOCONDA, *Can Intellectual Property Laws Stem the Rising Tide of Art Forgeries*, cit., 60. Art. 1343 18 U.S.C.: «*Whoever, having devised or intending to devise any scheme or artifice to defraud, or for obtaining money or property by means of false or fraudulent pretenses, representations, or promises, transmits or causes to be transmitted by means of wire, radio, or television communication in interstate or foreign commerce, any writings, signs, signals, pictures, or sounds for the purpose of executing such scheme or artifice, shall be fined under this title or imprisoned not more than 20 years, or both. If the violation occurs in relation to, or involving any benefit authorized, transported, transmitted, transferred, disbursed, or paid in connection with, a presidentially declared major disaster or emergency (as those terms are defined in section 102 of the Robert T. Stafford Disaster Relief and Emergency Assistance Act (42 U.S.C. 5122)), or affects a financial institution, such person shall be fined not more than \$1,000,000 or imprisoned not more than 30 years, or both*».

³⁹ Art. 470 Cal. Penal Code: «*(a) Every person who, with the intent to defraud, knowing that he or she has no authority to do so, signs the name of another person or of a fictitious person to any of the items listed in subdivision (d) is guilty of forgery. (b) Every person who, with the intent to defraud, counterfeits or forges the seal or handwriting of another is guilty of forgery. (c) Every person who, with the intent to defraud, alters, corrupts, or falsifies any record of any will, codicil, conveyance, or other instrument, the record of which is by law evidence, or any record of any judgment of a court or the return of any officer to any process of any court, is guilty of forgery. (d) Every person who, with the intent to defraud, falsely makes, alters, forges, or counterfeits, utters, publishes, passes or attempts or offers to pass, as true and genuine, any of the following items, knowing the same to be false, altered, forged, or counterfeited, is guilty of forgery: any check, bond, bank bill, or note, cashier's check, traveler's check, money order, post note, draft, any controller's warrant for the payment of money at the treasury, county order or warrant, or request for the payment of money, receipt for money or goods, bill of exchange, promissory note, order, or any assignment of any bond, writing obligatory, or other contract for money or other property, contract, due bill for payment of money or property, receipt for money or property, passage ticket, lottery ticket or share purporting to be issued under the California State Lottery Act of 1984, trading stamp, power of attorney, certificate of ownership or other document evidencing ownership of a vehicle or undocumented vessel, or any certificate of any share, right, or interest in the stock of any*

principalmente la falsificazione di scritture o di strumenti quali gli assegni o le banconote, mentre le opere d'arte false non sono prese in considerazione.

Sempre nel codice penale della California, un'altra disposizione potenzialmente applicabile è quella che sanziona le condotte di *conspiracy*. In particolare, nell'ambito dei falsi d'arte, si fa riferimento alla condotta di due o più soggetti che si associano per commettere un qualsiasi tipo di crimine, o per ottenere del denaro o la proprietà di un bene con mezzi fraudolenti⁴⁰.

Sia in caso di *forgey* che in quello di *conspiracy*, per poter emettere una sentenza di condanna è necessaria la prova dell'intento fraudolento o criminale del soggetto agente, che, come si è già constatato, è difficile da ottenere.

Conseguentemente, sono stati pochi i procedimenti giudiziari conclusi con la condanna dell'imputato/i; inoltre, gli acquirenti rinunciano a denunciare la frode temendo la pubblica umiliazione o per non perdere la possibilità di rientrare delle spese attraverso la detrazione fiscale prevista in caso di donazione in beneficenza dell'oggetto d'arte⁴¹.

Anche se il processo dovesse essere iniziato, resterebbe il problema notevole della prova oltre ogni ragionevole dubbio della falsità dell'oggetto controverso, che può essere raggiunta solo grazie all'intervento di un esperto d'arte, e, in secondo luogo, della connessione fra l'opera riconosciuta come falsa e il suo autore.

corporation or association, or the delivery of goods or chattels of any kind, or for the delivery of any instrument of writing, or acquittance, release or discharge of any debt, account, suit, action, demand, or any other thing, real or personal, or any transfer or assurance of money, certificate of shares of stock, goods, chattels, or other property whatever, or any letter of attorney, or other power to receive money, or to receive or transfer certificates of shares of stock or annuities, or to let, lease, dispose of, alien, or convey any goods, chattels, lands, or tenements, or other estate, real or personal, or falsifies the acknowledgment of any notary public, or any notary public who issues an acknowledgment knowing it to be false; or any matter described in subdivision (b). (e) Upon a trial for forging any bill or note purporting to be the bill or note of an incorporated company or bank, or for passing, or attempting to pass, or having in possession with intent to pass, any forged bill or note, it is not necessary to prove the incorporation of the bank or company by the charter or act of incorporation, but it may be proved by general reputation; and persons of skill are competent witnesses to prove that the bill or note is forged or counterfeited».

⁴⁰ Art. 182 Cal. Penal Code: «(a) If two or more persons conspire: (1) To commit any crime. [...] (4) To cheat and defraud any person of any property, by any means which are in themselves criminal, or to obtain money or property by false pretenses or by false promises with fraudulent intent not to perform those promises. [...] They are punishable as follows: [...] When they conspire to do an act described in paragraph (4), they shall be punishable by imprisonment in a county jail for not more than one year, or by imprisonment pursuant to subdivision (h) of Section 1170, or by a fine not exceeding ten thousand dollars (\$10,000), or by both that imprisonment and fine».

⁴¹ SCOTT BAUMAN, *Legal Control of the Fabrication and Marketing of Fake Paintings*, in *Stanford Law Review*, vol. XXIV, 1972, 940 s.

Il primo Stato ad aver reso la contraffazione dell'arte un illecito punibile autonomamente è quello di New York, sul cui territorio è situato il centro più importante del mercato internazionale dell'arte, ossia l'omonima città di New York. Introdotto nel 1967⁴², il reato è previsto alla *section 45* dell'articolo 170 della *New York Penal Law*⁴³, e rubricato “*criminal simulation*”, ispirandosi al prototipo del *Model Penal Code*. Mediante tale disposizione si punisce, con una sanzione molto lieve, chi, con intento fraudolento, realizza o altera un oggetto d'arte o di antichità in modo tale che sembri avere una provenienza diversa da quella reale, oppure possiede o usa il medesimo oggetto, conoscendone la vera natura, allo scopo di defraudare.

A ben vedere, si tratta di una norma scarsamente efficiente, in quanto ripropone il problema della prova dell'intento fraudolento, inoltre la minaccia della pena di un anno di prigione ha un effetto deterrente inconsistente rispetto alla prospettiva di ingenti guadagni dalla vendita di opere contraffatte⁴⁴.

Fra gli altri Stati che in vario modo hanno inserito nelle rispettive codificazioni la *criminal simulation* si segnala il Tennessee, il cui legislatore ha esteso la fattispecie in questione a coloro i quali autenticano o certificano oggetti contraffatti o alterati come genuini⁴⁵.

⁴² Precedentemente il problema della contraffazione nel mondo dell'arte veniva affrontato in una norma del vecchio codice penale, rubricata “*Reproduction of Forgery of Archaeological Objects*”. Non si registra alcun procedimento penale intrapreso per questo reato.

⁴³ Art. 170.45 N.Y. Penal Law: «*A person is guilty of criminal simulation when: with intent to defraud, he makes or alters any object in such manner that it appears to have an antiquity, rarity, source or authorship which it does not in fact possess; or with knowledge of its true character and with intent to defraud, he utters or possesses an object so simulated. Criminal simulation is a class A misdemeanor*».

⁴⁴ SCOTT BAUMAN, *Legal Control of the Fabrication*, cit., 941 s.; BARRY SKOLNIK, *Art Forgery: The Art Market and Legal Considerations*, in *Nova Law Journal*, vol. VII, 1983, 337 ss.; GIOCONDA, *Can Intellectual Property Laws*, cit., 61. Nello Stato di New York, si conosce un solo procedimento penale avente ad oggetto il reato di *criminal simulation* nel contesto della contraffazione di opere d'arte. Tuttavia, in quel caso non si poté dimostrare l'intenzione fraudolenta dell'imputato. V. *Supreme Court, N.Y. County, State v. Wright Hepburn Webster Gallery Ltd.*, 64 Misc.23 423, 1970 in *leagle.com*. Gioconda sottolinea come, invece, la disposizione in commento sia stata utilizzata con successo per reprimere altre forme di contraffazione: collane d'oro false (Criminal Court, N.Y. County *People v. Hafif*, 128 Misc.2d 713, 1985), orologi falsificati (Criminal Court, N.Y. County, *People v. Thai*, 143 Misc.2d 1096, 1989), felpe contraffatte (Criminal Court, N.Y. County, *People v. Tanner*, 153 Misc.2d 742, 1992).

⁴⁵ Art. 39-14-115 Tennessee Code: «*(a) (1) A person commits the offense of criminal simulation who, with intent to defraud or harm another: (A) Makes or alters an object, in whole or in part, so that it appears to have value because of age, antiquity, rarity, source or authorship that it does not have; (B) Possesses an object so made or altered, with intent to sell, pass or otherwise utter it; or (C) Authenticates or certifies an object so made or altered as genuine or as different from what it*

Data la tendenziale fallimentarietà dello strumento penale, i principali rimedi agli effetti negativi della contraffazione delle opere d'arte sono forniti dal diritto civile, in particolare dal diritto dei contratti e in materia di illeciti civili.

Infatti, lo *Uniform Commercial Code*⁴⁶ costituisce lo strumento legale più efficiente, poiché in grado di assicurare la correttezza delle transazioni aventi ad oggetto opere d'arte. Si prescrive la buona fede sia in fase di stipulazione sia in quella di esecuzione del contratto⁴⁷, e inoltre si prevede la possibilità di ottenere la restituzione in caso di vendita di prodotto difettoso.

Qualsiasi affermazione di fatto o promessa da parte del venditore verso l'acquirente, che sia correlata alla merce ceduta, diventa parte integrante dell'accordo, dunque anche una semplice descrizione dell'opera d'arte o una manifestazione di un parere su di essa⁴⁸. Tale parere, se il venditore è un mercante d'arte, equivale a una dichiarazione di autenticità.

L'inserimento nel contratto di una clausola di esonero dalla responsabilità ha effetto solo se esplicita e se il venditore non abbia fatto alcuna asserzione in merito all'autenticità dell'opera. Ne consegue che il compratore, qualora abbia effettuato l'acquisto sulla base delle affermazioni del venditore e il prodotto non fosse

is. [...] (b) Criminal simulation is punishable as theft pursuant to § 39-14-105, but in no event shall criminal simulation be less than a Class E felony».

⁴⁶ Lo *Uniform Commercial Code* (U.C.C.) è una raccolta di norme modello che regolano diversi istituti giuridici relativi alle operazioni commerciali, come i contratti di vendita, le locazioni, i titoli negoziabili, le lettere di credito, le operazioni garantite. Attualmente tutti gli Stati federati e il District of Columbia hanno adottato l'U.C.C. (eccetto la Louisiana che ne ha recepito solo alcune parti).

⁴⁷ Art. 1-304 U.C.C.: «*Every contract or duty within the Uniform Commercial Code imposes an obligation of good faith in its performance and enforcement*».

⁴⁸ Art. 2-313 U.C.C.: «*(1) In this section, "immediate buyer" means a buyer that enters into a contract with the seller. (2) Express warranties by the seller to the immediate buyer are created as follows: (a) Any affirmation of fact or promise made by the seller which relates to the goods and becomes part of the basis of the bargain creates an express warranty that the goods shall conform to the affirmation or promise. (b) Any description of the goods which is made part of the basis of the bargain creates an express warranty that the goods shall conform to the description. (c) Any sample or model that is made part of the basis of the bargain creates an express warranty that the whole of the goods shall conform to the sample or model. (3) It is not necessary to the creation of an express warranty that the seller use formal words such as "warranty" or "guarantee" or that the seller have a specific intention to make a warranty, but an affirmation merely of the value of the goods or a statement purporting to be merely the seller's opinion or commendation of the goods does not create a warranty. (4) Any remedial promise made by the seller to the immediate buyer creates an obligation that the promise will be performed upon the happening of the specified event*».

conforme alle caratteristiche dichiarate, potrà intentare una causa contro il venditore, sia che quest'ultimo abbia agito in buona fede sia con intento doloso⁴⁹. Anche la *Federal Trade Commission*, agendo sotto l'autorità dell'*FTC Act*⁵⁰, è autorizzata a promuovere autonomamente un'azione contro i falsari di opere d'arte. Infatti, l'*FTC Act* è stato usato per contrastare una vasta gamma di pratiche commerciali sleali nel mercato dell'arte, tra le quali si fa rientrare la vendita di opere contraffatte⁵¹. Si riporta, a titolo di esempio, la causa *FTC v. Magui Publishers, Inc.*, in cui il convenuto (una galleria d'arte) fu ritenuto responsabile di aver immesso sul mercato alcune acqueforti e litografie recanti la firma contraffatta di Salvador Dali⁵².

Tuttavia, lo strumento di diritto civile maggiormente utilizzato per affrontare la contraffazione di opere d'arte rimane la *civil fraud*.

Una volta intrapresa un'azione civile per frode, l'attore generalmente deve provare che il convenuto ha rappresentato falsamente un fatto materiale, che tale rappresentazione è stata data con l'intenzione di ingannare, che egli ha ragionevolmente riposto affidamento sulla medesima rappresentazione e, infine, che ha subito dei danni. Come è intuibile, soddisfare tutti questi requisiti rappresenta per l'attore una sfida di non poco conto⁵³.

⁴⁹ CLARK, *The Perfect Fake: Creativity, Forgery, Art and the Law*, in *DePaul Journal of Art, Technology & Intellectual Property Law*, vol. XV, Issue 1, 2004, 25 ss.; AMINEDDOLEH, *Are You Faux Real?*, cit., 103 ss.

⁵⁰ La *Federal Trade Commission* (FTC) è un'agenzia indipendente del governo federale degli Stati Uniti, incaricata di prevenire pratiche commerciali sleali o ingannevoli. Istituita con il *Federal Trade Commission Act* nel 1914, la FTC regola le attività pubblicitarie, di *marketing*, e le pratiche di credito al consumo; inoltre impedisce accordi antitrust e pratiche sleali. Sebbene non abbia l'autorità di punire i trasgressori, agisce come ente di controllo del rispetto delle leggi in materia di commercio, conduce indagini, emette *cease-and-desist order*, convoca "pubbliche audizioni", intenta cause civili nelle *U.S. district court*, e garantisce l'esecuzione delle ingiunzioni delle Corti.

⁵¹ GIOCONDA, *Can Intellectual Property Laws*, cit., 60; AMINEDDOLEH, *Are You Faux Real?*, cit., 109 s.

⁵² U.S. Court of Appeal, Ninth Circuit, *Federal Trade Commission v. Magui Publishers, Inc.*, 9 F.3d 1551, 1993, in *openjurist.org*. La FTC presentò un ricorso «under sections 5 and 13(b) of the *FTC Act*, 15 U.S.C. §§ 45 and 53(b), for injunctive relief and disgorgement of earnings on account of deceptive practices in the sale of art prints». La prima disposizione menzionata protegge i consumatori da «unfair or deceptive acts or practices in or affecting commerce». Si parla di inganno (*deception*) «if there is a representation, omission or practice that is likely to mislead the consumer acting reasonably in the circumstances...». La vendita di un oggetto d'arte contraffatto a un'acquirente inconsapevole è un *deceptive act*. Per tale ragione, la Corte condannò Magui, ingiungendo alla galleria d'arte di astenersi permanentemente dal compiere attività fraudolente, e ordinando alla stessa di restituire \$1.96 milioni di profitti illeciti.

⁵³ AMINEDDOLEH, *Are You Faux Real?*, cit., 100 ss. V. U.S. District Court, Southern District of New York, *De Sole v. Knoedler Galley, LLC*, 974 F. Supp. 2d 274, 311, 313, 2013, in *casetext.com*. In

Infine, si può osservare che alcuni Stati hanno predisposto, a tutela dei consumatori, degli *statute*, i quali espressamente regolano le autentiche fornite dai mercanti d'arte⁵⁴. Questi solitamente garantiscono agli acquirenti il diritto di ricevere dal venditore una dichiarazione espressa di autenticità. Ciò non toglie che i compratori siano tenuti a usare nei propri acquisti la dovuta diligenza. Infatti, nonostante gli elevati costi, alcune corti hanno penalizzato gli acquirenti per non essersi rivolti a degli esperti allo scopo di ottenere un parere di autenticità, prima o subito dopo l'acquisto⁵⁵.

2. La legislazione in Spagna

L'indagine comparatistica prosegue con i maggiori ordinamenti giuridici facenti parte dell'Unione europea, ovverosia la Francia, la Germania e la Spagna, accomunati dalla mancata, o incompleta, previsione di uno specifico delitto di falsificazione di oggetti d'arte. In particolare, con questo paragrafo si cercherà di comprendere come l'ordinamento spagnolo tuteli penalmente l'opera d'arte dal fenomeno della contraffazione.

In primo luogo, è possibile fornire una definizione giuridica del concetto di opera d'arte. Nel *Código penal* esiste una sola allusione esplicita a tale concetto all'art. 270⁵⁶, in cui si fa uso dell'espressione *obra literaria, artística o científica*. Il

tale circostanza il giudice ritenne dimostrati dall'attore tutti e cinque gli elementi costitutivi della truffa, richiamati nel testo della sentenza: «*In New York, a claim for fraud consists of "(1) misrepresentation of a material fact; (2) the falsity of that misrepresentation; (3) scienter, or intent to defraud; (4) reasonable reliance on that representation; and (5) damage caused by such reliance."*».

⁵⁴ Lo Stato di New York ha espressamente previsto all'art. 13.01 della *New York Arts and Cultural Affairs Law* che il certificato di autenticità fornito dal mercante d'arte all'acquirente costituisce garanzia dei fatti in esso affermati: «*Whenever an art merchant, in selling or exchanging a work of fine art, furnishes to a buyer of such work who is not an art merchant a certificate of authenticity or any similar written instrument it: (a) Shall be presumed to be part of the basis of the bargain; and (b) Shall create an express warranty for the material facts stated as of the date of such sale or exchange [...]*». V. U.S. District Court, Southern District of New York, *Dawson v. Malina, Inc.*, 463 F. Supp. 461, 1978, in *law.justia.com*.

⁵⁵ GIOCONDA, *Can Intellectual Property Laws*, cit., 62 s.

⁵⁶ Art. 270 comma 1 *Código penal*: «*Será castigado con la pena de prisión de seis meses a cuatro años y multa de doce a veinticuatro meses el que, con ánimo de obtener un beneficio económico directo o indirecto y en perjuicio de tercero, reproduzca, plagie, distribuya, comunique públicamente o de cualquier otro modo explote económicamente, en todo o en parte, una obra o prestación literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la autorización de los titulares de los correspondientes derechos de propiedad intelectual o de sus cesionarios*».

riferimento è all'art. 10 della *Ley de Propiedad Intelectual*⁵⁷, il quale, nel fissare l'oggetto della proprietà intellettuale, include nel concetto di opera tutte le creazioni originali letterarie, artistiche o scientifiche espresse con ogni mezzo o supporto, tangibile o intangibile, attualmente noto o che sarà inventato in futuro.

Successivamente, nell'elencare alcune delle manifestazioni del concetto così delineato, delimita le forme tipiche che l'opera d'arte può assumere: la scultura, la pittura, il disegno, l'incisione, la litografia, i fumetti, così come i relativi bozzetti o schizzi, e altre opere plastiche, siano o meno d'arte applicata.

Per quanto riguarda il requisito dell'originalità, la giurisprudenza più recente ha chiarito che un'opera debba intendersi originale quando è oggettivamente nuova, ovvero sia quando è possibile affermare che non corrisponda ad alcunché di già esistente⁵⁸; questa concezione si contrappone a una più risalente, di carattere soggettivo, la quale vorrebbe l'opera originale come il frutto dell'ingegno e della creatività dell'uomo⁵⁹.

Ciò premesso, la falsificazione in sé di opere d'arte non costituisce nell'ordinamento spagnolo né un delitto né una contravvenzione (*falta*)⁶⁰, e, come

⁵⁷ Art. 10 comma 1, Real D. Lgs. n. 1 del 12 aprile 1996: «*Son objeto de propiedad intelectual todas las creaciones originales literarias, artísticas o científicas expresadas por cualquier medio o soporte, tangible o intangible, actualmente conocido o que se invente en el futuro, comprendiéndose entre ellas: a) Los libros, folletos, impresos, epistolarios, escritos, discursos y alocuciones, conferencias, informes forenses, explicaciones de cátedra y cualesquiera otras obras de la misma naturaleza. b) Las composiciones musicales, con o sin letra. c) Las obras dramáticas y dramático-musicales, las coreografías, las pantomimas y, en general, las obras teatrales. d) Las obras cinematográficas y cualesquiera otras obras audiovisuales. e) Las esculturas y las obras de pintura, dibujo, grabado, litografía y las historietas gráficas, tebeos o comics, así como sus ensayos o bocetos y las demás obras plásticas, sean o no aplicadas. f) Los proyectos, planos, maquetas y diseños de obras arquitectónicas y de ingeniería. g) Los gráficos, mapas y diseños relativos a la topografía, la geografía y, en general, a la ciencia. h) Las obras fotográficas y las expresadas por procedimiento análogo a la fotografía. i) Los programas de ordenador.*»

⁵⁸ V. STS, 24.06.2004, n. 542, in *supremo.vlex.es*, in cui si afferma che l'originalità consiste «*en haber creado algo nuevo, que no existía anteriormente; es decir, la creación que aporta y constituye una novedad objetiva frente a cualquier otra preexistente: es original la creación novedosa, y esa novedad objetiva es la que determina su reconocimiento como obra y la protección por la propiedad intelectual que se atribuye sobre ella a su creador.*»

⁵⁹ Cfr. GARCIA SEDANO, *Análisis del criterio de originalidad para la tutela de la obra en el contexto de la ley de propiedad intelectual*, in *Anuario Jurídico y Económico Escorialense*, XLIX, 2016, 262 s.: «*En cuanto a la originalidad subjetiva, se entiende por tal el que la obra tenga su origen en la personalidad del autor, aunque el resultado creativo no sea nuevo, con los que estiman que con dicho concepto se hace referencia a la novedad objetiva de la obra.*»

⁶⁰ Con il termine *falta* si indica l'azione od omissione tipica, antigiuridica e colpevole posta in essere da un soggetto, dolosamente o colposamente, per la quale la legge penale prevede una sanzione lieve.

conseguenza, il contraffare o riprodurre un dipinto o una scultura non integra un illecito penale.

Al contrario, rileva come delitto il commerciare opere d'arte false facendole passare per autentiche o genuine. Infatti, la vendita di un'opera falsamente attribuita a un autore può costituire il delitto di *estafa* (truffa), tipicizzato all'art. 248 del *Código penal*⁶¹.

Perché ciò avvenga, è necessario che siano compresenti alcuni elementi: un inganno sufficiente a determinare un errore nella vittima, un atto di disposizione patrimoniale con conseguente pregiudizio della persona ingannata o di un terzo, nonché il fine di profitto.

È opportuno precisare che la *estafa* non si risolve in una mera somma di elementi, bensì esige un doppio nesso di causalità tra di essi, in particolare tra l'inganno e l'errore, da un lato, e tra l'errore e l'atto di disposizione patrimoniale, dall'altro.

L'inganno può essere definito come la simulazione o dissimulazione capace di indurre in errore uno o più soggetti, attraverso false affermazioni su dei fatti o giudizi di valore, espressi verbalmente o per atti concludenti, mediante una condotta attiva od omissiva. L'inganno, dunque, è l'elemento sostanziale che costituisce il nucleo della condotta tipica della *estafa*⁶².

Nel mercato dell'arte le modalità attraverso le quali si esplica l'inganno sono molteplici: la più ricorrente ha per oggetto l'autore dell'opera, tuttavia la casistica è più ampia, comprensiva altresì dell'inganno che ricada su dati rilevanti quali la firma, l'antichità dell'oggetto, la tecnica o il supporto utilizzati⁶³.

⁶¹ Art. 248 *Código penal*: «1. Cometan estafa los que, con ánimo de lucro, utilizaren engaño bastante para producir error en otro, induciéndolo a realizar un acto de disposición en perjuicio propio o ajeno. 2. También se consideran reos de estafa: a) Los que, con ánimo de lucro y valiéndose de alguna manipulación informática o artificio semejante, consigan una transferencia no consentida de cualquier activo patrimonial en perjuicio de otro. b) Los que fabricaren, introdujeran, poseyeran o facilitaren programas informáticos específicamente destinados a la comisión de las estafas previstas en este artículo. c) Los que utilizando tarjetas de crédito o débito, o cheques de viaje, o los datos obrantes en cualquiera de ellos, realicen operaciones de cualquier clase en perjuicio de su titular o de un tercero».

⁶² CHOCLAN, *El delito de estafa*, Barcellona, 2009, 99 ss.: «de acuerdo con la configuración típica que recibe el delito de estafa, puede decirse que el engaño es el medio típico para la inducción a la disposición patrimonial. [...] El engaño es un medio no violento del que se sirve el autor para viciar el consentimiento del disponenete, mediante la desfiguración de la realidad, bien alegando hechos falsos o ocultando los verdaderos; en cualquier caso, quebrantando la confianza del sujeto pasivo que cree razonablemente en la buena fe del autor».

⁶³ V. STS, 20.02.2006, n. 310, in *supremo.vlex.es*, in cui l'inganno era consistito nella vendita di alcuni dipinti falsi corredati da certificati di autenticità, anch'essi falsi. Inoltre, v. anche STS,

Il secondo elemento della *estafa* è l'errore, definibile come uno stato psicologico della vittima, una rappresentazione mentale inesatta della realtà⁶⁴. Tuttavia, per avere rilevanza, deve essere il risultato di un'azione ingannevole e costituire a sua volta causa della disposizione patrimoniale pregiudizievole.

Pertanto, si tende a escludere rilevanza penale a tutti quei casi in cui il giudizio erroneo sia il risultato non tanto della condotta dell'agente, quanto della negligenza del soggetto che subisce l'inganno.

La giurisprudenza, a tal proposito, ha affermato che la vittima ha un dovere di autotutela: nell'ipotesi in cui l'errore si rivelasse evitabile con una minima diligenza, non si potrebbe parlare di "inganno sufficiente" e, di conseguenza, il nesso causale tra quest'ultimo e l'errore non sussisterebbe.

In definitiva, quando i doveri di autotutela vengono disattesi, la lesione patrimoniale non sarebbe più imputabile oggettivamente all'agente, nonostante l'inganno possa comunque avere incidenza causale rispetto al pregiudizio patrimoniale⁶⁵.

In terzo luogo, l'atto di disposizione patrimoniale, compiuto dal soggetto passivo volontariamente, seppur con una volontà viziata da errore, caratterizza il delitto di *estafa* come un "delitto di autolesione", poiché è la stessa vittima a determinare un danno alla propria sfera giuridico-patrimoniale; ciò differenzia il reato in questione dai "delitti di impossessamento".

25.02.1980, n. 206, in *supremo.vlex.es*. In questo caso l'opera pittorica era stata alterata mediante raschiamento della firma dell'autore reale, sostituita con la firma di un autore diverso ma più quotato.

⁶⁴ ANTON ONECA, *Las estafas y otros engaños en el Código penal y en la jurisprudencia*, in *Nueva Enciclopedia Jurídica*, Barcellona, 1957, 56 ss.

⁶⁵ Cfr. STS, 15.02.2005, n.182, in *supremo.vlex.es*: «Desde este punto de vista, puede decirse que el tipo penal de la estafa protege el patrimonio en la medida en que su titular haya observado el comportamiento exigible en orden a su protección, pero no en el caso en que se haya relajado en la observancia de sus deberes de autotutela primaria. Por tanto, en la medida en que el error que sufre el sujeto pasivo, en atención a las circunstancias del caso particular, las relaciones entre autor y víctima y las circunstancias subjetivas de esta última, resulta evitable con una mínima diligencia y sea exigible su citación, no puede hablarse de engaño bastante y en consecuencia no puede ser imputado el error a la previa conducta engañosa quebrándose la correspondiente relación de riesgo pues "bastante" no es el engaño que puede ser fácilmente evitable, sino aquel que sea idóneo para vencer los mecanismos de defensa puestos por el titular del patrimonio perjudicado. En estos casos el error es producto del comportamiento negligente de la víctima. [...] En suma, cuando se infringen los deberes de autotutela, la lesión patrimonial no es imputable objetivamente a la acción del autor, por mucho que el engaño pueda ser causal -en el sentido de la teoría de la equivalencia de condiciones- respecto del perjuicio patrimonial».

Così si è affermato che il soggetto attivo della *estafa* sia l'autore mediato, mentre il soggetto passivo lo strumento, non doloso, attraverso il quale si concretizza la fattispecie delittuosa⁶⁶.

Inoltre, l'atto di disposizione sussiste anche qualora il possesso originario della cosa oggetto di disposizione sia illecito⁶⁷. La dottrina ritiene che l'espressione "atto" debba includere tanto le azioni positive quanto quelle omissive che producano il pregiudizio richiesto dalla legge⁶⁸. Può concludersi quindi che la disposizione patrimoniale consiste in un'azione positiva, omissiva o di tolleranza in grado di determinare in forma diretta una diminuzione del patrimonio.

Quest'ultima costituisce il pregiudizio patrimoniale, quarto elemento necessario ai fini della consumazione della *estafa*.

Per poter determinare tale pregiudizio è necessario comprendere preliminarmente che cosa debba intendersi per patrimonio e quali beni lo compongano. Secondo una concezione mista del patrimonio, ossia giuridico-economica e personalistica, seguita dalla giurisprudenza⁶⁹, il patrimonio è costituito da quei rapporti economici

⁶⁶ QUINTANO RIPOLLES, *Tratado de la parte especial del Derecho penal*, Tomo II, Madrid, 1977, 589.

⁶⁷ STS, 16.02.2007, n. 132, in *supremo.vlex.es*

⁶⁸ ANTON ONECA, *Las estafas y otros engaños*, cit., 56 ss.

⁶⁹ V. STS, 23.04.1992, n. 1996, in *supremo.vlex.es*, in cui si aderisce espressamente alla concezione mista del patrimonio, e si giunge alla conclusione che il criterio per determinare il danno patrimoniale deve far riferimento tanto alle componenti oggettive del patrimonio quanto a quelle soggettive, ovvero alla finalità patrimoniali perseguite dal soggetto titolare: «*El daño patrimonial depende de la existencia de una disminución del patrimonio vinculada casualmente con la disposición patrimonial erróneamente motivada. En esta línea se ha sostenido que el concepto de patrimonio a los efectos de establecer tal disminución patrimonial, no se limite a los valores puramente económicos (concepto económico de patrimonio) ni a la integridad de los derechos patrimoniales del titular (concepto jurídico de patrimonio). Por el contrario, se debe de un concepto mixto de patrimonio respecto de la cual la disminución que constituye el daño que deberá afectar tanto a los valores económicos como a los derechos patrimoniales del titular. Desde este estrecho punto de vista es claro que cuando el sujeto pasivo del engaño ha recibido un valor económico equivalente al precio no habría sufrido mengua objetiva alguna de su patrimonio. Ni sus valores económicos ni sus derechos se habrían visto afectados.*

Sin embargo, en la Doctrina moderna el concepto personal de patrimonio, según el cual el patrimonio constituye una unidad personalmente estructurada, que sirva al desarrollo de la persona en el ámbito económico, ha permitido comprobar que el criterio para determinar el daño patrimonial en la estafa no se debe reducir a la consideración de los componentes objetivos del patrimonio. El juicio sobre el daño, por el contrario, debe hacer referencia también a componentes individuales del titular del patrimonio. Dicho de otra manera: el criterio para determinar el daño patrimonial es un criterio objetivo-individual. De acuerdo con éste, también se debe tomar en cuenta en la determinación del daño propio de la estafa la finalidad patrimonial del titular del patrimonio. Consecuentemente, en los casos en los que la contraprestación, no sea de menor valor objetivo, pero implique una frustración de aquella finalidad, se debe apreciar también un daño patrimonial».

che l'ordinamento riconosce espressamente; dunque, oltre ai diritti soggettivi, comprenderebbe anche le aspettative dotate di fondamento giuridico, ma non le mere aspettative di fatto o le pretese invalide. Così, il pregiudizio patrimoniale sarebbe identificabile nella lesione della posizione giuridica che il soggetto titolare del patrimonio ha rispetto alla cosa oggetto dell'atto di disposizione.

Infine, per integrare la fattispecie delineata dall'art. 248 del *Código penal*, è necessario il fine di profitto, requisito soggettivo corrispondente alla forma di dolo indicata nell'ordinamento italiano con l'espressione "dolo specifico".

Secondo la giurisprudenza, questo deve essere inteso come il proposito da parte del soggetto attivo del reato di ottenere un vantaggio patrimoniale correlato, ma non necessariamente equivalente, al pregiudizio prodotto nella sfera giuridica del soggetto passivo⁷⁰.

Per riepilogare brevemente quanto affermato in merito alla fattispecie di *estafa*, è possibile riportare, come esempio, un caso oggetto di una sentenza della *Audiencia Provincial de Asturias* del 3 febbraio 2006⁷¹.

Qui il giudice ritenne sussistenti tutti gli elementi tipici del delitto di *estafa*: nello specifico, l'inganno era consistito nell'attribuire cinque opere pittoriche agli artisti Gabino e Alvaro, con la consapevolezza della natura contraffatta delle medesime; gli acquirenti erano stati indotti in errore circa l'autenticità dei quadri e il loro elevato valore; inoltre, come conseguenza dell'inganno e del successivo errore, gli acquirenti avevano realizzato un atto di disposizione patrimoniale e subito un pregiudizio, consistente nell'aver pagato per le opere falsificate molto più del loro effettivo valore; da ultimo, il fine di profitto veniva desunto dal lucro concretamente conseguito dall'imputata attraverso la vendita dei dipinti falsi.

Per quanto concerne le forme circostanziate del reato di *estafa*, l'articolo 250, al comma 1⁷² numero 3, prevede un'aggravante per l'ipotesi in cui il delitto ricada su

⁷⁰ STS, 9.04.2003, n. 507, in *supremo.vlex.es*, in cui si afferma che il fine di profitto deve essere inteso «*propósito por parte del infractor de obtención de una ventaja patrimonial correlativa, aunque no necesariamente equivalente, al perjuicio ocasionado, eliminándose, pues, la incriminación a título de imprudencia*».

⁷¹ SAP Asturias, 3.02.2006, n. 7, in *audiencias.vlex.es*.

⁷² Art. 250 comma 1, Código penal: «*El delito de estafa será castigado con las penas de prisión de uno a seis años y multa de seis a doce meses, cuando: 1.º Reaiga sobre cosas de primera necesidad, viviendas u otros bienes de reconocida utilidad social. 2.º Se perpetre abusando de firma de otro, o sustrayendo, ocultando o inutilizando, en todo o en parte, algún proceso, expediente, protocolo o documento público u oficial de cualquier clase. 3.º Reaiga sobre bienes que integren el patrimonio*

quei beni che sono parte integrante del patrimonio artistico, storico, culturale o scientifico. Tuttavia, in giurisprudenza si è osservato che le opere o gli oggetti d'arte se falsificati non possono essere ricondotti nell'ambito del patrimonio storico-artistico e, dunque, non sarebbe configurabile tale circostanza aggravante⁷³.

In merito al numero 5 del medesimo articolo, si ha aggravamento di pena quando il valore della truffa supera i 50.000 euro o viene coinvolto un elevato numero di persone: si tratta di una circostanza oggettiva che, nella sua prima parte, fa riferimento esclusivo al dato dell'importo defraudato, a differenza della circostanza di cui al numero 4, la quale invece aggrava la pena in considerazione dell'entità del pregiudizio subito dal soggetto passivo del reato⁷⁴.

Un certo interesse per la materia dei falsi d'arte è ricoperto anche dalla circostanza aggravante del numero 6, la quale sussiste quando si commette abuso delle relazioni personali esistenti tra vittima e autore della truffa, o si sfrutta la credibilità derivante dall'esercizio di una determinata professione, come nel caso in cui il soggetto attivo della *estafa* sia uno stimato mercante d'arte.

La giurisprudenza ha specificato che il presupposto dell'aggravante deve consistere in un rapporto di fiducia antecedente e distinto da quello che si instaura al momento del verificarsi della condotta tipica⁷⁵.

Le opere d'arte false solitamente sono accompagnate da certificati, anch'essi falsi, che ne attestano l'autenticità. Dunque, oltre al delitto di truffa, potrebbe applicarsi

artístico, histórico, cultural o científico. 4.º Revista especial gravedad, atendiendo a la entidad del perjuicio y a la situación económica en que deje a la víctima o a su familia. 5.º El valor de la defraudación supere los 50.000 euros, o afecte a un elevado número de personas. 6.º Se cometa con abuso de las relaciones personales existentes entre víctima y defraudador, o aproveche éste su credibilidad empresarial o profesional. 7.º Se cometa estafa procesal. Incurren en la misma los que, en un procedimiento judicial de cualquier clase, manipularen las pruebas en que pretendieran fundar sus alegaciones o emplearen otro fraude procesal análogo, provocando error en el juez o tribunal y llevándole a dictar una resolución que perjudique los intereses económicos de la otra parte o de un tercero. 8.º Al delinquir el culpable hubiera sido condenado ejecutoriamente al menos por tres delitos comprendidos en este Capítulo. No se tendrán en cuenta antecedentes cancelados o que debieran serlo».

⁷³ SAP Madrid, 22.02.2006, n. 74, in *audiencias.vlex.es*.

⁷⁴ ESQUIVIAS JARAMILLO, *El delito de estafa y su tipo agravado por el perjuicio y valor de la defraudación*, in *CEFLegal*, n. 170, 2015, 190 ss.

⁷⁵ STS, Sala II, 20.06.2001, in *supremo.vlex.es*: «La agravación específica de abuso de relaciones personales junto al aprovechamiento de una credibilidad empresarial o profesional aparecen caracterizados "por la especial naturaleza de la fuente que provoca la confianza", lo que supone que la aplicación de la agravación debe derivarse de una relación distinta de la que por sí misma representa la relación jurídica que integra la conducta engañosa. Es decir, el presupuesto de la agravación responde a una confianza anterior y distinta de la que se crea con la conducta típica del delito de estafa».

il delitto di falsificazione documentale di cui all'art. 395 del *Código penal*⁷⁶, posto in relazione con i primi tre numeri dell'art. 390 comma 1⁷⁷.

Tuttavia, per giurisprudenza costante del *Tribunal Supremo*, quando la *estafa* si realizza mediante la falsità di un documento privato, devono trovare applicazione le regole del concorso apparente di norme⁷⁸. La ragione a fondamento di tale orientamento risiede nel fatto che il falso in documento privato richiede un pregiudizio per il terzo o almeno l'intenzione di provocarlo, producendo un conflitto apparente di norme, risolvibile per mezzo dei criteri elencati all'art. 8 del *Código penal*⁷⁹. Nell'ipotesi in cui si realizza il pregiudizio economico, si ritiene applicabile il criterio della gravità e cioè si punisce solo la condotta, in concreto, sanzionata più gravemente: dunque, a prevalere sarebbe la norma incriminatrice della truffa. Diversamente, nel caso in cui non si produce il pregiudizio, si considera applicabile il principio di specialità, con la conseguenza che a prevalere sarebbe la norma sanzionante il falso in documento privato.

3. La legislazione in Francia

L'ordinamento francese, dai codici napoleonici fino ad oggi, ha seguito un approccio multiforme nel contrastare il pervasivo fenomeno del falso d'arte.

⁷⁶ Art. 395 *Código penal*: «El que, para perjudicar a otro, cometiere en documento privado alguna de las falsedades previstas en los tres primeros números del apartado 1 del artículo 390, será castigado con la pena de prisión de seis meses a dos años».

⁷⁷ Art. 390 comma 1 *Código penal*: «Será castigado con las penas de prisión de tres a seis años, multa de seis a veinticuatro meses e inhabilitación especial por tiempo de dos a seis años, la autoridad o funcionario público que, en el ejercicio de sus funciones, cometa falsedad: 1.º Alterando un documento en alguno de sus elementos o requisitos de carácter esencial. 2.º Simulando un documento en todo o en parte, de manera que induzca a error sobre su autenticidad. 3.º Suponiendo en un acto la intervención de personas que no la han tenido, o atribuyendo a las que han intervenido en él declaraciones o manifestaciones diferentes de las que hubieran hecho. [...]».

⁷⁸ STS, 17.03.2009, n. 236, in *supremo.vlex.es*: «Constituye doctrina reiterada y consolidada de esta Sala la incompatibilidad del delito de falsedad en documento privado (art. 395 C.P.) y la estafa del art. 248 y concordantes, por la fundamental razón de que la descripción del tipo falsario incorpora un elemento subjetivo del injusto integrado por el ánimo de perjudicar a un tercero ("para perjudicar a otro" textualmente) y de ese modo la utilización de un documento para engañar a otro causando perjuicio en que consiste la estafa, constituye una conducta que incluye todos los elementos del art. 395, existiendo perfecta coincidencia en sus componentes típicos, pues el engaño de la estafa es el efecto producido por el documento falso».

⁷⁹ Art. 8 *Código penal*: «Los hechos susceptibles de ser calificados con arreglo a dos o más preceptos de este Código, y no comprendidos en los artículos 73 a 77, se castigarán observando las siguientes reglas: 1.º El precepto especial se aplicará con preferencia al general. [...] 4.º En defecto de los criterios anteriores, el precepto penal más grave excluirá los que castiguen el hecho con pena menor».

Infatti, sebbene il legislatore francese abbia predisposto un apposito testo di legge per reprimere penalmente la contraffazione delle opere d'arte, ovverosia la legge del 9 febbraio 1895, la c.d. *loi Bardoux*⁸⁰, come si avrà modo di constatare, generalmente trovano applicazione fattispecie diverse, contenute in testi più generici.

Inoltre, sarebbero utilizzabili anche alcune disposizioni collocate all'interno del *Code de la propriété intellectuelle*⁸¹, il quale ha abrogato la legge dell'11 marzo 1957 sulla proprietà letteraria e artistica⁸².

La legge del 9 febbraio 1895 è l'unica normativa potenzialmente idonea a trattare compiutamente la materia dei falsi d'arte, eppure, fin dal momento della sua promulgazione, ha avuto solo un ruolo secondario, se non addirittura marginale.

Il provvedimento è strutturato in quattro articoli dal testo chiaro, il quale nel tempo ha subito solo modifiche marginali.

L'articolo 1⁸³ stabilisce la pena della reclusione nella misura fissa di due anni e della multa di 75000 euro per chi, su un'opera di pittura, scultura, disegno, incisione o musica, ha apposto indebitamente o fatto apparire in modo fraudolento un nome diverso da quello dell'autore, nonché per colui che, sulle medesime opere, ha apposto l'imitazione della firma o del segno adottato dall'autore, in modo fraudolento e con lo scopo di ingannare l'acquirente sull'identità dell'autore.

⁸⁰ *Loi* 1895-02-09 *Bulletin des Lois*, 12e S., B. 1682, n° 29123. La legge in materia di frode artistica fu promulgata il 9 febbraio 1895, dopo un lungo processo legislativo, caratterizzato da esitazioni e ripensamenti. Il primo progetto risale al 1839 e collocava le disposizioni in tema di falso d'arte nel contesto di una legge più generale sulla proprietà letteraria e artistica. In seguito, si preferì ridimensionare il progetto iniziale e adottare un testo limitato a un ambito ben preciso, quello della frode artistica.

⁸¹ Il *Code de la propriété intellectuelle*, emanato con la l. n. 92-597 del 1 luglio 1992, riunisce tutti i testi legislativi e regolamentari relativi alla tutela della proprietà artistica e letteraria e alla tutela della proprietà industriale. La finalità principale del Codice consiste nel garantire la protezione delle opere dell'ingegno (*œuvres de l'esprit*).

⁸² L. n. 57-298 dell'11 marzo 1957.

⁸³ Art. 11. del 9 febbraio 1895: «*Sont punis de deux ans d'emprisonnement et de 500 000 F d'amende, sans préjudice des dommages-intérêts s'il y a lieu [*sanctions pénales*]: Ceux qui auront apposé ou fait apparaître frauduleusement un nom usurpé sur une oeuvre de peinture, de sculpture, de dessin, de gravure et de musique; Ceux qui, sur les mêmes oeuvres, auront frauduleusement et dans le but de tromper l'acheteur sur la personnalité de l'auteur, imité sa signature ou un signe adopté par lui*».

Il testo originale del 1895, modificato dall'art. 33 della l. n. 94-102 del 5 febbraio 1994, prevedeva una sanzione differente: la reclusione da un minimo di un anno a un massimo di cinque anni, e l'ammenda non inferiore a 0,16 F e non superiore a 30 F.

L'articolo 2⁸⁴ estende le stesse sanzioni ai mercanti o intermediari che hanno scientemente ricettato, messo in vendita o in circolazione gli oggetti recanti quei nomi, firme o segni.

Dall'analisi di queste disposizioni emerge che il campo d'azione della *loi Bardoux* è limitato. Il legislatore del 1895, infatti, ha preferito circoscrivere l'intervento penalistico alla protezione delle opere pittoriche, delle sculture, dei disegni, delle opere di incisione e di musica⁸⁵; inoltre, ha stabilito che, in queste categorie, la legge si applichi solo alle opere non diventate di dominio pubblico⁸⁶. Resta, dunque, esclusa una vasta porzione del mercato dell'arte e dell'antiquariato, costituita dalla compravendita di oggetti antichi, non necessariamente di interesse storico-artistico, così come sono omesse le opere d'arte applicata, le opere architettoniche, le opere immateriali, o, ancora, le opere letterarie⁸⁷.

In secondo luogo, viene sanzionato solo un certo tipo di frode, e cioè quella che ha per oggetto l'identità dell'autore dell'opera d'arte, consistente nell'usurpare il nome

⁸⁴ Art. 2 l. del 9 febbraio 1895: «*Les mêmes peines seront applicables à tout marchand ou commissionnaire qui aura sciemment recélé, mis en vente ou en circulation les objets revêtus de ces noms, signatures ou signes*».

⁸⁵ V. Cassation, Chambre criminelle, 28 aprile 1987, n. 85-94850, in *legifrance.gouv.fr*, in cui si avalla un'interpretazione estensiva del termine *gravure* (incisione), come comprensivo delle litografie: «*Attendu qu'en cet état la Cour d'appel n'a pas encouru les griefs allégués dès lors que constituant, non pas une reproduction réalisée grâce à une opération extérieure à l'oeuvre elle-même, mais un procédé technique d'édition de cette dernière à laquelle elle s'identifie, une lithographie, fût-elle tirée à de nombreux exemplaires, doit être considérée comme une gravure bénéficiant, en tant que telle, de la protection instaurée par le législateur pour sauvegarder les droits des auteurs et qu'en conséquence est répréhensible, au regard des dispositions de la loi du 9 février 1985, l'apposition sur lesdits exemplaires des mentions prohibées par ce texte*».

⁸⁶ Art. 4 l. del 9 febbraio 1895: «*La présente loi est applicable aux oeuvres non tombées dans le domaine public, sans préjudice pour les autres de l'application de l'article 423 du code pénal*».

Secondo l'articolo L 123-4 del *Code de la propriété intellectuelle*, un'opera diventa di dominio pubblico nel momento in cui scade il termine di protezione legale del diritto esclusivo, riconosciuto all'autore e ai suoi eredi, di sfruttare l'opera in qualsiasi forma e di trarne un beneficio pecuniario; ciò si verifica dopo 70 anni dalla morte dell'autore. Conseguentemente, la legge del 9 febbraio 1895 tutela solo le opere degli artisti contemporanei e non quelle realizzate da autori deceduti da più di 70 anni.

⁸⁷ CHATELAIN, *Œuvres d'art et objets de collection en droit français*, Paris, 1982, 271; NARDON, *Droit pénal de l'art: le faux artistique*, in *La Revue de l'Avocat Conseil d'Entreprises*, n. 129, 2014, 47.

di un'artista⁸⁸ o contraffare la firma o il segno dell'autore, allo scopo di ingannare l'acquirente⁸⁹.

Per quanto riguarda i mercanti d'arte o intermediari che hanno ricettato, messo in vendita o in circolazione le opere contraffatte, la giurisprudenza interpreta i termini usati dalla legge in senso ampio, ricomprendendo tutti coloro che esercitano abitualmente atti di commercio⁹⁰.

Con specifico riferimento alla ricettazione, la Corte di Cassazione ha ritenuto che l'occultamento possa avvenire anche in casa del mercante e non solo in negozio. Ciò non significa che chiunque abbia acquistato un'opera falsa, con la consapevolezza o meno della sua falsità, per tenerla in casa, sia un ricettatore; è tale il mercante o intermediario che compra l'opera per tenerla provvisoriamente, in attesa di un'occasione favorevole per rimetterla in circolazione⁹¹.

Infine, con l'articolo 3⁹², la legge del 1895 ha introdotto una disposizione interessante concernente la sorte delle opere d'arte riconosciute come false all'esito

⁸⁸ La condotta di usurpazione del nome consiste nell'apposizione su un'opera di un nome diverso da quello dell'autore della stessa. La legge del 1895, dunque, considera la firma come elemento decisivo per determinare l'autenticità di un'opera. Non manca tuttavia chi ha criticato tale impostazione, sottolineando come una firma falsa può non costituire prova della falsità dell'opera, in quanto è possibile che delle opere autentiche rechino una firma imitata. Sul punto, v. HENAFF, *Les lacunes de la loi de 1895 sur le faux artistique*, in *Communication commerce électronique*, n. 2, 2006, 21 ss.

Per quanto riguarda l'elemento soggettivo del reato in questione, esso è costituito dalla natura fraudolenta dell'apposizione della firma; per giurisprudenza consolidata, tale natura è provata dal fatto stesso di aver apposto una firma falsa sull'opera. V. Cour d'appel, Paris, Chambre 13, 25 febbraio 1958, in NARDON, *Droit pénal de l'art: le faux artistique*, 47.

⁸⁹ L'elemento materiale del reato di contraffazione di opere d'arte mediante imitazione della firma consiste, secondo la giurisprudenza, nell'imitazione della firma o del monogramma del vero autore dell'opera, mentre l'elemento soggettivo richiede, oltre alla volontà di contraffare l'opera d'arte, anche la volontà di ingannare l'acquirente sull'identità dell'autore. V. Cour d'appel, Paris, Chambre 13, 2 novembre 1960, in NARDON, *Droit pénal de l'art: le faux artistique*, 48.

⁹⁰ V. Cassation, Chambre criminelle, 26 ottobre 1965, n. 64-92130, in *legifrance.gouv.fr*, in cui un mercante di dipinti fu condannato per aver consapevolmente messo in circolazione un'opera recante la firma fraudolentemente imitata di H. Matisse. L'autore del reato aveva cercato un'acquirente per l'opera falsa tramite un intermediario, utilizzando un falso certificato di autenticità. V. inoltre Cassation, Chambre criminelle, 12 maggio 1987, n. 85-96418, in *legifrance.gouv.fr*. Il Centro Pompidou di Parigi aveva acquistato nel 1977 tre dipinti di Piet Mondrian, opere che in seguito si rivelarono essere false. La difesa dell'imputata, Madame V., perseguita per frode artistica e uso di falsi certificati, sostenne davanti alla Corte d'appello di Parigi che la propria assistita non potesse essere considerata un "mercante" ai sensi della legge del 1895. La sentenza del 3 dicembre 1985, confermata da quella del 12 maggio 1987 della Corte di Cassazione, respinse tale difesa, stabilendo che i soggetti abitualmente coinvolti nel commercio di quadri devono essere ritenuti "marchand".

⁹¹ Cassation, Chambre criminelle, 20 luglio 1906, D 1906-481, in CHATELAIN, *Œuvres d'art et objets de collection en droit français*, cit., 272.

⁹² Art. 3 l. del 9 febbraio 1895: «*La juridiction qui a statué peut prononcer la confiscation de ces oeuvres ou leur remise au plaignant*». Nella versione originale del 1895, modificata dall'art. 34 della l. n. 94-102 del 5 febbraio 1994, si stabiliva che gli oggetti confiscati dovessero essere restituiti

del procedimento penale. Al giudice che ha pronunciato la sentenza è riconosciuta la facoltà di disporre la confisca delle opere false sequestrate o la restituzione delle medesime al querelante, anche in caso di proscioglimento o assoluzione⁹³.

Inoltre, l'articolo L3211-19 del *Code général de la propriété des personnes publique*⁹⁴ stabilisce che le opere così confiscate siano distrutte o depositate presso i musei statali e le sue istituzioni pubbliche, previo parere dell'autorità competente dello Stato⁹⁵.

In passato la giurisprudenza ha ritenuto applicabili alla materia dei falsi d'arte due testi di legge, attualmente abrogati⁹⁶: la legge del 28 luglio del 1824⁹⁷ e la legge del 24 giugno del 1928⁹⁸, entrambe reprimenti le alterazioni condotte volutamente su certi oggetti, al fine di indurre in errore terzi sulla reale origine dei medesimi oggetti.

La prima di esse sanzionava chiunque, per aggiunta, soppressione, o alterando in qualsiasi modo gli oggetti creati, avesse apposto il nome di un produttore diverso da quello dell'autore; inoltre puniva chiunque avesse messo in vendita o in circolazione gli oggetti così alterati⁹⁹.

all'autore della denuncia e distrutti solo in caso di rifiuto dello stesso: «*Les objets délictueux seront confisqués et remis au plaignant ou détruits sur son refus de les percevoir*».

⁹³ Art. 3-1 l. del 9 febbraio 1895: «*Elle peut procéder de même, en cas de non-lieu ou de relaxe, lorsqu'il est établi que les oeuvres saisies constituent des faux*». Questo articolo fu introdotto con la l. n. 94-102 del 5 febbraio 1994.

⁹⁴ Art. L3211-19 del *Code général de la propriété des personnes publique*: «*Il n'est pas procédé à l'aliénation des objets de caractère historique, artistique ou scientifique appartenant à l'Etat et destinés à être placés dans les musées de l'Etat ou dans un établissement public de l'Etat ayant vocation à recevoir de tels objets ou dans un immeuble classé ou inscrit au titre des monuments historiques pour y être classés dans le domaine public ainsi que des oeuvres contrefaisantes mentionnées par la loi du 9 février 1895 sur les fraudes en matière artistique.*

Les oeuvres contrefaisantes mentionnées par la loi du 9 février 1895 précitée et confisquées dans les conditions fixées par ses articles 3 et 3-1 sont soit détruites, soit déposées dans les musées de l'Etat et de ses établissements publics, après avis de l'autorité compétente de l'Etat».

⁹⁵ V. Cassation, Chambre criminelle, 26 ottobre 1965, n. 64-92130, cit., in cui fu disposta la confisca e la distruzione dello "strumento del delitto", ovvero sia il dipinto recante la firma falsa di Matisse.

⁹⁶ CHATELAIN, *Œuvres d'art et objets de collection en droit français*, cit., 273.

⁹⁷ *Loi du 28 juillet 1824 relative aux altérations ou suppositions de noms sur les produits fabriqués*, abrogata dall'art. 4 della l. n. 93-949 del 26 luglio 1993.

⁹⁸ *Loi du 24 juin 1928 relative à la protection des numéros et signes quelconques servant à identifier les marchandises*, abrogata dall'art. 4 della l. n. 93-949 del 26 luglio 1993. Il testo della legge del 1928 è stato riprodotto nel *Code de la consommation*.

⁹⁹ Art. 1 l. del 28 luglio 1824: «*Quiconque aura, soit apposé, soit fait apparaître, par addition, retranchement, ou par une altération quelconque, sur les objets fabriqués, le nom d'un fabricant autre que celui qui en est l'auteur, ou la raison commerciale d'une fabrique autre que celle où lesdits objets auront été fabriqués, ou enfin le nom d'un lieu autre que celui de la fabrication, sera puni des peines portées en l'article 423 du code pénal [*sanctions*], sans préjudice des dommages-intérêts, s'il y a lieu.*

La Corte di Cassazione giudicò la norma applicabile alle “*arts d’edition*”, ai bronzi, alle incisioni, alle tappezzerie, in quanto “oggetti creati”, con il vantaggio che tali oggetti d'arte potevano così ricevere protezione senza limiti di tempo, dunque anche se d’arte antica¹⁰⁰.

Il secondo testo di legge aveva un campo di applicazione più ampio di quello della legge del 1824, poiché non si applicava soltanto agli “oggetti creati”, ma a tutte le “merci”. Oltre a ciò, si sanzionavano non solo le modifiche concernenti il nome del produttore, ma anche ogni alterazione di lettere, cifre, numeri di serie, ecc. apposte sui beni al fine di identificarli¹⁰¹.

Per quanto, invece, attiene alle fattispecie codicistiche, è possibile fare ricorso agli articoli 441-1¹⁰² e 441-7¹⁰³ del *Code penal*, che sanzionano le condotte di falso e uso di falso, così come all’articolo 313-1¹⁰⁴, il quale reprime il delitto di truffa.

Se da tempo si è respinta l’opinione che assimilava l’opera d'arte a una scrittura privata, poiché la firma non può essere considerata una prova di un diritto o di un

Tout marchand, commissionnaire ou débitant quelconque sera passible des effets de la poursuite, lorsqu’il aura sciemment exposé en vente ou mis en circulation les objets marqués de noms supposés ou altérés». La disposizione in questione è stata recepita all’interno del *Code de la consommation* negli artt. L413-4, L413-5, L451-9, L451-10.

¹⁰⁰ V. Cassation, Chambre criminelle, 29 novembre 1879, S 1880-1-185 in CHATELAIN, *Œuvres d’art et objets de collection en droit français*, cit., 280; V. anche Cour de appel, Paris, 21 febbraio 1956, in *Annales de la propriété industrielle*, 1958, 243.

¹⁰¹ Art. 1 l. del 24 giugno 1928: «*Sera punie des peines prévues par l’article 1er de la loi du 1er août 1905 toute personne qui aura frauduleusement supprimé, masqué, altéré ou modifié de façon quelconque les noms, signatures, monogrammes, lettres, chiffres, numéros de série, emblèmes, signes de toute nature apposés sur les marchandises et servant à les identifier. Seront punis des mêmes peines les complices de l’auteur principal*». La norma è stata riprodotta all’art. L217-2 del *Code de la consommation*.

¹⁰² Art. 441-1 *Code penal*: «*Constitue un faux toute altération frauduleuse de la vérité, de nature à causer un préjudice et accomplie par quelque moyen que ce soit, dans un écrit ou tout autre support d’expression de la pensée qui a pour objet ou qui peut avoir pour effet d’établir la preuve d’un droit ou d’un fait ayant des conséquences juridiques*».

Le faux et l’usage de faux sont punis de trois ans d’emprisonnement et de 45 000 euros d’amende.

¹⁰³ Art. 441-7 *Code penal*: «*Indépendamment des cas prévus au présent chapitre, est puni d’un an d’emprisonnement et de 15 000 euros d’amende le fait: 1° D’établir une attestation ou un certificat faisant état de faits matériellement inexacts; 2° De falsifier une attestation ou un certificat originellement sincère; 3° De faire usage d’une attestation ou d’un certificat inexact ou falsifié.*

Les peines sont portées à trois ans d’emprisonnement et à 45 000 euros d’amende lorsque l’infraction est commise soit en vue de porter préjudice au Trésor public ou au patrimoine d’autrui, soit en vue d’obtenir un titre de séjour ou le bénéfice d’une protection contre l’éloignement».

¹⁰⁴ Art. 313-1 *Code penal*: «*L’escroquerie est le fait, soit par l’usage d’un faux nom ou d’une fausse qualité, soit par l’abus d’une qualité vraie, soit par l’emploi de manoeuvres frauduleuses, de tromper une personne physique ou morale et de la déterminer ainsi, à son préjudice ou au préjudice d’un tiers, à remettre des fonds, des valeurs ou un bien quelconque, à fournir un service ou à consentir un acte opérant obligation ou décharge.*

L’escroquerie est punie de cinq ans d’emprisonnement et de 375 000 euros d’amende».

fatto avente conseguenze giuridiche, per contro, la fattispecie di falso e uso di falso si è dimostrata utile per colpire la pratica dei falsi certificati di autenticità delle opere d'arte, i quali possono essere compresi tra le scritture private¹⁰⁵.

Anche la fattispecie di truffa è ritenuta applicabile alla materia in analisi, ed è integrata dalla condotta di chi, mediante l'uso di un falso nome o di una falsa qualità, l'abuso di una qualità reale, o mediante raggiri, induce in errore una persona fisica o giuridica e la determina in tal modo, a pregiudizio dell stessa o di terzi, a trasferire fondi, valori o qualsiasi altro bene, a fornire un servizio o a compiere un atto costitutivo o estintivo di un diritto.

Tuttavia, l'estensione dell'ambito applicativo del reato di truffa alla materia dei falsi artistici ha richiesto la risoluzione di alcune questioni interpretative.

In primo luogo, al quesito se la consegna all'acquirente di un'opera firmata in modo falso potesse integrare la condotta di uso di falso nome, si è data una risposta generalmente negativa, in quanto il falsario non dissimula il proprio nome, ma falsifica il nome dell'autore dell'oggetto venduto.

Al contrario, la contraffazione dell'opera stessa o la falsificazione dei certificati a essa relativa costituiscono effettivamente quei raggiri necessari per integrare il delitto in questione. Di conseguenza, molti dei casi di falso nell'arte affrontati dalla giustizia penale sono stati risolti facendo ricorso alla fattispecie di truffa¹⁰⁶.

Come già anticipato, anche alcune norme contenute nel *Code de la propriété intellectuelle* sono utilizzate per contrastare il fenomeno della contraffazione di opere d'arte e, in particolare, per proteggere il nome degli artisti e l'integrità della loro produzione.

La legge garantisce all'artista, anche dopo che abbia ceduto la sua opera, alcuni diritti, più precisamente il diritto di utilizzazione economica (un diritto patrimoniale

¹⁰⁵ CHATELAIN, *Œuvres d'art et objets de collection en droit français*, cit., 274. V. Cassation, Chambre criminelle, 22 febbraio 1995, n. 94-81261, in *legifrance.gouv.fr*.

¹⁰⁶ CHATELAIN, *Œuvres d'art et objets de collection en droit français*, cit., 275. V. Cassation, Chambre criminelle, 3 maggio 2001, n. 00-86691, in *legifrance.gouv.fr*. L'imputato, condannato per truffa e pubblicità ingannevole, era stato accusato di aver indotto i circa 3000 visitatori della mostra su Van Gogh da lui organizzata a pagare un biglietto d'ingresso, facendo ricorso alla falsa qualità di storico dell'arte e utilizzando falsi certificati d'autenticità per quindici, presunte, opere inedite di Van Gogh.

cedibile)¹⁰⁷, il diritto di seguito (un diritto patrimoniale incedibile)¹⁰⁸, e il diritto morale incedibile, il quale è possibile scomporre in diversi elementi (diritto di divulgazione, diritto al rispetto del nome, dell'opera ecc.)¹⁰⁹.

Tali diritti sono tutelati da disposizioni sia di carattere sostanziale sia di carattere procedurale. Limitatamente alle norme di diritto sostanziale, si segnalano due articoli che possono interessare la materia dei falsi d'arte: gli artt. L335-2¹¹⁰ e L335-3¹¹¹ del *Code de la propriété intellectuelle*.

Il primo di essi sanziona il delitto di contraffazione, consistente nella riproduzione, in violazione delle leggi e dei regolamenti relativi alla proprietà dell'autore, di scritti, composizioni musicali, disegni, opere pittoriche o qualsiasi altra produzione stampata o incisa, in tutto o in parte; allo stesso modo, la norma sanziona lo smercio, l'esportazione, l'importazione, il trasporto o la detenzione ai medesimi fini delle opere contraffatte.

Il secondo articolo menzionato prende in considerazione altre condotte integranti il delitto di contraffazione: la riproduzione, la rappresentazione o la diffusione, con qualsiasi mezzo, di un'opera dell'ingegno in violazione dei diritti dell'autore, così come sono definiti e regolamentati dalla legge.

Per quanto riguarda le disposizioni procedurali, il *Code* del 1992 ha mantenuto e perfezionato un istituto già esistente, la *saisie-contrefaçon*¹¹², consistente

¹⁰⁷ Art. L122-1 *Code de la propriété intellectuelle*: «Le droit d'exploitation appartenant à l'auteur comprend le droit de représentation et le droit de reproduction». «Le droit de représentation» è definito all'art. L122-2, mentre «le droit de reproduction» è delineato all'art. L122-3.

¹⁰⁸ Art. L122-8 *Code de la propriété intellectuelle*.

¹⁰⁹ Artt. da L121-1 a L121-9 *Code de la propriété intellectuelle*.

¹¹⁰ Art. L335-2 *Code de la propriété intellectuelle*: «Toute édition d'écrits, de composition musicale, de dessin, de peinture ou de toute autre production, imprimée ou gravée en entier ou en partie, au mépris des lois et règlements relatifs à la propriété des auteurs, est une contrefaçon et toute contrefaçon est un délit. La contrefaçon en France d'ouvrages publiés en France ou à l'étranger est punie de trois ans d'emprisonnement et de 300 000 euros d'amende. Seront punis des mêmes peines le débit, l'exportation, l'importation, le transbordement ou la détention aux fins précitées des ouvrages contrefaisants. Lorsque les délits prévus par le présent article ont été commis en bande organisée, les peines sont portées à sept ans d'emprisonnement et à 750 000 euros d'amende».

¹¹¹ Art. L335-3 *Code de la propriété intellectuelle*: «Est également un délit de contrefaçon toute reproduction, représentation ou diffusion, par quelque moyen que ce soit, d'une oeuvre de l'esprit en violation des droits de l'auteur, tels qu'ils sont définis et réglementés par la loi. Est également un délit de contrefaçon la violation de l'un des droits de l'auteur d'un logiciel définis à l'article L. 122-6. Est également un délit de contrefaçon toute captation totale ou partielle d'une oeuvre cinématographique ou audiovisuelle en salle de spectacle cinématographique».

¹¹² Artt. da L332-1 a L332-4 *Code de la propriété intellectuelle*. Il titolare di un *droit de propriété intellectuelle*, che ha subito una violazione da parte di un terzo, può esercitare l'azione di contraffazione, la cui efficacia è subordinata alla prova dei fatti di contraffazione. La *saisie-*

essenzialmente nella facoltà dell'autore di far sequestrare dalle autorità di polizia, e a titolo preventivo, gli esemplari che costituiscono una riproduzione illecita di un'opera protetta, senza l'intervento preliminare del giudice.

Si tratta, dunque, di una garanzia efficace per gli artisti ed è comprensibile che si sia tentato di estendere il campo di applicazione di tali disposizioni, sia sostanziali che procedurali, ai falsi d'arte.

In particolare, si è posto il quesito se fosse possibile ricorrere alle norme in questione per tutelare l'artista a cui fosse attribuita erroneamente la paternità di un'opera, ipotesi di gran lunga più frequente e più importante in materia di falsi.

Si fa riferimento ai casi in cui un falsario ponga in circolazione un'opera sulla quale ha fraudolentemente apposto la firma o il segno identificativo di un'artista; nell'ordinamento giuridico italiano corrispondono alle condotte di "contraffazione" o di "alterazione". La risposta a questa domanda rimane incerta e diverge se affrontata sul piano della mera teoria oppure su quello della pratica.

Da un punto di vista teorico, il *Code* del 1992 tutela i diritti che l'artista può vantare sulle opere che ha effettivamente creato; dunque a essere sanzionata come contraffazione sarebbe soltanto la condotta di riproduzione illecita di tali opere. Di conseguenza, l'artista, il cui nome venga associato fraudolentemente a un'imitazione o a un'opera alterata di autore diverso, potrà difendere i suoi interessi avvalendosi degli strumenti precedentemente analizzati, ma non potrà appellarsi alla legge del 1992¹¹³.

Tuttavia, si tratta di un'impostazione che non raccoglie un consenso unanime, soprattutto nella giurisprudenza.

A titolo di esempio è possibile citare l'opinione espressa al riguardo dal Tribunale di Parigi, in una causa concernente un falso Monet: dato che l'imitazione di un'opera e la sua falsa attribuzione a un pittore lede il nome dell'artista e l'integrità

contrefaçon costituisce un mezzo di prova specifico a disposizione della vittima di contraffazione. Può essere definita come la misura che permette al titolare di un *droit de propriété intellectuelle* di far svolgere a un pubblico ufficiale delle indagini sulla presunta violazione, sulle circostanze e sulla portata della stessa, nonché, in determinati casi, di ottenere il sequestro di alcuni o tutti i presunti prodotti contraffatti. V. VÉRON, *Saisie-contrefaçon, (sous la direction de)*, in *Dalloz référence*, 2^a ed., 2005, n. 0, 11.

¹¹³ Cfr. FAUCHERE, *Les faux en matière de peinture et d'oeuvres d'art*, in *Revue internationale du droit d'auteur*, LXXXVII, 1976, 15.

della sua produzione, e, conseguentemente, il suo diritto morale perpetuo e imprescrittibile, essa costituisce un delitto assimilato alla contraffazione¹¹⁴.

In effetti, la nozione di contraffazione è un concetto vago e indefinito, che crea confusione tra operazioni le quali presentano pochi elementi in comune le une con le altre.

La riproduzione stampata di un quadro, fatta senza l'autorizzazione dell'artista, non rischia di creare confusione fra essa e l'originale, così come non si può seriamente confondere un marmo con la sua riproduzione in gesso. Eppure, si tratta in entrambi i casi di contraffazione, lesiva del diritto morale dell'autore, al pari di una riproduzione fotomeccanica di un'incisione, che, invece, rischia di causare realmente confusione.

In questa prospettiva, il falso, nella forma dell'imitazione, sembra costituire l'offesa maggiore alla dignità dell'artista, perché oltre a ledere i suoi interessi, falsa la visione che i suoi contemporanei, e la storia dell'arte in futuro, hanno e avranno della sua opera; dunque anche la falsificazione mediante imitazione potrebbe integrare il reato di contraffazione delineato nel *Code* del 1992¹¹⁵.

3. La legislazione in Germania: il caso Beltracchi

La contraffazione delle opere d'arte non è mai stata oggetto di particolari attenzioni nell'ordinamento giuridico tedesco, tanto che, al suo interno, non si rinviene alcuna disposizione di diritto penale che proibisca e sanzioni specificamente tale condotta criminosa¹¹⁶.

¹¹⁴ Tribunal de Grande Instance, Paris, 11 giugno 1979, in CHATELAIN, *Œuvres d'art et objets de collection en droit français*, cit., 278: «Attendu qu'aux termes de l'article 1 de ce texte (la loi du 11 mars 1957), l'auteur d'une oeuvre de l'esprit jouit sur cette oeuvre, du seul fait de sa création, d'un droit comporte notamment des attributs d'ordre intellectuel et moral; Attendu que ce droit moral est constitué aux termes de l'article 6 de la loi par le respect du nom de l'artiste, de sa qualité et de son oeuvre, qu'il est déclaré par ce texte perpétuel et imprescriptible; Attendu que l'imitation d'une oeuvre et sa fausse attribution à un peintre touche au respect du nom de l'artiste et de son oeuvre, et, par conséquence, son droit moral; que le délit de l'oeuvre imitée et fraussement attribuée est fait en violation du droit moral perpétuel et imprescriptible de l'auteur: qu'elle constitue, dès lors, le délit assimilé à la contrefaçon en application de l'article 425, alinéa 3 du Code pénal... (condamnation à 4000 F d'amende pour contrefaçon)». *Contra* Cassation, Chambre criminelle, 22 maggio 2002, n. 01-86156, in legifrance.gouv.fr: «les dispositions du Code de la propriété intellectuelle ne protègent que les droits des auteurs sur les oeuvres originales».

¹¹⁵ *Contra* CHATELAIN, *Œuvres d'art et objets de collection en droit français*, cit., 278 ss.

¹¹⁶ HUFNAGEL, *Art Fraud in Germany: Lessons Learned or the Fast Falling into Oblivion?*, in KILA, BALCELLS, *Cultural Property Crime: An Overview and Analysis of Contemporary Perspectives and Trends*, Leiden, 2015, 111 ss.

Conseguentemente, si fa ricorso a fattispecie generiche, contenute nello *Strafgesetzbuch* (StGB), in particolare al reato di falsificazione di documenti¹¹⁷ e a quello di truffa¹¹⁸; in via sussidiaria si è ritenuta applicabile la fattispecie di apposizione illegale del nome di un autore, delineata dall'articolo 107 dell'*Urheberrechtsgesetz* (UrhG)¹¹⁹.

¹¹⁷ Art. 267 StGB: «*Wer zur Täuschung im Rechtsverkehr eine unechte Urkunde herstellt, eine echte Urkunde verfälscht oder eine unechte oder verfälschte Urkunde gebraucht, wird mit Freiheitsstrafe bis zu fünf Jahren oder mit Geldstrafe bestraft. Der Versuch ist strafbar. In besonders schweren Fällen ist die Strafe Freiheitsstrafe von sechs Monaten bis zu zehn Jahren. Ein besonders schwerer Fall liegt in der Regel vor, wenn der Täter gewerbsmäßig oder als Mitglied einer Bande handelt, die sich zur fortgesetzten Begehung von Betrug oder Urkundenfälschung verbunden hat, einen Vermögensverlust großen Ausmaßes herbeiführt, durch eine große Zahl von unechten oder verfälschten Urkunden die Sicherheit des Rechtsverkehrs erheblich gefährdet oder seine Befugnisse oder seine Stellung als Amtsträger oder Europäischer Amtsträger mißbraucht. Mit Freiheitsstrafe von einem Jahr bis zu zehn Jahren, in minder schweren Fällen mit Freiheitsstrafe von sechs Monaten bis zu fünf Jahren wird bestraft, wer die Urkundenfälschung als Mitglied einer Bande, die sich zur fortgesetzten Begehung von Straftaten nach den §§ 263 bis 264 oder 267 bis 269 verbunden hat, gewerbsmäßig begeht*».

¹¹⁸ Art. 263 StGB: «*Wer in der Absicht, sich oder einem Dritten einen rechtswidrigen Vermögensvorteil zu verschaffen, das Vermögen eines anderen dadurch beschädigt, daß er durch Vorspiegelung falscher oder durch Entstellung oder Unterdrückung wahrer Tatsachen einen Irrtum erregt oder unterhält, wird mit Freiheitsstrafe bis zu fünf Jahren oder mit Geldstrafe bestraft. Der Versuch ist strafbar. In besonders schweren Fällen ist die Strafe Freiheitsstrafe von sechs Monaten bis zu zehn Jahren. Ein besonders schwerer Fall liegt in der Regel vor, wenn der Täter gewerbsmäßig oder als Mitglied einer Bande handelt, die sich zur fortgesetzten Begehung von Urkundenfälschung oder Betrug verbunden hat, einen Vermögensverlust großen Ausmaßes herbeiführt oder in der Absicht handelt, durch die fortgesetzte Begehung von Betrug eine große Zahl von Menschen in die Gefahr des Verlustes von Vermögenswerten zu bringen, eine andere Person in wirtschaftliche Not bringt, seine Befugnisse oder seine Stellung als Amtsträger oder Europäischer Amtsträger mißbraucht oder einen Versicherungsfall vortäuscht, nachdem er oder ein anderer zu diesem Zweck eine Sache von bedeutendem Wert in Brand gesetzt oder durch eine Brandlegung ganz oder teilweise zerstört oder ein Schiff zum Sinken oder Stranden gebracht hat. § 243 Abs. 2 sowie die §§ 247 und 248a gelten entsprechend. Mit Freiheitsstrafe von einem Jahr bis zu zehn Jahren, in minder schweren Fällen mit Freiheitsstrafe von sechs Monaten bis zu fünf Jahren wird bestraft, wer den Betrug als Mitglied einer Bande, die sich zur fortgesetzten Begehung von Straftaten nach den §§ 263 bis 264 oder 267 bis 269 verbunden hat, gewerbsmäßig begeht. Das Gericht kann Führungsaufsicht anordnen (§ 68 Abs. 1)*».

¹¹⁹ Art. 107 UrhG: «*Wer auf dem Original eines Werkes der bildenden Künste die Urheberbezeichnung (§ 10 Abs. 1) ohne Einwilligung des Urhebers anbringt oder ein derart bezeichnetes Original verbreitet, auf einem Vervielfältigungsstück, einer Bearbeitung oder Umgestaltung eines Werkes der bildenden Künste die Urheberbezeichnung (§ 10 Abs. 1) auf eine Art anbringt, die dem Vervielfältigungsstück, der Bearbeitung oder Umgestaltung den Anschein eines Originals gibt, oder ein derart bezeichnetes Vervielfältigungsstück, eine solche Bearbeitung oder Umgestaltung verbreitet, wird mit Freiheitsstrafe bis zu drei Jahren oder mit Geldstrafe bestraft, wenn die Tat nicht in anderen Vorschriften mit schwererer Strafe bedroht ist. Der Versuch ist strafbar*». Tale articolo prende in considerazione due differenti condotte. La prima consiste nell'apporre il nome di un autore su una sua opera originale, senza il consenso dello stesso, e porre in circolazione tale opera originale. La seconda consiste nell'apporre il nome di un autore, senza il suo consenso, su una copia o una rielaborazione di un'opera originale dello stesso autore, e porre in circolazione tale opera falsificata. Solo la seconda condotta menzionata può interessare l'ambito dei falsi d'arte. Tuttavia, si tratta di una norma che, finora, ha trovato scarsa applicazione.

Per quanto riguarda la falsificazione di documenti, non si dubita che le opere d'arte in quanto tali non possano rientrare nel concetto giuridico di documento, dato che non costituiscono prova di un fatto giuridicamente rilevante¹²⁰.

Diversamente, si ritiene che, con l'apposizione della firma, l'opera d'arte acquisisca il carattere di documento. La firma, infatti, costituirebbe la prova della provenienza dell'opera e rappresenterebbe, per l'autore, una garanzia del diritto alla paternità dell'opera stessa¹²¹.

L'art. 267 dello StGB è strutturato in tre differenti modalità di condotta: la produzione di un documento falso, la falsificazione di un documento autentico e l'uso del documento falso o falsificato.

Un documento è falso se non proviene dalla persona indicata come autrice dello stesso, e se è idoneo a ingannare i terzi circa l'identità del suo autore; nell'ambito dei falsi d'arte, sarà, dunque, punibile per produzione di documento falso chiunque firmi un'opera d'arte con il nome di un soggetto diverso dal firmatario¹²².

Per falsificazione, invece, si intende qualsiasi successiva modifica del contenuto intellettuale di un documento autentico. Tale condotta sarebbe integrata, ad esempio, nel caso in cui venga modificata la datazione o altra informazione rilevante relativa all'opera d'arte, per accrescerne il valore di mercato¹²³.

Più incerta è l'ipotesi in cui a essere alterata non sia la firma o la data, ma l'intera opera, come nel caso di un restauro ricostruttivo¹²⁴.

¹²⁰ WÜRTEMBERGER, *Der Kampf gegen das Kunstfälschertum in der deutschen und schweizerischen Strafrechtspflege*, Wiesbaden, 1951, 106; LOCHER, *Das Recht der bildenden Kunst*, München, 1970, 175. Secondo definizione comune nell'ordinamento tedesco, il documento è una manifestazione di pensiero, idonea a fornire la prova di un rapporto giuridico e a rivelare l'autore della stessa.

¹²¹ LÖFFLER, *Künstlersignatur und Kunstfälschung - Zugleich ein Beitrag zur Funktion des § 107 UrhG*, in *Neue Juristische Wochenschrift*, 1993, 22, 1424. Secondo l'opinione prevalente, la firma appartiene alla categoria dei c.d. *Beweiszeichen*, ovverosia dei "segni aventi valore di prova", che, a differenza dei *Kennzeichen*, i meri segni distintivi, hanno la qualità di documento ai sensi dell'art. 267 StGB.

¹²² Con l'incriminazione della prima modalità di condotta prevista dall'art. 267 StGB si tutela solo l'autenticità della firma e non l'autenticità dell'opera d'arte su cui è apposta la firma. Dunque, la pratica di alcuni artisti di firmare col proprio nome le opere realizzate dagli allievi non integra la condotta di falsificazione di documento. Anche l'ipotesi in cui l'imitazione della firma venga compiuta con il consenso del titolare del nome utilizzato viene esclusa dall'ambito della condotta di produzione di un documento falso. V. LÖFFLER, *Künstlersignatur und Kunstfälschung*, cit., 1425.

¹²³ WÜRTEMBERGER, *Der Kampf gegen das Kunstfälschertum in der deutschen und schweizerischen Strafrechtspflege*, cit., 110

¹²⁴ Nel senso di considerare ogni successiva modifica dell'opera nelle sue parti essenziali una falsificazione ai sensi dell'art. 267 StGB cfr. LOCHER, *Das Recht der bildenden Kunst*, cit., 179. Conformemente in giurisprudenza v. BGHSt 9, 235 (238), in *Neue Juristische Wochenschrift*, 1956,

Infine, perché si possa parlare di uso di documento falso, è sufficiente che l'opera sia resa accessibile al potenziale acquirente: ciò si verifica in caso di esposizione della medesima nel negozio di un mercante d'arte, o la sua inclusione in un catalogo di vendita o d'asta.

Tuttavia, è necessario puntualizzare che il terzo deve essere posto in condizione di venire a contatto con l'opera; dunque, l'offerta di vendita, verbale o scritta, non potrebbe integrare la condotta di uso di documento falso¹²⁵.

In tutte e tre le forme assunte dal reato in esame è richiesto il requisito soggettivo dell'intenzione fraudolenta: il soggetto attivo del reato deve aver agito allo scopo di ingannare i terzi e indurli in errore sull'autenticità dell'atto (l'opera d'arte firmata). Più precisamente, l'autore della fattispecie criminosa deve aver voluto che il soggetto ingannato ponesse in essere comportamenti giuridicamente rilevanti¹²⁶. In caso di produzione di documento falso o falsificazione di documento autentico, è sufficiente che il contraffattore preveda l'inganno nei rapporti negoziali come conseguenza certa del suo agire; l'atto di inganno potrà essere compiuto da un soggetto diverso, ad esempio da un mercante d'arte¹²⁷.

Come già anticipato, la contraffazione di opere d'arte può integrare anche la fattispecie di truffa. Infatti, chiunque apponga una firma falsa su un'opera d'arte prodotta da lui stesso o da terzi, allo scopo di conseguire un illecito profitto, e produca un pregiudizio economico nella sfera patrimoniale dell'acquirente ingannato, realizza tutti gli elementi richiesti dall'articolo 263 dello StGB.

Se il falsario, per immettere le opere contraffatte sul mercato, dovesse rivolgersi a un altro soggetto, come un mercante d'arte o una casa d'aste, allora si potrà configurare, a seconda delle circostanze, un'ipotesi di favoreggiamento reale nel delitto di truffa oppure un'ipotesi di concorso nella medesima figura criminosa¹²⁸.

fasc. 43, 1605; BGHSt 16, 94 (98), in *Neue Juristische Wochenschrift*, 1961, fasc. 34, 1542; OLG Köln, in *Neue Juristische Wochenschrift*, 1979, fasc. 14, 729.

¹²⁵ LÖFFLER, *Künstlersignatur und Kunstfälschung*, cit., 1426.

¹²⁶ Mancherebbe l'intenzione di ingannare nell'ambito di un negozio giuridico se lo scopo del falsario fosse quello di ottenere un riconoscimento sociale o di ingannare gli esperti d'arte. V. LÖFFLER, *Künstlersignatur und Kunstfälschung*, cit., 1426.

¹²⁷ Non è sufficiente che l'artista consideri come probabile che i terzi facciano un uso improprio dell'opera falsa da lui creata; egli deve prevedere che l'opera verrà utilizzata a fini fraudolenti come conseguenza certa della propria condotta. V. LÖFFLER, *Künstlersignatur und Kunstfälschung*, cit., 1427.

¹²⁸ WÜRTEMBERGER, *Der Kampf gegen das Kunstfälschertum in der deutschen und schweizerischen Strafrechtspflege*, cit., 101; LOCHER, *Das Recht der bildenden Kunst*, cit., 194.

Sia la falsificazione di documenti sia la truffa sono sanzionate con la reclusione fino a un massimo di 5 anni o, in alternativa, una multa, e, nelle ipotesi più gravi, tassativamente elencate dal legislatore, con la reclusione da un minimo di 6 mesi a un massimo di 10 anni.

Fra le ipotesi sanzionate più severamente rientra la condotta criminosa posta in essere da chi svolge attività commerciale a livello professionale, o da un soggetto appartenente a un'organizzazione criminale dedita alla contraffazione o alla truffa¹²⁹.

Tuttavia, in materia di contraffazione di opere d'arte, difficilmente vengono applicate pene severe.

Si segnala il caso del sedicente Conte di Waldstein, il quale, per aver venduto come autentiche centinaia di sculture false attribuite all'artista Alberto Giacometti, fu condannato a 9 anni di reclusione nel 2009 dal Tribunale regionale di Stoccarda¹³⁰. Diversamente, altri due celebri casi di falsi d'arte in Germania si sono conclusi con sentenze che hanno comminato sanzioni più lievi: si tratta del caso dei diari contraffatti di Hitler¹³¹ e del caso Beltracchi.

In particolare, quest'ultimo è stato affrontato in quello che può essere considerato il più importante processo sulla falsificazione di opere d'arte in Germania degli ultimi decenni, che ha ottenuto notevole copertura mediatica anche all'estero. Wolfgang Beltracchi, il principale imputato, è riuscito, nell'arco di più di 15 anni, a ingannare il mercato dell'arte con un numero imprecisato di opere contraffatte di elevatissima qualità. Si trattava principalmente di riproduzioni di dipinti realizzati da autori del primo Novecento e andati perduti durante la Seconda Guerra Mondiale, ma anche imitazioni dello stile degli stessi o altri artisti¹³². Alcune di queste opere sono state vendute inconsapevolmente da prestigiose case d'aste, quali

¹²⁹ HUFNAGEL, *Art Fraud in Germany*, cit., 112.

¹³⁰ V. ROBEL, SONTHEIMER, *Sculptures in a Suitcase: The Fake Count who Flogged Giacometti Forgeries*, in *spiegel.de, International*, 18 maggio 2011.

¹³¹ Konrad Kujau, l'autore dei diari falsi di Hitler, fu ritenuto colpevole di frode e condannato a 4 anni e 8 mesi di reclusione. Il caso aveva suscitato particolare scalpore nella Repubblica Federale di Germania, in quanto i diari erano stati incautamente acquistati dalla nota rivista settimanale *Der Stern*, nonostante fosse stata avvisata delle indagini in corso dalla *Bundeskriminalamt*. V. HUFNAGEL, *Art Fraud in Germany*, cit., 122 ss.

¹³² Tra le riproduzioni di dipinti andati perduti durante la Seconda Guerra Mondiale figuravano opere di Max Pechstein, Heinrich Kampendonk, Kees van Dongen e Max Ernst.

Christie's e Sotheby's, e gallerie, come la Dickinson, con sedi a Londra e a New York.

Il processo, iniziato ufficialmente il 1° settembre del 2011 davanti al Tribunale regionale di Colonia, si è concluso rapidamente a seguito di un accordo intercorso fra gli avvocati difensori e l'accusa alla presenza del giudice che presiedeva il giudizio.

I soggetti, incriminati per truffa aggravata e falsificazione di documenti aggravata, erano quattro: Wolfgang Beltracchi, l'autore delle opere contraffatte, condannato a 6 anni di reclusione, sua moglie Helene Beltracchi, condannata a 4 anni, la sorella di lei, Jeanette Spurzem, condannata a un anno e nove mesi (pena sospesa), e infine Otto Schulte-Kellinghaus, l'intermediario tra il falsario e il mercato dell'arte, condannato a 5 anni¹³³.

Tale sentenza è stata criticata per la sproporzione fra le pene, giudicate troppo lievi, e l'entità dei danni prodotti dalle condotte criminose.

Pur essendo estremamente complesso determinare la reale portata del danno generato dalla contraffazione di opere d'arte, è possibile riportare il dato del profitto, 16 milioni di euro, ricavati dalla vendita dei dipinti falsi, oggetto dei 14 capi d'accusa affrontati nel processo, e costituenti solo una minima parte del totale delle opere contraffatte immesse sul mercato¹³⁴.

Inoltre, è interessante notare che il falsario, Wolfgang Beltracchi, dopo aver terminato anticipatamente, nel gennaio del 2015, il periodo di detenzione, trascorso quasi interamente in semilibertà, è tornato a svolgere la stessa attività di prima, seppur legalmente e utilizzando il proprio nome.

Le sue opere sono richieste da collezionisti di tutto il mondo e le quotazioni per un suo dipinto di grande formato possono oscillare fra i 250 e i 300 mila euro¹³⁵.

¹³³ Per ingannare il mercato dell'arte sull'autenticità delle opere contraffatte, il gruppo criminale aveva elaborato una complessa ed efficace menzogna. Si sosteneva che Werner Jägers, un progenitore delle due imputate, avesse acquistato i dipinti prima della Seconda Guerra Mondiale presso la galleria d'arte "Alfred Flechtheim" e li avesse nascosti nella regione dell'Eifel, nella Germania occidentale, durante il conflitto. Secondo tale ricostruzione mendace, Jägers sarebbe stato amico del progenitore dell'imputato Schulte-Kellinghaus, il sarto Johann Willhelm Knops, anch'egli descritto come collezionista d'arte.

¹³⁴ CHAPPELL, HUFNAGEL, *The Beltracchi Affair: A Comment on the Most Spectacular German Art Forgery Case in Recent Times*, in *Journal of Art Crime*, 2012, 38 ss.

¹³⁵ FORADINI, *Il falsario crea, l'artista replica*, in *Il Giornale dell'Arte*, n. 391, novembre 2018.

CONCLUSIONI

Alla luce degli aspetti critici sin qui emersi in materia di falsi d'arte, è ora possibile interrogarsi su quali siano le soluzioni condivisibili dei medesimi, in una prospettiva *de jure condendo*.

Come ampiamente illustrato, la materia in esame è stata oggetto di scarsa attenzione da parte del legislatore nazionale, il quale si è attivato nel delineare apposite fattispecie incriminatrici con notevole ritardo e con esiti non pienamente soddisfacenti.

Nondimeno, sul versante comparatistico, si è constatato che differenti ordinamenti giuridici contrastano il fenomeno in questione mediante il ricorso a norme comuni — costituite perlopiù da reati contro il patrimonio —, e, in quanto tali, inadeguate a rispondere alle esigenze di tutela proprie del settore.

Infine, a livello sovranazionale e internazionale, non si rinviene alcuna strategia di contrasto uniforme né alcuna iniziativa in tal senso.

Prendendo le mosse dall'analisi dell'ordinamento italiano, si sono riscontrate molteplici profili problematici, che possiamo distinguere in quelli relativi alla prevenzione del falso artistico e quelli riguardanti la repressione penale del medesimo fenomeno, riconducibili alla formulazione degli artt. 178 e 179 CBC.

Nel primo ambito, si evidenzia la necessità di porre rimedio, da un lato, alla genericità della formulazione dell'art. 64 CBC — il quale pone un obbligo in capo al venditore di consegnare all'acquirente un certificato di autenticità dell'opera — e, dall'altro, alla mancanza di una sanzione in caso di inottemperanza a tale obbligo. Il dato testuale di tale disposizione, infatti, non chiarisce quale debba essere il contenuto del suddetto obbligo, in quanto si limita a elencare possibili modalità di adempimento, senza specificare se si tratti di una tassativa gerarchia di obblighi o se il venditore, invece, abbia la facoltà di elezione della prestazione¹.

Tuttavia, data la complessità delle forme artistiche, in particolare dell'arte contemporanea, si ritiene opportuno mantenere inalterata l'elasticità della norma in questione, e affidare lo strumento del certificato di autenticità al buon senso degli operatori del mercato dell'arte e degli artisti.

¹ DE CRISTOFARO, *La vendita di beni mobili qualificabili come opere d'arte: ricostruzione del regime normativo applicabile alla fattispecie*, cit., 588.

Tale conclusione non impedisce, però, di suggerire l'introduzione di una sanzione, eventualmente di carattere amministrativo, in caso di inottemperanza all'obbligo posto dall'art. 64 CBC. In alternativa, si potrebbe ipotizzare di estendere la sanzione della nullità del negozio, prevista all'art. 164 del CBC, alla mancata consegna della documentazione, sebbene la dottrina maggioritaria sia contraria a una simile soluzione.

Un altro aspetto critico legato agli attestati di autenticità e provenienza concerne la funzione di certificatore ufficiale *de facto* assunta dagli archivi e fondazioni.

Infatti, come emerso nel primo capitolo, tali enti privati sono diventati l'interlocutore principale per i collezionisti che intendono ottenere l'inserimento dell'opera acquistata nell'archivio dell'artista, così come nel catalogo ragionato.

Eppure, non sempre queste entità agiscono nei limiti della legge: si pensi, ad esempio, al caso del falso Archivio Franco Angeli².

Dunque, non resta che auspicare l'introduzione di una forma di controllo pubblicitario volta a garantire il rispetto di regole di trasparenza da parte delle fondazioni e la conformità delle medesime a modelli di organizzazione efficaci, sulla scorta di quello prospettato dall'Associazione Italiana Archivi d'Artista.

Infine, sarebbe opportuno istituire un albo degli esperti o consulenti d'arte e degli archeologi, allo scopo di garantire un accertamento effettivo della formazione, nonché della preparazione e della professionalità di tali categorie.

In questo modo, si darebbe attuazione, seppur con grave ritardo, all'art. 9 della legge Pieraccini, intervento questo da tempo sollecitato dalla dottrina che si è occupata del falso d'arte.

Sul diverso piano della repressione penale del fenomeno in esame, è possibile risolvere alcune delle criticità relative agli artt. 178 e 179 CBC a livello interpretativo.

² Nel 2008 il Comando TPC, dopo una serie di indagini, sequestrava seicentocinquanta dipinti falsi dell'artista Franco Angeli, per un valore di mercato di circa quattro milioni di euro. L'operazione denominata "*Half Dollar*", dal nome della serie di quadri dall'artista romano realizzati nella seconda metà degli anni Sessanta e raffiguranti il simbolo del mezzo dollaro americano, smascherava l'organizzazione a delinquere che si celava sotto il nome di "Archivio di Franco Angeli" allo scopo di produrre falsi dell'artista vendendoli come autentici. Risulta fondamentale, allora, la stretta collaborazione tra i carabinieri del TPC e i membri delle Fondazioni e degli Archivi d'Artista, proprio per assicurare l'integrità e la trasparenza del mercato.

In primo luogo, con riferimento all'oggetto materiale, individuato nelle opere di pittura, scultura, grafica, e negli oggetti di antichità o d'interesse storico o archeologico, si è esclusa l'applicabilità dei parametri normativi fissati dall'art. 10 del CBC con lo scopo di identificare la categoria dei beni culturali.

Pertanto, le opere e gli oggetti delineati dall'art. 178 CBC non sarebbero assimilabili a tale categoria. Tuttavia, limitatamente agli oggetti di antichità o d'interesse storico o archeologico, si è sostenuta l'imprescindibilità dell'ausilio del criterio del valore culturale, nella sua accezione di testimonianza avente valore di civiltà.

In secondo luogo, partendo da tali considerazioni e analizzando attentamente il dato testuale, si è desunta la volontà del legislatore di garantire, attraverso la disciplina in esame, l'autenticità dei beni presenti o destinati a essere immessi sul mercato dell'arte e dell'antiquariato e, dunque, di tutelare, come bene giuridico, la regolarità dell'attività di scambio o delle fasi a essa prodromiche.

Ciononostante, è bene ricordare che la giurisprudenza più recente opta per una soluzione differente, qualificando i reati previsti dall'art. 178 CBC come fattispecie plurioffensive, preordinate a tutelare l'integrità del mercato artistico e antiquario, congiuntamente alla pubblica fede e al patrimonio culturale.

Diversamente, rimane l'esigenza di un intervento correttivo da parte del legislatore in relazione alla controversa natura giuridica della disposizione contenuta nell'art. 179 CBC e alle criticità scaturenti dall'art. 178, comma 4, CBC — il quale permette la reimmissione in circolo delle opere false, qualora siano state acquistate in buona fede —, non potendo tali questioni trovare una compiuta risposta sul piano ermeneutico.

Quanto al primo profilo, si è osservato, conformemente all'opinione accolta dalla dottrina maggioritaria e da una parte della giurisprudenza, che tale disposizione costituisce un elemento negativo delle fattispecie descritte nell'art. 178 CBC, in quanto la dichiarazione di autenticità, prescritta all'atto dell'esposizione e della vendita, renderebbe la falsificazione penalmente irrilevante: si tratterebbe, dunque, di una causa di esclusione della tipicità³.

³ V. PAGLIARO, *Il reato*, cit., 255 ss.

Tuttavia, esiste un'opinione differente secondo cui la declaratoria in questione si tradurrebbe in una causa di non punibilità, e soltanto per alcuni dei reati puniti all'art. 178 CBC, con la conseguenza che integrerebbero comunque reato le condotte di contraffazione, alterazione e introduzione nel territorio statale.

Per dissipare definitivamente ogni dubbio sul punto, si propone di mutare l'intestazione dell'art. 179 CBC ("Casi di non punibilità") e apportare modifiche al testo del medesimo articolo⁴, che potrebbe essere così parzialmente riscritto: "Le disposizioni dell'articolo 178 non si applicano a chi realizza, introduce nel territorio dello Stato, detiene, pone in vendita o altrimenti diffonde copie o imitazioni di opere di pittura, di scultura o di grafica, ovvero di oggetti di antichità o di interesse storico o archeologico [...]".

Per quanto riguarda la reimmissione in circolo delle opere false appartenenti a persone estranee al reato, si è constatato come tale criticità sia riconducibile alla norma contenuta nel comma 4 dell'art. 178 CBC, la quale prevede una forma di confisca soggettivamente limitata.

Si tratta di una disposizione costruita in deroga all'art. 240, comma 2, n. 2), c.p., secondo il quale si deve procedere a una confisca incondizionata in caso di "cose assolutamente vietate". Poiché in quest'ultima categoria rientrerebbero anche le opere false, si è osservato che le due norme divergono senza una concreta giustificazione.

Dunque, si ritiene doveroso modificare il comma 4 dell'art. 178 CBC, introducendo una forma di confisca soggettivamente illimitata.

Inoltre, si auspica che il legislatore sulla questione della sorte delle opere confiscate, scegliendo fra le due proposte alternative della dottrina: raccogliere e schedare tutti i falsi d'arte o distruggere quelli privi di pregio e conservare gli altri.

Infine, merita una considerazione particolare il requisito del dolo specifico previsto dall'art. 178, comma 1, lett. a), CBC come elemento costitutivo della fattispecie di contraffazione, alterazione, riproduzione di opere d'arte.

Si è osservato che esso svolge la funzione essenziale di segnare il discrimine tra il falso penalmente rilevante e quello prodotto per diletto o fine artistico. Eppure, sul

⁴ V. nota 49 del secondo capitolo.

piano processuale è estremamente arduo fornire la prova della finalità di profitto, specialmente nelle fasi anteriori alla commercializzazione.

In dottrina si sostiene che costituiscano indici del fine di profitto non solo il rinvenimento in commercio dell'opera falsificata o la connessione con il commercio, ma anche le stesse modalità della falsificazione, come ad esempio la produzione in serie di opere false aventi lo stesso soggetto.

In definitiva, sebbene la disposizione in commento possa dare adito a facili difese circa l'insussistenza dell'elemento soggettivo richiesto, non sembra ipotizzabile una riforma della stessa, in quanto pienamente conforme a un sistema penale moderno, sempre più incompatibile con la previsione di casi di responsabilità oggettiva o di condizioni obiettive di punibilità.

Al termine di questa breve sintesi delle principali criticità rilevate nella materia dei falsi d'arte, si rendono necessarie alcune considerazioni in merito a una possibile individuazione di una strategia di contrasto uniforme a livello europeo e internazionale, che, come emerso nel terzo capitolo, è ad oggi mancante.

In tal senso, potrebbe essere utile recepire le raccomandazioni formulate al termine della Conferenza internazionale sul tema della contraffazione dell'arte, organizzata nel 2012 dall'INTERPOL. In particolare, si suggeriva di includere il reato di falsificazione dell'arte nelle normative regionali e internazionali deputate a criminalizzare altre forme di contraffazione, o di implementare specifiche normative in materia, sia a livello regionale che internazionale.

Una soluzione sarebbe quella di ricorrere allo strumento della Convenzione UNESCO, la quale riconosca i reati legati alla contraffazione di opere d'arte come minaccia all'integrità dei beni culturali. Tuttavia, si è consapevoli del fatto che un simile progetto sarebbe destinato al fallimento, dal momento che riceverebbe scarso sostegno dai Paesi membri.

Allora, in una prospettiva ristretta all'ambito europeo, si potrebbe auspicare l'adozione, da parte delle istituzioni dell'UE, di una direttiva nella materia in questione, che abbia l'obiettivo di armonizzare le diverse normative esistenti negli ordinamenti giuridici nazionali.

In secondo luogo, si potrebbero ridurre le divergenze fra le attività di polizia finalizzate al contrasto dei crimini contro i beni culturali nei diversi Stati membri,

rafforzando la funzione di coordinamento di EUROPOL e incentivando lo scambio di informazioni.

Un ruolo essenziale dovrebbe essere ricoperto da vere e proprie unità investigative specializzate, sull'esempio del Comando Carabinieri TPC italiano, il cui Reparto Operativo, al momento, è l'unico a comprendere fra le sue articolazioni una sezione dedicata alla falsificazione. Alcune iniziative in tal senso, già avviate in diversi Paesi europei, fanno sperare in un effettivo rafforzamento della lotta alla contraffazione delle opere d'arte, attraverso un'efficace cooperazione fra strutture, interne alle forze di polizia, dedicate alla repressione dei reati contro il patrimonio culturale.

BIBLIOGRAFIA

AFFERNI, *Buona fede e responsabilità nella formazione del contratto*, in GAMBARO, MORELLO (a cura di), *Lezioni di diritto civile. Casi, questioni e tecniche argomentative*, Milano, 2012, 1.

ALBAMONTE, *Il documento privato nella tutela penale della genuinità* in *Giust. pen.*, 1973, 177.

ALESSANDRI, voce *Confisca nel diritto penale*, in *Dig. disc. pen.*, vol. III, Torino, 1989, 39.

AMINEDDOLEH, *Are You Faux Real? An Examination of Art Forgery and the Legal Tools Protecting Art Collectors*, in *Cardozo Arts & Entertainment Law Journal*, vol. XXXIV, 2016, 59.

ANTOLISEI, *Manuale di diritto penale: parte generale*, 16^a ed., Milano, 2003.

ANTON ONECA, *Las estafas y otros engaños en el Còdigo penal y en la jurisprudencia*, in *Nueva Enciclopedia Jurídica*, Barcellona, 1957, 56.

BARBOZA, BOWLEY, COX, *Forging an Art Market in China*, in *The New York Times*, 28 ottobre 2013.

BARELLO, *La contraffazione dei beni numismatici*, in *L' arte non vera non può essere arte: atti del ciclo di conferenze promosse dal Comando Carabinieri TPC, in collaborazione con il Consiglio nazionale anticontraffazione (CNAC-MiSE), il Ministero per i beni e le attività culturali e l'Università degli studi Roma Tre, ottobre-dicembre 2017*, Roma, 2018, 319.

BARRY SKOLNIK, *Art Forgery: The Art Market and Legal Considerations*, in *Nova Law Journal*, vol. VII, 1983, 337.

BARTOLINI, voce *Beni culturali (diritto amministrativo)*, in *Enc. dir.*, Annali VI, Milano, 2013, 94.

BELLOCCHI, voce *Perito e perizia (I agg.)*, in *Dig. disc. pen.*, agg., III, Tomo II, Torino, 2005, 1067.

BERLIA, *Report on the International protection of cultural property, by penal measures, in the event of armed conflict*, in <http://unesdoc.unesco.org>, Paris, 1950.

BIECZYNSKI, *The Nicosia Convention 2017: A New International Instrument Regarding Criminal Offences against Cultural Property*, in *Santander Art and Culture Law Review*, 2017, 255.

BIGLIA, *Falso grossolano e tutela penale del marchio, con cenni alla tutela penale del design*, in *Riv. dir. ind.*, 2006, 1, 10.

BIGLIA, *Gand, ritirate tele sospette di Kandinskij e Malevič dal Musée des Beaux-Arts* in ilsole24ore.com, *Arteconomy24*, 5 febbraio 2018.

BLOCK, *European Police Cooperation on Art Crime: A Comparative Overview*, in *Journal of Art Crime*, vol. IV, No. 1, 2011, 13.

BOCHICCHIO, voce *Opere d'arte (contraffazione o alterazione di)*, in *Enc. dir.*, vol. XXX, 1980, 310.

BONALUMI, MENEGUZZI (a cura di), *Agostino Bonalumi. Catalogo ragionato*, Milano, 2015.

BON VALSASSINA, *Le problematiche del restauro in Italia*, in *Treccani. Il libro dell'anno 2004*, Roma, 2004, 430.

BRANDI, *Teoria del restauro*, Roma, 1963.

BURCKHARDT, *L'autenticità dei quadri antichi*, in BURCKHARDT, *Arte e storia: lezioni 1844- 1887*, Torino, 1990, XXV, 298.

BUSSAGLI, voce *Il falso*, in *Treccani. Il libro dell'anno 2007*, Roma, 2008, 307.

CALABI, *La circolazione delle opere d'arte e dei beni culturali nell'ordinamento italiano*, in SCARIONI, ANGELICCI, *La tassazione delle opere d'arte*, Milano, 2014, 37.

CALAON, *Falsi, copie e repliche nel XXI secolo*, in *L'arte non vera non può essere arte: atti del ciclo di conferenze promosse dal Comando Carabinieri TPC, in collaborazione con il Consiglio nazionale anticontraffazione (CNAC-MiSE), il Ministero per i beni e le attività culturali e l'Università degli studi Roma Tre, ottobre-dicembre 2017*, Roma, 2018, 391.

CALCANI, *La diagnostica umanistica per il contrasto alla falsificazione dei beni culturali e dell'opera d'arte*, in *L'arte non vera non può essere arte: atti del ciclo di conferenze promosse dal Comando Carabinieri TPC, in collaborazione con il Consiglio nazionale anticontraffazione (CNAC-MiSE), il Ministero per i beni e le attività culturali e l'Università degli studi Roma Tre, ottobre-dicembre 2017*, Roma, 2018, 471.

CANDELA, *Falso e collezionismo*, in *L'arte vera non può essere arte: atti del ciclo di conferenze promosse dal Comando Carabinieri TPC, in collaborazione con il Consiglio nazionale anticontraffazione (CNAC-MiSE), il Ministero per i beni e le attività culturali e l'Università degli studi Roma Tre, ottobre-dicembre 2017*, Roma, 2018, 209.

CASARIN, *L'autenticità nell'arte contemporanea*, Treviso, 2015.

CECCHI, *Note in tema di falsificazione di opere d'arte*, in *Riv. dir. autore*, 1998, 3, 311.

CELANT, *Manzoni. Catalogo generale*, Milano, 2004.

CELLINI, *Alceo Dossena*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XLI, Roma, 1992.

CHAPPELL, HUFNAGEL, *The Beltracchi Affair: A Comment on the Most Spectacular German Art Forgery Case in Recent Times*, in *Journal of Art Crime*, 2012, 38.

CHATELAIN, *Œuvres d'art et objets de collection en droit français*, Paris, 1982.

CHIODO, *Arte: unicum o riproducibile? (Banfi, Benjamin, Goodman)*, in *Itinera - Rivista di Filosofia e di Teoria delle Arti e della Letteratura*, Milano, 2002, 1.

CHOCLAN, *El delito de estafa*, Barcellona, 2009.

CHRZEZONOWICZ, *Organised Crime in the Art Forgery Market*, in *Teises apzvalga Law review No. 2 (16)*, 2017, 126.

CIATTI, *La diagnostica e gli strumenti a disposizione per le verifiche sull'autenticità delle opere d'arte*, in *L'arte non vera non può essere arte: atti del ciclo di conferenze promosse dal Comando Carabinieri TPC, in collaborazione con il Consiglio nazionale anticontraffazione (CNAC-MiSE), il Ministero per i beni e le attività culturali e l'Università degli studi Roma Tre, ottobre-dicembre 2017*, Roma, 2018, 141.

CIPOLLA, *L'arte contemporanea, la repressione penale del falso e l'art.2 comma 6 d.lg. 29 ottobre 1999, n.490*, in *Cass. Pen.*, 2002, 7-8, 2463.

CIPOLLA, *La repressione penale della falsificazione delle opere d'arte*, in MANNA (a cura di), *Il Codice dei beni culturali e del paesaggio: gli illeciti penali*, Milano, 2005, 263.

CIPOLLA, *I limiti soggettivi alla confiscabilità delle opere di pittura, scultura e grafica provento di falsificazione*, in *Cass. Pen.*, 2005, 2, 568.

CIPOLLA, *Soppressione di “dedica” e alterazione di opere d’arte figurativa*, in *Cass. Pen.*, 2006, 12, 4155B.

CIPOLLA, *La detenzione per la vendita di riproduzioni di opere d’arte e reperti archeologici e il problema della rilevanza della riconoscibilità del falso secondo modalità non previste dalla legge*, in *Cass. Pen.*, 2007, 9, 3421.

CIPOLLA, *L’“appartenenza a persona estranea al reato” come causa di preclusione della confisca di falsi d’arte, tra prassi giurisprudenziali e oscillazioni interpretative*, in *Giur. mer.*, 2008, 6, 1699.

CIPOLLA, *La prova del falso d’arte, tra il principio del libero convincimento e l’obbligo di motivazione razionale*, in *Giur. mer.*, 2010, 9, 2201.

CIPOLLA, *La falsificazione di opere d’arte*, in *Giur. mer.*, 2013, 10, 2032 B.

CISTERNA, LARUSSA, *I delitti di falso*, Bassano del Grappa (VC), 2010.

CIUCCARELLI, *Copia imitazioni e falsi in archeologia dall’antichità ad oggi*, in *L’arte non vera non può essere arte: atti del ciclo di conferenze promosse dal Comando Carabinieri TPC, in collaborazione con il Consiglio nazionale anticontraffazione (CNAC-MiSE), il Ministero per i beni e le attività culturali e l’Università degli studi Roma Tre, ottobre-dicembre 2017*, Roma, 2018, 17.

CLAIR, *L’arte è un falso. L’arte contemporanea tra tecniche seriali e mercato impazzito*, in *La Repubblica*, 23 ottobre 2013, 52.

CLAIR, *Elogio del falso in una bassa epoca*, in *Il Giornale dell’Arte*, n. 379, ottobre 2017, 78.

CLARK, *The Perfect Fake: Creativity, Forgery, Art and the Law*, in *DePaul Journal of Art, Technology & Intellectual Property Law*, vol. XV, Issue 1, 2004, 25.

COCO, *Teoria del falso d'arte*, Padova, 1988.

COLASANTI, *Attestati di autenticità e di provenienza*, in *L'arte non vera non può essere arte: atti del ciclo di conferenze promosse dal Comando Carabinieri TPC, in collaborazione con il Consiglio nazionale anticontraffazione (CNAC-MiSE), il Ministero per i beni e le attività culturali e l'Università degli studi Roma Tre, ottobre-dicembre 2017*, Roma, 2018, 517.

CONTI, voce *Opere d'arte (contraffazione e alterazione di)*, in *Nss. dig. it.*, Appendice vol. V, 1984, 500.

COPPI, voce *Reato permanente*, in *Dig. disc. pen.*, XI, Torino, 1996, 318.

CORRIAS LUCENTE, *La tutela dell'opera d'arte contemporanea*, Roma, 2008.

COUTURE (a cura di), *Variations et pérennité des oeuvres contemporaines?*, Québec, 2013.

CRIMI, voce *Falso (delitti di)*, in *Dig. disc. pen.*, agg., IV, vol. I, Torino, 2008, 296.

CRISTIANI, voce *Fede pubblica (Delitti contro la)*, in *Dig. disc. pen.*, vol. V, Torino, 1991, 185.

CROCE, *Il falso d'arte. Natura, sviluppo, legislazione*, in *Rassegna dell'Arma dei Carabinieri*, 2007, 3, 59.

D'ADDA, *Vermeer*, Milano, 2003.

D'ADDA, *Duchamp*, Milano, 2004.

DAY, *Explaining the Art Market's Thefts, Frauds, and Forgeries (And Why the Art Market Does Not Seem to Care)*, in *Vanderbilt Journal of Entertainment & Technology Law*, vol. XVI, 2014, No. 3, 457.

DE CRISTOFARO, *La vendita di beni mobili qualificabili come opere d'arte: ricostruzione del regime normativo applicabile alla fattispecie*, in DELFINI, MORANDI (a cura di), *I contratti del turismo, dello sport e della cultura*, vol. XIII, Torino, 2010, 573.

DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, III, Napoli, 1742.

DEMURO, *Beni Culturali e Tecniche di Tutela Penale*, Milano, 2002.

DE SANCTIS, voce *Autore (diritto di) (disciplina)*, in *Enc. dir.*, IV, Milano, 1959, 378.

DONATI, *Autenticità, Authenticité, Authenticity dell'opera d'arte. Diritto, Mercato, Prassi virtuose*, in *Riv. dir. civ.*, 2015, 4, 987.

DONATI, *La tutela giuridica dell'identità e dell'integrità dell'opera d'arte contemporanea*, in *Contratto e impresa/Europa*, 2017, 160.

D'ONOFRIO, *Falsificazione dell'opera d'arte*, in *Riv. pen.*, 1995, 7-8, 865.

ESQUIVIAS JARAMILLO, *El delito de estafa y su tipo agravado por el perjuicio y valor de la defraudación*, in *CEFLegal*, 2015, 170, 190.

FAUCHERE, *Les faux en matière de peinture et d'oeuvres d'art*, in *Revue internationale du droit d'auteur*, LXXXVII, 1976, 3.

FIANDACA MUSCO, *Diritto penale. Parte speciale, Volume II, tomo secondo, I delitti contro il patrimonio*, 7^a ed., Bologna, 2015.

FINDLAY, *The Catalogue Raisonné*, in SPENCER (a cura di), *The Expert Versus the Object: Judging Fakes and False Attributions in the Visual Arts*, Oxford, 2004, 55.

FIORE, voce *Postfatto*, in *Dig. disc. pen.*, vol. IX, Torino, 1995, 653.

FIORE, *I reati contro il patrimonio. Note introduttive*, in FIORE (diretto da), *I reati contro il patrimonio*, Torino, 2010, 5.

FLORIDIA, *Il c.d. "falso grossolano"*, in *Riv. dir. ind.*, 2013, 473.

FORADINI, *Il falsario crea, l'artista replica*, in *Il Giornale dell'Arte*, n. 391, novembre 2018.

FREZZATO, *Falso o autentico? Risposte mirate dalla scienza e dalla storia delle tecniche artistiche*, in *L' arte non vera non può essere arte: atti del ciclo di conferenze promosse dal Comando Carabinieri TPC, in collaborazione con il Consiglio nazionale anticontraffazione (CNAC-MiSE), il Ministero per i beni e le attività culturali e l'Università degli studi Roma Tre, ottobre-dicembre 2017*, Roma, 2018, 357.

FRIEDLANDER, *Il conoscitore dell'arte*, Torino, 1955.

GAGLIANO CANDELA, *Falso e collezionismo*, in *L' arte non vera non può essere arte: atti del ciclo di conferenze promosse dal Comando Carabinieri TPC, in collaborazione con il Consiglio nazionale anticontraffazione (CNAC-MiSE), il Ministero per i beni e le attività culturali e l'Università degli studi Roma Tre, ottobre-dicembre 2017*, Roma, 2018, 205.

GALASSI, *Emulazioni, rifacimenti, inganni. Per la storia della contraffazione in campo artistico: episodi e dibattito critico*, in *L' arte non vera non può essere arte: atti del ciclo di conferenze promosse dal Comando Carabinieri TPC, in collaborazione con il Consiglio nazionale anticontraffazione (CNAC-MiSE), il Ministero per i beni e le attività culturali e l'Università degli studi Roma Tre, ottobre-dicembre 2017*, Roma, 2018, 195.

GARCIA CALDERON, *Los delitos sobre el Patrimonio Histórico Español. Los daños dolosos a los bienes culturales (artículo 323 del Código Penal)*, in MORILLAS CUEVA, *Estudios sobre el Código Penal reformado*, Madrid, 2015, 741.

GARCIA SEDANO, *Análisis del criterio de originalidad para la tutela de la obra en el contexto de la ley de propiedad intelectual*, in *Anuario Jurídico y Económico Escorialense*, XLIX, 2016, 262.

GASPARRE, *Il reato è estinto per prescrizione e i quadri sono stati confiscati: ma erano falsi o autentici?*, in *Dir. e giust.*, 2015, 4, 44.

GIACOMELLI, *Su falso, autentico e copia. Le questioni scottanti dell'arte*, in *arribune.com*, 24 gennaio 2016.

GIANNINI, *I beni culturali. Relaz. al congresso italo-spagnolo di Marbella, Malaga, maggio 1975*, in *Riv. trim. di dir. pub.*, 1976, 1, 3.

GIOCONDA, *Can Intellectual Property Laws Stem the Rising Tide of Art Forgeries*, in *Hastings Communication & Entertainment Law Journal*, 2008, 47.

GIRALDI, *Il falso d'arte: dalla "fede pubblica" alla trasparenza del mercato*, in *Riv. dir. industr.*, 1997, 318.

GOLDBERG, *Performance Art: From Futurism to the Present*, 3^a ed., Londra, 2011.

GRASSI, *Museo Civico di Viterbo "Luigi Rossi Danielli"*, Viterbo, 2016.

GREGORY, *Speculum Naturale: percorsi del pensiero medievale*, Roma, 2007.

GUENZI, *L'efficienza paretiana nel mercato dell'arte contemporanea*, in *economiaediritto.it*, 1 luglio 2014.

HENAFF, *Les lacunes de la loi de 1895 sur le faux artistique*, in *Communication commerce électronique*, 2006, 2, 21.

HOVING, *False Impressions: The Hunt for Big-Time Art Fakes*, New York, 1996.

HUFNAGEL, *Art Fraud in Germany: Lessons Learned or the Fast Falling into Oblivion?*, in KILA, BALCELLS, *Cultural Property Crime: An Overview and Analysis of Contemporary Perspectives and Trends*, Leiden, 2015, 111.

INSOLERA, voce *Concorso di persone del reato*, in *Dig. disc. pen.*, vol. II, Torino, 1988, 476.

JORNOD, *Le catalogue raisonné*, in RENOLD, GABUS, DE WERRA, *L'expertise et l'authentification des oeuvres d'art*, Genève, 2007, 19.

KRAUS, *The Role of the Catalogue Raisonné in the Art Market*, in SPENCER (a cura di), *The Expert Versus the Object: Judging Fakes and False Attributions in the Visual Arts*, Oxford, 2004, 63.

KURZ, *Early Art Forgeries: From the Renaissance to the Eighteenth Century*, in *Journal of the Royal Society of Arts*, CXXI, n. 5198, 1973, 87.

KURZ, *Falsi e falsari*, Vicenza, 1961.

LA CUTE, voce *Truffa (dir. vig.)*, in *Enc. dir.*, XLV, Milano, 1992, 248.

LAILACH, *Land Art*, Modena, 2007.

LANZI, *La tutela del patrimonio artistico attraverso la repressione delle falsificazioni delle opere d'arte. Carenze e limiti della legislazione vigente*, in *La tutela penale del patrimonio artistico: Atti del sesto Simposio di studi di diritto e*

procedura penali, promosso dalla Fondazione “Avv. Angelo Luzzani” di Como, Milano, 1977, 217.

LARSON, *Geneva lab sleuths help art world uncover fakes*, in *thelocal.ch*, 8 ottobre 2014.

LAURINI, *I titoli di credito*, 2^a ed., Milano, 2009.

LEMME, *La contraffazione e alterazione d’opere d’arte nel diritto penale*, Padova, 1995.

LEMME, *Il Testo Unico, una pilatesca dilazione*, in *Il Giornale dell’Arte*, gennaio 2000.

LEMME, *Opere d’arte false o erroneamente attribuite: il dilemma dell’acquirente*, in *news-art.it*, 14 febbraio 2013.

LEONE, *Del reato abituale, continuato e permanente*, Napoli, 1933.

LOCHER, *Das Recht der bildenden Kunst*, München, 1970.

LÖFFLER, *Künstlersignatur und Kunstfälschung - Zugleich ein Beitrag zur Funktion des § 107 UrhG*, in *Neue Juristische Wochenschrift*, 1993, 22, 1422.

MACCARI, *Falso artistico, norme penali miste e competenza per territorio*, in *Riv. pol.*, 1993, 728.

MACCARI, *Il falso d’arte nel nuovo codice dei beni culturali e del paesaggio*, in MACCARI, PIERGIGLI (a cura di), *Codice dei beni culturali e del paesaggio tra teoria e prassi*, Milano, 2006, 455.

MAGRI, voce *Beni culturali*, in *Dig. disc. priv., sez. civ.*, Torino, 2011, 117.

MALINVERNI, voce *Fede pubblica (delitti contro la) (dir. pen.)*, in *Enc. dir.*, XVII, Milano, 1968, 69.

MANSI, *La tutela dei beni culturali e del paesaggio: analisi e commento del decreto legislativo 22 gennaio 2004 n.42 Codice dei beni culturali e del paesaggio e delle altre norme di tutela con ampi riferimenti di dottrina e di giurisprudenza; nonché sulla circolazione delle opere d'arte nel diritto interno, in quello comunitario e in quello internazionale e sul commercio dei beni culturali*, Padova, 2004.

MANTOVANI, *Diritto Penale. Parte speciale II. Delitti contro il patrimonio*, 6^a ed., Milanofiori Assago, 2016.

MARCHESONI, *Sotheby's rimborsa un collezionista per 842mila dollari per un falso Parmigianino*, in *ilsole24ore.com*, *Arteconomy24*, 18 gennaio 2017.

MARI, *Commento all'artt.178 e 179*, in SANDULLI (a cura di), *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, Milano, 2012, 1281.

MARIANINI, *La conoscenza delle tecniche artistiche di riproduzione di dipinti antichi in L'arte non vera non può essere arte: atti del ciclo di conferenze promosse dal Comando Carabinieri TPC, in collaborazione con il Consiglio nazionale anticontraffazione (CNAC-MiSE), il Ministero per i beni e le attività culturali e l'Università degli studi Roma Tre, ottobre-dicembre 2017*, Roma, 2018, 151.

MARINI, *Note minime in materia di c.d. falso d'autore*, in *Studi Senesi*, Padova, 1998, 86.

MARINI, voce *Truffa*, in *Dig. disc. pen.*, vol. XIV, Torino, 1999, 353.

MARINUCCI, DOLCINI, *Manuale di diritto penale: parte generale*, 7^a ed., Milano, 2018

MASOERO, *De Chirico falsario di sé stesso*, in *ilsole24ore.com*, 11 agosto 2013.

MAZZONI, *Falsi d'autore. Icilio Federico Joni e la cultura del falso tra Otto e Novecento*, Siena, 2004.

MAZZONI, ROSSI, *Umberto Giunti. Pittore di quadri antichi*, Siena, 1999.

MASSARI, voce *Beni culturali*, in *Dig. disc. priv.*, agg., vol. II, Torino, 2003, 173.

MCANDREW, *The Art Market 2018: An Art Basel & UBS Report*, USA, 2018.

MERRYMAN, *Counterfeit Art*, in *International Journal of Cultural Property*, 1992, 27.

MEZZETTI, *Beni culturali e riforme costituzionali*, in MACCARI, PIERGIGLI (a cura di), *Codice dei beni culturali e del paesaggio tra teoria e prassi*, Milano, 2006, 47.

MORRISON MECONE, SHAPIRO, MARTIN, *Racketeer Influenced and Corrupt Organizations*, in *American Criminal Law Review*, vol. XLIII, 206, 870.

NARDON, *Droit pénal de l'art: le faux artistique*, in *La Revue de l'Avocat Conseil d'Entreprises*, n. 129, 2014, 47.

NATALI, *Andrea del Sarto. Maestro della "maniera moderna"*, Milano, 2002.

NIZZO, *L'Etruscheria viterbese della prima metà del '700 e l'opera di Feliciano Bussi*, in *Arch. Class.*, 2003, 54, 253.

NOCETI, PIERSIMONI, *Confisca e altre misure ablatorie patrimoniali*, Torino, 2011.

NUVOLONE, *Relazione di Sintesi*, in *La tutela penale del patrimonio artistico: Atti del sesto Simposio di studi di diritto e procedura penali, promosso dalla Fondazione "Avv. Angelo Luzzani" di Como*, Milano, 1977, 310.

PADOVANI, *Diritto Penale*, 9^a ed., Milano, 2008.

PAGLIARO, *Il reato*, in GROSSO, PADOVANI, PAGLIARO (diretto da), *Trattato di diritto penale: Parte generale*, Milano, 2007, 221.

PAGLIARO, voce *Favoreggiamento (dir. pen.)*, in *Enc. dir.*, XVII, Milano, 1968, 36.

PALAZZO, voce *Legge penale*, in *Dig. disc. pen.*, vol. VII, 1993, 338

PANZA, *Antichità e restauro nell'Italia del Settecento. Dal ripristino alla conservazione delle opere d'arte*, Milano, 1990.

PAPETTI, *Repliche, copie e falsi: riflessioni su una querelle senza fine*, in *L' arte non vera non può essere arte: atti del ciclo di conferenze promosse dal Comando Carabinieri TPC, in collaborazione con il Consiglio nazionale anticontraffazione (CNAC-MiSE), il Ministero per i beni e le attività culturali e l'Università degli studi Roma Tre, ottobre-dicembre 2017*, Roma, 2018, 35.

PARRULLI, *Introduzione*, in *L' arte non vera non può essere arte: atti del ciclo di conferenze promosse dal Comando Carabinieri TPC, in collaborazione con il Consiglio nazionale anticontraffazione (CNAC-MiSE), il Ministero per i beni e le attività culturali e l'Università degli studi Roma Tre, ottobre-dicembre 2017*, Roma, 2018, 11.

PASA, voce *Beni culturali (diritto dell'Unione Europea)*, in *Dig. civ, agg.*, vol. V, Torino, 2010, 73.

PASELLA, *Brevi appunti sulla legge del 20 novembre 1971, n. 1062 contenente norme penali sulla contraffazione o alterazione di opere d'arte*, in *La tutela penale del patrimonio artistico: Atti del sesto Simposio di studi di diritto e procedura penali, promosso dalla Fondazione "Avv. Angelo Luzzani" di Como*, Milano, 1977, 251.

PASSERONI, *Il falso nell'arte*, in *L' arte non vera non può essere arte: atti del ciclo di conferenze promosse dal Comando Carabinieri TPC, in collaborazione con il Consiglio nazionale anticontraffazione (CNAC-MiSE), il Ministero per i beni e le*

attività culturali e l'Università degli studi Roma Tre, ottobre-dicembre 2017, Roma, 2018, 103.

PEDRAZZI, voce *Economia pubblica, industria e commercio (delitti contro la)*, in *Enc. dir.*, XIV, Milano, 1965, 278.

PEREZ SANCHEZ, *Goya*, Firenze, 1989.

PETRONE, voce *Reato abituale*, in *Dig. disc. pen.*, vol. XI, Torino, 1996, 208.

PICOZZA, *Le costanti della storia: vecchia e nuova falsificazione delle opere di Giorgio de Chirico*, in *Rivista Metafisica*, 2010, n. 9/10, 507.

PIERGIGLI, *I beni culturali: interpretazione evolutiva di una nozione giuridica consolidata*, in MACCARI, PIERGIGLI (a cura di), *Codice dei beni culturali e del paesaggio tra teoria e prassi*, Milano, 2006, 17.

PIOLETTI, voce *Patrimonio artistico e storico nazionale (reati contro il)*, in *Enc. dir.*, XXXII, Milano, 1982, 386.

PIOLETTI, voce *Punibilità (Cause di esclusione della)*, in *Dig. disc. pen.*, vol. X, Torino, 1995, 525.

PIOLETTI, *La disciplina del falso artistico: profili generali*, in *Studi Senesi*, Padova, 1998, 307.

PISA, voce *Favoreggiamento personale e reale*, in *Dig. disc. pen.*, vol. V, Torino, 1991, 162.

PITTARO, *Principio di tassatività ed elementi normativi extragiuridici della fattispecie penale*, in *Giur. cost.*, 1988, 2152.

PITTARO, *Opera d'arte o falso grossolano? Per capirlo non serve un esperto*, in *Quot. giur.*, 14 settembre 2011.

PIVA, voce *Cose d'arte*, in *Enc. dir.*, XI, Milano, 1962, 93.

PREVITALI, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Torino, 1964.

PROSDOCIMI, voce *Reato doloso*, in *Dig. disc. pen.*, vol. XI, Torino, 1996, 236.

PROSDOCIMI, voce *Reato complesso*, in *Dig. disc. pen.*, vol. XI, Torino, 1996, 212.

QUAGLIARELLA, *Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale: Attività Operativa 2018*, Roma, 2019

QUINTANO RIPOLLES, *Tratado de la parte especial del Derecho penal*, Tomo II, Madrid, 1977.

RAGUSA, *Costituzione e cultura. Il dibattito in tema di Beni culturali nei lavori dell'Assemblea costituente*, in *Storia e Futuro, Riv. di Storia e Storiografia On Line*, 2018.

ROBEL, SONTHEIMER, *Sculptures in a Suitcase: The Fake Count who Flogged Giacometti Forgeries*, in *spiegel.de, International*, 18 maggio 2011.

ROBINSON, DUBBER, *The American Model Penal Code: A Brief Overview*, in *New Criminal Law Review*, vol. X, No. 3, 2007, 319.

ROSI, voce *Opere d'Arte (Contraffazione o alterazione di)*, in *Dig. disc. pen.*, vol. IX, Torino 1995, 1.

ROTILI, *La tutela penale delle cose di interesse artistico e storico*, Napoli, 1978.

SCAVIZZI, *Luca Giordano: la vita e le opere*, Napoli, 2017.

SCHIRRIPA SPAGNOLO, *Metodologie anticontraffazione delle opere d'arte*, in *L'arte non vera non può essere arte: atti del ciclo di conferenze promosse dal Comando Carabinieri TPC, in collaborazione con il Consiglio nazionale anticontraffazione (CNAC-MiSE), il Ministero per i beni e le attività culturali e l'Università degli studi Roma Tre, ottobre-dicembre 2017*, Roma, 2018, 481.

SCHMIDT, *Thousands of Fake Artifacts Force Closure of Chinese Museum*, in *news.artnet.com*, 23 maggio 2014.

SCOTT BAUMAN, *Legal Control of the Fabrication and Marketing of Fake Paintings*, in *Stanford Law Review*, vol. XXIV, 1972, 930.

SEMERARO, *L'esercizio di un diritto*, Milano, 2009.

SESSA, *L'Opera d'Arte e la sua riproduzione*, in *Foro Amm.*, 2000, 7-8, 2941.

SETTIS, *Laocoonte. Fama e stile*, Roma, 2006.

SETTIS, *Perché gli italiani sono diventati nemici dell'arte*, in *Il Giornale dell'arte*, XXX, 2012, n. 324, 22.

STANCO, *Il falso in archeologia*, in *L'arte non vera non può essere arte: atti del ciclo di conferenze promosse dal Comando Carabinieri TPC, in collaborazione con il Consiglio nazionale anticontraffazione (CNAC-MiSE), il Ministero per i beni e le attività culturali e l'Università degli studi Roma Tre, ottobre-dicembre 2017*, Roma, 2018, 243.

STANHOPE KENNY, *A Selection of Cases Illustrative of English Criminal Law*, Cambridge, 1935.

SVARIATI, *Un'ipotesi di applicazione della L. n.1062 del 1971 e la delicata questione dei bassorilievi in bronzo di Manzù*, in *Cass. Pen.*, 1997, 9, 2550.

SVARIATI, *La cancellazione della dedica autografa dell'autore da un'opera pittorica non integra il reato di contraffazione di opera d'arte ma può costituire falso per soppressione?*, in *Cass. Pen.*, 2006, 4, 1535.

TAMIOZZO, *La legislazione dei beni culturali e paesaggistici: guida ragionata per studenti, specializzandi e operatori, amministrativi e tecnici delle pubbliche istituzioni di tutela*, Milano, 2004.

TANNI, *La Fondazione Piero Manzoni distrugge 39 quadri falsi. E pubblica anche un video*, in *artribune.com*, 11 gennaio 2018.

TEBANO, *Banksy, l'opera da 1,2 milioni di euro si autodistrugge all'asta di Sotheby's*, in *corriere.it/cronache*, 6 ottobre 2018.

TORRACA, voce *Restauro*, in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere e arti. Appendice 2000*, vol. II, Roma, 2000, 530.

UBALDI, *Vende oggetti antichi "taroccati": truffa e contraffazione concorrono?*, in *Dir. e giust.*, 2014, 0, 332.

VASARI, *Vita di Michelangelo*, Pordenone, 1993.

VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti. Vita di Marcantonio Raimondi*, Roma, 2003.

VASSALLI, voce *Antefatto non punibile, postfatto non punibile*, in *Enc. dir.*, II, Milano, 1958, 505.

VASSALLI, voce *Cause di non punibilità*, in *Enc. dir.*, VI, Milano, 1960, 609.

VASSALLI, *Relazione*, in *Atti Camera dei Deputati, IV commissione in sede legislativa, seduta del 20 luglio 1971*, 885.

VASSALLI, voce *Reato complesso*, in *Enc. dir.*, XXXVIII, Milano, 1987, 822.

VASSALLI, voce *Tipicità*, in *Enc. dir.*, XLIV, Milano, 1992, 535.

VENTURATI, *Il falso d'arte. Correlazioni con la truffa*, in *La tutela penale del patrimonio artistico: Atti del sesto Simposio di studi di diritto e procedura penali, promosso dalla Fondazione "Avv. Angelo Luzzani" di Como*, Milano, 1977, 283.

VILLIERS, *La madonna botticelliana del visconte Lee di Fareham*, in MAZZONI, *Falsi d'autore. Icilio Federico Joni e la cultura del falso tra Otto e Novecento*, Siena, 2004, 47.

VIRILLI, *La pratica del restauro nel riconoscimento di opere contraffatte*, in *L'arte non vera non può essere arte: atti del ciclo di conferenze promosse dal Comando Carabinieri TPC, in collaborazione con il Consiglio nazionale anticontraffazione (CNAC-MiSE), il Ministero per i beni e le attività culturali e l'Università degli studi Roma Tre, ottobre-dicembre 2017*, Roma, 2018, 283.

VOLPE, *Manuale di diritto dei beni culturali*, Padova, 2007.

WARHOL, *La filosofia di Andy Warhol*, Genova, 1983.

WIRZ, SARDELLA (a cura di), *Enrico Castellani. Catalogo ragionato*, Milano, 2012.

WÜRTEMBERGER, *Der Kampf gegen das Kunstfälschertum in der deutschen und schweizerischen Strafrechtspflege*, Wiesbaden, 1951.

ZACHOS, *How more than half the art in this French museum was forged*, in *nationalgeographic.com.au*, 1 maggio 2018.

ZAMPA, PORCU, *Dürer. La vita e l'arte. I capolavori*, Milano, 2004.

ZAZZERA, *Falsità documentale e falsificazione d'opera d'arte*, in *Giust. pen.*, 1973, II, 6.

ZERI, *Cos'è un falso e altre conversazioni sull'arte*, Milano, 2011.