

# Processo al falso

A cura di Paolo Moro e Luca Zamparo



PADOVA  
**UP**

P A D O V A   U N I V E R S I T Y   P R E S S



Prima edizione 2023, Padova University Press  
Titolo originale *Processo al falso*

© 2023 Padova University Press  
Università degli Studi di Padova  
via 8 Febbraio 2, Padova  
www.padovauniversitypress.it

Redazione Padova University Press  
Progetto grafico Padova University Press

This book has been peer reviewed

ISBN 978-88-6938-376-2



This work is licensed under a Creative Commons Attribution International License  
(CC BY-NC-ND) (<https://creativecommons.org/licenses/>)

# Processo al falso

a cura di  
Paolo Moro e Luca Zamparo

PADOVA  
**UP**



# Indice

Processo al falso: una premessa <i>Paolo Moro, Luca Zamparo</i>	7
Dalle belle arti ai beni culturali: l'evoluzione della disciplina di tutela nell'ordinamento italiano <i>Elena Buoso</i>	13
Beni culturali. Beni comuni. Beni culturali comuni. <i>Paolo Sommaggio</i>	43
Culturalità e universalità. Aspetti critici della tutela dell'eredità culturale <i>Elena Bettarello</i>	65
Il diritto internazionale del patrimonio culturale da Nicosia a Faro, tra dimensione circolatoria e immateriale: eredità acquisite e riflessi sull'ordinamento giuridico (e politico) del 'cultural heritage' italiano <i>Bruno Munari</i>	85
La tutela penale del patrimonio culturale dopo la riforma di cui alla legge n. 22/2022: alcuni problemi attuali <i>Angelo Zambusi</i>	115
Tutelare il 'vero', comprendere il 'falso', osteggiare la 'contraffazione': il punto di vista dell'archeologo <i>Luca Zamparo</i>	155
L'accertamento giudiziale del falso d'arte <i>Pierluigi Cipolla</i>	191
La perizia nel procedimento penale e il patrimonio culturale <i>Simone Guglielmin</i>	213

L'utilizzo della perizia quale valido strumento di analisi e accertamento d'autenticità. Tra "astrattismo processuale" e realtà scientifica <i>Mario Galluppi di Cirella</i>	231
La "perizia dell'opera d'arte": criteri di analisi e metodologia <i>Susanna Misiano</i>	235
Non autenticità: rimedi giudiziali esperibili dal professionista <i>Simone Morabito</i>	239
Archivi e fondazioni di artisti defunti: il punto su diritti, obblighi, responsabilità <i>Fabrizio Lemme</i>	251
Processo al falso: un caso di studio <i>Vanessa Candosin, Giovanna Cauceglia, Valeria Fantin, Chiara Ferrarese, Lavinia Mazzocca Veronese, Nausica Mazzocca Veronese, Sara Mazzon, Laura Perin</i>	257
Processo al falso: la perizia <i>Daniele Zumerle, Michael A. Beck De Lotto, Claudia Stefani</i>	283

## Processo al falso: una premessa

Paolo Moro, Luca Zamparo

Università degli Studi di Padova

Il falso d'arte sotto processo. È il tema centrale di questo volume, pubblicato nell'ambito del progetto di miglioramento della didattica denominato *Active learning in law. Innovazione didattica e apprendimento cooperativo nell'esperienza giuridica*, finanziato dall'Università degli Studi di Padova nel 2019 e presentato dal Dipartimento di Diritto Privato e Critica del Diritto.

Il libro è l'esito della specifica linea di intervento *Fake on Trial* ("Processo al Falso"), realizzata con una innovativa azione didattica, basata su metodi di apprendimento attivo (*active learning*), sull'uso di tecnologie dell'innovazione digitale e sul coinvolgimento interattivo e interdisciplinare degli studenti e delle studentesse dei corsi di laurea magistrale in Giurisprudenza e Archeologia.

In questo contesto, l'obiettivo iniziale di *Fake on Trial* ha riguardato l'analisi multidisciplinare del fenomeno della falsificazione delle opere d'arte e dei beni culturali attraverso seminari didattici con esperti del diritto e dell'archeologia ma, soprattutto, con lo svolgimento di una simulazione processuale su un caso di contraffazione, dove due squadre di (futuri) giuristi e (futuri) professionisti della cultura hanno sostenuto l'accusa e la difesa, indagandone i metodi, gli strumenti e giungendo – attraverso il dibattito – alla risoluzione della vicenda.

Tuttavia, la ben nota pandemia ha modificato il progetto iniziale, chiedendo a tutti i partecipanti uno sforzo ancora maggiore per custodire il valore scientifico e didattico di un lavoro che la pubblicazione qui presentata oggi documenta in modo perspicuo. Infatti, nella parte finale del testo, è illustrata la risoluzione del caso di studio affrontato dalle studentesse e dagli studenti intervenuti durante *Fake on Trial*.

La vicenda controversa, ideata dai docenti che hanno coordinato il progetto prima dell'entrata in vigore della Legge 22/2022, riguarda non solo la presunta contraffazione di manufatti archeologici, bensì anche un loro illecito impossessamento e il trafugamento oltre i confini nazionali.

In particolare, l'attività didattica si è sviluppata nelle seguenti fasi: preparazione metodologica e interattiva (con l'intervento di professionisti) scandita da attività di simulazione processuale e analisi e studio del caso pratico, utilizzando fonti del diritto nazionale, comunitario e internazionale nonché delle scienze storico-artistiche e archeologiche; analisi retorica delle tesi giuridiche e tecnico-scientifiche da sostenere in squadre contrapposte, al fine di impostare un vero e proprio dibattito giudiziale per la discussione di un caso sull'autenticità o la falsificazione di oggetti d'arte e archeologia; escursione di studio e sopralluoghi di indagine al fine di approfondire conoscenze e competenze relative al caso giudiziario simulato; redazione degli scritti difensivi e di consulenza tecnica che, dopo le accurate e preziose revisioni editoriali di Giulia De Bona e Brando Fioravanti, sono confluite nella presente pubblicazione.

Durante queste attività sono intervenute le studentesse Vanessa Candosin, Giovanna Cauceglia, Valeria Fantin, Chiara Ferrarese, Lavinia Mazzocca Veronese, Nausica Mazzocca Veronese, Sara Mazzon, Laura Perin del corso di laurea in Giurisprudenza dell'Ateneo patavino e gli studenti e le studentesse Lucio Andrioli, Michael Beck De Lotto, Martina Pegoraro, Luigi Ragni, Claudia Stefani, Daniele Zumerle afferenti ai corsi di laurea in Archeologia e Scienze Archeologiche proposti dal Dipartimento dei Beni Culturali.

Il progetto *Fake on Trial* è anche la conferma della proficua collaborazione tra il Dipartimento di Diritto Privato e Critica del Diritto e il Progetto MemO, *La memoria degli oggetti. Un approccio multidisciplinare per lo studio, la digitalizzazione e la valorizzazione della ceramica greca e magnogreca in Veneto*, ideato in seno al Dipartimento dei Beni Culturali e sostenuto dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo.

Questa cooperazione è stata anche alla base dell'offerta formativa integrativa al percorso dei discenti che, in questo modo, hanno potuto cogliere le peculiarità di ogni disciplina, comprenderne i punti di vista, gli elementi di forza e, contestualmente, quelli ancora critici per il contrasto di un fenomeno, come quello della contraffazione, ancora fortemente presente nella società contemporanea.

Infatti, si consideri che, nel corso dell'anno 2022, le operazioni condotte dal solo Comando Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Cultu-

rale, forza di polizia alle dipendenze del Ministero della Cultura, hanno portato al sequestro di 1.241 oggetti falsi imitanti l'arte o le antichità.

Grazie alle relazioni annualmente elaborate dal Comando, inoltre, è possibile ricostruire una fotografia aggiornata del fenomeno e degli altri illeciti contro il patrimonio culturale nazionale: fra il 2011 e il 2022, per esempio, sono stati sequestrati un totale di 69.960 oggetti ritenuti contraffatti, sono state denunciate 2.404 persone per contraffazione di opere d'arte (praticamente una persona ogni 1,7 giorni) ed è stata tutelata la buona fede del mercato e degli acquirenti per un valore di oltre 5 miliardi di euro, per non parlare della salvaguardia delle stesse idee di 'cultura', di 'antichità' e di 'storia' che questi oggetti, con la loro matrice ingannatoria, tendono ad usurpare e condizionare.

Pertanto, questo volume nasce come risultato di un'esperienza didattica e tale valenza vuole essere mantenuta anche in queste pagine, che si auspica possano essere un agile strumento sia per gli studenti e per le studentesse sia per i professionisti, così come per tutti coloro che amano e tutelano, anche nelle azioni più semplici e quotidiane, il patrimonio culturale.

Per questo motivo, il primo contributo di Elena Buoso (docente di Diritto amministrativo presso il Dipartimento di Diritto pubblico, internazionale e comunitario dell'Università degli Studi di Padova), attraverso una ricostruzione storica e dottrinale, introduce sugli stessi concetti fondanti di 'patrimonio culturale' e di 'bene culturale', fondamentali per la comprensione di tutta la materia successivamente trattata.

Segue il saggio di Paolo Sommaggio (docente di Filosofia del Diritto presso l'Università degli Studi di Padova) che approfondisce la tematica analizzando il tema della tutela e della valorizzazione del patrimonio culturale e, soprattutto, della relazione della società contemporanea con tali azioni. Attraverso una ricostruzione filosofica, Sommaggio delinea le caratteristiche dei beni culturali come beni comuni, giungendo così alla verifica della portata (e dei limiti) della cd. Convenzione di Faro.

Proprio il valore universale del concetto di eredità culturale è approfondito da Elena Bettarello (dottoranda all'Universidad de Córdoba in Spagna), che indaga tale nozione attraverso un'analisi del principio di offensività del bene culturale in base alla legge 22/2022 e all'esame dei casi del *David* di Michelangelo e dell'*Uomo Vitruviano* di Leonardo.

L'approccio storico di ricostruzione dell'evoluzione della normativa inerente al patrimonio culturale è seguito anche da Bruno Munari (dotto-  
tore di ricerca in Diritto, Mercato, Persona presso l'Università degli Studi

Ca' Foscari Venezia) che nel suo testo conduce la narrazione nel contesto internazionale e comunitario (dalla Convenzione dell'Aja del 1954 alle più recenti iniziative), analizzando le modalità di tutela attualmente previste in ambito extra-nazionale e le loro interazioni con l'apparato pubblico nazionale preposto ai beni culturali.

Definiti i caratteri essenziali della disciplina, Angelo Zambusi (docente di diritto penale commerciale presso il Dipartimento di diritto privato e critica del diritto dell'Università di Padova) affronta le novità introdotte dalla legge n. 22 del 9 marzo 2022, recante le *Disposizioni in materia di reati contro il patrimonio culturale* e pubblicata in Gazzetta Ufficiale il 22 marzo successivo. Questa legge, infatti, introduce il Titolo VIII-bis, intitolato "Dei delitti contro il patrimonio culturale", nel Codice penale con correlata abrogazione degli artt. 170, 173, 174, 176, 177, 178, 179 del Codice dei beni culturali e del paesaggio (D. Lgs. 42/2004). Il saggio dapprima descrive la portata delle nuove norme e, in seconda battuta, le analizza criticamente inserendole nell'attuale ordinamento statale e verificandone l'applicabilità.

Il contributo di Luca Zamparo (assegnista di ricerca del Dipartimento dei Beni Culturali dell'Università degli Studi di Padova) si concentra sullo studio del fenomeno della falsificazione, sul significato storico e culturale degli oggetti falsificati e, allo stesso tempo, sull'assoluta necessità di contrastare la contraffazione, ossia l'inganno condotto a offesa degli altri e della Storia.

Il magistrato Pierluigi Cipolla (Sostituto Procuratore della Repubblica presso il Tribunale di Roma) approfondisce, quindi, il tema dell'accertamento giudiziale del falso d'arte partendo dalla legge n. 1062 del 1971 per giungere sino alla portata delle più recenti iniziative legislative.

Segue l'affondo di Simone Guglielmin (avvocato e titolare dello Studio Legale Guglielmin – Diritto Penale) sul tema della perizia nel procedimento penale e la particolarità dell'azione peritale nel contesto dell'accertamento dell'autenticità di un'opera d'arte o di un bene culturale.

Due ulteriori brevi riflessioni su questo fronte vengono presentate da Mario Galluppi di Cirella (avvocato e titolare dello Studio Legale Galluppi di Cirella) e da Susanna Misiano (storica dell'arte e perito) che sono stati tra i promotori di una proposta di legge per la definizione del ruolo del Perito d'Arte.

Simone Morabito (avvocato e titolare dello Studio Legale Tributario Morabito – Diritto dell'Arte), invece, affronta il problema delle contraffazioni dal punto di vista del collezionista offeso e del professionista forense

chiamato a risolvere una questione ampiamente delicata che dal diritto si muove facilmente verso la stessa concezione di opera d'arte o di antichità. Analizzati gli strumenti a disposizione, il saggio affronta i rimedi giudiziali a tutela dell'ignaro acquirente, sino a giungere alla definizione del risarcimento del danno subito.

Fabrizio Lemme (avvocato, collezionista e accademico, fra i massimi esperti nazionali di diritto dell'arte e del patrimonio culturale), infine, introduce il tema degli archivi e delle fondazioni d'artista, sulle loro modalità operative in materia di accertamento dell'autenticità, ovvero sull'attribuzione dell'opera d'arte come manifestazione di opinione e, quindi, esercizio del diritto alla libera manifestazione del pensiero.

Concludono questo volume collettaneo i lavori corali elaborati dalle studentesse e dagli studenti partecipanti al progetto di miglioramento della didattica dedicato al "processo al falso". Sulla base di un caso di studio elaborato da chi scrive con la collaborazione del collega Angelo Zambusi, i discenti hanno dato vita ad una vera e propria attività forense, analizzando il materiale fornito (documenti, testimonianze, attestazioni), elaborando memorie e argomentazioni, chi per sostenere l'accusa chi per promuovere la difesa, confrontandosi infine con i loro periti che, a loro volta, hanno provveduto, sulla base delle domande poste dal Giudice (e contenute nella stessa traccia) e dalle parti, alla redazione delle loro considerazioni e allo studio del materiale archeologico e pseudo-archeologico, conservato presso il Museo di Scienze Archeologiche e d'Arte di Palazzo Liviano a Padova e presso il Dipartimento dei Beni Culturali dell'Università di Padova.

A tutte le autrici e a tutti gli autori, ai collaboratori editoriali e alle studentesse e agli studenti va il più sentito ringraziamento, con l'auspicio che *Fake on Trial* possa essere il primo di molti esperimenti multidisciplinari coordinati alla ricerca scientifica e alla didattica innovativa del diritto universale alla bellezza e alla tutela del patrimonio e dell'eredità culturale della nostra civiltà.



# Dalle belle arti ai beni culturali: l'evoluzione della disciplina di tutela nell'ordinamento italiano

*Elena Buoso*

Università degli Studi di Padova

Sommario: 1. Le prime norme di tutela dei beni culturali dall'Antichità agli Stati preunitari. L'Editto del Cardinal Pacca; 2. La legge Nasi del 1902; 3. La Legge Rava-Rosadi del 1909; 4. Le Leggi Bottai del 1939; 5. L'art. 9 della Costituzione e il nuovo significato della tutela del patrimonio storico-artistico della Nazione; 6. Il concetto attuale di bene culturale; 7. Le riforme recenti: il T.U. del 1999 e il Codice Urbani del 2004; 8. Le novità della disciplina codicistica; 9. Il paesaggio tutelato: cenni; 10. Il concetto di patrimonio culturale nell'ordinamento attuale e la Convenzione di Faro; 11. I caratteri del bene culturale nella normativa vigente; 12. Beni culturali e potere amministrativo; 13. Il vincolo provvedimentoale e il vincolo *ex lege*.

## **1. Le prime norme di tutela dei beni culturali dall'Antichità agli Stati preunitari. L'Editto del Cardinal Pacca**

Da diversi secoli la bellezza è oggetto di tutela giuridica. Inizialmente l'aspetto considerato dalla disciplina normativa è stato il carattere monumentale ossia l'attitudine di alcuni manufatti ad essere testimonianza di un tempo passato ritenuto meritevole di ricordo<sup>1</sup>. Possono rinvenirsi

<sup>1</sup> *Monumentum* in latino significa infatti "ciò che perpetua il ricordo" e deriva dal verbo *monere* ossia "far pensare a, ricordare": v. CALONGHI, *Dizionario della lingua latina*, Torino, 1962, *sub voce*.

esempi interessanti di norme di tutela già nell'Antichità – in particolare nel diritto romano<sup>2</sup> – nella Toscana del Cinquecento<sup>3</sup> e in alcuni Stati preunitari<sup>4</sup>.

Il primo atto normativo che prevede una tutela delle cose di interesse culturale<sup>5</sup> da parte dell'autorità statale che possa dirsi organica, si deve però allo Stato pontificio e fu l'Editto del Cardinal Pacca «*sopra le antichità e gli scavi*» del 1820<sup>6</sup>. Con esso fu istituito un sistema di sorveglianza su queste categorie di beni, composto di diversi organi e coordinato dal Cardinal Camerlengo<sup>7</sup>; venne organizzata una sorta di registrazione dei beni, imponendo un obbligo di denuncia ai soggetti che ne avessero il possesso o la custodia<sup>8</sup>, e furono per la prima volta introdotte le licenze per sca-

<sup>2</sup> FASOLINO, *Dalla tutela alla cura del patrimonio culturale: l'utilità di una riflessione storico-giuridica*, in ID. (a cura di), *La tutela dei 'beni culturali' nell'esperienza giuridica romana*, Cedam, Padova 2020, p. 6 ss.; SOLIDORO, *Politiche e soluzioni organizzative del patrimonio culturale nell'impero romano*, *ibid.*, p. 61 ss.; CORTESE, *Le nozioni di 'bene culturale' e di 'tutela del bene culturale' in diritto romano: una breve riflessione storico-giuridica*, *ibid.*, p. 111 s.; PROCCHI, *La conservazione delle abitazioni nel contesto urbano: prime osservazioni sul pubblico intervento ob restitutionem aedificii in età imperiale*, *ibid.*, p. 151 ss.; SCOGNAMIGLIO, *I beni culturali in Roma antica: l'esempio delle biblioteche di epoca repubblicana e imperiale*, *ibid.*, p. 167 ss.; GRECO, *Un divieto di affissione del IV secolo d.C.*, *ibid.*, p. 185 ss.; PALMA, *Note intorno alla tutela dei beni comuni*, *ibid.*, p. 209 ss.

<sup>3</sup> V. la *Legge contro chi rimovesse o violasse Armi, Inscrittioni, o Memorie esistenti apparentemente negli edifizii così pubblici come privati del Granducato di Toscana* del 30 maggio 1571, ricordata anche da BARTOLINI, voce *Beni culturali (diritto amministrativo)*, in *Enc. Dir., Annali*, IV, Milano 2013, p. 93.

<sup>4</sup> PAPPAGLIOLO, *Codice delle antichità e degli oggetti d'arte*, I, Loescher, Roma 1932, p. 43 ss.; SPERONI, *La tutela dei beni culturali negli Stati italiani preunitari*, I, Giuffrè, Milano 1988.

<sup>5</sup> Com'è noto, i termini "cosa" e "bene" per il diritto non sono equivalenti, riferendosi il primo alla entità materiale oggetto delle disposizioni e il secondo alle utilità e valori nella cosa rinvenibili e garantiti dalla legge. Vedi PUGLIATTI, voce *Beni (teoria generale)*, in *Enc. dir.*, V, Milano 1959, p. 164 ss.; ID., voce *Cosa (Teoria generale)*, in *Enc. dir.*, XI, Milano 1962, p. 19 ss.; con riferimento alla materia oggetto di questo contributo, FERRI, voce *Beni culturali e ambientali nel diritto amministrativo*, in *Dig. disc. pubbl.*, II, Torino 1987, p. 218.

<sup>6</sup> Consultabile al link: [https://it.wikisource.org/wiki/Editto\\_sopra\\_le\\_antichit%C3%A0\\_e\\_gli\\_scavi](https://it.wikisource.org/wiki/Editto_sopra_le_antichit%C3%A0_e_gli_scavi) (consultato il 30 ottobre 2022).

<sup>7</sup> Cui, secondo l'art. 3 dell'Editto, spettava «un'assoluta giurisdizione, vigilanza, e presidenza sopra le Antichità Sacre e Profane, sopra le Belle Arti, e quei che le professano, sopra gli Oggetti delle medesime non solo in Roma, ma anche nello Stato Ecclesiastico, e sopra le Chiese, Accademie non addette a Nazioni Estere, ed altre Società relative alle stesse Arti, niente affatto ecettuato, e con piena indipendenza da qualunque Persona ornata di qualsivoglia dignità anche Cardinalizia, e fornita di qualsiasi giurisdizione e privilegio».

<sup>8</sup> Così l'art. 7 stabiliva che entro un mese dall'Editto «Qualunque Superiore, Amministratore, e Rettore, o che abbia comunque direzione di pubblici Stabilimenti, e Locali tanto Ecclesiastici, che Secolari, comprese le Chiese, Oratorij, e Conventi, ove si conservano

vi, restauri e alienazioni<sup>9</sup>. In questo modo sia gli oggetti sia determinate attività furono assoggettati al potere amministrativo e al controllo dello Stato e si creò una amministrazione preposta alla tutela, con specifiche attribuzioni e competenze in materia.

L'atto normativo dello Stato pontificio non garantì sempre una efficace tutela dei beni culturali<sup>10</sup>, tuttavia costituì un passaggio decisivo dell'evoluzione della disciplina, destinato ad incidere in altri ordinamenti: esso fu infatti preso ad esempio da altri importanti Stati preunitari, come il Regno di Napoli<sup>11</sup>.

## 2. La legge Nasi del 1902

All'unificazione d'Italia seguì un periodo di incertezza normativa<sup>12</sup> fino a che la legge n. 286 del 1871 dichiarò espressamente applicabili le normative previgenti nei relativi territori «finché non sia provveduto con Legge generale»<sup>13</sup>. Quest'ultima, conosciuta come Legge Nasi<sup>14</sup>, giunse nel 1902, dopo diversi progetti normativi senza esito e una intensa discussione dogmatica, che denotano l'importanza del patrimonio storico arti-

raccolte di Statue e di Pitture, Musei di Antichità sacre e profane, e anche uno o più Oggetti preziosi di Belle Arti in Roma e nello Stato, niuna persona eccettuata, sebbene privilegiata e privilegiatissima, dovranno presentare una esattissima, e distinta Nota degli Articoli sopra espressi in duplo sottoscritta, con distinzione di cadaun pezzo» a pena di sanzione pecuniaria.

<sup>9</sup> Artt. 9, 25 e 53 Editto.

<sup>10</sup> Si pensi alle controverse vicende legate alla vendita del Museo Campana da parte di Papa Pio IX a Napoleone III, allo Zar di Russia e ad alcuni grandi musei esteri. L'episodio suscitò forte biasimo e indignazione tra i contemporanei, quali ad esempio Bettino Ricasoli: v. in proposito BRUNIATI, *Monumenti e scavi*, in *Enc. Giur. It.*, X, Milano 1901, p. 334; FUSAR POLI, *Alle origini della tutela del patrimonio culturale nazionale: lo strumento dell'espropriazione (1865-1902)*, «Riv. storia dir. it.», 2003, p. 139 e s.

<sup>11</sup> Sul punto MABELLINI, *La tutela dei beni culturali nel costituzionalismo multilivello*, Giappichelli, Torino 2021, p. 9 e s.

<sup>12</sup> Su cui GRISOLIA, *La tutela delle cose d'arte*, Il Foro Italiano, Roma 1952, p. 33 e ss.; FUSAR POLI, *op. cit.*, p. 148 e ss.

<sup>13</sup> Così l'art. 5, l. 28 giugno 1871, n. 286, in G.U. n. 174 del 28 giugno 1871.

<sup>14</sup> Legge 12 giugno 1902, n. 185, in G.U. n. 149 del 27 giugno 1902, *Portante disposizioni circa la tutela e la conservazione dei monumenti ed oggetti aventi pregio d'arte o di antichità*. La legge prende il nome da Nunzio Nasi, secondo l'uso di denominare gli atti normativi con il nome del Ministro competente per materia, in carica al momento dell'approvazione e promotore della proposta legislativa. Fino all'istituzione del Ministero per i beni culturali, che avverrà solo nel 1974 (v. *infra*), la materia dei beni culturali era attribuita alla Ministero dell'Istruzione.

stico come fenomenale fattore di coesione socio-culturale della neonata nazione italiana<sup>15</sup>.

La nuova disciplina di tutela era applicabile «ai monumenti, agl'immobili ed agli oggetti mobili che abbiano pregio di antichità o d'arte» (art. 1, l. n. 185/1902). La legge manteneva il sistema dei cataloghi con valore costitutivo per la presenza del vincolo sul bene inserito nell'elenco, delle autorizzazioni e dei divieti di cui alla legislazione precedente, sviluppando ulteriormente la regolamentazione degli scavi e degli indennizzi per le cose ritrovate. Essa aggiungeva anche alcuni contenuti innovativi, rimasti nell'ordinamento fino a oggi, come ad esempio l'istituto della prelazione (art. 6, l. n. 185/1902)<sup>16</sup> per il quale lo Stato può sostituirsi all'acquirente in caso di trasferimento della proprietà di un bene culturale per atto tra vivi, o il limite temporale di cinquanta anni dalla produzione del bene per la sua assoggettabilità alla tutela (art. 1, c. 2, l. n. 185/1902)<sup>17</sup>.

La legge Nasi aveva però forti limiti<sup>18</sup>, soprattutto in relazione ai beni privati, gli interventi sui quali erano soggetti ad autorizzazione solo per le «cose esposte alla pubblica vista» (art. 10, c. 2, l. n. 185/1902) e ai quali alcuni divieti e obblighi si applicavano solo in caso di «sommo pregio» (es. art. 23, l. n. 185/1902, sull'inserimento del bene negli elenchi). Ciò escludeva quindi dalla tutela molti beni di grande valore culturale ed economico. La differente soglia della tutela, altissima nel caso dei beni privati, era connessa alla connotazione liberale dello Stato italiano dell'epoca e dello Statuto albertino, che dichiarava la proprietà «inviolabile» (art. 29 Statuto). In tale contesto era pur ammesso che i poteri pubblici limitassero la proprietà, ma entro i limiti ristretti di un importante interesse pubblico superiore, che doveva essere perseguito<sup>19</sup>. Come si vedrà, il punto di equilibrio tra interessi pubblici e privati costituisce il cuore di quello che può essere definito lo «statuto dei beni culturali»<sup>20</sup> e registra spostamenti ora verso i primi e ora verso i secondi in base alle fasi storiche e alla concezione di Stato in cui il legislatore ha operato. Anche il sistema

<sup>15</sup> Sui molteplici tentativi di ridisciplinare la materia con progetti di legge poi accantonati e sui lavori preparatori delle commissioni speciali all'uopo istituite, v. FUSAR POLI, *op. cit.*, pp. 173 ss. e 188.

<sup>16</sup> V. oggi gli artt. 60 ss. *Codice per i beni culturali e il paesaggio*, d.lgs. 22 gennaio 2004, n. 42, G.U. n. 45 del 24 febbraio 2004.

<sup>17</sup> V. l'art. 10, c. 5, d.lgs. n. 42/2004, che ha portato a settanta per alcune categorie di beni.

<sup>18</sup> Definiti addirittura «deficienze» da ALIBRANDI, FERRI, *I beni culturali e ambientali*, IV ed., Giuffrè, Milano 2001, p. 7.

<sup>19</sup> SANTANGELO SPOTO, *Opere d'arte, Digesto it.*, 1904-1908, XVII, p. 458.

<sup>20</sup> Così DE GIORGI CEZZI, *Lo statuto dei beni culturali*, «Aedon», 2001, 3, par. 1.

dei cataloghi presentava molti difetti: dalla frequente imprecisione se non addirittura farraginosità delle descrizioni alla lentezza nella compilazione e nell'aggiornamento delle voci iscritte<sup>21</sup>.

### 3. La Legge Rava-Rosadi del 1909

Per tali problemi dopo soli sette anni, nel 1909, venne approvata la Legge Rava-Rosadi<sup>22</sup> avente ad oggetto «l'inalienabilità delle antichità e delle belle arti».

La Legge era più ampia e dettagliata delle precedenti già dalla definizione delle cose tutelate, che venivano individuate nelle «cose immobili e mobili che abbiano interesse storico, archeologico, paleontologico o artistico», compresi «i codici, gli antichi manoscritti, gli incunabuli, le stampe e incisioni rare e di pregio e le cose d'interesse numismatico» e con la sola esclusione degli «edifici e gli oggetti d'arte di autori viventi o la cui esecuzione non risalga ad oltre cinquant'anni». Per la prima volta nella descrizione delle cose oggetto di tutela, compariva il concetto di «cose di interesse» e venivano specificati diversi tipi di interessi culturalmente rilevanti e quindi tutelati, come fa ancor oggi l'art. 10 del Codice.

Veniva, inoltre, ripresa la distinzione tra beni di proprietà privata e beni di proprietà pubblica (a questi equiparati erano i beni degli enti ecclesiastici e degli enti morali, ossia senza scopo di lucro). Per questa seconda categoria di beni era previsto un regime di inalienabilità e sostanziale demanialità (art. 2, l. n. 364/1909), mentre per i beni di proprietà privata era previsto un regime vincolistico già alquanto simile a quello attualmente vigente nell'ordinamento italiano (artt. 5 ss., l. n. 364/1909), soprattutto con riguardo ai beni immobili. I beni mobili, invece, restavano esclusi dall'obbligo di autorizzazione degli interventi di rimozione, modifica o restauro (art. 13, l. n. 364/1909).

Le norme avevano introdotto, inoltre, nuovi istituti di tutela, come ad esempio la possibilità di prescrivere distanze e misure necessarie per evitare che le nuove costruzioni danneggiassero la prospettiva e la luce

<sup>21</sup> CANTUCCI, *La tutela giuridica delle cose d'interesse storico o artistico*, Cedam, Padova 1953, pp. 23 ss.; BALZANI, *Per le antichità e le belle arti. La legge n. 364 del 20 giugno 1909 e l'Italia giolittiana*, il Mulino, Bologna 2003, p. 42 e ss.

<sup>22</sup> Legge 20 giugno 1909, n. 364, in G.U. n. 150 del 28 giugno 1909. Questa volta i nomi sono quelli Luigi Rava, Ministro della Pubblica Istruzione, e Giovanni Rosadi, relatore e proponente.

dei monumenti (art. 14, l. n. 364/1909, oggi corrispondente alla tutela indiretta di cui all'art. 45, d.lgs. n. 42/2004).

Negli anni precedenti era stata ridisegnata l'organizzazione amministrativa attribuendo a organi periferici dello Stato, dipendenti dal Ministero dell'Istruzione e con competenze tecniche specifiche, la cura e la tutela di questi beni, i quali nel 1907 presero il nome e la struttura delle Soprintendenze<sup>23</sup>.

Per assoggettare un bene privato al potere di tutela della pubblica amministrazione – e quindi, ad esempio, all'obbligo di denuncia delle alienazioni (art. 5, l. n. 364/1909) e alla possibile prelazione (esercitabile entro due mesi, prorogabili a quattro *ex art.* 6, l. n. 364/1909) ovvero alla necessità di autorizzazione per gli interventi sul bene (artt. 12 ss., l. n. 364/1909) – era richiesto che venisse notificato al proprietario o possessore l'importante interesse del bene (art. 5, l. n. 364/1909). Pur mantenendo una diversa soglia per il vincolo sui beni privati, la nuova legge registrava l'emersione di alcune istanze dello Stato sociale e della funzionalizzazione della proprietà ad un interesse pubblico che comprendeva anche le

<sup>23</sup> A partire dal 1891 erano stati istituiti Uffici tecnici regionali, coordinati dalle Direzioni generali creati circa un decennio prima. L'atto di riordino dell'intero assetto organizzativo fu però la legge 27 giugno 1907, n. 386, in G.U. n. 158 del 4 luglio 1907, *Riguardante il Consiglio superiore, gli uffici e il personale delle antichità e belle arti*, che assegnò «la tutela degli interessi archeologici e artistici...sotto la direzione del Ministero dell'istruzione» a tre ordini di uffici: 1. Le soprintendenze ai monumenti; 2. le soprintendenze agli scavi e ai musei archeologici; 3. le soprintendenze alle gallerie, ai musei medievali e moderni e agli oggetti d'arte (art. 1). Su questi aspetti v. CAMMAROTA, *Una premessa fondamentale: la legge del 1907*, in FARINELLI, MONARI (a cura di), *Dalle 'cose di interesse' ai 'beni culturali'*, Minerva Edizioni, Bologna 2012, p. 39 e ss.; MELIS, *Dal Risorgimento a Bottai e a Spadolini. La lunga strada dei beni culturali nella storia dell'Italia unita*, «Aedon», 2016, 3, 1; CARPENTIERI, *Il ruolo del paesaggio e del suo governo nello sviluppo organizzativo e funzionale del Ministero e delle sue relazioni inter-istituzionali*, *ivi*, 2018, 2, 2. L'organizzazione dell'amministrazione culturale, centrale e periferica, verrà poi più volte riformata, fortemente accentrata e imposta a una forte gerarchia durante il fascismo e successivamente fraghetata verso il decentramento e una articolazione più adeguata all'ordinamento regionale. Cfr. SERIO, *Il riordinamento delle strutture centrali periferiche*, in CAZZATO (a cura di), *Istituzioni politiche e culturali in Italia degli anni Trenta*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 2001, p. 616 e ss.; MERUSI, *Le leggi Bottai sul paesaggio e sui beni culturali*, «Giustamm.it», 2012, 11, p. 2 e s.; SCIULLO, *I beni e le attività culturali*, «Ist. fed.», 2001, p. 965 e ss.; ID., *Alla ricerca del centro. Le trasformazioni in atto nell'amministrazione statale italiana*, Il Mulino, Bologna 2010, 55 ss.; BARBATI, *Organizzazione e soggetti*, in ID. *et al.*, *Diritto del patrimonio culturale*, cit., cap. II. Ulteriore questione chiave è costituita dal ruolo e dallo spazio che l'ordinamento assegna ai tecnici o piuttosto agli amministratori nelle politiche di tutela: v. DE GIORGI CEZZI, *op. cit.*, loc. cit.

cose private non disponibili per l'uso pubblico<sup>24</sup>. Tali contenuti avevano curiosamente sollevato, in dottrina e in politica, sia le critiche delle istanze liberali, sia quelle della parte opposta<sup>25</sup>.

### 3. La Legge Bottai del 1939

Negli anni successivi, l'ordinamento italiano subì gli sconvolgimenti dovuti alla Grande guerra e all'avvento del regime fascista. Nella materia dei beni culturali, e in parallelo anche in relazione al paesaggio, il Ventennio segnò un cambio di passo con una profonda riforma. Risalgono infatti al 1939 le due leggi Bottai<sup>26</sup>: l'una per la «tutela delle cose di interesse artistico o storico»<sup>27</sup> e l'altra per la «protezione delle bellezze naturali»<sup>28</sup>.

La Legge sulle cose d'interesse artistico del 1939 fu redatta anche sulle risultanze del dibattito tra interessati ed esperti del settore – culminato in un convegno dei soprintendenti durante il quale si misero in luce i problemi della disciplina della materia – elaborate da una commissione di esperti presieduta dall'allora Presidente del Consiglio di Stato, Santi Romano<sup>29</sup>.

Bottai estese le tutele conservative della Legge Rava-Rosadi, ampliando le categorie di beni tutelati e tutelabili secondo una sistematizzazione che sarà poi mantenuta nella legislazione repubblicana fino ad oggi<sup>30</sup>. In

<sup>24</sup> Cfr. RANALDI, *Da Rava-Rosadi a Ricci. La legge del 1909, questioni di terminologia e tutela*, in FARINELLI, MONARI (a cura di), *op. cit.*, p. 25; MABELLINI, *op. cit.*, p. 14.

<sup>25</sup> DE GIORGI CEZZI, *op. cit.*, par. 2.

<sup>26</sup> Dal Ministro dell'educazione nazionale Giuseppe Bottai. Su questa figura e sulla sua politica, v. CASSESE, *Un programmatore degli anni Trenta: Giuseppe Bottai*, in ID., *La formazione dello Stato amministrativo*, Giuffrè, Milano 1974, p. 175 e ss.; ID., *I beni culturali da Bottai a Spadolini*, in ID., *L'amministrazione dello Stato*, Giuffrè, Milano 1976, p. 153 ss.

<sup>27</sup> Legge 1 giugno 1939, n. 1089, in G.U. n. 184 dell'8 agosto 1939.

<sup>28</sup> Legge 29 giugno 1939, n. 1497, in G.U. n. 241 del 14 ottobre 1939.

<sup>29</sup> MERUSI, *op. cit.*, p. 4.

<sup>30</sup> Ai sensi dell'art. 1, l. n. 1089/39, le disposizioni sono applicabili a «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». Sono inoltre «compresi le ville, i parchi e i giardini che abbiano interesse artistico o storico» (art. 1, c. 2) e «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» (art. 2). Restano escluse «le opere di autori viventi o la cui esecuzione non risalga ad oltre cinquanta anni» (art. 1, c. 3). Su questi aspetti: PIVA, voce *Cose d'arte*, in *Enc. dir.*, XI, Milano 1962, p. 96 e ss.; MERUSI, *op. cit.*, p. 12 e s.

secondo luogo, una volta immesso il bene privato nel regime della tutela perché riconosciuto come avente interesse storico o artistico, esso si trovava soggetto alla medesima disciplina pubblicistica, fortemente limitativa delle facoltà del proprietario<sup>31</sup> o di qualsiasi altro soggetto avesse o potesse avere la disponibilità materiale della cosa, quali il possessore, il detentore o l'esecutore di attività potenzialmente idonea a mettere il soggetto in contatto con la cosa<sup>32</sup>.

Nonostante la scomparsa dal titolo dell'atto normativo del riferimento al bello che prima, invece, compariva nell'idea di «belle arti», a significare la perdita di essenzialità dell'elemento estetizzante per individuare l'oggetto della tutela<sup>33</sup>, esso continuava a giocare un ruolo importante per la sussistenza dell'interesse storico o artistico<sup>34</sup>. In questa fase di sviluppo del sistema giuridico la componente estetica era ancora, anche sulla scorta delle categorie crociane<sup>35</sup>, un elemento chiave per il riconoscimento di una esigenza di protezione e quindi dello *status* di bene culturale. Gli oggetti erano quindi alternativamente – e talvolta cumulativamente – tutelati perché antichi, memoria di un passato preclaro, o perché belli. Ciò corrispondeva anche all'idea del patrimonio culturale della nazione come «una delle più importanti ricchezze spirituali, e non soltanto spirituali, del nostro Paese<sup>36</sup>», celebrazione di un passato glorioso e ideale, e di quello paesaggistico come «volto della patria<sup>37</sup>», funzionali alla politica e alla retorica del regime<sup>38</sup>.

<sup>31</sup> Si tratta della c.d. «proprietà conformata» dalla legge e dall'esercizio del potere amministrativo: v. MERUSI, *Pubblico e privato e qualche dubbio di costituzionalità sullo statuto dei beni culturali*, in BRUSCUGLIA et al. (a cura di), *Gli statuti proprietari e l'interesse generale tra costituzione europea e diritto privato*, Jovene Editore, Napoli 2007, p. 113 e ss.

<sup>32</sup> FERRI, *Beni culturali e ambientali nel diritto amministrativo*, cit., p. 218.

<sup>33</sup> PIVA, *Cose d'arte*, in *Enc. dir.*, XI, Milano 1962, p. 94.

<sup>34</sup> MABELLINI, *La tutela dei beni culturali nel costituzionalismo multilivello*, cit., p. 15.

<sup>35</sup> CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale: teoria e storia*, 2. ed., Sandron, Palermo 1904.

<sup>36</sup> Così si esprimeva la *Relazione di Santi Romano a Bottai sul progetto di legge per la tutela delle cose d'interesse artistico e storico* pubblicata a cura di SERIO, «Riv. trim. dir. pubbl.», 1984, p. 280.

<sup>37</sup> Queste le parole del duce, riportate da MERUSI, *Le leggi Bottai sul paesaggio e sui beni culturali*, cit., p. 5 e s., il quale sottolinea come l'espressione sia un calco di J. Ruskin (nota 4).

<sup>38</sup> Sul nuovo ruolo sociale della funzione di tutela dei beni culturali e sulla natura poliedrica del rapporto tra interesse collettivo e cosa d'arte, v. GRISOLIA, *La tutela delle cose d'arte*, cit., p. 44 e s.

Con lo scopo di meglio contemperare le esigenze di tutela con gli interessi privati<sup>39</sup>, la Legge Bottai graduava i diversi livelli di interesse (semplice, particolare o particolarmente importante) che facevano scattare l'esigenza di tutela. Ciò ha costituito un ulteriore passo avanti verso il concetto attuale di interesse culturale e di vincolo: la qualificazione del grado di interesse incide infatti sulla soggezione al potere della pubblica amministrazione, che può legittimamente imporre un vincolo solo a seguito di una valutazione completa delle caratteristiche del bene e del grado di interesse richiesto per quel particolare bene.

Restavano – o venivano riaperti rispetto ai “rigori” della legge precedente, che «in pratica, si [erano] dimostrati eccessivi ed inutili, anzi dannosi<sup>40</sup>» – ampi spazi per il commercio antiquario, connesso non solo all'interesse dei privati commercianti e proprietari ma ritenuto esso stesso «un importante interesse pubblico<sup>41</sup>» di propaganda culturale oltre confine<sup>42</sup>. In questa prospettiva, accanto all'innalzamento della soglia di interesse da «importante» a «particolarmente importante», possono ricordarsi: la non prorogabilità del termine di due mesi per l'esercizio della prelazione in caso di alienazione della cosa o dell'acquisto coattivo in caso di esportazione (artt. 32 e 39, l. n. 1089/1939); la riduzione delle ipotesi di divieto di esportazione e la riduzione delle tasse di esportazione (artt. 35 ss. l. n. 1089/1939).

Al contempo però la Legge Bottai ampliava decisamente gli spazi del potere pubblico<sup>43</sup>, ad esempio estendendo le ipotesi degli interventi soggetti ad autorizzazione e di divieti anche a beni mobili (art. 18, l. n. 1089/1939); riconoscendo al proprietario del fondo in cui fossero state ritrovate cose di interesse culturale, acquisite *ex lege* dallo Stato, un premio in denaro che non poteva superare un quarto del valore dei ritrovamenti

<sup>39</sup> Sul punto DE GIORGI CEZZI, *Lo statuto dei beni culturali*, cit., par. 2.

<sup>40</sup> Così la *Relazione di Santi Romano a Bottai*, cit., p. 281.

<sup>41</sup> *Op. loc. ult. cit.* Critiche in proposito le posizioni della dottrina, che hanno ritenuto una certa mitezza delle disposizioni in materia di commercio delle opere d'arte il frutto di un “modesto mercanteggiamento” con il rappresentante corporativo dei commercianti d'arte: MERUSI, *Le leggi Bottai sul paesaggio e sui beni culturali*, cit., p. 6 e s.

<sup>42</sup> GRISOLIA, *Monumenti e oggetti d'art nella recente legge di tutela (la riforma consacra una nuova politica delle belle arti)*, «Emporium», 1939, ora in CAZZATO (a cura di), *Istituzioni politiche e culturali in Italia degli anni Trenta*, cit., p. 367; DE GIORGI CEZZI, *Lo statuto dei beni culturali*, cit., par. 2.

<sup>43</sup> Sulla forza legittimante della dittatura per il rafforzamento del potere pubblico in materia, v. CASSESE, *Introduzione*, in CAZZATO (a cura di), *Istituzioni politiche e culturali in Italia degli anni Trenta*, cit., 23; DE GIORGI CEZZI, *Lo statuto dei beni culturali*, cit., par. 2.

(artt. 44 e 47, l. n. 1089/1939)<sup>44</sup>; imponendo ai proprietari di consentire la visita al pubblico non solo per i beni pubblici o di enti equiparati (art. 51, l. n. 1089/1939) ma anche per i beni privati di eccezionale interesse (art. 52, l. n. 1089/1939, in questo caso su decreto del Ministro); prevedendo nuove ipotesi di espropriazione culturale (artt. 54 ss., l. n. 1089/1939) e di poteri sostitutivi del Ministro per assicurare la conservazione e impedire il deterioramento delle cose con obbligo di rimborso in capo ai proprietari anche privati, pena la facoltà di acquisto coattivo da parte del Ministero al prezzo di stima prima delle riparazioni (art. 17, l. n. 1089/1939).

## 5. L'art. 9 della Costituzione e il nuovo significato della tutela del patrimonio storico-artistico della Nazione

La disciplina di tutela fino ad ora analizzata si collocava in una prospettiva che affidava allo Stato una funzione prettamente conservativa<sup>45</sup>, con alcuni pochi elementi di eccezione comparsi nella Legge Bottai. L'approccio ai beni si concentrava sulla tutela, che si esplicava prevalentemente in attività di individuazione, nel divieto di distruzione e nell'obbligo di autorizzazione per la modifica e l'esportazione. Gli spazi di valorizzazione del bene erano per lo più intesi come sua commerciabilità.

La rivoluzione si ebbe nel 1948 con l'art. 9 della Costituzione<sup>46</sup>, che segnò il passaggio da una tutela solo conservativa a un approccio proattivo alla cosa di interesse storico artistico. La nuova carta costituzionale introdusse la tutela del paesaggio e del patrimonio storico-artistico della Nazione addirittura tra i principi fondamentali enumerati nei primi dodici articoli<sup>47</sup>, ossia tra i principi fondanti l'ordinamento italiano del

<sup>44</sup> La Legge Rava-Rosadi stabiliva, invece, che le cose ritrovate spettassero allo Stato quanto gli scavi fossero stati condotti dal Governo, dietro pagamento della quarta parte del valore dei ritrovamenti al proprietario del fondo (art. 15, l. n. 364/1909), ma prevedeva anche un sistema di licenze per eseguire ricerche archeologiche (art. 17, l. n. 364/1909). In quest'ultimo caso al titolare della licenza spettava la metà delle cose ritrovate o del loro valore, a discrezione del Ministero (art. 17, c. 2, l. n. 364/1909). Analogo era il regime per le cose ritrovate fortuitamente (art. 18, l. n. 364/1909).

<sup>45</sup> FERRI, *Beni culturali e ambientali nel diritto amministrativo*, cit., p. 221 e ss.

<sup>46</sup> Emanata negli ultimi giorni del 1947 e in vigore dal 1 gennaio 1948.

<sup>47</sup> Per una lettura sistematica di queste disposizioni, che porta a sviluppare una idea di diritto a godere del bene culturale come «elemento essenziale d'identità e d'appartenenza dell'individuo alla sovranità nazionale», v. CAVALLO PERIN, *Il diritto al bene culturale*, «Dir. amm.», 2016, p. 495 e ss. V. anche RIMOLI, *La dimensione costituzionale del patrimonio culturale: spunti per una rilettura*, «Riv. giur. ed.», 2016, p. 505 e ss.; CAMMELLI, *Il diritto del patrimonio culturale: una introduzione*, in BARBATI et al., *Diritto del patrimonio culturale*, il Mulino, Bologna 2020, p. 3 e ss.

dopoguerra quali il principio democratico e repubblicano (art. 1 Cost.), il rispetto dei diritti inviolabili e della dignità della persona (art. 2 Cost.), il principio di uguaglianza (art. 3 Cost.), il ripudio della guerra (art. 11 Cost.).

La posizione assegnata in questo modo alla tutela del patrimonio storico e del paesaggio nell'apparato dei valori del nuovo Stato è molto significativa: indica l'importanza rivestita da questa materia per la Repubblica italiana fin dal momento della sua nascita. In questo l'Italia ha percorso i tempi e si caratterizza per essere stata uno dei primi ordinamenti a costituzionalizzare la tutela dei beni culturali e del paesaggio. Tale premienza emerge con evidenza anche se si pensa che i costituenti non fecero invece cenno all'ambiente; com'è noto la sua tutela sarà implicitamente garantita dal medesimo articolo 9 Cost., per mezzo di una interpretazione estensiva del termine paesaggio, in sistematico collegamento con la tutela della salute (art. 32) e con il diritto al pieno sviluppo della persona (art. 2)<sup>48</sup>, fino alla sua introduzione espressa con l'aggiunta del III comma allo stesso articolo 9 Cost. nel 2022<sup>49</sup>.

In secondo luogo, tale collocazione impone che l'interesse culturale e paesaggistico (oggi anche quello ambientale) siano un elemento da coordinare e bilanciare rispetto ad altri interessi costituzionalmente rilevanti e possano legittimamente giustificare vincoli alla libertà di iniziativa economica (art. 41 Cost.) e alla proprietà privata (art. 42 Cost.).

L'art. 9 Cost. è dedicato alla promozione della cultura e allo sviluppo della ricerca scientifica (I comma) e assegna alla Repubblica di tutelare il paesaggio e il patrimonio storico-artistico della Nazione (II comma)<sup>50</sup>. Si tratta di un compito e di un fine che la Costituzione assegna a tutte le componenti dello Stato-ordinamento, compresi i cittadini, come emerge dal ricorso al termine «Repubblica»<sup>51</sup>.

<sup>48</sup> Così la storica sentenza Cass. civ., Sez. Unite, 6 ottobre 1979, n. 5172, «Foro it.», 1979, p. 2301 e ss.

<sup>49</sup> Legge cost. 11 febbraio 2022, n. 1, in G.U. n. 44 del 22 febbraio 2022. CECCHETTI, *La riforma degli articoli 9 e 41 Cost.: un'occasione mancata per il futuro delle politiche ambientali?*, «Quad. cost.», 2022, p. 351 e ss.; DI SALVATORE, *Brevi osservazioni sulla revisione degli articoli 9 e 41 della Costituzione*, «Costituzionalismo.it», 2022, 1, p. 1 e ss.

<sup>50</sup> Che non comprende solo opere italiane, dovendo il termine intendersi riferito all'interesse culturale e non alle cose: PIVA, voce *Cose d'arte*, in *Enc. dir.*, XI, Milano 1962, p. 95; sul concetto storicizzato di aggregazione di un patrimonio culturale della Nazione anche ALIBRANDI, voce *Beni culturali I*, in *Enc. giur.*, V, Roma 1988, p. 5.

<sup>51</sup> Cfr. CRISAFULLI, *La sovranità popolare nella Costituzione italiana. Note preliminari*, in AA.Vv., *Scritti giuridici in memoria di V.E. Orlando*, I, Cedam, Padova 1957, p. 407 e ss.; BERTI, *Interpretazione costituzionale*, Cedam, Padova 1990, p. 393; DI CARPEGNA BRIVIO, *Il concetto di Repubblica nella Costituzione italiana*, Giuffrè, Milano 2015, p. 12 ss.

I due commi dell'art. 9 Cost. vanno letti assieme: la tutela del patrimonio storico-artistico e del paesaggio sono funzionali<sup>52</sup> alla promozione e allo sviluppo della cultura e della scienza<sup>53</sup>. Si tratta allora di una chiamata rivolta a tutti i soggetti dell'ordinamento a farsi promotori di un'idea di tutela che non può più limitarsi a un mero insieme di vincoli negativi, ma deve divenire attiva conservazione per la fruizione, da intendersi non soltanto come effettiva, legata all'uso immediato del bene, ma come fruibilità universale che comporta un obbligo per lo Stato di permettere la fruizione del bene nel tempo e alle generazioni future<sup>54</sup>. Detto passaggio è fondamentale: non più la sola custodia della memoria monumentale, della bellezza statica del "volto" italiano per il presente e per le generazioni future, ma un obbligo attivo di valorizzare questi beni rendendoli veicoli di promozione della cultura in senso lato, comprensiva anche della ricerca e dello sviluppo scientifico.

All'indomani del conflitto mondiale tale mutamento di prospettiva è estremamente significativo e precorre una nuova stagione. Per essere veicolo di sviluppo e di incremento della cultura i beni devono essere resi fruibili, accessibili e al servizio della comunità e di ognuno per uno sviluppo profondo, anche culturale.

## 6. Il concetto attuale di bene culturale

Nell'evoluzione normativa brevemente analizzata è percepibile un lento ma continuo sviluppo del concetto di cose d'arte e di interesse storico, che converge verso l'odierno concetto di bene culturale, comprendendo qualità e profili di interesse che vanno oltre il semplice aspetto estetico o il valore storico-artistico<sup>55</sup>.

Il primo atto normativo nel quale l'espressione «bene culturale» compare *expressis verbis* fu, però, esterno all'ordinamento italiano e consiste in un trattato internazionale: la Convenzione per la tutela dei beni cultu-

<sup>52</sup> Sulla "funzione culturale" che naturalmente assolvono i beni di interesse culturale: ROLLA, *Beni culturali e funzione sociale*, «le Regioni», 1987, p. 62.

<sup>53</sup> Sul forte significato e sulle implicazioni di questo legame tra cultura e patrimonio storico artistico e paesaggistico v. MERUSI, sub *art. 9 Cost.*, in BRANCA (a cura di), *Commentario alla Costituzione*, Zanichelli-Soc. ed. Foro Italiano, Bologna-Roma 1975, p. 434 e ss.; BARTOLINI, voce *Beni culturali (diritto amministrativo)*, cit., p. 94.

<sup>54</sup> GIANNINI, *I beni culturali*, «Riv. trim. dir. pubbl.», 1976, p. 32; DE GIORGI CEZZI, *Lo statuto dei beni culturali*, cit., par. 4, recentemente CASINI, *Patrimonio culturale e diritti di fruizione*, «Riv. Trim. Dir. Pubbl.», 2022, p. 657 e ss.

<sup>55</sup> Cfr. SCIULLO, *Patrimonio e beni*, in BARBATI *et al.*, *op. cit.*, cap. I.

rali in caso di conflitto armato stipulata all'Aja nel 1954, ratificata dall'Italia nel 1958<sup>56</sup>.

Il cambiamento terminologico è importante, perché induce a riflettere su cosa sia "cultura" e su quale sia pertanto il valore culturale che il sistema delle tutele, costituzionali e legislative, mira a garantire<sup>57</sup>.

La riflessione su questi aspetti era emersa con chiarezza nei lavori della commissione Franceschini<sup>58</sup>, ossia la «commissione di indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio» costituita nel 1964<sup>59</sup>. Nella relazione finale della commissione il bene culturale veniva individuato in termini di «testimonianza avente valore di civiltà»<sup>60</sup>, una formula che sintetizzava un mutamento rivoluzionario di prospettiva, anche in base alle risultanze delle scienze antropologiche, e l'abbandono definitivo della concezione estetizzante, scindendo il valore culturale dal solo aspetto, dalla sola antichità o dall'essere testimonianza di qualcosa di preclaro ed eccezionale.

La nuova espressione venne recepita dal legislatore nazionale nel 1974, quando con decreto-legge fu istituito il Ministero per i beni culturali e per l'ambiente<sup>61</sup>. Il passaggio delle competenze dal Ministero dell'istruzione ad un nuovo dicastero creato *ad hoc* registrò una ulteriore presa di coscienza dell'ordinamento sull'importanza di questi aspetti e la volontà di creare una strategia comune tra beni culturali e ambiente<sup>62</sup>,

<sup>56</sup> Convenzione de L'Aja del 14 maggio 1954, ratificata con Legge n. 279 del 7 febbraio 1958, G.U. n. 87 del 11 aprile 1958. Il testo della convenzione è consultabile al sito internet (31 luglio 2023): <https://www.unesco.beniculturali.it/english-convenzione-dellaja-1954/>. V. FERRI, *Beni culturali e ambientali nel diritto amministrativo*, cit., p. 217.

<sup>57</sup> Su questi aspetti BARTOLINI, *Il bene culturale e le sue plurime accezioni*, «Dir. amm.», 2019, p. 223 e ss.

<sup>58</sup> BARTOLINI, voce *Beni culturali (diritto amministrativo)*, cit., p. 94.

<sup>59</sup> Con la l. 26 aprile 1964, n. 310, *Costituzione di una Commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio*, G.U. n. 128 del 26 maggio 1964.

<sup>60</sup> I lavori della commissione furono pubblicati in tre volumi: AA. Vv., *Per la salvezza dei beni culturali*, Casa Editrice Carlo Colombo, Roma 1967. V. in proposito CAVALLO, *La nozione di bene culturale tra mito e realtà: rilettura critica della prima dichiarazione della Commissione Franceschini*, in AA.Vv., *Scritti in onore di M.S. Giannini*, II, Giuffrè, Milano 1988, p. 113 e ss.; ALIBRANDI, *L'evoluzione del concetto di bene culturale*, «Foro Amm.», 1999, p. 2701 e ss.

<sup>61</sup> D.l. 14 dicembre 1974, n. 657, in G.U. n. 332 del 19 dicembre 1974, convertito in l. 29 gennaio 1975, n. 5, in G.U. n. 43 del 14 febbraio 1975. Sull'istituzione del nuovo Ministero e sulle fasi, non sempre progressive, del suo sviluppo v. CAMMELLI, *I tre tempi del Ministero dei beni culturali*, «Aedon», 2016, 3, p. 1 e ss.

<sup>62</sup> CAMMELLI, *I tre tempi del Ministero dei beni culturali*, cit., p. 3.

comportando una maggiore possibilità di portare la tutela di questi interessi come elementi di necessario bilanciamento con gli altri presenti sul tavolo del Consiglio dei Ministri.

## 7. Le riforme recenti: il T.U. del 1999 e il Codice Urbani del 2004

L'espressione «beni culturali» era entrata nell'ordinamento italiano anche come definizione legislativa di un concetto giuridico: essa infatti compariva nel decreto n. 112 del 1998 di trasferimento di numerose funzioni amministrative dallo Stato alle Regioni e di delimitazione delle competenze statali e regionali in materia<sup>63</sup>.

Il nuovo assetto disegnato dal decentramento degli anni Novanta, la stratificazione di discipline speciali e le difficoltà applicative delle ancora vigenti leggi Bottai indussero il Parlamento a delegare il Governo per una sistemazione organica della materia, che venne tentata con il Testo Unico del 1999<sup>64</sup>. Questo atto normativo presentava diversi limiti<sup>65</sup> e venne sostituito dopo soli cinque anni da un intervento non solo di riordino, ma di vera e propria riforma. Ci si limita qui a ricordare come esso avesse positivizzato il concetto di bene culturale, recependo la nuova terminologia e

<sup>63</sup> Art. 148 e ss., d. lgs. 31 marzo 1998, n. 112, *Conferimento di funzioni e compiti amministrativi dello Stato alle regioni ed agli enti locali, in attuazione del capo I della legge 15 marzo 1997, n. 59*, in G.U. n. 92 del 21 aprile 1998. Ai sensi di questa disposizione i «beni culturali» sono «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»; «beni ambientali» sono «quelli individuati in base alla legge quale testimonianza significativa dell'ambiente nei suoi valori naturali o culturali»; «tutela» è «ogni attività diretta a riconoscere, conservare e proteggere i beni culturali e ambientali»; «valorizzazione» è «ogni attività diretta a migliorare le condizioni di conoscenza e conservazione dei beni culturali e ambientali e ad incrementarne la fruizione». Sul decentramento attuato si veda AINIS, *Il decentramento possibile*, «Aedon», 1998, 1; CAMMELLI, *Il decentramento difficile*, *ivi*; CHITI, *La nuova nozione di "beni culturali" nel d.lg. 112/1998: prime note esegetiche*, *ivi*; MESCHINO, *Beni e attività culturali nel d.lg. 112/1998: una proposta di lettura*, *ivi*; SCIULLO, *Beni culturali e principi della delega*, *ivi*.

<sup>64</sup> D.lgs. 29 ottobre 1999, n. 490, *Testo unico delle disposizioni legislative in materia di beni culturali e ambientali, a norma dell'articolo 1 della legge 8 ottobre 1997, n. 352*, in G.U. n. 302 del 27 dicembre 1999.

<sup>65</sup> Su questi aspetti problematici, v. CAMMELLI, *La semplificazione normativa alla prova: il Testo Unico dei beni culturali e ambientali. Introduzione al commento del d.lg. 490/1999*, «Aedon», 2000, 1; PITRUZZELLA, *La nozione di bene culturale*, *ivi*; DE GIORGI CEZZI, *Lo statuto dei beni culturali*, *cit.*, 3.

affermandone la natura di «testimonianza avente valore di civiltà», anche se ancora come categoria residuale (art. 4 T.U. n. 490/1999) rispetto a quelle tradizionali, per così dire *d'antan*<sup>66</sup>, individuate nella Legge del 1939.

Già nel 2002 pertanto il Parlamento delegò nuovamente il Governo, ma questa volta a una revisione vera e propria della materia e nel 2004 venne così approvato il Codice dei beni culturali e del paesaggio, noto anche come Codice Urbani<sup>67</sup>. Nonostante il ridotto margine temporale tra i due provvedimenti normativi, il cambio di passo fu notevole, perché questo atto normativo ridisegnò le categorie, i principi e le funzioni, anche sulla scorta di alcune proposte della Commissione Franceschini rimaste nel cassetto, oltre che sulla base della approvata, ma allora non ancora ratificata, Convenzione di Firenze sul paesaggio<sup>68</sup> e della riforma costituzionale del Titolo V del 2001<sup>69</sup>.

<sup>66</sup> Così BARTOLINI, voce *Beni culturali (diritto amministrativo)*, cit., p. 95.

<sup>67</sup> D. lgs. 22 gennaio 2004, n. 42, *Codice dei beni culturali e del paesaggio, ai sensi dell'articolo 10 della legge 6 luglio 2002, n. 137*, G.U. n. 45 del 24 febbraio 2004. Ministro dei beni e delle attività culturali e proponente era Giuliano Urbani. Il codice fu successivamente modificato dal d.lgs. 26 marzo 2008, n. 62, *Ulteriori disposizioni integrative e correttive del decreto legislativo 22 gennaio 2004, n. 42, in relazione ai beni culturali*, G.U. n. 84 del 9 aprile 2008 e d.lgs. 26 marzo 2008, n. 63, *Ulteriori disposizioni integrative e correttive del decreto legislativo 22 gennaio 2004, n. 42, in relazione al paesaggio*, ivi. Per un commento alle singole disposizioni del Codice v. CAMELLI (a cura di), *Il codice dei beni culturali e del paesaggio: commento al Decreto legislativo 22 gennaio 2004, n. 42 e successive modifiche*, il Mulino, Bologna 2007; SANDULLI (a cura di), *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, III ed., Giuffrè, Milano 2019.

<sup>68</sup> La *Convenzione europea del paesaggio* è stata adottata dal Comitato dei Ministri del Consiglio d'Europa il 19 luglio 2000 a Strasburgo, aperta alla firma degli Stati membri il 20 ottobre 2000 a Firenze e ratificata dall'Italia con l. 9 gennaio 2006, n. 14, G.U. n. 16 del 20 gennaio 2006.

<sup>69</sup> La riforma ha separato le competenze legislative, attribuendo allo Stato in via esclusiva quelle in materia di tutela (art. 112, II c., lett. s), Cost.) e alle Regioni in regime di competenza concorrente, ossia lasciando allo Stato la determinazione dei principi fondamentali, la valorizzazione dei beni culturali e ambientali e promozione e organizzazione di attività culturali (art. 117, III c., Cost). La potestà regolamentare spetta allo Stato solo nelle materie esclusive e alle Regioni per tutte le altre (art. 117, VI c., Cost) e le attribuzioni amministrative spettano agli enti locali, salvo che per assicurarne l'esercizio unitario (come nel caso della materia culturale) esse vengano attratte verso l'alto alle Regioni o allo Stato nel rispetto dei principi di sussidiarietà, differenziazione e adeguatezza. Sull'attuazione del Titolo V nella materia dei beni culturali, v. ad es. AICARDI, *L'ordinamento amministrativo dei beni culturali. La sussidiarietà nella tutela e nella valorizzazione*, Giappichelli, Torino 2002; CIVITARESE MATTEUCCI, *Ambiente e paesaggio nel nuovo titolo V della Costituzione*, «Aedon», 2002, 1; POGGI, *La difficile attuazione del Titolo V: il caso dei beni culturali*, «Federalismi.it», 2003, 8; BARBATI, *Governo del territorio, beni culturali e autonomie: luci e ombre di un rapporto*, «Aedon», 2009, 2; sia infine consentito il rinvio a BUOSO, *La tutela*

## 8. Le novità della disciplina codicistica

La prima novità di rilievo introdotta nel nuovo Codice è la sintesi verbale<sup>70</sup> «patrimonio culturale», che riunisce i beni culturali e quelli paesaggistici chiarendo l'unitarietà della funzione culturale desumibile dall'art. 9 Cost.<sup>71</sup>. L'avvicinamento di queste diverse categorie di beni è possibile proprio apprezzando il nuovo concetto di valore culturale che sottende alla tutela dei due ordini di interessi, ispirandone la garanzia alla medesima funzione di fondo per l'ordinamento, anche se tradotta poi in azioni focalizzate su diversi aspetti e oggetti.

In secondo luogo, il Codice mette al centro della definizione di bene culturale il suo essere «testimonianza avente valore di civiltà» (art. 2, c. 2, d.lgs. n. 42/2004) ossia una dimensione intrinsecamente culturale, che si esplica in interesse storico-artistico, etnoantropologico o storico, ma non vi si riduce, entrando pienamente in sintonia con l'obbligo di proattiva conservazione e valorizzazione per lo sviluppo della cultura.

Entrambe le novità recepiscono pienamente quanto previsto dalla Costituzione e infatti il richiamo all'art. 9 Cost. è frequente ed espresso.

## 9. Il paesaggio tutelato: cenni

La prima disposizione che tutela il paesaggio, inteso come aspetto del territorio, fu la Legge Rava «per la conservazione della Pineta di Ravenna» del 1905<sup>72</sup>. A differenza delle disposizioni dell'epoca in materia di foreste<sup>73</sup>, la Legge Rava non considerava la Pineta come bene naturalistico né come fattore di stabilizzazione dell'assetto idrogeologico o per il suo ruolo silvi-culturale, bensì come oggetto di tutela per il suo valore cultu-

*e la valorizzazione del patrimonio culturale dopo la riforma del Titolo V della Costituzione: una proposta interpretativa alla luce della giurisprudenza costituzionale*, «Riv. giur. urb.», 2006, p. 471 e ss., con ulteriori indicazioni bibliografiche.

<sup>70</sup> L'espressione è di BARTOLINI, voce *Beni culturali (diritto amministrativo)*, cit., p. 95; MANFREDI, *Il riparto delle competenze in tema di beni culturali e la leale collaborazione*, «Ist. fed.», 2017, p. 791 ss.

<sup>71</sup> SEVERINI, *I principi del codice dei beni culturali e del paesaggio*, «Giorn. dir. amm.», 2004, p. 473. Di diverso avviso invece BARTOLINI, voce *Beni culturali (diritto amministrativo)*, cit., p. 96.

<sup>72</sup> L. 1 luglio 1905, n. 411, G.U. n. 179 del 1 agosto 1905.

<sup>73</sup> R.d.l. 30 dicembre 1923, n. 3267, *Riordinamento e riforma della legislazione in materia di boschi e di terreni montani*, in G.U. n. 117 del 17 maggio 1924.

rale<sup>74</sup>, caratterizzato dal ruolo che essa aveva assunto nella letteratura<sup>75</sup> e nell'arte figurativa<sup>76</sup> italiane.

Una legge generale sulle «bellezze naturali» venne poi approvata nel 1922 su iniziativa di Benedetto Croce<sup>77</sup>, il quale influenzò fortemente lo sviluppo della materia: le bellezze panoramiche considerate come “quadri” naturali è la nota espressione con cui egli stesso riassumeva la propria idea estetizzante di paesaggio<sup>78</sup>.

Come ricordato, una ulteriore tappa fondamentale furono le leggi Bottai del 1939, che riformarono in parallelo la tutela delle cose d'interesse storico e artistico e del paesaggio<sup>79</sup>. Le Leggi Bottai ripresero l'idea crociana della bellezza come valore culturale, sia in relazione alle cose di interesse storico e artistico, sia in relazione al paesaggio tutelato per la sua estrema bellezza, per fissare e conservare il paesaggio da cartolina, da esportare per rappresentare la nazione al suo meglio.

Tale visione estetizzante venne abbandonata dalla Costituzione e dal richiamato legame dei due commi dell'art. 9 Cost. tra loro e con le altre disposizioni che introducono i principi fondamentali dell'ordinamento, che anche in questa materia presuppongono e promuovono un approccio diverso, di conservazione per lo sviluppo della cultura, di promozione e di miglioramento di valori paesaggistici vecchi e nuovi. Resta, ovviamente, nel concetto di paesaggio culturale la componente legata alla percezione visiva, se anche non più estetizzante: in essa risiede la distinzione tra il paesaggio, inteso come forma e aspetto del territorio, e l'ambiente comprendente le componenti prettamente naturalistiche ed ecosistemiche.

Com'è noto, al Dopoguerra seguirono gli anni dello sviluppo economico, che costituirono un momento di diffusa aggressione del paesaggio italiano, che lo ha segnato fino ad oggi, cui non riusciva a porre freno la tutela conservativa offerta da singoli atti di vincolo su singoli beni o panorami. Per questo l'ordinamento corse ai ripari con un decreto-legge,

<sup>74</sup> SCIULLO, *Territorio e paesaggio*, «Aedon», 2007, 2.

<sup>75</sup> Nella pineta di Ravenna è ambientata l'ottava novella della V giornata del *Decamerone* dal titolo “Nastagio degli Onesti”. Ad esempio, nell'edizione BOCCACCIO, *Il Decamerone*, Barion Editore, Sesto San Giovanni 1932, p. 333 e ss.

<sup>76</sup> La serie di tavole di Sandro Botticelli e della sua Scuola che raffigurano la novella, oggi purtroppo conservate in musei diversi e distanti tra loro.

<sup>77</sup> L. 11 giugno 1922, n. 778, *Per la tutela delle bellezze naturali e degli immobili di particolare interesse storico*, in G.U. n. 148 del 24 giugno 1922.

<sup>78</sup> Cfr. Tosco, *Il paesaggio come storia*, il Mulino, Bologna 2007, p. 12 e ss.

<sup>79</sup> V. *supra* note 27 e 28.

successivamente convertito nella c.d. Legge Galasso del 1985<sup>80</sup>. Con questo atto normativo venne imposto *ex lege*, senza una valutazione dell'interesse paesaggistico nel singolo caso da parte della pubblica amministrazione, un vincolo su determinate categorie di beni, quali ad esempio le coste in una fascia di 300 metri dalla linea di battigia, le rive dei laghi, i fiumi, i vulcani, le montagne oltre una certa altezza, le aree archeologiche (art. 1, l. n. 431/1985 oggi trasposto nell'art. 142 Codice)<sup>81</sup>. I "vincoli Galasso" derivavano direttamente dalla legge e rendevano queste aree imm modificabili o assoggettate a un potere di autorizzazione della pubblica amministrazione. Il meccanismo non sviluppava una ulteriore idea di paesaggio rispetto agli interventi normativi precedenti, ma integrava la tutela conservativa in maniera massiccia e immediata.

Il 1985 fu anche l'anno del primo condono edilizio<sup>82</sup>, il quale venne coordinato con questa nuova strategia di tutela del territorio e del paesaggio, inasprendo per il futuro la vigilanza e le sanzioni per le costruzioni abusive (artt. 4 ss., l. 47/85) ed escludendo dalla sanatoria le aree vincolate (art. 33, l. 47/85).

Allo sviluppo del concetto attuale di paesaggio ha contribuito, invece, la già richiamata Convenzione di Firenze del 2000, nella quale compare l'idea di paesaggio come «parte di territorio, così come è percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni» (art. 1 Convenzione). In questo modo il paesaggio tutelato viene separato dal concetto panoramico, di eccezionale bellezza, per collegarlo al valore storico-culturale della percezione stratificata nel tempo di un paesaggio naturale o umano, risultante cioè dall'interazione tra fattore umano e naturale.

È il punto di arrivo dell'evoluzione del concetto di paesaggio: possono tutelarsi anche i paesaggi quotidiani, a prescindere dalla loro valenza estetica, addirittura senza bellezza alcuna nel senso tradizionale del termine. Il concetto di culturalità è più ampio e può coesistere con quello di amenità, addirittura di bellezza, ma queste ultime non sono condizioni per l'interesse paesaggistico da tutelare, che viene invece indicato in ter-

<sup>80</sup> Dal nome del proponente Roberto Galasso, all'epoca Sottosegretario ai Beni culturali: l. 8 agosto 1985, n. 431, G.U. n. 197 del 22 agosto 1985, *Conversione in legge, con modificazioni, del decreto-legge 27 giugno 1985, n. 312, recante disposizioni urgenti per la tutela delle zone di particolare interesse ambientale*, laddove il termine "ambientale" è ancora utilizzato in maniera ambivalente per intendere "paesaggistico".

<sup>81</sup> V. in proposito SCIULLO, *I vincoli paesaggistici ex lege: origini e ratio*, «Aedon», 2012, 1-2, par. 1 e ss.

<sup>82</sup> L. 28 febbraio 1985, n. 47, *Norme in materia di controllo dell'attività urbanistico-edilizia, sanzioni, recupero e sanatoria delle opere edilizie*, in G.U. n. 53 del 2 marzo 1985.

mini di «espressione dei valori storici, culturali, naturali morfologici ed estetici del territorio» (art. 2, c. 3, d.lgs. n. 42/2004), di «territorio espressivo di identità, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali, umani e dalle loro interrelazioni». Sotto la lente dell'ordinamento giuridico troviamo allora «quegli aspetti e caratteri che costituiscono rappresentazione materiale e visibile dell'identità nazionale, in quanto espressione di valori culturali» (art. 131, d.lgs. n. 42/2004)<sup>83</sup>.

## 10. Il concetto di patrimonio culturale nell'ordinamento attuale e la Convenzione di Faro

È possibile ora comprendere la ricchezza e la complessità del concetto di patrimonio culturale espresso dal Codice del 2004, come insieme dei beni culturali e dei beni paesaggistici (art. 2, d.lgs. n. 42/2004), da tutelare e valorizzare perché essi rivestono un ruolo attivo di conservazione, promozione e sviluppo della cultura ai sensi dell'art. 9 Cost.

L'evoluzione dei concetti che si è brevemente ripercorsa chiarisce come la componente estetica non sia del tutto espunta dal concetto di patrimonio culturale - la percezione delle cose e dei paesaggi è in primo luogo visiva - ma tale aspetto costituisce solo uno di quelli oggetto di tutela, perché il valore culturale risiede per i beni culturali nella intrinseca idoneità ad essere testimonianze aventi valore di civiltà (art. 2, c. 2, d.lgs. n. 42/2004) e per i beni paesaggistici nel loro espressione dei valori storici, culturali, naturali, morfologici ed estetici del territorio (comma 3).

Tale concetto composito di patrimonio culturale è anche al centro della Convenzione di Faro «sul valore del patrimonio culturale per la società»<sup>84</sup>, inteso come «insieme di risorse ereditate dal passato che alcune persone considerano, a prescindere dal regime di proprietà dei beni, come

<sup>83</sup> Cfr. BOSCOLO, *La nozione giuridica di paesaggio identitario ed il paesaggio 'a strati'*, «Riv. giur. urb.», 2009, p. 57 e ss.; MARZARO, *L'amministrazione del paesaggio*, Giappichelli, Torino 2011, p. 1 e ss.; CROSETTI, *L'ordinamento dei beni paesaggistici*, in ID., VAIANO, *Beni culturali e paesaggistici*, Giappichelli, Torino 2018, p. 179 e ss.; PIPERATA, *Paesaggio*, in BARBATI et al. (a cura di), *Diritto del patrimonio culturale*, cit., cap. V.

<sup>84</sup> *Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore del patrimonio culturale per la società* approvata a Faro il 27 ottobre 2005 e ratificata dall'Italia con l. 1 ottobre 2020, n. 133, in G.U. n. 263 del 23 ottobre 2020. Su questo provvedimento, v. DI CAPUA, *La Convenzione di Faro. Verso la valorizzazione del patrimonio culturale come bene comune*, «Aedon», 2021, 3, p. 162 e ss.; SIMONATI, *Il ruolo della cittadinanza nella valorizzazione dei beni culturali alla luce della Convenzione di Faro: niente di nuovo sotto il sole?*, «Riv. giur. urb.», 2021, p. 248 e ss.; CARPENTIERI, *La Convenzione di Faro sul valore del Cultural Heritage per la società. Un esame giuridico*, ivi, p. 271 e ss.

un riflesso e un'espressione dei loro valori, credenze, conoscenze e tradizioni in continua evoluzione» e che «comprende tutti gli aspetti dell'ambiente derivati dall'interazione nel tempo fra le persone e i luoghi» (art. 2 Conv.), costituendo «una fonte condivisa di ricordo, di comprensione, di identità, di coesione e creatività» in Europa.

La convenzione pone tra i suoi obiettivi l'affermazione di un «diritto al patrimonio culturale» come «diritto di partecipare alla vita culturale» e pone la conservazione in funzione «[del]lo sviluppo umano e [del]la qualità della vita» per la «costruzione di una società pacifica e democratica, nei processi di sviluppo sostenibile nella promozione della diversità culturale», riconoscendo una «responsabilità individuale e collettiva nei confronti del patrimonio culturale» e promuovendo a tal scopo una «maggiore sinergia di competenze fra tutti gli attori pubblici» (art. 1 Conv.)<sup>85</sup>. Per raggiungere tali obiettivi la Convenzione prevede che le parti aderenti si obblighino a una serie di azioni molto varie: dalle più classiche relative alla conservazione alla valorizzazione in senso digitale dei beni (art. 14 Conv.) e allo sviluppo di politiche di sviluppo economico sostenibile che usino il potenziale del patrimonio culturale senza comprometterne l'integrità e i valori intrinseci (art. 10 Conv.).

Si tratta peraltro di sviluppi già maturati nel nostro ordinamento, laddove il Codice afferma che «la tutela e la valorizzazione del patrimonio culturale concorrono a preservare la memoria della comunità nazionale e del suo territorio e a promuovere lo sviluppo della cultura» (art. 1, c. 2, d.lgs. n. 42/2004), ove per tutela vengono intese «attività dirette, sulla base di un'adeguata attività conoscitiva, ad individuare i beni costituenti il patrimonio culturale ed a garantirne la protezione e la conservazione per fini di pubblica fruizione», che si esplicano «anche attraverso provvedimenti volti a conformare e regolare diritti e comportamenti inerenti al patrimonio culturale» (art. 3, d.lgs. n. 42/2004); e per valorizzazione le «attività dirette a promuovere la conoscenza del patrimonio culturale e

<sup>85</sup> Il testo esatto della disposizione prevede che le Parti si impegnino: «a. a riconoscere che il diritto al patrimonio culturale è inerente al diritto di partecipare alla vita culturale, così come definito nella Dichiarazione universale dei diritti dell'uomo; b. a riconoscere una responsabilità individuale e collettiva nei confronti del patrimonio culturale; c. a sottolineare che la conservazione del patrimonio culturale, ed il relativo uso sostenibile, hanno come obiettivo lo sviluppo umano e la qualità della vita; d. a prendere le misure necessarie per applicare le disposizioni di questa Convenzione riguardo: al ruolo del patrimonio culturale nella costruzione di una società pacifica e democratica, nei processi di sviluppo sostenibile nella promozione della diversità culturale; ad una maggiore sinergia di competenze fra tutti gli attori pubblici».

ad assicurare le migliori condizioni di utilizzazione e fruizione pubblica del patrimonio stesso, anche da parte delle persone diversamente abili, al fine di promuovere lo sviluppo della cultura» (art. 6, d.lgs. n. 42/2004)<sup>86</sup>.

Questa concezione del valore culturale dei due elementi che compongono il patrimonio si pone in perfetta sintonia con le funzioni di tutela, valorizzazione e fruizione, anche in termini di attività economiche e commerciali, purché «in forme compatibili con la tutela e tali da non pregiudicarne le esigenze» (art. 6, c. 2 d.lgs. n. 42/2004) e tenendo sempre presente il fine ultimo posto dall'art. 9 Cost.<sup>87</sup>. È infatti importante che il sistema non sia contagiato dalla “sindrome di Sedara”, ossia da una idea di tutela che non mira alla conservazione del bene culturale in sé, ma quale mero fattore produttivo e di sviluppo economico-turistico<sup>88</sup>. Le attività inerenti ai beni culturali devono essere funzionali a conservare e a sviluppare la memoria e la riflessione della comunità nei confronti della storia, del territorio e di sé stessa.

## 11. I caratteri del bene culturale nella normativa vigente

Come si è visto la definizione codicistica di bene culturale sposta il *focus* dall'elemento estetico, storico, artistico, come oggetto in sé della garanzia giuridica di protezione da parte dell'ordinamento, all'idoneità dei beni ad essere «testimonianze aventi valore di civiltà»; al contempo la norma riprende però la stratificazione di definizioni precedenti per cui tutelate sono «cose immobili e mobili che presentano interesse artistico, storico, archeologico, etnoantropologico, archivistico e bibliografico» (art. 2, c. 2, d.lgs. n. 42/2004).

<sup>86</sup> La disposizione prosegue poi specificando che la valorizzazione «comprende anche la promozione ed il sostegno degli interventi di conservazione del patrimonio culturale» e che «in riferimento al paesaggio, la valorizzazione comprende altresì la riqualificazione degli immobili e delle aree sottoposti a tutela compromessi o degradati, ovvero la realizzazione di nuovi valori paesaggistici coerenti ed integrati».

<sup>87</sup> Sulla valorizzazione economica dei beni culturali, cfr. SEVERINI, *L'immateriale economico nei beni culturali*, in MORBIDELLI, BARTOLINI (a cura di), *L'immateriale economico nei beni culturali*, Giappichelli, Torino 2016, p. 9 e ss.; CAMMELLI, *L'ordinamento dei beni culturali tra continuità e innovazione*, «Aedon», 2017, 3; SCIULLO, *I beni culturali quali risorsa collettiva da tutelare - una spesa, un investimento*, *ivi*; CAVALLARO, *I beni culturali tra tutela e valorizzazione economica*, in «Aedon», 2018, 3.

<sup>88</sup> Così si chiamava, come è noto, uno dei personaggi chiave de “*Il Gattopardo*” di G. Tomasi di Lampedusa. L'espressione viene utilizzata da DE GIORGI CEZZI, *Lo statuto dei beni culturali*, cit., par. 4, su ispirazione dell'uso che in riferimento all'ambiente ne fa SALVIA, *Aree protette, proprietà e interessi ambientali*, «Riv. giur. urb.», 2000, p. 643.

Gli artt. 10 e seguenti del Codice specificano quali caratteristiche estrinseche e intrinseche devono essere presenti nella cosa e individuate dalla pubblica amministrazione, perché sussista l'interesse culturale.

Il primo dei caratteri estrinseci è la materialità del bene. Il Codice non ha specificamente introdotto il carattere della materialità dei beni culturali, ma esso emerge indirettamente dal combinato disposto dell'art. 7-*bis* d.lgs. n. 42/2004, sulle «espressioni di identità culturale collettiva» e degli articoli seguenti. Resta, cioè, aperta la possibilità di introdurre anche una tutela delle cose immateriali e vengono richiamate le Convenzioni UNESCO «per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale» del 2003 e «per la protezione e la promozione delle diversità culturali» del 2005<sup>89</sup>, ma allo stato attuale il supporto materiale è necessario<sup>90</sup>. La materialità si manifesta diversamente in relazione alla dimensione e alla grandezza della cosa, per cui si distinguono beni immobili<sup>91</sup> (come una villa), mobili (quali una cassettera, un quadro o una statua) e universalità<sup>92</sup> (ad esempio le collezioni).

In secondo luogo, l'art. 10 d.lgs. n. 42/2004 organizza l'interesse culturale in sotto categorie, che corrispondono all'interesse artistico, storico (della cosa in sé o per il suo riferimento con la storia politica, militare, della letteratura, dell'arte, della scienza, della tecnica, dell'industria e della cultura in genere, ovvero quali testimonianze dell'identità e della storia delle istituzioni pubbliche, collettive o religiose), archeologico o etnoantropologico (comma 1), archivistico e bibliografico (ad es. richiamato nel comma 3, lett. b). La definizione in concreto e la differenziazione di queste categorie di interessi non è stabilita una volta per tutte dal legislatore, ma è lasciata alle risultanze delle singole scienze e materie che studiano questi oggetti e fenomeni umani.

L'ultimo dei caratteri estrinseci riguarda la datazione o l'autore dell'opera: sono infatti esclusi dalla tutela i beni la cui esecuzione non risalga a oltre settanta anni (cinquanta in alcuni casi) o il cui autore sia ancora

<sup>89</sup> Adottate a Parigi, la prima il 17 ottobre 2003 e ratificata con l. 27 settembre 2007, n. 167 (G.U. n. 238 del 12 ottobre 2007); la seconda il 20 ottobre 2005 e ratificata con l. 19 febbraio 2007, n. 19 (G.U. n. 53 del 5 marzo 2007).

<sup>90</sup> L'art. 7-*bis* si esprime in termini di «testimonianze materiali»: cfr. SEVERINI, sub *art. 1-2*, in SANDULLI (a cura di), *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, cit., p. 27 e ss.

<sup>91</sup> Secondo la definizione dell'art. 812 c.c. «il suolo, le sorgenti e i corsi d'acqua, gli alberi, gli edifici e le altre costruzioni, anche se unite al suolo a scopo transitorio, e in genere tutto ciò che naturalmente o artificialmente è incorporato al suolo».

<sup>92</sup> Definita dall'art. 816 cc. come «la pluralità di cose che appartengono alla stessa persona e hanno una destinazione unitaria».

vivente (art. 10, c. 5, d.lgs. n. 42/2004). Tale esclusione consente di evitare la presunzione di culturalità ad alcuni beni di soggetti pubblici che altrimenti sarebbero vincolati fino a verifica negativa (artt. 10, comma 1, e art. 12, d.lgs. n. 42/2004), tali potrebbero essere ad esempio alcuni interventi di edilizia popolare del Dopoguerra. In secondo luogo, e in particolare con riferimento alle opere di autore vivente, l'esclusione del vincolo culturale consente una circolazione e commercializzazione del bene, che può aumentarne il valore, la visibilità e, indirettamente, la culturalità.

Oltre ai caratteri estrinseci, la legge prevede un carattere intrinseco, che è stato più volte richiamato durante l'analisi dell'evoluzione della disciplina e attiene al livello di interesse culturale necessario perché scatti la tutela. L'interesse culturale può infatti essere semplice (art. 10, c. 1, d.lgs. n. 42/2004), presunto *ex lege* (art. 10, c. 2, d.lgs. n. 42/2004), particolarmente importante (ad es. art. 10, c. 3, lett. a) e b), d.lgs. n. 42/2004), eccezionale (art. 10, c. 3, lett. c), d.lgs. n. 42/2004) o connotato da rarità e pregio (art. 10, c. 4, lett. b), d.lgs. n. 42/2004). Come si è già osservato il livello di interesse sufficiente perché siano sottoposti a tutela beni di soggetti pubblici o equiparati è più basso rispetto a quello richiesto per i beni di proprietà privata, per i quali è necessario un interesse qualificato: particolarmente importante o eccezionale. Ciò costituisce una garanzia per il privato e un contemperamento tra l'interesse pubblico alla tutela e quello privato alla libera disposizione della cosa. Nell'attuale ordinamento repubblicano la differenza riflette la diversa vocazione che la Costituzione attribuisce alla proprietà pubblica, destinata al solo soddisfacimento dell'interesse pubblico, e a quella privata, che è destinata *in primis* al godimento del proprietario, seppur con possibili limitazioni che la legge può imporre per assicurarne la funzione sociale (art. 42 Cost.)<sup>93</sup>.

<sup>93</sup> PIVA, voce *Cose d'arte*, in *Enc. dir.*, XI, Milano 1962, p. 94 e s. Secondo un'altra dottrina, invece, il bene culturale non sarebbe compreso tra le categorie di beni per le quali la legge impone limitazioni al diritto di godimento del proprietario in virtù della funzione sociale di cui all'art. 42 Cost.; tali limitazioni discenderebbero direttamente dalla funzione espressa dalla stessa natura di bene culturale, che ne comporta una soggezione pressoché totale al potere pubblico: FERRI, *Beni culturali e ambientali nel diritto amministrativo*, cit., p. 218. Sulla natura giuridica dei beni culturali e sulla loro configurabilità come beni di interesse pubblico, con riferimento alle principali dottrine, v. ALIBRANDI, voce *Beni culturali I*, cit., p. 3 e s.

## 12. Beni culturali e potere amministrativo

Le caratteristiche ora sinteticamente esposte devono essere presenti perché il bene sia immesso nello *status* culturale, direttamente dalla legge o con un atto della pubblica amministrazione. Per quanto ampie e flessibili, le categorie ora richiamate costituiscono una definizione tipica di bene culturale che incide sull'esercizio del potere amministrativo di dichiarazione o di verifica della culturalità del bene. Con il termine "tipicità", nel diritto amministrativo si indica la capacità delle norme giuridiche di plasmare il potere della pubblica amministrazione, conferendolo e al contempo limitandolo<sup>94</sup>: il potere di imporre il vincolo, così come gli effetti di tutela che discendono direttamente dalla legge, sono riferiti solo alle categorie di beni e di interessi richiamati dall'art. 10 d.lgs. n. 42/2004 e, più limitatamente, dall'art. 11 Codice.

Quando la pubblica amministrazione emana un provvedimento di vincolo essa è obbligata ad attenersi a queste categorie e alla sussistenza delle caratteristiche che la legge predetermina in applicazione del c.d. principio di legalità dell'azione amministrativa. Il rispetto di tale principio da parte della pubblica amministrazione assume un importante significato di garanzia, soprattutto quando la mano pubblica emana provvedimenti, ossia atti unilaterali con effetti esterni, che incidono sulla sfera giuridica dei destinatari, restringendo o ampliando l'insieme di diritti e di doveri che la compone. Nel caso del provvedimento di vincolo culturale, ad esempio, il potere amministrativo incide comprimendo il diritto di proprietà del soggetto cui il bene appartiene, limitandone l'esercizio, imponendo obblighi e divieti; diversamente l'autorizzazione al restauro del bene, o al suo uso, viene classificato come provvedimento ampliativo della sfera giuridica, perché rimuove un ostacolo che la legge pone all'esercizio di un diritto o al compimento di una attività.

Una seconda classificazione dei provvedimenti, che rileva nel caso dell'amministrazione preposta alla tutela dei beni culturali, è quella che li distingue sulla base del tipo di potere esercitato per giungere alla decisione amministrativa, espresso in termini di discrezionalità. Si parla infatti di discrezionalità tecnica, quando la decisione viene presa sulla base di valutazioni che appartengono a una scienza specifica esterna al diritto: quale la storia dell'arte, l'archeologia, l'architettura etc. Tale è, ad esempio, la decisione in ordine alla sussistenza dell'interesse archeologico o storico-artistico: se la pubblica amministrazione, in applicazione dei crite-

<sup>94</sup> Sulla tipicità della definizione di bene culturale v. VAIANO, *L'ordinamento dei beni culturali*, in CROSETTI, ID., *Beni culturali e paesaggistici*, cit., p. 27 e ss.

ri dettati dall'archeologia o dalla storia dell'arte, rinviene il tipo e il livello di interesse richiesti dal Codice, il vincolo verrà imposto senza ulteriori margini di valutazione sull'opportunità della decisione in relazione, ad esempio, al confliggente interesse del privato o ad altri interessi pubblici<sup>95</sup>.

Altre decisioni rientrano, invece, nell'ambito della discrezionalità pura dell'amministrazione, che in questo caso deve effettuare un bilanciamento tra l'interesse pubblico e gli altri interessi. Frequentemente, poi, si rinvergono ipotesi di discrezionalità mista, nelle quali ad un momento di valutazione tecnico-discrezionale segue un apprezzamento puramente discrezionale. Tale è ritenuta, ad esempio, l'autorizzazione per le attività contemplate nell'art. 21 Codice, nella quale le esigenze della tutela materiale del bene e del suo valore culturale e la loro compatibilità con l'uso richiesto sono soggette a una valutazione tecnico-discrezionale della pubblica amministrazione, cui segue una necessità di ponderazione e bilanciamento con l'interesse privato allo sfruttamento del bene (ad esempio all'uso dell'immobile vincolato a scopo commerciale o turistico-ricettivo) o con altri interessi pubblici<sup>96</sup> (quali la tutela dell'ambiente, lo sviluppo delle infrastrutture o lo sviluppo economico di un determinato territorio). Analoghe considerazioni possono farsi nel caso della tutela indiretta, ossia di quelle prescrizioni molto varie che possono essere imposte su beni non vincolati per «evitare che sia messa in pericolo l'integrità dei beni culturali immobili, ne sia danneggiata la prospettiva o la luce o ne siano alterate le condizioni di ambiente e di decoro» (art. 45, d.lgs. n. 42/2004).

Il potere di vincolo è, quindi, un potere molto incisivo, che assoggetta il bene a un regime restrittivo, che va dal divieto di distruzione del bene (art. 20, d.lgs. n. 42/2004), alla necessità di autorizzazione anche per il solo spostamento (art. 21, c. 1, lett. b), d.lgs. n. 42/2004), dall'imposizione di interventi conservativi (artt. 32 e ss., d.lgs. n. 42/2004) al potere di ispezione «in ogni tempo» (art. 19, d.lgs. n. 42/2004).

Il mancato rispetto di tali obblighi e divieti è sanzionato in via amministrativa (artt. 160 e ss., d.lgs. n. 42/2004) e talvolta penale (artt. 169 e ss., d.lgs. n. 42/2004), per comportamenti connotati da un alto grado di disvalore.

<sup>95</sup> Cons. Stato, Sez. VI, 3 aprile 2003, n. 1718, reperibile su [www.giustizia-amministrativa.it](http://www.giustizia-amministrativa.it) (consultato il 31 luglio 2023). Su alcune aperture della giurisprudenza a un diverso inquadramento del potere amministrativo in materia e sulle diverse posizioni dottrinali, v. TARASCO, *Beni culturali e sindacato giurisdizionale sulla discrezionalità tecnica*, «Foro amm. TAR», 2004, p. 2443 e ss.

<sup>96</sup> Così anche la giurisprudenza, v. ad es. Consiglio di Stato, sez. VI, 7 dicembre 2020, n. 7745; Consiglio di Stato, sez. VI, 24 marzo 2020, n. 2061. Entrambe reperibili su [www.giustizia-amministrativa.it](http://www.giustizia-amministrativa.it).

### 13. Il vincolo provvedimentale e il vincolo *ex lege*

I caratteri del bene culturale costituiscono i presupposti per il riconoscimento dell'interesse culturale, il quale comporta l'immissione del bene nel regime di tutela, con l'applicazione delle disposizioni della II Parte del Codice e delle relative sanzioni. Anche quando ciò avviene a seguito di provvedimento della pubblica amministrazione la culturalità è ritenuta preesistente all'esercizio del potere della pubblica amministrazione; il vincolo è pertanto ricognitivo e non costitutivo dello *status* del bene culturale<sup>97</sup>. La distinzione è rilevante per diversi aspetti, tra i quali la riconduzione di questo genere di vincolo alle limitazioni del diritto di proprietà che non fanno sorgere diritto a indennizzo<sup>98</sup>.

Il Codice elenca due diversi tipi di provvedimento di vincolo, senza peraltro mai utilizzare questa espressione: la verifica dell'interesse culturale per i beni dei soggetti pubblici o equiparati (artt. 10, c. 1, e 12, d.lgs. n. 42/2004) e la dichiarazione dell'interesse culturale per i beni appartenenti ai privati (art. 10, c. 3, e 13 ss. d.lgs. n. 42/2004) e per alcune categorie di beni pubblici<sup>99</sup>.

Le cose indicate dall'art. 10, c. 1, ossia le cose appartenenti a soggetti pubblici o equiparati che rivestano interesse culturale semplice, e che siano opera di autore non più vivente e la cui esecuzione risalga ad oltre settanta anni, sono sottoposte alle disposizioni di tutela fino a quando non sia stata effettuata la verifica. Ciò comporta inalienabilità assoluta salvo solo il trasferimento tra enti territoriali, la soggezione ai poteri di ispezione e vigilanza, la necessità di autorizzazione del soprintendente per gli interventi sul bene. In seguito, se la verifica dovesse essere positiva

<sup>97</sup> Tale impostazione è peraltro molto risalente BIAMONTI, *Natura del diritto dei privati sulle cose di pregio artistico e storico*, «Foro it.», 1913, I, p. 1014; CALAMANDREI, *Immobilizzazione per destinazione artistica*, *ivi*, 1933, I, p. 1722; ALIBRANDI, FERRI, *I beni culturali e ambientali*, cit., p. 268; MARZUOLI, *Potere amministrativo e valutazioni tecniche*, Giuffrè, Milano 1985, p. 209 e ss.

<sup>98</sup> Corte cost., 29 maggio 1968, n. 56, reperibile su [www.giurcost.org](http://www.giurcost.org) (consultato il 31 luglio 2023); Cass. civ., sez. I, 19 luglio 2002, n. 10542, «Foro it.», 2002, I, p. 2606; Corte europea dei diritti dell'uomo, 26 giugno 2007 (Longobardi c. Italia), in [www.echr.coe.int](http://www.echr.coe.int) (consultato sempre il 31 luglio 2023); Corte europea dei diritti dell'uomo, 26 giugno 2007 (Perinelli c. Italia), *ivi*.

<sup>99</sup> Sono i beni dell'elenco dell'art. 10, c. 3 per cui la legge specifica «a chiunque appartenenti». Ad esempio «le collezioni o serie di oggetti, a chiunque appartenenti, che non siano ricomprese fra quelle indicate al comma 2 e che, per tradizione, fama e particolari caratteristiche ambientali, ovvero per rilevanza artistica, storica, archeologica, numismatica o etnoantropologica, rivestano come complesso un eccezionale interesse» (art. 10, c. 3, lett. e).

e rinvenire l'interesse culturale, tale regime diverrebbe definitivo; se la verifica dovesse essere negativa, cadrebbero le tutele culturali sul bene. Merita ricordare che questo regime di tutela anticipata fino alla (eventuale) verifica negativa si applica anche se gli enti mutano la propria natura, perché ad esempio soggetti a un processo di privatizzazione (art. 12, c. 9, d.lgs. n. 42/2004).

Il procedimento di verifica si apre d'ufficio, cioè su impulso degli organi del Ministero competenti e individuati ai sensi del regolamento interno di organizzazione<sup>100</sup>, o su iniziativa degli enti cui le cose appartengono. L'iniziativa di parte, degli enti proprietari sarà più frequente qualora ci si attenda una verifica negativa, che rende poi il bene commerciabile e modificabile e lo sottrae dall'ambito della tutela. Questa è la fase del procedimento che viene chiamata iniziativa.

Nella seconda fase del procedimento, la c.d. istruttoria, vengono indagate le circostanze di fatto e di diritto che sono alla base della decisione amministrativa e quindi del provvedimento di verifica. Vengono analizzate la consistenza materiale del bene, il suo stato di conservazione, l'attribuzione ad un determinato autore e periodo storico, tutte le caratteristiche utili ad individuare la presenza e il tipo di interesse richiamato dall'art. 10, c. 1, Codice. Sulla base di queste valutazioni tecnico-discrezionali viene redatta una relazione tecnica, che costituisce il nucleo della valutazione del provvedimento, cui verrà allegata. In questa fase è possibile una partecipazione al procedimento ai sensi dell'art. 9 l. gen. sul procedimento amministrativo<sup>101</sup>, per portare nell'istruttoria elementi conoscitivi ulteriori.

La terza fase è quella costitutiva, nella quale viene emanato il provvedimento di verifica negativa o positiva e si conclude il procedimento. Il termine per la conclusione attualmente è fissato dalla legge in 120 giorni dalla richiesta (art. 13, c. 10, d.lgs. n. 42/2004); se tale termine dovesse essere superato si avrebbe un silenzio-inadempimento ai sensi degli artt. 2 e ss., l. n. 241/1990, ma il potere della pubblica amministrazione non sarebbe esaurito e un provvedimento di verifica tardiva sarebbe comunque efficace.

<sup>100</sup> D.P.C.M. 2 dicembre 2019, n. 169, *Regolamento di organizzazione della cultura, degli uffici di diretta collaborazione del Ministro e dell'Organismo indipendente di valutazione della performance*, in G.U. n. 16 del 21 gennaio 2020.

<sup>101</sup> Legge 7 agosto 1990, n. 241, *Nuove norme in materia di procedimento amministrativo e di diritto di accesso ai documenti amministrativi*, G.U. n. 192 del 18 agosto 1990.

Il provvedimento di dichiarazione viene, invece, emanato per imporre il vincolo sui beni privati, cioè appartenenti a persone fisiche o a persone giuridiche con scopo di lucro, e su alcune categorie di beni pubblici<sup>102</sup>. La disciplina del procedimento è prescritta negli artt. 13 e seguenti del Codice ed è più complessa rispetto a quella prevista per la verifica, perché il vincolo sposta il bene dallo stato di libera disponibilità al proprietario, in relazione alla commerciabilità e all'uso, nel regime della tutela e della soggezione allo speciale potere della pubblica amministrazione preposta.

L'iniziativa nel procedimento di dichiarazione spetta solo al Soprintendente, eventualmente dietro motivata richiesta di un ente territoriale non proprietario. Si osservi che non è previsto che il privato proprietario inizi il procedimento con una propria istanza, che quindi, se presentata, costituirebbe una mera segnalazione, lasciando al Ministero la scelta in ordine all'inizio del procedimento vero e proprio.

In questo caso, prima di iniziare il procedimento è prevista una sorta di preistruttoria, per scremare le richieste palesemente inidonee per manifesta mancanza di interesse o valutare l'opportunità di dare avvio al procedimento d'ufficio. Di tali «prime indagini» viene data notizia al proprietario, al possessore o al detentore<sup>103</sup>, con la comunicazione di avvio del procedimento di dichiarazione. Oltre agli effetti propri della comunicazione di avvio, che discendono dalle regole generali del procedimento amministrativo (artt. 7 e ss., l. n. 241/1990), ossia dare avvio al decorso del termine per la conclusione del procedimento (art. 2 s., l. n. 241/1990) e consentire la partecipazione (artt. 9 e 10, l. n. 241/1990), nel caso di questo procedimento di vincolo tale atto ha un importante effetto ulteriore: dal momento della sua ricezione, infatti, si applicano in via cautelare al bene, che ancor non è stato vincolato, alcune disposizioni di tutela<sup>104</sup>. Il legislatore ha così previsto una anticipazione di alcuni degli effetti della dichiarazione, per prevenire che magari proprio l'inizio del procedimento di dichiarazione di interesse culturale induca il soggetto proprietario a comportamenti che potrebbero compromettere l'integrità del bene o condurre alla sua dispersione.

La fase istruttoria presenta i medesimi contenuti precedentemente indicati nel caso del procedimento di verifica, con la differenza che la

<sup>102</sup> V. *supra* nota 99.

<sup>103</sup> Queste ipotesi ricorrono ad esempio nel caso di cose ritrovate, in deposito o in locazione.

<sup>104</sup> Per la precisione divengono applicabili le disposizioni in materia di vigilanza e ispezione (artt. 18-19 Codice); quelle in materia di misure di protezione (artt. 20-28 Codice) e quelle in materia di alienazione e trasmissione della proprietà (artt. 53-59 Codice).

pubblica amministrazione deve valutare la sussistenza dell'interesse qualificato dall'art. 10, c. 3, come particolarmente importante, eccezionale o con i caratteri della rarità e del pregio.

Il procedimento si conclude con il provvedimento che dichiara l'interesse culturale del bene, se durante l'istruttoria siano stati rinvenuti i caratteri della culturalità e il dovuto livello di interesse, oppure con un provvedimento negativo. Il termine di 120 giorni non è fissato direttamente dal legislatore, ma determinato con decreto della stessa amministrazione statale (art. 14, c. 5, d.lgs. n. 42/2004 e DPCM n. 231/2010)<sup>105</sup>. L'inutile decorso del termine non comporta, come già detto, la decadenza dal potere di imporre il vincolo ma fa cessare gli effetti cautelari, rendendo eventualmente non sanzionabili comportamenti contrari alle norme di tutela.

La motivazione è un elemento fondamentale sia del provvedimento di verifica sia di quello di dichiarazione; essa, assieme alla relazione tecnica allegata in genere al provvedimento, individua il bene, le caratteristiche, il tipo e il livello dell'interesse culturale con riguardo alle categorie espresse dall'art. 10 Codice; o al contrario il mancato riscontro di questi aspetti.

Nel caso della dichiarazione, inoltre, è prevista una ulteriore fase del procedimento che viene definita "integrativa dell'efficacia". Il vincolo deve infatti venire notificato, e trascritto nei relativi registri qualora il bene sia soggetto alla pubblicità immobiliare o mobiliare, per esplicitare i suoi effetti e immettere il bene nel regime di tutela, assoggettandolo a tutte le norme della parte II del Codice (art. 15, d.lgs. n. 42/2004). In mancanza di notifica il vincolo è esistente, ma non esplica effetti nei confronti del soggetto che non l'ha ricevuto.

L'ultima categoria di beni soggetti a vincolo culturale è quella prevista all'art. 10, c. 2 Codice, che contempla tre ipotesi di universalità di mobili appartenenti a enti pubblici<sup>106</sup>. In questo caso lo *status* di bene culturale è stabilito direttamente dalla legge e viene mantenuto anche in caso di mutamento della natura giuridica dell'ente proprietario da pubblica a privata, senza che sia necessaria una dichiarazione di interesse

<sup>105</sup> D.P.C.M. 18 novembre 2010, n. 231, *Regolamento di attuazione dell'articolo 2 della legge 7 agosto 1990, n. 241, riguardante i termini dei procedimenti amministrativi del Ministero per i beni e le attività culturali aventi durata superiore a novanta giorni*, in G.U. n. 2 del 4 gennaio 2011.

<sup>106</sup> E di alcuni singoli beni mobili. In particolare: a) le raccolte di musei, pinacoteche, gallerie e altri luoghi espositivi di enti pubblici; b) gli archivi e i singoli documenti di enti pubblici; c) le raccolte librerie delle biblioteche pubbliche, ad eccezione delle raccolte che assolvono alle funzioni delle biblioteche circolanti.

culturale (art. 13, c. 2, d.lgs. n. 42/2004) o possibile una verifica (art. 12, c. 1, d.lgs. n. 42/2004).

Dalla disciplina esposta nei precedenti paragrafi emerge un sistema complesso di imposizione del vincolo e di tutele, che ha recepito l'evoluzione normativa e dei concetti, ricercando un punto di equilibrio tra le esigenze dei vari attori del sistema dei beni culturali. La chiave di volta resta il cambiamento di prospettiva, che deve continuare a porre lo sviluppo della cultura al centro di politiche attive di promozione e di tutela all'insegna di un nuovo Umanesimo<sup>107</sup>.

<sup>107</sup> CILIBERTO, *Il nuovo Umanesimo*, Laterza, Roma-Bari 2017.

# **Beni culturali. Beni comuni. Beni culturali comuni.**

*Paolo Sommaggio*

Università degli Studi di Padova

Sommario: 1. Introduzione; 2. Tutela e valorizzazione dei beni culturali; 3. Due accezioni di patrimonio culturale; 4. Matrici filosofiche delle accezioni di “patrimonio comune”; 5. I beni comuni come cornice di riferimento; 6. Matrici filosofiche dei beni comuni nella dottrina italiana; 7. Osservazioni conclusive.

## **1. Introduzione**

La legge 9 marzo 2022 n. 22, recante “Disposizioni in materia di reati contro il patrimonio culturale”, introduce nuove figure di reato modificando il codice penale ed altri atti normativi (si pensi ad esempio al D. Lgs. 8 giugno 2001 n. 231 in materia di responsabilità delle persone giuridiche). In questa legge si trova un riferimento specifico al patrimonio culturale che presenta, tuttavia, più di una peculiarità.

Questo è il punto di inizio delle riflessioni che seguono: analizzare il concetto di patrimonio culturale che appare, invero, affetto da una vera e propria schizofrenia ordinamentale.

Nel nostro ordinamento, infatti, convivono due diverse accezioni di patrimonio culturale. La prima è contenuta nel cd. Codice Urbani e indica il patrimonio culturale nella sua plastica materialità, in particolare all’art. 2<sup>1</sup>. L’altra, invece, è contenuta nella cd. Convenzione di Faro (2005), ra-

<sup>1</sup> Si tratta del *Codice dei beni culturali e del paesaggio* ai sensi dell’art. 10 della legge 6 luglio 2002, n. 137 emanato con D. Lgs. 22 gennaio 2004, n. 42.

tificata con la legge n. 133 del 2020<sup>2</sup>, e propone una accezione di patrimonio culturale legata ad un riflesso, un'espressione di valori, credenze, conoscenze e tradizioni di una comunità di persone.

Come vedremo nelle pagine che seguono, questa schizofrenia, lungi dal rappresentare solamente un problema tecnico-giuridico di coordinamento legislativo<sup>3</sup>, ci rende avvertiti della sempre più forte esigenza di un ripensamento generale della disciplina dei beni culturali<sup>4</sup>, che tenga conto di una modificazione culturale, potremmo anche dire filosofica, di notevole spessore: il transito dei beni culturali da una dimensione di "materialità oggettuale" ad una concezione che tiene conto non soltanto della *res* culturale, ma di quel suo particolare *crisma* o segnatura che connette il bene con un contesto sociale, una comunità, in grado di preservarlo, apprezzarlo, valorizzarlo in quanto ricchezza, patrimonio appunto. In altre parole, una nuova connessione in grado di rivoluzionare il rapporto tra la risorsa culturale e la comunità che la riconosce come tale, e che è in grado di fruire di questo bene, tutelando la sua fragile natura.

Non si tratta solamente di passare da un diritto *del* patrimonio culturale (in maniera a volte fin troppo specifica) ad un diritto *al* patrimonio culturale, ovvero passare da un diritto sul bene culturale, inteso come titolarità e potere di esclusione, ad un diritto di tipo soggettivo, ovvero che intende il patrimonio culturale come un luogo dove si svolgono alcune funzioni proprie dell'individuo. Si tratta invece di incominciare a modificare il nostro modo di concepire il patrimonio culturale intendendolo non solo come insieme dei beni culturali (intesi tanto in senso oggettivo quanto in senso soggettivo) ma altresì come una risorsa in grado di interpretare il ruolo di bene effettivamente comune e di superare un dilemma:

<sup>2</sup> La Convenzione di Faro (Portogallo) è una "convenzione quadro" stabilita dal Consiglio d'Europa sul valore del patrimonio culturale per la società. Essa definisce le questioni problematiche, gli obiettivi, i campi di intervento per la tutela e la valorizzazione dell'eredità culturale degli stati membri dell'Unione Europea. La Convenzione, stipulata a Faro il 27 ottobre 2005, è stata adottata dal Comitato dei Ministri del Consiglio d'Europa il 13 ottobre 2005 e aperta alla firma degli Stati membri a Faro il 27 ottobre dello stesso anno. È entrata in vigore il 1° giugno 2011. La Convenzione è stata ratificata dall'Italia con la legge 1 ottobre 2020 n. 133. Ratifica ed esecuzione della Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore del patrimonio culturale per la società.

<sup>3</sup> Si potrebbe infatti sostenere che il coordinamento sia stato risolto dal legislatore attraverso l'introduzione dell'art. 7 *bis* nel Codice Urbani.

<sup>4</sup> Per una panoramica di insieme si veda CERULLI IRELLI, *I beni culturali nell'ordinamento italiano*, «Studi Parlamentari», 1994, pp. 27 e ss. AINIS, FIORILLO, *L'ordinamento della cultura*, Giuffrè, Milano 2022.

il dilemma del “buon samaritano”, che sino ad ora sembra avere caratterizzato il tema della valorizzazione dei beni culturali.

Ebbene, la tesi che intendo sostenere è che la schizofrenia, legata alla definizione di patrimonio culturale, ha molti punti di contatto con la schizofrenia con la quale la dottrina ha reagito all’ingresso nel nostro Paese della teoria dei beni comuni.

Anche in ciò che la dottrina considera *beni comuni*, infatti, troviamo una impostazione bifida. La prima utilizza il concetto di bene comune per riappropriarsi di certi beni pubblici destinati altrimenti alla privatizzazione (altri preferiscono l’espressione “de-pubblicizzazione”). Sono questi beni considerati essenziali (vuoi per loro caratteristica ontologica, vuoi perché fondamentali per la estrinsecazione di diritti soggettivi costituzionalmente previsti), come ad esempio l’acqua oggetto del referendum del 2011.

L’altra prospettiva, invece, è attenta, indipendentemente dalla titolarità, ad una nuova stagione nella gestione del bene comune, e pone l’accento sulla responsabilità della comunità di riferimento.

Che il patrimonio culturale, per come dispiegato nella realtà italiana, possieda anch’esso i medesimi presupposti filosofici dei beni comuni per come interpretati dalla dottrina non stupisce anche perché (e questa è una idea che meriterebbe una trattazione a parte, ma che in questa sede non è possibile approfondire) si potrebbe affermare che è il modo con cui oggi si possono intendere i beni comuni che risente di una sensibilità rinnovata verso quella risorsa comune che è il patrimonio culturale. Ecco che i beni culturali possono per molti versi condividere la stessa premessa filosofica dei beni comuni. E perciò, a buon diritto, possono essere considerati veri e propri beni culturali comuni.

## 2. Tutela e valorizzazione dei beni culturali

Quando si parla di beni culturali, come noto, occorre fare riferimento a due plessi concettuali tra loro distinti: la tutela e la valorizzazione, che costituiscono il portato più rilevante delle riforme che si sono succedute sino ad oggi<sup>5</sup>.

In altre parole, nel cd. Codice Urbani si prevedono due forme di azione nei confronti del bene culturale: la tutela (ad es. agli artt. 3 e 4) che spetta

<sup>5</sup> Per una chiara disamina rimando a CAVALLARO, *I beni culturali: tra tutela e valorizzazione economica*, «Aedon», 2018, 3.

allo stato ed ai suoi enti, e la valorizzazione (artt. 6 e 7), dove invece la presenza degli enti pubblici consentirebbe il «coordinamento, l'armonizzazione e l'integrazione delle attività di valorizzazione di beni pubblici».

Mentre la prima attività spetta solo allo stato, il legislatore prevede una apertura ad altri soggetti per quanto riguarda la valorizzazione che, comunque, «è attuata in forme compatibili con la tutela e tali da non pregiudicarne le esigenze» (art. 6 comma 2).

Perciò, a partire da una prospettiva di difesa conservativa (la tutela) si giunge progressivamente a considerare, come elemento fondamentale, per la vita del bene culturale, anche la sua valorizzazione attraverso l'ingresso dei privati nelle attività dirette a promuovere la conoscenza, ed assicurare le migliori condizioni di utilizzazione e fruizione pubblica del patrimonio stesso<sup>6</sup>.

Il percorso che dalla semplice difesa contro la dispersione e/o distruzione è giunto a considerare anche gli aspetti di sviluppo ed ottimizzazione della eredità culturale del Paese, tuttavia, è stato lungo e difficile. Caratterizzato dalla difficoltà di definizione concettuale del bene culturale *in primis*.

Già nel XIX secolo possiamo notare che, in alcuni interventi atti a costituire le prime forme di catalogazione, certi beni incominciano a venire considerati per il loro alto valore artistico: si tratta di un tentativo di catalogazione intesa come primo atto prodromico ad una salvaguardia efficace<sup>7</sup>. È del XX secolo, invece, il tentativo di riunificazione concettuale dei beni culturali attraverso la nota definizione di patrimonio artistico (ovvero le “cose d'interesse artistico e storico”), così come esplicitato nella legge Bottai<sup>8</sup> (legge n. 1089 del 1939).

Questo primo tentativo di definizione venne criticato, e quindi si propose una diversa definizione di patrimonio artistico come un più generico “cose d'arte”<sup>9</sup>. Va notato peraltro che queste definizioni venivano a stabi-

<sup>6</sup> Si veda art. 6 comma 3: «La Repubblica favorisce e sostiene la partecipazione dei soggetti privati, singoli o associati, alla valorizzazione del patrimonio culturale».

<sup>7</sup> GIOLI, *Monumenti e oggetti d'arte nel Regno d'Italia. Il patrimonio artistico degli enti religiosi soppressi tra riuso, tutela e dispersione. Inventario dei «Beni delle corporazioni religiose» 1860-1890*, Ministero dei Beni e delle Attività Culturali, Roma 1997.

<sup>8</sup> MERUSI, *Le leggi Bottai sui beni culturali e sul paesaggio*, in MORBIDELLI (a cura di), *La cultura negli anni '30*, Firenze 2014, p. 53 e ss. La legge Bottai era stata preceduta da due interventi legislativi di inizio secolo, la legge Nasi (legge n. 185 del 1902), con la quale era stata per la prima volta introdotta una disciplina unitaria benché incompleta e disorganica, e la legge Rosadi-Rava (legge n. 364 del 1909), che però non tutelava le bellezze naturali.

<sup>9</sup> Così PRIVA, *Cose d'arte*, in *Enciclopedia del diritto*, XI, Milano 1962, p. 93.

lire un orizzonte concettuale prevalentemente di tipo difensivo-conservativo. In altre parole, queste particolari ‘cose’, ancorché stimabili, potevano al più godere di un particolare *status* in relazione alla loro conservazione affidata agli strumenti dei vincoli, della demanialità e della incommerciabilità.

Le cose non sembrano mutare troppo con l'introduzione dell'impianto costituzionale. La Costituzione utilizza altre espressioni, quali “culturale” (art. 9 comma 1), “paesaggio e patrimonio storico ed artistico” (art. 9 comma 2), “arte” (art. 33 comma 1) prospettando un passaggio di interesse dalle cose ai beni, procedendo verso una sorta di relazione tra beni culturali e fruitori più specifica e funzionale.

Sarà invece la Commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, artistico e del paesaggio, nota anche come Commissione Franceschini, che, nel 1967, incomincerà a considerare le peculiarità del patrimonio culturale anche introducendo per la prima volta nel nostro Paese l'espressione “beni culturali” riferito ad «ogni bene che costituisca testimonianza materiale avente valore di civiltà»<sup>10</sup>. Fino ad allora, infatti, il termine si poteva trovare solamente nelle convenzioni internazionali. Questo lemma fu molto importante perché non solo dava prova di una mutata sensibilità culturale e sociale, ma altresì proponeva un primo passo verso la distinzione tra appartenenza/titolarità e fruizione. Come sostiene Giancarlo Rolla: «Si può ritenere che il passaggio dalle “cose di interesse artistico o storico” ai beni culturali segni una censura nel modo di considerare la natura, i modi di tutela e le forme di valorizzazione del nostro patrimonio culturale, in particolare esprime una differente visione dell'assetto proprietario e del rapporto che si instaura tra situazione di appartenenza e funzione sociale di tali beni»<sup>11</sup>.

Se il concetto di tutela del patrimonio culturale rappresenta, come abbiamo brevemente mostrato, un concetto abbastanza consolidato nella dottrina, non altrettanto può dirsi del concetto di valorizzazione. Detto concetto si è sviluppato, nel corso soprattutto degli anni Novanta del secolo scorso, quando il Decreto Ronchey introdusse la possibilità per soggetti privati di prendere in concessione da enti pubblici alcuni servizi<sup>12</sup>. Qui ha inizio quello che, secondo Sergio Marotta, può essere definito

<sup>10</sup> Istituita con legge 26 aprile 1964 n. 310, la Commissione “Franceschini” deve il proprio nome dal suo presidente.

<sup>11</sup> ROLLA, *Beni culturali e funzione sociale*, «Le Regioni», 1987, 1-2, p. 54.

<sup>12</sup> La Legge 14 gennaio 1993, n. 4 converte, con modificazioni, il D.L. 14 novembre 1992, n. 433 noto come “Decreto Ronchey” dal nome del Ministro proponente.

come un processo di “depubblicizzazione”, ovvero: «l’attivazione di una serie di dinamiche politiche, giuridiche ed economico-sociali volte alla disarticolazione del patrimonio culturale dall’impianto organizzativo e funzionale della Pubblica Amministrazione di cui era stato sino ad allora componente essenziale»<sup>13</sup>.

Ma le peculiarità, sul fronte del patrimonio culturale, non sono rappresentate solamente dall’ingresso dei privati nella sua valorizzazione. Infatti, questo concetto, pone serie difficoltà in ragione di questa nuova relazione dei privati con il patrimonio culturale. E qui le strade, ovvero le definizioni, di patrimonio culturale si dividono: troviamo una definizione tradizionale (più “materiale”) ed una definizione più legata al rapporto tra risorsa e comunità culturale di riferimento.

### 3. Due accezioni di patrimonio culturale

Nel nostro ordinamento, infatti, convivono due accezioni differenti di patrimonio culturale.

La prima è contenuta nell’art. 2 del *Codice dei beni culturali e del paesaggio* (il cd. Codice Urbani, ovvero il D. Lgs. 22 gennaio 2004, n. 42, e successive modificazioni), rubricato “Patrimonio culturale”.

«1. Il patrimonio culturale è costituito dai beni culturali e dai beni paesaggistici.

2. Sono beni culturali le cose immobili e mobili che, ai sensi degli articoli 10 e 11, presentano interesse artistico, storico, archeologico, etnoantropologico, archivistico e bibliografico e le altre cose individuate dalla legge o in base alla legge quali testimonianze aventi valore di civiltà.

3. Sono beni paesaggistici gli immobili e le aree indicati all’articolo 134, costituenti espressione dei valori storici, culturali, naturali, morfologici ed estetici del territorio, e gli altri beni individuati dalla legge o in base alla legge.

4. I beni del patrimonio culturale di appartenenza pubblica sono destinati alla fruizione della collettività, compatibilmente con le esigenze di uso istituzionale e sempre che non vi ostino ragioni di tutela».

<sup>13</sup> MAROTTA, *Per una lettura sociologico-giuridica dei beni culturali come ‘beni comuni’*, «Munus», 2016, 2.

La seconda accezione dell'espressione "patrimonio culturale" è invece contenuta nella legge di ratifica della Convenzione di Faro (2005, ratificata dalla legge 133 del 1° ottobre 2020, all'art. 2, lett. a):

"il patrimonio culturale è un insieme di risorse ereditate dal passato che alcune persone considerano, a prescindere dal regime di proprietà dei beni, come un riflesso e un'espressione dei loro valori, credenze, conoscenze e tradizioni in continua evoluzione. Esso comprende tutti gli aspetti dell'ambiente derivati dall'interazione nel tempo fra le persone e i luoghi".

A prescindere dalle ragioni contingenti o di politica legislativa che portano due accezioni così differenti a convivere nel nostro ordinamento, tenterò di dare una spiegazione teorica di una simile convivenza indagandone le premesse filosofiche implicite, al di là del formale criterio gerarchico per il quale la ratifica di un atto internazionale si pone come prevalente rispetto ad una legge di rango ordinario.

La differenza tra le due definizioni non è di poco conto, solo che si ponga attenzione al modo con cui si passa da una prospettiva di tipo materiale/oggettuale, improntata sulla tutela come massimo valore di riferimento, ad una prospettiva che invece considera la valorizzazione come una possibilità aperta all'apporto dei privati e della comunità.

È pur vero che, secondo alcuni, le difficoltà di coordinamento tra codice e convenzione sarebbero dovute alla traduzione della espressione "*cultural heritage*", prevista nella convenzione originale, e tradotta in italiano con l'espressione "patrimonio culturale": essa avrebbe creato un'ambivalenza semantica e concettuale. Personalmente ritengo, invece, che non si tratti di un problema di traduzione, anzi che questa felice occasione consenta non solo di chiarire le differenze tra le due fonti, ma si ponga come un luogo notevole dove è possibile intravedere una evoluzione del modo di considerare il bene culturale anche attraverso il riconoscimento, nella convenzione, del portato di quella che viene definita la cd. teoria dei beni comuni.

Questo perché, in Italia e forse non a caso, anche la teoria dei beni comuni ha due matrici filosofiche che sembrano ricalcare proprio i due significati di patrimonio culturale. Procediamo quindi con ordine. Analizziamo le matrici filosofiche delle due accezioni di patrimonio culturale.

#### 4. Matrici filosofiche delle accezioni di “patrimonio culturale”

Innanzitutto, faccio notare per inciso che l’art. 1, lett. b) della Convenzione attribuisce tanto all’individuo quanto alla comunità un ruolo di responsabilità rilevante nei confronti del patrimonio culturale («*recognise individual and collective responsibility towards cultural heritage*»).

In particolare, l’art. 2 lett. b sancisce la riconoscibilità di una comunità cd. patrimoniale, ossia di una comunità costituita da persone che attribuiscono valore ad aspetti specifici del patrimonio culturale, che essi desiderano sostenere e trasmettere alle generazioni future.

L’innovazione risiede proprio nel riconoscimento di un potere d’iniziativa a soggetti privati nell’individuazione e tutela di alcuni aspetti o beni del patrimonio culturale particolarmente emblematici della storia di una comunità o di un territorio; riconoscimento che, invece, nelle previsioni del Codice Urbani, sarebbe dominio esclusivo delle autorità pubbliche. Ma è importante sottolineare anche il carattere dinamico e trasversale della comunità patrimoniale come soggetto valorizzante. Quest’ultima, infatti, è costituita da un insieme di persone fisiche, anche appartenenti a nazionalità diverse, che si identificano nel valore culturale espresso dalla risorsa e, per questo, decidono di prenderne in carico la valorizzazione e la gestione.

Già in questo possiamo individuare una particolarità. La relazione tra individuo (o comunità) e la risorsa che fa parte del patrimonio culturale avviene indipendentemente dalla titolarità formale di questo o quel bene. E questo rappresenta un cambiamento di non poco conto rispetto alla impostazione “tradizionale” del Codice Urbani che invece riprende la tradizionale partizione tra beni culturali in proprietà dello stato (o demaniali) ed appartenenti ad altri.

La tesi che intendo sostenere è la seguente: i due significati di patrimonio culturale, lungi dall’essere il frutto di una schizofrenia ordinamentale, costituiscono la riproposizione delle due linee di forza della teoria dei beni comuni, per come declinata dalla dottrina italiana, e consentono pertanto di considerare il patrimonio culturale, a tutti gli effetti, come un vero e proprio bene comune<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> In questo supportati anche dal dibattito oramai decennale sui beni culturali intesi come beni comuni poiché riferiti alla cultura espressa e condivisa da una certa comunità. Si veda BERTACCHINI, BRAVO, MARRELLI, SANTAGATA, *Defining Cultural Commons*, in BERTACCHINI, BRAVO, MARRELLI, SANTAGATA (eds.), *Cultural Commons. A new Perspective on*

Certo qualcuno potrebbe obiettare che queste due accezioni di patrimonio culturale costituiscono non le conseguenze, ma semmai i prodromi del modo in cui il tema dei beni comuni si è declinato nella dottrina del nostro Paese poiché, per ragioni puramente temporali, sono stati emanati nel 2004 (codice Urbani) e nel 2005 (convenzione di Faro).

Questo è vero, anche se tecnicamente la Convenzione di Faro è legge solamente dal 2020: tuttavia si potrebbe anche sostenere che è la teoria dei beni comuni che ha risentito, almeno dai primi anni del XXI secolo, di una dicotomia che è necessario indagare. Tanto che si potrebbe arrivare, ma ne accenneremo soltanto, a ritenere che i beni comuni derivino il loro orizzonte concettuale proprio dai problemi sollevati dai beni culturali in quanto risorse e non il contrario. Prima, però, consideriamo le due accezioni di bene comune per come declinate dalla dottrina italiana.

La prima considera il bene comune come una qualità intrinseca del bene e della sua titolarità (che la rende inidonea ad essere considerata nella tradizionale bipartizione privato/pubblico) ed è certamente in linea con la definizione di patrimonio culturale per come declinata dal codice Urbani.

La seconda si muove invece su di un piano differente e considera il bene comune come una risorsa da gestire, puntando l'attenzione sulla comunità di fruizione di questa risorsa e sulla sua governance. A buon diritto, dunque, possiamo sostenere che sia la prima che la seconda definizione consentono di giungere ad un esito: la considerazione del patrimonio culturale come bene comune (tanto che si privilegia la prima accezione quanto la seconda).

## 5. I beni comuni come cornice di riferimento

Prima di trattare nello specifico del tema, ovvero del patrimonio culturale inteso come bene comune, ritengo indispensabile tracciare una cornice di riferimento, ovvero tratteggiare a grandi linee il dibattito sul tema dei beni comuni<sup>15</sup>. Non intendo qui proporre una estesa trattazione

*the Production and Evolution of Cultures*, Ed. Elgar, Cheltenham 2012. Per un orientamento nel dibattito internazionale, si veda COCCOLI, *Omnia sunt communia. Il dibattito internazionale su commons e beni comuni*, Goware, Firenze 2013.

<sup>15</sup> La letteratura sul tema dei beni comuni è oramai sterminata. Per un primo inquadramento si consiglia POMARICI, *Beni comuni*, in ID., *Atlante di filosofia del diritto*, Giappichelli, Torino 2012, pp. 3-57. Si veda anche NESPOR, *L'irresistibile ascesa dei beni comuni*, «Federalismi.it», 2013, 7, pp. 1-11. Per un inquadramento del fenomeno dal punto di vista socio-politico, rimando a: CASSANO, *Homo civicus. La ragionevole follia dei beni comuni*,

sul tema, ma limiterò la mia breve indagine ad un percorso volutamente generico sulla impostazione culturale duale dei beni comuni nel nostro Paese. A cavallo tra gli anni 2008-2012, assistiamo ad una serie di eventi che marcano una decisa ascesa del concetto di beni comuni la cui storia, tuttavia, ha origini ben più risalenti<sup>16</sup>. Risalenti ad almeno quaranta anni prima.

Come noto, il dibattito internazionale sui beni comuni ha inizio nel 1968 con un articolo di Garret Hardin (*La tragedia dei commons*) in cui si costruisce l'esperimento mentale di una comunità di pastori con i greggi in comune, i quali per profitto esauriscono la loro risorsa condivisa: il pascolo. Da qui le due soluzioni tradizionali contro l'esaurimento della risorsa comune: la privatizzazione o la trasformazione in un bene pubblico/demaniale<sup>17</sup>. Anche se lo scopo dello studioso non è trattare il problema

Dedalo, Bari 2004; vedi anche CACCIARI (a cura di), *La società dei beni comuni*, Ediesse, Roma 2011; LUCARELLI, *Beni comuni. Dalla teoria all'azione politica*, Dissensi, Viareggio 2011. Vedi inoltre PENNACCHI, *Filosofia dei beni comuni. Crisi e primato della sfera pubblica*, Donzelli, Roma 2012, che tratta più in generale l'impatto politico dei beni comuni. Sullo stesso tema ma da una prospettiva internazionale, vedi COCCOLI, *Commons/beni comuni. Il dibattito internazionale*, Goware, Firenze 2013. Per una interessante ricostruzione più squisitamente giuridica si veda MARELLA (a cura di), *Oltre il pubblico ed il privato. Per un diritto dei beni comuni*, ombre corte, Verona 2012; su di un piano giuridico ma anche storico-comparatistico, vedi CIERVO, *I beni comuni*, Ediesse, Roma 2013; infine, rimando all'interessante e completo LUCARELLI, *Beni comuni. Contributo per una teoria giuridica*, «Costituzionalismo.it», 2014, 3. Vedi inoltre CERULLI IRELLI, DE LUCIA, *Beni comuni e diritti collettivi*, «Politica del Diritto», 2014, XLV, 1, pp. 3-36.

<sup>16</sup> Gli eventi giuridici che si susseguono, nel periodo che va dai primi anni Duemila agli inizi della prima decade, sono tali da far credere ad un destino di riconoscimento e affermazione tale da sconvolgere l'intero ordinamento. Dalla nomina della cd. Commissione Rodotà, incaricata di redigere un progetto organico di riforma dello statuto giuridico dei beni pubblici si passa alle due sentenze della Corte di Cassazione sulla proprietà delle valli di pesca della Laguna di Venezia (Cass. Civ., sez. un., sentt. 14-2-2011, n. 3665, e 16-2-2011, n. 3811), che hanno riconosciuto uno statuto giuridico peculiare ai beni comuni; dal referendum sulla c.d. «privatizzazione dell'acqua» del 12-13 giugno 2011, che ha abrogato l'art. 23-bis del d.l. n. 112/2008, come modificato dall'art. 15 d.l. n. 135/2009 si passa alla sentenza n. 199/2012 della Corte Costituzionale che ha dichiarato incostituzionale l'art. 4 d.l. n. 138/2011, convertito nella l. n. 148/2011, per contrasto con il risultato del referendum del giugno 2011, in quanto la disposizione impugnata violerebbe «il divieto di ripristino della normativa abrogata dalla volontà popolare desumibile dall'art. 75 Cost.».

<sup>17</sup> Si veda HARDIN, *The Tragedy of Commons*, «Science», New Series, 1968, 162, 3859, pp. 1243-1248. Si veda altresì la traduzione italiana a cura di COCCOLI in «Bollettino telematico di Filosofia politica» (2009). Dello stesso autore si veda anche HARDIN, *Lifeboat ethics: the case against helping the poor*, «Psychology Today», 1974, pp. 38-43 e 124-126 e ID., *Living in a lifeboat*, «Bioscience», 1974, pp. 561-568. Per una analisi critica della etica della scialuppa si veda: SOROS, *The Commons and Lifeboat as Guides for International Ecological Policy*, «International Studies Quarterly», 1977, 21, 4, pp. 647-674.

delle risorse comuni ma il problema della sovrappopolazione mondiale come questione sfornita di una soluzione tecnica, il suo saggio viene unanimemente considerato il punto di partenza di ogni questione legata alla libera gestione di una risorsa comune.

Qualche anno dopo, il premio Nobel Elinor Ostrom ha cercato di contestare questo destino tragico sostenendo la possibilità di una via alternativa tanto al mercato quanto al demanio, attraverso l'analisi di situazioni in cui alcune comunità sono in grado di gestire in autonomia le proprie risorse collettive<sup>18</sup>.

Sostiene, infatti, la Ostrom che le risorse comuni sono ben gestite quando coloro che ne beneficiano sono "in prossimità" di quella risorsa e la tragedia si verifica allorché gruppi esterni a quella comunità esercitano una forza (politica, economica o sociale) per ottenere un vantaggio personale diverso dal vantaggio della comunità. Il tutto senza perseguire fantasiose quanto astratte "regole auree", del tutto slegate dal concreto della vita delle comunità.

Vediamo ora come è stato declinato il concetto di bene comune nel nostro ordinamento. Già verso la fine degli anni sessanta Sabino Cassese usava riferirsi alla necessità di un ripensamento della rigida disciplina

<sup>18</sup> Fin dal primo saggio, pubblicato proprio con Hardin, la posizione di Elinor Ostrom appare dedicata a porre in relazione i risultati di Hardin con la teoria della azione collettiva di Mancur Olson (vedi OLSON, *The Logic of Collective Action. Public Goods and the Theory of Group*, Harvard University Press, Cambridge 1965 (trad. it. 1983, Feltrinelli, e 2013, Ledizioni). Si veda OSTROM, *Collective Action and the Tragedy of Commons*, in HARDIN, BADEN, *Managing the commons*, Freeman & Company, San Francisco 1977; OSTROM, *Governing the Commons: the Evolution of Institutions for Collective Action*, Cambridge-New York [1990] 2021 (trad. it. *Governare i beni collettivi*, Venezia 2006). Secondo la Ostrom, le CPR (Common-Pool Resources si riferiscono «to a natural or man-made resource system that is sufficiently large as to make it costly (but not impossible) to exclude potential beneficiaries from obtaining benefits from its use» vedi EAD., *Governing the Commons*, cit., p. 30. Ricordiamo qui gli otto principi individuati dalla Ostrom nelle esperienze positive di gestione di *Commons*: 1) confini chiaramente definiti del *common* (chiara definizione dei contenuti del bene comune ed effettiva esclusione di attori esterni che non abbiano diritto a parteciparne); 2) regole che riguardano l'appropriazione e l'offerta delle risorse comuni adattate al contesto locale; 3) modalità di decisione collettiva che permettano alla maggior parte dei membri di partecipare alle decisioni; 4) monitoraggio effettivo da parte dei membri o da persone che ai membri devono rendere conto; 5) sanzioni progressive e proporzionali per chi viola le regole della comunità; 6) meccanismi di risoluzione dei conflitti che siano poco costosi e di facile accesso; 7) autodeterminazione della comunità riconosciuta dalle autorità; 8) in caso di grandi risorse, optare per una organizzazione multilivello. Sulle specificità del discorso della Ostrom si veda anche VITALE, *Società locali e governo dei beni comuni. Il Nobel per l'economia a Elinor Ostrom*, «Aggiornamenti Sociali», 2010, pp. 91-100.

codicistica (art. 810 c.c.) e costituzionale (art. 42 Cost.) argomentando la necessità con queste parole:

«Il punto da ribadire, oggi, sembra sia quello della irriducibilità delle numerose forme di rapporti di soggetti (pubblici o privati) in ordine a beni ad un'unica figura. Chi fa ancora ciò, fa opera di sociologo o di politico ma non di giurista positivo e cioè di interprete di ordinamenti dati; oppure è cattivo interprete, perché forza le qualificazioni dell'ordinamento in un rigido schema ideologico. Il diritto positivo e le scelte contenute nella Costituzione impediscono di postulare al regime pubblico una forma costante e, soprattutto, rendono rilevante una distinzione fondamentale tra la "titolarità formale" del diritto su di un determinato bene (e ciò che quella titolarità significa in termini di diritti proprietari) e la sua "gestione" (e ciò che questa comporta sul piano dei poteri pubblici che sul bene si possono esprimere, ma anche in ordine al modo con cui essi si devono esercitare)»<sup>19</sup>.

Dunque, possiamo già individuare una forte distinzione tra titolarità e gestione. Questa distinzione è anche all'origine della categoria dei *Commons* e risale proprio al magistero di Elinor Ostrom e agli studi di *Law and Economics*<sup>20</sup>.

Se ciò è pacifico, non altrettanto può dirsi per quanto riguarda la definizione di bene comune nella dottrina italiana.

Tanto che qualche autore arriva ad affermarne la natura di termine-contenitore:

«Quello di "beni comuni" [...] risulta essere [...] un termine – spesso, in realtà, un vero e proprio contenitore vuoto che tende ad essere riempito di volta in volta con significati differenti – utilizzato più di recente da una pluralità di movimenti generatisi nella società civile, al fine di criticare l'approccio con cui le istituzioni pubbliche (e private) gestiscono determinati beni e servizi»<sup>21</sup>.

Per provare a tracciare una prima bozza del concetto di bene comune nella dottrina, ci soccorre l'esperienza e la lungimiranza di un autore come Paolo Grossi, la cui posizione è nota: le forme di proprietà collettiva

<sup>19</sup> CASSESE, *I beni pubblici: circolazione e tutela*, Giuffrè, Milano 1969, p. 294.

<sup>20</sup> DEMSETZ, *Toward a theory of property rights*, «The American Economic Review», 1967, 57, 2, p. 347 e ss.; CALABRESI, MELAMED, *Property Rules, Liability Rules and Inalienability: One View of the Cathedral*, «Harvard Law Review», 1972, 85, 6, p. 1089 e ss.

<sup>21</sup> CIERVO, *I beni comuni*, cit., p. 43. Conferma questa impressione Marinelli secondo cui «dall'esame complessivo della letteratura dedicata al tema si ricava una nozione di bene comune non esattamente definita, incerta tra "cose" e "diritti"», in MARINELLI, voce *Beni comuni*, in *Enciclopedia del diritto*, 2014, p. 158.

tuttora presenti in molte parti d'Europa sono state percepite dal diritto (di impostazione liberale) come corpi estranei e in larghissima parte ridotte nell'estensione e nel contenuto sotto la pressione della forza espansiva della proprietà privata individuale, da una parte, della proprietà pubblica, dall'altra<sup>22</sup>.

La galassia di prospettive riguardo a questo tema si dipana non solo a partire dal significato da dare alla espressione bene comune, quanto anche dal tentativo di indicare con precisione che cosa è realmente 'comune'<sup>23</sup>.

Tanto che si ha l'impressione che questa espressione, più che una prospettiva determinata, costituisca invece un modo per definire schieramenti culturali e politici e non una categoria in grado di garantire nuove forme di tutela a quelle realtà che non sono inquadrabili nella dicotomia privato/pubblico<sup>24</sup>.

## 6. Matrici filosofiche dei beni comuni nella dottrina italiana

Di fronte a questo orizzonte di prospettive differenti una cosa è certa: esiste una distinzione di fondo che può essere reperita in ogni concezione di bene comune nella dottrina italiana.

Da un lato, si utilizza l'espressione bene comune come cardine di una radicale trasformazione socio-politica delle strutture giuridiche ed economiche, secondo una impostazione tendente a privilegiare il "comune" in

<sup>22</sup> Si veda GROSSI, *Un altro modo di possedere: l'emersione di forme alternative al diritto di proprietà alla coscienza giuridica postunitaria*, Milano 1977; Id., *Il dominio e le cose. Percezioni medievali e moderne dei diritti reali*, Milano 1992; Id., *L'ordine giuridico medioevale*, Laterza, Roma-Bari 2006. Per un approfondimento storico-giuridico ulteriore, si veda MADDALENA, *I beni comuni nel codice civile, nella tradizione romanistica e nella Costituzione della Repubblica Italiana*, «Federalismi.it», 2011, 19; DANI, *Il concetto giuridico di "beni comuni" tra passato e presente*, «Historia et ius», 2014, 6.

<sup>23</sup> PUPOLIZIO, *Pubblico, privato, comune*, «Sociologia del diritto», 2014, 2, pp. 7-33; AMENDOLA, *Diritto proprietario, beni comuni, comune tra sperimentazioni istituzionali e trasformazione costituente*, «Rivista critica del diritto privato», 2017, pp. 517-528. Si veda inoltre il numero monografico 2 del 2013 della rivista «Ragione Pratica» a cura di Giulio Iltzovitch.

<sup>24</sup> Sul rapporto beni comuni democrazia si rinvia a BARCELLONA, *La metafora dei beni comuni. L'Impero, lo Stato e la democrazia nel tempo del capitalismo cognitivo*, «Democrazia e Diritto», 2016, 2, pp. 7-59; POMARICI, *Crisi e conflitti nella democrazia contemporanea. Variazioni sui beni comuni*, «Rivista di filosofia del diritto», 2015, 4, 1, pp. 171-196. Per una prospettiva di impianto liberale, si veda invece LOTTIERI, *Beni comuni, diritti individuali e ordine evolutivo*, IBL, Torino 2020.

quanto attributo di un oggetto considerato come appartenente alla comunità, alla intera comunità dei cittadini non ad una comunità più ristretta. Questa impostazione, che è stata di certo la prima in ordine di tempo, è sostenuta da coloro che considerano questa categoria di beni come una fonte di rivendicazione della sfera pubblica. Una sorta di ridefinizione ontologica di quei beni ritenuti fondamentali e funzionali a costituire un movimento di riappropriazione che lotta contro la privatizzazione selvaggia della sfera pubblica<sup>25</sup>.

Dall'altro lato, invece, vengono sviluppate diverse critiche a questa impostazione, in particolare, ma non solo, nell'alveo della dottrina privatistica<sup>26</sup>. Al di là della critica, una differente impostazione culturale pone l'accento non tanto sulla titolarità ma sulla relazione tra la risorsa e la comunità: relazione basata sulla responsabilità e che dischiude nuovi modelli di gestione condivisa privato/pubblico<sup>27</sup>.

Francesco Viola conferma l'esistenza di questa cornice filosofica bifida: il dibattito italiano, nell'ambito dei beni comuni, risentirebbe del dibattito tra *communitarians* di matrice tayloriana e *libertarians* di impostazione rawlsiana.

<sup>25</sup> Si vedano in particolare le opere di Ugo Mattei: MATTEI, REVIGLIO, RODOTÀ, *Invertire la rotta. Idee per una riforma della proprietà pubblica*, il Mulino, Bologna 2007; MATTEI, *Beni comuni. Un manifesto*, Laterza, Roma-Bari 2011; ID., voce *Proprietà (nuove forme di)* in *Enciclopedia del diritto*, 2012, pp. 1117-1132; ID., *Il benicomunismo e i suoi nemici*, Torino 2015. Vedi anche le precise critiche alla impostazione antimoderna di Mattei in VITALE, *Contro i beni comuni. Una critica illuministica*, Laterza, Roma-Bari 2013, e le critiche di BARBERIS, *Beni comuni, l'eresia e l'abracadabra*, in FERRETTI, FIORENTINI, ROSSI, *Il governo del territorio nell'esperienza storico-giuridica*, Edizioni università di Trieste, Trieste 2017, pp. 163-172.

<sup>26</sup> Tra gli altri FERRANTE, *La favola dei beni comuni, o la storia presa sul serio*, «Ragion Pratica», 2013, 41, pp. 319-332; MICCIARELLI, *Le teorie dei beni comuni al banco di prova del diritto. La soglia di un nuovo immaginario istituzionale*, «Politica & Società», 2014, 1, pp. 123-142; vedi anche PROSPERO, *Beni comuni. Tra ideologia e diritto*, in GENGA, PROSPERO, TEODORO (a cura di), *I beni comuni tra costituzionalismo ed ideologia*, Torino 2014; DI PLINIO, *L'ideologia dei beni comuni e la costituzione economica dell'ambiente*, in AA.VV., *Scritti in onore di Gaetano Silvestri I*, Torino 2016, pp. 864-866; VITALE, *Beni comuni, un lodevole vicolo cieco?*, «Questione Giustizia», 2017, 2, p. 50 e ss.

<sup>27</sup> Questa differente accezione di bene comune è rappresentata da Gregorio Arena. Si veda ARENA, *Cittadini attivi. Un altro modo di pensare all'Italia*, Laterza, Roma-Bari 2006; ARENA, IAIONE (a cura di), *L'Italia dei beni comuni*, Carocci, Roma 2012. Vedi anche ID., *Amministrazione e società. Il nuovo cittadino*, «Rivista trimestrale di diritto pubblico», 2017, LXVII, 1, pp. 43-55. Si veda anche il progetto Labsus (laboratorio per la sussidiarietà, <https://www.labsus.org>, consultato il 31 luglio 2023). Nella stessa direzione BOMBARDELLI (a cura di), *Prendersi cura dei beni comuni per uscire dalla crisi. Nuove risorse e nuovi modelli di amministrazione*, Unitn ed., Trento 2016.

Non solo, ma denunciarebbe un tentativo di derivare la nozione di beni comuni a partire da una concezione di bene comune caratterizzando in senso ideologico la nozione stessa<sup>28</sup>. Sostiene infatti l'autore che: «Sia nel caso del liberalismo sia in quello del comunitarismo l'idea di "bene comune" precede quella di "beni comuni" e la condiziona o la pregiudica. Se gettiamo uno sguardo sulla polemica suscitata dal "manifesto" sui beni comuni di Ugo Mattei possiamo trovare una conferma di questo condizionamento ideologico. Piuttosto che discutere dei beni comuni si è preoccupati dei riflessi sulla concezione politica generale e sulle categorie giuridiche della modernità»<sup>29</sup>.

In effetti, due sembrano le impostazioni culturali che animano il dibattito sui beni comuni nel nostro Paese. Uno più marcatamente ideologico ed uno meno concentrato sulla appartenenza/spettanza ma più sulla gestione della risorsa da parte della comunità.

Vediamo la prima impostazione.

Essa sarebbe figlia di un contesto socio-politico che ha vissuto la stagione delle privatizzazioni degli anni Novanta come una opzione di ispirazione neoliberista: perciò la scoperta del nuovo paradigma del "comune" consisterebbe, pertanto, in una sorta di riappropriazione da parte dei cittadini di ciò che sarebbe stato loro "sottratto". Ecco che "riappropriazione" diviene la parola chiave, in grado di unificare esperienze e concezioni di dottrina anche molto diverse tra loro, ma accomunate dall'esigenza di recuperare una titolarità comune per certe categorie di beni e costruire ex novo diverse organizzazioni istituzionali, che poi dovrebbero farsi carico della gestione della risorsa.

Sullo sfondo di questa impostazione culturale possiamo trovare un'idea forte, non sempre esplicitata: l'idea che i beni comuni (qualunque cosa significhi questa espressione) appartengano originariamente alla collettività, o perché conservati e custoditi dalle comunità di generazione in generazione, o perché prodotto di una creazione inevitabilmente collettiva e così via, e che siano costantemente riprodotti nel quadro di una cooperazione sociale che dal potere pubblico non vuole concessioni, ma pretende riconoscimento. Questo orizzonte culturale è ben espresso nelle opere di Antonio Negri e Michael Hardt<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> Per un approfondimento del rapporto tra i beni comuni ed il concetto di bene comune, rimando a MORANDINI (a cura di), *Bene comune beni comuni. Un dialogo tra teologia e filosofia*, Ed. Messaggero, Padova 2015.

<sup>29</sup> VIOLA, *Beni comuni e bene comune*, «Diritto e Società», 2016, 3, pp. 381-398, qui p. 383.

<sup>30</sup> NEGRI, HARDT, *Commonwealth*, Harvard University Press, Cambridge 2009. Si veda anche la traduzione italiana che prende il suggestivo nome di *Id.*, *Comune. Oltre il privato ed il pubblico*, Rizzoli, Milano 2010.

Da questo lato, dunque, la qualifica di “comune” costituisce un’etichetta che si aggiunge ad un bene per indicarne la natura intangibile, o meglio extra commercio. In altre parole, un bene che si qualifica comune dovrebbe poter essere considerato fuori da ogni logica di profitto (es. l’acqua); questo modo di concepire i beni comuni nel nostro Paese coincide con quel movimento ideologico che individua, nel suo essere “comune”, il crisma da assegnare ad un bene.

Condivide questa impostazione, anche se con intenti endo-ordinali e non di radicale trasformazione socio-politica, Stefano Rodotà<sup>31</sup>. La sua impostazione, pur essendo nuova per il fatto che collega i beni all’esercizio di diritti fondamentali, rimane tuttavia ancorata ad una concezione ancora molto legata alla questione della materialità.

La sua definizione di bene comune può essere letta nei lavori della Commissione che ha preso il suo nome<sup>32</sup>.

Il prodotto dei lavori della Commissione Rodotà (lo *Schema di disegno di legge delega al Governo per la novellazione del Capo II del Titolo I del Libro III del Codice Civile*), stabilisce all’art. 1, comma 3, lett. c) che sono beni comuni:

«[le]cose che esprimono utilità funzionali all’esercizio dei diritti fondamentali nonché al libero sviluppo della persona. I beni comuni devono essere tutelati e salvaguardati dall’ordinamento giuridico, anche a beneficio delle generazioni future [...] Titolari di beni comuni possono essere persone giuridiche pubbliche o privati. In ogni caso deve essere garantita la loro fruizione collettiva, nei limiti e secondo le modalità fissati dalla

<sup>31</sup> Oltre ai lavori della Commissione, Stefano Rodotà si è interessato molto al tema dei beni comuni in diverse opere quali ad esempio: RODOTÀ, *Beni comuni e categorie giuridiche, una rivisitazione necessaria*, «Questione Giustizia», 2011, 5, p. 237 e ss.; Id., *Il diritto di avere diritti*, Laterza, Roma-Bari 2012; Id., *Il terribile diritto. Studi sulla proprietà e sui beni comuni*, il Mulino, Bologna 2013. Ed il recente Id., *I beni comuni. L’inaspettata rinascita degli usi collettivi*, La scuola di Pitagora, Napoli 2018.

<sup>32</sup> Si tratta della Commissione sui Beni Pubblici, presieduta da Stefano Rodotà, istituita presso il Ministero della Giustizia, con Decreto del Ministro, il 21 giugno 2007 al fine di elaborare uno schema di legge delega per la modifica delle norme del codice civile in materia di beni pubblici. Per una sintesi di presentazione di quei lavori, rimando a MATTEI, REVIGLIO, RODOTÀ, *I beni pubblici. Dal governo democratico dell’economia alla riforma del codice civile*, Accademia dei Lincei, Roma 2010. Si veda anche STOLFI, *Beni comuni in Parlamento. Per un percorso tra storia e diritto, verso approdi condivisi?*, «Studi parlamentari e di politica costituzionale», 2012, 177-178, p. 54. Critico nei confronti della impostazione data dalla Commissione, Luca Nivarra il quale sostiene che la categoria di beni comuni: «...viene congegnata in modo tale da istituire una categoria di beni [...] dai confini non rigidamente predeterminati» in NIVARRA, *Quattro usi di “beni comuni” per una buona discussione*, «Rivista critica di diritto privato», 2016, XXXIV, pp. 43-64.

legge. Quando i titolari sono persone giuridiche pubbliche i beni comuni sono gestiti da soggetti pubblici e sono collocati fuori commercio, ne è consentita la concessione nei soli casi previsti dalla legge e per una durata limitata, senza possibilità di proroghe. Sono beni comuni, tra gli altri: i fiumi i torrenti e le loro sorgenti; i laghi e le altre acque; l'aria; i parchi come definiti dalla legge, le foreste e le zone boschive; le zone montane di alta quota, i ghiacciai e le nevi perenni; i lidi e i tratti di costa dichiarati riserva ambientale; la fauna selvatica e la flora tutelata; i beni archeologici, culturali, ambientali e le altre zone paesaggistiche tutelate. La disciplina dei beni comuni deve essere coordinata con quella degli usi civici. Alla tutela giurisdizionale dei diritti connessi alla salvaguardia e alla fruizione dei beni comuni ha accesso chiunque. Salvi i casi di legittimazione per la tutela di altri diritti ed interessi, all'esercizio dell'azione di danni arrecati al bene comune è legittimato in via esclusiva lo Stato. Allo Stato spetta pure l'azione per la riversione dei profitti. I presupposti e le modalità di esercizio delle azioni suddette saranno definite dal decreto delegato»<sup>33</sup>.

Come si vede, i beni comuni risentono troppo della attrazione della sfera del pubblico.

Riportiamo qui solo alcune critiche generali nei confronti di questa impostazione:

1. Non tutti i beni che sono funzionali all'esercizio di diritti fondamentali dovrebbero essere qualificati come comuni. Vi sono contesti sociali ed economici nei quali il pieno sviluppo della personalità può essere garantito sottoponendo quei medesimi beni ad un regime privatistico.
2. Nel documento elaborato dalla Commissione Rodotà pare che si ritenga irrilevante la titolarità, in capo a soggetto pubblico o privato, del diritto di proprietà ai fini della qualificazione di un bene quale comune. Un bene comune può essere tanto pubblico quanto privato. Tale nozione, quindi, prescinde dall'appartenenza e prevede uno statuto che non prende in considerazione la natura del soggetto proprietario.
3. Secondo alcuni autori, la definizione di bene comune di Rodotà non sarebbe una definizione giuridica ma «una definizione che rimanda in modo diretto alla sfera del politico ed al tema della giustizia sociale»<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> È possibile reperire i lavori della Commissione Rodotà al link (consultato il 31 luglio 2023): [https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg\\_1\\_12\\_1.wp?facetNode\\_1=0\\_10&facetNode\\_2=0\\_10\\_21&previousPage=mg\\_1\\_12&contentId=SPS47617](https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_1_12_1.wp?facetNode_1=0_10&facetNode_2=0_10_21&previousPage=mg_1_12&contentId=SPS47617).

<sup>34</sup> Seguo qui lo schema di Antonio Massarutto in MASSARUTTO, *Il dovere di avere doveri. I "beni comuni" e la "scienza triste"*, «Ragion pratica», 2013, 2, pp. 361- 380.

Vediamo adesso l'altra impostazione filosofica. Si tratta di una impostazione che si dedica più marcatamente alla definizione di nuovi modelli di relazione tra comunità e risorse puntando l'attenzione sulle nuove forme di gestione che prescindono dalla titolarità formale. Questa impostazione culturale, che possiamo anche definire non ideologica, si concentra su nuovi modelli di gestione in cui il privato ed il pubblico cooperano in posizione di reciproca collaborazione. Secondo questo approccio, beni comuni potrebbero essere tutte quelle risorse che suscitano nei cittadini una iniziativa di cura e sviluppo. Qui si tratta di tutelare un interesse che, non coincidendo completamente con quelli pubblici né con quelli privati, rafforza un particolare legame tra coloro che sono coinvolti perché si riconoscono come comunità (di cui all'art. 118, comma 4, Cost. secondo cui «Stato, Regioni, Città metropolitane, Province e Comuni favoriscono l'autonoma iniziativa dei cittadini, singoli e associati, per lo svolgimento di attività di interesse generale, sulla base del principio di sussidiarietà»).

Questa nuova considerazione della sussidiarietà orizzontale permette di individuare come soggetti attivi anche coloro che gestiscono una risorsa comune all'interno della galassia degli enti del Terzo settore.

In particolare, l'art. 55 Codice Terzo Settore (D. Lgs. 3 luglio 2017 n. 117)<sup>35</sup> consente di ampliare concettualmente la nozione di bene comune alle attività di quelle amministrazioni pubbliche che assicurano il coin-

<sup>35</sup> Art. 55, Codice del Terzo Settore (D. Lgs. 3 luglio 2017 n. 117): 1. In attuazione dei principi di sussidiarietà, cooperazione, efficacia, efficienza ed economicità, omogeneità, copertura finanziaria e patrimoniale, responsabilità ed unicità dell'amministrazione, autonomia organizzativa e regolamentare, le amministrazioni pubbliche di cui all'articolo 1, comma 2, del decreto legislativo 30 marzo 2001, n. 165, nell'esercizio delle proprie funzioni di programmazione e organizzazione a livello territoriale degli interventi e dei servizi nei settori di attività di cui all'articolo 5, assicurano il coinvolgimento attivo degli enti del Terzo settore, attraverso forme di co-programmazione e co-progettazione e accreditamento, poste in essere nel rispetto dei principi della legge 7 agosto 1990, n. 241, nonché delle norme che disciplinano specifici procedimenti ed in particolare di quelle relative alla programmazione sociale di zona. 2. La co-programmazione è finalizzata all'individuazione, da parte della pubblica amministrazione procedente, dei bisogni da soddisfare, degli interventi a tal fine necessari, delle modalità di realizzazione degli stessi e delle risorse disponibili. 3. La co-progettazione è finalizzata alla definizione ed eventualmente alla realizzazione di specifici progetti di servizio o di intervento finalizzati a soddisfare bisogni definiti, alla luce degli strumenti di programmazione di cui comma 2. 4. Ai fini di cui al comma 3, l'individuazione degli enti del Terzo settore con cui attivare il partenariato avviene anche mediante forme di accreditamento nel rispetto dei principi di trasparenza, imparzialità, partecipazione e parità di trattamento, previa definizione, da parte della pubblica amministrazione procedente, degli obiettivi generali e specifici dell'intervento, della durata e delle caratteristiche essenziali dello stesso nonché dei criteri e delle modalità per l'individuazione degli enti partner.

volgimento attivo degli enti del terzo settore, attraverso forme di co-programmazione e co-progettazione. La co-programmazione è finalizzata all'individuazione, da parte della pubblica amministrazione, dei bisogni da soddisfare, degli interventi a tal fine necessari, delle modalità di realizzazione degli stessi e delle risorse disponibili. In tutto una formula che decisamente avvicina questo articolo alle comunità di tutela e valorizzazione di risorse comuni che possono essere considerati veri e propri beni comuni alla luce della teoria di Elinor Ostrom.

Qui, dunque, la parola chiave è sussidiarietà. E sembrerebbe una impostazione che trova l'avallo anche della Corte costituzionale. La Corte, che nella sentenza n. 185/2018 era stata piuttosto stringata a proposito del profilo costituzionale del Terzo settore, precisa nella sentenza 131/2020 che l'art. 55 CTS costituisce una possibile estrinsecazione del principio costituzionale di sussidiarietà orizzontale (art. 118, u.c. Cost.). Secondo la Consulta, questa disposizione «realizza per la prima volta in termini generali una vera e propria procedimentalizzazione dell'azione sussidiaria – strutturando e ampliando una prospettiva che era già stata prefigurata, ma limitatamente a interventi innovativi e sperimentali in ambito sociale».

Potrebbe trattarsi infatti di un tipo di situazione assimilabile per molti versi alla tutela di quei diritti civili e sociali di matrice costituzionale<sup>36</sup> (ad es. la salute - art. 32 Cost.) o a quei beni immateriali come la cultura o la giustizia che, ad un tempo, sono tanto una prerogativa del singolo individuo, quanto un interesse della comunità<sup>37</sup>. Tuttavia, non si tratta solo di individuare una funzionalizzazione sociale della proprietà, trasformandone i contorni. Ma di una vera e propria trasformazione culturale e sociale, prima che giuridica<sup>38</sup>.

E qui torniamo alla Convenzione di Faro ed alla sua recente ratifica.

Sembra proprio che la convenzione si avvicini per molti versi a questa seconda impostazione culturale, ovvero alla prospettiva che individua il patrimonio culturale come bene comune culturale inteso come risorsa da

<sup>36</sup> Si veda per tutti FERRAJOLI, *Principia juris. Teoria del diritto e della democrazia*, II, Laterza, Roma-Bari 2007, p. 263 e p. 585.

<sup>37</sup> Sulla giustizia come bene comune, sia consentito rimandare alla Relazione introduttiva dal titolo "La giustizia come bene comune" di Vincenzo Ferrari che ha aperto il primo convegno nazionale (Napoli, 26-27 maggio 2017) della associazione *Area Democratica per la giustizia* intitolato "Giustizia bene comune. Innovazione, risorse, comunità" reperibile al sito web (consultato il 31 luglio 2023): <https://www.aredg.it/interventi>.

<sup>38</sup> Con riferimento anche alla natura culturale dei beni comuni, si veda il suggestivo ARENA, *I custodi della bellezza. Prendersi cura dei beni comuni. Un patto per l'Italia tra cittadini e istituzioni*, Touring, Milano 2020.

gestire da parte di una comunità. In questo dotata di una felice ambivalenza, poiché il patrimonio culturale è sì risorsa da gestire, ma è anche ciò che consente alla comunità di aumentare la propria consapevolezza in quanto entità sociale.

Dunque, non si tratta solo di una dicotomia materiale vs immateriale, ma della più aderente dicotomia tra una concezione di bene comune come uno strumento di trasformazione sociopolitica della società oppure come una possibilità di valorizzare una comunità in relazione ad una risorsa culturale determinata. In questo modo aprendo all'apporto dei privati in termini di valorizzazione, ma altresì individuando negli enti del terzo settore i soggetti più qualificati per operare in termini di co-progettazione con gli enti statali, viene riconosciuta la presenza di quelle caratteristiche o principi che Elinor Ostrom è riuscita ad individuare nelle comunità più stabili che tradizionalmente si sono prese cura (o continuano a farlo) di una risorsa, sottraendola alla tragicità della consumazione ad opera di *free riders* disposti ad utilizzarla del tutto senza limiti.

## 6. Conclusioni

Siamo così giunti a trarre alcune osservazioni conclusive. Ovviamente si tratta di osservazioni non esaustive ma semplicemente conclusive di queste brevi note.

Partiamo da una considerazione. Se la tutela del bene culturale appare come una prerogativa difficilmente eludibile da parte del soggetto pubblico, è nella valorizzazione che possiamo individuare molte possibilità di interazione pubblico/privato sino a poco tempo fa impensabili. Certamente il principio di sussidiarietà aiuta in questa direzione e i beni culturali costituiscono uno dei "banchi di prova" privilegiati della teoria dei beni comuni intesi quale nuova forma di gestione responsabile.

E qui il punto. Concordiamo con Viviana Di Capua secondo cui: «nel rapporto tra risorsa culturale, gestione endogena e diritti fondamentali instaurato dalla Convenzione, sembra quasi intravedere i principi su cui si fonda la teoria dei "beni comuni". Poiché sono funzionalmente collegati ai diritti fondamentali e alla loro soddisfazione, i beni comuni richiedono un regime di gestione che, prescindendo dall'appartenenza proprietaria, è volto a garantire le più ampie condizioni di accesso e di fruizione alla collettività e la loro conservazione per le generazioni future»<sup>39</sup>.

<sup>39</sup> DI CAPUA, *La Convenzione di Faro. Verso la valorizzazione del patrimonio culturale come bene comune?*, in «Aedon», 2021, 3.

Il modello delineato dalla Convenzione di Faro, pur con tutti i suoi difetti di traduzione e di concreta realizzazione nell'ordinamento giuridico, contiene *in nuce* diverse caratteristiche che lo rendono un modello idoneo a far gestire i beni culturali proprio come beni comuni. Questo anche in considerazione del dibattito internazionale sui cd. *new Commons*, tra i quali proprio i *Cultural Commons*. Su questa linea si pone Charlotte Hess<sup>40</sup>: «la Convenzione di Faro, attribuendo alle comunità patrimoniali il potere di individuare e di autogestire le risorse culturali locali, e di definire, insieme alle autorità pubbliche, le regole d'uso, declina il patrimonio culturale come *bene comune*»<sup>41</sup>.

Questa considerazione, come già anticipato, potrebbe anche essere letta al contrario, ovvero che i beni comuni potrebbero costituire una generalizzazione della esperienza storica dei beni culturali per come disciplinati nel Codice Urbani e nella Convenzione di Faro. Sia come sia, un dato appare certo: tanto i beni culturali quanto i beni comuni, condividono alcune premesse filosofiche che si riverberano non solo sulla loro ontologia (determinando cosa essi siano), ma anche sulla loro titolarità (il più delle volte problematica) e, infine, sulla loro funzionalità.

In conclusione, le considerazioni che sin qui abbiamo svolto ci consentono di ben sperare in una prospettiva di sviluppo della co-progettazione tra enti del terzo settore (ma anche semplici cittadini) ed enti pubblici, uscendo dalla dicotomia privato/pubblico che da un lato potrebbe portare alla trasformazione del patrimonio culturale in una semplice riserva di pezzi da svendere al bisogno, e dall'altro potrebbe chiudere ogni possibilità di sviluppo autonomo e non assistenziale del patrimonio culturale, troppo spesso oggetto di un vero e proprio "dilemma del buon samaritano" da parte delle istituzioni pubbliche<sup>42</sup>. Se l'aiuto è incondizionato, e il samaritano continua a prescindere dal comportamento del

<sup>40</sup> Charlotte Hess costituisce uno dei protagonisti di questa nuova linea di riflessione sui *Commons*: i *Cultural Commons*. A partire da un tentativo di mappare nuovi *Commons*, gli studi della Hess si sono orientati verso la considerazione della conoscenza come bene comune: si veda HESS, OSTROM (a cura di), *Understanding Knowledge as a Commons*, Cambridge 2007 (trad. it., *La conoscenza come bene comune. Dalla teoria alla pratica*, Mondadori, Milano 2009). Sino a giungere al più di recente Hess, *The Unfolding of the Knowledge Commons*, «St. Anthony's International Review», 2012, 8, pp. 13-24.

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 15.

<sup>42</sup> Il cosiddetto dilemma del samaritano è stato studiato per la prima volta da James Buchanan: quando un attore è profondamente preoccupato per il benessere di qualcuno in condizione di bisogno, può scegliere se continuare ad aiutare o smettere, così come il beneficiario può scegliere se ricevere passivamente o attivamente gli aiuti. Si veda BUCHANAN, *The Samaritan's Dilemma*, in PHELPS (ed.) *Altruism, Morality and Economic Theory*, Russell Sage Foundation, New York 1975, pp. 71-86.

beneficiario, il rischio è quello di creare dipendenza, nonché perdita di competenze e capacità nei destinatari degli aiuti.

Il samaritano (lo stato o gli altri enti pubblici) può però condizionare la sua presenza attiva ad una partecipazione più significativa dei destinatari, considerandoli lui stesso soggetti attivi, di cui valorizzare non solo la capacità di azione, ma anche la capacità di prevedere specifiche regole per l'azione culturale nella quale sono coinvolti.

Si tratta, in altri termini, di cambiare la nostra visione del futuro. È in questo quadro che il più volte citato premio Nobel Elinor Ostrom sottolinea il modo empiricamente più interessante di gestire il dilemma del samaritano: far maturare una *ownership* (senso di appartenenza) dei progetti di co-gestione che faccia sì che i beneficiari stessi sentano il progetto come proprio: un vero e proprio bene culturale comune (o, per chi preferisce, bene comune culturale)<sup>43</sup>.

<sup>43</sup> Sul tema, e in ragione della nuova sentenza della Corte Costituzionale n. 131 del 26 giugno 2020 considerata una vera propria pietra miliare del diritto costituzionale del Terzo settore, si veda PISANI, *L'«amministrazione condivisa» al centro di un nuovo modello di società*, «Sociologia del diritto», 2021, 2, pp. 9-36.

# **Culturalità e universalità. Aspetti critici della tutela dell'eredità culturale**

*Elena Bettarello*

Universidad de Córdoba

Sommario: 1. La culturalità come valore intrinseco del bene, anche alla luce della riforma introdotta con la Legge 22/2022; 2. Sulla universalità del valore culturale del bene; 3. Culturalità del bene e principio di offensività. I casi del David di Michelangelo e dell'Uomo Vitruviano di Leonardo; 4. La nuova attenuante di cui all'art. 518*septiesdecies* del Codice Penale: profili di criticità; 5. Riflessioni conclusive.

## **1. La culturalità come valore intrinseco del bene, anche alla luce della riforma introdotta con la Legge 22/2022**

Già sul finire della prima metà del XX secolo, con notevole lungimiranza, il padre costituente individuava la rilevanza del patrimonio artistico, tanto da riservarvi una specifica tutela nella Carta Costituzionale. Di più, la difesa del patrimonio artistico della Nazione assurgeva a principio fondamentale, trovando, non a caso, collocazione tra i primi dodici articoli della Costituzione. Il rilievo del patrimonio culturale giustifica la complessità della tutela dedicatagli nel corso del tempo, tanto dal legislatore interno quanto da quello sovranazionale.

Con particolare riguardo alla tutela penale del bene culturale in Italia, come noto, essa è abbastanza recentemente andata soggetta ad una significativa modifica, a seguito dell'entrata in vigore della Legge n. 22 del 2022, il cui effetto più precipuo è stato l'espunzione della disciplina

dei reati contro il patrimonio culturale dal Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio.

Tale regolamentazione è ora collocata nel nuovo Titolo VIII *bis* del Codice Penale, rubricato “*Dei delitti contro il patrimonio culturale*”, ove ha trovato, altresì, posto una serie di nuove fattispecie incriminatrici aventi ad oggetto i beni culturali. Una tale previsione sembra, da un lato, porre in particolare risalto la centralità di tali beni giuridici ed attribuirvi una speciale evidenza in un plesso di valori la cui difesa è irrinunciabile per la società<sup>1</sup> e dall’altro, superare le criticità legate alla antecedente collocazione, reputata inadeguata, in ispecie considerato che la funzione culturale connessa ai beni artistici è sancita tra i principi fondamentali della Costituzione<sup>2</sup>. Invero, la Legge 22/2022 riesce nell’intento di consacrare il patrimonio culturale nel quadro dei valori delineato dal Codice Penale, dando attuazione ai principi costituzionali e adeguando l’ordinamento alle disposizioni sovranazionali<sup>3</sup>.

Che la culturalità del bene artistico rappresenti valore intrinseco allo stesso è noto da ben prima che la Legge 22 del 2022 vedesse la luce.

Infatti, elemento comune ai beni culturali è proprio quell’interesse oggettivo riferibile a qualsiasi «entità del mondo esterno» in quanto portatrice di un valore tipico, cioè l’essere testimonianza materiale avente valore di civiltà<sup>4</sup>.

Il bene culturale, quindi, costituisce ontologicamente una testimonianza di civiltà, che trascende l’entità materiale del bene stesso. Anche se strutturalmente si distinguono differenti modi con cui il bene culturale inerisce alla cosa, il suo carattere immateriale è sempre individuabile<sup>5</sup>.

È stato, peraltro, osservato che non vi è una corrispondenza univoca tra valore culturale e valore commerciale del bene culturale: il primo, infatti, è frutto della valutazione di soggetti esperti come i critici d’arte e

<sup>1</sup> DEMURO, *La riforma dei reati contro il patrimonio culturale: per un sistema progressivo di tutela*, «Sist. Pen.», 2022, 1, p. 5 e ss.

<sup>2</sup> In tal senso MOCCIA, *Riflessioni sulla tutela penale dei beni culturali*, «Rivista Italiana di Diritto e procedura penale», 1993, 4, p. 3 e ss.

<sup>3</sup> SANTORO, *La riforma dei reati contro il patrimonio culturale: commento alla L. n. 22 del 2022*, «Dir. Pen. e processo», 2022, 7, 872 (commento alla normativa), tratto da *Leggi d’Italia Legale*, Wolters Kluwer.

<sup>4</sup> GIANNINI, *I beni culturali*, «Rivista Italiana di Diritto e procedura penale», 1993, 4, p. 3 e ss.

<sup>5</sup> *Ibid.*

gli storiografi, il secondo, invece, è determinato da attori come i mercanti d'arte e gli antiquari ed è influenzato dai valori del mercato<sup>6</sup>.

Il che prova, una volta di più, l'universalità e la permanenza del valore culturale del bene, che costituisce autentica manifestazione nell'esperienza del settore dell'arte e della bellezza del Principio intorno al quale si sono concentrati gli sforzi dei primi filosofi, essendo esso ciò che sta in ogni opera (d'arte, archeologica o simili), senza esaurirsi in nessuna di esse, né nella loro somma.<sup>7</sup>

Da quanto sopra osservato, è logico inferire che il bene culturale non ha altra utilizzazione se non la fruizione universale, da parte, cioè, di un gruppo disaggregato e informale di persone fisiche, indeterminate ed indeterminabili come universo, ma concretamente individuabili in una data circostanza di spazio e di tempo<sup>8</sup>.

Non appare, quindi, casuale, con particolare riguardo al piano giurispensalistico, che il sistema di garanzia più rispondente alle necessità di protezione del bene culturale sia quello di tutela cd. diretta, volto cioè ad assicurare il pubblico godimento del bene artistico, per l'appunto inteso come strumento di cultura<sup>9</sup> ed in grado di riconoscere una priorità ontologica al valore ideale del patrimonio culturale<sup>10</sup>.

Tale forma di tutela rappresenta un corollario attuativo della disposizione dell'art. 9 della Costituzione, in forza del quale al bene culturale viene assicurata tutela penale quale bene autonomo avente intrinseco valore culturale–sociale, indipendentemente dalla sua appartenenza ad un soggetto pubblico o ad un soggetto privato<sup>11</sup>. Del resto, anche l'art. 9 della Costituzione concepisce e finalizza la tutela del patrimonio artistico allo sviluppo culturale, la cui promozione rientra tra i compiti della Repubblica<sup>12</sup>.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> È a Platone che dobbiamo la definizione di Principio come «Ciò che è in ogni cosa e non si esaurisce in nessuna di esse, né nella loro somma». Per un approfondimento sul concetto e sul valore del principio, si vedano gli scritti di CAVALLA: *La verità dimenticata. Attualità dei presocratici dopo la secolarizzazione*, CEDAM, Padova 1996; *All'origine del diritto, al tramonto della Legge*, Jovene, Napoli, 2011; *L'origine e il diritto*, FrancoAngeli, Milano 2017; MORO, FUSELLI (a cura di), *Al principio. Invito alla Filosofia del diritto*, FrancoAngeli, Milano 2022, pp. 47 – 49, 65 – 119, 127 – 163.

<sup>8</sup> GIANNINI, *op. cit.*

<sup>9</sup> MANTOVANI, *Lineamenti della tutela penale del patrimonio artistico*, «Rivista Italiana di Diritto Penale e Processuale», 1976, 1, p. 59 e ss.

<sup>10</sup> SANTORO, *op. cit.*, p. 2.

<sup>11</sup> MANTOVANI, *op. cit.*, p. 59 e ss.

<sup>12</sup> *Ibid.*

## 2. Sulla universalità del valore culturale del bene

È stato autorevolmente osservato che lo statuto del bene culturale è invero complesso<sup>13</sup> poiché nel bene culturale convivono un'anima privatistica, cioè: la proprietà del bene stesso, ed una pubblicistica, rappresentata dal suo valore culturale.<sup>14</sup>

Peraltro, il raggiungimento di un punto di equilibrio fra interessi pubblici ed interessi privati rappresenta una delle questioni intorno alle quali ha sempre ruotato ogni statuto dei beni culturali.<sup>15</sup>

È del tutto evidente, quindi, che il bene culturale condivide la medesima struttura dell'*hòlon* (intero) greco, ossia di quel qualcosa che non si esaurisce in nessuna delle parti che lo compongono, le quali tutte sono tenute insieme da una unità indisgiungibile designata con il nome di *arché* (principio)<sup>16</sup>.

Ma la natura olistica investe anche un altro aspetto del bene culturale, ossia la sua duplice natura di bene materiale ed immateriale al contempo, laddove la materialità consiste proprio nel supporto tangibile (nell'oggetto d'arte in sé), mentre l'immaterialità incarna il valore culturale.

Il concetto di culturalità del bene ha natura composita. Uno spunto definitorio di non poco momento può venire dalla Convenzione sul patrimonio mondiale, ratificata a Parigi il 16 novembre 1972 in seno alla Conferenza Generale dell'UNESCO, che costituisce il primo strumento internazionale ufficiale che riunisce le nozioni di protezione della natura e di preservazione dei beni culturali e li riconosce come elementi necessari e fondamentali per lo sviluppo delle società di tutto il pianeta e per il mantenimento della pace e della solidarietà<sup>17</sup>.

Tale Convenzione<sup>18</sup> all'articolo 1 così definisce il patrimonio culturale:

«Ai fini della presente Convenzione sono considerati “patrimonio culturale”:

<sup>13</sup> SALCUNI, *La tutela penale dei provvedimenti amministrativi nel nuovo testo unico sui beni culturali*, «Il codice dei beni culturali e del paesaggio», p. 123 e ss.

<sup>14</sup> GIANNINI, *I beni culturali*, «Rivista Italiana di Diritto e procedura penale», 1993, 4, p. 3 e ss.

<sup>15</sup> DE GIORGI CEZZI, *Lo statuto dei beni culturali*, «Aedon. Rivista di arti e diritto on line», 2001, 3.

<sup>16</sup> MORO, *Alle origini del Nòmos nella Grecia Classica. Una prospettiva della legge per il presente*, FrancoAngeli, Milano 2014, p. 12.

<sup>17</sup> L'assunto è tratto dal sito dell'Associazione Beni Italiani Patrimonio Mondiale (<<http://www.patrimoniomondiale.it>>), sezione Unesco (consultato il 3 novembre 2022).

<sup>18</sup> Il testo è tratto dal sito <<http://www.unesco.it>>, sezione “Documenti” (consultato il 3 novembre 2022).

I monumenti: opere architettoniche, plastiche o pittoriche monumentali, elementi o strutture di carattere archeologico, iscrizioni, grotte e gruppi di elementi di valore universale eccezionale dall'aspetto storico, artistico o scientifico;

Gli agglomerati: gruppi di costruzioni isolate o riunite che, per la loro architettura, unità o integrazione nel paesaggio hanno valore universale eccezionale dall'aspetto storico, artistico o scientifico;

I siti: opere dell'uomo o opere coniugate dell'uomo e della natura, come anche le zone, compresi i siti archeologici, di valore universale eccezionale dall'aspetto storico ed estetico, etnologico o antropologico.»

L'art. 77 delle Linee guida operative per la implementazione della Convenzione sul patrimonio mondiale – aggiornate nel 2021<sup>19</sup> – specifica i criteri che deve soddisfare un bene per poter essere considerato avente eccezionale valore universale e poter essere quindi inserito nella lista dei beni costituenti patrimonio mondiale:

«Il Comitato considera un bene quale avente valore eccezionale universale (vedi i paragrafi 49-53) se esso ha uno o più dei requisiti che seguono. Detti beni devono quindi<sup>20</sup>:

- (i) Rappresentare un capolavoro del genio creativo dell'uomo.
- (ii) Mostrare un importante interscambio di valori umani in un lungo arco temporale o all'interno di un'area culturale del mondo, sugli sviluppi dell'architettura, nella tecnologia, nelle arti monumentali, nella pianificazione urbana e nel disegno del paesaggio.
- (iii) Essere testimonianza unica o eccezionale di una tradizione culturale o di una civiltà vivente o scomparsa.
- (iv) Costituire un esempio straordinario di una tipologia edilizia, di un insieme architettonico o tecnologico o di un paesaggio che illustri uno o più importanti fasi nella storia umana.
- (v) Essere un esempio eccezionale di un insediamento umano tradizionale, dell'utilizzo di risorse territoriali o marine, rappresentativo di una

<sup>19</sup> Il testo è tratto dal sito <<http://whc.unesco.org/english/guidelines>>. Si riporta la traduzione in italiano tratta dal sito <<http://www.unesco.it>>. (Siti consultati il 4 novembre 2022).

<sup>20</sup> Traduzione dell'Autrice.

cultura (o più culture) o dell'interazione dell'uomo con l'ambiente, soprattutto quando lo stesso è divenuto vulnerabile per effetto di trasformazioni irreversibili.

(vi) Essere direttamente o materialmente associati con avvenimenti o tradizioni viventi, idee o credenze, opere artistiche o letterarie dotate di un significato universale eccezionale.

(vii) Presentare fenomeni naturali eccezionali o aree di eccezionale bellezza naturale o importanza estetica.

(viii) Costituire una testimonianza straordinaria dei principali periodi dell'evoluzione della terra, comprese testimonianze di vita, di processi geologici in atto nello sviluppo delle caratteristiche fisiche della superficie terrestre o di caratteristiche geomorfiche o fisiografiche significative.

(ix) Costituire esempi significativi di importanti processi ecologici e biologici in atto nell'evoluzione e nello sviluppo di ecosistemi e di ambienti vegetali e animali terrestri, di acqua dolce, costieri e marini.

(x) Presentare gli habitat naturali più importanti e significativi, adatti per la conservazione in situ della diversità biologica, compresi quelli in cui sopravvivono specie minacciate di eccezionale valore universale dal punto di vista della scienza o della conservazione.»

Il nucleo forte di tutela del bene, quindi, appare essere proprio l'eccezionale valore universale (*Outstanding Universal Value*) che viene così definito all'articolo 49 delle Linee guida operative in commento:

«valore eccezionale universale significa un rilievo culturale e/o naturale che è così eccezionale da trascendere i confini nazionali e da essere di comune importanza per le generazioni presenti e future dell'intera umanità. Per l'effetto, la tutela permanente di tale eredità è di massima importanza per l'intera comunità internazionale. Il Comitato definisce i criteri per l'inserimento dei beni nella lista del patrimonio mondiale»<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Traduzione dell'Autrice. Si è scelto di rendere la frase «*protection of this heritage*» con «tutela di questa eredità» in linea con la traduzione del termine "heritage" che si trova in una brochure del Consiglio d'Europa avente ad oggetto la Convenzione di Faro, nell'edizione italiana curata dal Segretariato Generale del Ministero per i beni e le attività culturali, tratta dal sito <[http://ufficiostudi.beniculturali.it/mibac/multimedia/UfficioStudi/documents/1362477547947\\_Convenzione\\_di\\_Faro.pdf](http://ufficiostudi.beniculturali.it/mibac/multimedia/UfficioStudi/documents/1362477547947_Convenzione_di_Faro.pdf)>, (consultato il 3 novembre 2022), nonché per il motivo di cui *infra*.

Non a caso, il successivo articolo 51 delle Linee guida operative indica la dichiarazione di eccezionale valore universale (i cui contenuti sono determinati dall'articolo 155) come riferimento chiave per la futura effettiva tutela e gestione del bene.

Non dissimilmente, il Codice dei beni culturali e del paesaggio all'art. 10, rubricato "Beni culturali", nell'indicare in senso descrittivo cosa essi siano, utilizza espressioni quali «interesse artistico, storico, archeologico o etnoantropologico particolarmente importante» (comma 3 lett. a)) e «eccezionale interesse culturale» (comma 3 lett. b))<sup>22</sup>.

Sulla stessa linea, anche quanto disposto dall'art. 1 della Legge 77/2006 (*Misure speciali di tutela e fruizione dei siti italiani di interesse culturale, paesaggistico e ambientale, inseriti nella "lista del patrimonio mondiale", posti sotto la tutela dell'UNESCO*), a mente del quale:

«I siti italiani inseriti nella «lista del patrimonio mondiale», sulla base delle tipologie individuate dalla Convenzione per la salvaguardia del patrimonio mondiale culturale e ambientale firmata a Parigi il 16 novembre 1972, dai Paesi aderenti all'Organizzazione delle Nazioni Unite per l'educazione, la scienza e la cultura (UNESCO), di seguito denominati "siti italiani UNESCO", sono, per la loro unicità, punte di eccellenza del patrimonio culturale, paesaggistico e naturale italiano e della sua rappresentazione a livello internazionale»<sup>23</sup>.

Il concetto di valore eccezionale universale sconta, tuttavia, una criticità, legata al meccanismo di riconoscimento ed attribuzione dello stesso.

Infatti, l'inclusione di un bene nella Lista del patrimonio mondiale passa per una valutazione nazionale (ancorché provvisoria) intorno alla meritevolezza di tutela del bene in questione<sup>24</sup>; manca, però, quantomeno a livello di legislazione interna, un protocollo per il riconoscimento della sussistenza di un particolare valore del bene, tale da renderne opportuno l'inserimento nella Lista.

Le disposizioni sopra citate consacrano, quindi, il significato di culturalità come valore universale (eccezionale) del bene. Il predicato "universale", in relazione al valore culturale, allude ad almeno due significati.

<sup>22</sup> Il testo dell'articolo citato è tratto dal *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, a cura di SANDULLI, Giuffrè, Milano 2019.

<sup>23</sup> Tratto dal sito <<https://www.parlamento.it>> (consultato il 12 novembre 2022).

<sup>24</sup> PERINI, *Itinerari di riforma per la tutela penale del patrimonio culturale*, «La legislazione penale», 19/02/2018, p. 23, <<https://www.la legislazione penale.eu/wp-content/uploads/2018/02/C.-Perini-Approfondimenti-Itinerari-di-riforma-per-la-tutela-penale-del-patrimonio-culturale.pdf>> (consultato da ultimo il 02 agosto 2023).

Anzitutto, il valore culturale del bene è universale in quanto esso non dipende dalla forma che il bene concretamente assuma (monumento, agglomerato o sito); prescinde dalla sua appartenenza<sup>25</sup> e travalica i confini geografici ed intergenerazionali.

Ciò è testimoniato, per esempio, dalla stessa genesi della Convenzione sul patrimonio mondiale, che affonda le proprie radici nel caso dei templi di Abu Simbel e di Philae in Egitto che, a seguito della costruzione della Diga di Aswan, vennero scomposti ed asportati dalla valle nella quale sorgevano e ricostruiti altrove, onde preservarli dalle inondazioni che avrebbe provocato la presenza della diga, in forza di una campagna di tutela internazionale avviata dall'UNESCO.

Anche l'utilizzo dell'espressione "*cultural heritage*", rinvenibile nella Convenzione di Faro del 2005, testimonia l'universalità in senso di assolutezza, di permanenza. Per inciso, la locuzione "eredità culturale" sembrerebbe la più adatta a tradurre i termini "*cultural heritage*", in linea con le espressioni utilizzate in altre lingue ("*herencia cultural*" in spagnolo e "*Kulturerbe*" in tedesco) che conservano la radice etimologica del latino *heres*<sup>26</sup>. La parola eredità sembra particolarmente adatta anche poiché suggerisce l'idea di un compendio da conservarsi e trasmettersi, significando tale parola sia la successione a titolo universale nel patrimonio e in genere nei rapporti attivi e passivi del defunto, sia la trasmissione di valori morali, di beni non materiali, ai propri discendenti o anche a discepoli o in genere a quanti ne possono essere i depositari e continuatori<sup>27</sup>.

I beni selezionati appaiono meritevoli di protezione, conservazione e valorizzazione in funzione dell'avvicendamento tra generazioni, rappresentando essi delle realtà capaci di tramandare forme uniche della cultura, nelle quali le future generazioni si potranno riconoscere, anche quali appartenenti al genere umano<sup>28</sup>.

<sup>25</sup> Così si legge nel preambolo della Convenzione sul patrimonio universale: «(omissis) Considerato che le convenzioni, raccomandazioni e risoluzioni internazionali esistenti in favore dei beni culturali e naturali dimostrano l'importanza, per tutti i popoli del mondo, della tutela di questi beni unici e insostituibili indipendentemente dal popolo cui appartengono».

<sup>26</sup> CARPENTIERI, *La Convenzione di Faro sul valore dell'eredità culturale per la società (da un punto di vista logico)*, «Federalismi.it. Rivista di diritto pubblico italiano, comparato, europeo», 2017, 4.

<sup>27</sup> Cfr. la voce *Eredità* nel vocabolario online Treccani, <<http://www.treccani.it/vocabolario/eredita>> (consultato il 4 novembre 2022).

<sup>28</sup> PERINI, *op. cit.*, p. 28.

A ben vedere, anche il Codice dei beni culturali e del paesaggio (d.lgs. 42/2004) sembra accogliere una simile idea, quando all'art. 1 comma 2 stabilisce che la tutela e la valorizzazione del patrimonio culturale concorrono a preservare la memoria della comunità nazionale e del suo territorio e a promuovere lo sviluppo della cultura<sup>29</sup>: l'utilizzo del termine memoria fa riferimento a qualcosa che è destinato a permanere imperituro e ad essere tramandato.

In secondo luogo, il predicato "universale" allude ad una dimensione del tutto peculiare della culturalità, ossia alla sua intrinsecità al bene culturale, nel senso del sostantivo greco *kathòlu* che oltre a significare, appunto, universale, indica in prima battuta ciò che è nell'insieme (il termine *kathòlu* è infatti composto dall'avverbio *katà*, che indica un movimento verso il basso e dal sostantivo *hòlon*, quest'ultimo indicante quell'intero che non si esaurisce nella mera somma delle parti che lo compongono).

In tal senso, trovandosi la culturalità nell'insieme del bene culturale, essa non se ne può separare, a pena del venir meno del bene medesimo. Così, l'offesa al bene in sé è offesa alla culturalità, ma cionondimeno si può inferire che anche l'offesa al valore della culturalità è offesa al bene, ancorché non si traduca in un danno tradizionalmente inteso in senso prettamente tangibile.

### **3. Culturalità del bene e principio di offensività. I casi del David di Michelangelo e dell'Uomo Vitruviano di Leonardo**

Il valore culturale del bene, quale proprietà immanente allo stesso, appare, quindi, fondatamente, uno dei criteri per individuare l'oggetto della tutela penale del bene culturale medesimo.

Ciò che deve essere protetto, dunque, non è soltanto il bene in sé e per sé, inteso come oggetto (materiale od immateriale); nondimeno, deve essere assicurata adeguata tutela anche per le ipotesi di offesa alla culturalità del bene, che rappresenta parte integrante dello statuto costitutivo del bene d'arte, inteso in senso olistico.

Il principio di offensività o di lesività può essere espresso con il brocardo latino *nullum crimen sine iniuria* (ossia: nessun reato senza offesa), il che evidenzia che un reato per essere tale deve essere offensivo, cioè

<sup>29</sup> Il testo dell'articolo citato è tratto da SANDULLI, *op. cit.*

arrecare danno ad una persona, ad una cosa o eventualmente alla società stessa nel suo complesso<sup>30</sup>.

La punibilità dell'agente viene quindi condizionata all'offesa del bene giuridico tutelato dalla norma incriminatrice<sup>31</sup>. Ciò anche per una abbastanza ovvia esigenza di non appesantire la macchina della giustizia con procedimenti che avrebbero poca ragione di esistere, poiché aventi ad oggetto fatti che non hanno prodotto alcuna conseguenza connotata da disvalore.

In prospettiva giusfilosofica, la dannosità, o lesività, è una caratteristica della condotta criminosa strettamente dipendente dall'intento, dell'autore, di far tacere l'opposizione, costituendo il danno la ragione ed il contenuto di quella opposizione che il delinquente vuole inibire<sup>32</sup>.

Secondo la teoria hegeliana, il crimine costituisce in generale un tentativo di negare, nella loro globalità e universalità, quell'insieme di rapporti e relazioni che vengono codificati e salvaguardati dal diritto<sup>33</sup>.

Da un punto di vista della teoria generale del reato, la riformulazione della medesima su base costituzionale impone la definizione del reato come fatto (principio di materialità) tipico (principio di legalità) offensivo (principio di offensività)<sup>34</sup>.

Anzi, il principio di offensività viene definito come l'elemento più originale e caratterizzante dell'orientamento costituzionalistico italiano al diritto penale<sup>35</sup>.

Nonostante la sua rilevanza in senso costituzionale, tuttavia, il principio di lesività non è contemplato nella nostra Carta Fondamentale.

La più attenta dottrina e la giurisprudenza hanno, però, ravvisato degli agganci tra il principio in parola e la Costituzione. Il fondamento costituzionale del principio di offensività è stato, così, rinvenuto negli artt. 13 (libertà personale), 25 comma 2 (irretroattività della legge penale), 21 (libertà di pensiero), 27 comma 3 (funzione rieducativa della pena)

<sup>30</sup> CADOPPI, VENEZIANI, *Elementi di diritto penale – parte generale*, VIII ed., CEDAM, Padova 2021, p. 104 e ss.

<sup>31</sup> GAROFOLI, *Manuale di diritto penale. Parte generale*, XVIII ed., a cura di TARTAGLIA, Neldiritto Editore, Molfetta 2021, p. 645.

<sup>32</sup> CAVALLA, *La pena come riparazione. Oltre la concezione dello stato: per una teoria radicale della pena*, in CAVALLA, TODESCAN (a cura di), *Pena e riparazione*, CEDAM, Padova 2000, p. 93.

<sup>33</sup> FUSELLI, *Hegel come critico della retribuzione*, in CAVALLA, TODESCAN, *op. cit.*, p. 210.

<sup>34</sup> GAROFOLI, *op. cit.*

<sup>35</sup> DONINI, *Il principio di offensività. Dalla penalistica italiana ai programmi europei*, «Diritto Penale Contemporaneo», 2013, 4, p. 4 e ss.

e dal combinato disposto degli articoli 25 e 27 da cui si può inferire la distinzione tra pena e misura di sicurezza, quest'ultima avente funzione preventiva<sup>36</sup>.

Il principio di cui è parola, nel corso dei secoli, è stato riempito di contenuti e significati diversi: attualmente, sembra prevalere la teoria del bene giuridico, in forza della quale il reato deve rappresentare una lesione ad un bene giuridico, ossia ad un oggetto avente un valore per la società poiché rappresentativo di un interesse della stessa<sup>37</sup>. Anzi, è stato addirittura autorevolmente osservato che l'illecito penale deve concretizzarsi nella lesione di beni di significativa rilevanza costituzionale<sup>38</sup>.

Secondo certa dottrina, il bene giuridico apre l'ingresso alla dimensione ultraindividuale della tutela, sicché possono assumere rilievo anche i beni cd. sociali, ossia quelli la cui titolarità è diffusa tra i componenti della collettività sociale e l'offesa ai quali si traduce in offesa alla stessa comunità sociale, senza che l'ordinamento necessiti di individuare singolarmente i soggetti offesi<sup>39</sup>.

È stato osservato che il patrimonio storico ed artistico della nostra nazione e il paesaggio (entrambi oggetto dell'art. 9 della Costituzione) sono accomunati dalla medesima cifra valoriale, ossia l'essere patrimonio collettivo, sintomo di civiltà, tanto da costituire un unitario bene giuridico a titolarità diffusa<sup>40</sup>.

Concetti come quello di bene sociale o di bene a titolarità diffusa sembrano bene attagliarsi ai beni culturali, che, in quanto costituenti testimonianza materiale avente valore di civiltà, portanti un intrinseco valore universale e facenti parte di un compendio destinato a trasmettersi alle future generazioni, meritano una tutela più ampia, che vada oltre la punizione dei soli illeciti che vi arrechino una lesione tangibile.

Peraltro, il rilievo del valore culturale del bene, quale proprietà intrinseca allo stesso, è provato dal fatto che, come testimoniano la legislazione

<sup>36</sup> Sull'addentellato costituzionale del principio di offensività, *ex multis*, GAROFOLI, *op. cit.*, p. 646; NEPPI MODONA, voce *Reato impossibile*, «Novissimo Digesto Italiano», 1967, XIV, p. 974 e ss.

<sup>37</sup> CADOPPI, VENEZIANI, *op. cit.*, p. 104 e ss; per un approfondimento sugli oggetti dell'offesa arrecata dal reato, si veda anche PULITANÒ, voce *Offensività del reato (principio di)*, in *Enciclopedia del diritto*, Annali VIII, Giuffrè, Milano 2015, p. 666 e ss.

<sup>38</sup> BRICOLA, voce *Teoria generale del reato*, «Novissimo Digesto Italiano», 1973, XIX, p. 15.

<sup>39</sup> PALAZZO, *Corso di diritto penale. Parte generale*, Giappichelli, Torino 2016, pp. 65-66.

<sup>40</sup> RACCA, ZAIA, *La tutela del cultural heritage. Riflessioni in attesa dell'introduzione della riforma penale*, «Diritto Penale della Globalizzazione», 2018, 2; nello stesso senso MANES, *La tutela penale*, in BARBATI, CAMELLI, SCIULLO (a cura di), *Diritto e gestione dei beni culturali*, Il Mulino, Bologna 2011, pp. 289-312.

e la giurisprudenza, l'ordinamento positivo (italiano e non solo) assegna un disvalore giuridico già alla azione intenzionale in ipotesi quali quella della falsificazione dell'opera d'arte o dell'oggetto archeologico.<sup>41</sup>

Anche in campo civilistico non mancano riconoscimenti al carattere della universalità ed alle conseguenze delle condotte lesive della stessa.

In una recente Ordinanza *ex art. 669terdecies* c.p.c. (n. 1910/2022 dell'11 aprile 2022)<sup>42</sup> il Tribunale di Firenze (peraltro, in senso non difforme ad altra Ordinanza, resa il 25.10.2017<sup>43</sup>) ha riconosciuto rilievo all'offesa al valore culturale del bene e la sussistenza del diritto all'immagine del bene culturale, accogliendo le ragioni del Ministero della Cultura che aveva convenuto in giudizio una società commerciale onde sentirne inibita la possibilità di fare uso, a fini commerciali, dell'immagine di una opera d'arte.

Nelle motivazioni del Tribunale fiorentino si legge che:

«(Omissis) Ritiene il Tribunale che l'utilizzo dell'immagine del (...) nel sito di una impresa commerciale, quale è la (...) s.r.l. che è una società a responsabilità limitata (omissis), la quale in virtù della sua natura societaria persegue indubbiamente scopi di lucro, sia idoneo a svilire l'immagine del bene culturale facendolo scadere ad elemento distintivo delle qualità della impresa che, attraverso il suo uso promuove la propria immagine, con uso indiscutibilmente commerciale, che potrebbe indurre terzi a ritenere siffatto libero utilizzo lecito o tollerato. Si evidenzia che essendovi un indubbio uso dell'immagine del bene culturale, risulta irrilevante che si tratti – per la maggioranza delle immagini, per quanto dedotto, si noti e non per tutte – delle immagini della copia dell'originale realizzata dalla reclamata, tanto più che ciò non è percepibile dal pubblico attenendo unicamente all'essere volto lo sguardo della statua a destra invece che a sinistra con diverso orientamento della fionda. (Omissis) la volgarizzazione dell'opera d'arte e culturale e la riproduzione senza il preliminare vaglio ad opera delle autorità preposte con riferimento alla compatibilità tra l'uso e il valore culturale dell'opera, crea il pericolo di un danno irreversibile per tutti quegli usi che l'autorità preposta dovesse giudicare incompatibile, inibendola. Infatti poiché il danno all'immagine

<sup>41</sup> MORO, *La verità del falso d'arte*, in SALVADORI, ZAMPARO (a cura di), *La poliedricità del falso. Arte, cultura e mistificazioni nel mondo temporaneo*, Carocci Editore, Roma 2022, p. 35 e ss.

<sup>42</sup> Il testo integrale, già anonimizzato, è tratto dal sito <<https://www.lentepubblica.it/wp-content/uploads/2022/09/Tribunale-di-Firenze-Sentenza-11-Aprile-2022-utilizzo-a-fini-pubblicitari-beni-culturali.pdf>>, (consultato il 24 novembre 2022).

<sup>43</sup> Il testo integrale è tratto dal sito <<http://www.aedon.mulino.it/archivio/2017/3/ordinanza.pdf>> (consultato il 18 maggio 2023).

dell'opera pubblica è un danno anche immateriale al bene culturale per il suo valore collettivo, già sopra richiamato e che di seguito si viene ad approfondire, tale valore subirebbe un irreversibile pregiudizio nelle more della definizione della causa di merito. (*Omissis*) Grazie all'elencazione dettagliata delle attività sottratte all'obbligo di preventiva autorizzazione, emerge dunque l'esistenza giuridica di un *quid pluris*, del tutto diverso dal mero sfruttamento economico della riproduzione del bene culturale, che anzi pone su un piano meramente accessorio l'aspetto patrimoniale, giungendo fino alla sua esclusione nei casi individuati dall'art. 108. Pertanto, è tale *quid pluris* il punto focale della tutela. Già sulla base del solo art. 108 co. 3-*bis* C.B.C., esso è individuabile nella destinazione funzionale dei beni culturali ad essere fruiti in modo culturalmente qualificato e gratuito da parte dell'intera collettività, secondo modalità che portino allo sviluppo della cultura ed alla promozione della conoscenza, da parte del pubblico, del patrimonio storico e artistico della Nazione. (*Omissis*) La natura stessa del bene culturale intrinsecamente dunque esige la protezione della sua immagine, mediante la valutazione di compatibilità riservata all'Amministrazione, intesa come diritto alla sua riproduzione nonché come tutela della considerazione del bene da parte dei consociati oltre che della sua identità, intesa come memoria della comunità nazionale e del territorio, quale nozione identitaria collettiva: tale contenuto configura un diritto all'immagine del bene culturale in senso pieno. L'oggetto della tutela del patrimonio culturale è infatti ivi individuato anche nella sua funzione identitaria collettiva ("memoria della comunità nazionale"): il patrimonio culturale esprime e conserva il patrimonio intellettuale, politico, sociale, religioso, ideologico della collettività, la cui protezione viene ad individualizzarsi e concretizzarsi in relazione ai singoli beni culturali».

La pronuncia dei giudici del capoluogo toscano sembra avvalorare una volta di più l'idea della universalità del valore culturale del bene, per almeno due motivi.

Primariamente, in ragione delle argomentazioni addotte dal Tribunale per motivare la decisione *de qua*, che avallano in maniera netta e logicamente ineccepibile il carattere lesivo anche delle azioni che non incidano direttamente sul supporto materiale del bene o che comportino una *deminutio* del suo valore patrimoniale, attribuendo disvalore anche alle condotte che compromettano l'immagine identitaria del bene e la sua funzione di memoria collettiva e qualificando il danno all'immagine dell'opera come danno immateriale alla stessa in ragione del suo valore collettivo.

In secondo luogo, in virtù del tipo di procedimento all'esito del quale è stata pronunciata l'Ordinanza in commento, ossia un giudizio di natu-

ra cautelare che si dipana attraverso una procedura più snella e rapida, essendo destinato a fornire una tutela immediata ad una situazione giuridica per scongiurare l'irreversibile compromesso che verosimilmente ne deriverebbe se venisse intrapresa una azione giuridica ordinaria («*omissis*) Infatti poiché il danno all'immagine dell'opera pubblica è un danno anche immateriale al bene culturale per il suo valore collettivo, già sopra richiamato e che di seguito si viene ad approfondire, tale valore subirebbe un irreversibile pregiudizio nelle more della definizione della causa di merito»).

In senso analogo, il Tribunale Ordinario di Venezia con la nota Ordinanza *ex art. 669 terdecies* c.p.c. del 24 ottobre 2022, resa nel procedimento pendente tra il Ministero della Cultura e le Gallerie dell'Accademia di Venezia, da un lato, e Ravensburger, dall'altro.

Così, si legge nella parte motiva del provvedimento<sup>44</sup>:

«*Omissis*) Tali circostanze giustificano l'applicazione della legge italiana in materia di beni culturali in armonia ai parametri normativi di diritto internazionale privato di seguito indicati: i) qualifica di "norma di applicazione necessaria" attribuibile al Codice dei Beni Culturali *ex artt.* 17 della L. 218/1995 e 16 del Reg. n. 864/2007 sulla legge applicabile alle obbligazioni extracontrattuali (Roma II) in ragione del suo scopo e del suo oggetto (e indipendentemente dall'applicazione delle norme di conflitto): invero, come sottolineato dalle stesse resistenti, il Codice italiano rappresenta un *unicum* a livello europeo proprio in considerazione del fatto che, con la sua adozione, il Legislatore ha inteso tutelare al meglio un interesse ritenuto essenziale per lo Stato italiano (notoriamente famoso in tutto il mondo soprattutto per il suo immenso patrimonio storico-artistico e culturale, valore costituzionale riconosciuto all'art. 9 Cost. e identitario della collettività in una dimensione di fruizione pubblica), divenendo dunque il rispetto delle disposizioni codicistiche – ivi compreso l'art. 108, avente dunque carattere imperativo similmente alle altre disposizioni – assolutamente cruciale per la salvaguardia dell'interesse pubblico, tanto sociale quanto economico (sul punto, la Corte di Giustizia ha già avuto modo di affermare che "conservazione del patrimonio storico ed artistico nazionale possono costituire esigenze imperative che giustificano una restrizione della libera prestazione dei servizi" sent. del 21.02.1991, C-180/89); *omissis*) il danno è costituito, in primo luogo, dallo svilimento dell'immagine e della denominazione del bene culturale (perché riprodotti e usati senza autorizzazione e controllo rispetto alla

<sup>44</sup> L'Ordinanza è consultabile in versione integrale, senza anonimizzazioni, al seguente link: <[https://web.uniroma1.it/deap/sites/default/files/allegati/%20Trib\\_Venezia\\_ord\\_17.11.2022\\_Ravensburger.pdf](https://web.uniroma1.it/deap/sites/default/files/allegati/%20Trib_Venezia_ord_17.11.2022_Ravensburger.pdf)> (consultato il 26 luglio 2023).

destinazione) (*omissis*) Sotto quest'ultimo profilo occorre evidenziare che ancorché il bene culturale, di per sé considerato – secondo la più autorevole dottrina – come entità immateriale distinta dal supporto materiale cui inerisce e costituente un valore identitario collettivo destinato alla fruizione pubblica, costituisca un bene giuridico meritevole di tutela rafforzata (anche a livello costituzionale) secondo l'ordinamento, tuttavia lo stesso non possiede evidentemente un'autonoma soggettività cosicché si verifica una scissione tra l'oggetto di tutela rispetto alla lesione dell'immagine (i.e. il bene culturale) e il soggetto deputato, quale titolare del potere concessorio/autorizzatorio rispetto alla sua destinazione, ad agire per la sua tutela e a ricevere l'eventuale risarcimento del conseguente danno non patrimoniale (i.e. l'Amministrazione consegnataria del bene) (*omissis*). A giudizio del Collegio (*omissis*) sussiste, (*omissis*), un irreparabile e imminente danno non patrimoniale costituito dallo svilimento dell'immagine e del nome dell'opera "Uomo Vitruviano" determinato dal perpetuarsi dell'utilizzo incontrollato a fini commerciali della riproduzione dell'opera (*omissis*). Invero, l'irreparabilità del danno (*omissis*), in questo caso, è costituita dalla gravità della lesione perpetrata per anni all'immagine e al nome del bene culturale, danneggiato irrimediabilmente per il solo fatto di essere stato (e continuare a esserlo) oggetto di una riproduzione indiscriminata ovvero senza il necessario e preventivo vaglio da parte dell'Amministrazione consegnataria circa l'appropriatezza della destinazione d'uso e delle modalità di utilizzo del bene in rapporto al suo valore culturale. E proprio la circostanza che nel corso degli anni – e di questo giudizio – gli effetti lesivi della condotta illecita attribuibile alle società reclamate non si siano attenuati, ma, al contrario, si siano addirittura aggravati in ragione del perdurare dell'illecito (e della conseguente sempre maggiore diffusione dei prodotti Ravensburger sul mercato) attribuisce al pregiudizio in questione anche il carattere dell'imminenza».

Ritiene chi scrive che anche questa Ordinanza, analogamente a quella già citata del Tribunale di Firenze, riconosca e valorizzi l'elemento della universalità ed intangibilità del valore culturale del bene.

Il che emerge, soprattutto, dalla qualificazione delle disposizioni del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio quali norme di applicazione necessaria; dal riconoscimento, quali voci di danno, dello svilimento del bene e del suo nome (aggravato dal protrarsi nel tempo dell'uso dell'immagine dell'Uomo Vitruviano) e dalla specifica considerazione in ordine alla mancata valutazione delle modalità d'uso del bene in rapporto al valore culturale dello stesso.

Principio di offensività e bene giuridico inteso in senso olistico quale insieme inscindibile del bene in sé e del suo valore culturale, dunque, risultano legati a doppio filo.

Non a caso, il nuovo Titolo VIII<sup>bis</sup> del Codice Penale mette al centro il patrimonio culturale e gli attribuisce rango primario, riconoscendone, tra l'altro, l'unicità, la deperibilità e la spesso difficile ripristinabilità in caso di danno, se non a costi molto elevati<sup>45</sup>.

Quindi, anche l'offesa alla culturalità del bene assume rilievo, come, del resto, granitica giurisprudenza di legittimità in materia di impossessamento illecito dei beni culturali e di esportazione di cose artistiche ha efficacemente osservato, affermando che, se un bene appartiene allo Stato, non è necessario accertare l'interesse culturale o il particolare pregio del bene, essendo sufficiente che la culturalità possa desumersi da caratteristiche oggettive del bene, tra cui tipologia, localizzazione e rarità; su questo solco, la riforma introdotta dalla Legge 22/22 sembra ravvisare la tutelabilità non solo del patrimonio artistico-culturale tale dichiarato, ma anche di quello reale, comprensivo dei beni da proteggersi in virtù del loro valore intrinseco<sup>46</sup>.

#### **4. La nuova attenuante di cui all'art. 518<sup>septiesdecies</sup> del Codice Penale: profili di criticità**

Il nuovo art. 518<sup>septiesdecies</sup> del Codice Penale, introdotto con la Legge 22/2022, prevede una rosa di circostanze attenuanti, tra le quali è annoverata, al primo comma, l'ipotesi della speciale tenuità, che viene declinata in relazione al danno, al lucro conseguente all'illecito ed all'evento dannoso o pericoloso<sup>47</sup>.

Tale disposizione, di tutta evidenza, ricalca l'istituto di cui all'art. 131<sup>bis</sup> del Codice Penale, ossia l'ipotesi di esclusione della punibilità per particolare tenuità del fatto.

Le due norme, pur indubbiamente simili da un punto di vista contenutistico, perseguono obiettivi differenti e dalla loro applicazione derivano esiti sensibilmente eterogenei.

<sup>45</sup> Cfr. la Relazione n. 34/22 datata 21.06.2022 dell'Ufficio del Massimario e del Ruolo – Servizio Penale della Corte Suprema di Cassazione, relativa a *Disposizioni in materia di reati contro il patrimonio culturale (legge 9 marzo 2022 n. 22)*, pp. 10-11.

<sup>46</sup> *Ibid.*, pp. 16-17.

<sup>47</sup> Testo tratto dalla Gazzetta Ufficiale n. 68 del 22/03/2022, pubblicata nel sito <<http://www.gazzettaufficiale.it>> (consultato l'11 novembre 2022).

Ed infatti, l'art. 131*bis* rappresenta un'ipotesi in cui l'ordinamento ritiene opportuno escludere la punizione dell'agente, poiché, sebbene questi abbia commesso uno o più fatti costituenti reato, tuttavia essi sono connotati da un basso grado di offensività. Scopo primario della norma è, quindi, espungere dal circuito penale fatti marginali che non mostrano bisogno di pena, né necessità di impiegare i complessi meccanismi del processo<sup>48</sup>.

Viceversa, l'art. 518*septiesdecies* prevede che la punizione del soggetto agente subisca una *deminutio* (nella misura di un terzo), in ragione della esiguità del danno cagionato, del lucro conseguito o dell'evento. Quindi: la punizione non è esclusa del tutto, ma viene ridotta nella misura.

A parere di chi scrive, però, tale scelta del legislatore della Legge 22/2022 rischia di entrare in contrasto con quanto più sopra affermato circa la universalità ed intrinsecità del valore culturale del bene.

In attesa del consolidarsi della giurisprudenza e delle dissertazioni della dottrina intorno a tale questione, sorgono spontanee alcune riflessioni.

In modo particolare, viene da chiedersi se, in ipotesi di illecito avente ad oggetto un bene culturale, quando viene valutato tenue il lucro conseguito oppure la dannosità o pericolosità dell'evento verificatosi, ciò non finisca per non tenere in debita considerazione il carattere universale del bene culturale, come se, per converso un bene potesse essere valutato quale avente maggiore valore culturale di un altro. Quasi che, colui che scalzasse dal mosaico bizantino una tesserina di pochi centimetri, commettesse un fatto connotato da minor disvalore (cioè a dire, da minore offensività) rispetto a colui il quale rimuovesse un elemento di un trittico. In entrambi i casi, appare offeso il valore culturale del bene, eppure, secondo il nuovo ordinamento incriminatore (intorno alla cui applicazione si attende il consolidarsi dell'attività della autorità giudiziaria) parrebbe che, nel primo esempio, l'agente potesse beneficiare di uno sconto di pena, poiché, in fondo, la tesserina di un mosaico è "poca cosa" rispetto ad un intero elemento di un trittico.

Inoltre, sembrerebbe lasciato alla discrezionalità dell'interprete stabilire quale sarebbe la "misura" del valore culturale del bene, per poi decidere, di conseguenza, la "misura" del danno, del lucro, del pericolo.

<sup>48</sup> PAVAN, *Particolare tenuità del fatto (dir. Pen. Sostanziale)*, «Digesto Discipline Penalistiche», IX, 2016, tratto da One Legale – Wolters Kluwer.

Peraltro, la formulazione di questa attenuante, applicabile a tutti i reati avverso il *cultural heritage* previsti dal novello Titolo VIII<sup>bis</sup> del Codice Penale, sembra scontare un'altra criticità.

Infatti, diversamente dalla (quasi) corrispondente disposizione di cui all'art. 131<sup>bis</sup> Codice Penale, l'art. 518<sup>septiesdecies</sup> non indica i canoni ermeneutici alla stregua dei quali dovrebbe essere valutata la speciale tenuità (declinata nei tre modi di cui si è cennato), né individua limiti edittali di pena o particolari modalità (come l'abitualità) dell'azione o peculiari motivi sottesi all'azione (come quelli abietti o futili) idonei ad escludere il riconoscimento dell'attenuante.

Sembra comprensibile che le maglie applicative dell'istituto di cui all'art. 131<sup>bis</sup> siano più ristrette e più stringenti, posto che il riconoscimento della particolare tenuità implica la totale esclusione della punizione dell'agente, mentre, nel caso dell'art. 518<sup>septiesdecies</sup>, comunque la sanzione viene irrogata, ma in misura minore.

Suona, tuttavia, singolare che il legislatore, nell'ottica di una implementazione della tutela del patrimonio culturale – pare efficacemente attuata con la riforma portata dalla Legge 22/2022, che sembra riconoscere la rilevanza della culturalità del bene e, financo, la sua portata universale – abbia previsto una ipotesi di circostanza attenuante però formulata in senso piuttosto generico e senza la contestuale previsione di precisi confini applicativi.

## 5. Riflessioni conclusive

Il valore culturale del bene rappresenta, indubbiamente, un elemento indefettibile del bene culturale medesimo, connotato da immanenza, universalità ed inseparabilità rispetto all'oggetto (materiale od immateriale) d'arte.

In ragione di ciò, anche la tutela che deve essere garantita all'eredità culturale deve necessariamente avere carattere di universalità.

Nondimeno, il valore culturale appare meritevole di una protezione forte anche in ragione della sua infungibilità.

La riforma del 2022 sembra, per certi versi, accogliere questa prospettiva, purtuttavia scontando alcune criticità, come è nel caso della previsione di cui all'art. 518<sup>septiesdecies</sup>.

È chiaro che la prospettiva è ancora *de jure condendo*, ma sembra quantomai opportuno stimolare la riflessione sulla stessa, soprattutto in questo momento storico connotato da una particolare attenzione per la

protezione del *cultural heritage* ma, anche, animato da numerose azioni dimostrative dirette proprio contro i beni culturali.

Il ripensamento di questioni come le caratteristiche della culturalità e la ponderazione critica delle forme di tutela approntate potrebbero giocare un ruolo chiave per coadiuvare l'interprete chiamato a dare concreta applicazione alle disposizioni a protezione del patrimonio culturale, ma anche consentire l'apprestamento di forme efficaci di prevenzione dell'illecito, nell'ottica di mantenere intatta quella che la Convenzione europea del paesaggio definisce una «componente essenziale del contesto di vita delle popolazioni, espressione della diversità del loro comune patrimonio culturale e naturale, nonché fondamento della loro identità»<sup>49</sup>.

<sup>49</sup> La versione italiana della Convenzione è disponibile al sito <<http://www.convenzione-europeapaesaggio.beniculturali.it>> (consultato l'11 novembre 2022).



# **Il diritto internazionale del patrimonio culturale da Nicosia a Faro, tra dimensione circolatoria e immateriale: eredità acquisite e riflessi sull'ordinamento giuridico (e politico) del '*cultural heritage*' italiano**

*Bruno Munari*

Dottore di Ricerca in Diritto, Mercato, Persona  
Università Ca' Foscari di Venezia

Sommario: 1. La circolazione internazionale di beni culturali nel diritto internazionale pattizio; 2. L'identificazione del patrimonio culturale tra panculturalismo politico e materialismo giuridico.

Il diritto internazionale del patrimonio culturale si divide principalmente in due grandi filoni tematici: da una parte vi è la disciplina dei flussi circolatori dei beni culturali nel contesto internazionale, comprensiva della dimensione restitutoria di beni illecitamente esportati o indebitamente sottratti a seguito di conflitti armati o in tempi di pace, e dall'altra si vi sono le ampie tematiche inerenti all'identificazione della definizione di patrimonio culturale, anche immaterialmente inteso, adottata nell'ordinamento interstatale<sup>1</sup>. Il proposito di questo contributo consiste nell'illustrare, sinteticamente e senza alcuna pretesa di esaustività, le principali caratteristiche di entrambi i filoni regolativi richiamati, descrivendo brevemente il contenuto e la portata innovativa delle convenzioni internazionali susseguitesi nel tempo su questi temi.

<sup>1</sup> Per una trattazione più approfondita della materia si rimanda al manuale ZAGATO, PINTON, GIAMPIERETTI, *Lezioni di diritto internazionale ed europeo del patrimonio culturale, Protezione e salvaguardia, Circolazione e restituzione*, Cafoscarina, Venezia 2018.

## 1. La circolazione internazionale di beni culturali nel diritto internazionale pattizio

All'origine del sistema di norme internazionali pattizie operanti a tutela dei beni culturali vi era la necessità di proteggere i tesori nazionali in caso di conflitti armati e di eventi bellici che, nel corso della storia, hanno determinato distruzioni, saccheggi e spoliazioni a danno degli Stati vinti. Il cd. diritto di saccheggio, o *ius predae*, ha caratterizzato molti conflitti sin dall'antichità, legittimando in via consuetudinaria la spoliazione e talvolta persino la distruzione, in segno di disprezzo e umiliazione del Paese vinto, di beni aventi valore artistico e simbolico della cultura dei popoli sottomessi da parte degli Stati vincitori, a titolo di risarcimento subito per le perdite di guerra<sup>2</sup>.

Nello scenario internazionale la più significativa svolta in senso contrario a tale logica è rappresentata nella dimensione pattizia dalla Convenzione dell'Aja del 14 Maggio del 1954 per la protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato, per mezzo della quale si concretizza a livello internazionale l'esigenza di mettere a punto una disciplina unitaria e condivisa tra gli Stati su queste tematiche<sup>3</sup>. In via molto innovativa la Convenzione, sulla scorta del lavoro intrapreso dalle Nazioni Unite nel secondo dopoguerra, accorda una protezione speciale ai beni culturali inseriti in un determinato registro internazionale, che li garantisce in caso di guerra o di conflitto armato da qualunque atto di ostilità che non sia ispirato da esigenze militari di carattere eccezionale<sup>4</sup>. Significativo è il

<sup>2</sup> Si veda diffusamente sul punto FRIGO, *La protezione internazionale dei beni culturali*, Giuffrè, Milano 1998; cfr. dello stesso autore *Questioni in tema di rivendicazione e restituzione di beni culturali di proprietà privata al termine di conflitti armati*, in *Diritto del commercio internazionale*, 1998, nonché *La circolazione internazionale dei beni culturali Diritto internazionale, diritto comunitario e diritto interno*, Giuffrè, Milano 2007.

Come esempi di distruzione e di spoliazione del patrimonio culturale del popolo vinto nell'antichità sono ricavabili molteplici noti episodi, come la distruzione della città di Persepoli da parte di Alessandro Magno nel 330 a.C., gli incendi che hanno distrutto la biblioteca di Alessandria d'Egitto, così come l'esposizione sul portale della basilica di S. Marco a Venezia dei quattro cavalli di bronzo portati da Costantinopoli nel 1204 come bottino di guerra della IV crociata.

<sup>3</sup> Si sono registrati in precedenza ulteriori interventi in tal senso in sede di negoziazione delle convenzioni dell'Aja del 1899 e del 1907 che testimoniano l'esigenza di una disciplina di diritto umanitario pattizio a protezione di alcuni beni culturali. Per un approfondimento in merito a queste convenzioni si rimanda a FRIEDMAN, *The law of war. A documentary history*, New York 1972, p. 204 e ss. VEDOVATO, *La protezione internazionale dei monumenti storici contro le offese aeree*, in *Diritto internazionale bellico. Tre studi*, 1946, p. 175 e ss.

<sup>4</sup> Risulta degno di nota il fatto che le regole della convenzione risultano operative e vin-

fatto che la nozione giuridica di “bene culturale” venga elaborata per la prima volta in questo contesto dall’art. 1 della Convenzione dell’Aja che ne delinea l’ambito di applicazione: sebbene le riflessioni in merito alla portata innovativa di tale espressione linguistica nel nostro ordinamento giuridico vadano ricondotte alle risultanze della Commissione Franceschini tra il 1964 e 1966, non va dimenticato che in Italia la formula in questione, attribuita nel contesto letterario in precedenza al vate Gabriele D’Annunzio, fu usata in chiave giuridica per la prima volta da Grisolia<sup>5</sup> che la mutuò dai lavori preparatori di questo trattato internazionale. L’idea posta alla base dell’elaborazione di questa definizione consiste nella volontà di prevedere una tutela specifica per questo tipo di beni, differenziandoli da quelli comuni. Per questo tipo di beni, in definitiva, la Convenzione stabilisce un obbligo generale di protezione da parte degli Stati contraenti, il che si sostanzia in generali misure di salvaguardia e di rispetto, consistenti nel divieto di utilizzo per fini che potrebbero esporli a distruzione o danneggiamento o nell’impegno a proibire, prevenire e all’occorrenza far cessare qualsiasi atto di furto, saccheggio o sottrazione. Tali previsioni decretano il definitivo superamento del cd. *ius predae* che, come si è detto, permetteva in passato allo Stato vincitore di sottrarre o persino di distruggere le ricchezze culturali del Paese sconfitto. In sostanza, la dottrina ha sostenuto che «tale convenzione rappresenta una tappa fondamentale del processo volto a disciplinare pattiziamente la materia dei beni culturali nell’ambito del diritto internazionale bellico ed è caratterizzata da un approccio particolarmente “moderno”, che si coglie già nel preambolo, dove si afferma che i danni arrecati ai beni culturali, a qualsiasi popolo appartengano, costituiscono danno al patrimonio dell’umanità intera, poiché ogni popolo contribuisce alla cultura mondiale»<sup>6</sup>.

La Convenzione dell’Aja è quindi risultata molto innovativa sul piano dei principi generali della materia mentre, in termini di concreta applicazione, il suo contenuto è stato ampiamente disatteso nel contesto internazionale anche dopo la sua sottoscrizione<sup>7</sup>. La definizione di bene

colanti non solo quando vi sia uno stato di guerra in senso tecnico, ma anche laddove si verifichi un qualunque conflitto armato, compresi quelli aventi carattere non interstate ma anche solo interno.

<sup>5</sup> GRISOLIA, *La tutela delle cose d’arte*, Società editrice del foro italiano, Milano 1952, p. 143.

<sup>6</sup> BROCCA, *La protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato*, in «Aedon», 3, 2001.

<sup>7</sup> Significativo in tal senso è il caso riguardante il *Ritratto di Wally* dell’artista austriaco Egon Schiele di proprietà della gallerista ebrea Lea Bondi e poi acquisito dal Leopold Museum di Vienna. Confiscato nel 1938 dai nazisti durante la *Anchluss*, il quadro ven-

culturale adottata dalla convenzione rappresenta il punto nevralgico di questa disciplina: sebbene la nozione in questione comprendesse indistintamente sia beni pubblici sia beni privati, la stessa si basava su criteri e principi extragiuridici aventi un'aspirazione eccessivamente generica e indefinita, destinata a tradursi in una scarsa tutela effettiva. Come è stato ampiamente osservato<sup>8</sup>, alla base della modesta efficacia di tale convenzione si registrano da una parte le limitate competenze allora affidate all'UNESCO, a cui veniva conferito solamente un ruolo ausiliario consistente nel controllo dell'applicazione del trattato, e dall'altra la sostanziale mancata elaborazione di un inventario aggiornato di beni culturali da parte dei molti paesi firmatari. Un indice della mancanza di volontà da parte degli Stati sottoscrittori di sottostare agli obblighi internazionali assunti da questa convenzione si ricava dal noto caso delle icone di Cipro del Nord, oggetto di una controversia radicata presso la Corte distrettuale di Rotterdam nel 1999. In tale occasione venne messo in evidenza da parte di un privato che le icone in questione, sottratte nel corso dell'occupazione turca di Cipro del 1974 e acquistate nei Paesi Bassi nello stesso anno, dovessero essere restituite al legittimo proprietario in forza di quanto disposto dalla Convenzione dell'Aja. Al contrario, il giudice olandese, ripugnando espressamente che un titolo d'acquisto valido per il diritto olandese potesse essere disatteso da uno strumento internazionale pur ratificato regolarmente, ha disposto che la restituzione non dovesse aver luogo, non avendo i Paesi Bassi preso le misure idonee a dare applicazione nell'ordinamento interno alla Convenzione che, essendo priva

ne reclamato dagli eredi dell'originaria proprietaria in occasione della sua esposizione temporanea a New York per una mostra presso il Manhattan Museum of Modern Art nel 1997. In conformità con quanto sostenuto dal governo degli Stati Uniti e dai due musei richiamati, la District Court for the Southern District di New York ha dapprima disposto l'obbligo di restituzione del bene al Leopold Museum e non all'originaria proprietà, trattandosi di un'opera che comunque a seguito della guerra era stata restituita dalla Germania all'Austria, ossia allo Stato di appartenenza originario. In seguito, il medesimo giudice ha osservato come quel quadro fosse stato estorto all'originaria proprietaria che, dopo la riconsegna da parte degli Alleati al Paese di provenienza, non era stata reintegrata nella disponibilità del bene. Il caso si è concluso con un accordo stragiudiziale in forza del quale gli eredi di Lea Bondi hanno accettato che il quadro tornasse al Leopold Museum dopo un periodo in cui è stato esposto al Museum of Jewish Heritage di New York. Oggi l'opera viene esposta con un pannello che ne ricorda la vicenda.

<sup>8</sup> MARRELLA, *Proprietà e possesso di beni mobili d'interesse culturale nel diritto internazionale privato italiano*, in MARRELLA (a cura di), *Le opere d'arte tra cooperazione internazionale e conflitti armati*, Cedam, Padova 2006.

di norme aventi effetto diretto, non poteva pertanto essere evocata dai singoli davanti al giudice nazionale<sup>9</sup>.

A seguito di tale trattato, la comunità internazionale tentò di fronteggiare nuovamente la questione del traffico illecito di beni culturali, cercando un punto di equilibrio tra le opposte esigenze dei Paesi cd. “*art-exporting*”, determinati a garantire la conservazione dei loro patrimoni all’interno dei confini nazionali per mezzo di una politica protezionistica rispetto al fenomeno circolatorio, e quelle invece dei Paesi “*art-importing*”, più inclini alla libera circolazione nel mercato internazionale di tali beni<sup>10</sup>. Il risultato di tale complessa mediazione<sup>11</sup> è rinvenibile nella Convenzione UNESCO del 14 novembre 1970, riguardante le misure da adottare per interdire e impedire l’illecita importazione, esportazione e trasferimento di proprietà di beni culturali non solo in caso di conflitti armati ma anche in tempo di pace, con l’ambizioso scopo di disciplinare il traffico d’arte a livello internazionale. L’intento ultimo di tale disciplina consisteva nell’introduzione di strumenti idonei non tanto a preservare un presunto patrimonio culturale internazionale, quanto a tutelare il patrimonio culturale nazionale di ciascuno Stato contraente alla fonte, controllando l’esportazione e proibendo l’importazione di beni sottratti illegittimamente dal territorio di uno Stato contraente. In via molto innovativa, anche se non dettagliata, viene introdotto un obbligo di carattere generale riguardante la restituzione di beni oggetto di trasferimento illecito non solo trafugati durante conflitti armati, ma anche per quelli rubati, esportati illegalmente o scavati abusivamente in tempo di pace. Come è stato sostenuto, per mezzo di questa convenzione «si introduce il principio generale per cui la rimozione di un bene culturale dal suo Stato

<sup>9</sup> Per una trattazione più diffusa del caso richiamato si veda ZAGATO, *La protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato all'alba del Secondo Protocollo del 1999*, Giappichelli, Torino 2007, p. 63-64. Su questo caso FRIGO, *La circolazione internazionale dei beni culturali*, cit., p. 116 mette efficacemente in luce come la motivazione del giudice olandese si incentrasse sul fatto che le norme della Convenzione, prive di effetto diretto, fossero rivolte alle sole parti contraenti e non anche ai privati “non facendo sorgere alcuna obbligazione a carico di questi ultimi”.

<sup>10</sup> In merito a questa nota contrapposizione si veda in particolare MERRYMAN, *Two ways of thinking about Cultural Property*, in «American Journal of International Law», 80, 1986, p. 831 e ss.

<sup>11</sup> La dottrina ha messo ben in evidenza come nel corso del negoziato della Convenzione fossero evidenti «i contrastanti interessi dei Paesi importatori ed esportatori di opera d’arte e di beni culturali». In tal senso FRIGO, *La circolazione internazionale dei beni culturali*, cit., p. 10.

di origine deve essere considerata illegale, imponendo alla comunità internazionale di reagire, intervenendo per consentirne la restituzione»<sup>12</sup>.

Tale tentativo di tutela posto a livello interstatale è stato definito dalla dottrina «ancora embrionale e imperfetto»<sup>13</sup>, nonostante il rilevante grado di dettaglio dell'art. 1 della Convenzione, relativo all'ambito di applicazione concernente la cd. *cultural property*<sup>14</sup>, e l'elevato numero di ratifiche da parte dei cd. Stati importatori. Per la prima volta a livello internazionale veniva ipotizzato il rimedio della restituzione dei beni illecitamente esportati dal Paese d'origine<sup>15</sup>, ma i meccanismi giuridici delineati da questo Trattato, ancora una volta, non sopperivano sufficientemente all'ampio grado di discrezionalità lasciato agli Stati nell'adozione delle norme ivi previste<sup>16</sup>. Come è stato osservato, lo stesso oggetto di tutela della Convenzione del 1970 veniva rimesso alla scelta degli Stati contraenti che, nel recepire la nozione di bene culturale come ambito di applicazione della disciplina, potevano riservarsi di individuare autonomamente cosa appartenesse o meno al patrimonio culturale nazionale. In definitiva, la Convenzione UNESCO, nonostante sia stata un effettivo punto di svolta soprattutto in merito alla sensibilizzazione e alla cooperazione nel contesto internazionale sulla tutela dei beni culturali anche in tempo di pace, non ha saputo conseguire gli obiettivi che si era prefissata, abbondando in modo sproporzionato di enunciazioni di principio e divieti generici per la cui attuazione era indispensabile il contributo, di fatto disatteso, dei singoli Stati sottoscrittori, in assenza di norme *self executing* nel trattato. Perché venisse concretamente ostacolata la circolazione illecita di beni culturali e incentivata la cooperazione internazionale tra gli Stati aderenti

<sup>12</sup> MAGRI, *Le Convenzioni Unesco e Unidroit 1995 e la loro incidenza sul diritto privato*, in CORTESE (a cura di), *Il diritto dei beni culturali*, Roma Tre press, 2021, p. 310.

<sup>13</sup> MABELLINI, *La tutela dei beni culturali nel costituzionalismo multilivello*, Giappichelli, Torino 2016, p. 198. Sulla scia di tale considerazione si tenga conto del fatto che molti paesi sottoscrittori, oltre a non aver redatto i necessari inventari alla piena operatività del meccanismo della restituzione, abbiano ratificato tale convenzione con molte riserve.

<sup>14</sup> La Convenzione si applica ai beni indicati dall'art. 1 esclusivamente in quanto abbiano un rapporto qualificato con il Paese d'appartenenza: in sostanza, non si applica a tutti i beni culturali sottratti al territorio di uno Stato ma a quelli che abbiano con lo Stato un legame specifico, quali la nazionalità dell'autore, la realizzazione dell'opera nel territorio di uno Stato o il rinvenimento nello Stato stesso.

<sup>15</sup> MONACO, *Sulla restituzione dei beni culturali rubati all'estero secondo la convenzione dell'UNESCO*, in «Riv. Dir. Not.», 1988, p. 842 e ss.

<sup>16</sup> L'obbligo generale di restituzione delineato dalla Convenzione, come ha osservato la dottrina, trova un limite nella conformità alla legislazione interna prevista dalla Convenzione stessa.

in vista del recupero di beni rubati o illecitamente esportati dagli Stati di origine era necessario garantire un idoneo impianto sanzionatorio che assicurasse la coercibilità delle norme adottate, ed è infatti in tal senso, come avremo modo di vedere, che si orienteranno i successivi trattati internazionali. Nella Convenzione del 1970 si ricavano, invece, molteplici impegni generici orientati all'istituzione di un sistema di certificati di esportazione o di misure appropriate volte a recuperare e restituire beni culturali rubati, senza che vengano specificamente delineati rimedi praticabili e comuni a tutti gli Stati sottoscrittori<sup>17</sup>. A titolo esemplificativo l'art. 7 di tale convenzione prevedeva la restituzione del bene culturale rubato «a condizione che lo Stato richiedente versi un equo indennizzo alla persona acquirente in buona fede o che detiene legalmente la proprietà del bene», senza risolvere in concreto l'eterogeneità normativa che caratterizza i cd. acquisti a *non domino* in ciascuna legislazione degli Stati partecipanti<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Significativamente la dottrina sul punto ha sostenuto che l'efficacia pratica di questa convenzione è stata scarsa al punto di dire che «il risultato finale avvantaggia soltanto gli Stati di destinazione e, in particolare, i loro musei e collezionisti privati a tutto discapito dei Paesi d'origine». In tal senso SCOVAZZI, *Analisi e significato della pratica italiana*, in Scovazzi (a cura di), *La restituzione dei beni culturali rimossi con particolare riguardo alla pratica italiana*, Giuffrè, Milano 2014.

<sup>18</sup> Del tutto indicativo è il caso degli arazzi francesi trafugati e rivenduti in Italia oggetto della nota controversia con lo Stato francese risolta a favore degli acquirenti italiani in buona fede dalla Cassazione civile per mezzo della nota regola di cui all'art. 1153 c.c., Cass. Civ., 23 novembre 1995, n. 12166, in *Foro it.*, 1996, I, p. 907 e ss. Nel caso di specie, si sostenne che all'epoca degli acquisti non era ancora entrata in vigore in Italia la Convenzione, la cui portata applicativa non poteva considerarsi, per previsione della stessa, retroattiva. Dal momento che in base alla legge italiana si erano verificate tutte le condizioni per l'acquisto in buona fede della proprietà dei beni in questione l'antiquario acquirente degli arazzi trafugati è stato ritenuto legittimo proprietario. Sulla pronuncia di primo grado si veda la nota di FRIGO, *Trasferimento illecito di beni culturali e legge applicabile*, in «Riv. Dir. Int.», 1988, p. 920 e ss.

Altrettanto noto è anche il *Winkworth vs. Christie Manson and Woods case*, nel quale il giudice inglese, con riferimento alla richiesta di restituzione di alcuni oggetti d'arte giapponesi rubati da un ladro italiano a Mr Winkworth nel Regno Unito ed in seguito portati in Italia e rivenduti al marchese Dal Pozzo, ha applicato la legge italiana secondo cui il bene spetta all'acquirente in buona fede nel caso in cui sia in possesso di un regolare titolo ex art. 1153 c.c. Dal momento che i beni rubati, al momento del contratto con l'acquirente di buona fede, si trovavano in Italia, indipendentemente dalle Convenzioni internazionali eventualmente operanti in materia di restituzione, nel caso di specie è stato applicato il criterio della *lex rei sitae*. Per una trattazione del caso si veda PROTTE, *Problems of Private International Law for the Protection of Cultural Heritage*, in *Recueil des Cours/Collected Courses*, 1989.

In vista del perfezionamento del sistema di tutela internazionale, specialmente per quanto attiene la dimensione restitutoria dei beni illecitamente sottratti, l'UNESCO ha conferito all'Istituzione internazionale per l'unificazione del diritto privato (UNIDROIT) il compito di congegnare una convenzione internazionale che avesse ad oggetto i beni culturali rubati o illecitamente esportati<sup>19</sup>. L'elaborazione di tale trattato durò più di un decennio e si concluse con l'adozione di una apposita Convenzione il 24 giugno del 1995, le cui risultanze vanno lette combinatamente all'intervenuta legislazione europea operante in materia, in particolare con la dir. CEE 93/7, poi sostituita dalla dir. 2014/60/UE<sup>20</sup>. A fronte dell'incremento del traffico illecito di opere d'arte, l'intento di tale convenzione consiste nel disciplinare in via quanto più uniforme la restituzione e il ritorno dei beni culturali rispettivamente rubati o illegittimamente esportati in modo tale che non siano più soltanto gli Stati a poter azionare l'azione restitutoria, ma anche i singoli individui presso il giudice dello Stato in cui si trovano tali beni<sup>21</sup>. A differenza di quanto disciplinato dalla conven-

<sup>19</sup> FRIGO, *La Convenzione dell'Unidroit sui beni culturali rubati o illecitamente esportati*, in «Riv. Dir. Priv. e Proc.», 32, 1996; RODINO, *La convenzione UNIDROIT sui beni culturali rubati o illecitamente esportati*, in FRANCONI, DEL VECCHIO, DE CATERINI (a cura di), *Protezione internazionale del patrimonio culturale: interessi nazionali e difesa del patrimonio comune della cultura*, Giuffrè, Milano 2000.

<sup>20</sup> MARLETTA, *La restituzione dei beni culturali. Normativa comunitaria e Convenzione Unidroit*, Cedam, Padova 1997; MAGRI, *Directive 2014/60/CE and Good Faith Acquisition, of Cultural Goods in Italy*, in PINTON, ZAGATO (a cura di), *Cultural heritage. Scenarios 2015-2017*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2017.

La legislazione europea, nel tempo, si è ampiamente strutturata intorno a questi temi per mezzo di una disciplina articolata e complessa comprensiva del Regolamento CEE n. 3911/1992 in merito alla circolazione dei beni culturali e della Direttiva 93/7/CEE sulla restituzione di quelli che fossero usciti illecitamente dal territorio di uno Stato membro. Con la prima delle due normative richiamate si disciplina a livello comunitario l'esportazione di beni culturali verso Stati terzi alla Comunità, garantendo che le esportazioni di cose di interesse culturale verso Paesi extra-europei siano sottoposte a controlli uniformi sulle frontiere estere dell'Unione, mentre con la seconda si regola in via quanto più uniforme in chiave comunitaria il rimedio della restituzione di beni culturali illecitamente usciti dal territorio di uno Stato membro. Le discipline richiamate sono state recentemente oggetto di revisione a livello comunitario per mezzo rispettivamente del Regolamento 116/2009 e della Direttiva 2014/60, le cui discipline hanno anche sensibilmente mutato il quadro normativo di riferimento. Per una recente trattazione del tema dalla prospettiva privatistico-comparata si veda GRAZIADEI, PASA, *Patrimoni culturali, tesori nazionali: il protezionismo degli Stati membri dell'UE nella circolazione dei beni culturali in Contratto e impresa/Europa*, 2017.

<sup>21</sup> Argomenta a favore della legittimazione ad agire dell'azione di restituzione da parte del singolo individuo MARINI, *Lo statuto costituzionale dei beni culturali*, Giuffrè, Milano 2012, p. 163.

zione UNESCO, la Convenzione UNIDROIT non richiede a ciascuno Stato contraente di stilare un registro dei tesori nazionali e include nel proprio campo di applicazione quei beni che, pur non essendo stati rubati, sono comunque stati scavati illecitamente *ex lege originis*, quelli che fanno parte di un monumento o di un sito archeologico o di una collezione pubblica o ancora quelli sacri che appartengono ad una comunità autoctona.

L'art. 3 co.1 di tale convenzione prevede espressamente che «il possessore di un bene culturale rubato deve restituirlo», ponendosi in aperto contrasto con la logica del principio civilistico del possesso vale titolo, la cui ratio intrinseca consiste tradizionalmente, sin dalla codificazione napoleonica, nell'assicurare la certezza dei traffici giuridici inerenti al commercio di beni mobili. Come si è correttamente sintetizzato, «l'interesse del proprietario spossessato prevale dunque su quello del possessore (che non è necessariamente il ladro) di un 'bene culturale', reintroducendo così, sul piano internazionale, l'antico principio romanistico della *rei vindictio*»<sup>22</sup>. Ne deriva un'inversione dell'onere della prova per cui è l'acquirente del bene culturale a dover dimostrare la propria buona fede e l'esperimento della corretta *due diligence* non tanto per veder legittimato il proprio acquisto quanto per ottenere un adeguato indennizzo, operando altrimenti l'immediata restituzione del bene. La disciplina della Convenzione non manca di precisare che, per valutare se il possessore ha agito con la dovuta diligenza, si devono tener conto di tutte le circostanze riferibili all'acquisto, comprensive della qualità delle parti, del prezzo pagato, dell'avvenuta consultazione da parte del possessore di ogni registro ragionevolmente accessibile di beni culturali rubati e di ogni altra informazione e documentazione pertinenti che si sarebbero ragionevolmente potuti ottenere. Il termine di prescrizione per l'esercizio dell'azione di restituzione viene fissato generalmente in tre anni dal momento in cui il proprietario spossessato è venuto a conoscenza dell'ubicazione del bene culturale e dell'identità del possessore contro cui agire, fermo restando il termine massimo di cinquant'anni dal momento del furto.

Per quanto attiene ai beni culturali non rubati ma illegittimamente esportati, ai sensi della Convenzione, è soltanto lo Stato, e non anche il singolo individuo, ad essere legittimato ad agire per mezzo di un'espressa richiesta di ritorno da sottoporre alle autorità dello Stato in cui si trova il bene in questione, facendo sempre salvo l'indennizzo a favore del possessore in buona fede e gravando sullo Stato richiedente l'onere di dimostra-

<sup>22</sup> MARRELLA, *Proprietà e possesso di beni mobili d'interesse culturale nel diritto internazionale privato italiano*, cit., p. 158.

re la negligenza nell'acquisto. In questo contesto, a differenza di quanto disposto in tema di restituzione, il possessore in buona fede di beni illecitamente esportati può alternativamente decidere se rimanere proprietario del bene oppure trasferirne la proprietà, a titolo oneroso o gratuito, ad una persona di sua scelta residente nello Stato richiedente che offra le necessarie garanzie. In definitiva, la disciplina sul ritorno di beni illecitamente esportati ricavabile dalla Convenzione non ne garantisce a priori il rientro nello Stato d'origine, subordinandolo alla condizione che lo Stato richiedente dimostri la significativa importanza culturale che il bene riveste<sup>23</sup>. Se pertanto i beni culturali rubati devono sempre essere restituiti, dal momento che il furto è un reato contro il patrimonio universalmente riconosciuto e perseguito da tutti gli Stati, i beni culturali illecitamente esportati potranno tornare nello Stato d'origine esclusivamente nei casi previsti dalla Convenzione.

Come risulta evidente anche solo da questa breve disamina, la disciplina relativa alla restituzione di beni culturali rubati e quella relativa al ritorno di beni illecitamente esportati risulta ben congegnata dalla Convenzione Unidroit, sebbene nel tempo non siano mancate delle criticità in merito all'effettiva operatività di tali norme. Il fatto che la convenzione non abbia effetto retroattivo e che non sia entrata in vigore in nessun grande Stato importatore denota palesemente i limiti intrinseci di questo trattato internazionale, che disegna così un sistema di tutela a geometrie variabili condizionato dalla sottoscrizione e dalla successiva ratifica o meno da parte degli Stati. Alla luce di ciò la dottrina ha osservato come, nel contesto del commercio e della restituzione di beni culturali, l'inadeguatezza della disciplina di diritto internazionale pattizio abbia favorito il ricorso a soluzioni basate sul consenso bilaterale tra Stati e istituti museali coinvolti, passando da una dimensione propriamente internazionale ad una avente carattere transnazionale<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> È stato messo in luce come lo Stato richiedente può di fatto ottenere il ritorno del bene anche quando dimostra alternativamente che l'esportazione del bene comporta un significativo pregiudizio per la conservazione fisica del bene o del suo contesto, per l'integrità di un bene complesso, per la conservazione dell'informazione, di natura scientifica e storica, relativa al bene o per l'uso tradizionale o rituale del bene da parte di una comunità autoctona o tribale. Si veda in tal senso CARACCILO, *Analogie e differenze tra la Convenzione UNESCO del 1979 sui mezzi per vietare e prevenire il trasferimento illecito di proprietà del patrimonio culturale e la Convenzione UNIDROIT sulla restituzione dei beni culturali rubati o illecitamente esportati*, in PAONE (a cura di), *La protezione internazionale e la circolazione comunitaria dei beni culturali mobili*, Ed. scientifica, Napoli 1998.

<sup>24</sup> CASINI, *La globalizzazione giuridica dei beni culturali*, in «Aedon», 3, 2012, par. 3.

Vista la persistente precarietà dell'assetto normativo operante nel contesto internazionale, per contrastare la criminalità legata al traffico illecito di beni culturali, in seno alle Nazioni Unite sono state intraprese iniziative rilevanti, come l'istituzione di un Gruppo di Esperti presso l'UNODC (*United Nation Office on Drugs and Crime*) incaricato di sviluppare apposite linee guida per la prevenzione e la repressione di questo fenomeno. L'assemblea generale delle Nazioni Unite ha così approvato le *International Guidelines for Crime Prevention and Criminal Justice Responses with Respect to Trafficking in Cultural Property and Other Related Offences* con apposita risoluzione del 2014. L'elaborazione di tale strumento di *soft law* mira ad ottenere un livello di integrazione e cooperazione tra autorità più strutturato nel contesto internazionale, concentrando i propri sforzi sulla dimensione preventiva del traffico illecito<sup>25</sup>.

Accanto a tale attività di carattere preventivo, i governi dei cd. Stati *art-exporting* nel tempo hanno sempre più tentato di implementare a livello internazionale la disciplina repressiva dei flussi circolatori illeciti<sup>26</sup> anche in seno al Consiglio d'Europa che, come è stato osservato<sup>27</sup>, ha compiuto uno «sforzo notevole nel tentare il ravvicinamento delle legislazioni penali di contrasto alle offese contro il patrimonio culturale». Ancora una volta, ad ostacolare il processo di armonizzazione delle diverse discipline operanti a tutela del patrimonio culturale vi era la distinta sensibilità rinvenibile negli Stati della comunità internazionale su queste tematiche. Irrimediabilmente divisi tra *market countries* e *source countries*, gli Stati attribuiscono alle condotte offensive del patrimonio culturale un disvalore diverso a seconda della propria storia, il ché, come si è visto, nel contesto internazionale si è tradotto nell'elaborazione di risposte non sempre efficaci e a tratti fallimentari. Cercando di superare queste divergenze, il Consiglio d'Europa nel 1985 ha promosso l'adozione di un primo strumento normativo vincolante orientato a garantire uno standard uniforme di tutela, anche sotto il profilo penalistico, per mezzo della Convenzione di Delfi, che individua le azioni e le omissioni che costituiscono offesa al patrimonio culturale. Secondo quanto ivi previsto, le condotte

<sup>25</sup> VISCONTI, *Le prospettive internazionali di tutela penale: strategie sanzionatorie e politico-criminali*, in MANACORDA, VISCONTI (a cura di), *Beni culturali e sistema penale*, Vita e Pensiero Editrice, Milano 2013, p. 140 e ss.

<sup>26</sup> Sul tema si veda diffusamente anche SAVINO, *La circolazione illecita*, in CASINI (a cura di), *La globalizzazione dei beni culturali*, il Mulino, Bologna 2012, p. 141 e ss.

<sup>27</sup> D'AGOSTINO, *Dalla "vittoria di Nicosia" alla "navetta" legislativa: i nuovi orizzonti normativi nel contrasto ai traffici illeciti di beni culturali*, in «Diritto penale contemporaneo», 1, 2018.

individuate come offensive del patrimonio culturale, comprensive non solo del danneggiamento ma anche del furto e dell'illecita esportazione, devono essere munite di sanzioni efficaci e dissuasive aventi anche natura penale. Nonostante gli sforzi del Consiglio d'Europa, tale accordo non è stato ratificato da nessuno degli Stati membri, imponendo di cimentarsi ulteriormente sul tema della criminalizzazione delle offese al patrimonio culturale.

Il 4 maggio del 2017, in occasione del summit del Consiglio d'Europa tenutosi a Nicosia, è stata così aperta alla firma la nota Convenzione “*on offences to cultural property*”, elaborata da una Commissione intergovernativa incaricata di elaborare un testo in grado di conciliare le diverse esigenze di repressione operanti in questo contesto. Il problema centrale da affrontare in sede di negoziazione del trattato è consistito nel riconoscere la meritevolezza della sanzione penale a fronte di condotte non universalmente ritenute offensive da parte degli Stati tradizionalmente più liberali: condotte come l'importazione, lo scavo illecito, la ricettazione, l'acquisto o la detenzione ingiustificata di beni culturali, infatti, mal si conciliavano con l'approccio di molti degli Stati della comunità internazionale, importatori di beni culturale provenienti dall'estero. Come si è correttamente osservato, «i lavori della Commissione, protrattisi per oltre un anno, sono stati accompagnati da un negoziato serio e ponderato», portando ad un testo della nuova convenzione «elaborato lasciando aperta la possibilità per gli Stati di apporre una clausola di riserva all'obbligo di criminalizzare determinate condotte, dichiarando di volerle punire con sanzioni di carattere non penale»<sup>28</sup>. Aldilà di tale facoltà, dal testo definitivo della convenzione si ricava in modo inequivoco come il concetto di protezione del patrimonio culturale sia fatto spesso coincidere con la criminalizzazione delle condotte lesive dello stesso<sup>29</sup>: a titolo esemplificativo, lo scopo della convenzione, evidenziato dall'art. 1 dell'articolato, viene identificato con la volontà di «rafforzare l'attività di prevenzione e la reazione del sistema di giustizia penale a tutti i reati relativi ai beni culturali» in modo così da proteggerli. In definitiva, gli Stati sottoscrittori di questo trattato convengono che per reprimere le condotte criminali aventi ad oggetto

<sup>28</sup> D'AGOSTINO, *Dalla “vittoria di Nicosia” alla “navetta” legislativa: i nuovi orizzonti normativi nel contrasto ai traffici illeciti di beni culturali*, in «Diritto penale contemporaneo», cit.

<sup>29</sup> MOTTESE, *La lotta contro il danneggiamento e il traffico illecito di beni culturali nel diritto internazionale*, Giappichelli, Torino 2020. L'autrice, molto significativamente, intitola il secondo capitolo della trattazione “Criminalizzare e (è?) proteggere” in modo da sottolineare la tendenza repressiva della convenzione.

beni culturali vada adottato lo strumento del diritto penale per mezzo di sanzioni «efficaci, proporzionate e dissuasive» (art. 14).

Dal preambolo della convenzione si ricava la piena presa di coscienza del progressivo incremento dei reati connessi ai beni culturali, comprensivi non solo del danneggiamento agli stessi, ma anche dei fenomeni connessi alla loro circolazione e rivendita: a partire da ciò viene definitivamente chiarito come scavi illegali, importazioni ed esportazioni illecite vanno ad aumentare significativamente il traffico illegale di beni culturali che si sviluppa per mezzo di diverse modalità. L'aver menzionato tra le prime condotte tipiche lo scavo e la rimozione illegale di beni culturali (art. 4) denota finalmente la piena volontà da parte degli Stati sottoscrittori di reprimere «all'origine» il traffico illecito. Va messo in evidenza, però, come resta salva la possibilità per gli Stati sottoscrittori di punire lo scavo e l'importazione illeciti con una sanzione di natura non penale, per mezzo di una espressa riserva apponibile al momento dell'adozione della Convenzione: come è stato efficacemente sostenuto sul punto, «la strada dell'armonizzazione sul fronte penale ha dovuto cedere il passo ad una forma più flessibile di ravvicinamento delle legislazioni»<sup>30</sup>, visto anche il disastroso precedente della Convenzione di Delfi. Accanto a questi obblighi di criminalizzazione, gli Stati sottoscrittori si sono impegnati a prevedere delle norme di stampo punitivo a fronte del furto e dell'illecita appropriazione di beni culturali (art. 3), di esportazione illecita (art. 6), di acquisto, ricezione e immissione sul mercato di beni culturali rubati o illecitamente scavati, esportati o importati (artt. 7 e 8). Con riferimento alla documentazione relativa alla provenienza di beni culturali, gli Stati sottoscrittori si impegnano inoltre a perseguirne la falsificazione (art. 9). Merita una precisazione la previsione riguardante la condotta dell'acquisto che, secondo quanto disposto dalla Convenzione, deve essere punito quando ha come oggetto beni culturali mobili che siano stati rubati, scavati illecitamente, importati o esportati in violazione della legge del Paese di destinazione o di origine, qualora il reo abbia conoscenza della provenienza delittuosa del bene. Per nulla irrilevante è la necessità di prevedere delle sanzioni penali anche per l'acquirente che avrebbe dovuto conoscere la provenienza illecita del bene che acquista. La misura che più delle altre è destinata ad avere un impatto significativo in questo contesto è senz'altro l'estensione della responsabilità per i reati offensivi

<sup>30</sup> D'AGOSTINO, *Dalla "vittoria di Nicosia" alla "navetta" legislativa: i nuovi orizzonti normativi nel contrasto ai traffici illeciti di beni culturali*, in «Diritto penale contemporaneo», cit.

del patrimonio culturale alle persone giuridiche disposta dall'art. 13<sup>31</sup>: gli Stati sottoscrittori, infatti, si impegnano a sanzionare non solo le persone fisiche, ma anche quelle giuridiche, quando gli illeciti previsti dalla Convenzione siano stati commessi a vantaggio di queste ultime, a condizione che chi abbia agito in tal senso lo abbia fatto individualmente o in qualità di organo dell'ente, purché ne occupi una posizione apicale basata su un potere decisorio, di rappresentanza, di controllo. Ugualmente rilevante viene ritenuta la mancanza di controllo o di vigilanza da parte della persona giuridica interessata rispetto alla commissione di uno degli illeciti individuati, ferma restando la possibilità per ciascuno Stato di conformare tale responsabilità in chiave civile, penale o amministrativa, in conformità con i principi propri di ciascun ordinamento. La convenzione di Nicosia è entrata in vigore sul piano internazionale lo scorso 1° aprile 2022 e, a seguito di apposita autorizzazione da parte del Parlamento, è stata ratificata in Italia con la l. 21 gennaio 2022 n. 6. I contenuti precettivi di tale Convenzione, come è noto, sono stati tradotti nel nostro sistema giuridico per mezzo della l. n. 22 del 2022 che ha inserito un apposito titolo del Codice Penale dedicato alla disciplina dei reati lesivi del patrimonio culturale, per il cui esame si rimanda agli altri contributi della presente raccolta. Dalla sommaria ricostruzione si ricava inequivocabilmente la matrice internazionalistica della recente riforma, i cui risultati sia in termini di effettività sia in termini di efficacia si potranno esaminare solo nel tempo.

## **2. L'identificazione del patrimonio culturale tra panculturalismo politico e materialismo giuridico**

Esaurita la trattazione inerente al profilo circolatorio, possiamo ora soffermarci sulla dimensione identificativa del patrimonio culturale nel diritto internazionale che si fonda sul presupposto secondo cui il fenomeno culturale, inteso in senso lato, vada considerato sia come strumento di dialogo tra le Nazioni per il mantenimento della pace tra i popoli sia come

<sup>31</sup> Per un approfondimento in merito a questa specifica tematica si rimanda a ARAGONA, *La responsabilità delle persone giuridiche nella tutela penale dei beni culturali: dalle influenze internazionali alle prospettive de iure condendo*, in CORTESE (a cura di), *Il diritto dei beni culturali. Atti del Convegno Ogipac in memoria di P.G. Ferri*, Roma Tre Press, Roma 2021, p. 291 e ss.

mezzo per l'autodeterminazione di ciascuno di essi<sup>32</sup>. Evolvendosi in via non solo consuetudinaria ma anche pattizia, il diritto internazionale di questo settore ha nel tempo in parte dissolto la netta linea di demarcazione tra ciò che è considerato patrimonio culturale e ciò che non lo è, ponendo dei consistenti dubbi in merito alla effettività e concretezza delle nozioni giuridiche consolidate a livello nazionale, in nome di una politica proiettata verso una dimensione culturale “*panculturalista*” difficilmente inquadrabile all'interno della cornice normativa propria dell'ordinamento nazionale, ancorata ad una concezione materica del bene culturale. In linea di massima, si può sostenere che, in forza di quanto si evince dalle convenzioni internazionali in materia, l'attribuzione di valore alle realtà culturali di volta in volta considerate prescinde dalla loro materialità e dalle loro caratteristiche, dipendendo piuttosto da criteri di giudizio formulati da una collettività in un dato momento storico e dalle tradizioni popolari tramandate di generazione in generazione. In questa dimensione, pertanto, il patrimonio culturale viene inteso non come la sommatoria dei beni culturali e del paesaggio, in conformità con quanto previsto normativamente dal Codice Urbani, ma come un insieme di espressioni tangibili e intangibili selezionate come meritevoli di essere trasformate in patrimonio da un gruppo sociale al fine di affermare e tramandare nel tempo la propria identità culturale.

Alla luce della ratifica in Italia della Convenzione di Faro del Consiglio d'Europa avvenuta con l. 1° ottobre 2020 n. 133, risulta necessario ripercorrere, seppure sommariamente, le più significative tappe del processo di integrazione del diritto internazionale pattizio nel nostro ordinamento sul tema dell'identificazione del patrimonio culturale. In ragione della concezione immateriale e finanche antropologica di patrimonio culturale fatta propria dalle Convenzioni internazionali, in sede di ratifica e annessa introduzione delle norme pattizie nell'ordinamento giuridico nazionale si sono poste molteplici problematiche diversamente risolte dal legislatore nazionale, tendenzialmente in nome della salvaguardia del principio di certezza ed effettività del diritto. Prima di descrivere il contenuto delle vicende legate alla stipula e alla ratifica di queste convenzioni, risulta opportuno evidenziare come dall'introduzione di questo tipo di concetti nel nostro ordinamento non derivino esclusivamente rischi, ma anche oppor-

<sup>32</sup> In merito alle sfide future di questo diritto si vedano le attente considerazioni di CASINI, *The future of (international) cultural heritage law*, in *International Journal of Constitutional Law*, 2018 nonché dello stesso autore “*Italian Hours*”. *The globalization of cultural property law*, in *International Journal of Constitutional Law*, 2011.

tunità di riflessione e potenziali sviluppi verso una dimensione più inclusiva, sostenibile, attiva e dinamica del fenomeno culturale<sup>33</sup>. Dal punto di vista strettamente giuridico-normativo, rimane però essenziale ribadire come molti dei temi introdotti dalle Convenzioni dell'Unesco e del Consiglio d'Europa siano stati e, continuino certamente ad essere, forieri di incertezze interpretative e di un potenziale svilimento della nozione di bene culturale in senso tradizionale, determinando un'eterogeneità delle norme tale da causare consistenti questioni interpretative risolvibili solo attraverso un'impostazione rigorosa che sappia distinguere il piano normativo internazionale da quello nazionale.

La concezione di matrice antropologica di patrimonio culturale che abbiamo finora abbozzato come caratteristica del diritto internazionale pattizio risale alla Convenzione Unesco di Parigi del 2003 per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale adottata il 17 ottobre del 2003. L'art. 2 della Convenzione individua l'ambito di applicazione del trattato, che riguarda pertanto «le prassi, le rappresentazioni, le espressioni le conoscenze, il know-how – come pure gli strumenti e 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». In forza di questa Convenzione si assiste ad una visione dinamica della cultura, per cui il patrimonio culturale intangibile farebbe leva «su una componente soggettiva o sociale, fondata sul valore identitario che esso riveste per le collettività, la quale, unitamente ad una componente oggettiva e territoriale, consente la creazione e ricreazione del patrimonio stesso ad opera delle comunità di riferimento»<sup>34</sup>.

Il patrimonio culturale immateriale non sarebbe così la sommatoria di elementi catalogati in base a regole e procedure codificate che hanno l'ambizione di essere oggettive e scientifiche, ma diventa «espressione autoreferenziale di un'appartenenza ad una comunità, ad una tradizione culturale». Si assiste pertanto ad un radicale mutamento della prospettiva adottata fino a quel momento dal legislatore nazionale: lo spostamento di *focus* del regolatore dagli oggetti della cultura ai soggetti appartenenti alle comunità, con annesso dinamico coinvolgimento nel processo di riconoscimento dei valori culturali intesi come vera essenza del patrimonio dell'umanità, rappresenta una novità di notevole portata nel panorama

<sup>33</sup> Si veda sul punto il già citato saggio di BARTOLINI, *Il bene culturale e le sue plurime concezioni*, in «Diritto amministrativo Rivista trimestrale», 2, 2019, p. 246.

<sup>34</sup> LUPO, *La nozione di patrimonio culturale alla prova del diritto globale*, in «Aedon», 2, 2019, par. 2.

normativo nazionale. Sebbene la Convenzione Unesco del 2003 abbia posto delle riflessioni innovative, urge precisare che l'oggetto di questo trattato non riguarda l'intero fenomeno culturale in tutte le sue manifestazioni, ma specifiche realtà sociali ampie ed eterogenee particolarmente legate a tradizioni culturali locali. Nonostante a partire da queste riflessioni sull'immateriale si siano prospettate molteplici declinazioni del patrimonio culturale, diversamente determinato a seconda della collettività presa come riferimento, l'ambito di applicazione della Convenzione è nel tempo apparso tutto sommato conciliabile e compatibile con la nozione di bene culturale recepita dal Codice di settore del 2004, il che non ha posto grosse difficoltà in sede di introduzione di queste norme nell'ordinamento nazionale. In definitiva con questo trattato, delineandosi un concetto di patrimonio culturale intangibile, indefinito e aperto a molteplici declinazioni, si è assistito ad una esaltazione dell'immaterialità insita in ciascuna testimonianza di civiltà, stimolando nella dottrina molteplici riflessioni, senza però destabilizzare l'assetto categorico della legislazione nazionale.

Parzialmente diverse sono le implicazioni poste dalla Convenzione Unesco sulla Protezione e la promozione delle diversità delle espressioni culturali del 2005, con cui si è assistito ad un'ancora maggiore attenzione verso la dimensione volatile della cultura in genere. Come efficacemente sottolineato dalla dottrina<sup>35</sup>, con questo trattato non si guarda tanto alla memoria culturale e alla difesa dei beni culturali, quanto piuttosto alle variegate manifestazioni artistiche e creative, mettendo da parte la contrapposizione tra dimensione tangibile e intangibile precedentemente sollevata. Il patrimonio comune dell'umanità diviene quindi espressione delle diversità culturali o, meglio, delle moltitudini di forme mediante cui le culture dei gruppi e delle società si esprimono. Per quanto ancor più fumose e difficilmente concretizzabili, le espressioni introdotte nell'ordinamento italiano per mezzo della ratifica di questa Convenzione ancora una volta non richiamavano il concetto di patrimonio culturale in termini antitetici rispetto a quanto previsto dal Codice Urbani e non hanno pertanto rappresentato una minaccia rispetto all'operatività della normativa di settore, dal momento che i contenuti del trattato riguardano «espressioni culturali, culture, diversità culturale, contenuto culturale, attività, beni e servizi culturali, industrie culturali, politiche e misure culturali». In definitiva, la diversità culturale oggetto della Convenzione del 2005

<sup>35</sup> POGGESCHI, *La "Convenzione sulla protezione e la promozione della diversità e delle espressioni culturali" dell'Unesco entra a far parte del corpus legislativo italiano. Una novità nel panorama degli strumenti giuridici internazionali?*, in «Aedon», 2, 2007.

sembra quasi travalicare la concezione stessa di patrimonio culturale dell'umanità "poiché si riflette non solo nelle varie forme mediante cui esso viene espresso, arricchito e trasmesso grazie alla varietà delle espressioni culturali, ma anche attraverso modi distinti di creazione artistica, di produzione, diffusione"<sup>36</sup>. Si giunge così, al limite del provocatorio, a sostenere astrattamente che quasi ogni aspetto della vita sociale, per il solo fatto di essere espressione di una specificità culturale, può essere considerato potenzialmente patrimonio culturale da promuovere e difendere.

Dalla splendida incompiutezza delle Convenzioni Unesco appena descritte si evince in modo inequivocabile un dato: gli strumenti di tutela fatti propri dal Codice Urbani del 2004 mal si prestano ad essere riferiti al patrimonio culturale intangibile che è ontologicamente in costante divenire. La salvaguardia del patrimonio culturale immateriale può esprimersi attraverso un tipo di azione opposta agli strumenti tradizionali delineati dalla legislazione nazionale perché, prima di tutto, la tutela dell'immateriale comporta la necessità di garantirne la vitalità, la trasmissione nel tempo e il ravvivamento e solo successivamente la stretta conservazione. A tal proposito la dottrina ha suggerito l'adozione di mezzi di protezione non tanto statici quanto dinamici<sup>37</sup>, la cui priorità dovrebbe essere quella di creare le condizioni per la riproducibilità del patrimonio culturale immateriale, ossia sostanzialmente un'azione politica orientata a promuoverne la conoscenza e la diffusione. A questo proposito appare del tutto calzante l'immagine dei cerchi concentrici recentemente fatta propria dalla dottrina<sup>38</sup> in forza della quale, alla luce di una parziale sovrapposizione concettuale degli ambiti fenomenici denotati tra le Convenzioni e la legislazione nazionale, denominata "con il termine (metagiuridico) di ambiente culturale", l'ambito di applicazione della Convenzione di Parigi 2005 sulla diversità culturale iscrive al suo interno quanto previsto dalla Convenzione del 2003 sul patrimonio culturale immateriale che, a sua

<sup>36</sup> LUPPO, *cit.*, par. 2.

<sup>37</sup> GUALDANI, *I beni culturali immateriali: ancora senza ali?*, in «Aedon», 1, 2014, par. 4. In via sostanzialmente analoga altra dottrina ha parlato di "beni della cultura" intesi come il complesso di risorse materiali e immateriali non riconosciute propriamente come beni culturali ma comunque economicamente rilevanti e riferibili al bene giuridico 'cultura' inteso anche come attività. Si veda sul punto BARTOLINI, *Il bene culturale e le sue plurime concezioni*, *cit.*, p. 245 che riprende un'espressione utilizzata da SANTORO PASSARELLI, *I beni della cultura secondo la Costituzione*, in *Scritti in memoria di C. Esposito*, III, Padova 1973, p. 1421 e ss.

<sup>38</sup> CARPENTIERI, *La Convenzione di Faro sul valore dell'eredità culturale per la società (da un punto di vista logico)*, in «Federalismi.it», 4, 2017.

volta, ingloba la tutela di cui al Codice Urbani. Seguendo questo schema, nell'insieme più ristretto si guarda alle esigenze di protezione del patrimonio culturale nella sua accezione propriamente materiale, mentre nell'insieme più ampio, riferibile in primo luogo al patrimonio culturale immateriale e, in via ancora più estesa, alla diversità culturale, si guarda alla pluralità degli interessi multiformi fatti propri dalle Convenzioni Unesco.

Il legislatore, a seguito della ratifica delle Convenzioni Unesco, ha tentato di porre ordine tra questi diversi atti-fonte con la formulazione dell'art. 7 bis del Codice Urbani, introdotto con il d. lgs n. 62 del 2008 per cui «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 assoggettati alle disposizioni del presente codice qualora siano rappresentate da testimonianze materiali e sussistano i presupposti e le condizioni per l'applicabilità dell'articolo 10». Parte della dottrina ha ampiamente criticato questa soluzione perché ritenuta conservatrice e limitativa rispetto alle tendenze innovatrici del contesto europeo e internazionale<sup>39</sup>, mentre, al contrario, l'orientamento prevalente ha apprezzato l'impostazione del legislatore ritenendola coerente con il sistema delineato dal costituente all'art. 9<sup>40</sup>. A partire da questo dato normativo si è consolidata nel nostro ordinamento la distinzione tra beni culturali rappresentati da testimonianze materiali, assoggettati alla disciplina del Codice, ed espressioni di identità culturale collettiva non assoggettate alla disciplina codicistica a meno che non presentino i presupposti e le condizioni tendenzialmente riferibili ad una *res*. Dopo la soluzione legislativa descritta, l'accesso dibattuto dottrinale<sup>41</sup> in merito alle possibili innovazioni della legislazione di settore derivanti dal diritto globale sul patrimonio culturale nazionale si

<sup>39</sup> TARASCO, *Diversità e immaterialità del patrimonio culturale nel diritto internazionale e comparato; analisi di una lacuna (sempre più solo) italiana*, in «Foro amm. – Consiglio di Stato», 7-8, 2008, p. 2261 e ss.

<sup>40</sup> SEVERINI, *sub artt. 1-2*, in SANDULLI (a cura di), *Il codice dei beni culturali e del paesaggio*, Giuffrè, Milano 2012, p. 26 e ss.

<sup>41</sup> Si considerino, a titolo meramente esemplificativo, i numerosi contributi dottrinali rinvenibili nel n. 1 del 2014 della Rivista «Aedon» nel quale si rinvencono gli atti del Convegno di Assisi tenutosi tra il 25 e il 27 Ottobre 2012 tra cui CASINI, «*Noli me tangere*» *i beni culturali tra materialità e immaterialità*; MORBIDELLI, *Il valore immateriale dei beni culturali*; BARTOLINI, *L'immaterialità dei beni culturali*.

è sopito progressivamente, dando spazio ad una concezione ampiamente materialista del patrimonio culturale.

In seguito alla sottoscrizione da parte dell'Italia nel 2013 della Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore del *cultural heritage* per la società adottata a Faro nel 2005<sup>42</sup> le perplessità in merito all'opportunità di una diversa concezione di patrimonio culturale riemersero con decisione<sup>43</sup> e, con ogni evidenza, il fatto che tale Convenzione sia stata recentemente ratificata con l. 1° ottobre 2020 n. 133 ha ulteriormente suscitato le più svariate reazioni in chiave entusiastica o critica<sup>44</sup>. Con la Convenzione di Faro si assiste all'introduzione di un concetto ancora più innovativo per il panorama legislativo nazionale, che conosceva il *cultural heritage* esclusivamente come la versione inglese del 'retaggio culturale' di cui all'art. 167 del TFUE. Per *cultural heritage* va inteso, ai sensi dell'art. 2 lett. a) della Convenzione, «l'insieme di risorse ereditate dal passato che le popolazioni identifichino, indipendentemente da chi ne detenga la proprietà, come riflesso ed espressione dei loro valori, credenze, conoscenze e tradizioni, in continua evoluzione».

Ricollegandosi all'immagine dei cerchi concentrici precedentemente descritta, la Convenzione in oggetto, promossa dal Consiglio d'Europa a seguito della distruzione del patrimonio culturale di alcune popolazioni coinvolte nella guerra dell'ex Jugoslavia, si riferirebbe all'insieme più ampio di tale schema. In pratica la nozione di *cultural heritage* sarebbe in grado di inglobare qualsiasi altro fenomeno in senso lato culturale, abbracciando «la cultura nel suo complesso, ivi inclusi gli aspetti della tradizione, degli usi e dei costumi, oltre che, come evidenziato, gli istituti e i valori propri dello Stato costituzionale di diritto contemporaneo, che è alla base del diritto europeo»<sup>45</sup>. Come in parte si ricavava dalle precedenti Convenzioni descritte, l'elemento della partecipazione delle popolazioni al processo di individuazione del *cultural heritage* risulta particolarmente

<sup>42</sup> Per una descrizione della Convenzione che tiene conto sia del contesto gius-internazionalistico in cui si inserisce sia del suo valore nella prospettiva dei cd. *Commons* si veda PINTON, *The Faro Convention, the Legal European Environment and the Challenge of Commons in Cultural Heritage*, in PINTON, ZAGATO (a cura di), *Cultural Heritage. Scenarios 2015-2017*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2017, p. 315-334

<sup>43</sup> CARMOSINO, *La Convenzione quadro del Consiglio di Europa sul valore del patrimonio culturale per la società*, in «Aedon», 1, 2013.

<sup>44</sup> GUALDANI, *Il "valore" del patrimonio culturale e la sua gestione, L'Italia ratifica la convenzione di Faro: quale incidenza nel diritto del patrimonio culturale italiano?*, in «Aedon», 3, 2020.

<sup>45</sup> CARPENTIERI, *cit.*

te anomalo per la dogmatica del sistema di tutela; ciò nonostante tale aspetto viene visto da qualche studioso come un potenziale mezzo per rinnovare le politiche italiane per il patrimonio culturale, incentrando l'attenzione non più tanto sulle cose, quanto sulle persone e ponendo in essere una vera e propria rivoluzione copernicana tale da mettere più al centro l'uomo e le sue tradizioni culturali e meno le opere nella loro dimensione materiale e concreta. Sulla spinta di questo spirito innovatore si passerebbe così da un diritto *del* patrimonio culturale ad un diritto *al* patrimonio culturale rispetto al quale verrebbero definitivamente meno le anacronistiche contrapposizioni tra interesse pubblico e privato nonché tra economia e cultura<sup>46</sup>.

Aldilà delle suggestioni ricavabili da queste osservazioni, la nota più problematica della travagliata vicenda legata alla ratifica di questa Convenzione riguarda la traduzione del concetto di *cultural heritage* nell'ordinamento nazionale, dal momento che trasporre questa nozione nell'espressione "patrimonio culturale", "eredità culturale" o ancora "retaggio culturale" rappresenta una questione non solo terminologica, ma anche concettuale e assiologica nel sistema del diritto nazionale, in cui adottare un'espressione o un'altra non è indifferente. Con ogni evidenza tradurre *cultural heritage* con patrimonio culturale, così come avvenuto all'esito della ratifica della Convenzione ex l. n. 133 del 2020, pone delle significative incertezze interpretative in merito alla corretta individuazione delle norme applicabili e allo statuto giuridico da conferire alle cd. testimonianze di civiltà, dal momento che l'impostazione della Convenzione risulta ben lontana da quanto previsto dal Codice Urbani nel 2004 all'art. 2, il cui co. 1 pone una definizione assoluta e inequivocabile su cosa si debba intendere giuridicamente per patrimonio culturale, in quanto insieme costituito dai beni culturali e dai beni paesaggistici.

Secondo la dottrina prevalente tradurre come patrimonio culturale quanto riferibile ai sensi della Convenzione di Faro come *cultural herita-*

<sup>46</sup> MONTELLA (a cura di), *Economia e gestione dell'eredità culturale. Dizionario metodico essenziale*, Vicenza, 2016; FELICIATI (a cura di), *La valorizzazione dell'eredità culturale in Italia. Atti del Convegno*, supplemento 5/2016 de *Il capitale Culturale, Studies on the Value of Cultural Heritage* al sito <http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>; VOLPE, *Un patrimonio italiano, Beni culturali, paesaggio e cittadini*, Novara, 2016 nonché recentemente dello stesso autore VOLPE, *Un Faro per il patrimonio culturale nel post covid*, in «Scienza del territorio rivista di Studi territorialisti», 2020. Anche PULVIRENTI, *Il patrimonio culturale materiale-immateriale*, in *Rassegna paper Convegno AIDPA 2018* tende a sottolineare la rilevanza dell'oggetto dell'interazione tra beni materiali e immateriali attraverso una delimitazione personalistica del patrimonio culturale.

ge sarebbe logicamente contraddittorio e determinerebbe potenzialmente una frammentazione del diritto del patrimonio culturale<sup>47</sup>. Nell'argomentare questa posizione, si è rilevata una distonia tra quanto prospettato dalla Convenzione di Faro rispetto all'impianto dogmatico del dettato costituzionale dell'art. 9: seppure non possa essere negato un «nesso dialettico e organico nei due commi», secondo questa impostazione non risulta irrilevante il fatto che i Costituenti abbiano previsto due norme distinte per sancire come principio fondamentale della Repubblica da una parte lo sviluppo della cultura e, in secondo luogo, la tutela del patrimonio storico e artistico della Nazione. In tal senso non può non notarsi come, al contrario, la Convenzione di Faro fonda in un unico insieme «un'idea ampliata e interdisciplinare di *cultural heritage*, che sembra abbracciare l'intero mondo sociale (in una declinazione 'politicamente corretta') che va dalla democrazia e dallo Stato di diritto ai diritti umani, al multiculturalismo, alle pratiche sociali, agli usi e costumi di un popolo, ai beni culturali immateriali, fino ai beni culturali in senso stretto e proprio (quelli di cui si occupa il codice italiano del 2004)». Secondo questa impostazione, condivisibile dal punto di vista sistematico e categoriale, la definizione di patrimonio culturale enunciata dal Codice Urbani, legata semanticamente e giuridicamente alle cose materiali, trova corrispondenza con l'idea di «patrimonio storico e artistico della Nazione» delineata dai costituenti del 1948 come definizione distinta dalla dimensione dello sviluppo culturale di cui si fa carico la Repubblica ai sensi del co. 1. Contrariamente all'impostazione costituzionale, quanto idealmente prospettato dalla Convenzione di Faro suggerisce nel concetto di *cultural heritage* un *unicum* comprensivo non solo dei beni materiali, considerati solo in minima parte, ma anche della promozione della cultura in tutte le sue varie forme. Trasporre nell'ordinamento italiano quanto enunciato dalla Convenzione traducendo l'espressione *cultural heritage* come patrimonio culturale risulterebbe pertanto, oltre che difficilmente compatibile con quanto precedentemente statuito dal legislatore nazionale, anche orientato in coordinate concettuali diverse da quelle individuate dalla Costituzione.

<sup>47</sup> CARPENTIERI, *cit.* L'autore, prima ancora che la Convenzione di Faro fosse ratificata, con il contributo indicato delineava in modo chiaro ed efficace dal punto di vista prima logico e solo successivamente giuridico i motivi per cui l'espressione "*cultural heritage*" non potesse essere tradotta con "*patrimonio culturale*". Il passaggio più significativo del contributo statuisce perentoriamente «Se traducessimo, dunque, *cultural heritage* della Convenzione di Faro con *patrimonio culturale* introdurremmo nello stesso ordinamento giuridico due concetti, due istituti giuridici con lo stesso nome, ma qualità (connotazione) e quantità (denotazione) diverse».

Seguendo un metodo prima di tutto logico e solo successivamente giuridico<sup>48</sup>, ne consegue che non sarebbe stato corretto introdurre nell'ordinamento giuridico italiano una definizione di patrimonio culturale ulteriore e diversa rispetto a quella già presente nel Codice Urbani, anche in ragione del fatto che questo ostacolo sarebbe stato facilmente aggirabile traducendo la nozione di *cultural heritage* con eredità culturale o retaggio culturale. Oltre a minare il principio della certezza ed effettività del diritto, operare in senso opposto comporta l'introduzione, attraverso mezzi giuridici, di una definizione non giuridica ma sociologica e antropologica di patrimonio culturale perché programmatica, eccessivamente generica e del tutto inadeguata a garantire le esigenze riscontrabili in questo settore nel nostro ordinamento. Non vi è dubbio che il *cultural heritage* possa rappresentare dal punto di vista politico una preziosa risorsa per lo sviluppo sostenibile della società in evoluzione, ma non si comprende il motivo per cui sia stato tradotto con patrimonio culturale, anziché con eredità culturale o retaggio culturale.

Facendo pur sempre tesoro di queste considerazioni, essenziali per garantire la coerenza ed efficacia del sistema normativo, non si può ignorare come l'obiettivo ultimo della Convenzione di Faro non consista nella pretesa di determinare un nuovo statuto giuridico delle cd. testimonianze materiali aventi valori di civiltà, quanto piuttosto, come si evince dall'art. 1 della Convenzione quadro, nel «riconoscere che il diritto al *cultural heritage* è inerente al diritto di partecipare alla vita culturale (lett. a); riconoscere una responsabilità individuale e collettiva nei confronti del patrimonio culturale (lett. b); nonché sottolineare che la conservazione del patrimonio culturale, ed il relativo uso sostenibile, hanno come obiettivo lo sviluppo umano e la qualità della persona (lett. c)». In sostanza, la Convenzione tenta di esaltare il ruolo del patrimonio culturale come contributo essenziale alla costruzione di una società democratica e pacifica, orientata verso uno sviluppo sostenibile e rispettoso della diversità culturale. Per quanto si tratti di concetti difficilmente traducibili nella dimensione giuridica di un patrimonio culturale fondato sulle *res*, dal punto di vista politico i principi sanciti da questa Convenzione risultano sostan-

<sup>48</sup> A fondamento della propria argomentazione l'autore applica dapprima il principio logico dell'identità e non contraddizione e solo successivamente quello propriamente giuridico della certezza del diritto. Questa impostazione non manca di sottolineare come il diritto internazionale derivato in questione si serva di elementi descrittivi tali da rilevarne la natura programmatica e non di diretta e immediata applicazione giuridica, anche in funzione del fatto che le proposizioni della Convenzione di Faro sono dirette agli Stati del Consiglio d'Europa aderenti e non hanno carattere propriamente precettivo.

zionalmente condivisibili, in quanto riferibili a diritti umani fondamentali<sup>49</sup> tra i quali può ufficialmente essere annoverato il diritto dell'individuo di prendere liberamente parte alla vita culturale della comunità, garantendo lo sviluppo di una società umana democratica, partecipata, pacifica e sostenibile. Sebbene alla luce dell'impianto ordinamentale nazionale risulti sostanzialmente pleonastico e sovrabbondante quanto rivendicato a gran voce da questo Trattato, essendo il suo contenuto ricavabile in via diretta o indiretta dalle libertà fondamentali garantite dalla Costituzione e dalle varie legislazioni di settore, la Convenzione di Faro è stata recepita con la recente ratifica operata con l. n. 133 del 2020 con ogni probabilità per ragioni di opportunità politica.

Osservando il contenuto della Convenzione si sono poste ulteriori perplessità rispetto alla già accennata questione definitoria della traduzione dell'espressione *cultural heritage*, prima fra tutte quella inerente alla potenziale censura in nome del "politically correct" della libertà dell'arte derivante da una lettura "distorta"<sup>50</sup> dell'art. 4 lett. d) della Convenzione, che prevede come l'esercizio del diritto al patrimonio culturale possa essere «soggetto soltanto a quelle limitazioni che sono necessarie in una società democratica per la protezione dell'interesse pubblico, degli altri diritti e libertà». In un primo momento il contenuto di questa norma venne visto come potenzialmente limitativo della libertà dell'arte, sancita e garantita dall'art. 33 della Costituzione, operando come una censura in ogni caso in cui la comunità o i singoli si ritengano offesi da un prodotto culturale materialmente inteso<sup>51</sup>. Tale dubbio viene definitivamente fuga-

<sup>49</sup> A dimostrazione di ciò si considerino ulteriormente i preamboli della Convenzione che precisano come il Consiglio d'Europa abbia come obiettivo non solo la realizzazione di un'unione più stretta tra i suoi membri, ma anche la salvaguardia e promozione di quegli ideali e principi «fondati sul rispetto dei diritti dell'uomo, della democrazia e dello Stato di diritto, che costituiscono il loro patrimonio comune». Alla base della Convenzione vi è l'idea per cui il patrimonio culturale materiale di un popolo sia il lievito della vita culturale di una comunità e che, pertanto, non vada mummificato in una dimensione di pura conservazione statica, ma che al contrario debba vitalizzare le attività e le produzioni culturali nonché alimentare la partecipazione democratica consapevole.

<sup>50</sup> GUALDANI, *Il "valore" del patrimonio culturale e la sua gestione, L'Italia ratifica la convenzione di Faro: quale incidenza nel diritto del patrimonio culturale italiano?*, in «Aedon», 3, 2020.

<sup>51</sup> Spesso richiamato a tal proposito è l'episodio di cronaca risalente al 2016 che ha visto le statue dei musei Capitolini coperte in occasione della visita del presidente dell'Iran Rouhani. L'operazione, finalizzata a non offendere la sensibilità dell'ospite, seppur vagamente fondata dal punto di vista del "garbo diplomatico", ha suscitato molteplici polemiche politiche dovute al fatto che quanto realizzato potesse rappresentare prima di tutto una mancanza di rispetto del valore storico e culturale delle statue coperte.

to dal fatto che la stessa legge di ratifica della Convenzione n. 133 del 2020 precisa come dall'applicazione del suo contenuto «non possono derivare limitazioni rispetto ai livelli di tutela, fruizione e valorizzazione del patrimonio culturale garantiti dalla Costituzione e dalla legislazione vigente» (art. 3 co. 2), minando alla base le potenziali letture in senso opposto che temevano l'introduzione di uno strumento di *cancel culture*. Il richiamo a questa disposizione permette inoltre di scongiurare in definitiva anche le potenziali problematiche ripercussioni sulla definizione di patrimonio culturale per come risultante dall'art. 2 del Codice Urbani, chiarendo in definitiva il fatto che i fenomeni a cui si riferiscono rispettivamente il d. lgs. n. 42 del 2004 e la Convenzione di Faro sono diversi non solo per l'oggetto, ma anche per le finalità da perseguire: da una parte vige la dimensione del dover essere propria del diritto, che impone delle prescrizioni volte a garantire la conservazione dei beni culturali materiali, dall'altra vige invece l'idea della promozione culturale e della diversità culturale che trova nell'azione politica il suo compimento. La precisazione operata dal legislatore in sede di ratifica fa sì che non si determinino incertezze interpretative su questi distinti fenomeni pur riferendosi alla stessa espressione linguistica di patrimonio culturale; ne consegue che, superando le osservazioni critiche di cui abbiamo detto in precedenza, anche all'esito della ratifica della Convenzione le diverse realtà del *cultural heritage* e dei beni culturali e paesaggistici possono ben coincidere e convivere nello stesso ampio concetto di patrimonio culturale, essendo state preservate le categorie giuridiche coinvolte anche in conformità con l'art. 9 della Costituzione, la cui dicotomia tra promozione della cultura e tutela del patrimonio storico e artistico della Nazione rispecchia il richiamato parallelismo tra dimensione politica e giuridica del cd. ambiente culturale.

Ulteriore risvolto rilevante da tenere presente in chiave complessa è l'introduzione del cd. diritto al *cultural heritage*, delineato dall'art. 1 lett a), in quanto «inerente al diritto di partecipare alla vita culturale», nonché dall'art. 4 lett. a) della Convenzione, in forza del quale «chiunque, da solo o collettivamente, ha diritto a trarre beneficio dal patrimonio culturale e a contribuire al suo arricchimento». Il diritto al *cultural heritage* per come descritto dalla Convenzione rappresenterebbe un diritto assoluto, cioè sottratto ad ogni bilanciamento nel confronto con altri beni parimenti tutelati in ambito nazionale e internazionale, oltre che «contestualmente correlato al dovere di chiunque di rispettare –da solo o collettivamente– il proprio patrimonio culturale nazionale, nonché quello d'altri Stati, non

ultimo quello culturale comune d'Europa»<sup>52</sup>. Alla luce della Convenzione, pertanto, il diritto all'accesso al *cultural heritage* e alla partecipazione alla vita democratica troverebbe fondamento nel fatto stesso di essere una risorsa essenziale e necessaria per la formazione non solo dell'identità personale, ma anche di una società più inclusiva, democratica e sostenibile.

La prima delle osservazioni da rilevare è rappresentata dal fatto che quanto affermato in tal senso rappresenta una dimensione del tutto assimilabile a quanto già previsto dalla Costituzione in tema di libertà fondamentali individuali *ex artt.* 16, 17 o 18, 21 *etc.* Ancora una volta sembrerebbe, pertanto, che la Convenzione nulla aggiunga rispetto a quanto già previsto dall'ordinamento, considerando anche che «la genericità dei termini e delle proposizioni è tale che esse non dicono niente di più di quello che già dice l'art. 9 primo comma della Costituzione, in combinato disposto con l'art. 3 e con l'art. 33 primo comma»<sup>53</sup>. Da quanto elaborato dalla Convenzione l'aspetto innovativo più rilevante, pertanto, consiste nel fatto che si avvalla l'idea di un diritto alla fruizione non tanto rispetto al patrimonio culturale materiale ma rispetto al *cultural heritage*. In dottrina da tempo si ragionava in merito alla configurabilità nel nostro ordinamento di un diritto soggettivo alla fruizione del bene culturale, deducibile astrattamente da una lettura sistematica e complessa della Costituzione, ma già allora la perplessità più consistente di questo ragionamento si poneva rispetto all'azionabilità di un simile diritto. Sebbene già da queste riflessioni tale diritto al bene culturale, da intendere distintamente dalla proprietà o da qualsiasi altro diritto reale o di godimento sul bene, risultasse fondato in linea teorica alla luce di una lettura costituzionalmente orientata<sup>54</sup>, si precisava come non risulterebbe in alcun modo giustificata una «legittimazione degli individui a 'pretendere' avanti al giudice la fruizione del bene culturale come specificazione di un diritto alla personalità». In altre parole, se anche fosse deducibile in termini ideali dalla Costituzione o dalla Convenzione di Faro un diritto alla fruizione del bene

<sup>52</sup> CAVALLO PERIN, *Il diritto al bene culturale*, in «Diritto amministrativo», 4, 2016. Sul punto si veda anche il recente contributo di CASTALDO, *La fruizione come elemento di definizione del regime giuridico del bene culturale*, in «Diritto amministrativo», 4, 2022.

<sup>53</sup> CARPENTIERI, *cit.*

<sup>54</sup> CAVALLO PERIN, *cit.*, la cui conclusione a tal proposito risulta del tutto condivisibile: «La tutela e la fruizione del patrimonio storico e artistico della Nazione sono perciò in tutta evidenza elementi essenziali della protezione soggettiva cittadino-sovrano: perciò appare irrinunciabile una sfera soggettiva a tutela della personalità del cittadino-sovrano che, oltre al nome e alla capacità (art. 22 Cost.), sia inclusiva della sua identità culturale individuale e collettiva».

culturale rimane tutta da dimostrare la fondatezza della sua esigibilità in sede giurisdizionale, considerando anche che il giudice ordinario non è posto nelle condizioni adeguate a garantire in termini azionabili tale diritto dal momento che, oltre a non essere indicati i soggetti obbligati a rendere possibile il suo esercizio e le relative modalità, tale diritto risulta sostanzialmente privo di contenuto concreto. Il pericolo di introdurre avventatamente un'azione rimediale in violazione di un asserito diritto al patrimonio culturale è stato evitato dalla Convenzione stessa che all'art. 6 lett. c) precisa come «nessuna misura di questa Convenzione potrà in alcun modo essere interpretata al fine di generare diritti immediatamente suscettibili di diretta applicabilità», risolvendo all'origine sia i dubbi in merito alla portata innovatrice di questo Trattato non solo rispetto alla configurabilità di un fantomatico rimedio di natura non meglio chiarita, ma anche rispetto all'effettività di ogni altra sua disposizione.

Alla luce di questa sommaria trattazione sulla Convenzione di Faro secondo la dottrina risulta evidente come non sia dovuto né alcun adeguamento da parte del Codice Urbani in ottemperanza con obblighi convenzionali assunti né alcuna lettura in chiave strumentale degli istituti dettagliatamente descritti dalla legislazione speciale alla luce dei principi della Convenzione. Pur trattandosi di un testo molto suggestivo e politicamente inclusivo, dal punto di vista strettamente giuridico dall'introduzione delle norme della Convenzione nel nostro ordinamento non risulta significativamente mutato niente che giustifichi un intervento correttivo della prima parte del d.lgs. n. 42 del 2004 sulla tutela e conservazione, essendo dubbie e discutibili persino le ragioni che hanno portato alla ratifica di questo trattato. In conclusione, bisogna ritenere che il risvolto più concreto e immediato derivante dalla ratifica della Convenzione di Faro consista nell'impegno da parte dello Stato di incoraggiare il dialogo tra diverse culture e a porre in essere politiche attive conformi allo spirito del Trattato, sostenute dall'erogazione di un milione di euro di spesa annua e dall'elaborazione di un piano triennale «di iniziative dirette al perseguimento delle linee di intervento previste dalla Convenzione» (art. 3 co. 1). Pretendere che dalla ratifica della Convenzione si ricavi di più di un impegno ad una valorizzazione del *cultural heritage* decisa e consistente significherebbe non solo forzare il contenuto di questo trattato, ma anche stravolgere il sistema del diritto del patrimonio culturale in una dimensione che esula dalle coordinate giuridiche costituzionali.

Contrariamente alle tradizionali chiavi di lettura profondamente strutturate intorno alle funzioni di tutela intesa in un'accezione forse ec-

cessivamente statica e poco dinamica, si deve tentare di interpretare le questioni inerenti al patrimonio culturale complessivamente inteso non solo con strumenti conservativi, ma anche alla luce del criterio ermeneutico-teleologico della fruizione e della partecipazione<sup>55</sup>. Considerando che tale aspetto non sempre viene particolarmente tenuto in considerazione, in nome di una concezione prima di tutto orientata al mantenimento del patrimonio e solo eventualmente promulgativa dello stesso, porre al centro il concetto di fruibilità pubblica di quanto costituisce parte del retaggio culturale nazionale, anche in considerazione degli ampi scenari che la rivoluzione tecnologica e digitale propone, può forse permettere di rispondere diversamente alle problematiche riscontrate nel contesto culturale del mondo globalizzato, garantendo l'effettività di quanto previsto dall'art. 9 della Costituzione e recentemente ribadito, seppure in chiave più politico-programmatica che giuridica, dalla Convenzione di Faro del Consiglio d'Europa. Risulta in tal senso necessario considerare in questa materia non solo le esigenze di conservazione ma anche quelle riferibili al concreto godimento del patrimonio culturale da parte dei cittadini frui-

<sup>55</sup> Aldilà delle osservazioni derivanti dalla ratifica della Convenzione di Faro si consideri, a ben vedere, che con l'avvento della pandemia di Covid-19 nel dibattito dottrinale sul patrimonio culturale sono incorse molteplici rilevanti riflessioni in merito alla fruibilità o, più propriamente, in merito all'accessibilità ai beni culturali, tradottesi però, viste le esigenze di distanziamento, in soluzioni necessariamente rivolte verso la digitalizzazione del patrimonio culturale, intesa come «nuovo modo di fruire del bene culturale che si affianca ai modi tradizionali e che arricchisce la disciplina della sua tutela-gestione-valorizzazione». Si veda in tal senso CARPENTIERI, *Digitalizzazione, banche dati digitali e valorizzazione dei beni culturali*, in «Aedon», 3, 2020 nonché PANGALLOZZI, *La fruizione del patrimonio culturale nell'era digitale: quale evoluzione per un museo immaginario*, in «Aedon», 3, 2020 nonché GARZIA, *L'impatto del Covid-19 su musei e mostre d'arte: spunti di riflessione*, in «Rassegna paper Ogipac», 2020. Il tema richiamato, con ogni evidenza, meriterebbe un'autonoma trattazione per l'evidente novità degli scenari che comporta: ciò nonostante, in aperta controtendenza rispetto allo spirito del tempo, ammalato forse eccessivamente dalle nuove opportunità offerte dalla rivoluzione digitale anche in questo settore, a parere di chi scrive, la 'visita virtuale' e l'accesso da remoto ai beni culturali costituenti patrimonio culturale non possono sostituire il valore della fruizione diretta e materiale da parte del cittadino. In sostanza, facendo proprie altrui considerazioni risalenti a tempi non coinvolgenti fenomeni pandemici, i nuovi strumenti digitali funzionali alla valorizzazione e alla fruizione 'da remoto' del patrimonio culturale devono costituire «un incentivo alla visita diretta e reale, e non, invece, un surrogato della visita 'effettiva'». Si consideri sul punto anche AMOROSINO, *I trasferimenti temporanei all'estero ed i prestiti dei beni culturali*, in «Riv. Giur. Urb.», 2, 2018, par. 4, secondo il quale, a ragion veduta, «nell'era della moltiplicazione della visibilità mediatica delle opere d'arte la dimensione diretta è divenuto un consumo di qualità».

tori di cultura<sup>56</sup>, nella consapevolezza del fatto che il concetto di fruizione è comprensivo della tutela, in quanto non si può fruire di ciò che non è conservato<sup>57</sup>.

In definitiva, a parere di chi scrive, è ben possibile una rilettura del Codice Urbani alla luce di quanto disposto dalla Convenzione di Faro, ma solo per quanto riguarda la dimensione della politica culturale propria della promozione e della valorizzazione del patrimonio inteso in senso lato, ed è pertanto proprio secondo questi parametri che il merito dell'attività amministrativa forse dovrebbe orientarsi.

<sup>56</sup> Si vedano a tal proposito le considerazioni del contributo di CAVALLO PERIN, *cit.*, nel quale però l'autore ragiona rispetto al diritto della persona a godere del bene culturale quale elemento essenziale d'identità e d'appartenenza alla propria comunità nazionale: il bene culturale da questa prospettiva viene visto, in chiave tendenzialmente nazionalista, come "elemento essenziale d'identità e d'appartenenza dell'individuo alla sovranità nazionale".

<sup>57</sup> Si veda, con riferimento alle tematiche circolatorie, AVANZINI, *La circolazione intracomunitaria dei beni culturali privati tra tutela del patrimonio nazionale e identità culturale europea*, in «Riv. It. Dir. Pubbl. Comunitario», 3, 2018, p. 703 che in chiusura del suo saggio rileva come «la priorità riconosciuta alla conservazione dell'unità e dell'integrità del patrimonio culturale nazionale non esclude che la disciplina possa avere fini ulteriori. Tutela e valorizzazione sono entrambi strumentali allo 'sviluppo della cultura', obiettivo superiore e d'interesse generale garantito solo dalla massima fruibilità pubblica dei beni culturali che la circolazione può accrescere».



# **La tutela penale del patrimonio culturale dopo la riforma di cui alla legge n. 22/2022: alcuni problemi attuali**

*Angelo Zambusi*

Università degli Studi di Padova

Sommario: 1. Introduzione: il nuovo assetto di tutela penale dei beni culturali e paesaggistici; 2. L'interesse protetto: il patrimonio culturale; 2.1. Il differente orientamento di tutela con riguardo alla contraffazione di opere d'arte; 3. Taluni profili problematici in relazione al furto di beni culturali e al danneggiamento di beni culturali e paesaggistici; 3.1. Il furto di beni culturali e i suoi rapporti con le contravvenzioni di cui all'art. 175 c.b.c.p. (violazioni in materia di ricerche archeologiche) e all'art. 707-bis c.p. (possesso ingiustificato di strumenti per il sondaggio del terreno o di apparecchiature per la rilevazione dei metalli); 3.2. Il danneggiamento di beni culturali e paesaggistici; 4. Rilievi sul sistema sanzionatorio delineato dalla riforma in riferimento alla severità delle pene edittali, al regime delle circostanze aggravanti e attenuanti, alla confisca per equivalente, alla responsabilità degli enti; 4.1. La responsabilità degli enti derivante dalla commissione di reati contro il patrimonio culturale; 5. La prospettata ulteriore estensione della risposta punitiva: cenni critici.

## **1. Introduzione: il nuovo assetto di tutela penale dei beni culturali e paesaggistici**

Con un articolato intervento, inteso a conferire incisiva e tendenzialmente organica tutela sul versante penale al patrimonio culturale, il Legislatore ha introdotto con legge n. 22/2022 (*Disposizioni in materia di reati contro il patrimonio culturale*), del 9 marzo 2022, pubblicata in Gazzetta uf-

ficiale il 22 marzo 2022 ed entrata in vigore il giorno successivo, il Titolo VIII-*bis* nel codice penale, intitolato “Dei delitti contro il patrimonio culturale”, con correlata abrogazione degli artt. 170, 173, 174, 176, 177, 178, 179 del codice dei beni culturali e del paesaggio (d.lgs. n. 42/2004), oltre che del secondo periodo del secondo comma dell’art. 639 c.p. e soppressione di un inciso del secondo comma n. 1 dell’art. 635 c.p.<sup>1</sup>.

L’intervento ha altresì interessato, nel codice penale, l’ambito delle contravvenzioni, con inserimento dell’art. 707-*bis* (possesso ingiustificato di strumenti per il sondaggio del terreno o di apparecchiature per la rilevazione dei metalli) e ha inoltre apportato modifiche alla legge n. 146/2006 (in materia di operazioni sotto copertura), al d.lgs. n. 231/2001 (in materia di responsabilità degli enti), alla legge n. 394/1991 (in materia di aree protette).

Il Legislatore ha dunque inserito nel nuovo Titolo le seguenti previsioni: art. 518-*bis* furto di beni culturali<sup>2</sup>, art. 518-*ter* appropriazione indebita di beni culturali<sup>3</sup> e art. 518-*quater* ricettazione di beni cultu-

<sup>1</sup> L’art. 5 della legge n. 22/2022 ha abrogato, all’art. 635 c.p. (Danneggiamento), e precisamente al secondo comma, numero 1, le parole «o cose di interesse storico o artistico ovunque siano ubicate»; all’art. 639 c.p. (Deturpamento e imbrattamento di cose altrui), e partitamente al secondo comma, secondo periodo, analogo riferimento al fatto commesso su «cose di interesse storico o artistico». Ha altresì abrogato gli artt. 170 (Uso illecito), 173 (Violazioni in materia di alienazione), 174 (Uscita o esportazione illecite), 176 (Impossessamento illecito di beni culturali appartenenti allo Stato), 177 (Collaborazione per il recupero di beni culturali), 178 (Contraffazione di opere d’arte), 179 (Casi di non punibilità) del codice dei beni culturali e del paesaggio (d.lgs. n. 42/2004).

<sup>2</sup> Si è optato, in questa e in altre note che seguono, di riportare per esteso i testi degli articoli introdotti dalla riforma, il che da un lato – se ne è consapevoli – non favorisce una lettura “di slancio” delle prime pagine del presente contributo, ma dall’altro, posto che la forma originaria prescelta per lo stesso è cartacea (senza la possibilità, evidentemente, di un comodo *link* al testo di legge), agevola il lettore che nelle note trova appunto l’esposizione di ciascuna disposizione senza dovere rivolgersi altrove. Partiamo dunque dal primo precetto, il furto di beni culturali.

Art. 518-*bis* c.p. (Furto di beni culturali): «Chiunque si impossessa di un bene culturale mobile altrui, sottraendolo a chi lo detiene, al fine di trarne profitto, per sé o per altri, o si impossessa di beni culturali appartenenti allo Stato, in quanto rinvenuti nel sottosuolo o nei fondali marini, è punito con la reclusione da due anni a sei anni e con la multa da euro 927 a euro 1.500.

La pena è della reclusione da quattro a dieci anni e della multa da euro 927 a 2.000 se il reato è aggravato da una o più delle circostanze previste nel primo comma dell’articolo 625 o se il furto di beni culturali appartenenti allo Stato, in quanto rinvenuti nel sottosuolo o nei fondali marini, è commesso da chi abbia ottenuto la concessione di ricerca prevista dalla legge».

<sup>3</sup> Art. 518-*ter* c.p. (Appropriazione indebita di beni culturali): «Chiunque, per procurare a sé o ad altri un ingiusto profitto, si appropria di un bene culturale altrui di cui abbia, a

rali<sup>4</sup>, art. 518-*quinquies* impiego di beni culturali provenienti da delitto<sup>5</sup>, art. 518-*sexies* riciclaggio<sup>6</sup> e art. 518-*septies* autoriciclaggio di beni culturali<sup>7</sup>, art. 518-*octies* falsificazione in scrittura privata relativa a

qualsiasi titolo, il possesso è punito con la reclusione da uno a quattro anni e con la multa da euro 516 a euro 1.500. Se il fatto è commesso su cose possedute a titolo di deposito necessario, la pena è aumentata».

<sup>4</sup> Art. 518-*quater* c.p. (Ricettazione di beni culturali): «Fuori dei casi di concorso nel reato, chi, al fine di procurare a sé o ad altri un profitto, acquista, riceve od occulta beni culturali provenienti da un qualsiasi delitto, o comunque si intromette nel farli acquistare, ricevere od occultare, è punito con la reclusione da quattro a dieci anni e con la multa da euro 1.032 euro 15.000.

La pena è aumentata quando il fatto riguarda beni culturali provenienti dai delitti di rapina aggravata ai sensi dell'articolo 628, terzo comma, e di estorsione aggravata ai sensi dell'articolo 629, secondo comma.

Le disposizioni del presente articolo si applicano anche quando l'autore del delitto da cui i beni culturali provengono non è imputabile o non è punibile ovvero quando manca una condizione di procedibilità riferita a tale delitto».

<sup>5</sup> Art. 518-*quinquies* c.p. (Impiego di beni culturali provenienti da delitto): «Chiunque, fuori dei casi di concorso nel reato e dei casi previsti dagli articoli 518-*quater* e 518-*sexies*, impiega in attività economiche o finanziarie beni culturali provenienti da delitto è punito con la reclusione da cinque a tredici anni e con la multa da euro 6.000 a euro 30.000. Le disposizioni del presente articolo si applicano anche quando l'autore del delitto da cui i beni culturali provengono non è imputabile o non è punibile ovvero quando manca una condizione di procedibilità riferita a tale delitto».

<sup>6</sup> Art. 518-*sexies* c.p. (Riciclaggio di beni culturali): «Fuori dei casi di concorso nel reato, chiunque sostituisce o trasferisce beni culturali 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 cinque a quattordici anni e con la multa da euro 6.000 a euro 30.000.

La pena è diminuita se i beni culturali provengono da delitto per il quale è stabilita la pena della reclusione inferiore nel massimo a cinque anni. Le disposizioni del presente articolo si applicano anche quando l'autore del delitto da cui i beni culturali provengono non è imputabile o non è punibile ovvero quando manca una condizione di procedibilità riferita a tale delitto».

<sup>7</sup> Art. 518-*septies* c.p. (Autoriciclaggio di beni culturali): «Chiunque, avendo commesso o concorso a commettere un delitto non colposo, impiega, sostituisce, trasferisce, in attività economiche, finanziarie, imprenditoriali o speculative, beni culturali provenienti dalla commissione di tale delitto, in modo da ostacolare concretamente l'identificazione della loro provenienza delittuosa, è punito con la reclusione da tre a dieci anni e con la multa da euro 6.000 a euro 30.000.

Se i beni culturali provengono dalla commissione di un delitto non colposo, punito con la reclusione inferiore nel massimo a cinque anni, si applicano la reclusione da due a cinque anni e la multa da euro 3.000 a euro 15.000.

Fuori dei casi di cui ai commi primo e secondo, non sono punibili le condotte per cui i beni vengono destinati alla mera utilizzazione o al godimento personale.

Si applica il terzo comma dell'articolo 518-*quater*».

beni culturali<sup>8</sup>, art. 518-*novies* violazioni in materia di alienazione<sup>9</sup>, art. 518-*decies* importazione<sup>10</sup> e art. 518-*undecies* uscita o esportazione illecite di beni culturali<sup>11</sup>, art. 518-*duodecies* distruzione, dispersione, deterioramento, deturpamento, imbrattamento e uso illecito di beni culturali o paesaggistici<sup>12</sup>, art. 518-*terdecies* devastazione e saccheggio

<sup>8</sup> Art. 518-*octies* c.p. (Falsificazione in scrittura privata relativa a beni culturali): «Chiunque forma, in tutto o in parte, una scrittura privata falsa o, in tutto o in parte, altera, distrugge, sopprime od occulta una scrittura privata vera, in relazione a beni culturali mobili, al fine di farne apparire lecita la provenienza, è punito con la reclusione da uno a quattro.

Chiunque fa uso della scrittura privata di cui al primo comma, senza averne concorso nella sua formazione o alterazione, è punito con la reclusione da otto mesi a due anni e otto mesi».

<sup>9</sup> Art. 518-*novies* c.p. (Violazioni in materia di alienazione di beni culturali): «È punito con la reclusione da sei mesi a due anni e con la multa da euro 2.000 a euro 80.000:

- 1) chiunque, senza la prescritta autorizzazione, aliena o immette sul mercato beni culturali;
- 2) chiunque, essendovi tenuto, non presenta, nel termine di trenta giorni, la denuncia degli atti di trasferimento della proprietà o della detenzione di beni culturali;
- 3) l'alienante di un bene culturale soggetto a prelazione che effettua la consegna della cosa in pendenza del termine di sessanta giorni dalla data di ricezione della denuncia di trasferimento».

<sup>10</sup> Art. 518-*decies* (Importazione illecita di beni culturali): «Chiunque, fuori dei casi di concorso nei reati previsti dagli articoli 518-*quater*, 518-*quinquies*, 518-*sexies* e 518-*septies*, importa beni culturali provenienti da delitto ovvero rinvenuti a seguito di ricerche svolte senza autorizzazione, ove prevista dall'ordinamento dello Stato in cui il rinvenimento ha avuto luogo, ovvero esportati da un altro Stato in violazione della legge in materia di protezione del patrimonio culturale di quello Stato, è punito con la reclusione da due a sei anni e con la multa da euro 258 a euro 5.165».

<sup>11</sup> Art. 518-*undecies* c.p. (Uscita o esportazione illecite di beni culturali): «Chiunque trasferisce all'estero beni culturali, cose di interesse artistico, storico, archeologico, etnoantropologico, bibliografico, documentale o archivistico o altre cose oggetto di specifiche disposizioni di tutela ai sensi della normativa sui beni culturali, senza attestato di libera circolazione o licenza di esportazione, è punito con la reclusione da due a otto anni e con la multa fino a euro 80.000.

La pena prevista al primo comma si applica altresì nei confronti di chiunque non fa rientrare nel territorio nazionale, alla scadenza del termine, beni culturali, cose di interesse artistico, storico, archeologico, etnoantropologico, bibliografico, documentale o archivistico o altre cose oggetto di specifiche disposizioni di tutela ai sensi della normativa sui beni culturali, per i quali siano state autorizzate l'uscita o l'esportazione temporanee, nonché nei confronti di chiunque rende dichiarazioni mendaci al fine di comprovare al competente ufficio di esportazione, ai sensi di legge, la non assoggettabilità di cose di interesse culturale ad autorizzazione all'uscita dal territorio nazionale».

<sup>12</sup> Art. 518-*duodecies* c.p. (Distruzione, dispersione, deterioramento, deturpamento, imbrattamento e uso illecito di beni culturali o paesaggistici): «Chiunque distrugge, disperde, deteriora o rende in tutto o in parte inservibili o non fruibili beni culturali o paesaggi-

di beni culturali e paesaggistici<sup>13</sup>, art. 518-*quaterdecies* contraffazione di opere d'arte<sup>14</sup>, art. 518-*quinquiesdecies* casi di non punibilità<sup>15</sup>, art. 518-*sexiesdecies* circostanze aggravanti<sup>16</sup> e art. 518-*septiesdecies* circo-

stici propri o altrui è punito con la reclusione da due a cinque anni e con la multa da euro 2.500 a euro 15.000.

Chiunque, fuori dei casi di cui al primo comma, deturpa o imbratta beni culturali o paesaggistici propri o altrui, ovvero destina beni culturali a un uso incompatibile con il loro carattere storico o artistico ovvero pregiudizievole per la loro conservazione o integrità, è punito con la reclusione da sei mesi a tre anni e con la multa da euro 1.500 a euro 10.000. La sospensione condizionale della pena è subordinata al ripristino dello stato dei luoghi o all'eliminazione delle conseguenze dannose o pericolose del reato ovvero alla prestazione di attività non retribuita a favore della collettività per un tempo determinato, comunque non superiore alla durata della pena sospesa, secondo le modalità indicate dal giudice nella sentenza di condanna».

<sup>13</sup> Art. 518-*terdecies* c.p. (Devastazione e saccheggio di beni culturali e paesaggistici): «Chiunque, fuori dei casi previsti dall'articolo 285, commette fatti di devastazione o di saccheggio aventi ad oggetto beni culturali o paesaggistici ovvero istituti e luoghi della cultura è punito con la reclusione da dieci a sedici anni».

<sup>14</sup> Art. 518-*quaterdecies* c.p. (Contraffazione di opere d'arte): «È punito con la reclusione da uno a cinque anni e con la multa da euro 3.000 a euro 10.000:

1) 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 o archeologico;

2) chiunque, anche senza aver 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 contraffatti, alterati o riprodotti di opere di pittura, scultura o grafica, di oggetti di antichità o di oggetti di interesse storico o archeologico;

3) chiunque, conoscendone la falsità, autentica opere od oggetti indicati ai numeri 1) e 2) contraffatti, alterati o riprodotti; 4) chiunque, mediante altre dichiarazioni, perizie, pubblicazioni, apposizione di timbri o etichette o con qualsiasi altro mezzo, accredita o contribuisce ad accreditare, conoscendone la falsità, come autentici opere od oggetti indicati ai numeri 1) e 2) contraffatti, alterati o riprodotti.

È sempre ordinata la confisca degli esemplari contraffatti, alterati o riprodotti delle opere o degli oggetti indicati nel primo comma, 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».

<sup>15</sup> Art. 518-*quinquiesdecies* (Casi di non punibilità): «Le disposizioni dell'articolo 518-*quaterdecies* 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 o imitazioni di oggetti di antichità o di interesse storico o archeologico, dichiarate espressamente non autentiche, 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 dell'esposizione o della vendita.

Non si applicano del pari ai restauri artistici che non abbiano ricostruito in modo determinante l'opera originale».

<sup>16</sup> Art. 518-*sexiesdecies* (Circostanze aggravanti): «La pena è aumentata da un terzo alla metà quando un reato previsto dal presente titolo:

stanze attenuanti<sup>17</sup>, art. 518-*duodevicies* confisca<sup>18</sup>, art. 518-*undevicies* fatto commesso all'estero<sup>19</sup>, art. 707-*bis* possesso ingiustificato di strumenti per il sondaggio del terreno o di apparecchiature per la rilevazione dei metalli<sup>20</sup>.

- 1) cagiona un danno di rilevante gravità;
- 2) è commesso nell'esercizio di un'attività professionale, commerciale, bancaria o finanziaria;
- 3) è commesso da un pubblico ufficiale o da un incaricato di pubblico servizio, preposto alla conservazione o alla tutela di beni culturali mobili o immobili;
- 4) è commesso nell'ambito dell'associazione per delinquere di cui all'articolo 416. Se i reati previsti dal presente titolo sono commessi nell'esercizio di un'attività professionale o commerciale, si applicano la pena accessoria di cui all'articolo 30 e la pubblicazione della sentenza penale di condanna ai sensi dell'articolo 36».

<sup>17</sup> Art. 518-*septiesdecies* (Circostanze attenuanti): «La pena è diminuita di un terzo quando un reato previsto dal presente titolo cagioni un danno di speciale tenuità ovvero comperti un lucro di speciale tenuità quando anche l'evento dannoso o pericoloso sia di speciale tenuità.

La pena è diminuita da un terzo a due terzi nei confronti di chi abbia consentito l'individuazione dei correi o abbia fatto assicurare le prove del reato o si sia efficacemente adoperato per evitare che l'attività delittuosa fosse portata a conseguenze ulteriori o abbia recuperato o fatto recuperare i beni culturali oggetto del delitto».

<sup>18</sup> Art. 518-*duodevicies* (Confisca): «Il giudice dispone in ogni caso la confisca delle cose indicate all'articolo 518-*undecies*, che hanno costituito l'oggetto del reato, salvo che queste appartengano a persona estranea al reato. In caso di estinzione del reato, il giudice procede a norma dell'articolo 666 del codice di procedura penale. La confisca ha luogo in conformità alle norme della legge doganale relative alle cose oggetto di contrabbando. Nel caso di condanna o di applicazione della pena su richiesta delle parti, a norma dell'articolo 444 del codice di procedura penale, per uno dei delitti previsti dal presente titolo, è sempre ordinata la confisca delle cose che servirono o furono destinate a commettere il reato e delle cose che ne costituiscono il prodotto, il profitto o il prezzo, salvo che appartengano a persone estranee al reato.

Quando non è possibile procedere alla confisca di cui al secondo comma, il giudice ordina la confisca del denaro, dei beni o delle altre utilità delle quali il reo ha la disponibilità, anche per interposta persona, per un valore corrispondente al profitto o al prodotto del reato.

Le navi, le imbarcazioni, i natanti e gli aeromobili, le autovetture e i motocicli sequestrati nel corso di operazioni di polizia giudiziaria a tutela dei beni culturali sono affidati dall'autorità giudiziaria in custodia giudiziale agli organi di polizia che ne facciano richiesta per l'impiego in attività di tutela dei beni medesimi».

<sup>19</sup> Art. 518-*undevicies* (Fatto commesso all'estero): «Le disposizioni del presente titolo si applicano altresì quando il fatto è commesso all'estero in danno del patrimonio culturale nazionale».

<sup>20</sup> Art. 707-*bis* (Possesso ingiustificato di strumenti per il sondaggio del terreno o di apparecchiature per la rilevazione dei metalli): «È punito con l'arresto fino a due anni e con l'ammenda da euro 500 a euro 2.000 chi è colto in possesso di strumenti per il sondaggio del terreno o di apparecchiature per la rilevazione dei metalli, dei quali non giustifichi

La trattazione che segue, per ragioni di spazio e di conseguente opportuna sinteticità, non potrà prendere partitamente in esame tutte le citate previsioni, anche quelle di cui al codice dei beni culturali e del paesaggio, e si soffermerà, invece, su talune di esse (in particolare, ma non solo, sul furto di beni culturali e sul danneggiamento di beni culturali e paesaggistici) onde porre in luce alcuni profili rilevanti, taluni nodi problematici dell'articolata disciplina <sup>21</sup>.

Giova premettere a riguardo il ruolo, propulsivo e inteso a sollecitare l'opera riformatrice, svolto dalla c.d. Convenzione di Nicosia; il trattato, adottato dal Consiglio d'Europa il 19 maggio 2017 e concernente le infrazioni coinvolgenti i beni culturali<sup>22</sup>, ratificato dall'Italia con legge n. 6 del

l'attuale destinazione, all'interno di aree e parchi archeologici, di zone di interesse archeologico, se delimitate con apposito atto dell'amministrazione competente, o di aree nelle quali sono in corso lavori sottoposti alle procedure di verifica preventiva dell'interesse archeologico secondo quanto previsto dalla legge».

<sup>21</sup> Sui reati contro il patrimonio culturale, dopo la legge n. 22/2022: CADOPPI, *Il "reato penale". Teorie e strategie di riduzione della criminalizzazione*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2022, p. 72 e ss.; DEMURO, *I delitti contro il patrimonio culturale nel codice penale: prime riflessioni sul nuovo titolo VIII-bis*, «Sist. pen.», 2022; IAGNEMMA, *I nuovi reati inerenti ai beni culturali. Sul persistere miope di una politica criminale ricondotta alla deterrenza punitiva*, «Arch. pen.», 2022, 1. Prima di detta legge, con riferimento alla legge n. 1089/1939 (tutela delle cose di interesse artistico o storico), poi al d.lgs. n. 490/1999 (testo unico in materia di beni culturali e ambientali), quindi al d.lgs. n. 42/2004 (codice dei beni culturali e del paesaggio) si vedano: MANTOVANI, *Lineamenti della tutela penale del patrimonio artistico*, «Riv. it. dir. proc. pen.», 1976, p. 59 e ss.; PIOLETTI, voce *Patrimonio artistico e storico nazionale (reati contro il)*, in *Enc. Dir.*, XXXII, Milano 1982; MOCCIA, *Riflessioni sulla tutela penale dei beni culturali*, «Riv. it. dir. proc. pen.», 1993, p. 1294 e ss.; DEMURO, *Beni culturali e tecniche di tutela penale*, Giuffrè, Milano 2002; MANNA (a cura di), *Il codice dei beni culturali e del paesaggio. Gli illeciti penali*, Giuffrè, Milano 2005; MANES, *La tutela penale*, in BARBATI, CAMMELLI, SCIULLO (a cura di), *Diritto e gestione dei beni culturali*, Il Mulino, Bologna 2011, p. 289 e ss.; *Beni culturali e sistema penale*, Atti del Convegno (Milano, 16 gennaio 2013), a cura di Manacorda, Visconti, Vita e Pensiero, Milano 2013; MANACORDA, *La circolazione illecita dei beni culturali nella prospettiva penalistica: problemi e prospettive di riforma*, in AA.VV., *Circolazione dei beni culturali mobili e tutela penale: un'analisi di diritto interno, comparato e internazionale*, Giuffrè, Milano 2015, p. 10 e ss.; MANES, *La circolazione illecita di beni artistici e archeologici. Risposte penali ed extrapenali a confronto*, *ivi*, p. 93 e ss.; PERINI, *Itinerari di riforma per la tutela penale del patrimonio culturale*, «www.lageislazionepenale.eu», 2018; VISCONTI, *Diritto penale dei beni culturali*, in *Diritto online Treccani approfondimenti enciclopedici*, Istituto dell'Enciclopedia Italia Treccani, Roma 2019.

<sup>22</sup> Il trattato è rubricato al n. 221 ed è reperibile nel sito internet del Consiglio di Europa, Ufficio Trattati, [www.coe.int/it/web/conventions](http://www.coe.int/it/web/conventions) (consultato il 2 agosto 2023). In argomento si veda D'AGOSTINO, *Dalla "vittoria di Nicosia" alla "navetta" legislativa: i nuovi orizzonti normativi nel contrasto ai traffici illeciti di beni culturali*, «Dir. pen. cont.», 2018, 1, p. 78 e ss.

21 gennaio 2022 e conseguente obbligo per il nostro Paese di disciplinare un adeguato sistema punitivo a protezione del patrimonio culturale, ha prospettato l'introduzione – connotata da cornici sanzionatorie proporzionate – del furto, dell'appropriazione indebita, dello scavo clandestino, dell'illecita rimozione e ritenzione di beni illegittimamente scavati, dell'illecita ritenzione degli stessi in caso di scavo autorizzato, dell'importazione illegale e della esportazione illecita di beni culturali, dell'acquisto di beni culturali mobili di provenienza illecita, della distruzione e del danneggiamento di beni culturali, della responsabilità degli enti con riguardo agli illeciti succitati e nei casi previsti da detta disciplina.

Da essa trae linfa l'introduzione – con la citata legge n. 22/2022 – del nuovo Titolo VIII-*bis* nel codice penale che muove dall'intento di porre in risalto la tutela approntata a difesa del patrimonio culturale, in esso ricompresi non solo i beni culturali ma anche – ove citato espressamente da taluni precetti del nuovo Titolo<sup>23</sup> – i beni paesaggistici; ciò in armonia con il dettato costituzionale (art. 9, Cost., commi 1 e 2)<sup>24</sup> che fa riferimento tra l'altro ai beni paesaggistici e a quelli culturali, il paesaggio e il

<sup>23</sup> Il riferimento va agli art. 518-*duodecies* c.p. (Distruzione, dispersione, deterioramento, deturpamento, imbrattamento e uso illecito di beni culturali o paesaggistici) e art. 518-*terdecies* c.p. (Devastazione e saccheggio di beni culturali e paesaggistici).

<sup>24</sup> 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.

Tutela l'ambiente, la biodiversità e gli ecosistemi, anche nell'interesse delle future generazioni. La legge dello Stato disciplina i modi e le forme della tutela degli animali». L'ultimo comma è come noto il frutto dell'intervento operato con legge costituzionale n. 1/2022, art. 1.

Di indubbia rilevanza la collocazione tra i Principi fondamentali della Carta costituzionale della tutela del paesaggio e del patrimonio culturale nazionale. A riguardo si veda il ricco approfondimento di CECCHETTI (*Commento all'art. 9*, in BIFULCO, CELOTTO, OLIVETTI (a cura di), *Commentario alla Costituzione*, I, UTET, Milano 2006, p. 221), che pone in risalto – con riferimento ai commi 1 e 2 dell'art. 9 Cost. – «il comune contesto rappresentato dal *valore estetico-culturale* in cui si manifesta l'esigenza di assicurare il progresso culturale della persona umana e dell'intera comunità civile». L'Autore (*op. cit.*, p. 222), significativamente, evidenzia altresì che: «l'azione dei poteri pubblici in relazione alla "tutela" del paesaggio e del patrimonio storico-artistico dovrà conformarsi almeno secondo due direttrici: in primo luogo, non potrà limitarsi alla semplice conservazione dei singoli beni già in essere, nei quali sia rinvenibile l'interesse storico-artistico o il rilievo paesaggistico, ma dovrà spingersi verso la loro progressiva valorizzazione in termini di memoria culturale da alimentare, garantendone l'adeguata e diffusa fruibilità; in secondo luogo, dovrà farsi carico di offrire impulso alle nuove manifestazioni culturali, artistiche e scientifiche, che potranno sfociare nella produzione di beni, a loro volta (auspicabilmente) da salvaguardare e valorizzare».

patrimonio storico e artistico nazionale, quali strumenti di cultura<sup>25</sup> che rappresentano di per sé un valore da proteggere in via autonoma e non, invece, quale portato, quale conseguenza della funzione sociale della proprietà<sup>26</sup>; a dimostrazione che non si tratti di tutela della proprietà comunemente intesa, si veda la fattispecie di danneggiamento di beni culturali (l'art. 518-*duodecies*), orientata a contrastare condotte di danneggiamento anche quando provenienti dal proprietario del bene culturale; in ciò differendo non poco l'orizzonte di tutela della previsione da quello della fattispecie comune di danneggiamento che non sanziona il proprietario che danneggia la cosa propria<sup>27</sup>.

Va detto subito che appare tra luci ed ombre l'inserimento nel codice penale dei suddetti precetti, e ciò perché così facendo si pone sì in risalto la specificità dell'interesse tutelato, «ma questa forma di tecnica casistica oltre a creare un titolo molto ampio e moltiplicare le fattispecie, crea il rischio di lacune, lasciando fuori per esempio reati come la rapina o l'estorsione<sup>28</sup>»; il ricorso alla tecnica casistica ha comportato la moltiplicazione delle incriminazioni e quest'ultima, come è stato evidenziato, «è un classico fenomeno della *overcriminalization*, il più possibile da evitare<sup>29</sup>».

Di poi, se la collocazione nel codice penale conferisce centralità al nuovo impianto normativo e questo – va aggiunto – in coerenza con la previsione della legge n. 103/2017 (recante *Modifiche al codice penale, al codice di procedura penale e all'ordinamento penitenziario*; art. 85 lett. q) intesa all'inserimento nel codice di tutte quelle fattispecie penali “che abbiano a diretto oggetto di tutela beni di rilevanza costituzionale”, tuttavia tale collocazione – subito di seguito al Titolo VIII recante “Dei delitti contro l'economia pubblica, l'industria e il commercio” – non pare la più adeguata: probabilmente, sarebbe stata più consona quella fianco a fianco, o meglio subito dopo il Titolo VI-*bis* dedicato ai “Delitti contro l'ambiente”.

<sup>25</sup> DEMURO, *I delitti contro il patrimonio culturale nel codice penale*, cit., p. 2, che con riguardo all'art. 9 Cost., commi 1 e 2, incisivamente afferma: «Dal complesso (sistematico) dei due commi si evince che non si tratta solo di attenzione verso cose, beni o interessi, ma del riconoscimento alla cultura del compito di formazione intellettuale dell'individuo attraverso processi educativi in senso ampio: paesaggio e patrimonio storico e artistico sono dunque strumenti di cultura». Si veda, ancora, DEMURO, *Beni culturali e tecniche di tutela penale*, cit., p. 29. In argomento altresì MANES, *La tutela penale*, cit., p. 290 e ss.; MANACORDA, *La circolazione illecita dei beni culturali nella prospettiva penalistica*, cit., p. 10 e ss.

<sup>26</sup> Su quest'ultima funzione, vedasi MACARIO, *Commento all'art. 42*, in BIFULCO, CELOTTO, OLIVETTI, *op. cit.*, p. 871 e ss.

<sup>27</sup> Sul tema si tornerà al paragrafo successivo, concernente l'interesse protetto.

<sup>28</sup> DEMURO, *I delitti contro il patrimonio culturale nel codice penale*, cit., p. 27.

<sup>29</sup> CADOPPI, *Il “reato penale”*, cit., p. 77.

Ciò poiché beni ambientali e beni culturali e paesaggistici rappresentano strumenti di tutela e sviluppo della personalità umana <sup>30</sup>, hanno dunque una forte connotazione comune, non ravvisabile certo in rapporto al citato Titolo VIII che, appunto, si occupa di delitti di ben altro tenore (ad es.: dall'art. 501 "Rialzo e ribasso fraudolento di prezzi sul pubblico mercato o nelle borse di commercio" all'art. 505 "Serrata o sciopero a scopo di solidarietà o di protesta", dall'art. 513 "Turbata libertà dell'industria o del commercio" all'art. 517-*ter* "Fabbricazione e commercio di beni realizzati usurpando titoli di proprietà industriale")<sup>31</sup>.

## 2. L'interesse protetto: il patrimonio culturale

Del fondamento costituzionale della tutela dei beni culturali e paesaggistici s'è accennato poc'anzi. La legge n. 22/2022 non offre una definizione del patrimonio culturale oggetto di tutela e, pertanto, di beni culturali e di beni paesaggistici ma certamente si rivolge ad entrambi i sottoinsiemi, ai beni creati dall'uomo e anche a quelli esistenti in natura<sup>32</sup>; in tema giova premettere che non tutte le fattispecie del nuovo Titolo sono applicabili all'uno e all'altro dei due sottoinsiemi. Ad esempio, ad entrambi si rivolgono i presidi a tutela dell'integrità, della fisicità di detti beni (la fattispecie di danneggiamento di cui all'art. 518-*duodecies* – per citarne una – trova applicazione tanto con riferimento ai beni culturali, quanto in relazione a quelli paesaggistici, a beni mobili e a beni immobili), mentre ai beni culturali sono dedicate le fattispecie a difesa della disponibilità dei beni (le fattispecie di furto e appropriazione indebita di beni culturali di cui rispettivamente agli artt. 518-*bis* e 518-*ter*, ma anche quelle di importazione e esportazione illecite di beni culturali di cui rispettivamente agli artt. 518-*decies* e 518-*undecies* – per citarne altre – sono rivolte ai beni culturali e non a quelli paesaggistici)<sup>33</sup>.

Per individuare la nozione di bene culturale e quella di bene paesaggistico, alle quali poter ricorrere applicando le nuove fattispecie del codice penale, un punto di riferimento è rappresentato dall'art. 2 del codice dei

<sup>30</sup> In tal senso, DEMURO, *I delitti contro il patrimonio culturale nel codice penale*, cit., p. 4.

<sup>31</sup> Si aggiunga, inoltre, ancora in punto di inadeguata collocazione del nuovo Titolo VII-*I-bis*, che quest'ultimo nessuna connotazione in comune ha nemmeno con il Titolo che lo segue, e cioè il Titolo IX recante "Dei delitti contro la moralità pubblica e il buon costume".

<sup>32</sup> Il "bello d'arte" e il "bello di natura" oggetto delle riflessioni di Immanuel Kant, nella *Critica del Giudizio (Kritik der Urteilkraft)*, celebre opera pubblicata nel 1790, per la cui traduzione italiana vedasi quella a cura di BOSI, UTET, Torino 1993.

<sup>33</sup> DEMURO, *I delitti contro il patrimonio culturale nel codice penale*, cit., p. 5.

beni culturali e del paesaggio (d.lgs. n. 42/2004) che definisce il patrimonio culturale identificando i beni culturali (comma 2) come «le cose immobili e mobili che, ai sensi degli articoli 10 e 11, presentano interesse artistico, storico, archeologico, etnoantropologico, archivistico e bibliografico e le altre cose individuate dalla legge o in base alla legge quali testimonianze aventi valore di civiltà», e i beni paesaggistici (comma 3) come «gli immobili e le aree indicati all'articolo 134, costituenti espressione dei valori storici, culturali, naturali, morfologici ed estetici del territorio, e gli altri beni individuati dalla legge o in base alla legge<sup>34</sup>».

<sup>34</sup> Di seguito gli articoli 10, 11, 134 richiamati dall'articolo 2 del codice dei beni culturali e del paesaggio; la normativa di settore rivela fin dai suoi primi passi, fin dall'articolo 2, la sua articolata complessità, con eccessiva caratterizzazione casistica come emerge da detti articoli 10 e 11.

Art. 10 (Beni culturali): «1. Sono beni culturali le cose immobili e mobili appartenenti allo Stato, alle regioni, agli altri enti pubblici territoriali, nonché ad ogni altro ente ed istituto pubblico e a persone giuridiche private senza fine di lucro, ivi compresi gli enti ecclesiastici civilmente riconosciuti, che presentano interesse artistico, storico, archeologico o etnoantropologico.

2. Sono inoltre beni culturali:

- a) le raccolte di musei, pinacoteche, gallerie e altri luoghi espositivi dello Stato, delle regioni, degli altri enti pubblici territoriali, nonché di ogni altro ente ed istituto pubblico;
- b) gli archivi e i singoli documenti dello Stato, delle regioni, degli altri enti pubblici territoriali, nonché di ogni altro ente ed istituto pubblico;
- c) le raccolte librerie delle biblioteche dello Stato, delle regioni, degli altri enti pubblici territoriali, nonché di ogni altro ente ed istituto pubblico, ad eccezione delle raccolte che assolvono alle funzioni delle biblioteche indicate all'articolo 47, comma 2, del decreto del Presidente della Repubblica 24 luglio 1977, n. 616.

3. Sono altresì beni culturali, quando sia intervenuta la dichiarazione prevista dall'articolo 13:

- a) le cose immobili e mobili che presentano interesse artistico, storico, archeologico o etnoantropologico particolarmente importante, appartenenti a soggetti diversi da quelli indicati al comma 1;
- b) gli archivi e i singoli documenti, appartenenti a privati, che rivestono interesse storico particolarmente importante;
- c) le raccolte librerie, appartenenti a privati, di eccezionale interesse culturale;
- d) le cose immobili e mobili, a chiunque appartenenti, che rivestono un interesse particolarmente importante a causa del loro riferimento con la storia politica, militare, della letteratura, dell'arte, della scienza, della tecnica, dell'industria e della cultura in genere, ovvero quali testimonianze dell'identità e della storia delle istituzioni pubbliche, collettive o religiose. Se le cose rivestono altresì un valore testimoniale o esprimono un collegamento identitario o civico di significato distintivo eccezionale, il provvedimento di cui all'articolo 13 può comprendere, anche su istanza di uno o più comuni o della regione, la dichiarazione di monumento nazionale;
- d-bis) le cose, a chiunque appartenenti, che presentano un interesse artistico, storico, archeologico o etnoantropologico eccezionale per l'integrità e la completezza del patrimonio culturale della Nazione;

e) le collezioni o serie di oggetti, a chiunque appartenenti, che non siano ricomprese fra quelle indicate al comma 2 e che, per tradizione, fama e particolari caratteristiche ambientali, ovvero per rilevanza artistica, storica, archeologica, numismatica o etnoantropologica, rivestano come complesso un eccezionale interesse.

4. Sono comprese tra le cose indicate al comma 1 e al comma 3, lettera a):

- a) le cose che interessano la paleontologia, la preistoria e le primitive civiltà;
- b) le cose di interesse numismatico che, in rapporto all'epoca, alle tecniche e ai materiali di produzione, nonché al contesto di riferimento, abbiano carattere di rarità o di pregio;
- c) i manoscritti, gli autografi, i carteggi, gli incunaboli, nonché i libri, le stampe e le incisioni con relative matrici, aventi carattere di rarità e di pregio;
- d) le carte geografiche e gli spartiti musicali aventi carattere di rarità e di pregio;
- e) le fotografie, con relativi negativi e matrici, le pellicole cinematografiche ed i supporti audiovisivi in genere, aventi carattere di rarità e di pregio;
- f) le ville, i parchi e i giardini che abbiano interesse artistico o storico;
- g) le pubbliche piazze, vie, strade e altri spazi aperti urbani di interesse artistico o storico;
- h) i siti minerari di interesse storico od etnoantropologico;
- i) le navi e i galleggianti aventi interesse artistico, storico od etnoantropologico;
- l) le architetture rurali aventi interesse storico od etnoantropologico quali testimonianze dell'economia rurale tradizionale.

5. 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 settanta anni, nonché le cose indicate al comma 3, lettera d-bis), che siano opera di autore vivente o la cui esecuzione non risalga ad oltre cinquanta anni».

Art. 11 (Cose oggetto di specifiche disposizioni di tutela): «1. Sono assoggettate alle disposizioni espressamente richiamate le seguenti tipologie di cose:

- a) gli affreschi, gli stemmi, i graffiti, le lapidi, le iscrizioni, i tabernacoli ed altri elementi decorativi di edifici, esposti o non alla pubblica vista, di cui all'articolo 50, comma 1;
- b) gli studi d'artista, di cui all'articolo 51;
- c) le aree pubbliche di cui all'articolo 52;
- d) le opere di pittura, di scultura, di grafica e qualsiasi oggetto d'arte di autore vivente o la cui esecuzione non risalga ad oltre settanta anni, a termini degli articoli 64 e 65, comma 4;
- e) le opere dell'architettura contemporanea di particolare valore artistico, a termini dell'articolo 37;
- f) le fotografie, con relativi negativi e matrici, gli esemplari di opere cinematografiche, audiovisive o di sequenze di immagini in movimento, le documentazioni di manifestazioni, sonore o verbali, comunque realizzate, la cui produzione risalga ad oltre venticinque anni, a termini dell'articolo 65, comma 3, lettera c);
- g) i mezzi di trasporto aventi più di settantacinque anni, a termini degli articoli 65, comma 3, lettera c), e 67, comma 2;
- h) i beni e gli strumenti di interesse per la storia della scienza e della tecnica aventi più di cinquanta anni, a termini dell'articolo 65, comma 3, lettera c);
- i) le vestigia individuate dalla vigente normativa in materia di tutela del patrimonio storico della Prima guerra mondiale, di cui all'articolo 50, comma 2.

1-bis. Per le cose di cui al comma 1, resta ferma l'applicabilità delle disposizioni di cui agli articoli 12 e 13, qualora sussistano i presupposti e le condizioni stabiliti dall'articolo 10».

Articolo 134 (Beni paesaggistici): «1. Sono beni paesaggistici:

Tali definizioni, tuttavia, appaiono improntate ad una scelta di fondo che non sembra quella operata, quanto meno in prevalenza, dal nuovo Titolo del codice penale introdotto dalla legge n. 22/2022. Vale a dire: il codice dei beni culturali e del paesaggio è orientato a tutelare il patrimonio culturale dichiarato tale (beni individuati dalla legge o in base alla legge), con ciò tendendo a soddisfare l'esigenza di perimetrare con esattezza la sfera di prescrizione del codice dei beni culturali e del paesaggio<sup>35</sup>. La possibile conseguenza negativa di questa scelta è intuitiva: lasciare senza tutela tutti quei beni non dichiarati quali facenti parte del patrimonio culturale (anzitutto, ma non solo, quella parte del patrimonio culturale legittimamente in mano ai privati, di privata proprietà)<sup>36</sup>.

Il codice penale, invece, nel suo nuovo Titolo in prevalenza non presuppone la necessità di siffatta perimetrazione; come detto, non contiene clausole atte a definire il patrimonio culturale, si riferisce ai beni culturali appartenenti allo Stato, rinvenuti nel sottosuolo o nei fondali marini, alle cose di interesse artistico, storico, archeologico, etnoantropologico, bibliografico, archivistico, ai beni paesaggistici, a istituti e luoghi della cultura, ma non li definisce. Ciò accredita la convinzione che il Legislatore abbia optato per la protezione del patrimonio culturale reale, per la difesa degli strumenti di cultura a prescindere dal fatto che per legge o in

a) gli immobili e le aree di cui all'articolo 136, individuati ai sensi degli articoli da 138 a 141;

b) le aree di cui all'articolo 142;

c) gli ulteriori immobili ed aree specificamente individuati a termini dell'articolo 136 e sottoposti a tutela dai piani paesaggistici previsti dagli articoli 143 e 156».

<sup>35</sup> Va detto tuttavia che non sempre le fattispecie penali contenute nel codice dei beni culturali e del paesaggio sono state indirizzate alla tutela del patrimonio culturale dichiarato: si veda il caso dell'illecito trasferimento all'estero di cose di interesse storico o artistico (l'abrogato art. 174 c.b.c.p.), in relazione al quale doveva essere disposta la confisca di cui a detto articolo, a prescindere dal fatto che, con riguardo ai beni oggetto di esportazione clandestina, fosse stata effettuata la dichiarazione di interesse culturale; così Cass. pen., sez. III, 3 novembre 2016, n. 17223, reperibile in [www.italgiure.giustizia.it](http://www.italgiure.giustizia.it) (consultato il 2 agosto 2023).

La riforma dello scorso anno ha collocato il delitto di uscita o esportazione illecite di beni culturali nel succitato art. 518-*undecies* c.p. e la correlata confisca nel parimenti menzionato art. 518-*duodevices* c.p., comma 1.

<sup>36</sup> DEMURO, *I delitti contro il patrimonio culturale nel codice penale*, cit., p. 31, a riguardo, con chiarezza: «Tutela del patrimonio culturale dichiarato significa circoscrivere la tutela ai soli beni il cui valore artistico è oggetto di previa dichiarazione. Invece tutela del patrimonio culturale reale significa assegnare protezione alle cose in virtù del loro intrinseco valore, indipendentemente dal previo riconoscimento di esso da parte delle autorità competenti». Sulla nozione di bene culturale si veda il contributo di E. Buoso in questo volume.

base alla legge siano dichiarati tali. E questo onde assicurare effettività di tutela, adeguata *performance* di tutela, pur nella consapevolezza che non definire esattamente, con certezza, cosa appartenga al patrimonio culturale e cosa no potrebbe comportare errori sulla qualifica culturale del bene e che la questione, con buona approssimazione, potrà sovente essere sollevata dagli autori dei reati in parola avanti all'autorità giudiziaria<sup>37</sup>.

Se la scelta del Titolo VIII-*bis* in prevalenza è a favore della tutela del patrimonio culturale reale, va aggiunto però quale sia la ragione per cui non tutto il nuovo Titolo è improntato a siffatta presa di posizione.

Certo all'ambito della protezione del patrimonio culturale reale vanno ascritte – ad esempio – fattispecie quali quelle di cui agli art. 518-*bis* (furto di beni culturali), art. 518-*ter* (appropriazione indebita di beni culturali) e art. 518-*quater* (ricettazione di beni culturali), art. 518-*quinquies* (impiego di beni culturali provenienti da delitto), art. 518-*sexies* (riciclaggio di beni culturali) e art. 518-*septies* (autoriciclaggio di beni culturali).

Non altrettanto è a dirsi – parimenti a titolo esemplificativo – con riguardo ad altri precetti quali quelli di cui agli art. 518-*novies* (violazioni in materia di alienazione di beni culturali), art. 518-*undecies* (uscita o esportazione illecite di beni culturali). Queste fattispecie, differentemente da quelle poc'anzi citate, sono caratterizzate dalla presenza di elementi normativi extrapenalici (l'immissione sul mercato di beni culturali «senza la prescritta autorizzazione», quanto al numero 1 dell'art. 518-*novies*; il trasferimento all'estero di beni culturali «senza attestato di libera circolazione o licenza di esportazione», per quel che concerne il comma 1 dell'art. 518-*undecies* o, ancora, sempre in questa previsione, il riferimento ad «altre cose oggetto di specifiche disposizioni di tutela ai sensi della normativa sui beni culturali») attinti dal codice dei beni culturali e del paesaggio e riferiti quindi al patrimonio culturale dichiarato. La presenza di siffatti elementi normativi comporta, e potrà senz'altro comportare, l'insorgenza di situazioni problematiche in quanto non è detto che il destinatario di questi precetti così connotati sia a conoscenza della peculiare disciplina di settore, contenuta nel codice dei beni culturali e del paesaggio<sup>38</sup>. Gli elementi normativi richiamati – si aggiunga – vanno interpre-

<sup>37</sup> In argomento, diffusamente, DEMURO, *I delitti contro il patrimonio culturale nel codice penale*, cit., p. 31.

<sup>38</sup> CADOPPI, *Il "reato penale"*, cit., p. 78, evidenzia che «molti dei reati in questione presuppongono la conoscenza delle norme a tutela dei beni culturali, ma sono tipizzati come reati comuni, e non come reati propri. Questo potrebbe creare problemi, visto che non è detto che il *quisque de populo* conosca certe normative specialistiche». Efficace l'esempio che, subito a seguire, svolge l'Autore e certamente condivisibile il commento: «Si pensi

tati alla luce della disciplina dettata da quest'ultimo codice, il che porta a interrogarsi su quale effettivamente sia la corretta collocazione di questi delitti e, probabilmente, a propendere proprio per il codice dei beni culturali e del paesaggio, che rappresenta il punto di riferimento per la regolamentazione di settore<sup>39</sup>. Del resto, che sia necessario collocare in parte nel codice penale e in parte nel codice dei beni culturali e del paesaggio (e quindi nella legge speciale, complementare) la complessa disciplina sul patrimonio culturale lo indica il principio della riserva di codice di cui all'art. 3-bis del codice penale<sup>40</sup>: nel codice penale le fattispecie modifica-

a chi si ritrova in casa un quadro e decide di venderlo a un amico che si trova all'estero. Non si può pretendere in simili casi la conoscenza in capo al comune cittadino di norme extrapenali che sottopongono a restrizioni simili operazioni, fra l'altro "controintuitive" in un modo globalizzato».

<sup>39</sup> DEMURO, *I delitti contro il patrimonio culturale nel codice penale*, cit., p. 32: «Va comunque e però sottolineato che la dipendenza di alcune fattispecie da precetti (elementi normativi) contenuti in altre fonti legislative e in particolare nel Codice dei beni culturali e del paesaggio (D. lgs. 42/2004) significa necessariamente il riferimento al patrimonio culturale dichiarato, il che rende complessa la comprensione di questi reati e avrebbe forse reso consigliabile una loro collocazione (mantenimento) nella legislazione complementare».

<sup>40</sup> Come noto l'art. 3-bis (Principio della riserva di codice), introdotto dal d.lgs. n. 21/2018 (*Disposizioni di attuazione del principio di delega della riserva di codice nella materia penale a norma dell'art. 1, comma 85, lettera q, della legge 23 giugno 2017, n. 103*), art. 1, stabilisce che: «Nuove disposizioni che prevedono reati possono essere introdotte nell'ordinamento solo se modificano il codice penale ovvero sono inserite in leggi che disciplinano in modo organico la materia». Sulla dibattuta tematica, va richiamato l'approfondimento svolto da AMBROSETTI, *Codice e leggi speciali. Progettare una riforma dopo la riserva di codice* (relazione tenuta al Convegno dell'AIPDP, dal titolo "Il diritto penale tra recenti modifiche e progetti di riforma", Torino, 9-10 novembre 2018), «Discrimen», 2018, 6, il quale afferma: «il decreto, non limitandosi a disporre un nuovo criterio per la legiferazione futura, ha provveduto ad una riorganizzazione della normativa penale già esistente "attraverso l'inserimento nel codice penale di tutte le fattispecie criminose previste da disposizioni di legge in vigore che abbiano a diretto oggetto di tutela beni di rilevanza costituzionale"». Entro le virgolette in alto, un inciso tratto dalla lettera q) del comma 85 dell'art. 1 della legge n. 103/2017. L'Autore prosegue poi (*op. cit.*, p. 7) evidenziando che «la scelta di trasferire nel codice "le disposizioni di legge in vigore che abbiano a diretto oggetto di tutela beni di rilevanza costituzionale" indica chiaramente la via al legislatore per una politica criminale, la quale – anche se non necessariamente ancorata all'idea di un diritto penale minimo – sia in linea con i principi di sussidiarietà ed ultima ratio in materia penale. In simile prospettiva, quindi, il principio di "riserva di codice" potrebbe finalmente rappresentare la chiave di svolta per una nuova fase di legislazione penale finalmente ancorata ai principi costituzionali che devono guidare il legislatore nella politica criminale». In materia si vedano altresì DONINI, *L'art. 3 bis c.p. in cerca del disegno che la riforma Orlando ha forse immaginato*, «Dir. pen. proc.», 2018, p. 429 e ss.; GALLO, *La cosiddetta riserva di codice nell'art. 3-bis: buona l'idea, non così l'attuazione*, «Dir. pen. cont.», 2018; PADOVANI,

tive del codice stesso (ad es. il furto, l'appropriazione indebita, la ricettazione, il danneggiamento di beni culturali) e nel codice dei beni culturali e del paesaggio quelle fattispecie connotate da elementi normativi dallo stesso provenienti e da caratterizzazione tecnica molto specializzata (ad es. le violazioni in materia di alienazione, l'importazione nonché l'uscita o esportazione illecite di beni culturali)<sup>41</sup>.

### **2.1. Il differente orientamento di tutela con riguardo alla contraffazione di opere d'arte**

Ancora in punto di bene giuridico tutelato, va svolta una ulteriore considerazione intesa a caratterizzare l'ambito dello stesso; se – lo si è detto – per la più parte dei precetti contenuti nel Titolo VIII-*bis* la linea di tutela è rappresentata dalla protezione del patrimonio culturale, questo non vale – fatto salvo quanto si preciserà in seguito – per tutti.

Il riferimento va al delitto di contraffazione di opere d'arte (art. 518-*quaterdecies*), fattispecie sovente applicata nella pratica giudiziaria, basti pensare che nel solo anno 2022 sono stati effettuati sequestri di oltre milleduecento opere contraffatte che, se poste in vendita sul mercato – e dunque credute originali anziché contraffatte – avrebbero potuto muovere un giro d'affari di oltre ottantasei milioni di euro<sup>42</sup>; essa, pur inserita nel codice penale, in detto Titolo, non condivide la stessa linea di tutela poc'anzi cennata: qui si tratta piuttosto di tutela del patrimonio di coloro che acquistano opere d'arte (o meglio: cose che detti soggetti ritengono tali, ma in realtà non lo sono); una tutela avanzata allo stadio del pericolo, posto che la fattispecie di contraffazione non pretende né il conseguimento di un profitto in capo all'autore del reato (il profitto trova spazio nell'ambito del dolo specifico di cui al numero 1 di detto articolo) né la causazione di un danno patrimoniale alla persona offesa; l'intento, è stato posto in luce, è quello di tutelare scambi regolari e corretti nel mercato

*Il testimone raccolto. L'ennesima riforma alle prese con i nodi persistenti del sistema penale*, «Arch. pen.», 2018, suppl. al n. 1, p. 13 e ss.; PALIERO, *La "riserva di codice" messa alla prova: deontica idealistica versus deontica realistica*, «Discrimen», 2020; PAPA, *Dal codice penale "scheumorfico" alle playlist. Considerazioni inattuali sul principio della riserva di codice*, «Dir. pen. cont.», 2018, p. 129 e ss.

<sup>41</sup> DEMURO, *I delitti contro il patrimonio culturale nel codice penale*, cit., p. 34.

<sup>42</sup> Vedasi a riguardo l'interessante e articolato *report* annuale, Attività operativa 2022, del Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale, reperibile in [www.beniculturali.it/carabinieriipc](http://www.beniculturali.it/carabinieriipc) (consultato il 2 agosto 2023).

artistico e dell'antiquariato<sup>43</sup>, garantire la correttezza delle transazioni commerciali in questi ambiti<sup>44</sup>.

Tuttavia, pare di potere dire che una matrice pubblicistica affiora anche in questa fattispecie e viene rivelata dalla confisca allocata nell'ultimo comma<sup>45</sup>: la ragion d'essere del provvedimento ablativo avente ad oggetto gli esemplari contraffatti, particolarmente rigoroso nella sua applicazione trattandosi di confisca obbligatoria, non pare trovare adeguato fonda-

<sup>43</sup> DEMURO, *I delitti contro il patrimonio culturale nel codice penale*, cit., p. 28: «gli oggetti vengono presi in considerazione non per il loro valore culturale (quando lo abbiano) ma per la loro attitudine a costituire oggetto di commercio nel mercato artistico e dell'antiquariato. Il ruolo assolutamente secondario rivestito dalla tutela del patrimonio storico-artistico è dimostrato anche dalla presenza di un dolo specifico, che indirizza l'interpretazione della norma verso una direzione offensiva di stampo patrimoniale».

<sup>44</sup> La fattispecie penale in questione ripropone per la più parte il contenuto dell'abrogato art. 178 c.b.c.p., pur con sensibilmente innalzata risposta sanzionatoria: reclusione da tre mesi fino a quattro anni e multa da euro 103 a euro 3.099, la previsione abrogata, *versus* reclusione da uno a cinque anni e multa da euro 3.000 a euro 10.000 previste dalla riforma. In argomento si vedano i contributi di BELLACOSA, *Patrimonio archeologico, storico e artistico nazionale (tutela penale del)*, in *Enc. giur.*, XXII, 1990, p. 6; ROSI, *Opere d'arte (contraffazione o alterazione di)*, «Dig. disc. pen.», 1995, IX, p. 1; LEMME, *La contraffazione e alterazione d'opere d'arte nel diritto penale*, II, Cedam, Padova 2001; MANES, *La tutela penale*, cit., p. 302 e ss.; 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*, cit., p. 263 e ss.; VISCONTI, *Diritto penale dei beni culturali*, cit. Proprio in ragione del fatto che il precetto appare posto a tutela della regolarità ed onestà degli scambi nel mercato artistico, e non a tutela dell'integrità delle opere, è stato ritenuto che il reato di contraffazione di opere d'arte già contenuto nell'art. 127 d.lgs. n. 490/1999 e in seguito sostituito dall'art. 178 d.lgs. n. 42/2004 sia configurabile anche quando l'attività vietata concerne opere di autori viventi o la realizzazione delle quali non risalga ad oltre cinquanta anni; così Cass. pen., sez. III, 13 marzo 2007, n. 26072. Si veda anche Cass. pen., sez. II, 7 aprile 2004, n. 18041. In punto di bene tutelato, vanno ricordate altre due – precedenti – pronunce della Suprema Corte: entrambe riferite alla legge n. 1062/1971 (recante norme penali sulla contraffazione o alterazione di opere d'arte), ravvisano l'interesse protetto nella lealtà commerciale concorrente con quello individuato nella fede pubblica (con ciò negando efficacia esimente alla riconoscibilità del falso da parte del collezionista); così Cass. pen., sez. III, 20 ottobre 1995, n. 11253, e analogamente Cass. pen., sez. III, 25 febbraio 2000, n. 4084. Per Cass. pen., sez. III, 24 marzo 2011, n. 26710, il reato di contraffazione di opere d'arte (riferimenti in sentenza: art. 127 d.lgs. n. 490/1999 e art. 178 d.lgs. n. 42/2004) non si configura in ragione della inidoneità della condotta solo quando, per la grossolanità della contraffazione, il falso risulti così palese 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 normale aspirante compratore.

<sup>45</sup> Così dispone l'ultimo comma dell'art. 518-*quaterdecies*: «È sempre ordinata la confisca degli esemplari contraffatti, alterati o riprodotti delle opere o degli oggetti indicati nel primo comma, 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».

mento nell'esigenza di tutela del patrimonio, dell'integrità patrimoniale degli acquirenti di opere d'arte. Pare invece che, quanto meno di riflesso, il Legislatore abbia inteso attribuire un ruolo nella disciplina penale a protezione del patrimonio culturale anche alla fattispecie di contraffazione in argomento; non sembra infatti fuori luogo affermare che un corretto svolgersi delle transazioni commerciali, degli scambi nel mercato artistico e dell'antiquariato, non inquinato da oggetti contraffatti, giovi anche al patrimonio culturale che, nei limiti di legge, può essere oggetto di transazioni commerciali suscettibili – pur non sempre – di permettere alla collettività maggiore fruibilità delle opere d'arte. Si pensi, ad esempio, all'acquisto da parte di una struttura museale, pubblica o privata, di un'opera d'arte o di un reperto di interesse archeologico già appartenente a una collezione privata non fruibile dal pubblico; evidente l'interesse del museo di acquistare un'opera d'arte autentica, onde permetterne la fruizione alla collettività, senza incorrere nella malaugurata ipotesi di acquisto di opera contraffatta e cioè di ciò che non è un bene culturale.

### **3. Taluni profili problematici in relazione al furto di beni culturali e al danneggiamento di beni culturali e paesaggistici**

Come anticipato nell'introduzione, essendo improntata la presente trattazione a sintetività con l'intento di inquadrare – senza pretesa di esaustività – taluni profili critici dell'attuale disciplina, le riflessioni che seguono sono rivolte essenzialmente a saggiare gli strumenti di tutela a contrasto del furto e del danneggiamento di beni culturali.

L'esigenza di offrire adeguata protezione al patrimonio culturale si faceva sentire da tempo anzitutto con riguardo proprio al furto e al danneggiamento in parola, che prima della riforma del 2022 potevano “contare” su di un sistema di tutela all'evidenza carente e parziale. Vediamo perché.

Quanto al furto, era prevista solo una circostanza aggravante in qualche, pur ridotta, misura applicabile al patrimonio culturale, e cioè quella del numero 7 dell'art. 625 c.p. («se il fatto è commesso su cose esistenti in uffici o stabilimenti pubblici, o sottoposte a sequestro o pignoramento, o esposte per necessità o per consuetudine o per destinazione alla pubblica fede, o destinate a servizio pubblico o di pubblica utilità, difesa o reverenza»), in essa ravvisando incluso il patrimonio culturale in considerazione della pubblica fruizione che connota – come detto – i beni culturali. Certamente insoddisfacente era l'affidare la protezione del patrimonio cul-

turale ad una circostanza aggravante, per giunta – come ovvio – esposta al rischio di soccombere nel giudizio di bilanciamento con concorrenti circostanze attenuanti, allorquando queste ultime ritenute prevalenti dal giudicante<sup>46</sup>.

Non migliore la situazione per quel che concerneva il danneggiamento<sup>47</sup>: è pur vero che a far data dal d.lgs. n. 7/2016, del 15 gennaio 2016, il danneggiamento di cose di interesse storico o artistico è divenuta autonoma fattispecie penale contenuta al numero 1 del comma 2 dell'art. 635 c.p. (in precedenza l'art. 635 proponeva una circostanza aggravante, collocata al numero 3 del comma 2, comportando così il medesimo rischio testé evidenziato per la citata circostanza aggravante del numero 7 dell'art. 625 c.p.); ma è altrettanto vero che il delitto in questione non conteneva nella sua sfera applicativa due importanti situazioni, il danneggiamento colposo e il danneggiamento di cosa propria, risposta (poco performante) ai quali veniva e viene tuttora offerta dalla fattispecie contravvenzionale di cui all'art. 733 c.p. (Danneggiamento al patrimonio archeologico, storico o artistico nazionale)<sup>48</sup>. Quest'ultima evidenza significativa criticità: si riferisce alla nozione di “monumento” – più delimitata rispetto al riferimento alle “cose di interesse storico o artistico” – nonché di “cosa propria” richiedendo tuttavia che all'autore sia noto il rilevante pregio della cosa danneggiata; come se non bastasse, la fattispecie è connotata da una

<sup>46</sup> DEMURO, *I delitti contro il patrimonio culturale nel codice penale*, cit., p. 10, con condivisibile incedere critico: «La circostanza aggravante prevista nell'art. 625 n. 7 c.p. era all'evidenza misura del tutto inadeguata rispetto all'obiettivo di un'efficace salvaguardia del patrimonio culturale. Innanzitutto l'applicazione della circostanza poteva essere completamente elisa dal concorso di circostanze attenuanti ritenute dal giudice prevalenti nel giudizio di bilanciamento. Inoltre rimaneva dubbia la riconducibilità all'aggravante dei beni culturali di proprietà privata. Infine, sul piano concreto, irragionevolmente si parificava, dal punto di vista della norma applicabile, il furto di opere d'arte a quello degli autoveicoli parcheggiati sulla pubblica via e a quello compiuto nei supermercati».

<sup>47</sup> DEMURO, *Beni culturali e tecniche di tutela penale*, cit., p. 87 e ss.

<sup>48</sup> Art. 733 c.p. (Danneggiamento al patrimonio archeologico, storico o artistico nazionale): «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 nocumento al patrimonio archeologico, storico o artistico nazionale, con l'arresto fino a un anno o con l'ammenda non inferiore a euro 2.065. Può essere ordinata la confisca della cosa danneggiata o comunque deteriorata». In argomento si veda l'analisi di TRONCONE, *La tutela penale del patrimonio culturale italiano e il deterioramento strutturale del reato dell'art. 733 c.p.*, «Dir. pen. cont.», 2016; VISCONTI, *Diritto penale dei beni culturali*, cit. MANTOVANI, *Lineamenti della tutela penale del patrimonio artistico*, cit., p. 77, ha evidenziato come la struttura della contravvenzione comporti problemi probatori e di effettiva applicabilità del precetto. In argomento anche MANES, *La tutela penale*, cit., p. 298.

condizione obiettiva di punibilità («se dal fatto deriva un nocumento al patrimonio archeologico, storico o artistico nazionale») non certo facile da accertare<sup>49</sup>.

### **3.1. Il furto di beni culturali e i suoi rapporti con le contravvenzioni di cui all'art. 175 c.b.c.p. (violazioni in materia di ricerche archeologiche) e all'art. 707-bis c.p. (possesso ingiustificato di strumenti per il sondaggio del terreno o di apparecchiature per la rilevazione dei metalli)**

La riforma ha dunque introdotto la nuova fattispecie (art. 518-*bis*) di furto di beni culturali<sup>50</sup>; essa ripropone la struttura del furto comune – dalla quale previsione s'è resa tuttavia autonoma – qualificandola sotto il profilo dell'oggetto materiale e cioè il bene culturale mobile altrui (quindi: impossessamento di detto bene, con sottrazione a chi lo detiene, al fine di trarne profitto) e aggiungendo altresì nel suo spazio d'azione l'impossessamento di beni culturali appartenenti allo Stato rinvenuti nel sottosuolo o nei fondali marini (in questo caso senza l'evidenza di una condotta di sottrazione), previsione – quest'ultima, dedicata ai beni culturali appartenenti allo Stato rinvenuti nel sottosuolo o nei fondali marini – già contenuta nell'abrogato art. 176 del codice dei beni culturali e del paesaggio. In argomento vanno precisati i riferimenti normativi in forza dei quali viene sancita l'appartenenza allo Stato di tali beni: si tratta dell'art. 91 del codice dei beni culturali e del paesaggio che, con riguardo ai beni culturali ritrovati nel sottosuolo o sui fondali marini, dispone inequivocabilmente che «appartengono allo Stato e, a seconda che siano immobili o mobili, fanno parte del demanio o del patrimonio indisponibile» e richiama sul punto le previsioni del codice civile (art. 822, sul demanio pubblico; art.

<sup>49</sup> In giurisprudenza si veda: Cass. pen., sez. III, 6 marzo 2013 n. 15992, secondo la quale tra gli elementi che costituiscono la contravvenzione di cui all'art. 733 c.p., vi è quello della derivazione dalla condotta tenuta di un danno al patrimonio archeologico nazionale, atteso che il nocumento costituisce una condizione obiettiva di punibilità, nonché la consapevolezza del soggetto agente titolare della cosa danneggiata del rilevante pregio del bene (anche in assenza della imposizione del vincolo di cui – al tempo – alla legge n. 1089/1939). Una precedente pronuncia (Cass. pen., sez. III, 24 ottobre 2008, n. 42893) aveva posto l'accento sul fatto che la qualifica di soggetto attivo della contravvenzione in parola compete anche a chi riveste la qualifica pubblica di sindaco nel caso in cui i beni danneggiati costituiscano “monumento” e rivestano un rilevante interesse culturale, tale da rendere incontrovertibile la loro appartenenza al patrimonio archeologico, storico o artistico nazionale.

<sup>50</sup> Il testo della fattispecie è riportato sopra, alla nota 2.

826, sul patrimonio indisponibile). È stato opportunamente evidenziato che il presupposto dell'impossessamento, pur non previsto espressamente dall'art. 518-*bis*, è il ritrovamento dei beni culturali, vuoi all'esito di scoperte casuali vuoi quale frutto di ricerche date in concessione<sup>51</sup>.

È indubbiamente un fatto positivo l'introduzione di questa fattispecie nel nostro ordinamento, intesa a tutelare i beni culturali tanto di proprietà di privati quanto di proprietà dello Stato; in quest'ultimo caso – non pare fuori luogo puntualizzare – è chiaro il compito di contrastare un'offesa rilevante all'interesse protetto in ragione del venir meno, con la sottrazione allo Stato, di un ruolo fondamentale dei beni culturali e cioè la loro fruibilità da parte della collettività, quali strumenti di promozione e sviluppo della cultura<sup>52</sup>.

Il delitto in esame offre inoltre uno spunto di riflessione circa i suoi rapporti con altre due incriminazioni, ma di carattere contravvenzionale, entrambe strutturate sulla soglia del pericolo astratto: quella di cui all'art. 175 c.b.c.p. (violazioni in materia di ricerche archeologiche) e quella di cui all'art. 707-*bis* c.p. (possesso ingiustificato di strumenti per il sondaggio del terreno o di apparecchiature per la rilevazione dei metalli).

La prima<sup>53</sup> punisce chi esegue ricerche per il ritrovamento di beni culturali senza concessione o senza rispettare le prescrizioni impartite dall'amministrazione, nonché chi non effettua denuncia tempestivamente circa i beni culturali rinvenuti in modo fortuito. L'effettuazione di ricerche non coronate da successo, non comportanti l'impossessamento dei

<sup>51</sup> La precisazione è stata fatta da DEMURO, *I delitti contro il patrimonio culturale nel codice penale*, cit., 13, con richiamo puntuale degli artt. 90 e 89 del codice dei beni culturali e del paesaggio, rispettivamente riguardanti le scoperte fortuite e quelle effettuate a seguito di concessioni di ricerca.

<sup>52</sup> Rilevante l'attività criminale da contrastare, e contrastata con successo, dall'Autorità giudiziaria: nell'anno 2022 sono stati recuperati 80.522 beni d'arte, dei quali oltre diciassettemila beni archeologici, oltre ventunomila reperti paleontologici, oltre novemila beni antiquari, archivistici, librari, per un valore complessivo stimato di oltre ottantaquattromilioni di euro. Vedasi a riguardo il già citato *report* annuale, Attività operativa 2022, del Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale, reperibile in [www.beniculturali.it/carabinieriipc](http://www.beniculturali.it/carabinieriipc) (consultato il 2 agosto 2023). Articolate informative sull'attuale tematica si possono reperire anche su *The Journal of Cultural Heritage Crime* ([www.journalchc.com](http://www.journalchc.com)).

<sup>53</sup> Art. 175 c.b.c.p. (Violazioni in materia di ricerche archeologiche): «È punito con l'arresto fino ad un anno e l'ammenda da euro 310 a euro 3.099: a) chiunque esegue ricerche archeologiche o, in genere, opere per il ritrovamento di cose indicate all'articolo 10 senza concessione, ovvero non osserva le prescrizioni date dall'amministrazione; b) chiunque, essendovi tenuto, non denuncia nel termine prescritto dall'articolo 90, comma 1, le cose indicate nell'articolo 10 rinvenute fortuitamente o non provvede alla loro conservazione temporanea».

beni culturali appartenenti allo Stato, non configura pertanto tentativo di furto di beni culturali, e questo appunto perché le predette violazioni in materia di ricerche archeologiche integrano già di per sé la fattispecie contravvenzionale in parola che, invece, cederà il passo al furto di beni culturali (nella sua conformazione rappresentata dall'impossessamento di beni culturali appartenenti allo Stato rinvenuti nel sottosuolo o nei fondali marini) allorché le ricerche siano coronate da successo e ad esse consegua detto impossessamento<sup>54</sup>.

<sup>54</sup> È un caso quindi di concorso apparente di norme e, si è ritenuto, che esso sia governato dal principio di sussidiarietà; in tal senso DEMURO, *I delitti contro il patrimonio culturale nel codice penale*, cit., p. 33: «abbiamo già posto in rilievo questa e altre complicate ipotesi di concorso, per le quali va sciolto il nodo se apparente o reale, se di sussidiarietà tacita (o di consunzione o di specialità reciproca) o di concorso formale di reati, in particolare quando alla realizzazione della fattispecie di pericolo (di solito compresa nella legislazione complementare), incentrata sulla mancanza di autorizzazione, si accompagna o segue il compimento della fattispecie di danno (inserita nel codice penale)». Vedasi tuttavia ROMANO, *Commentario sistematico del codice penale*, I, III ed., Giuffrè, Milano 2004, p. 183 e ss.; l'Autore analizza i criteri di soluzione del concorso apparente di norme, anche diversi dal principio di specialità, e critica l'ampia sfera di prensione del principio di sussidiarietà in ordinamento come quello italiano che ha appositamente disciplinato il principio di specialità, per cui «sembra preferibile non ricondurre alla sussidiarietà casi che sono riferibili alla specialità come intesa nell'art. 15» (*op. cit.*, p. 183). Si veda inoltre l'articolato contributo di AMBROSETTI, *Materia regolata da più leggi penali o da più disposizioni della medesima legge penale. Il principio di specialità*, in RONCO, AMBROSETTI, MEZZETTI (a cura di), *La legge penale. Fonti, tempo, spazio, persone*, Zanichelli, Bologna 2016, p. 439 e ss. In argomento si fa riferimento altresì all'analisi condotta da SILVA (*Sistema punitivo e concorso apparente di illeciti*, Giappichelli, Torino 2018, p. 198 e ss.) che propende per un concorso apparente di norme – anche di carattere infra-sistematico, tra illecito penale e illecito amministrativo – risolto in forza dei principi di specialità e consunzione. La giurisprudenza formatasi prima dell'attuale riforma ha avuto modo di esprimersi a più riprese sul reato di impossessamento illecito di beni culturali appartenenti allo Stato (già previsto come detto nell'abrogato art. 176 c.b.c.p.), evidenziandone il concorso con quello di cui al succitato art. 175 c.b.c.p. (violazioni in materia di ricerche archeologiche); quest'ultimo infatti, nella sua declinazione consistente nell'eseguire ricerche archeologiche senza la prescritta concessione, si realizza indipendentemente dal rinvenimento di beni d'interesse archeologico (ciò poiché la rilevanza penale della condotta deriva dall'assenza di permesso per la ricerca), mentre l'impossessamento può essere compiuto anche da chi sia titolare della concessione per la ricerca; così Cass. pen., sez. III, 26 ottobre 2007, n. 44967, analogamente Cass. pen., sez. III, 7 maggio 2015, n. 9927. Ancora in tema di impossessamento illecito di beni culturali appartenenti allo Stato (in relazione all'abrogato art. 176 c.b.c.p.) va segnalata Cass. pen., sez. III, 22 giugno 2010 n. 33977; in questo caso, tuttavia, non in punto di concorso di reati, bensì di rinvenimento di beni culturali da parte di soggetto diverso dall'autore dell'impossessamento; a riguardo la Suprema Corte ha ritenuto che il reato in questione risulti integrato in capo all'autore dell'impossessamento anche se non a costui sia riferibile detto rinvenimento. In argomento è stato altresì chiarito

La seconda<sup>55</sup> – con ancora maggiore anticipazione di tutela – sanziona chi è colto in possesso di strumenti per il sondaggio del terreno o di apparecchiature per la rilevazione dei metalli, dei quali non giustifichi l'attuale destinazione, all'interno di zone di interesse archeologico. La previsione per vero non richiede che tali strumenti siano effettivamente utilizzati nella ricerca di beni culturali; basta il loro possesso ingiustificato – all'interno di aree archeologiche – per ritenere integrata la fattispecie contravvenzionale, che ha quindi comportato con la sua introduzione l'ingresso nella sfera di prescrizione penale di una condotta che in precedenza poteva al più rientrare nell'ambito degli atti preparatori dell'abrogato delitto di cui all'art. 176 del codice dei beni culturali e del paesaggio (Impossessamento illecito di beni culturali appartenenti allo Stato). Qualora poi la ricerca di beni culturali effettuata impiegando tali strumenti si riveli fruttuosa, anche questa contravvenzione cederà il passo alla fattispecie delittuosa di cui all'art. 518-*bis*, risolvendo quindi nel senso dell'apparenza il concorso di norme<sup>56</sup>.

che l'integrazione del reato di impossessamento illecito di beni culturali (abrogato art. 176 c.b.c.p.) non richiede, proprio perché si tratta di beni appartenenti allo Stato, l'accertamento dell'interesse culturale né che i medesimi presentino un particolare pregio o siano qualificati come culturali da un provvedimento amministrativo; è sufficiente che la "culturalità" sia ricavabile dalle caratteristiche oggettive dei beni; così Cass. pen., sez. III, 16 luglio 2020, n. 24988. Cass. pen., sez. III, 27 maggio 2004, n. 28929, si è occupata di altra, sempre rilevante, tematica, e cioè quella inerente alla prova della illegittima provenienza dei beni di interesse archeologico: la Suprema Corte ha chiarito che la prova di detta illegittima provenienza, al fine della configurabilità del reato di impossessamento illecito di beni culturali appartenenti allo Stato (anche nella formulazione dell'art. 176 c.b.c.p.), non è a carico dell'imputato, bensì della pubblica accusa. L'illecito impossessamento di beni culturali appartenenti allo Stato (al tempo art. 125 d.lgs. n. 490/1999 e prima ancora art. 67 legge n. 1089/1939) è stato ritenuto (Cass. pen., sez. II, 10 dicembre 2003, n. 49413) reato presupposto del delitto di ricettazione di reperti archeologici.

<sup>55</sup> Per comodità di lettura, si riporta nuovamente la disposizione. Art. 707-*bis* c.p. (Possesso ingiustificato di strumenti per il sondaggio del terreno o di apparecchiature per la rilevazione dei metalli): «È punito con l'arresto fino a due anni e con l'ammenda da euro 500 a euro 2.000 chi è colto in possesso di strumenti per il sondaggio del terreno o di apparecchiature per la rilevazione dei metalli, dei quali non giustifichi l'attuale destinazione, all'interno di aree e parchi archeologici, di zone di interesse archeologico, se delimitate con apposito atto dell'amministrazione competente, o di aree nelle quali sono in corso lavori sottoposti alle procedure di verifica preventiva dell'interesse archeologico secondo quanto previsto dalla legge».

<sup>56</sup> Criticamente, nei confronti della contravvenzione (di cui all'art. 707-*bis* c.p.), CADOPPI, "Il reato penale", cit., p. 78; secondo l'Autore «appare anch'essa esagerata. Il rischio – vista anche la punibilità per colpa – è che venga ad essere colpito da una simile disposizione non solo il callido "tombarolo", ma anche il ragazzino che per curiosità – invece di giocare alla *play station* – va alla più apprezzabile ricerca di monetine o di altri oggetti col *metal*

### 3.2. Il danneggiamento di beni culturali e paesaggistici

Passando ora all'altra rilevante fattispecie introdotta dalla legge n. 22/2022 oggetto della presente analisi, il danneggiamento di beni culturali o paesaggistici, e cioè l'art. 518-*duodecies* recante in rubrica, meno incisivamente, "Distruzione, dispersione, deterioramento, deturpamento, imbrattamento e uso illecito di beni culturali o paesaggistici", va apprezzata anche in questo caso la raggiunta autonomia dell'incriminazione rispetto al danneggiamento comune, significativamente riscritto per far fronte in modo più efficace alle esigenze di tutela del patrimonio culturale, e quindi dei beni culturali ma anche – e qui sta una prima novità – dei beni paesaggistici. La disposizione punisce chiunque distrugge, disperde, deteriora o rende in tutto o in parte inservibili o non fruibili i predetti beni, vuoi altrui vuoi propri; contempla, tra le altre, una tipologia di danno in particolare, e cioè quello consistente nel rendere non fruibili beni culturali e paesaggistici<sup>57</sup> alla collettività, che rappresenta un'altra novità della fattispecie, rispetto a quella comune. Ciò si pone in armonia con le istanze di tutela illustrate nel paragrafo 2, vale a dire l'esigenza di proteggere il patrimonio culturale per la funzione alla quale esso è deputato, e cioè quale strumento di cultura, di promozione e sviluppo della cultura<sup>58</sup>.

*detector*, magari errando colpevolmente sulla natura di zona di interesse archeologico del luogo delle sue ricerche». Il raffronto tra l'art. 175 c.b.c.p. (Violazioni in materia di ricerche archeologiche) e l'art. 707-*bis* c.p. (Possesso ingiustificato di strumenti per il sondaggio del terreno o di apparecchiature per la rilevazione dei metalli) suscita perplessità: il secondo, connotato da maggior anticipazione di tutela rispetto al primo, è tuttavia punito di più (arresto fino a due anni e ammenda da euro 500 a euro 2.000, rispetto all'arresto fino ad un anno e ammenda da euro 310 a euro 3.099 previsto dal primo).

<sup>57</sup> DEMURO, *I delitti contro il patrimonio culturale nel codice penale*, cit., p. 25: «La novità rappresentata dalla tipologia di danno (alternativa, secondo il tenore della norma) della "non fruibilità" potrebbe ritenersi una conseguenza logica delle altre forme di lesione descritte nella norma, ma non possono nemmeno escludersi applicazioni diverse e aggiuntive, che non incidano strettamente sulla materialità: sarà qui la prassi a segnare i confini di questo allargamento».

<sup>58</sup> Posto che il nuovo Titolo subito dopo il delitto di danneggiamento di beni culturali o paesaggistici (art. 518-*duodecies*) ha inserito quello di devastazione e saccheggio di detti beni (art. 518-*terdecies*), va tracciato pur sinteticamente un distinguo tra i concetti di devastazione e danneggiamento. Rileva DEMURO, *I delitti contro il patrimonio culturale nel codice penale*, cit., p. 27, che il concetto di devastazione concerne una situazione di rilevante grandezza e distruzione, non coincide con un semplice danno, pur diffuso o assai distruttivo; e aggiunge altresì che «Considerata comunque la incompiuta significatività lessicale del termine "devastazione", esso andrà riempito di contenuto insistendo sui principi di offensività e di proporzione, e dato che la devastazione-base è un danneggiamento qualificato nella sua intensità (qualitativa e quantitativa) dalla sua idoneità a ledere l'or-

V'è poi un ulteriore profilo di novità nella disposizione: essa ricomprende nel suo ambito applicativo, lo si è cennato sopra, beni culturali e paesaggistici altrui ma anche propri. La tematica è importante e segna la netta smarcatura della tutela del patrimonio culturale dalla tutela approntata dal Titolo XIII dedicato ai delitti contro il patrimonio «dimostrando finalmente consapevolezza che il bene culturale ha un respiro spirituale collettivo, che prescinde dall'appartenenza individuale e che lo rende meritevole di protezione anche da questa prospettiva<sup>59</sup>».

Chiara la funzione sociale assolta dal patrimonio culturale; conseguente e coerente la scelta del Legislatore di inserire nello spazio di operatività dell'art. 518-*duodecies* anche i fatti commessi con riguardo ai beni di propria appartenenza. Ed è proprio in accordo con tale funzione, pare di poter dire, che il comma 2 di detto articolo modella una forma di tutela in qualche misura anticipata rispetto al danneggiamento vero e proprio, con dosimetria sanzionatoria un tanto più contenuta, nei confronti di chi deturpa o imbratta beni culturali o paesaggistici propri o altrui o destina beni culturali ad uso non compatibile con il loro carattere storico o artistico o pregiudizievole per la loro conservazione o integrità.

Infatti, il diritto penale nel settore va caratterizzato per quanto possibile anche con l'anticipazione di tutela, poiché il bene culturale distrutto o seriamente danneggiato avrà irrimediabilmente perso la sua funzione culturale, di apertura e fruibilità da parte della collettività dei consociati<sup>60</sup>.

dine pubblico a questa idoneità va aggiunta quella relativa alla lesione del patrimonio culturale, affermando sempre la dimensione di concreta pericolosità dei fatti incriminati e sfuggendo a semplificazioni e presunzioni». Nella giurisprudenza – formata tuttavia prima dell'introduzione del nuovo Titolo – si è precisato che la devastazione comune, di cui all'art. 419 c.p., si distingue dal danneggiamento previsto dall'art. 635 c.p. atteso che la devastazione è «tale da determinare non solo un pregiudizio del patrimonio di uno o più soggetti, ma anche un'offesa e un pericolo concreti dell'ordine pubblico»; così Cass. pen., Sez. I, 18 gennaio 2019, n. 11912. Vedasi anche, più recentemente, Cass. pen., sez. II, 6 ottobre 2022, n. 6961, che evidenzia come l'elemento oggettivo del delitto di devastazione consista in qualsiasi azione, produttiva di rovina, distruzione o anche di danneggiamento di una rilevante quantità di cose mobili o immobili, tale da causare non solo il pregiudizio del patrimonio di uno o più soggetti, e con esso il danno sociale conseguente alla lesione della proprietà privata, ma anche l'offesa e il pericolo concreti dell'ordine pubblico.

<sup>59</sup> Testualmente, DEMURO, *I delitti contro il patrimonio culturale nel codice penale*, cit., p. 27.

<sup>60</sup> Il peculiare carattere dei beni culturali ha portato il Legislatore a strutturare fattispecie di pericolo (anche astratto), collocate per lo più nel codice dei beni culturali e del paesaggio, e anche fattispecie di danno, allocate tendenzialmente nel codice penale. Tendenzialmente, si è detto; perché in effetti non è sempre così: si vedano ad esempio i precetti strutturati sulla soglia del pericolo astratto inseriti nel codice penale: l'art. 518-*novies*

Si aggiunga, con riferimento al delitto in questione, una notazione non altrettanto positiva: bene avrebbe fatto la riforma ad interessarsi anche alla declinazione colposa del danneggiamento, prevedendo nel contesto del predetto articolo anche una fattispecie punita a titolo di colpa, con correlato minore carico sanzionatorio. Così, tuttavia, non è stato e l'unico strumento che permane a presidio del danneggiamento colposo è rappresentato dalla contravvenzione di cui all'art. 733 c.p., delle cui criticità si è cennato sopra<sup>61</sup>.

In chiusura di paragrafo, e anche di analisi dell'incriminazione in parola, un cenno – senz'altro positivo – all'articolazione (terzo e ultimo comma dell'art. 518-*duodecies*) della sospensione condizionale della pena, subordinata a 1) il ripristino dello stato dei luoghi, o 2) all'eliminazione delle conseguenze dannose o pericolose del reato, o 3) alla prestazione di attività non retribuita a favore della collettività per un tempo non superiore alla durata della pena sospesa. Anche per questo istituto pare di poter dire che il Legislatore nel modulare le condizioni alternative per ottenerne la concessione ha ben tenuto in considerazione il particolare

(Violazioni in materia di alienazione di beni culturali) e art. 707-*bis* (Possesso ingiustificato di strumenti per il sondaggio del terreno o di apparecchiature per la rilevazione dei metalli). Con riguardo all'impiego (anche) dei reati di pericolo astratto, si richiama la riflessione di DEMURO, *I delitti contro il patrimonio culturale nel codice penale*, cit., p. 7, nota 19: «Nel settore in esame, semplicemente, la tutela si realizza attraverso l'utilizzo di strumenti (i reati di pericolo astratto) attualmente propri anche della tutela di funzioni, ma in realtà tradizionalmente adoperati dal diritto penale e pertanto non esclusivi di alcun settore, e che segnalano l'esigenza avvertita dal legislatore di una anticipazione della tutela penale attraverso la tipizzazione del pericolo in una valutazione compiuta – una volta per tutte – dal legislatore stesso». La giurisprudenza si è mostrata incline ad inquadrare i reati in materia in termini di pericolo astratto (laddove le fattispecie non rivelino connotazioni di pericolo concreto o, vieppiù, di danno): si veda ad esempio Cass. pen., sez. III, 20 luglio 2017, n. 39517. La Suprema Corte in tal caso ha preso in considerazione l'art. 174 c.b.c.p., che punisce chi esporta beni per i quali non sia stato ottenuto l'attestato di libera circolazione (per il trasferimento verso Paesi comunitari) o la licenza di esportazione (per il trasferimento verso Paesi extracomunitari), a prescindere dal fatto che il provvedimento autorizzatorio possa essere rilasciato o meno; da ciò ha ricavato che, sussistendo la qualità di bene culturale e mancando l'attestato o la licenza richiesta, il reato è integrato indipendentemente dalla produzione di un danno al patrimonio storico ed artistico nazionale. Non mancano tuttavia casi in cui la Suprema Corte ha optato per l'interpretazione di taluna fattispecie in chiave di pericolo concreto: il riferimento va al reato di uso illecito, di cui all'abrogato art. 170 c.b.c.p.; e in effetti Cass. pen., sez. VI, 21 giugno 2012, n. 35786, ha sancito che configura detto reato l'uso del bene con condotte idonee a determinarne una distorsione rispetto alla finalità che gli è propria, con interventi incompatibili rispetto alla sua essenza storico-artistica, ovvero pregiudizievoli per la sua conservazione od integrità.

<sup>61</sup> In questo paragrafo.

bene giuridico protetto, mirando concretamente a condotte ripristinatorie o riparatorie, o allo svolgimento di attività non retribuita a favore della collettività.

#### **4. Rilievi sul sistema sanzionatorio delineato dalla riforma in riferimento alla severità delle pene edittali, al regime delle circostanze aggravanti e attenuanti, alla confisca per equivalente, alla responsabilità degli enti**

La risposta sanzionatoria allestita dalla riforma suscita perplessità<sup>62</sup>; essa è per lo più connotata da maggior rigore, da un trattamento punitivo più severo rispetto a quello riservato alle correlate fattispecie comuni. Non si analizzeranno qui di seguito – per ragioni di sinteticità di trattazione – tutte le dosimetrie sanzionatorie dei reati del nuovo Titolo in rapporto a quelle previste dai relativi reati comuni. Onde comprendere l'impostazione a riguardo della riforma e le conseguenti critiche emerse<sup>63</sup> in punto di proporzionalità e di ragionevolezza delle sanzioni, nonché di «scarsa efficienza della logica intimidativa sotto il profilo preventivo<sup>64</sup>», basti porre mente ad alcune incriminazioni: il furto di beni culturali (art. 518-*bis*) è punito con la reclusione da due a sei anni e la multa da euro 927 a euro 1.500 (comma 1) e nei casi più gravi (di cui al comma 2) con la reclusione da quattro a dieci anni e la multa da euro 927 a euro 2.000; ciò quando il furto, fattispecie comune di cui all'art. 624, è punito con la reclusione da sei mesi a tre anni e la multa da euro 154 a euro 516 e, in caso di sussistenza di circostanze aggravanti di cui all'art. 625, con la reclusione da due a sei anni e la multa da euro 927 a euro 1.500 (fatto salvo il più grave trattamento riservato alle specifiche ipotesi di furto in abitazione e al furto con strappo previsti all'art. 624-*bis*). Il danneggiamento di beni culturali o paesaggistici (art. 518-*duodecies*) è punito con

<sup>62</sup> «L'arma del diritto penale va usata con parsimonia e con senso della misura», ricorda criticamente CADOPPI, *«Il reato penale»*, cit., pp. 78-79.

<sup>63</sup> IAGNEMMA, *op. cit.*, p. 9, testualmente: «Simile rigore sanzionatorio rischia, tuttavia, di condurre a esiti non accettabili sul piano della proporzionalità e della ragionevolezza». VISCONTI, *La repressione del traffico illecito di beni culturali nell'ordinamento italiano*, cit., p. 19, con efficacia propone l'esempio di una ricettazione di bene di scarso valore culturale ed economico, punita con pena minima di anni quattro di reclusione ed euro 1.032 di multa, il che vale a dire metà del massimo edittale della reclusione prevista per la ricettazione reato comune e due volte la pena pecuniaria minima prevista per quest'ultima incriminazione.

<sup>64</sup> Così IAGNEMMA, *op. cit.*, p. 9.

la reclusione da due a cinque anni e la multa da euro 2.500 a euro 15.000, mentre il danneggiamento, fattispecie comune di cui all'art. 635, è punito con la reclusione da sei mesi a tre anni (da uno a cinque anni nei casi di cui al comma 3, riguardanti cose mobili o immobili altrui in occasione di manifestazioni che si svolgono in luogo pubblico o aperto al pubblico).

La devastazione e il saccheggio di beni culturali o paesaggistici (art. 518-*terdecies*) sono puniti con la reclusione da dieci a sedici anni.

All'ulteriore incremento di questo rigore sanzionatorio può dar luogo l'applicazione delle circostanze aggravanti comuni (art. 61) e anche di quelle speciali previste dal nuovo Titolo (art. 518-*sexiesdecies*, comma 1, con previsione dell'aumento da un terzo alla metà delle pene per i reati di tale Titolo nei casi di cui ai numeri 1, 2, 3, 4 di detto articolo)<sup>65</sup>. A titolo esemplificativo, la devastazione di beni culturali aggravata dall'aver cagionato un danno di rilevante gravità (art. 518-*sexiesdecies*, comma 1, numero 1) potrà essere punita con pena massima di ventiquattro anni di reclusione.

Se da un lato l'emersione del nuovo bene giuridico meritevole di tutela, il patrimonio culturale, storico-artistico, è suscettibile di legittimare una risposta punitiva più incisiva<sup>66</sup>, dall'altro pare di poter dire che l'assetto sanzionatorio – a tratti molto, troppo, severo – andrebbe ripensato, rimodulato e contenuto in limiti più adeguati.

L'introduzione di precetti penali strutturati per la più parte in reati di danno che in rilevante misura entreranno in azione ad offesa già avvenuta, potrà portare alla irrimediabile perdita del bene culturale, al venir meno della sua funzione propulsiva quale strumento di cultura<sup>67</sup>. Per

<sup>65</sup> Criticamente a riguardo DEMURO, *I delitti contro il patrimonio culturale nel codice penale*, cit., p. 34.

<sup>66</sup> Fa eccezione il delitto di appropriazione indebita di beni culturali (art. 518-*ter*): è punito infatti con la reclusione da uno a quattro anni e la multa da euro 516 a euro 1.500, mentre la fattispecie comune di cui all'art. 646, è punita con la reclusione da due a cinque anni e la multa da euro 1.000 a euro 3.000 (con aumento di pena se il fatto è commesso su cose possedute a titolo di deposito necessario di cui al comma 2). Di fronte all'esigenza di tutela del patrimonio culturale, interpretata dal Legislatore con una più severa risposta penale rispetto a quella offerta dalle fattispecie comuni, in questo specifico caso la dosimetria sanzionatoria è invece minore.

<sup>67</sup> IAGNEMMA, *op. cit.*, 14, evidenzia che: «L'impedire certi fatti lesivi non dipende, infatti, dal carattere esemplare della condanna applicata dopo il verificarsi dell'offesa, ma dalla capacità di adottare filtri efficaci rispetto all'adozione di condotte pericolose per i suddetti beni culturali». In argomento VISCONTI, *Le prospettive internazionali di tutela penale: strategie sanzionatorie e politico-criminali*, in MANACORDA, VISCONTI, *op. cit.*, p. 144: «La politica criminale in senso moderno, come è noto, non è, infatti, solo contrasto al crimine per mezzo della pena e delle istituzioni penali, ma abbraccia una prospettiva più ampia

evitare questo, da parte di taluno<sup>68</sup> si è prospettato di poter fare ricorso all'introduzione di obblighi di collaborazione tra gli addetti al settore, tra coloro che svolgono la loro attività nell'ambito del patrimonio culturale, con correlato censimento, registrazione, tracciamento dei beni culturali in archivi dedicati e – all'occorrenza – con segnalazione all'autorità di operazioni in caso sospette<sup>69</sup>. Collaborare, dunque, al fine di prevenire la commissione di reati contro il patrimonio culturale e prefigurare un'autorità amministrativa di settore con poteri di controllo e di emettere ingiunzioni ad adottare «condotte aderenti alle misure preventive indicate<sup>70</sup>»; in assenza di ossequio all'ingiunzione, allora si aprirebbe all'intervento dell'autorità giudiziaria e conseguente risposta penale: detentiva nei casi di maggiore gravità; pecuniaria, incapacitativa, prescrittiva, secondo i casi, in quelli meno gravi<sup>71</sup>. In siffatta prospettazione, il ricorso all'arsenale penale, previo accertamento della relativa responsabilità, interverrebbe solo in caso di mancata osservanza all'ingiunzione e nei termini progressivi di cui si è appena detto.

e maggiormente orientata a un razionale perseguimento di obiettivi di prevenzione delle offese ai beni giuridici ritenuti rilevanti, con tutto l'insieme delle possibili strategie e misure – tra loro assai eterogenee: giuridiche, economiche, sociali, culturali ecc. – aventi lo scopo di abbassare il numero delle offese in questione».

<sup>68</sup> Si veda a riguardo IAGNEMMA, *op. cit.*, 14 s., che anche con ampi riferimenti bibliografici – ai quali si rinvia – analizza la tematica, la teoria dei beni comuni (*commons*), raffrontando i punti di contatto tra beni comuni e beni culturali e le analoghe esigenze di tutela che caratterizzano gli uni e gli altri. Sul tema si fa riferimento altresì all'articolato contributo di PALAVERA, *Beni comuni e sistema penale*, in «Discrimen», 2021, e al testo di P. Sommaggio in questo volume. Pone, invece, in risalto la priorità della prevenzione nel settore, con interventi socio-culturali, di miglioramento della base informativa e inoltre di carattere organizzativo, VISCONTI, *Le prospettive internazionali di tutela penale: strategie sanzionatorie e politico-criminali*, cit., p. 143 e ss.

<sup>69</sup> Va precisato che in attuazione della Convenzione UNESCO di Parigi del 14 novembre 1970 (ratificata dall'Italia con legge n. 873/1975), l'art. 63 c.b.c.p. prevede a carico di coloro che esercitano il commercio di «cose antiche» l'obbligo di tenuta di un registro ove annotare le operazioni effettuate in riferimento a dette cose. La previsione, in vigore ormai da oltre quattro decenni, è tuttavia rimasta per lo più disattesa, anche in considerazione del fatto che non è stata dotata di un efficace sistema di controllo. In argomento: MANES, *La circolazione illecita di beni artistici e archeologici. Risposte penali ed extrapenali a confronto*, cit., p. 108 e ss.

<sup>70</sup> Testualmente IAGNEMMA, *op. cit.*, p. 18. Sullo strumento delle ingiunzioni si veda il sempre attuale scritto di PEDRAZZI, *Problemi di tecnica legislativa*, in ID. (a cura di), *Comportamenti economici e legislazione penale*, Giuffrè, Milano 1979, p. 38 e ss.

<sup>71</sup> IAGNEMMA, *op. cit.*, p. 18. Sull'impiego di presidi sanzionatori diversificati a difesa dei beni culturali MOCCIA, *Riflessioni sulla tutela penale dei beni culturali*, cit., p. 1298.

La prospettazione in parola, *de iure condendo*, merita certamente attenzione; tuttavia sembra di esito incerto: la sua struttura, incentrata sui menzionati obblighi di collaborazione tra addetti al settore, oltre che su di un'apposita autorità amministrativa, potrebbe non essere in grado di fornire incisivo contrasto alla criminalità organizzata dei beni culturali<sup>72</sup>, ai reati commessi da quest'ultima, nei confronti della quale gli obblighi di collaborazione testé richiamati e quelli di rispetto delle ingiunzioni dell'autorità amministrativa non pare azzardato pronosticare che potrebbero rimanere probabilmente disattesi. Allo stato, quel che si può dire è che nonostante la pregevole prospettazione ipotizzata in dottrina, non ne emerge traccia nel recente intervento di cui alla legge n. 22/2022; e, va aggiunto, che non pare tenerne conto nemmeno l'ulteriore riforma allo studio<sup>73</sup>.

Un punto sul quale, invece, la legge dello scorso anno non ha trascurato di porre l'accento è quello inerente alla pena accessoria dell'interdizione da una professione o da un'arte di cui all'art. 30 (ultimo comma dell'art. 518-*sexiesdecies*) e a quell'altra pena accessoria consistente nella pubblicazione della sentenza penale di condanna di cui all'art. 36, allorché i reati del nuovo Titolo siano commessi nell'esercizio di un'attività professionale o commerciale<sup>74</sup>. Di rilievo è anche la previsione, articolata, della confisca (art. 518-*duodevicies*)<sup>75</sup>; da porre in luce, in particolare, a

<sup>72</sup> La rilevanza del fenomeno criminale è ben riportata nel già citato *report* annuale del Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale.

<sup>73</sup> Ci si riferisce al DDL S. 364, Senato della Repubblica XIX Legislatura, sul quale si svolgeranno alcune riflessioni nel paragrafo 5 di questo contributo.

<sup>74</sup> A riguardo sia consentito il richiamo del seguente contributo: ZAMBUSI, *Le pene accessorie*, in *Commentario sistematico al Codice Penale*, in RONCO (a cura di), *Persone e sanzioni*, Zanichelli, Bologna 2006, spec. p. 351 e ss. e p. 383 e ss. Da ultimo, vedasi il ricco approfondimento di MANCA, *Pene accessorie*, in COCCO, AMBROSETTI (a cura di), *Trattato breve di diritto penale, Parte generale - II, Punibilità e Pene*, Cedam, Padova 2022, p. 253 e ss. Sulla rilevanza delle sanzioni interdittive, per contrastare la criminalità dei beni culturali, rappresentanti una risorsa importante sul versante general-preventivo, ma anche su quello special-preventivo, VISCONTI, *Le prospettive internazionali di tutela penale: strategie sanzionatorie e politico-criminali*, cit., p. 158.

<sup>75</sup> Incisiva *Ibid.* (p. 156), che evidenzia la rilevanza della misura della confisca quale strumento per restituire al patrimonio culturale opere oggetto di traffici illeciti: «è evidente come particolare attenzione dovrebbe essere dedicata alla disciplina della confisca, dal momento che uno degli obiettivi primari del legislatore dovrebbe proprio essere quello di massimizzare la possibilità di recupero, restituzione e 'riacquisizione' al patrimonio culturale comune delle opere trafugate, trafficate, e così via». In argomento si vedano anche i seguenti due contributi, precedenti alla riforma in commento, di CIPOLLA: *I limiti soggettivi alla confiscabilità delle opere di pittura, scultura e grafica provento di falsificazione*, «Cass. pen.», 2005, p. 559 e ss.; ID., *Sulla obbligatorietà della confisca di beni culturali*

riguardo, quella per equivalente disciplinata al comma 3, disposta allorché non sia possibile procedere alla confisca diretta ed avente ad oggetto denaro, beni, altre utilità delle quali il reo abbia la disponibilità, anche per interposta persona, per un valore corrispondente al profitto o al prodotto del reato. L'auspicio è che possa svolgere nel sistema un ruolo efficace e deterrente<sup>76</sup>.

Riferimento va fatto poi alle circostanze attenuanti previste dall'art. 518-*septiesdecies*: il comma 1 prevede la diminuzione di un terzo delle pene previste dal Titolo in questione in caso di danno di speciale tenuità o di lucro di speciale tenuità quando anche l'evento dannoso o pericoloso sia di speciale tenuità. Ma è il comma 2 a richiamare in particolare l'attenzione con la sua rilevante diminuzione di pena (da un terzo a due terzi) per chi 1) abbia consentito l'individuazione dei correi, o 2) abbia fatto assicurare le prove del reato, o 3) si sia efficacemente adoperato per evitare che l'attività delittuosa fosse portata a conseguenze ulteriori, o 4) abbia recuperato o fatto recuperare i beni culturali oggetto del delitto. Vista l'importanza del bene da proteggere, del suo recupero, della possibilità di svelare una trama criminosa e fare cessare la sua esecuzione, di raccogliere prove a riguardo, di identificare eventuali soggetti concorrenti nel reato, la circostanza attenuante potrà svolgere un ruolo di significativo ausilio alla difesa del patrimonio culturale, e auspicabilmente (nella quarta ipotesi testé delineata) al recupero dei beni culturali *post crimen patratum*<sup>77</sup>.

*appartenenti allo Stato illecitamente esportati*, «Giur. mer.», 2011, p. 2202 e ss. Si veda altresì l'approfondimento giurisprudenziale (Cass. pen., sez. III, 4 maggio 2021, n. 30687) sul tema della confisca obbligatoria, con riguardo ai falsi d'arte, ove sono state chiarite possibilità e limiti applicativi della misura in assenza di condanna. La Suprema Corte non ha ritenuto la misura della stessa natura di quella contenuta nell'art. 240, co. 2, n. 2 c.p. e ha posto in luce il suo ruolo punitivo, la valenza di sanzione amministrativa, svincolata dalla pericolosità intrinseca della *res*. In tema si veda il commento di ERCOLE, *Falsi d'arte e confisca in assenza di condanna, tra tentativi definitivi e prassi applicativa*, «Sist. pen.», 2022, p. 25 e ss. Diformemente, la precedente Cass. pen., sez. III, 12 febbraio 2003, n. 22038, che sottolinea che «nelle opere d'arte 'falsificate' la frode è strutturata nell'opera, sicché questa è oggettivamente pericolosa per il mercato dell'arte e non può essere rimessa in circolazione senza mettere in pericolo il bene protetto».

<sup>76</sup> DEMURO, *I delitti contro il patrimonio culturale nel codice penale*, cit., p. 32, pone in luce la natura sanzionatoria della misura, discendendone dunque il divieto di applicazione retroattiva.

<sup>77</sup> *Ibid.*, che a riguardo evidenzia attentamente: «Proprio il riferimento al recupero dei beni culturali assume un valore particolarmente significativo dal punto di vista della peculiarità, più volte sottolineata, dell'oggetto di tutela, unico e irripetibile e con valore universale, e avrebbe forse meritato una maggiore autonomia».

#### 4.1. La responsabilità degli enti derivante dalla commissione di reati contro il patrimonio culturale

Ultima, ma non ultima, in questo breve percorso di approfondimento, la carta giocata dal Legislatore sul tavolo della disciplina della responsabilità degli enti (d.lgs. n.231/2001 e succ. mod.)<sup>78</sup>. L'art. 3 della legge n. 22/2022 integra il catalogo dei reati presupposto della responsabilità degli enti con i nuovi art. 25-*septiesdecies* (Delitti contro il patrimonio culturale) e art. 25-*duodevicies* (Riciclaggio di beni culturali e devastazione e saccheggio di beni culturali e paesaggistici)<sup>79</sup>.

Positivo l'inserimento dei nuovi reati (sebbene non tutti quelli contenuti nel Titolo VIII-*bis* siano stati inseriti, come si avrà modo di illustrare poco più avanti) tra quelli che fanno insorgere, in presenza delle condizioni dettate dal d.lgs. n. 231/2001, la responsabilità degli enti, di società con o senza personalità giuridica, di altre strutture aggregate; l'estensione della risposta punitiva agli enti è per certo opportuna, posto che nel loro ambito può trovare terreno fertile la criminalità dedita ai beni culturali, al loro commercio illecito, anche tramite importazioni ed esportazioni all'estero, alla ricettazione, al riciclaggio, e anche alla contraffazione di opere d'arte. L'ente può essere il propulsore o il facilitatore di questo tipo di criminalità e come tale va contrastato allorché, come noto, i reati presupposto inseriti nel catalogo (ormai molto esteso) siano commessi da soggetti apicali con funzioni di gestione o controllo o da soggetti sottoposti al controllo dei primi, o da soggetti qualificati da funzioni di rappresentanza, nell'interesse o a vantaggio dell'ente (art. 5 d.lgs n. 231/2001) e l'ente non abbia adottato modelli organizzativi, protocolli, atti a prevenire la commissione di tali reati (artt. 6-7 d.lgs n. 231/2001). L'illecito dell'ente va contrastato, allorché sia accertata la responsabilità di tale organismo, con efficace risposta punitiva di carattere pecuniario (artt. 10-12 d.lgs n. 231/2001) e, ove previsto, anche di carattere incapacitativo (artt. 13-16 d.lgs n. 231/2001), nonché con la confisca (artt. 6, 15, 19 d.lgs n. 231/2001)

<sup>78</sup> Sulla assai estesa tematica, per tutti, si veda quanto scritto da AMBROSETTI, in AMBROSETTI, MEZZETTI, RONCO (a cura di), *Diritto penale dell'impresa*, V ed., Zanichelli, Bologna 2022, p. 48 e ss., con ampi riferimenti bibliografici e giurisprudenziali.

<sup>79</sup> Con riguardo alla responsabilità degli enti derivante da reati in materia di beni culturali, prima della legge n. 22/2022, si veda il contributo di ARAGONA, *La responsabilità delle persone giuridiche nella tutela penale dei beni culturali: dalle influenze internazionali alle prospettive de iure condendo*, in *Il diritto dei beni culturali. Atti del convegno Ogipac in memoria di P.G. Ferri*, a cura di Cortese, Roma Tre-Press, Roma 2021, p. 291 e ss.

e la pubblicazione della sentenza di condanna (art. 18 d.lgs n. 231/2001) nei casi previsti<sup>80</sup>.

Meno positiva la catalogazione proposta dal Legislatore e la risposta sanzionatoria: gli art. 25-*septiesdecies* (Delitti contro il patrimonio culturale) e art. 25-*duodevicies* (Riciclaggio di beni culturali e devastazione e saccheggio di beni culturali e paesaggistici) tracciano una apparente suddivisione tra i reati del nuovo Titolo (appunto tra i delitti di riciclaggio di beni culturali e devastazione e saccheggio di beni culturali e paesaggistici, da un lato, e gli altri delitti contro il patrimonio culturale, dall'altro). In realtà, come si è avuto modo di illustrare nello svolgersi di questa analisi, tutti i reati del nuovo Titolo concernono il patrimonio culturale, fatta eccezione per l'art. 518-*quaterdecies* che si occupa di opere contraffatte.

La ragione della suddivisione non sta dunque nella caratterizzazione, nella sostanza delle fattispecie penali, bensì nel trattamento sanzionatorio: l'art. 25-*septiesdecies* (Delitti contro il patrimonio culturale) prevede l'applicazione di sanzioni pecuniarie e interdittive temporanee (artt. 10, 13 d.lgs n. 231/2001), mentre l'art. 25-*duodevicies* (Riciclaggio di beni culturali e devastazione e saccheggio di beni culturali e paesaggistici) prevede l'applicazione di sanzioni pecuniarie e interdittive definitive (artt. 10, 16 d.lgs n. 231/2001); più precisamente prevede l'applicazione della sanzione interdittiva appunto definitiva (l'interdizione definitiva dall'esercizio dell'attività) ma solo se l'ente o una sua unità organizzativa viene stabilmente utilizzato allo scopo unico o prevalente di consentire o agevolare la commissione dei delitti da catalogo (nel caso di specie l'art. 25-*duodevicies*).

Incongrua quindi la distinzione operata dalla novella, nei termini in cui -senza intendere svolgere in questa sede articolato esame della disciplina dettata per l'interdizione definitiva- non prevede per i reati di riciclaggio, devastazione e saccheggio del patrimonio culturale anche l'incapacitazione temporanea allo svolgimento dell'attività (art. 13 d.lgs n. 231/2001). Trattasi infatti di fattispecie penali, di reati presupposto del d.lgs. n. 231/2001 di rilevante gravità e, come detto, appare proprio incongruo escludere l'operatività dell'interdizione temporanea nei confronti dell'ente, dando spazio invece e solo al peculiare caso dell'ente dedito stabilmente a consentire o agevolare la commissione di reati.

<sup>80</sup> Sul modello sanzionatorio delineato dal d.lgs. n. 231/2001, ponendo in evidenza come esso appaia improntato al principio di effettività, si veda AMBROSETTI, in AMBROSETTI, MEZZETTI, RONCO (a cura di), *Diritto penale dell'impresa*, cit., p. 77 e ss.

Va segnalata infine una lacuna non di poco conto nel raggio d'azione del sistema punitivo di cui al d.lgs n. 231/2001, ancora una volta riguardante il catalogo dei reati presupposto, ma sotto profilo diverso da quelli precedentemente citati: il Legislatore non ha inserito tra i reati presupposto l'art. 518-*quinquies* (Impiego di beni culturali provenienti da delitto) e l'art. 518-*septies* (Autoriciclaggio di beni culturali). Sono incriminazioni di rilievo nell'ambito del nuovo Titolo VIII-*bis*, basti pensare alla dosimetria sanzionatoria e cioè la reclusione da cinque a tredici anni e la multa da euro 6.000 a euro 30.000, per la prima, e la reclusione da tre a dieci anni e la multa da euro 6.000 a euro 30.000, per la seconda (salvo il più contenuto trattamento sanzionatorio per il caso descritto al comma 2), il cui contesto peraltro evoca attività sovente svolte nell'ambito di enti, di strutture aggregate e organizzate (attività economiche o finanziarie, la prima; attività economiche, finanziarie, imprenditoriali, speculative, la seconda) che certo avrebbero meritato di trovare adeguato contrasto grazie all'applicazione del d.lgs. n. 231/2001. La lacuna risulta ancor più inopportuna se confrontata con la previsione dell'art. 25-*octies* di detto d.lgs. che ha introdotto da tempo nel catalogo dei reati presupposto le fattispecie comuni di ricettazione e riciclaggio, ma anche quelle di impiego di denaro, beni o utilità di provenienza illecita, nonché di autoriciclaggio.

## **5. La prospettata ulteriore estensione della risposta punitiva: cenni critici**

È un cantiere tuttora aperto, quello inteso a dar corpo alla disciplina penale del patrimonio culturale.

Il Legislatore, a meno di un anno dalla legge n. 22/2022, è tornato al lavoro, onde proporre – questa volta – una risposta ad un fenomeno via via più frequente: gli imbrattamenti di luoghi ove sono esposte e conservate opere d'arte e altri atti che rischino di mettere in pericolo l'integrità di beni culturali, per protesta, per dimostrazioni propagandistiche<sup>81</sup>.

Si pensi ad esempio alle proteste sviluppate per richiamare l'attenzione sociale nei confronti dell'inquinamento dell'ambiente e del cam-

<sup>81</sup> Il riferimento va al DDL S. 364, Senato della Repubblica XIX Legislatura, recante *Modifiche all'articolo 518-duodecies del codice penale, in materia di distruzione, dispersione, deterioramento, deturpamento, imbrattamento e uso illecito di beni culturali o paesaggistici, e all'articolo 381 del codice di procedura penale, sulla disciplina dell'arresto facoltativo in flagranza*, presentato in data 23 novembre 2022, oggetto di trattazione in Commissione redigente ad aprile 2023, reperibile in [www.senato.it](http://www.senato.it) (consultato il 2 agosto 2023).

biamento climatico manifestate in musei di importanza internazionale, dalla National Gallery di Londra (ove nel luglio 2022 alcuni manifestanti hanno incollato sul vetro protettivo di un noto dipinto a olio su tela di John Constable, “Il Carro da fieno”, una copia rivista dell’opera e, sulla sua cornice, le loro mani), alla Galleria degli Uffizi di Firenze (ove sempre nel luglio 2022 alcuni attivisti hanno incollato le loro mani, anche in questo caso sul vetro protettivo, de “La Primavera” di Sandro Botticelli), o ancora alla Cappella degli Scrovegni di Padova (ove nell’agosto 2022 alcuni manifestanti si sono incatenati alle balaustre innanzi al ciclo di affreschi di Giotto)<sup>82</sup>.

E si pensi anche alle proteste che hanno interessato, in Roma, Palazzo Madama (ove a inizio gennaio 2023 la facciata, opera dell’architetto Paolo Maruscelli, è stata imbrattata con vernice lavabile arancione), la Barcaccia di Piazza di Spagna di Pietro Bernini (ove a inizio aprile 2023 è stato versato nella fontana carbone vegetale, rendendo nera l’acqua e in parte i marmi), la Fontana dei Quattro Fiumi, a Piazza Navona, di Gian Lorenzo Bernini (ove a inizio maggio 2023 è stato -anche in questo caso- versato carbone vegetale, colorando di nero l’acqua e in parte i marmi), la Fontana di Trevi, progettata da Nicola Salvi e scolpita da Giovanni Battista Maini, prima, e da Pietro Bracci con l’aiuto del figlio Virginio, poi (ove il 21 maggio 2023 è stato -pure in tal caso- versato carbone vegetale, colorando di nero l’acqua)<sup>83</sup>.

I casi di imbrattamento riguardanti gli episodi da ultimo citati (Palazzo Madama e le tre menzionate fontane) pare di potere affermare rientrano nella sfera di prescrizione del precetto contenuto al secondo comma dell’art. 518-*duodecies*, e quindi del delitto di imbrattamento di beni culturali introdotto dalla riforma dello scorso anno; non sembra emergere, quindi, un vuoto di tutela.

Altrettanto, però, non è a dirsi per quel che concerne i casi, pure succitati, che hanno interessato la National Gallery, la Galleria degli Uffizi, la Cappella degli Scrovegni. In queste circostanze i manifestanti non hanno imbrattato e nemmeno deturpato le opere d’arte; gli atti di protesta hanno riguardato piuttosto i vetri protettivi o le cornici delle opere, sui

<sup>82</sup> Casi e immagini a riguardo reperibili in [www.rainews.it](http://www.rainews.it) (consultato il 2 agosto 2023).

<sup>83</sup> Casi e immagini a riguardo reperibili, anche in queste circostanze, al sito sopracitato. Molte le reazioni suscitate in tale contesto; a titolo esemplificativo se ne cita una, quella del Sindaco di Roma Roberto Gualtieri, che ha scritto sul social *twitter*: «Ancora un insensato gesto di sfregio sui monumenti di Roma. Questa volta imbrattata la magnifica fontana dei Quattro Fiumi a Piazza Navona. Le lotte giuste diventano sbagliate se danneggiano i beni comuni. Non è mettendo a rischio il patrimonio artistico che si salva l’ambiente».

quali hanno incollato una o entrambe le loro mani, o le balaustre collocate per mantenere adeguata distanza tra affreschi e visitatori, alle quali i manifestanti si sono incatenati. In altre parole, atti dimostrativi intesi a richiamare l'attenzione del pubblico e dei mezzi di comunicazione sulle tematiche dell'inquinamento ambientale e del cambiamento climatico, il che non equivale evidentemente alle ipotesi di imbrattamento sopra menzionate, non cagionando danno ai beni culturali e forse nemmeno pregiudizio per la loro conservazione.

Il disegno di legge S. 364 oggetto di trattazione in Senato prospetta l'introduzione di una risposta penale a questo fenomeno<sup>84</sup>, apportando modifiche all'art. 518-*duodecies* con inserimento dopo il comma 2 di una nuova fattispecie, e cioè quella di imbrattamento di siti, teche, custodie e altre strutture adibite all'esposizione, protezione e conservazione di beni culturali esposti in musei, pinacoteche, gallerie e altri luoghi espositivi dello Stato, delle regioni, degli altri enti pubblici territoriali, nonché in ogni altro ente e istituto pubblico; con previsione della pena della reclusione fino a un anno e della multa fino a euro millecinquecento<sup>85</sup>.

Il prospettato intervento concerne dunque – come detto – i luoghi ove sono esibite o conservate le opere d'arte, i siti di esposizione, protezione e conservazione di beni culturali; l'anticipazione della soglia di tutela è evidente. «Si tratta di un intervento finalizzato quindi a rafforzare ulteriormente la tutela, anticipando la soglia di punibilità, del bene giuridico protetto dalla norma, ossia la conservazione del patrimonio culturale», si afferma nei lavori della Commissione Giustizia del Senato<sup>86</sup>.

<sup>84</sup> Ovviamente – va aggiunto – ove esso si manifesti in Italia o, qualora il fatto sia commesso all'estero, purché sia in danno del patrimonio culturale nazionale (art. 518-*undecies* c.p.).

<sup>85</sup> Di seguito il testo del DDL S. 364: «Art. 1. 1. All'articolo 518-*duodecies* del codice penale, dopo il secondo comma è inserito il seguente: "Salvo che il fatto costituisca più grave reato, è punito con la reclusione fino a un anno e con la multa fino a euro 1.500 chiunque imbratta i siti ovvero le teche, custodie e altre strutture adibite all'esposizione, protezione e conservazione di beni culturali esposti in musei, pinacoteche, gallerie e altri luoghi espositivi dello Stato, delle regioni, degli altri enti pubblici territoriali, nonché in ogni altro ente e istituto pubblico". Art. 2. 1. All'articolo 381, comma 2, del codice di procedura penale, dopo la lettera h) è inserita la seguente: "h-*bis*) distruzione, dispersione, deterioramento, deturpamento, imbrattamento e uso illecito di beni culturali o paesaggistici previsti dall'articolo 518-*duodecies* del codice penale"». L'art. 2 del DDL prevede dunque l'inserimento dell'art. 518-*duodecies* del codice penale nel catalogo di cui all'articolo 381, comma 2, del codice di procedura penale, e cioè tra i reati per i quali è previsto l'arresto facoltativo in flagranza.

<sup>86</sup> Testo, quello relativo ai lavori di cui al DDL S. 364, come detto reperibile in [www.senato.it](http://www.senato.it).

Pare di poter tuttavia rilevare, dalla lettura della prospettata fattispecie, alcune criticità: se come indicato nei lavori l'intendimento è come detto quello di «rafforzare ulteriormente la tutela», non sembra – almeno in parte – che essa colga nel segno. Si limita infatti a tratteggiare il caso dell'imbrattamento, non allestendo invece alcuna risposta di fronte a casi come quello occorso nella Cappella degli Scrovegni, ove i manifestanti si sono incatenati alle balaustre.

Inoltre, ma non di minor rilievo, appare la lacuna inerente la qualificazione dell'oggetto materiale della prospettata fattispecie, il che vale a dire quanto segue: l'attenzione del Legislatore si dirige ai luoghi espositivi dello Stato, delle regioni, degli altri enti pubblici territoriali, nonché ad ogni altro ente e istituto pubblico. Incongrua a riguardo la mancata previsione di analoga forma di tutela – ammesso si intenda effettivamente intervenire di nuovo in questa materia come prospettato con il DDL S. 364 – concernente luoghi espositivi appartenenti ad enti privati. Nella promozione dei beni culturali quali strumenti di cultura, un ruolo di rilievo è certamente svolto anche da spazi e luoghi espositivi dei privati; un precetto che non li prendesse in considerazione non potrebbe non risultare lacunoso, basti un esempio per comprenderne le conseguenze: il fatto di cui si discute commesso nella Galleria degli Uffizi, museo pubblico, acquisirebbe penale rilevanza, quello invece commesso, ad esempio, nel *Peggy Guggenheim*, museo privato in Venezia, di arte europea e americana del ventesimo secolo<sup>87</sup> non rientrerebbe nella sfera di operatività della fattispecie; e ciò proprio perché il prospettato intervento normativo appare calibrato solo con riferimento agli spazi espositivi pubblici.

Non sembra fuori luogo poter dire dunque che questo prospettato intervento andrebbe forse ripensato, per le ragioni testé sommariamente esposte, ma anche e ancor prima con riferimento alla tematica rappresentata dall'anticipazione della soglia di punibilità, coincidente con il pericolo astratto di lesione dell'integrità del patrimonio culturale, riflettendo sul significato delle azioni di protesta dei manifestanti e distinguendo quelle che concretizzano fattispecie di imbrattamento, come tale già prevista e punita dall'art. 518-*duodecies* così come introdotto dalla legge n. 22/2022, e quelle che coinvolgono invece i siti di esposizione, protezione e conservazione di beni culturali, per comprendere se in questi ultimi casi vi sia un effettiva meritevolezza di tutela penale o se, all'opposto, si tratti

<sup>87</sup> Museo privato appartenente alla Fondazione Solomon R. Guggenheim, che include anche il *Solomon R. Guggenheim Museum* di New York e il *Guggenheim Museum Bilbao*; riferimenti a riguardo in [www.guggenheim-venice.it](http://www.guggenheim-venice.it) (consultato il 2 agosto 2023).

di fatti non penalmente rilevanti, in quanto non recanti offesa o pericolo di offesa al patrimonio culturale e alla sua funzione di strumento di promozione culturale, per i quali potrebbe forse prendersi in considerazione l'ipotesi di prevedere l'introduzione di un illecito amministrativo<sup>88</sup>. I reati

<sup>88</sup> Il Consiglio dei Ministri nella riunione in data 11 aprile 2023 ha approvato un disegno di legge in materia di tutela dei beni culturali e paesaggistici; si veda il comunicato stampa del Consiglio dei Ministri n. 28 dell'11 aprile 2023 reperibile in [www.governo.it](http://www.governo.it) (consultato il 2 agosto 2023). Si legge nel comunicato: «Il Consiglio dei ministri, su proposta del Ministro della cultura Gennaro Sangiuliano, ha approvato un disegno di legge che introduce disposizioni sanzionatorie in materia di distruzione, dispersione, deterioramento, deturpamento, imbrattamento e uso illecito di beni culturali o paesaggistici. Oltre alle sanzioni penali già previste, il testo introduce, per chi distrugge, disperde, deteriora o rende in tutto o in parte inservibili o non fruibili beni culturali o paesaggistici propri o altrui, una sanzione amministrativa compresa tra 20.000 e 60.000 euro. Per chi deturpa, imbratta o destina i beni culturali a un uso pregiudizievole o incompatibile con il loro carattere storico o artistico, la sanzione sarà compresa tra 10.000 e 40.000 euro. I proventi saranno devoluti al Ministero della cultura, affinché siano impiegati prioritariamente al ripristino dei beni danneggiati. Il Governo individuerà ogni utile iniziativa, nel pieno rispetto delle prerogative della Camera dei Deputati e del Senato della Repubblica e nell'ambito di un costruttivo e proficuo dialogo con le forze parlamentari, per accelerare l'iter di approvazione del disegno di legge». Il testo del disegno di legge non è reperibile nel momento in cui questo contributo viene scritto; dal tenore del comunicato si può comunque evincere che l'intervento prospettato concerne il danneggiamento e l'imbrattamento, lascerebbe fermo l'assetto penale già esistente, conierebbe l'illecito amministrativo di danneggiamento di beni culturali o paesaggistici propri o altrui, con sanzione amministrativa pecuniaria compresa tra 20.000 e 60.000 euro, e altresì l'illecito amministrativo di imbrattamento di beni culturali, con sanzione amministrativa pecuniaria compresa tra 10.000 e 40.000 euro. Tratterebbesi, dunque, di due illeciti amministrativi, da aggiungere a quelli penali contenuti nell'art. 518-*duodecies* c.p., connotati da sanzioni pecuniarie (troppo) elevate e ben maggiori delle pene pecuniarie previste da detto articolo. Il dato non è una novità, sanzioni amministrative pecuniarie così elevate compaiono in vari interventi normativi: tra i molti, va citato a titolo esemplificativo, quello operato dal d.lgs. n. 8 del 15 gennaio 2016, che ha depenalizzato i delitti di atti osceni e di pubblicazioni e spettacoli osceni rispettivamente contenuti agli artt. 527 e 528 c.p., pur limitatamente alle fattispecie di cui al comma 1 (con previsione della sanzione amministrativa pecuniaria da euro 5.000 a euro 30.000), quanto al primo articolo, e di cui ai commi 1 e 2 (con previsione della sanzione amministrativa pecuniaria da euro 10.000 a euro 50.000), quanto al secondo. L'incisiva e senza dubbio condivisibile critica a questo riguardo mossa da CADOPPI (*"Il reato penale"*, cit., p. 325) pare ben trasponibile anche nella tematica che ci occupa, e dunque nei confronti dei prospettati illeciti amministrativi di danneggiamento e di imbrattamento di beni culturali: «si potrebbe riflettere anzi se abbia senso prevedere sanzioni così gravi, dando luogo, a ben vedere, a truffe delle etichette ben poco consone a uno Stato di diritto». Stando al comunicato, giova notare che i proventi sarebbero destinati al Ministero della cultura per essere utilizzati prioritariamente (dal che si ricava quindi che la destinazione non sarebbe esclusiva) al ripristino dei beni culturali o paesaggistici danneggiati. La proposta punitiva prospettata dimentica tuttavia di prendere in considerazione proprio gli episodi, che come

– è stato ben evidenziato e va ricordato – andrebbero individuati in «quei fatti offensivi di diritti fondamentali altrui o della società, che la stessa collettività ritiene criminosi<sup>89</sup>»; le condotte penalmente rilevanti possono essere individuate dunque in quelle «accompagnate, già prima della penalizzazione, dallo *stigma sociale*», caratterizzazione – quest’ultima – di cui dovrebbero essere tendenzialmente prive quelle condotte che, invece, connotano l’illecito amministrativo<sup>90</sup>.

detto si stanno via via ripetendo, che hanno coinvolto i luoghi ove sono esibite o conservate le opere d’arte, i siti di esposizione, protezione e conservazione di beni culturali ma che non hanno comportato imbrattamento degli stessi.

<sup>89</sup> Testualmente CADOPPI, *“Il reato penale”*, cit., p. 367. Sul tema, efficacemente, PALIERO, *Il Mercato delle Penalità. Bisogno e meritevolezza di pena nel rationale della punitività*, Giappichelli, Torino 2021, p. 7: «Meritevole di pena (*strafwürdig*) è solo una condotta che è da disapprovare dal punto di vista etico-sociale, perché idonea a porre in pericolo o a danneggiare le relazioni sociali all’interno della comunità giuridica. Non bastano semplicemente comportamenti fastidiosi o indesiderati per raggiungere questo grado di pericolosità o dannosità sociali, deve trattarsi di gravi lesioni dei beni giuridici».

<sup>90</sup> CADOPPI, *“Il reato penale”*, cit., p. 367, testualmente e, inoltre, vedasi nota 25 di detta pagina; l’Autore nelle pagine a seguire (368-374), sviluppa articolata ed efficace riflessione intesa ad enucleare una distinzione qualitativa tra reati e illeciti amministrativi. A riguardo si richiama anche la riflessione svolta da SILVA (*Sistema punitivo e concorso apparente di illeciti*, cit., pp. 339-340), con riguardo agli illeciti para-penali, «ai quali potrebbe invero essere assegnato l’importante ruolo di garantire le sempre più sentite esigenze dell’epoca moderna, caratterizzata dal moltiplicarsi di interessi “secondari” e dai modelli di pericolo astratto e di anticipazione sempre maggiore della soglia di tutela». In argomento si veda altresì l’approfondimento di MANES, *Profili e confini dell’illecito para-penale*, «Riv. it. dir. proc. pen.», 2017, p. 988 e ss.



# Tutelare il ‘vero’, comprendere il ‘falso’, osteggiare la ‘contraffazione’: il punto di vista dell’archeologo

*Luca Zamparo*

Università degli Studi di Padova

Sommario: 1. Premessa: i beni culturali, importanza e peculiarità; 2. La culturalità del ‘vero’ e del ‘falso’; 3. Comprendere il ‘falso’, studiare la ‘falsificazione’; 4. Conclusioni e prospettive per osteggiare la ‘contraffazione’.

## **1. Premessa: i beni culturali, importanza e peculiarità**

L’importanza del patrimonio culturale in Italia non ha certamente bisogno di essere esplicitata<sup>1</sup>, essendo ribadita sin dai Principi fondamentali della Costituzione.

Con l’art. 9, «La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica. Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione<sup>2</sup>», l’Assemblea Costituente volle caratterizzare la Penisola come uno “Stato di cultura<sup>3</sup>”, con il preciso obiettivo di inclu-

<sup>1</sup> Si veda, ad esempio, SETTIS, *Paesaggio Costituzione Cemento. La battaglia per l’ambiente contro il degrado civile*, Giulio Einaudi editore, Torino 2010.

<sup>2</sup> La Legge costituzionale 11 febbraio 2022, n. 1, ha disposto (con l’art. 1, co. 1) l’introduzione di un nuovo comma in conclusione del sopraccitato art. 9 Cost.: «Tutela l’ambiente, la biodiversità e gli ecosistemi, anche nell’interesse delle future generazioni. La legge dello Stato disciplina i modi e le forme di tutela degli animali».

<sup>3</sup> All’interno della “Costituzione culturale” si riscontrano tre ambiti differenti: il primo, oggetto degli artt. 9 (funzione sociale) e 33 (libertà individuale) Cost., sancisce l’impegno della Repubblica nella promozione dello sviluppo della cultura e della ricerca scientifica e

dere tra gli obblighi dello Stato la promozione, lo sviluppo e il progresso culturale della collettività, in cui si inserisce la tutela del patrimonio storico-artistico e del paesaggio<sup>4</sup>; in altre parole, la Costituzione associa il patrimonio culturale a uno strumento di promozione della persona, concedendogli indubbia rilevanza costituzionale<sup>5</sup>.

Anche a livello internazionale l'attenzione verso il patrimonio culturale (i suoi diritti e ciò che comporta in termini di tutela e valorizzazione) parte da lontano, trovando una sua preliminare definizione già all'interno della *Dichiarazione Universale dei Diritti Umani*, elaborata dall'Assemblea generale delle Nazioni Unite il 10 dicembre 1948: l'art. 22 afferma, infatti, che «ogni individuo, in quanto membro di quella società, ha il diritto alla sicurezza sociale, nonché alla realizzazione attraverso lo sforzo nazionale

tecnica, nonché la libertà dell'arte e della scienza e del loro insegnamento; al secondo ambito si riconducono le norme a presidio delle minoranze linguistiche (art. 6) e delle confessioni religiose (art. 8), quanto quelle relative all'organizzazione territoriale dello Stato (art. 5 e Titolo V); infine, il terzo ambito rappresenta il naturale terreno del diritto alla cultura, il diritto dei beni culturali, il quale stabilisce il regime di quegli oggetti che, per il fatto di contenere in sé un'opera d'arte o di scienza o per risultare strumentali alla diffusione della cultura, sottostanno ad una particolare disciplina (il terzo ambito si completa, inoltre, con l'ordinamento scolastico, considerato parte della funzione amministrativa statale e punto di partenza per una corretta conoscenza e, quindi, futura tutela). Corte costituzionale, 9 marzo 1980, n. 118 e FAMIGLIETTI, *Art. 1 Principi*, in FAMIGLIETTI, PIGNATELLI (a cura di), *Codice dei beni culturali e del paesaggio annotato con dottrina, giurisprudenza e formule*, Nel Diritto Editore, Molffetta 2018, p. 5.

<sup>4</sup> La letteratura sul tema è particolarmente ricca, si vedano, ad esempio, SANDULLI, *La tutela del paesaggio nella Costituzione*, «Riv. giur. ed.», 1967, II, pp. 69-88; BOLDON ZANETTI, *Il nuovo diritto dei beni culturali*, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia 2017, pp. 15-20; PALOMBA, SALVEMINI, ZANETTI, *Arte e legalità. Per un'educazione civica al patrimonio culturale*, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo 2018, pp. 31-32. Allo stesso tempo, molteplici sono le pronunce della Corte costituzionale: i beni culturali sono riportati a quella gamma dei valori primari della Repubblica, giungendo ad affermare (24 giugno 1986, n. 151) che «una tutela così concepita è aderente al precetto dell'art. 9 Cost., il quale, secondo una scelta operata al più alto livello dell'ordinamento, assume il detto valore come primario, cioè come insuscettivo di essere subordinato a qualsiasi altro».

<sup>5</sup> ARAGONA, *La responsabilità delle persone giuridiche nella tutela penale dei beni culturali: dalle influenze internazionali alle prospettive de iure condendo*, in *Il diritto dei beni culturali*, Atti del Convegno OGIPAC in memoria di Paolo Giorgio Ferri (Roma, 27 maggio 2021), a cura di B. Cortese, Roma Tre-Press, Roma 2021, p. 263.

<sup>6</sup> Un'attenta analisi in FREZZA, *Arte e diritto fra autenticazione e accertamento*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2019, pp. 17-22. Per un approfondimento sui diritti culturali si veda AMARI, *Elementi di progettazione culturale. Metodologia e strumenti per il rispetto dei diritti culturali*, FrancoAngeli, Milano 2017. Sul patrimonio culturale europeo: AINIS, FIORILLO, *L'ordinamento della cultura. Manuale di legislazione dei beni culturali*, Giuffrè Francis Lefebvre, Milano 2022, pp. 95-105.

e la cooperazione internazionale ed in rapporto con l'organizzazione e le risorse di ogni Stato, dei diritti economici, sociali e culturali indispensabili alla sua dignità ed al libero sviluppo della sua personalità». Successivamente, la stessa Assemblea adotta il *Patto internazionale sui diritti economici, sociali e culturali* (Risoluzione 2200A-XXI del 16 dicembre 1966) in cui si afferma l'esistenza di un nucleo incompressibile di diritti "culturali" della persona, rendendo evidente il legame tra la salvaguardia del patrimonio culturale e la garanzia dei diritti umani fondamentali. Altresì, nel Preambolo della *Dichiarazione delle Nazioni Unite sull'ambiente umano* (1972) si legge che il patrimonio culturale è uno strumento per garantire il benessere e il godimento dei diritti umani fondamentali delle persone. Ancora, dello stesso anno è parimenti rilevante la *Convenzione per la protezione del patrimonio mondiale, culturale e naturale* che ha il compito di definire il patrimonio mondiale elaborando un dettagliato elenco dei siti di eccezionale valore per l'intera umanità.

In questo contesto non può non essere citata la *Dichiarazione Universale sulla Diversità Culturale*, adottata dalla 31<sup>a</sup> Conferenza generale dell'UNESCO nel 2001 a cui lavora alacramente anche il cosiddetto "gruppo di Friburgo", nato in seno all'Istituto interdisciplinare di etica e diritti dell'Uomo dell'omonima università, che nel 2007 elabora anche la *Dichiarazione di Friburgo* sui diritti culturali in rapporto con la dignità umana.

Inoltre, è bene segnalare la *Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore del patrimonio culturale per la società*, elaborata a Faro il 27 ottobre 2005 e ratificata dall'Italia con la Legge 1° ottobre 2020, n. 133, che sottolinea gli aspetti più importanti del patrimonio culturale in relazione ai diritti umani e alla democrazia. Ancora, in sede europea, l'art. 167, par. 2, del *Trattato sul Funzionamento dell'Unione europea* individua tra gli obiettivi della politica culturale comunitaria quello della «conservazione e salvaguardia del patrimonio culturale di importanza europea» e, insieme all'art. 13 della *Carta dei diritti fondamentali dell'Unione europea*, denota l'arte quale momento di realizzazione della persona umana e fondante la tradizione degli Stati. Una rilevanza, quindi, non secondaria e a cui non si può rimanere indifferenti.

Tornando all'ambito nazionale, secondo il *Codice dei beni culturali e del paesaggio* (D. Lgs. 42/2004, successivamente, Codice), sviluppatosi grazie al sopraccitato art. 9 Cost., la tutela, art. 3, «consiste nell'esercizio delle funzioni e nella disciplina delle attività dirette, sulla base di un'adeguata attività conoscitiva, ad individuare i beni costituenti il patrimonio

culturale ed a garantirne la protezione e la conservazione per fini di pubblica fruizione<sup>7</sup>».

Essa rappresenta un elemento centrale nell'intera architettura del Codice, in attuazione del principio fondamentale sopra richiamato: la tutela, infatti, è necessaria a «preservare la memoria della comunità nazionale e del suo territorio» (art. 1), concorrendo così allo «sviluppo della cultura<sup>8</sup>».

Da una prima lettura di queste brevi considerazioni emergono con chiarezza alcune parole fondamentali come 'conoscenza', 'patrimonio', 'conservazione' e 'fruizione'. Il punto di partenza della tutela risiede, infatti, nella corretta individuazione dei beni sulla base di «un'adeguata attività conoscitiva», atto preliminare alla conservazione e alla libera fruizione<sup>9</sup>.

Ma quali sono le cose che meritano tale attività e una successiva azione di tutela?

Innanzitutto, bisogna definire il concetto di "bene culturale". Tale espressione, consacrata a livello internazionale con la *Convenzione per la protezione dei beni culturali in caso di conflitto*, stipulata a L'Aja nel 1954 e ratificata in Italia con la Legge n. 279 del 7 febbraio 1958, è ora definita prioritariamente dall'articolo 2 co. 2 del Codice, «sono beni culturali le cose immobili e mobili che, ai sensi degli articoli 10 e 11, presentano interesse artistico, storico, archeologico, etnoantropologico, archivistico e bibliografico e le altre cose individuate dalla legge o in base alla legge

<sup>7</sup> La tutela storico-artistica protegge non già un'opera dell'ingegno dell'autore, ma un'oggettiva testimonianza di civiltà. Essa, nella sua consistenza effettiva e attuale, ben può risultare da interventi successivi e sedimentati nel tempo, tali da dar luogo ad un manufatto storicamente complesso e comunque diverso da quello originario. È bene ricordare che il procedimento di tutela non implica l'inutilizzabilità del bene, ma la necessità di un uso compatibile con le finalità di conservazione, cui possono accompagnarsi benefici di natura economica, quali la concessione di contributi e agevolazioni fiscali (Consiglio di Stato, sez. VI, 14 ottobre 2015, n. 4747).

<sup>8</sup> SCIULLO, *Commento all'articolo 3*, in CAMMELLI (a cura di), *Il codice dei beni culturali e del paesaggio*, Il Mulino, Bologna 2004, p. 74.

<sup>9</sup> Di notevole importanza appare la cosiddetta "concezione dinamica di tutela": secondo questa interpretazione, i beni culturali non devono essere intesi come «oggetti da conservare passivamente» bensì come «strumenti da utilizzare per promuovere lo sviluppo culturale». Questa visione si riflette allora anche sulla tutela che non può essere una «attività conoscitiva» fine a sé stessa bensì deve rappresentare «un mezzo di promozione culturale, prodromico alla valorizzazione». SEVERINI, *Commento agli articoli 1-2*, in SANDULLI (a cura di), *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, Giuffrè Editore, Milano 2012, pp. 6-36.

quali testimonianze aventi valore di civiltà<sup>10</sup>», e dagli articoli 10 e 11 da questo richiamati.

In dottrina, la nozione di “bene culturale” presenta, poi, diversi caratteri intrinseci:

- *variabilità*, ossia la possibilità di modifica della nozione nel tempo (come può modificarsi, in prima battuta, il concetto di “cultura”, in senso lato, o di “civiltà”, concetti estremamente complessi e soggetti ad una continua evoluzione e a discipline esterne al diritto);
- *pluralità*, ossia i beni culturali possono essere distinti in numerosi tipi, modelli o categorie;
- *extragiuridicità*, tipica dei procedimenti delle scienze extragiuridiche volte a riconoscere lo *status* di bene culturale, ossia la redazione di un provvedimento fondato su una discrezionalità di tipo tecnico che trova le sue basi su una valutazione sostanzialmente affidata a discipline non giuridiche;
- *tipicità*, in riferimento alla necessità di una identificazione basata su un atto “creativo” del legislatore tale per cui viene consentita l’acquisizione della qualifica (ad esempio, il Codice stesso);
- *materialità*<sup>11</sup>, definita dall’espressione definitoria di “cose immobili e mobili” oltre che dagli istituti giuridici previsti dal Codice, come l’immodificabilità, l’espropriazione, i limiti all’esportazione ecc.

Risultano necessarie alcune precisazioni. Innanzitutto, sul tema della variabilità, è bene ricordare come la nozione di bene culturale, per il giurista, debba costituirsi come “nozione aperta”: essa può essere assunta come “nozione giuridicamente valida” rammentando, però, che è di carattere liminale, ossia principio a cui la normativa giuridica non dà un proprio contenuto (una propria definizione) bensì opera mediante rinvio a discipline non giuridiche (come la storia dell’arte e l’archeologia).

<sup>10</sup> Sul tema si vedano i saggi di CORTESE, *Patrimonio culturale, diritto e storia*, in BATTELLI, CORTESE, GEMMA, MASSARO (a cura di), *Patrimonio culturale: profili giuridici e tecniche di tutela*, Roma Tre-Press, Roma 2017, pp. 11-24 (con il commento alla sentenza del Consiglio di Stato, sez. VI, 17 ottobre 2003, n. 6344, dove si afferma che il bene culturale è «protetto per ragioni non solo e non tanto estetiche, quanto per ragioni storiche, sottolineandosi l’importanza dell’opera e del bene per la storia dell’uomo e per il progresso della scienza») e di MASSARO, *Diritto penale e beni culturali: aporie e prospettive*, in BATTELLI, CORTESE, GEMMA, MASSARO, *op. cit.*, pp. 179-192 (dove si analizza il concetto aperto e variabile della definizione di «testimonianza avente valore di civiltà»).

<sup>11</sup> RAGONE, *Art. 2 Patrimonio culturale*, in FAMIGLIETTI, PIGNATELLI, *op. cit.*, p. 23. Sulla materialità/fisicità del falso, si veda FERRETTI, *Il contributo dei falsari alla storia dell’arte*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia», 2009, I, p. 191 e p. 198.

Stando così le cose, la definizione non può prescindere dalla esplicitazione del concetto di “cultura”, il quale muta nel tempo del progressivo evolversi della storia e degli interessi che via via si manifestano e che, a sua volta, l’ordinamento deve garantire<sup>12</sup>.

In altri termini, il diritto, apprestandosi a disciplinare materie che detengono una loro precisa autonomia scientifica, deve tener conto e basarsi sulle enunciazioni e sui principi che quelle discipline hanno raggiunto e sui concetti che hanno formato nel corso del tempo<sup>13</sup>. La Corte di Cassazione, infatti, afferma che «non si possono perdere di vista le peculiarità proprie di ogni settore culturale<sup>14</sup>». La stessa Commissione Franceschini<sup>15</sup> ammette l’esistenza di esigenze differenti, proprie di ognuna delle categorie formanti i beni culturali.

L’individuazione legislativa condotta nel Codice non possiede carattere costitutivo ma meramente ricognitivo del valore di civiltà che il bene ha assunto nella coscienza sociale e culturale di un popolo in un determinato momento storico. Grazie alla coscienza collettiva che invoca la tutela e la valorizzazione, di tale valore il legislatore prende atto elevando le “cose”, non prima ricomprese, allo *status* di “bene culturale”. La questione risulta particolarmente delicata in due diversi settori, quasi opposti, dell’ambito storico-artistico, ossia i beni archeologici e quelli relativi all’arte contemporanea. Nel primo caso, il Codice<sup>16</sup>, secondo una parte della dottrina<sup>17</sup>, fornisce i limiti temporali dell’archeologia: infatti, normando le modalità di commercio, esportazione e restituzione, il Codice cita i «reperti archeologici aventi più di cent’anni» dall’epoca della loro produzione. In questo frangente, pur regolamentando il settore del commercio, appare indicativo come “cose” che, all’atto della scrittura del Codice stesso, non meritavano un possibile interesse archeologico, ora potrebbero detenerlo, semplicemente sulla base di un parametro temporale. In tal senso, però, sarebbe sempre necessaria una valutazione della cosa dal punto di vista

<sup>12</sup> Sul punto anche AINIS, FIORILLO, *op. cit.*, pp. 118-120.

<sup>13</sup> Sul contributo dei tecnici delle diverse discipline si veda, innanzitutto, GIANNINI, *I beni culturali*, «Rivista Trimestrale di Diritto Pubblico», 1976, I, p. 25.

<sup>14</sup> Cass. civ., sez. I, 10 febbraio 2006, n. 2995.

<sup>15</sup> *Commissione d’indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio, ai sensi della Legge n. 310 del 26 aprile 1964*, presieduta dall’On. Francesco Franceschini. Per l’analisi delle vicende che portarono all’operato della Commissione, si veda Guzzo, *Antico e archeologia*, Minerva Edizioni, Bologna 2004, pp. 127-143.

<sup>16</sup> Allegato A, previsto dagli artt. 63, 74 e 75, Codice.

<sup>17</sup> Sul tema, si veda l’analisi compiuta in MANSI, *Il diritto dell’archeologia*, Forum, Udine 2016, pp. 29-32.

delle discipline archeologiche e, soprattutto, della più recente e sempre aggiornata discussione sulla natura stessa della ricerca umanistica. Il secondo caso, invece, riguarda le “cose” rientranti nell'ambito dell'arte contemporanea, opera di autore non più vivente ed eseguite da più di settant'anni<sup>18</sup>: la giurisprudenza, ad esempio nel caso del design, fa riferimento al gradiente estetico (inteso nel senso di un'opera caratterizzata da un particolare pregio artistico), i cui fattori possono essere diversamente individuabili nell'esposizione dell'opera presso i musei, nella pubblicazione su riviste specializzate (per fini non commerciali), nell'attribuzione di premi, nella fama dell'artista, nel carattere innovativo, ossia attraverso indici tecnici (e non) che sono mediati dal giudice con le altre prove raccolte e attraverso l'ausilio di periti specializzati<sup>19</sup>.

Sul tema della pluralità, invece, appare necessario ricordare quanto definito durante i lavori della Commissione Franceschini<sup>20</sup>:

Sembra pertanto evidente che, alla luce dei moderni principi dell'archeologia, le “cose d'interesse archeologico” non debbano *sic et simpliciter* riportarsi al concetto generico comunemente inteso di “cose d'arte”; e tanto meno coordinarsi in parallelo alle “cose d'interesse artistico”, così come le considera la legge<sup>21</sup>. Infatti nell'opera d'arte prevale, per la sua stessa natura, il valore intrinseco, assoluto ed irripetibile della cosa individuata; mentre nella “cosa d'interesse archeologico”, in quanto tale, pur potendosi presentare singolarmente anche un pregio d'arte, si afferma anche e soprattutto, come suo valore proprio e specifico, il valore estrinseco, relativo e conoscitivo di testimonianza storica.

I beni archeologici hanno, quindi, una propria autonomia concettuale, lessicale e giuridica che li distingue dalle altre categorie di beni culturali, anche se possono rivestire di volta in volta una o più delle caratteristiche proprie delle altre categorie<sup>22</sup>.

Infine, sul tema della pluralità è opportuno specificare che è sempre stata riconosciuta al bene culturale una dimensione immateriale (ad esempio,

<sup>18</sup> Art. 10, co. 5, Codice.

<sup>19</sup> Si veda FABBI, *Che cos'è l'arte? Una sentenza del Tribunale di Venezia sul valore artistico delle opere di design e sul giudizio dell'esperto*, «Rivista di diritto industriale», 2016, I, pp. 48-68.

<sup>20</sup> Commissione Franceschini, *Per la salvezza dei beni culturali in Italia: atti e documenti della Commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio*, Colombo, Roma 1967, p. 160.

<sup>21</sup> In questo caso si fa riferimento alla Legge 1 giugno 1939, n. 1089.

<sup>22</sup> MANSI, *op. cit.*, p. 66.

il suo significato simbolico) accanto all'aspetto materiale<sup>23</sup> e che il motore della tutela è da ricercare nella volontà di preservare il valore immateriale. Infatti, l'essenza del bene culturale consiste non già nel substrato materiale che lo contiene, quanto nel valore culturale che esso esprime e che giustifica la speciale disciplina apprestata dal legislatore in termini di limitazione delle facoltà tipiche della proprietà privata<sup>24</sup>. Se la materialità delle "cose" è un principio fondamentale per la loro individuazione, quindi per la loro tutela e valorizzazione, l'art. 7-bis del Codice, introdotto dalla novella del 2008 sulla base delle *Convenzioni UNESCO per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale e per la protezione e la promozione delle diversità culturali* (adottate a Parigi nel 2003 e nel 2005), ribadisce l'importanza del patrimonio culturale immateriale (prassi, rappresentazioni, espressioni, conoscenze, *know-how*) ossia gli strumenti e gli oggetti associati allo stesso<sup>25</sup>.

Per concludere, appare utile analizzare anche il concetto di 'interesse', espresso nel sopraccitato art. 2. L'interesse può configurarsi come la capacità di impegnare una partecipazione, di attrarre ad una valutazione o di provocare attenzioni, sentimenti o impressioni, ossia manifestarsi come l'interesse soggettivo di un singolo agente. Altresì, queste sensazioni possono essere comuni anche a una quantità di persone, unificate per eguali stimoli culturali derivanti da eguali forme di istruzione, per l'appartenenza a un determinato territorio, per una certa situazione conoscitiva ed intellettuale, configurandosi quindi come un interesse oggettivo o collettivo: proprio quest'ultimo è quello a cui fa riferimento il Codice, ossia il riconoscimento di un interesse qualificato che è frutto di una valutazione di tutte le componenti culturali di un particolare contesto storico e territoriale<sup>26</sup>.

Si giunge così agli articoli 10 e 11 del Codice che recano l'elencazione delle tipologie di beni sottoposti a tutela, senza apportare sostanziali novità rispetto a quanto previsto nella legge n. 1089 del 1939 (cd. Legge Bottai<sup>27</sup>), fatte salve alcune integrazioni di natura oggettiva destinate a completare il quadro organico.

<sup>23</sup> Sulla consistenza materiale quale valore documentale, si veda CECCHI, *I beni culturali. Testimonianza materiale di civiltà*, Spirali, Milano 2006, p. 56.

<sup>24</sup> TARASCO, *Il patrimonio culturale. Modelli di gestione e finanza pubblica*, Editoriale Scientifica, Napoli 2017, p. 52.

<sup>25</sup> BOLDON ZANETTI, *op. cit.*, p. 70; per un'ampia disamina, si veda FAMIGLIETTI, *Art. 7 bis Espressioni di identità culturale collettiva*, in FAMIGLIETTI, PIGNATELLI, *op. cit.*, pp. 53-62.

<sup>26</sup> MANSI, *op. cit.*, p. 52.

<sup>27</sup> Sulle vicende storiche che portarono alla promulgazione delle "Leggi Bottai", si veda la ricostruzione proposta in GUZZO, *op. cit.*, pp. 85-126.

Una delle novità fondamentali del Codice appare, invece, nell’utilizzo del termine “cosa”, distaccandosi così dalle precedenti formule legislative. Essa indica un’entità extragiuridica che si qualifica giuridicamente nel momento in cui presenta un interesse che può essere tutelato dal diritto. Con il termine “cosa”, allora, il legislatore ha voluto intendere la *res*, considerata nella sua materialità per il presumibile interesse culturale, mentre ha riservato il termine “beni” solo agli oggetti per i quali è stata accertata la sussistenza dell’interesse culturale (per legge, per procedimento di verifica – *ex art. 12* – o per procedimento di dichiarazione – *ex art. 13*).

Da queste considerazioni, però, sorge spontaneo un interrogativo: si deve tutelare solo il bene culturale che sia stato individuato da un provvedimento oppure il bene culturale che è tale intrinsecamente senza necessità di un intervento esterno? Se la dottrina non è concorde sulla questione<sup>28</sup>, recentemente la Corte Suprema di Cassazione ha ribadito la nozione di bene culturale “sostanziale”, indipendente da un formale intervento di dichiarazione<sup>29</sup>, comportandone quindi una sua tutela e una sua valorizzazione.

## 2. La culturalità del ‘vero’ e del ‘falso’

Fatte queste premesse, al fine di verificare l’attuale stato dell’arte, è opportuno esaminare cosa può accadere se un oggetto, come, ad esempio, un contenitore ceramico (ossia la tipologia di manufatti statisticamente più diffusa nei contesti archeologici), risulti autentico dopo una attenta valutazione tecnico-discrezionale<sup>30</sup>.

In questo caso, il vaso potrebbe acquisire lo *status* di bene culturale, qualora dovesse intervenire la dichiarazione di interesse prevista dall’art. 13 del Codice, sulla base di una diversificata casistica (art. 10)<sup>31</sup>:

- il vaso deve presentare un interesse artistico, storico, archeologico o etnoantropologico particolarmente importante (oltre ad appartenere a soggetti diversi da quelli indicati al co. 1 dell’art. 10), co. 3, lett. a;
- il vaso, a chiunque appartenente, deve presentare un interesse artisti-

<sup>28</sup> LEMME, *Compendio di diritto dei beni culturali*, CEDAM, Padova 2018, pp. 25-27.

<sup>29</sup> Cass. pen., sez. III, 17 ottobre 2017, n. 10468.

<sup>30</sup> In questo contesto si prendono in considerazione le cose non rientranti nell’art. 10 commi 1 e 2. BRAY, *Il sindacato giurisdizionale sui provvedimenti in materia di beni culturali e paesaggio*, in MOLITERNI (a cura di), *Le valutazioni tecnico-scientifiche tra amministrazione e giudice*, Jovene Editore, Napoli 2021, pp. 149-168.

<sup>31</sup> Una puntuale analisi dell’oggetto della tutela del Codice e del significato di “interesse” è presente in BOLDON ZANETTI, *op. cit.*, pp. 51-69.

co, storico, archeologico o etnoantropologico eccezionale per l'integrità e la completezza del patrimonio culturale della Nazione, come previsto dal co. 3, lett. d-*bis*<sup>32</sup>;

- il vaso, a chiunque appartenente, può far parte di una collezione o serie di oggetti che per tradizione, fama e particolari caratteristiche ambientali, ovvero per rilevanza artistica, storica, archeologica, numismatica o etnoantropologica rivesta come complesso, ossia insieme ad altri elementi, un eccezionale interesse (co. 3, lett. e).

La verifica delle caratteristiche dell'oggetto, in questo caso un contenitore ceramico, è di competenza della Soprintendenza<sup>33</sup> in cui la cosa si trova in quel determinato momento.

Nelle pratiche di vincolo, la motivazione del provvedimento rimanda a una "relazione" con la quale si ricerca un generico interesse storico-artistico. La dichiarazione dell'interesse culturale accerta «la sussistenza, nella cosa che ne forma oggetto, dell'interesse richiesto dall'art. 10, co. 3» (art. 13) ed è adottata dal Ministero<sup>34</sup> nei tempi (art. 14) e nei modi (art. 15) previsti.

Come si è visto, l'interesse può essere di diversi tipi<sup>35</sup>: da quello semplice (quando il bene appartiene a soggetti pubblici o a persone giuridiche private senza fine di lucro compresi gli enti ecclesiastici civilmente riconosciuti, art. 10 co. 1) a quello presunto (in riferimento alle raccolte di musei, pinacoteche, gallerie, archivi, art. 10 co. 2 e art. 822 c.c.), dall'interesse particolarmente importante (art. 10 co. 3 lett. a, b, d) a quello eccezionale (art. 10 co. 3 lett. c, d-*bis*, e).

Invero, il Codice non esclude in alcun caso la possibilità di adozione di un siffatto provvedimento per un oggetto falso se non per quanto previsto dall'art. 10, co. 5. In quella sede, il legislatore ha stabilito che non possano rientrare nella disciplina del Codice le cose comprese nel disposto dell'art. 178 (ora abrogato dalla Legge 22/2022 sebbene gli effetti siano mantenuti dall'art. 518-*quaterdecies* c.p.), ossia le cose contraffatte, alterate o riprodotte, ovvero dell'art. 64, le cose per cui il venditore non abbia rilasciato un attestato di autenticità.

<sup>32</sup> Introdotta con l'art. 1, co. 175, della Legge 4 agosto 2017, n. 124, dove si semplificano le procedure relative al controllo della circolazione internazionale delle "cose antiche" che interessano il mercato dell'antiquariato.

<sup>33</sup> Si veda il D.P.C.M. 24 giugno 2021, n. 123.

<sup>34</sup> Ossia dalla Commissione regionale per il patrimonio culturale, così come stabilito dall'art. 47 del D.P.C.M. 2 dicembre 2019, n. 169.

<sup>35</sup> MANSI, *op. cit.*, pp. 56-59.

In questo contesto, però, è necessario effettuare una distinzione tra il falso legalizzabile e il falso non legalizzabile, ovvero tra “falso criminalizzato”, “falso legalizzato” e “copie/imitazioni”.

Il “falso criminalizzato”, secondo giurisprudenza<sup>36</sup> e dottrina<sup>37</sup>, si presenta nel caso in cui l’oggetto non sia di agevole riconoscibilità e non vi sia traccia di una dichiarazione di non autenticità dello stesso; il “falso legalizzato” (o “non criminalizzato”), al contrario, risulta riconoscibile per una o più delle sue caratteristiche intrinseche e per la presenza di una dichiarazione della sua natura non autentica; infine, le copie e le imitazioni si diversificano dall’originale mediante caratteri evidenti come le tonalità cromatiche, la scala di riproduzione, il materiale impiegato.

Le considerazioni riportate in questo scritto riguardano esclusivamente questi due ultimi casi, condannando invece con forza qualsiasi oggetto rientrante nella categoria del falso criminalizzato.

Una categoria che merita una breve nota è quella del “falso grossolano”: esso descrive un oggetto che, sebbene privo di una dichiarazione di non autenticità, appare come falso anche davanti agli occhi di una persona non esperta<sup>38</sup>. La Corte Suprema di Cassazione parla di “reato impossibile” quando 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, neppure troppo edotto in materia<sup>39</sup>.

Come si vedrà nel dettaglio fra poco, un oggetto non autentico può detenere delle caratteristiche tali per cui possa presentare un valore storico e/o artistico (ovviamente, un vaso ceramico imitante un oggetto archeologico non potrà mai raffigurare un interesse prettamente archeologico). Esso, infatti, è legato alla storia della società che lo ha prodotto, alle conoscenze tecniche e teoriche possedute da questa società, alle sue caratteristiche economiche e al mercato dei beni culturali vigente al momento della sua realizzazione. Ogni oggetto non autentico (ricalcante un

<sup>36</sup> Si veda, per esempio, Cass. pen., sez. III, 20 maggio 2003, n. 22038.

<sup>37</sup> Ad esempio, 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*, «Cassazione penale», 2007, IX, p. 3436; CIPOLLA, *La falsificazione di opere d’arte*, «Giurisprudenza di merito», 2013, XLV, 10, p. 2037.

<sup>38</sup> Cass. pen., sez. III, 8 aprile 2019, n. 42122.

<sup>39</sup> Tema estremamente presente in letteratura (si veda, ad esempio, LEONCINI, *Le figure di falso non punibile*, in RAMACCI (a cura di), *Trattato di diritto penale. Parte speciale. Reati contro la fede pubblica*, X, Giuffrè Editore, Milano 2013, pp. 88-91) e richiamato in Cass. pen., sez. III, 24 marzo 2011, n. 26710.

bene archeologico) porta con sé una storia, memoria della società a lui contemporanea e della visione che essa aveva del mondo antico.

In questi termini, per l'apposizione di un vincolo su un oggetto non autentico, bisognerebbe ragionare attorno a tre particolari condizioni previste dal co. 3 dell'art. 10:

- in base alla lettera a), infatti, l'oggetto potrebbe essere dichiarato di interesse particolarmente importante in riferimento alla sua storia o al suo valore artistico;
- con la lettera d), invece, l'oggetto a chiunque appartenente potrebbe detenere un interesse particolarmente importante a causa del suo riferimento con la storia politica, militare, della letteratura, dell'arte, della scienza, della tecnica, dell'industria e della cultura in genere, ovvero quali testimonianze dell'identità e della storia delle istituzioni pubbliche, collettive o religiose;
- la lettera e) cita, infine, i casi delle collezioni o serie di oggetti, a chiunque appartenenti, che rivestano nel loro complesso un interesse eccezionale.

Se nella prima possibilità il riferimento alla storia o al valore artistico è da intendere nella valenza di attività creativa e nella componente storica che accompagna tale oggetto non autentico, dalla sua creazione sulla base di una richiesta della società all'eventuale apprezzamento nel pubblico, per quanto riguarda il secondo punto, sono necessarie alcune precisazioni: certamente, nel caso qui ipotizzato, i riferimenti più opportuni sarebbero rintracciabili nella storia dell'arte (da intendere come storia della critica d'arte, dei suoi movimenti culturali e della sua diffusione presso un pubblico più o meno dotto), nella storia della tecnica (ossia nelle conoscenze necessarie per la realizzazione di un vaso ceramico sfruttando le tecniche, gli strumenti e i saperi antichi, sapendoli anche combinare con le maestrie contemporanee), nella storia della cultura (da intendersi come cultura antiquaria, ossia cultura di un determinato frangente della società che ama il "bello", ama possederlo e mostrarlo). Si segnala, inoltre, che la lettera d) individua numerose categorie di cose che vanno distinte le une dalle altre per specificazione. Inoltre, il fatto che il valore culturale di queste cose debba essere ricercato nel loro riferimento agli elementi indicati nell'elenco non comporta che venga meno il carattere tecnico di tali giudizi che, seppur relazionali, riguardano in ogni caso situazioni di fatto.

Scriveva Walter Benjamin che l'opera d'arte ha un'esistenza unica ed irripetibile<sup>40</sup>. Se si accetta questa premessa (che trova una sua conferma

<sup>40</sup> BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Giulio Einaudi editore, Torino 2014 [1936].

nell'importanza che le questioni riguardanti l'autenticità dell'opera d'arte hanno per la storia dell'arte) e il fatto – sopra analizzato – che gli stessi falsi possano considerarsi, a volte, opere d'arte, l'accertamento dell'interesse di una cosa deve indagare i suoi caratteri individuali.

In tema di accertamento dell'interesse artistico si è sviluppato un orientamento che, infatti, non reputa essenziale, ai fini della legittimità del provvedimento di vincolo, il fatto che la relazione storico-artistica colleghi l'opera d'arte ad un fatto storico particolare o al nome di un artista<sup>41</sup>, bastando una descrizione dei suoi caratteri estetici obiettivi<sup>42</sup>. L'accertamento dell'interesse artistico deve necessariamente confrontarsi con l'unicità dell'interesse artistico suscitato dall'opera e perciò si renderà necessaria una puntuale descrizione, come richiede la giurisprudenza, della cosa nella sua fisicità (ad esempio, dimensioni, materiali, tecnica), l'indicazione dello stile, della datazione, una descrizione il più possibile precisa dei cambiamenti dell'opera nel tempo (eventuali ritocchi, restauri), l'indicazione dell'autore o le probabili attribuzioni e la provenienza dell'opera, l'apprezzamento dell'opera d'arte nell'opinione dei tecnici (critici e storici dell'arte), l'eventuale avvenuta musealizzazione dell'opera (musei, mostre, collezioni), l'apprezzamento dell'opera presso il grande pubblico (media, articoli d'informazione, turismo, tradizioni popolari) ed infine l'apprezzamento che l'opera ha ricevuto sul mercato (eventuale commissione, passaggi di proprietà, aste, cataloghi d'asta). Elementi che sono spesso facilmente rintracciabili anche nella storia di un falso.

L'ultima opzione avanzata, invece, sulla presenza, all'interno di una collezione o serie di oggetti<sup>43</sup>, di uno o più manufatti non autentici non può modificare la decisione sull'imposizione del vincolo qualora continui a sussistere l'interesse eccezionale dovuto proprio all'insieme di questi oggetti (emblema di un collezionismo che si appropria di cose – anche nell'ignoranza oggettiva della materia – e di un mercato attento alle ri-

<sup>41</sup> La tutela storico-artistica protegge non già un'opera dell'ingegno dell'autore, ma un'oggettiva testimonianza materiale di civiltà: la quale, nella sua consistenza effettiva e attuale, ben può risultare da interventi successivi e sedimentati nel tempo, tali da dar luogo ad un manufatto storicamente complesso e comunque diverso da quello originario. GRASSO, *Art. 10 Beni culturali*, in FAMIGLIETTI, PIGNATELLI, *op. cit.*, p. 80.

<sup>42</sup> GABBANI, *Le cose d'interesse artistico nel Codice dei beni culturali e del paesaggio*, «Aedon. Rivista di arti e diritto on line», 2017, II, doi: 10.7390/87051.

<sup>43</sup> Sul tema delle collezioni si vedano: T.A.R. Lazio, sez. II Quater, 25 giugno 2013, n. 8683; T.A.R. Lazio, sez. II Quater, 13 marzo 2014, n. 9454; Consiglio di Stato, sez. VI, 20 luglio 2017, n. 5583; T.A.R. Lazio, sez. II Quater, 25 febbraio 2020, n. 3101.

chieste dei compratori)<sup>44</sup>, secondo il principio giurisprudenziale<sup>45</sup> che vede il valore culturale dell'insieme maggiore del valore culturale dei singoli oggetti componenti l'insieme stesso.

Nelle modalità e con le finalità sopra esposte, un oggetto non autentico (e non criminalizzato) può essere dichiarato di interesse culturale, ai sensi dell'art. 13, ed entrare a far parte del patrimonio dell'intera Nazione.

### 3. Comprendere il 'falso', studiare la 'falsificazione'

Risulta fondamentale approfondire quanto appena visto attraverso gli occhi dell'archeologo, ossia del professionista chiamato a ricostruire la storia umana attraverso la lettura delle tracce del passato (e, a volte, del presente).

Tornando al tema della falsificazione<sup>46</sup>, è bene ricordare che essa appare come un'operazione che imposta come identico qualcosa che identico non è, espropria il lavoro di un'altra personalità, si appropria del modo di risolvere i problemi di tale opera, conferisce attendibilità storica ad un oggetto che – per il momento – non ne dispone, offre una falsa storia delle sue origini e occupa una collocazione storica che non le spetta<sup>47</sup>.

Come qualsiasi altro manufatto umano, il falso tradisce i propri dati anagrafici e crea perciò un suo significato storico. Il segno negativo che lo distingue, in questo modo, si trasforma e lo affianca a tutti quegli elementi che, senza pretendere di rientrare nella storia dell'arte o nell'archeologia, trovano luogo, però, nella storia del costume e della tecnica<sup>48</sup> o, ancora, nella stessa storia della storia dell'arte o dell'archeologia. L'esecutore

<sup>44</sup> T.A.R. Piemonte, sez. I, 12 febbraio 2020, n. 155.

<sup>45</sup> Consiglio di Stato, sez. VI, 15 gennaio 2013, n. 619.

<sup>46</sup> CALCANI, *L'archeologia tra verità e falsificazione*, «Rivista di estetica», 2006, 31, 1, p. 131.

<sup>47</sup> Come già visto, Benjamin affermava che l'opera d'arte ha un'esistenza unica ed irripetibile: in base a questa premessa, l'accertamento dell'interesse artistico di una cosa, in sede di verifica/dichiarazione dell'interesse culturale ai sensi del Codice, deve indagare i caratteri individuali dell'opera, considerata come un *unicum* irripetibile. Inoltre, secondo RADNÓTI, *The Fake. Forgery and Its Place in Art*, Rowman & Littlefield Publishers, Oxford 1999, p. 14, «forgery is an applied art the relies for effect on the surface attraction of another work, another style, flattering the eye by pretending to be exactly that» e, p. 43, «the forger attacks originality from the point of view of historical authenticity».

<sup>48</sup> VLAD BORRELLI, *Ambiguità del falso*, in «Archeologia Classica», 1971, 23, pp. 93-95; GABBANI, *op. cit.*; PRETO, *Falsi e falsari nella Storia. Dal mondo antico a oggi*, Viella Libreria Editrice, Roma 2020, p. 367.

del falso, infatti, agisce in una determinata civiltà e dunque nell'ambito di una cultura storicamente determinata: egli, come ben sostiene Cesare Brandi, «sarà sempre mosso a documentare come contraffazione quello che le predilezioni o la moda del momento apprezzano o ricercano nell'opera<sup>49</sup>».

In sostanza, il tema del falso, seguito da quelli della copia<sup>50</sup>, dell'autenticità, dell'originalità e della riproducibilità, rappresenta un nodo fondamentale attraverso cui studiare non solo la storia della pratica artistica e della sua ricezione, ma anche la storia della storia dell'arte, la storia dell'estetica e la storia del collezionismo<sup>51</sup>, oltre che la stessa storia delle società. Le falsificazioni, infatti, possono addirittura acquisire una loro storicità tale da diventare proprio oggetti di collezionismo e di una ulteriore falsificazione (nelle storie che vi nascono attorno, nei documenti, nei manufatti generati successivamente). Spesso è "merito" delle falsificazioni divenire in tale modo importanti informatori circa il gusto di un'epoca e circa il modo di vedere l'arte di un determinato periodo<sup>52</sup>.

I falsi, in ogni caso, hanno a monte dei precedenti, definiti anche "oggetti primi", ossia le opere d'arte che sono state seguite da orde di riproduzioni, copie, trasposizioni e derivazioni e che, più che un maggiore merito artistico, possiedono la prerogativa di essere spie, testimoni a volte incoscienti di un'epoca, superando i successori in una sorta di tradimento del gesto generatore<sup>53</sup>. Secondo Massimo Ferretti, provocatoriamente, in

<sup>49</sup> BRANDI, *Teoria del restauro*, Giulio Einaudi editore, Torino 1977, pp. 66-67. Sullo stesso punto, a distanza di anni, VLAD BORRELLI, *Restauro archeologico. Storia e materiali*, Viella Libreria Editrice, Roma 2003, p. 323.

<sup>50</sup> Posizione intermedia tra "autentico" e "falso". COCO, *Teoria del falso d'arte*, CEDAM, Padova 1988., p. 96.

<sup>51</sup> Sul ruolo degli oggetti nella società, si veda ARNESANO, *Il ruolo sociale e la biografia degli oggetti*, «Palaver», 2016, 5, 1, pp. 127-128. Dello stesso avviso anche Domenico Mustilli che sostiene come la storia della falsificazione debba identificarsi innanzitutto con la storia del commercio e della richiesta delle opere d'arte. MUSTILLI, *Falsificazione*, in BIANCHI BANDINELLI (a cura di), *Enciclopedia dell'Arte Antica, Classica e Orientale*, III, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 1960, pp. 578-579.

<sup>52</sup> «[...] il falso sembra più vero del vero proprio perché corrisponde alla visione che in quel determinato momento si ha del periodo storico nel quale il falso vuole collocarsi». VLAD BORRELLI, *Restauro archeologico*, cit., p. 323.

<sup>53</sup> SZILÁGYI, *Wisest is Time: Ancient Vases Forgeries*, in BAK, GEARY, KLANICZAY (eds.), *Manufacturing a past for the present: forgery and authenticity in medievalist texts and objects in nineteenth century Europe*, Brill, Leiden-Boston 2015, pp. 173-175.

realtà, il falso non esiste: esso è l'espressione di un giudizio<sup>54</sup>, che segue una ricerca basata su fatti concreti<sup>55</sup>. Essi non possono che connaturarsi come documenti storici<sup>56</sup>. Allo stesso tempo, non può esserci falsificazione se non c'è attribuzione di un valore, simbolico o economico, e non ci sarebbe una produzione di falsi se non ci fosse il collezionismo<sup>57</sup>. Ogni falsificazione svelata, quindi, rivela sempre alcuni caratteri di quella determinata cultura e di quel preciso momento.

Sulla base di quanto esposto fin qui, è possibile tracciare un *identikit* di un oggetto falso imitante un bene archeologico, storico o artistico.

<sup>54</sup> Sul concetto di 'giudizio', VLAD BORRELLI, *Restauro archeologico*, cit., p. 323. Una approfondita analisi in FREZZA, *op. cit.*, pp. 106-107. Si consideri, inoltre, quanto definito dal vocabolario Treccani: per 'giudizio' (ant. *giudicio*, *iudicio*), sostantivo maschile derivante dal latino *iudicium*, si intende innanzitutto «l'attività logica del giudice, consistente nell'applicare le norme di legge al fatto da lui accertato»; in seconda battuta e, per estensione, «sentenza, decisione, anche non di giudici». Inoltre, «nel linguaggio comune, qualsiasi affermazione, verbale oppure scritta, la quale non sia una semplice constatazione di fatto, ma esprima un'opinione sulle qualità, il valore, il merito di persona o cosa; spesso quindi sinonimo di parere, opinione, avviso». Per 'parère', sostantivo maschile, si intende il «modo particolare con cui una persona vede e giudica un determinato fatto, una situazione; opinione che si forma in merito a una questione, o al comportamento da seguire, ai provvedimenti da prendere, in base a ciò che appare utile, giusto, opportuno»; inoltre, «opinione, convincimento su determinate circostanze o su una linea di condotta da seguire, in quanto siano espressi sotto forma di consiglio o di giudizio richiesto da altri o anche, talora, per volontà di legge». Infine, per 'opinione' (ant. *opinióne*), sostantivo femminile derivante dal latino *opinio -onis*, si intende il «concetto che una o più persone si formano riguardo a particolari fatti, fenomeni, manifestazioni, quando, mancando un criterio di certezza assoluta per giudicare della loro natura (o delle loro cause, delle loro qualità, ecc.), si propone un'interpretazione personale che si ritiene esatta e a cui si dà perciò il proprio assenso, ammettendo tuttavia la possibilità di ingannarsi nel giudicarla tale». Da questa analisi e da quanto sopra visto, non si è concordi con quanto affermato in TIBERTELLI DE PISIS, *Comitati per l'esame delle opere e stesura e conservazione dei pareri di autenticità*, in DONATI, TIBERTELLI DE PISIS (a cura di), *L'archivio d'artista. Principi, regole e buone pratiche*, Johan & Levi Editore, Monza 2022, p. 193, dove l'autore afferma la valenza di opinione nei casi di riconoscimento (o disconoscimento) dell'autenticità di un'opera.

<sup>55</sup> «Ma copie e falsi [...] sono comunque trattati dall'archeologo come documenti, e come tali sottoposti agli stessi metodi interpretativi comunemente applicati a oggetti e contesti di indiscussa autenticità». MANACORDA, *Lezioni di archeologia*, Gius. Laterza & Figli, Roma-Bari 2008, p. 40.

<sup>56</sup> FERRETTI, *op. cit.*, pp. 213-215.

<sup>57</sup> Per comprendere la complessità dell'intero sistema (arte, mercato, società, falsificazione), si prenda come riferimento quanto elaborato da David L. Clarke, ancora nel 1968 in *Analytical Archaeology*, per la definizione dei "sistemi culturali". La traduzione italiana è reperibile come CLARKE, *Archeologia analitica*, Mondadori Electa, Milano 1998, pp. 43-72.

Tale oggetto:

- è un prodotto umano, un manufatto a cui il suo creatore attribuisce un valore storico e artistico per un determinato fine<sup>58</sup>;
- come tale, riassume in sé le conoscenze teoriche (storiche, artistiche, tecnologico-produttive) e le abilità tecniche (strumenti e metodi) sfruttate per la sua realizzazione, ossia appare come la somma delle competenze e delle pratiche antiche e contemporanee<sup>59</sup>;
- proprio per questo motivo, il suo atto creativo<sup>60</sup> è portavoce della società antica, ovverosia delle correnti artistiche che hanno segnato la stessa società, che hanno influito sulla nascita di ulteriori produzioni d'arte, che venivano ammirate con meraviglia o che hanno riempito le dimore delle diverse classi dominanti, informando così sulla ricezione, sul gusto e sul collezionismo degli originali in Antico<sup>61</sup>;
- allo stesso tempo, riferisce i caratteri di adesione, o meno, all'Antico della società contemporanea alla sua creazione, ossia della ripresa della tradizione antica, del gusto vigente in ambito storico-artistico e delle principali tendenze del collezionismo<sup>62</sup>;

<sup>58</sup> FERRETTI, *op. cit.*, p. 193. Sul concetto di 'manufatto' e sulla portata degli studi archeologici (anche ad oggetti privi di contesto) si vedano le parole di BIANCHI BANDINELLI, *L'archeologia come scienza storica*, «Atti della Accademica Nazionale dei Lincei. Rendiconti delle Adunanze Solenni», 1973, VII, 9, pp. 717-726.

<sup>59</sup> Sul valore documentale del falso, DALLA VIGNA, *L'opera d'arte nell'età della falsificazione. Una riflessione estetica a partire dalla vita e l'opera di Van Meegeren, il più noto falsario del XX secolo*, Mimesis, Milano 2000, p. 24; SANTI, *Falsificazione dell'arte o arte della falsificazione*, in *Falsi d'autore. Icilio Federico Joni e la cultura del falso tra Otto e Novecento*, catalogo della mostra (Siena, giugno-ottobre 2004), a cura di G. Mazzoni, Protagon Editori, Siena 2004, p. 11; FERRETTI, *op. cit.*, p. 196, in cui il falso è rappresentato come una «doppia testimonianza storica»; SCALABRONI, *Forme della falsificazione*, in EAD. (a cura di), *Falso e falsi. Prospettive teoriche e proposte di analisi*, Edizioni ETS, Pisa 2011, p. 55.

<sup>60</sup> Anche definito "inganno lodevole" per esaltare l'importanza del prototipo e la maestria artistica di chi lo replica. FACCHIN, *Falsi in pittura nell'Italia del Seicento e processi*, in DALLA VIGNA (a cura di), *Veri falsi. Gli inganni, le copie e le contraffazioni tra arte, filosofia, letteratura, scienza e storia*, Meltemi editore, Milano 2019, p. 84.

<sup>61</sup> Scriveva Pallottino: «[...] esistono altri aspetti che, di là della cronaca, destano in particolare l'interesse dello studioso e del critico di fronte alla contraffazione artistica. Esistono ragioni di verosimiglianza o di inverosimiglianza stilistica, tipologica e tecnica che ne determinano il giudizio, indipendentemente dalla ricerca di testimonianze e dalle prove materiali del falso». PALLOTTINO, *Saggi di antichità, Immagini inedite e alternative di arte antica*, III, Giorgio Bretschneider, Roma 1979, p. 1181. Per una visione internazionale e aggiornata, si veda GERSTENBLITH, *Getting Real: Cultural, Aesthetic and Legal Perspectives on the Meaning on Authenticity of Art Works*, «Columbia Journal of Law & the Arts», 2012, 35, 3, pp. 321-356.

<sup>62</sup> Per Luciano Canfora, il falso può anche rispondere ad un bisogno intellettuale e pratico, ossia colmare il vuoto lasciato dall'usura del tempo. CANFORA, *La storia falsa*, Rizzoli, Milano 2019, p. 10.

- contestualmente, informa sulla geografia culturale, permettendo un punto di osservazione privilegiato per individuare a distanza certe concrezioni stereotipe di cui fa presto ad impadronirsi un'iniziativa commerciale di vasto raggio<sup>63</sup>;
- riferendosi all'Antico, non può non proporre una visione della storia dell'estetica e della stessa storia della storia dell'arte, cioè come siano considerate nel tempo e nello spazio le diverse produzioni artistiche, tanto da giungere alla riproduzione contemporanea<sup>64</sup>, ovvero esso indichi la stessa storia del concetto di "autenticità"<sup>65</sup>;
- può essere collezionato ed esposto in mostre e musei, generando la reazione del pubblico, incosciente verso la sua natura fraudolenta<sup>66</sup>;
- può essere collezionato ed esposto proprio per la sua natura fraudolenta, per la sua capacità di denuncia verso il sistema artistico vigente, per la sua capacità di farsi beffa dello spettatore ignaro<sup>67</sup>.

zoli, Milano 2008. Inoltre, la forte connessione fra società contemporanea e falsificazioni viene ben spiegata da Max Friedländer: «Le falsificazioni vanno servite calde, così come escono dal forno, perché il falsificatore soggiace ai pregiudizi del gusto contemporaneo e niente di più del tempo può smascherare gli inganni». FRIEDLÄNDER, *Il conoscitore d'arte*, Tascabili degli Editori Associati, Milano 1995, pp. 154-158. Stessa posizione in MOTTOLA MOLFINO, *L'arte di imitare e falsificare. Una nuova passione per collezionisti e musei?*, in *Falsi d'autore*, cit., pp. 15-17. Molto particolari le parole di Esther Pasztory: «Fakes tell us what we want to see in the authentic. Most frightening, fakes show us what our fantasies of the originals were and how far they were off the mark. Fakes tell us about ourselves? What we think we see when we look at the things of another time and place». PASZTORY, *Truth in Forgery*, in «RES: Anthropology and Aesthetics», 2002, 42, p. 159.

<sup>63</sup> FERRETTI, *op. cit.*, p. 201.

<sup>64</sup> PALLOTTINO, *op. cit.*, p. 1182. Secondo Tommaso Casini è ormai un fatto accertato che la storia della falsificazione dei manufatti artistici, e non solo di questi, segue costantemente quella del commercio antiquario, della tecnica e della competenza per svelare gli inganni. CASINI, *Falso, copia, riproduzione: lessico e criticità*, in *Critica e letteratura negli scritti sull'arte. Contributi per una tipologia*, Atti del Convegno di Studi (Firenze, 3-4 ottobre 2013), a cura di D. Pegazzano, M. Rossi, «Annali di Critica d'Arte», 2015, XI, p. 300.

<sup>65</sup> FERRETTI, *op. cit.*, p. 200.

<sup>66</sup> «Un'opera non ha alcun bisogno di essere vera, autentica, per ottenere consensi e irretire le masse». ACCAME, *La pratica del falso. Vecchi e nuovi misfatti in nome della cultura: dai falsari dell'arte ai falsari delle comunicazioni di massa*, Spirali/Vel, Milano 1995, p. 30. Una attenta analisi del fenomeno in OLIVIER, *Art des faux, Or des fous. Falsifications et inventions archéologiques*, in *L'âge du Faux: L'autenticité en archéologie*, Exposition (Laténium, 29 avril 2011 - 8 janvier 2012), éd. par M.-A. Kaeser, Gasser, Le Locle 2011, pp. 29-36.

<sup>67</sup> Fra gli altri, si veda sul tema HEBBORN, *Tropo bello per essere vero*, Neri Pozza Editore, Vicenza 1994. Inoltre, SCALABRONI, *op. cit.*, p. 60, e STRONG, *The Mythology of the Art Forger*, «Journal of Art Crime», 2013, 10, pp. 45-55.

Con tutte queste accezioni, è da considerarsi come bene documentale della stessa storia umana<sup>68</sup>.

Siccome, come ricorda Marco Bona Castellotti, «i falsi perfetti non esistono, ma quelli pericolosi sì [...], il falso non viene sempre per nuocere, poiché talvolta fu grazie ad esso che si avviò un processo indiziario che sortì l'effetto di ritrovare l'originale<sup>69</sup>», si configura così, di diritto, una storia (o archeologia) della falsificazione<sup>70</sup> e la conseguenziale necessità di determinare continuamente l'autenticità o meno delle opere, proprio perché – come si è visto – la falsità non risiede nell'oggetto bensì nel giudizio che per esso viene stabilito<sup>71</sup>.

<sup>68</sup> Alle medesime conclusioni giunge, recentemente, anche Lorenzo Calvelli quando afferma: «Infine, il passo più grande che resta ancora da compiere è quello di riconoscere alle iscrizioni false il loro pieno valore di fonti storiche. Pur non trattandosi ovviamente di documenti genuini prodotti in antico, le *falsae* sono comunque fonti storiche che riflettono la mutevole, ma imprescindibile centralità degli usi del passato. Ogni iscrizione falsa deve quindi essere di volta in volta ricondotta al contesto storico e geografico in cui risulta attestata per la prima volta, esaminando, quando possibile, le sue circostanze di produzione in una prospettiva interdisciplinare, che esuli dai tradizionali confini delle periodizzazioni manualistiche». CALVELLI, *Lineamenti per una storia della critica della falsificazione epigrafica*, in ID. (a cura di), *La falsificazione epigrafica. Questioni di metodo e casi studio*, «Antichistica. Storia ed epigrafia», 2019, 25, 8, p. 98.

<sup>69</sup> Dall'Introduzione a ZERI, *Cos'è un falso e altre conversazioni sull'arte*, Longanesi, Milano 2011, p. 9.

<sup>70</sup> I caratteri principali sono stati delineati in PAUL, *Falsificazioni di antichità in Italia dal Rinascimento alla fine del XVIII secolo*, in SETTIS (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Giulio Einaudi editore, Torino 1995, pp. 415-439.

<sup>71</sup> Si rammenti che il giudizio è il termine ultimo di confronto: esso viene formulato sull'apparenza ma suffragato da connotati di certezza. Il giudizio, inoltre, deve basarsi su fatti, strutture alla base della formulazione della ragione, che divengono prove. Anche l'oggetto falso è la prova di un determinato tempo e luogo, di una azione umana. COCO, *op. cit.*, p. 38. Sul tema della prova, si veda, inoltre, MORO, *Il diritto come processo. Una prospettiva critica per il giurista contemporaneo*, in ID. (a cura di), *Il diritto come processo. Principi, regole e brocardi per la formazione critica del giurista*, FrancoAngeli, Milano 2012, pp. 27-29. Inoltre, BRANDI, *op. cit.*, p. 65. «Il falso [...] può avere in sé le caratteristiche della copia, ma può anche fare a meno dell'originale. Il falso è un originale per sé stesso, che in quanto tale verrà analizzato e giudicato, nella sua falsità, cercando di ritrovare l'intenzionalità che è alla sua origine. Ciò vale tanto per l'opera d'arte che rechi la firma falsa del pittore copiata quanto per il falso documento storico, che avrà pur sempre un autore, una data, una motivazione, una circolazione, un uso, una storia da raccontare». Così in MANACORDA, *op. cit.*, p. 40.

Se nel 1961, Massimo Pallottino esprimeva un chiaro “*j'accuse*” nei confronti dei suoi colleghi<sup>72</sup> rei, con il loro disinteresse<sup>73</sup>, di aver permesso l'aggravarsi della diffusione dei falsi nella società<sup>74</sup>, Daniele Manacorda<sup>75</sup> torna sulla questione, in anni recenti, affermando:

La nostra cultura – che riconosce l'importanza del giudizio di originalità in sede di critica storica – ha orrore della copia. Ma questo saggio atteggiamento di acribia e prudenza si è trasformato nel tempo in un patologico terrore, quasi che il ricorso alla copia possa nascondere una incapacità di distinguerla dal modello, mettendo quindi in luce una carenza professionale, o confondere alcune certezze estetiche, che riconoscono aprioristicamente all'originale una qualità superiore alla copia.

E ancora:

Forse dovremmo cercare di liberarci dal demone del falso, preservando il nostro amore per l'autentico, dal demone del frammento, preservando il nostro interesse per il documento, dal demone dell'antico, preservando la nostra propensione verso tutto ciò che può raccontarci il passato. Ma queste considerazioni non devono abbassare la nostra guardia dai rischi di un ritorno all'indietro, di una perdita del senso dell'originale, di una confusione di piani tra modello, copia e falso<sup>76</sup>.

Uno studio, quindi, una continua ricerca e uno sguardo sempre vigile verso tematiche che dal particolare (il singolo manufatto) conducono

<sup>72</sup> Dure sono ancora nel 2008 le parole di Carandini sull'andamento degli studi archeologici: «[...] per colpa di un insegnamento universitario unilaterale e carente, che non prepara alle professioni». CARANDINI, *Archeologia classica. Vedere il tempo antico con gli occhi del 2000*, Giulio Einaudi editore, Torino 2008, p. 4.

<sup>73</sup> Proprio mentre viene sminuita l'importanza del fenomeno, cresce paradossalmente l'esecrazione nei confronti dei falsari. DALLA VIGNA, *op. cit.*, p. 102.

<sup>74</sup> PALLOTTINO, *op. cit.*, p. 1191. L'autore critica apertamente l'impostazione diffusa “non siamo criminologi” in quanto «[...] contraddice pienamente uno dei compiti più importanti della ricerca sull'arte, e precisamente la necessità di inquadrare ogni opera nel suo contesto storico e stilistico. Così, chi intenda studiare la “consistenza dei falsi”, che investe un ambito, secondo la ricerca, straordinariamente ampio, si trova dinanzi a un compito arduo, poiché solo un'infinitesima percentuale ne viene, dal punto di vista della storia dell'arte, sufficientemente descritta, e ancor più di rado riprodotta. E una corrispondente percentuale di pezzi dichiarati “dubbi”, “non autentici” o “falsi” nella letteratura archeologica si sottrae al giudizio, perché i pezzi in questione non sono più esposti né verificabili, e pertanto non è più neppur possibile accertare se tali opere, di cui si pone in dubbio l'autenticità, meritino effettivamente tali riserve, pur essendo esse passate di fatto erroneamente, a un determinato momento, per originali antichi». Si vedano le stesse considerazioni, due decenni più tardi, in PAUL, *op. cit.*, pp. 417-418.

<sup>75</sup> MANACORDA, *op. cit.*, pp. 40-41.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 43.

verso sistemi maggiori (i fenomeni che vi sottendono). Sulla necessità di approfondimento di questo ambito di studi si esprime anche Tommaso Casini<sup>77</sup> che sostiene che

la storicità del falso, come del resto quello della copia, rappresenta pur sempre uno dei tanti aspetti dell'arte europea dell'età moderna e contemporanea, nonché un elemento fondamentale della storia della ricezione che andrebbe con più consapevolezza riconsiderato in una più ampia riflessione storico artistica sulle varianti delle forme di espressione.

Ma la lezione del 1961 di Pallottino non si esaurisce con un solo richiamo ai propri colleghi. L'accademico, infatti, propone anche alcune soluzioni immediatamente applicabili (ancora oggi) per contenere la diffusione delle contraffazioni nel settore culturale<sup>78</sup>:

[...] la forma migliore per combattere il male è quella di illustrarlo al grande pubblico, discutendone il più possibile, richiamando la sua attenzione sui casi clamorosi di mistificazioni antiche e recenti [...]. E nello stesso tempo sarà opportuno organizzare finalmente una documentazione sistematica dei falsi correnti, raccogliere un vero e proprio archivio di notizie e fotografie<sup>79</sup>, cercare di riconoscere le fonti di fabbricazione e individuare le vie di smercio. Un'attività di questo genere non mi sembra un compito estraneo, o disdicevole, agl'istituti scientifici che si occupano di archeologia e di storia dell'arte. Essa può non soltanto portare un utile contributo alla chiarificazione di questioni storiche e critiche ancora talvolta nebulose, ma giovare alla cultura e alla società<sup>80</sup>.

La storia<sup>81</sup> (o archeologia<sup>82</sup>) della falsificazione<sup>83</sup> detiene così alcune caratteristiche uniche per testimoniare la storia delle civiltà passate e

<sup>77</sup> CASINI, *op. cit.*, p. 307. Sullo stesso tema, con le medesime conclusioni, si veda anche LENAIN, *Art Forgery. The History of a Modern Obsession*, Reaktion Books, London 2011.

<sup>78</sup> PALLOTTINO, *op. cit.*, p. 1191.

<sup>79</sup> In linea con questa idea, si veda il contributo di CONLEY, *The Relevance of Authenticity in the Art Market: A Survey of Claims and a Proposed Solution*, «Art and Museum Law Journal», 2004, 1, 1, p. 65.

<sup>80</sup> Su questo fronte anche Otto Kurz: «[...] non è stato compiuto alcun tentativo serio di elencare le numerose falsificazioni». KURZ, *Falsi e falsari*, Neri Pozza Editore, Venezia 1961, p. 43. Si confronti anche la posizione di RAGGHIANI, *I falsi artistici*, «La Critica d'Arte», 1961, VIII, 65 (43), pp. 1-27.

<sup>81</sup> FERRETTI, *op. cit.*, p. 189.

<sup>82</sup> BIANCHI BANDINELLI, *op. cit.*, p. 724. «L'archeologia studia tutto, cose e costruzioni utili, belle, utili e belle insieme, scomponendole analiticamente e ricomponendole sinteticamente per insiemi e per periodi». Così in CARANDINI, *La forza del contesto*, Gius. Laterza & Figli, Bari 2017, p. 14.

<sup>83</sup> Andrea Carandini, in merito al rapporto fra archeologia, storia e storia dell'arte, scrive: «[...] ciò non toglie che siano da favorire sia una storia archeologica dell'arte, meno

contemporanee<sup>84</sup>, non solo attraverso l'elemento materiale (ossia gli oggetti creati) ma anche per l'elemento immateriale (le conoscenze da cui quegli stessi oggetti dipendono):

- essa narra non solo la storia del gusto ma anche la stessa storia della critica d'arte<sup>85</sup>, intendendo il falso come una modalità di lettura di un'opera d'arte e desumendo da tale lettura lo stile, la tecnica e l'ambito simbolico di un determinato periodo;
- essa può contare sui metodi di discipline collaudate come l'archeologia della produzione, l'archeologia del commercio, l'archeologia del consumo e l'archeometria, la storia della cultura materiale<sup>86</sup>; così facendo, l'oggetto dell'indagine deve sempre essere visto sullo sfondo di tutti quelli che gli sono vicini nello spazio e nel tempo, o che presentano caratteristiche analoghe, e anche elementi singoli apparentemente insignificanti possono avere valore informativo in quanto costituenti di un insieme complesso<sup>87</sup>;
- essa può considerare non solo i falsi ma anche le copie, le imitazioni e le altre forme di mistificazione;
- essa può porre le proprie basi sulle sue stesse criticità intrinseche, ossia la difficoltà di provare il dolo (elemento essenziale per il giudizio di contraffazione) e l'impossibilità di escludere un'intenzionale produzione di falsi (quali manufatti di ingegno umano)<sup>88</sup>.

selettiva e più contestuale (qualcosa di simmetrico alla storia sociale dell'arte), la quale per nascere deve imparare a distinguere gli oggetti senza imprigionarsi nelle tradizionali gerarchie; sia una archeologia storico-artistica, nel senso di una consapevolezza dell'archeologo di quegli aspetti iconografici e formali che tende generalmente a tralasciare». CARANDINI, *Archeologia classica*, cit., p. 49. Interessante il punto di vista elaborato nella tesi di dottorato di Ewan Maclean il cui sottotitolo richiama la redazione di «*a social history of art forgery*». MACLEAN, *False Images: A Social History of Art Forgery*, PhD thesis, University of Edinburgh, Edinburgh 1990.

<sup>84</sup> «Soltanto quando si riconosca nei falsi un problema parimenti importante dal punto di vista della storia dell'arte che da quello della storia della conoscenza, si renderà loro giustizia in quanto fenomeno specifico dell'arte figurativa». PAUL, *op. cit.*, p. 417.

<sup>85</sup> In tempi recenti, la questione è stata affrontata non solo da critici e studiosi ma anche da collezionisti ed esperti del mercato dell'arte. BELLET, *Falsari illustri*, Skira editore, Milano 2019, p. 24, nota 2.

<sup>86</sup> «Lo storico dei resti materiali è capace di trasformare ogni genere di manufatto in fonte, sia che vi si veda l'impronta dell'arte, anomalia, sia l'impronta del lavoro e della vita pratica, cioè dell'analogia». CARANDINI, *La forza del contesto*, cit., p. 40.

<sup>87</sup> TERRENATO, *Contesto*, in FRANCOVICH, MANACORDA (a cura di), *Dizionario di archeologia*, Gius. Laterza & Figli, Roma-Bari 2009, pp. 90-92.

<sup>88</sup> BRANDI, *op. cit.*, p. 68.

Risulta corretto parlare di “storia<sup>89</sup>” proprio per il valore poliedrico e multidisciplinare degli oggetti falsi, sopra ampiamente analizzato, come documenti storici, emblemi di conoscenze e abilità tecniche<sup>90</sup>.

Allo stesso modo si può parlare, senza paura di censure, di archeologia<sup>91</sup> o storia dell'arte<sup>92</sup> della falsificazione<sup>93</sup> proprio per le caratteristiche metodologiche<sup>94</sup> sopra esposte<sup>95</sup>: sebbene come si è visto gli oggetti

<sup>89</sup> Sul concetto di 'storia' si veda CARR, *Sei lezioni sulla storia*, Giulio Einaudi editore, Torino 2000, pp. 31-35. «Comprendere, però, è un atteggiamento che non ha nulla di passivo. Per fare una scienza, occorreranno sempre due cose: una realtà ma anche un uomo. La realtà umana, come quelle del mondo fisico, è vasta e variegata. Una semplice fotografia, anche supponendo che l'idea di una simile riproduzione meccanicamente integrale abbia un senso, sarebbe illeggibile. Si dirà che, fra ciò che fu e noi, i documenti interpongono già un primo filtro? Senza dubbio, essi eliminano, sovente, a vanvera. Quasi mai, invece, preparano il terreno conformemente ai bisogni di un intelletto che voglia conoscere. Come ogni studioso, come ogni cervello che, semplicemente, percepisce, lo storico sceglie e distingue. In una parola, analizza». Così in BLOCH, *Apologia della storia o Mestiere dello storico*, Giulio Einaudi editore, Torino 2009, p. 108.

<sup>90</sup> Sulla stretta connessione fra storia, archeologia e storia dell'arte, BIANCHI BANDINELLI, *op. cit.*, pp. 724-725.

<sup>91</sup> Emblematiche le parole di Daniele Manacorda: «[...] la trasmissione del passato procede anche attraverso una sua continua reinterpretazione, una attualizzazione dei suoi contenuti e dei suoi valori, che non è compito solo degli archeologi, ma anche e in primo luogo degli archeologi». MANACORDA, *op. cit.*, p. 248. Alcuni anni dopo, sempre Manacorda, scriverà: «L'archeologia contemporanea opera infatti ormai sull'intero pianeta attraverso le diverse branche del sapere archeologico, unificate dalla condivisione delle comuni metodologie [...]. Un'archeologia interessata a tutte le manifestazioni della presenza dell'uomo sulla terra non conosce più i confini cronologici d'un tempo e non riconosce quindi più solo il mondo antico come luogo privilegiato del passato, che si presenta come una categoria temporale applicabile alla più remota preistoria come alle età a noi più vicine e, in ultima analisi, allo stesso presente. La discriminante non sta più infatti nella cronologia dell'ambito di studio, ma nella coerenza e congruità del potenziale informativo delle testimonianze archeologiche rispetto alle domande storiche che le motivano». MANACORDA, *Archeologia*, in MONTELLA (a cura di), *Economia e gestione dell'eredità culturale. Dizionario metodico essenziale*, Wolters Kluwer, Vicenza 2016, pp. 24-25.

<sup>92</sup> Si veda la sintesi elaborata in PETRAROIA, *Storia dell'arte*, in MONTELLA, *op. cit.*, pp. 29-38.

<sup>93</sup> PAUL, *op. cit.*, p. 417.

<sup>94</sup> «Thus, art historians do not lose sight of the fact that their task-list *per definitionem* includes the persecution of forgeries; nevertheless, they do not like to stop at the unmasking of forgeries, but precisely in their capacity as historians, they also bear in mind the positive historical significance of forgeries and forging: no matter how unintentionally, but by their existence and by their inevitable exposure, they bear witness to, and unveil if necessary, the system of values which created them and justified their existence». SZILÁGYI, *Time: The Wisest of Them All. The Forgeries of Antique Vases*, Corvina, Budapest 1987, p. 38.

<sup>95</sup> Interessante e calzante quanto scritto da Andrea Carandini sull'evoluzione della disciplina e che si adatta perfettamente al ragionamento qui esposto: «Abbiamo unificato e

falsi studiati non posseggano una “culturalità” archeologica, essi sono (e saranno sempre) manufatti, ossia il risultato materiale di un’attività intenzionale che si esercita in un tempo e in un luogo determinati, in un contesto culturale definito<sup>96</sup>.

Si ricostruiscono così, solamente con i resti materiali, le storie di coloro che non le hanno potute narrare, le modalità tecniche, le conoscenze presenti e sfruttate in un determinato spazio e tempo, ricordando che il discorso archeologico non si basa su prove bensì su indizi, non su dimostrazioni ma su argomentazioni non sempre provabili ma pur sempre probabili<sup>97</sup>. Fondamentale, in questo senso, appare il pensiero di Andrea Carandini<sup>98</sup>:

Anche le opere d’arte, con le loro cronologie e le loro materialità, si collocano, come quelle della fatica, nel tempo e nello spazio tridimensionale, quindi nell’insieme illimitato dei contesti documentari. Ne consegue che le anomalie artistiche finiscono per dipendere dalle analogie della vita pratica e viceversa, entro un’unica sequenza di circostanze. Per adeguarsi a questa constatazione non basta aggiungere nuove lenti all’occhio del vecchio conoscitore d’arte capace di associare stili a personalità di artisti. [...] Per superare questo insoddisfacente stato di cose bisogna

configurato la scienza archeologica dell’età classica, distinguendola senza separarla dalla storia dell’arte antica; occorre ora riconnettere a) la ricerca con la tutela, b) la tutela come conservazione assoluta di singole cose vincolabili con quella graduata del patrimonio diffuso del paesaggio e, c) la tutela e la valorizzazione con l’uso pubblico della storia». CARANDINI, *Archeologia classica*, cit., p. 180.

<sup>96</sup> BIETTI SESTIERI, *Classificazione e tipologia*, in FRANCOVICH, MANACORDA, *op. cit.*, pp. 61-65.

<sup>97</sup> PUCCI, *Paradigma indiziario*, in FRANCOVICH, MANACORDA, *op. cit.*, pp. 218-219. «Solo un approccio conoscitivo globale, integrato con una lettura storica, critica e stilistica, volta, soprattutto, a rintracciare le eterogenee fonti del falsario, potrà fornire maggiori probabilità per avvicinarsi alla verità». VLAD BORRELLI, *Restauro archeologico*, cit., p. 338. Poetiche (e veritiere) le parole nella premessa di CATALANO, CICCARINI, MARCIALIS, *La verità del falso. Studi in onore di Cesare G. De Michelis*, Viella, Roma 2015, p. 8: «A essere chiamati in causa sono l’attenzione dello studioso e dell’interprete, la sua esperienza e la sua conoscenza, la sua mente e i suoi occhi. Implicitamente, ma in maniera rigorosa e responsabile, a essere coinvolti sono la filologia e l’atto critico in generale, inclini per vocazione a definire lo statuto dell’opera individuandolo nei canoni e nei generi, nella tradizione e nell’intertestualità, nella funzione dell’autore, nelle condizioni di nascita e accoglienza alla quale sarà destinata. Insomma, l’esercizio che ogni falso esige e impone al critico come all’interprete è in fin dei conti quello della comparazione, gesto primario di qualsiasi esegesi».

<sup>98</sup> CARANDINI, *Storie dalla terra. Manuale di scavo archeologico*, Giulio Einaudi editore, Torino 2000, p. 233.

scegliere di affiancare alla storia formale, culturale e sociale dell'arte (e alla storia della storiografia artistica) una storia archeologica dell'arte e cioè aggiungere ai metodi tradizionali dello storico dell'arte altre due modalità di ricerca, quella dell'antiquaria e quella tipologico-stratigrafico-topografica.

Si evince facilmente come la sostituzione delle parole "opere d'arte" con "falsi" non modificherebbe assolutamente il valore del concetto espresso. Su questi aspetti si è interrogato anche Marc-Antoine Kaeser presentando la mostra *L'âge du Faux: L'authenticité en archéologie* (Laténum, 29 aprile 2011 – 8 gennaio 2012) e rimarcando la connessione fra gli studi archeologici e il fenomeno della falsificazione<sup>99</sup>:

Il est vrai que selon les termes posés ci-dessus, le faux semble condamner l'archéologue à l'impuissance : traiter du faux ne pourrait s'inscrire que dans le registre de l'anecdote.

En l'espèce, pourtant, la démarche scientifique de l'archéologie ouvre des perspectives plus subtiles. Car le faux peut être un révélateur. A l'instar des vieilles plaques de verre ou de ces pellicules argentiques en voie de disparition, le faux offre en quelque sorte l'image en négatif de la vérité, ou plus précisément du savoir que nous poursuivons.

Dès ses origines, en effet, l'archéologie a été définie par une interrogation fondamentale sur l'authenticité matérielle, sur la distinction du vrai et du faux. Notre discipline s'est construite sur l'établissement de méthodes d'expertise susceptibles de dénoncer la fraude archéologique. Dans tous les domaines de recherche, l'histoire de l'archéologie est jalonnée de grandes « affaires » de falsifications, qui tôt ou tard, ont été déjouées. A l'inverse, toutes les découvertes majeures ont d'abord été – et sont encore – mises en doute a priori, et dénoncées comme des faux. En d'autres termes, c'est précisément la contre-expertise réclamée par de telles dénonciations qui a permis le développement de nos connaissances. En bref, c'est au faux (réel ou putatif) que nous devons l'affirmation des institutions savantes, des méthodes, des techniques et des bases théoriques de l'archéologie.

Inoltre, secondo Ferretti<sup>100</sup>, in un'ottica che allinea profondamente la storia dell'arte con l'archeologia,

<sup>99</sup> Nello specifico, KAESER, *L'âge du Faux: Une introduction*, in *L'Âge du Faux*, cit., p. 13.

<sup>100</sup> FERRETTI, *op. cit.*, p. 216.

[...] il falso è un osservatorio estremo, ma lo storico dell'arte non si confronta solo con l'autore delle opere d'arte, o con il suo committente, o con la società che richiede la produzione di quell'opera. Studia ogni cosa che abbia a che fare con la posterità dei suoi monumenti, con le condizioni di sopravvivenza delle opere d'arte. Questa è una cosa che fa ogni altro storico, naturalmente, ma come gli altri, forse più di altri, lo storico dell'arte trova tutto questo nell'unità materiale di una sola testimonianza. Si ritorna al punto che la storia dell'arte è (o dovrebbe essere, se non vuol disperdersi nella storia della cultura), storia delle cose, e non solo storia delle immagini.

Il falso, quindi, ha i suoi "diritti": ha il "diritto" di essere studiato<sup>101</sup>, ha il "diritto" di essere inserito all'interno della comprensione dell'ambito sociale, storico, economico e culturale che lo ha generato, messo in commercio, acquisito, esposto, nascosto, interpretato, che gli ha attribuito un valore (o molteplici), che da esso è stato influenzato o modificato<sup>102</sup>; infine, il falso ha il "diritto" di essere protetto<sup>103</sup>.

Esso, una volta individuato e intelligentemente utilizzato<sup>104</sup>, può costituire un formidabile strumento per la promozione dei comportamenti leciti nel settore dei beni culturali avverso i comportamenti illeciti, per la valorizzazione del materiale autentico e per la formazione, ad esempio, della futura classe archeologica, sempre più multidisciplinare e con una

<sup>101</sup> RADNÓTI, *L'originalità*, «Rivista di estetica», 2006, 31, 1, p. 31; HAY, *The Value of Forgery*, «RES: Anthropology and Aesthetics», 2008, 53/54, pp. 5-19; ZERI, *op. cit.*, pp. 153-154; FACCHINETTI, *Storie e segreti dal mercato dell'arte*, Il Mulino, Bologna 2019, p. 95.

<sup>102</sup> Si veda il contributo di CHRISTILLIN, GRECO, *Le memorie del futuro. Musei e ricerca*, Giulio Einaudi editore, Torino 2021, pp. 88-109, per il potenziale informativo degli oggetti.

<sup>103</sup> In questo contesto si fa riferimento esclusivamente al falso legalizzato, alle copie e alle imitazioni. Le considerazioni sopra riportate non valgono per il falso criminalizzato. Secondo Andrea Emiliani gli stessi ragionamenti sui nuovi indirizzi della tutela rappresentano un atto critico e storico, utile per la stessa salvaguardia dei beni culturali: «Lungo le strade della posteriorità, che si distendono tra l'opera d'arte e ciò che essa viene significando negli anni e nei secoli, le vicende della salvaguardia prendono il luogo designato per la cura e l'interpretazione stessa dell'opera d'arte». EMILIANI, *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani, 1571-1860*, Edizioni Polistampa, Firenze 2015, p. LXVII (Introduzione alla seconda edizione).

<sup>104</sup> Si vedano le considerazioni in LENAIN, *The Cultural Status of Art Forgery*, in SALVADORI, BERNARD, ZAMPARO, BAGGIO (eds.), *Beyond Forgery. Collecting, Authentication and Protection of Cultural Heritage*, Antenor Quaderni 52, Padova University Press, Padova 2022, pp. 79-87.

visione estesa verso la materialità<sup>105</sup> degli oggetti: come già avanzato precedentemente, distinguere gli originali dalle copie e dai falsi è, quindi, una necessità per chi vuole tracciare un nuovo panorama storico, basato non più su nozioni acquisite e indirette bensì sull'esame diretto delle opere<sup>106</sup>.

Sull'importanza dell'insegnamento della falsificazione nell'arte, sempre Massimo Ferretti scrive<sup>107</sup>:

Se ad uno storico dell'arte capita di rivolgersi agli studenti del primo anno parlando di falsificazioni, è per far capire subito che non ci si dovrà occupare semplicemente di immagini, ma di qualcosa che ha una configurazione materiale; e che in quella configurazione si riconoscono sia le ragioni espressive che vogliamo interpretare, sia i sedimenti concreti della tradizione che ci ha tramandato quelle particolari testimonianze.

La valenza didattica e formativa del falso<sup>108</sup> è un punto chiave del metodo espresso da Federico Zeri, il quale non demonizza il fenomeno bensì cerca di renderlo affascinante per gli stessi esperti per «esercitare gli occhi degli allievi<sup>109</sup>» al fine di aiutarli a capire «come una certa epoca vedeva il passato», non scadendo nell'errore del giudizio a posteriori<sup>110</sup>.

<sup>105</sup> Sul concetto e sulle sue ricadute negli studi: HICKS, BEAUDRY, *Introduction: Material culture studies: a reactionary view*, in HICKS, BEAUDRY (eds.), *The Oxford Handbook of Material Culture Studies*, Oxford University Press, Oxford 2010, pp. 1-23.

<sup>106</sup> NATALE, *I falsi e la storia dell'arte*, in OTTANI CAVINA, NATALE (a cura di), *Il falso specchio della realtà*, Umberto Allemandi, Torino 2017, p. 51.

<sup>107</sup> FERRETTI, *op. cit.*, p. 193.

<sup>108</sup> Max Friedländer scriveva: «[...] stabilire la paternità della singola opera d'arte [...] senza dubbio è una scuola per l'occhio; poiché non c'è nessun'altra indagine che, come quella intorno alla persona dell'autore, costringa a penetrar tanto profondamente la singola opera». FRIEDLÄNDER, *op. cit.*, p. 96. In DE MARCHI, *Falsi Primitivi. Prospettive critiche e metodi di esecuzione*, Umberto Allemandi & C., Torino 2001, p. 64: «[...] l'analisi dei falsi può offrire un ottimo strumento didattico e un valido esercizio, utile ad affinare taluni tra i meccanismi mentali indispensabili per lo studioso». Inoltre, SALVADORI, BAGGIO, ZAMPARO, *The Anthropology of Forgery: New Themes for the Contemporary Archaeologist*, in *Studies in Conservation*, 2021, doi: 10.1080/00393630.2021.1949879.

<sup>109</sup> Risulta eccezionale rilevare come il giudizio non sia cambiato nel tempo: si esprime nello stesso modo di Zeri anche Dionisio di Alicarnasso (*Demostene*, 50, 3-4), il quale afferma che tutti coloro che vogliono essere riconosciuti quali esperti devono saper analizzare le molteplici particolarità del loro settore di interesse e questo è possibile attraverso una grande pratica e una lunga educazione, caratterizzata da esercizi di osservazione.

<sup>110</sup> ZERI, *op. cit.*, p. 188.

Allo stesso tempo, la contraffazione (e non l'oggetto falso), intesa come comportamento delittuoso che prevede l'inganno, deve essere messa al bando<sup>111</sup>: nostro dovere è studiarla, riconoscerla e osteggiarla<sup>112</sup>, proprio perché lede la comunità e l'idea stessa di cultura<sup>113</sup>.

#### 4. Conclusioni e prospettive per osteggiare la 'contraffazione'

Definite le procedure e la loro portata e verificato il punto di vista storico-antropologico-archeologico, appare necessario fare, in conclusione, una breve analisi del significato delle parole chiave fin qui citate e delle dinamiche sociali e culturali che esse (e i fenomeni che descrivono) sono ancora in grado di generare nella società attuale, seguendo così quell'orientamento tracciato dalla Corte di Cassazione sulla tipicità delle discipline afferenti a questa materia<sup>114</sup>.

Nel mondo contemporaneo e nella concezione maggiormente diffusa quando si parla di 'falso'<sup>115</sup> è implicito parlare anche di dolo, definendo

<sup>111</sup> I manufatti falsi, una volta immessi nel mercato e acquisiti da privati cittadini o da enti pubblici, vengono "legittimati" dal punto di vista scientifico e possono contribuire a deformare la valutazione storico-artistica di alcune produzioni antiche. Il danno prodotto da questa produzione falsaria è quindi duplice: da un lato incrementa e incentiva gli scavi clandestini per rifornire i mercati illegali, dall'altro immette oggetti fasulli nel circuito scientifico. MALNATI, *La falsificazione dei reperti archeologici nel commercio clandestino*, in *L'Arte non vera non può essere Arte*, Atti del ciclo di conferenze promosse dal Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale, in collaborazione con il Consiglio Nazionale Anticontraffazione, il Ministero per i beni e le attività culturali e l'Università degli Studi Roma Tre (ottobre-dicembre 2017), Edizioni Efestò, Roma 2018, p. 73.

<sup>112</sup> Auspicando che la realtà non sia come sostenuto in OLIVIER, *op. cit.*, p. 36: «Plus que tout autre objet, le faux s'adresse à nous, au plus profond de nous; c'est notre désir, conscient ou inconscient, qu'il vise. C'est pourquoi nous sommes à la merci des faux. Nous ne pouvons pas les combattre, parce que nous les désirons».

<sup>113</sup> Ad esempio, SCALABRONI, *op. cit.*, pp. 54-55; GERSTENBLITH, *Getting Real: Cultural, Aesthetic and Legal Perspectives on the Meaning on Authenticity of Art Works*, «Columbia Journal of Law & the Arts», 2012, 35, 3, 2012, pp. 348-349. Sul concetto di 'cultura' e sulle sue diverse declinazioni, si veda la sintesi elaborata da Massimo Montella (MONTELLA, *op. cit.*, pp. 17-21). Una ricostruzione del concetto dal punto di vista archeologico è riportata in GUIDI, *Cultura*, in FRANCOVICH, MANACORDA, *op. cit.*, pp. 97-99.

<sup>114</sup> Cass. civ., sez. I, 10 febbraio 2006, n. 2995.

<sup>115</sup> Il tema viene ampiamente approfondito, per gli aspetti qui di interesse, in ECO, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano 1975.

così il 'falso' (azione, comportamento, oggetto) solo in presenza di un inganno<sup>116</sup> (altrimenti si può parlare di 'imitazione').

Il termine, infatti, deriva dal latino *falsum* (*fallere*, "mettere il piede in fallo", "ingannare") e ne esprime il significato principale: alterazione parziale o totale del 'vero' in documenti, testi letterari, atti giuridici, firme, sigilli, chiavi, merci, prodotti, pesi, misure, opere d'arte, teorie, ricerche scientifiche, dottrine religiose e politiche<sup>117</sup>.

Se si considera l' 'autenticazione'<sup>118</sup> come l'operazione con la quale si riconosce come autentico<sup>119</sup> un oggetto e se ne dichiara l'originalità<sup>120</sup> (af-

<sup>116</sup> Sul concetto di 'falso' nell'arte si vedano le numerose dichiarazioni raccolte nel volume di ZERI, *op. cit.*, pp. 94-95 e pp. 104-105. Si veda, inoltre, la voce "Falso" in GRASSI, PEPE, *Dizionario della critica d'arte*, UTET, Torino 1978. Posizione differente in SARTORI, *Falso quando?*, in CALVELLI, *op. cit.*, p. 242.

<sup>117</sup> All'italiano *falso* e ai suoi sinonimi (apocrifo, spurio, contraffazione, mistificazione) corrispondono in francese, *faux-fausseté, falsification, faussaire-falsificateur, contrefaçon-contrefacteur, mystification-mystificateur, supercherie*, in spagnolo, *falsía-falsedad, falseador-falsificador, contrachechura-contrafaccion*, in inglese, *forgery, fake, fraud, imposture, counterfeit(-ing), superchery*, in tedesco, *Fälschung-Falschheit-Verfälschung, Unechtheit*.

<sup>118</sup> HOLTORF, SCHADLA-HALL, *Age as artefact: on archaeological authenticity*, «European Journal of Archaeology», 1999, 2, 2, pp. 229-247; MORDEN, SLOGGETT, TSE, *Authentication in a legal framework: Methodologies that underscore art authentication in practice*, in ICOM-CC 17th Triennial Conference, Preprints (Melbourne, 15-19 September 2014), J. Bridgland (ed.), International Council of Museums, Paris 2014; VARUTTI, 'Authentic reproductions': *museum collection practices as authentication*, «Museum Management and Curatorship», 2018, 33, 1, pp. 42-56. Secondo Luisa Scalabroni, «il problema dei falsi non è allora stabilire se un oggetto sia o non sia un falso ma piuttosto se sia autentico o no e su quali basi si possa prendere questa decisione». SCALABRONI, *op. cit.*, p. 52. Sul concetto di 'autenticità' nel campo della conservazione, si veda il contributo di MUÑOZ-VIÑAS, *Beyond authenticity*, in *Art, Conservation and Authenticities: Material, Concept, Context*, Proceedings of the International Conference (Glasgow, 12-14 September 2007), E. Hermens, T. Fiske (eds.), Archetype Publications, London 2010, pp. 33-38.

<sup>119</sup> PEÑUELAS I REIXACH, *The Authorship, Authentication and Falsification of Artworks*, Polígrafa and Fundació Gala-Salvador Dalí, Barcelona 2018, pp. 125-129. Una "psicologia dell'autenticità" è analizzata in NEWMAN, *The Psychology of Authenticity*, «Review of General Psychology», 2019, 23, 1, pp. 8-18. Convergere, poi, su una definizione condivisa è la difficoltà affrontata anche in JOYCE, *When is Authentic? Situating Authenticity in the Itineraries of Objects*, in GEURDS, VAN BROEKHOVEN (eds.), *Creating Authenticity. Authentication Processes in Ethnographic Museums*, Sidestone Press, Leiden 2013, pp. 39-58.

<sup>120</sup> PRIETO, *Il mito dell'originale: l'originale come oggetto d'arte e come oggetto di collezione*, in *Saggi di Semiotica. Sull'arte e sul soggetto*, II, Pratiche ed., Parma 1991, pp. 23-47; RADNÓTI, *The Fake*, cit., pp. 35-64. Riconoscere l'originalità (e l'autenticità) di un oggetto è un processo di esclusione che determina la definizione di un potere e di una precisa identità.

fermandone così la ‘verità’<sup>121</sup> espressa, mostrata), ovvero se ne afferma la provenienza<sup>122</sup>, sul piano opposto si muove la ‘falsificazione’<sup>123</sup>, ossia l’operazione mentale<sup>124</sup>, artificiale e manuale con la quale si progetta, crea e/o elabora un artificio tecnico per far sembrare un oggetto ciò che in realtà non potrà mai essere, ossia un bene autentico dotato di autorità in quanto riconosciuto come tale<sup>125</sup>.

JONES, *Negotiating Authentic Objects and Authentic Selves. Beyond the Deconstruction of Authenticity*, «Journal of Material Culture», 2010, 15, 2, p. 184. Secondo Hans Abbing, «authenticity is judged to be important in the arts (as well as in the popular arts), but it is often not clear what kind of authenticity people have in mind» (ABBING, *The Changing Social Economy of Art. Are the Arts Becoming Less Exclusive?*, Palgrave Macmillan, Cham 2019, p. 77). Sempre secondo Abbing, un’opera d’arte è autentica dal punto di vista espressivo se, nel crearla, l’artista è stato fedele a sé stesso e ha espresso uno stato emotivo e/o una visione personale. Altresì, un’opera può anche essere autentica nominalmente. L’autenticità nominale può riferirsi a diversi aspetti: 1) un oggetto è genuino, “non-falso” o “non-replica”, oppure non è stato attribuito in modo errato; 2) una *performance* può essere nominalmente autentica perché conforme alle istruzioni o alle intenzioni dell’artista, oppure può essere “storicamente informata” (il più possibile identica a quella eseguita originariamente), infine può anche essere conforme alla tradizione artistica dominante.

<sup>121</sup> Per l’Enciclopedia Treccani: *verità* s. f. [lat. *vērītas -atis*, der. di *verus*, «vero»], 1. Carattere di ciò che è vero, conformità o coerenza a principî dati o a una realtà obiettiva. 2. Ciò che è vero (contrapposto a falsità, bugia, menzogna, errore).

<sup>122</sup> CASARIN, *L’autenticità nell’arte contemporanea*, ZeL Edizioni, Treviso 2015, p. 42.

<sup>123</sup> Prima per il *Codice dei beni culturali e del paesaggio* e adesso per il *Codice penale* (a seguito dell’emanazione della Legge 22/2022) esistono tre differenti tipologie di falsificazione: la contraffazione (ossia la creazione integrale di un falso fatto passare per autentico), l’alterazione (tutti quegli interventi che hanno lo scopo di adattare e/o modificare un’opera per renderla più aderente al gusto dei possibili compratori) e la riproduzione (la creazione di una copia pedissequa di un’opera autentica, così che possa essere confusa per l’originale).

<sup>124</sup> «Si fraintende la falsificazione ove si creda di potersi trattare da un punto di vista prammatico, come storia dei metodi di fabbricazione dei falsi, invece che partirsi dal giudizio di falso. Ciò che risulterà subito esplicito se si pon mente che il falso non è falso finché non viene riconosciuto come tale, non potendosi infatti considerare la falsità come una proprietà inerente all’oggetto», così BRANDI, *Falsificazione*, in *Enciclopedia Universale dell’Arte*, V, Istituto per la collaborazione culturale/Sansoni, Venezia-Roma-Firenze 1958, p. 312. Sullo stesso punto, DE MARCHI, *op. cit.*, p. 9.

<sup>125</sup> CALAON, *Falsi, copie e repliche nel XXI secolo. Idee, materialità e contesti intorno la contraffazione in archeologia*, in *L’Arte non vera non può essere Arte*, cit., p. 391. Marc Bloch afferma che «fra tutti i veleni capaci di viziare la testimonianza, il più potente è l’impostura». BLOCH, *op. cit.*, p. 70.

Tutti questi termini sono basati sul rapporto dialettico<sup>126</sup> e paradigmatico fra 'verità' e 'inganno', fra 'presenza' e 'assenza', fra 'autentico'<sup>127</sup> e 'falso', fra 'originale'<sup>128</sup> e 'riproduzione': essi sono concetti insiti nelle espressioni artistiche umane sia visive che letterarie e oggetto di studi umanistici e tecnologico-scientifici, recentemente in notevole aumento<sup>129</sup>.

<sup>126</sup> Il superamento di questo rapporto logico è auspicato in CANTONE, *La potenza del falso*, in RABBITO (a cura di), *La cultura del falso. Inganni, illusioni e fake news*, Meltemi editore, Milano 2020, pp. 408-410. Si veda, inoltre, PHILLIPS, *Exhibiting Authenticity*, Manchester University Press, Manchester 1997, pp. 5-6.

<sup>127</sup> Per le arti, LOWENTHAL, *Art and Authenticity*, in LAVIN (ed.), *World Art: Themes of Unity in Diversity*, Pennsylvania State University Press, University Park 1989, pp. 843-847, mentre per il patrimonio culturale, sempre dello stesso autore, il testo LOWENTHAL, *The Heritage Crusade and the Spoils of History*, Cambridge University Press, Cambridge 2009. Ulteriori considerazioni in SILVERMAN, *Heritage and Authenticity*, in WATERTON, WATSON (eds.), *The Palgrave Handbook of Contemporary Heritage Research*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2015, pp. 69-88. Per le scienze sociali, l'autenticità risiede nella necessità di mostrare sé stesso e le proprie qualità agli altri. TESSAROLO, *Studiare i processi culturali: alcuni concetti guida*, in ROMEO (a cura di), *Sociologia dei processi culturali e comunicativi. Concetti e temi*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2015, pp. 44-45. Secondo David Scott, «authenticity remains one of the most desirable attributes in the twenty-first century, but it remains ever more elusive and evanescent. When we try to define authenticity, it slips from our grasp like an eel, falling back into the lake of our longings for a real life, a genuine picture, a faithful representation, not a reflection of reaching out for what cannot be attained: the real, the genuine, the authentic. The cult of authenticity, as it is often called, is the result of this upsurge in dissatisfaction, frustration, and longing in the effort to acquire the authenticity a person may desire but often fails to find». SCOTT, *Art: Authenticity, Restoration, Forgery*, UCLA Cotsen Institute of Archaeology Press, Los Angeles 2016, p. 35. Il concetto di 'autenticità' è, del resto, alla base di uno dei luoghi dove l'esposizione è preminente: il museo. Sul punto, Maria Vittoria Marini Clarelli sostiene che «l'originalità rientra nel patto implicito che il museo stringe con i suoi visitatori». MARINI CLARELLI, *Pezzi da museo. Perché alcuni oggetti durano per sempre*, Carocci editore, Roma 2017, p. 23. Bisogna notare, però, come all'atto della loro esposizione in una sala museale, tali oggetti originali manifestino una "rottura" con il loro contesto primario, andando a creare qualcosa di nuovo e, il più delle volte, "non autentico" (una costruzione artificiale). Altro caso riguarda le copie che, create per motivi conservativi, permettono la musealizzazione degli originali e il loro posizionamento in contesti all'aperto (fra tutti, la *Statua equestre di Marco Aurelio* sul Colle del Campidoglio a Roma oppure il *David* in Piazza della Signoria a Firenze): su questo punto si veda MELUCCO VACCARO, *Originale o copia: tema erudito o di attualità?*, «Bollettino d'Arte», 1987, 41, pp. 126-127. Caso diverso, invece, è quello dei cd. "marmi del Partenone": se gli originali sono esposti al British Museum (dopo la vendita effettuata da Lord Elgin nel XIX secolo), delle copie sono esposte al Museo dell'Acropoli di Atene, in un tentativo di riconnessione con il loro luogo di provenienza.

<sup>128</sup> Al tempo stesso, capostipite di una serie, prototipo, matrice per altri oggetti riprodotti.

<sup>129</sup> CANTONE, *op. cit.*, p. 395; CASINI, *op. cit.*, p. 299; CATALANO, CICCARINI, MARCIALIS, *op. cit.*, p. 8.

Così si giunge a definire un ‘falso’ come un manufatto generato e voluto dalla mente umana, che implica un processo basato sulle contemporanee e più evolute capacità tecniche e formali e che si colloca nel contesto sociale ed economico, rappresentando le mode e i gusti attivi nel determinato momento della sua realizzazione<sup>130</sup>.

Appare chiaro che sia necessario distinguere i ‘falsi’ dagli altri tipi di mimetismi<sup>131</sup>, come le copie<sup>132</sup>, le repliche e i calchi, gli omaggi<sup>133</sup> e le emulazioni<sup>134</sup>, le ricostruzioni, i *pastiche* (che presuppongono una condizione di libertà nei confronti del modello), e le mistificazioni<sup>135</sup>, ossia

<sup>130</sup> RADNÓTI, *L’originalità*, cit., p. 27; PEÑUELAS I REIXACH, *op. cit.*, pp. 93-95.

<sup>131</sup> MELUCCO VACCARO, *Archeologia e restauro. Storia e metodologia del problema*, Viella, Roma 2000, p. 202. Le «tante forme ibride possibili» di ‘falso’ individuate da Frank Arnau (1894-1976), pseudonimo di Heinrich Schmitt, scrittore e giornalista tedesco, autore del testo fondamentale *Kunst der Fälscher. Fälscher der Kunst* del 1959, qui ripreso nella traduzione italiana ARNAU, *Arte della falsificazione. Falsificazione dell’arte*, Feltrinelli Editore, Milano 2015, p. 7: «Il meccanismo è complicato dalle logiche di mercato, che portano da un lato alla volontà distintiva di acquisire degli originali, più preziosi delle copie; dall’altro a effettivi inganni (e quindi falsi) come l’invecchiamento indotto, il plagio antichizzante o il semplice smercio ad acquirenti poco accorti: senza contare le composizioni [...] di frammenti disomogenei». Secondo Henry Keazor ci sono “six degrees of separation”, per quanto riguarda la falsificazione, individuabili in: I. The ‘original’; II. The replica or replication; III. The copy; IV. The pasticcio/pastiche; V. The stylistic imitation (or stylistic appropriation since here somebody takes on the style of somebody else); VI. The ‘fake’ or ‘forgery’». Una attenta analisi in KEAZOR, *Six Degrees of Separation. The Foax as More*, in BECKER, FISCHER, SCHMITZ (eds.), *Faking, Forging, Counterfeiting. Discredited Practices at the Margins of Mimesis*, transcript Verlag, Bielefeld 2018, pp. 11-40.

<sup>132</sup> RADNÓTI, *The Fake*, cit., pp. 65-102. Alessandra Melucco Vaccaro delinea per la copia una funzione precisa: «[...] ogni ricaduta nella copia come doppio o perfetto sostituto è offensiva dell’opera antica ed ha per effetto quello di negare e contraddire lo scopo conservativo per cui è nata, cioè determina disaffezione e disattenzione per l’originale: per questo è l’anticamera dell’abbandono di ogni cura ambientale, di ogni attenzione manutentiva, un segnale che imprime un carattere educativamente fuorviante a tutta l’operazione». MELUCCO VACCARO, *Archeologia e restauro*, cit., pp. 203-204. Il tema delle copie si complica con l’avvento delle nuove tecnologie, con la possibilità di ottenere scansioni ad alta definizione degli originali e la seguente facoltà di replicarli oppure di combinarli in nuove soluzioni che imitano perfettamente il loro prototipo. Una attenta analisi teorica e pratica di questo recente sviluppo della copia è riportata in ARENA, *The ‘Original’ Fake*, «img journal», 2021, 4, pp. 36-61.

<sup>133</sup> HECKER, *Variazioni del concetto di “originale” nel tempo*, in CASTELLI, GIUDICI (a cura di), *Conversazioni in arte e diritto*, G. Giappichelli Editore, Torino 2021, pp. 38-39.

<sup>134</sup> HOVING, *The Game of Duplicity*, «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», 1968, February, p. 243.

<sup>135</sup> «C’è infine una forma più insidiosa di inganno. Invece del contrario della verità, brutale, [a tutto tondo e, se così posso dire, franco,] c’è il rimaneggiamento sornione: inter-

i falsi creati con l'intento di essere svelati in un dato momento<sup>136</sup>. Senza contare, inoltre, i prodotti del restauro<sup>137</sup> oppure, ancora, dei *revival*, delle influenze successive e delle produzioni seriali a un certo momento sconosciute come tali<sup>138</sup>.

Per creare un falso, quindi, occorre l'artificio non solo nella mistificazione della materia ma anche nella volontà dell'esecutore che tenta di inserirsi in una tradizione che non gli appartiene<sup>139</sup>.

Il vero falsario, potenzialmente il più pericoloso per l'ordine che sull'autenticità dell'arte vorrebbe fondarsi, è colui che nella sua opera di contraffazione non mira a riprodurre un simulacro di oggetti già esistenti, bensì tenta di costruire un'opera totalmente nuova<sup>140</sup>, che sfugga al confronto di verità che una normale copia intrattiene con il suo originale, simulando l'originalità stessa dell'arte<sup>141</sup>.

L'oggetto falsamente creato, in quanto prodotto di consumo<sup>142</sup>, è legato – tanto in passato quanto oggi – sostanzialmente alla legge

polazioni di carte autentiche; abbellimenti con dettagli inventati, nella narrazione, su uno sfondo tutto sommato veritiero». BLOCH, *op. cit.*, p. 75.

<sup>136</sup> Un problema, ancor oggi presente, è la mancanza di una specificità terminologica, così come viene definito già in KENNICK, *Art and Inauthenticity*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 1985, 44, 1, pp. 3-12.

<sup>137</sup> Una panoramica aggiornata sulla questione in CARINI, *Considerazioni intorno al falso in arte e nel restauro*, in SALVADORI, ZAMPARO (a cura di), *La poliedricità del falso. Arte, cultura e mistificazioni nel mondo contemporaneo*, Carocci editore, Roma 2022, pp. 98-114.

<sup>138</sup> Questi termini sono indagati, sul piano logico e linguistico, in CARRARA, *Are Counterfeits Copies?*, in HUDSON HICK, SCHMÜCKER (eds.), *The Aesthetics and Ethics of Copying*, Bloomsbury, London-New York 2016, pp. 99-118.

<sup>139</sup> Recentemente, DALLA VIGNA, *L'immagina (falsa) del mondo. L'invenzione del passato come attrazione turistica*, in RABBITO, *op. cit.*, pp. 544-545. Secondo Friedrich Teja Bach, il falso rappresenta il superamento dei confini dell'arte, una forma di auto-riflessione delle stesse pratiche artistiche. BACH, *Forgery: The Art of Deception*, in BECKER, FISCHER, SCHMITZ, *op. cit.*, pp. 48-50. Un'analisi ontologica della questione (con la medesima conclusione sopracitata) in CARRARA, SOAVI, *Counterfeits and Copies. An Ontological Analysis*, in BORGO, LESMO (a cura di), *Formal Ontologies Meet Industry*, IOS Press, Amsterdam 2008, pp. 73-75.

<sup>140</sup> «[L'impostura] può assumere due aspetti. Può essere anzitutto l'inganno sull'autore e la data [...]. Viene poi l'inganno sul contenuto». BLOCH, *op. cit.*, p. 70.

<sup>141</sup> Si veda l'analisi che E. Paul compie sul rapporto fra "autentico/non-autentico" e "autentico/falso". PAUL, *op. cit.*, pp. 415-4156. Inoltre, DALLA VIGNA, *L'opera d'arte nell'età della falsificazione*, cit., p. 107.

<sup>142</sup> Su questi aspetti, una riflessione generale estremamente puntuale in APPADURAI, *Introduction: commodities and the politics of value*, in ID. (ed.), *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge University Press, Cambridge 1986, pp. 3-63.

economica<sup>143</sup> della domanda e dell'offerta<sup>144</sup> e risponde al desiderio di possedere qualcosa che si ama, al fine di un proprio compiacimento e riconoscimento personale, tipico dei collezionisti di ogni tempo<sup>145</sup>. D'altra parte, esso è l'emblema della capacità imitativa intesa, da taluni, come virtù, oltre a eterna manifestazione del rapporto costante delle società (moderne e contemporanee) con l'Antichità.

Il tutto, attraverso il commercio, entra anche nei musei e nell'immaginario collettivo, incapace (ancora) di riconoscere l'inganno<sup>146</sup>. Infatti, in una recente e approfondita analisi del mercato<sup>147</sup> contemporaneo dell'arte, Georgina Adam<sup>148</sup> afferma che i falsi sono innanzitutto «un'offerta che corrisponde a una domanda, il riflesso in continuo mutamento dei desideri umani» e che essi «non danneggiano solo i ricchi poiché inquinano e svisiscono le informazioni che abbiamo sulla storia dell'arte, il che mina la nostra cultura e fa del male a tutti noi».

<sup>143</sup> Direttamente connesso, negli ultimi anni, all'aggravarsi della crisi economica, l'acquisto di beni materiali ha fatto un notevole salto quantitativo, investendo anche il settore culturale, le cui opere vengono considerate, ora più di un tempo, veri e propri beni-rifugio. L'investimento, però, può essere tale solamente a condizione che il valore dell'oggetto sia garantito e autenticato. ANDREOLI, *"Pensare il falso": un percorso critico-bibliografico*, «Studiolo. Revue d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome - Villa Médicis», 2014, 11, p. 17.

<sup>144</sup> CHARNEY, *The Art of Forgery*, Phaidon, London-New York 2015, p. 15. «La doppia natura, ontologica ed etica, del problema del «falso» non può che declinarsi, con sistematica frequenza, in un ambito come quello artistico nel quale la valutazione (prima di tutto economica) del prodotto è determinata da un tasso di autenticità spesso traducibile in termini di autografia, ossia di quel criterio identificativo che sta alla base della dimensione filologica e che ne spiega il lungo anche se contrastato primato plurisecolare all'insegna del "riconoscimento" [...]; ma anche da un tasso di veridicità che pone la questione in termini morali, creando una complessa linea di demarcazione fra ciò che è vero, e dunque onesto, e ciò che è a vario e discordante titolo può appunto risultare "falso", con una carica di riprovazione sovente storica». SPIRITI, *Falso, copia, variante, serie. Le ambiguità delle arti figurative*, in DALLA VIGNA, *Veri falsi*, cit., p. 135.

<sup>145</sup> PEARCE, *Interpreting Objects and Collections*, Routledge, London 1994; FERRETTI, *op. cit.*, p. 198.

<sup>146</sup> SPIRITI, *op. cit.*, p. 149.

<sup>147</sup> Si veda GERSTENBLITH, *op. cit.*, con ricca bibliografia.

<sup>148</sup> ADAM, *Dark Side of the Boom. Controversie, intrighi, scandali nel mercato dell'arte*, Johan & Levi Editore, Monza 2017, pp. 121-143.

Proprio per il suo fine ingannevole<sup>149</sup>, l'opera falsa è come la bugia<sup>150</sup>, trova sempre qualcuno pronto a crederle, e i falsari sfruttano la sensibilità comune a loro contemporanea al fine di rendere gli oggetti siffatti più attraenti agli occhi dei compratori<sup>151</sup>.

Se è assolutamente doveroso contrastare il mercato illecito e la contraffazione atta ad ingannare le persone e a danneggiare i concetti stessi di arte, archeologia, storia e cultura (oltre che alle loro manifestazioni materiali)<sup>152</sup>, risulta altrettanto importante studiare i meccanismi, le tecniche e il pensiero che sottende questi fenomeni di falsificazione, essi stessi riflessi di una società, da quella antica sino a quella contemporanea<sup>153</sup>.

<sup>149</sup> «Per decidere chi sia il falsario e chi non lo sia, l'elemento determinante dovrebbe essere il motivo. Per lo meno, il motivo condiziona il giudizio degli uomini. Sennonché, fra il motivo e la falsificazione in quanto tale non c'è che un tenue legame, giacché il primo non incide, da un punto di vista oggettivo e materiale, sulla seconda». ARNAU, *op. cit.*, p. 11.

<sup>150</sup> FACCHINETTI, *Storie e segreti dal mercato dell'arte*, Il Mulino, Bologna 2019, p. 78. Sul punto, si vedano le considerazioni in DALLA VIGNA, *Il concetto di falso. Inganno perverso o relativizzazione del reale? Un approccio interdisciplinare al problema della verità, vissuta dal punto di vista del suo contrario*, in ID., *Veri falsi*, cit., pp. 7-9.

<sup>151</sup> DALLA VIGNA, *L'opera d'arte nell'età della falsificazione*, cit., p. 18; ZERI, *op. cit.*, p. 108.

<sup>152</sup> Su questi aspetti si vedano le considerazioni nella premessa di GINZBURG, *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, G. Feltrinelli Editore, Milano 2015.

<sup>153</sup> Fra gli altri, SZILÁGYI, *Wisest is Time*, cit., pp. 173-176.



# L'accertamento giudiziale del falso d'arte

*Pierluigi Cipolla*

Procura della Repubblica presso il Tribunale di Roma

Sommario: 1. Premessa; 2. I mezzi di prova del falso artistico; 2.1. La perizia stilistica; 2.2. La perizia scientifica; 2.3. I mezzi di prova dichiarativa; 3. Le c.d. regole legali per l'accertamento del falso artistico; 3.1. Il problema dell'obbligo di audizione dell'apparente autore dell'opera d'arte; 3.2. Il problema delle cd. "autenticazioni"; 4. Le regole in tema di valutazione della prova sul falso d'arte; 4.1. Il valore probatorio delle autenticazioni (e dei dinieghi di autenticazione); 5. La prova dell'elemento soggettivo; 6. L'accertamento del falso artistico e la "previsione di ragionevole condanna"; 7. Conclusioni.

## 1. Premessa

La repressione penale del falso d'arte data al 1971: la legge n. 1062 di quell'anno, cd. Pieraccini<sup>1</sup>, contemplò alla stregua di specifiche figure criminose la contraffazione, l'alterazione, l'autenticazione infedele di opere d'arte, a qualsiasi periodo risalissero, e chiunque fosse l'apparente autore, così ponendo nel nulla le questioni emerse nel periodo precedente, allorché la tutela penale era affidata – spesso in forza di interpretazioni estensive – alle norme del codice Rocco. La legge conteneva poche disposizioni in materia *lato sensu* processuale.

Sia il testo unico del 1999 (d.lgs. 29 ottobre 1999 n. 490, Testo unico beni culturali, d'ora in poi TUBC) sia il d.lgs. 22 gennaio 2004 n. 42 (Co-

<sup>1</sup> Sull'importanza storica della legge 20 novembre 1062 cd Pieraccini: PETRONE, *La tutela penale del patrimonio artistico storico ed archeologico*, Atti del convegno (Gubbio, 8-10 giugno 1984), Perugia 1985, p. 35.

dice dei beni culturali e del paesaggio, d'ora in poi CBC) si sono limitati a riprodurre le disposizioni principali della legge del 1971<sup>2</sup>. Da ultimo, con la legge 9 marzo 2022 n. 22 il Parlamento ha aggiornato la disciplina dei beni culturali e del cd falso artistico, per lo più trasfondendo le norme anteatte in nuove disposizioni del codice penale, in ossequio al "principio di riserva di codice" (art. 3 *bis* c.p.). La sostanziale identità tra la disciplina contenuta nella menzionata legge 9 marzo 2022 n. 22 e nel Codice dei beni culturali e del paesaggio e la pregressa<sup>3</sup> giustificherà i richiami alle citazioni dottrinarie e giurisprudenziali riferite alle omologhe norme degli abrogati testi normativi.

In estrema sintesi, con specifico riguardo al falso d'arte, l'art. 518 *quaterdecies* c.p.<sup>4</sup> (già art. 178 CBC) reprime alla stregua di delitto le condotte di contraffazione, alterazione, riproduzione al fine di trarne profitto di opere di pittura, scultura o grafica ovvero di oggetti di antichità o di interesse storico o archeologico nonché le condotte di messa in commercio, detenzione a fine di commercio, introduzione a fine di commercio nel territorio dello Stato, messa in circolazione come autentici delle opere e degli oggetti suddetti nonché le consapevoli e volontarie condotte di autenticazione, accreditamento come autentici o contribuzione all'accREDITAMENTO mediante altre dichiarazioni, perizie, pubblicazioni, apposizione di timbri o con qualunque altro mezzo delle opere e degli oggetti medesimi (art. 518 *quaterdecies*, co 1, nn. 3, 4 c.p., già art. 178, co. 1, lett. c, d, CBC). Inoltre, prevede una pena interdittiva collegata alla commissione del fatto nell'ambito di attività professionale o commerciale e un'ipotesi peculiare di confisca obbligatoria (art. 518 *quaterdecies*, co. 2 c.p., già art. 178, co. 4 CBC). Dal canto suo l'art. 518 *quinquiesdecies* c.p.<sup>5</sup> (già art. 179 CBC) contempla una causa di non punibilità (riproduzione, detenzione, messa in vendita, diffusione di copie di opere di pittura, scultura, o grafica ovvero di copie o imitazioni di oggetti di antichità o di interesse storico o archeologico dichiarate espressamente non autentiche all'atto dell'esposizione o della vendita, mediante annotazione scritta sull'opera

<sup>2</sup> È noto, comunque, che il TUBC diede luogo a un grave problema di interpretazione, dando il via ad esegesi della dottrina e della Suprema Corte, nel senso dell'irrelevanza penale dei falsi artistici a danno di opere contemporanee; solo l'intervento della Corte costituzionale e poi la riformulazione contenuta nel codice del 2004 hanno posto fine alle dispute sul punto, eliminando siffatte letture riduttive della disciplina normativa.

<sup>3</sup> Cass. pen., sez. III, 17 gennaio 2008 - 12 marzo 2008, Governatori, in *C.E.D. Cass.*, 239067; Cass. pen., sez. II, 9 luglio 2009 - 7 ottobre 2009, Tiscione, *ivi*, 245105.

<sup>4</sup> Introdotto dall'art. 1 lett. b, legge 9 marzo 2022, n. 22.

<sup>5</sup> *Ibid.*

o sull'oggetto ovvero mediante dichiarazione rilasciata all'atto dell'esposizione e della vendita) e una causa di esclusione della tipicità (ipotesi di restauri artistici che non abbiano ricostruito in modo determinante l'opera originale). La nuova legge ha introdotto nuove circostanze aggravanti (ad effetto speciale)<sup>6</sup> ed attenuanti correlate alla tenuità del danno ovvero a condotte di ravvedimento *post delictum*<sup>7</sup>. È stato previsto altresì che le nuove disposizioni «si applicano quando il fatto è commesso all'estero in danno del patrimonio culturale nazionale» (art. 518 *undevicies* c.p.)<sup>8</sup>. Si registra un'ulteriore estensione dei reati presupposto degli illeciti amministrativi delle persone giuridiche, essendovi incluso anche il delitto di cui all'art. 518 *quaterdecies* c.p. (art. 25 *septiesdecies* d.lgs. 8 giugno 2001, n. 231)<sup>9</sup>.

Sul versante processuale viene ad evidenza l'art. 518 *sexiesdecies*, co. 2 c.p. che impone l'applicazione delle norme di cui agli artt. 30 e 36 c.p. (in tema di pubblicazione della sentenza di condanna) qualora i reati siano commessi nell'esercizio di un'attività professionale o commerciale<sup>10</sup> nonché l'art. 518 *quaterdecies*, co. 2 c.p. (già art. 178, co. 4 CBC) che dispone, in deroga alle analoghe norme del codice di procedura penale, il divieto in ogni tempo di vendita all'asta delle opere confiscate<sup>11</sup>.

<sup>6</sup> Art. 518 *sexiesdecies* c.p.: la pena è aumentata da un terzo alla metà quando un reato previsto dal presente titolo: 1) cagiona un danno di rilevante gravità; 2) è commesso nell'esercizio di un'attività professionale, commerciale, bancaria o finanziaria; 3) è commesso da un pubblico ufficiale o da un incaricato di pubblico servizio, preposto alla conservazione o alla tutela di beni culturali mobili o immobili; 4) è commesso nell'ambito dell'associazione per delinquere di cui all'articolo 416.

<sup>7</sup> Art. 518 *septiesdecies* c.p.: la pena è diminuita di un terzo quando un reato previsto dal presente titolo cagioni un danno di speciale tenuità ovvero comporti un lucro di speciale tenuità quando anche l'evento dannoso o pericoloso sia di speciale tenuità. La pena è diminuita da un terzo a due terzi nei confronti di chi abbia consentito l'individuazione dei correi o abbia fatto assicurare le prove del reato o si sia efficacemente adoperato per evitare che l'attività delittuosa fosse portata a conseguenze ulteriori o abbia recuperato o fatto recuperare i beni culturali oggetto del delitto.

<sup>8</sup> Introdotto dall'art. 1 lett. b, legge 9 marzo 2022, n. 22.

<sup>9</sup> Introdotto dall'art. 3, legge 9 marzo 2022, n. 22.

<sup>10</sup> Nell'art. 518 *sexiesdecies*, co. 2 c.p. non è stata riprodotta la previsione, contenuta nell'art. 178, co. 3 CBC relativa all'obbligo di pubblicazione della sentenza di condanna su tre quotidiani con diffusione nazionale e editi in tre diverse località, designati dal giudice essendo limitato il richiamo genericamente all'art. 36 c.p. che pure disciplina la stessa materia.

<sup>11</sup> Per una analisi della disciplina "sostanziale" in materia v. DEMURO, *Beni culturali e tecniche di tutela penale*, Giuffrè, Milano 2002, pp. 171-175, e DEMURO, *D.lgs. 22.1.2004, n. 42 - Codice dei beni culturali e del paesaggio, ai sensi dell'articolo 10 della legge 6 luglio 2002, n. 137 - Premessa e commento alla Parte quarta*, «Leg. pen.», 2004, p. 466 e ss.; LEMME, *La*

## 2. I mezzi di prova del falso artistico

Ciò detto in estrema sintesi sulla disciplina “sostanziale” del falso d’arte, occorre affrontare i profili relativi all’accertamento: è questo l’oggetto del presente scritto<sup>12</sup>. Appare opportuno accennare fin d’ora agli approcci metodologici più diffusi per pervenire a siffatto accertamento, quali si desumono dalla prassi giudiziale.

### 2.1. La perizia stilistica

In genere, la comparazione “stilistica” tra l’opera sospetta e quelle sicuramente attribuibili all’apparente autore non è sottratta ad un sia pur minimo grado di soggettività, destinata a crescere al cospetto di manufatti privi di caratteri formali incontrovertibili (si consideri l’arte contemporanea, in cui le peculiarità tecniche si ritraggono rispetto all’innovatività-originalità-eccentricità dell’“idea”<sup>13</sup>). Qui soccorrono strumenti documentali, generalmente preclusi a manifestazioni artistiche più remote: si tratta della raccolta e valutazione delle informazioni sulla provenienza dell’opera ricavabili da archivi, giornali, fotografie, recensioni, lettere e cataloghi<sup>14</sup>.

In particolare, la valutazione estetica – fondata sulla qualità esecutiva e sullo stile – lascia adito a dubbi, soprattutto quando sull’opera di un autore non si sia formata una critica consolidata, oppure laddove non sia

*contraffazione e alterazione d’opere d’arte nel diritto penale*, II ed., Cedam, Padova 2001, p. 91 e ss.; MANES, *La tutela penale*, in BARBATI, CAMMELLI, SCIULLO (a cura di), *Diritto e gestione dei beni culturali*, il Mulino, Bologna 2011, p. 302 e ss.; MARI, *Artt. 178 e 179*, in SANDULLI (a cura di), *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, Giuffrè, Milano 2019, p. 1514 e ss.; PIOLETTI, *Art. 178 - Contraffazione di opere d’arte*, in Cammelli (a cura di), *Il codice dei beni culturali e del paesaggio*, il Mulino, Bologna 2007, p. 738 e ss.; VISCONTI, *Diritto penale dei beni culturali*, «Diritto Online Treccani - Approfondimenti Enciclopedici», 2019. Sia lecito altresì il richiamo a CIPOLLA, *La repressione penale della falsificazione di opere d’arte*, in Manna (a cura di), *Il codice dei beni culturali e del paesaggio. Gli illeciti penali*, Giuffrè, Milano 2005, p. 277 e ss. e CIPOLLA, *La falsificazione di opere d’arte*, «Giurisprudenza di merito», 2013, 10, p. 2045 e ss.

<sup>12</sup> Si tratta della rielaborazione dell’intervento alla Giornata di Studi online “Processo al falso d’arte antica”, tenutasi l’8 aprile 2021, presso l’Università di Padova.

<sup>13</sup> Sulla più agevole falsificazione delle opere d’arte contemporanea, *ex plurimis*, SISTA, *Falsificazione di opere d’arte moderna e contemporanea, aspetti tecnici di falsificazione e accertamento della falsità. Ripercussioni sul mercato*, in AA.VV., *L’arte non vera non può essere arte*, Edizioni Efesto, Roma 2018, p. 190 e ss.

<sup>14</sup> COMPOSTELLA, *Il falso nell’arte contemporanea: metodi di indagine e alcune riflessioni*, in CORRIAS LUCENTE (a cura di), *La tutela dell’opera d’arte contemporanea*, Gangemi Editore, Roma 2008, p. 52.

stato ancora assorbito lo stile personale dell'artista, ovvero al cospetto di opere di artisti non particolarmente prolifici, ovvero quando difettino stilemi facilmente individuabili. In ogni caso, anche l'*expertise* di un critico celebre è suscettibile di essere contestato sulla base di un parere opposto più o meno autorevolmente sostenuto: ad es., nel processo concernente le sculture attribuite a Arturo Martini, ritenute autentiche da Carlo Giulio Argan, e valutate false dai critici Micheli e Marchiori il giudice concluse per l'impossibilità di pervenire ad un accertamento sicuro<sup>15</sup>. E così, in un contesto *ab imis* pervaso dalla mistificazione, per il falsario o il mercante imputati di qualcuno dei delitti di cui all'art. 518 *quaterdecies* c.p. (già art. 178 CBC) è agevole contrapporre valutazioni create *ad hoc* (a caro prezzo) da periti di parte a pareri di consulenti e periti d'ufficio, stimati ma – comunque – non inconfutabili. D'altra parte, il mercato dell'arte da sempre è costituito dalla compresenza di manufatti di origine lecita con di illecita la cui circolazione (fino a coprire le pareti di molti importanti musei) è favorita proprio da legioni di prezzolati esperti<sup>16</sup>.

## 2.2. La perizia scientifica

Di qui il ricorso, in alternativa e/o in aggiunta alla verifica stilistica, ai vari approcci scientifici resi possibili dal progresso tecnologico, sempre meno invasivi, come la ricerca sulle tecniche e sui materiali impiegati, l'analisi microchimica dei colori, la radiografia con i raggi X, l'indagine spettroscopica, la riflettografia infrarossa, la fluorescenza ultravioletta, la macrofotografia, la spettrometria di massa e, non ultima, quando sia consentito, l'analisi grafologica su date e firme<sup>17</sup>. Tali metodiche sono utili per scoprire le falsificazioni consistenti nell'applicazione di pigmenti moderni su supporti antichi, ovvero nell'invecchiamento di materiale recente, ovvero, ancora, nell'antichizzazione ulteriore di opera già antica, oppure la sostituzione di una firma già esistente con altra appartenente ad artista di maggior valore. In particolare, lo studio dei materiali può risultare utile per la comparazione con quelli sicuramente usati dall'artista;

<sup>15</sup> CIAN FERRARI, *False sculture di Arturo Martini*, in JONES, SPAGNOL (a cura di), *Sembrare e non essere: falsi nell'arte e nella civiltà*, Longanesi, Milano 1993, p. 346 e ss.

<sup>16</sup> MACKENZIE, *Going Going. Gone. Regulating the Market in Illicit Antiquities*, Institute of Art & Law, Leicester 2005, pp. 23-61 e 157-226.

<sup>17</sup> Sul punto KURZ, *Falsi e falsari*, Neri Pozza Editore, Venezia 1961, p. 1 e ss. e CANNELLA, *Le ragioni del falso in arte*, in <https://www.perizieartistiche.it/2021/01/04/le-ragioni-del-falso-in-arte/> (consultato il 31 luglio 2023).

del pari, la datazione per mezzo della fluorescenza (*energy dispersive x ray fluorescence*) consente di evidenziare sospetti anacronismi<sup>18</sup>.

In particolare, l'esame delle vernici e dei supporti appare risolutivo allorché si studino manufatti non recenti, poiché il reperimento di tutti i materiali necessari (ivi compresi gli attrezzi dell'epoca) è impresa ardua anche per il falsario più abile. Ad es., la scoperta di una sostanza non conosciuta o non impiegata nell'epoca dell'autore imitato renderebbe inconfutabile la natura artefatta dell'opera esaminata<sup>19</sup>. La presenza del bianco di titanio e del bianco di zinco escludono che il manufatto risalga ad epoca antecedente alla fine dell'Ottocento; le tracce di gesso artificiale provano in modo sicuro la non antichità dell'opera<sup>20</sup>. Allo stesso modo, l'assenza di una sostanza colorante, come il sinope, è già da sola elemento sufficiente per concludere con sicurezza per la falsità dell'opera apparentemente riferibile al XIV secolo<sup>21</sup>. Ancora, una seria indagine chimica è decisiva per scoprire l'inganno insito nella bollitura e conseguente sbiancamento del tessuto, metodo ordinario per simulare una tela antica<sup>22</sup>.

Talvolta è sufficiente un'analisi "botanica": è noto che i pittori tedeschi e fiamminghi sceglievano di preferenza quercia, pino, abete rosso, tiglio e faggio, mentre i pittori seicenteschi della stessa area geografica, così come i pittori classicisti propendevano per il mogano e altri legni non europei.

La chimica, la fisica, la grafologia, ecc. appaiono decisive per risolvere il problema del cd. "*pastiche*", in cui l'imitazione non è dichiarata e il falsario ricorre a motivi tipici dell'autore imitato senza rifarsi integralmente a nessuna opera conosciuta.

La macrofotografia, di converso, permette di evidenziare la *craquelure* artificiale di invecchiamento (ad es. laddove essa sia interrotta in corrispondenza della sottoscrizione); la spettrometria di massa consente di determinare l'epoca di fattura: il livello di radioattività del piombo contenuto in alcuni pigmenti utilizzati in pittura non lascia scampo ai falsari meno avveduti<sup>23</sup> (ma anche gli isotopi possono essere invecchiati artificialmente).

<sup>18</sup> Sul punto, COMPOSTELLA, *op. cit.*, p. 75 e ss.

<sup>19</sup> È il caso di alcuni falsi Vermeer di Van Maegeren, caratterizzati da pigmenti azzurrini non conosciuti nel XVII secolo.

<sup>20</sup> CANNELLA, *op. cit.*

<sup>21</sup> ARNAU, *Arte della falsificazione, falsificazione dell'arte*, Feltrinelli, Milano 1961, p. 58.

<sup>22</sup> ARNAU, *op. cit.*, p. 60.

<sup>23</sup> CANNELLA, *op. cit.*

Particolari problemi scaturiscono dalle opere attribuite ad artisti dei secoli XIX e XX avvezzi ad impiegare colori, materiali, e utensili ancora in commercio o comunque agevolmente reperibili. In tali casi l'indagine radiografica può sopperire, dato che difficilmente il falsario riesce a mantenere per tutto il quadro il tocco altrui. Anche l'esame chimico è utile, poiché l'evoluzione del mercato è così rapida che i colori di oggi non presentano la stessa composizione di quelli di alcuni decenni fa.

Eppure al cospetto di alcune tipologie di opere d'arte, o di alcune forme di falsificazione, anche i metodi scientifici evidenziati non appaiono incontestabili.

In particolare, dato che la falsificazione delle grafiche moderne avviene riportando un originale su una lastra, da cui ricavare nuove riproduzioni<sup>24</sup>, la verifica della provenienza della stampa dalla lastra originaria o dalla lastra "clonata" costituisce opera ardua, se non si ricorre all'indagine sul segno. Del pari, la termoluminescenza non aiuta quando il falsario simula un'opera antica utilizzando materiale antico, ma in origine destinato ad altri usi. Allo stesso modo, la radiografia fallisce al cospetto di dipinti eseguiti su metallo, dato che tale materiale assorbe i raggi in minima parte. In tali casi l'indagine stilistica appare inevitabile.

Allo stesso modo, anche l'analisi chimica è muta allorché siano impiegati olii, resine ed emulsioni conosciuti fin dal XV secolo: soltanto lo studio accurato delle tecniche (e perfino dei tagli del legno) può svelare se siano stati utilizzati i raffinati (spesso personali) procedimenti antichi o metodi di ripiego<sup>25</sup>.

La conclusione: la perizia cd. stilistica costituisce mezzo di prova indispensabile di fronte ad alcune tipologie di falso; tuttavia, se possibile, va affiancata ad indagini di altra natura, in quanto maggiormente attendibili. E anche queste ultime, talvolta, non sono decisive, soprattutto con riguardo alle opere d'arte contemporanea, se e in quanto realizzate con materiali e tecniche non tradizionali.

### 2.3. I mezzi di prova dichiarativa

Il mezzo di accertamento alternativo alle perizie (e alle consulenze tecniche) consiste nella prova dichiarativa: documenti cartacei/fotografici/filmici, testimonianze, interrogatori, intercettazioni telefoniche e ambientali.

<sup>24</sup> ARNAU, *op. cit.*, p. 34.

<sup>25</sup> Sull'argomento, in generale, APOLLONIA, VOLPIN, *Le analisi di laboratorio applicate ai beni artistici policromi*, Il Prato, Padova 2002, p. 78 e ss.

In questo settore, assumono un crescente peso conoscitivo le attestazioni delle cd. fondazioni (o “archivi”)<sup>26</sup>, dette “archiviazioni”. È nota la prassi in base alla quale l’autenticazione delle opere di arte moderna o contemporanea è effettuata dagli eredi degli artisti deceduti, oppure dai membri delle istituzioni private (per lo più fondazioni e comitati) che curano la perpetuazione della memoria mediante la catalogazione delle opere e l’ordinamento degli archivi di documenti o delle opere stesse. In particolare, l’inclusione del manufatto nel catalogo generale (cd. “archiviazione”) con conseguente attestato assume il valore di implicita attribuzione di autenticità; di converso, il rifiuto di archiviazione ha il significato di disconoscimento di autenticità. La realtà è che, allo stato attuale della legislazione, chiunque è libero di creare “archivi di artisti” e arrogarsi il diritto di rilasciare dichiarazioni di autenticità<sup>27</sup>.

Benché sia l’autenticazione sia l’accreditamento consistano in mere scritture private, ascrivibili alla categoria dei “pareri”, pertanto opinabili, le cd. “archiviazioni” (e correlativamente, il rifiuto di archiviazione) di fatto nel mercato dell’arte determinano senza appello il valore e quindi la sorte delle opere nelle vendite pubbliche, nonostante siano effettuate con metodologie del tutto sconosciute da parte di soggetti i cui meriti scientifici sono parimenti ignoti. Quanto al valore probatorio in ambito giudiziario, v. *infra* 3.2.

In questo settore rilevano alla stregua di prova dichiarativa anche le propalazioni dell’autore apparente. Benché l’art. 9 comma 2 legge del 1971, sopravvissuto all’ondata codificatoria del 1999, del 2004 e del 2022 non essendo stato mai abrogato imponga l’audizione quale testimone, se ancora in vita, dell’autore dell’opera ritenuta falsa e la giurisprudenza valuti l’inosservanza di tale norma alla stregua di violazione di legge<sup>28</sup>, i riconoscimenti (o i disconoscimenti) dell’autore apparente non sono alieni da sospetto, potendo dipendere da incolpevole dimenticanza o da volontario ripudio di un’epoca e di uno stile ritenuti lontani. La cronaca registra casi di disconoscimento sconfessati da esperti<sup>29</sup>. Sul punto v. *infra* 3.1

<sup>26</sup> Sul tema, da ultimo, DONATI, *L’archivio d’artista: “Trust me!”*, in CENINI (a cura di), *Trust, patrimoni artistici e collezioni / Trusts, artistic estates and collections*, Cedam, Padova 2019, p. 199 e ss.; DONATI, *Rilevanza giuridica dell’archivio d’artista*, in AA.VV., *Impresa cultura. Creatività, partecipazione, competitività. XII rapporto annuale*, Federculture, Roma 2016, p. 194 e ss.

<sup>27</sup> Sul punto, VISCONTI, *Contraffazione di opere d’arte e posizione del curatore d’archivio*, «Aedon», 2020, 1.

<sup>28</sup> Cass. pen., sez. III, 18 dicembre 1998, Galletti, in *C.E.D. Cass.* 212647.

<sup>29</sup> Il libro di RAGGHIANI, *Il caso De Chirico* (Vallecchi Editore, Firenze 1979), concerne la vicenda di un quadro ad olio recante la firma del De Chirico, e sul retro altra firma

### 3. Le cd. regole legali per l'accertamento del falso artistico

Quanto detto riguarda la prassi giudiziaria; altro discorso afferisce alle regole processuali in materia di ammissibilità e valutazione probatoria degli strumenti conoscitivi testé elencati.

Nonostante la perizia (stilistica o scientifica) di fatto sia spesso necessaria, essa *a rigori* non è obbligatoria: a carico del giudice non esiste un dovere legale di perizia né nella materia del falso d'arte né altrove<sup>30</sup>.

autenticata dal notaio, e tuttavia disconosciuto dal predetto, a differenza della firma sul retro; ivi si narra come a seguito di due perizie di esito contrastante, il Pretore penale di Roma il 12 ottobre 1972 dichiarò la falsità del quadro, ordinò la cancellazione della firma e prosciolsi il pittore dall'accusa di simulazione di reato; il Tribunale civile ravvisò la negligenza del pittore, per aver sottoscritto una dichiarazione di autenticità che rendeva l'autore responsabile verso i terzi dei pregiudizi economici conseguente all'affidamento della veridicità di quanto attestato; la Corte d'appello ravvisò addirittura il dolo, in quanto la dichiarazione avvenne davanti al notaio, sicché ove l'autore avesse voluto disconoscere la paternità dell'opera, avrebbe ben potuto rifiutarsi di apporre la sua firma sul retro; fu previsto comunque che la responsabilità dell'autore fosse limitata al solo acquirente che pretese la firma supplementare non nei confronti dei successivi. Sul punto, anche, BARBERO, *Il falso come ennesimo possibilità d'enigma: Giorgio De Chirico*, in JONES, SPAGNOL, *op. cit.*, p. 330 e ss.

<sup>30</sup> Si consideri, *ex pluribus*, Cass, sez. I, 27 maggio 1996, Fontana in *CED Cass.* 205324: «ai fini della configurabilità del reato di cui all'art. 659 c.p. [...] l'attitudine dei rumori a disturbare il riposo o le occupazioni delle persone non va necessariamente accertata mediante perizia o consulenza tecnica, ma ben può fondare il giudice il suo convincimento su elementi probatori di diversa natura quali le dichiarazioni di coloro che sono in grado di riferire le caratteristiche e i rumori percepiti, sì che risulti oggettivamente superata la soglia della normale tollerabilità»; Cass. sez. VI, 29 settembre 1992, Soibni Mohamed Ali, *ivi*, 192311: «l'ordinamento processuale non prevede alcun dovere di procedere a perizia o ad accertamento tecnico per stabilire la qualità o quantità del principio attivo di una sostanza drogante, Infatti da un lato il giudice può attingere tale conoscenza dalle diverse fonti di prova offerte dalle parti o acquisite eccezionalmente d'ufficio, liberamente, entro i limiti di una motivazione logica e puntuale; dall' altro lato, le parti, in un sistema ispirato dal principio del diritto alla prova a cui corrisponde il rischio della mancata prova hanno il diritto di far esaminare la sostanza sequestrata da propri consulenti e di chiedere una perizia nell' incidente probatorio o nel dibattimento»; Cass. pen., sez. V, 12 gennaio 1994, Vatrallin, *ivi*, 197272: «L'art. 73 disp. att. c.p.p. prevede semplicemente che il pubblico ministero nomina il consulente tecnico scegliendo di regola una persona iscritta nell' albo dei periti, ma non prescrive che nell' ipotesi di falsificazione di biglietti di banca, il predetto organo debba far capo ai tecnici della Banca di Italia. Siffatto obbligo, previsto dall'art. 74 disp. att. cit. solo per la perizia nummaria, non è d'altro canto accompagnato dal divieto di fare ricorso ad esperti che non siano anche tecnici della direzione generale della Banca di Italia. Pertanto poiché l'art 191 c.p.p. commina la sanzione dell'inutilizzabilità solo per le prove acquisite in violazione dei divieti stabiliti dalla legge, né nell' una ipotesi né nell' altra si profila la suddetta inutilizzabilità». Nel senso dell'assenza di un dovere di perizia nummaria: Cass. pen., 25 ottobre 1986, Mattered, *ivi* 174765, Cass. pen., sez. V, 5 maggio

Se il movimento di pensiero tardo ottocentesco di origine scienziata ha concepito la perizia come fulcro del processo, in aperta controtendenza con la metodologia inquisitoria propensa a lasciare al giudice la piena discrezionalità nel fare ricorso ad accertamenti tecnici, l'ideologia accusatoria accolta dal codice Vassalli del 1988 concepisce la perizia come un diritto delle parti e come oggetto di un obbligo del giudice soltanto laddove una questione richieda rigore tecnico scientifico e adeguate garanzie<sup>31</sup>.

Corroborata questa soluzione il tradizionale canone dell'economia processuale, incompatibile con l'idea dell'assoluta vincolatività delle istanze di perizia provenienti delle parti.

L'assunto conduce ad una soluzione conforme alla ragione: si consideri il caso in cui un falsario sia colto dalla polizia giudiziaria nell'atto di realizzare un'opera chiaramente riconducibile ad altro autore e il suo *atelier* sia stipato di lavori della stessa foggia, pronti per essere immessi nel mercato. In tal caso la falsità è provata *per facta concludentia*, non occorre il conforto di alcun esperto. Allo stesso modo, la perizia sarebbe superflua nel caso in cui il giudice potesse tener conto della confessione dell'imputato ovvero di dichiarazioni accusatorie di persone dell'*entourage* dell'imputato ovvero, ancora, allorché la contraffazione risulti evidente ad occhio mediamente esperto (ma in tal caso il falso, ove qualificabile "grossolano", non sarebbe punibile<sup>32</sup>).

Dall'inesistenza di un dovere giudiziale di disporre perizia scaturisce la prassi giurisprudenziale che esclude che il diniego di perizia costituisca di per sé vizio di «mancata assunzione di prova decisiva» di cui all'art. 606, co. 1, lett. d) c.p.p.<sup>33</sup>. Parimenti, il diritto vivente ha limitato i rimedi all'errata valutazione di non necessità, ritenendo insindacabile il provvedimento di rigetto della richiesta di perizia, se adeguatamente motivato<sup>34</sup>.

La conclusione: non esiste alcuna disposizione normativa che imponga la perizia "stilistica" o "scientifica" nei procedimenti penali relativi alla falsificazione di opere d'arte.

1983, Savarese, *ivi*, 159731 e Cass. pen., sez. V, 6 dicembre 1967, Benincasa, *ivi*, 107604 in relazione all'analogo art. 21 disp. att. c.p.p. 1930.

<sup>31</sup> In questi termini, già nella vigenza del codice Rocco, VASSALLI, *Il diritto alla prova*, «RI-DPP», 1969, pp. 27, 31, 39; NOBILI, *Il principio del libero convincimento del giudice*, Giuffrè, Milano 1974, p. 379.

<sup>32</sup> *Ex plurimis*, Cass. pen., sez. III, 7 luglio 2011, n. 26710, con nota di PIOLETTI, *A proposito del c.d. falso artistico grossolano*, «Rivista di polizia», 2012, p. 83 e ss.

<sup>33</sup> *Ex plurimis*, Cass. pen., sez. III, 21 ottobre 1999, Mandalà, in *Cass. pen.*, 2000, p. 3387, Cass. pen., sez. III, 14 dicembre 1998, Patrizi, *ivi*, 1999, p. 2557.

<sup>34</sup> *Ex plurimis*, Cass. pen., sez. III, 6 febbraio 1998, Illano, in *Cass. pen.*, 1999, p. 941; Cass. pen., sez. II, 10 aprile 1997, Santilli, *ivi*, 1998, p. 1389.

Correlativamente non sussiste neppure l'obbligo del giudice (e del pubblico ministero) di rivolgersi a una specifica categoria di esperti, nel caso in cui ritenesse necessaria una perizia (o una consulenza tecnica).

Eppure la legge del 1971 all'art. 9 impose proprio un obbligo del genere: prescrive al giudice di avvalersi quale perito, in caso di accertamenti tecnici concernenti opere d'arte, soltanto di coloro che fossero stati specificamente designati dalla competente P.A., in deroga alle regole ordinarie in tema di perizie giudiziarie<sup>35</sup>.

La giurisprudenza ravvisò in questa norma una ingiustificata compressione dei poteri di accertamento propri del giudice e sollevò questione di illegittimità costituzionale<sup>36</sup>; il giudice delle leggi con sentenza interpretativa di accoglimento aderì all'esegesi propugnata, dichiarando l'incostituzionalità dell'art. 9 legge n. 1062 del 1971 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 lesiva del principio di indipendenza della magistratura<sup>37</sup>.

La disposizione in parola, così come rimodellata dal Giudice delle leggi, è stata conservata dal successivo *rassemblement*: l'art. 166 TUBC ha infatti abrogato l'intera legge 1062 del 1971 ad eccezione degli artt. 8 comma 2 e 9. D'altro canto, il Codice dei beni culturali all'art. 184 ha espressamente abrogato l'intero Testo unico dei beni culturali. Quindi l'art. 9 della legge 1062 del 1971 è rimasto in vigore, sia pure nel testo scaturente dall'intervento della Corte Costituzionale.

<sup>35</sup> Cass. pen., 30 aprile 1984, Lombardi, in *GP*, 1985, III, p. 358.

<sup>36</sup> Trib. Firenze 3 gennaio 1985, La Bianca, in *FI*, 1986, II, c. 133: «non è manifestamente infondata la questione di legittimità costituzionale dell'art. 9 legge 20 novembre 1971, n. 1062, nella parte in cui pone l'obbligo per l'autorità giudiziaria, nei procedimenti penali concernenti la contraffazione o alterazione di opere d'arte, di avvalersi di periti indicati dal ministero dei beni culturali e ambientali, in riferimento agli artt. 24 2 comma 104 1 comma Cost.».

<sup>37</sup> Corte Cost. 14 aprile 1988, n. 440, La Bianca, in *Riv. Pen.*, 1988 p. 720 e *Dir. Autore*, 1988, p. 391, *GP*, 1988, I, p. 443; *Giust. cost.*, 1988, I, p. 2013 con nota di PITTARO; *Cass. pen.*, 1988, p. 1589 con nota di SORRENTINO, e *FI* 1990, I, c. 3340: «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 giudici 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, quale è quello della scelta del perito».

A ben vedere, proprio la *reductio* operata dalla Consulta ha depotenziato la norma, inserendola nell'alveo delle disposizioni che autorizzano il giudice penale a ricorrere ad esperti per l'accertamento dei fatti implicanti specifiche cognizioni tecniche. Infatti, il passaggio dalla locuzione "deve avvalersi" alla locuzione "può avvalersi", con riguardo all'impiego di periti ministeriali, consente al giudice di far uso dell'ausilio di periti ministeriali, così come di esperti di altra provenienza.

Tra l'altro il tenore letterale dell'art. 9 legge Pieraccini, così come consegue dal *maquillage* operato dal Giudice delle leggi, conferma l'inesistenza di un obbligo di perizia: la disposizione *de qua*, infatti, si limita a contemplare un gruppo di esperti a cui l'organo giurisdicente può rivolgersi, senza tuttavia imporre l'obbligo di rivolgersi all'una o all'altra categoria per accertare il fatto.

Se non esiste un obbligo legale del giudice di disporre perizia in materia artistica, neppure esiste la piena libertà di non ammetterla, qualora appaia necessaria per l'accertamento del falso, in forza del principio cd del libero convincimento.

È noto che il sintagma "*intime conviction*", da cui il nostro "*libero convincimento*", fu coniato allorché, nella temperie rivoluzionaria, si pervenne al rigetto del pregresso sistema delle prove legali e della relativa precettistica in tema di valutazione delle prove, con la conseguenza che l'organo giurisdicente fu lasciato libero di ritenere raggiunta o meno la prova della colpevolezza dell'imputato sulla base del materiale conoscitivo raccolto, fosse esso di natura indiziaria o testimoniale o di altro tipo, purché ammissibile e ben acquisito<sup>38</sup>. Da quel momento in poi il sintagma "libero convincimento" ha indicato l'assenza di regole predeterminate, di fonte legale o dottrina o giurisprudenziale, da cui dipenda il giudizio sulla pienezza o sulla sufficienza della prova; a ben vedere, esso si limita ad autorizzare la libera valutazione dei mezzi di prova non vietate e acquisite nel rispetto delle regole legislativamente previste.

E tuttavia la stessa Suprema Corte per anni ha fatto leva sul concetto di "libero convincimento" per giustificare non solo il rigetto del sistema delle prove legali<sup>39</sup> ovvero l'assenza di gerarchie probatorie precostituite nella valutazione degli elementi di prova raccolti<sup>40</sup> (invero spinta talvolta

<sup>38</sup> CORDERO, *Procedura penale*, Giuffrè, Milano 1991, p. 550.

<sup>39</sup> Cass. pen., 19 maggio 1962, Randazzo, in *Cass. pen. mass. ann.*, 1963, p. 368.

<sup>40</sup> *Ex plurimis*, Cass. pen., 27 aprile 1964, Di Francia, in *Cass. pen. mass. ann.*, 1965, p. 104; Cass. pen., 12 dicembre 1966, Coccia, *ivi*, 1967, p. 1050; Cass. pen., 12 giugno 1963, Parrilla, *ivi*, 1964, p. 826.

fino alla libertà dal ragionamento e dalla logica)<sup>41</sup>, ma anche la signoria del giudice di merito nella fase di raccolta di quanto serve per la decisione, con conseguente inserimento nel "valutabile" anche dei risultati di prove assunte in violazione delle regole legislativamente previste. In sintesi, "libero convincimento" ha significato, nel tempo: I) l'abbandono del sistema delle prove legali, II) l'assoluta libertà di valutazione della prova esperita, III) la libertà di scelta della fonte del convincimento.

Nella vigenza del codice Rocco, la forte esigenza di attuazione della pretesa punitiva dello Stato aveva giustificato, mediante il richiamo al principio del libero convincimento o della ricerca della verità dei fatti umani o della certezza morale<sup>42</sup>, un potere giudiziale tendenzialmente illimitato nella ricostruzione del fatto, il che si traduceva nella validità di ogni strumento efficiente rispetto al predetto fine di "difesa sociale"<sup>43</sup>, nell'affrancamento da ogni formalismo<sup>44</sup>, ergo nel riconoscimento della rilevanza di elementi probatori acquisiti in modo irrituale<sup>45</sup> o preclusi dal-

<sup>41</sup> *Ex plurimis*, Cass. pen., 10 gennaio 1957, Cavaliere, in *GP*, 1957, III, p. 265: «la valutazione delle prove è dominata dal principio del libero convincimento del giudice che non tollera limiti di sorta»; Cass. pen., 30 marzo 1966, Serra, in *Cass. pen. mass. ann.*, 1966, p. 1344 relativo al «principio di libera opinabilità di apprezzamento, prerogativa sovrana e incontrastabile del giudice di merito». Sulle origini culturali di siffatta interpretazione, NOBILI, *op. cit.*, p. 66 e ss.: «l'aver risolto l'antitesi tra l'astratto e il concreto dell'esperienza processuale, anche sotto l'aspetto gnoseologico, nell'assoluto primato dell'individuale; l'aver insistito sulla componente intuitiva, psicologica, emozionale della decisione, per smantellare i tenaci pregiudizi del formalismo di marca giuspositivista, ha alimentato nella dottrina e negli stessi giudici, la pericolosa immagine di una libertà probatoria, intesa come espressione di un potere indiscutibile e non sottoponibile a qualsiasi tipo di disciplina. [...] Il senso del principio del libero convincimento finirebbe così per coincidere, secondo parte della dottrina, con la impossibilità di utilizzare nella valutazione del fatto, qualsiasi regola generale e astratta extranormativa del conoscere».

<sup>42</sup> In tal senso, Cass. pen., 2 giugno 1935, Macubretti, in *GP*, 1936, IV, p. 623: «al fondamento della decisione del giudice non è più posta la certezza legale ma la certezza morale, frutto del libero convincimento, desunta dalle risultanze delle indagini processuali dal giudice stesso liberamente disposte».

<sup>43</sup> NOBILI, *op. cit.*, p. 271.

<sup>44</sup> In questi termini Cass. pen., 13 febbraio 1952, Costa, in *Giur. compl. Cass. pen.*, 1952, I, p. 253: «il giudice è svincolato da qualsiasi formalismo per tutto ciò che concerne l'accertamento delle condizioni indispensabili per l'attuazione della pretesa punitiva dello Stato».

<sup>45</sup> Cass. pen., 25 gennaio 1972, Caiazza, in *Cass. pen. mass. ann.*, 1973, p. 385; Cass. pen., 15 marzo 1972, Salvioni, in *GP*, 1973, III, p. 215.

la legge<sup>46</sup>. Benché non mancassero voci dissenzienti, sia in dottrina<sup>47</sup>, sia in giurisprudenza<sup>48</sup>, questo è stato lo *Zeitgeist*, per anni, con una certa recrudescenza, nonostante il mutamento ideologico dovuto all'entrata in vigore della Costituzione, non appena si palesò dapprima il pericolo della criminalità mafiosa e poi la minaccia terroristica.

Invece nel codice di procedura penale del 1988 la chiara distinzione tra la valutazione della prova, soggetta al solo vincolo della motivazione (art. 192 c.p.p.) e l'acquisizione della prova, soggetta ai divieti di legge (art. 191 c.p.p.) e soprattutto l'espressa previsione della rigida sanzione della "inutilizzabilità", con riguardo ai materiali acquisiti mediante prove in violazione di divieti stabiliti dalla legge (art. 191 c.p.p.), hanno acquisito il significato di diga contro gli abusi scaturiti dal connubio tra prova e sfera dell'irrazionale<sup>49</sup>, per un verso, e tra prova e tendenza alla gnosi onnivora, secondo la nota terminologia corderiana, per altro verso.

Dunque, non si può far leva sul "libero convincimento" per affermare la libertà del giudice nel non ricorrere ad un esperto in materia artistica. Si ribadisce infatti che tale principio riguarda la (libera) valutazione delle risultanze delle perizie (e delle altre prove) in materia artistica: esso non potrebbe giustificare il rifiuto apodittico di disporre perizia, ove necessario.

La conclusione: non si può enfatizzare il principio del "libero convincimento" per concludere nel senso della facoltatività della perizia come fonte di prova del falso d'arte, quando essa costituisca uno strumento indispensabile allo scopo.

<sup>46</sup> Corte d'assise di Perugia, 16 febbraio 1968, Corrado, in *GM*, 1970, II, p. 201: «in ambienti normali e particolari come quelli caratterizzati dal fenomeno mafioso gli indizi possono assumere efficacia probatoria anche indiretta quali elementi di riscontro delle testimonianze dubbie o inattendibili». Nel senso dell'utilizzabilità di prove invalide quali elementi di prova a carico dell'imputato, per il principio del libero convincimento, Cass. pen., 2 marzo 1971, in *GP*, 1972, III, p. 304; Cass. pen., 14 giugno 1972, Bacis, in *GP*, 1973, III, p. 289; Cass. pen., 27 ottobre 1969, de Liddo, in *Cass. pen. mass ann.* 1971, p. 415 (con riguardo alle prove irrualmente raccolte). In nome del principio del libero convincimento sono stati ritenuti valutabili gli interrogatori invalidi per nullità assoluta (Cass. pen., 16 ottobre 1973, D'Ali); la confessione di persona sentita dalla polizia giudiziaria senza formalità (Cass. pen., 13 marzo 1980, De Siato); le informazioni testimoniali non verbalizzate e comunque riferite dalla polizia (Cass. pen., 7 dicembre 1976, Marino).

<sup>47</sup> CORDERO, *Tre studi sulle prove penali*, Giuffrè, Milano 1961, p. 148 e ss.; CELOTTI, *Sistema probatorio e libertà di convincimento del giudice*, «Arch. pen.», 1973, II, 114; NOBILI, *op. cit.*, p. 274 e ss.

<sup>48</sup> Corte d'assise di Bari, 10 giugno 1969, Liggiò, in *GM*, 1971, p. 238 e ss.

<sup>49</sup> SIRACUSANO, *Prova: III) nel nuovo codice di procedura penale*, «Enc. Giur.», 1991, XXV, p. 1 e ss.

### 3.1. Il problema dell'obbligo di audizione dell'apparente autore dell'opera d'arte

Si tratta a questo punto di verificare se esistano vincoli legali di altra natura ai fini dell'accertamento del falso d'arte.

L'art. 9 comma 2 l. n. 1062 del 1971 nell'imporre l'audizione quale testimone, se ancora in vita, dell'autore dell'opera ritenuta falsa poneva un chiaro limite al giudice quanto alle modalità di accertamento del falso e la giurisprudenza valutava l'inosservanza di tale disposizione alla stregua di violazione di legge<sup>50</sup>.

Come si è visto, siffatta disposizione è sopravvissuta all'ondata abrogatrice dovuta al TUBC, al CBC e alla legge 9 marzo 2022, n. 22; quindi è tuttora in vigore.

Non deve parlarsi tuttavia di prova legale; si verte piuttosto in una sorta d'obbligo probatorio, senza che il valore della prova acquisita sia predeterminato: il parere dell'apparente autore ha lo stesso valore di una testimonianza, non funge da attestazione inconfutabile. Dunque, un riconoscimento appare inidoneo a concludere il processo, potendo essere contestato e dar luogo perfino ad un procedimento per falso accreditamento oltre che per falsa testimonianza<sup>51</sup>; del pari non appare decisiva la dichiarazione di disconoscimento: come si è detto, non sono mancati casi di disconoscimento sconfessati da esperti.

### 3.2. Il problema delle cd. "autenticazioni"

L'art. 64 CBC, che riproduce norma analoga rinvenibile nel TULBC e nella legge Pieraccini del 1971, dispone che 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 di antichità o di interesse storico o archeologico, o comunque abitualmente vende le opere o gli oggetti medesimi, ha l'obbligo di consegnare all'acquirente la documentazione attestante l'autenticità o almeno la probabile attribuzione e la provenienza ovvero, in mancanza, di rilasciare una dichiarazione recante tutte le informazioni disponibili sull'autenticità o la probabile attribuzione e la provenienza<sup>52</sup>. Di qui la prassi

<sup>50</sup> Cass. pen., sez. III, 18 dicembre 1998, Galletti, in *C.E.D. Cass.* 212647.

<sup>51</sup> Sul punto DE SANCTIS, *Copyright and fake in Italy*, «Dir. Autore», 2002, p. 52.

<sup>52</sup> Sulle difficoltà interpretative della norma, DONATI, *Autentiche, archivi e cataloghi: gerarchie tra diritto e mercato*, in DONATI, TIBERTELLI DE PISIS (a cura di), *L'archivio d'artista. Tra dimensione privata e interesse pubblico*, Johan & Levi editore, Monza 2013, p. 4 e ss., pp. 10-11; DONATI, *Autenticità, "authenticité", "authenticity" dell'opera d'arte. Diritto, mercato, prassi virtuose*, «Riv. dir. civ.», 2015, p. 987 e ss., p. 1001.

di richiedere l'autenticazione ai coniugi o ai parenti stretti degli artisti deceduti, oppure agli esponenti delle fondazioni costituite con lo scopo di perpetuarne la memoria, mediante l'inserimento delle opere sottoposte alla attenzione nel catalogo generale delle opere (cd. "archiviazione"). La conseguenza è che – come si è detto – l'inserimento nel catalogo generale assume il valore di attribuzione di autenticità dell'opera; di converso, il diniego di archiviazione assume il significato di implicito disconoscimento di autenticità. Si verte piuttosto di un atto di accreditamento, dato che l'"autenticazione" è propria dell'autore o dell'esperto.

Orbene, il principio dispositivo nella formazione della prova non impedisce che le parti possano chiedere l'audizione dei collaboratori e dei parenti stretti dell'(apparente) autore deceduto; allo stesso modo le parti possono far leva sulle autenticazioni (al fine di provare la genuinità) e sui dinieghi di autenticazione (al fine di provare la falsità). Altro problema riguarda il valore da attribuire sia alle une, sia agli altri.

#### **4. Le regole in tema di valutazione della prova sul falso d'arte**

Ferma l'assenza di un obbligo di ricorrere a una perizia e di impiegare esperti ministeriali, resta da domandarsi fino a che punto il giudice possa formarsi il convincimento sulla falsità dell'opera anche senza ricorrere ad un qualsivoglia esperto d'arte, provenga questi dal Ministero, dall'istituendo albo dei consulenti tecnici di opere d'arte o da altre istituzioni pubbliche o private.

Un punto fermo è il seguente: la libertà del giudice nel valutare le risultanze processuali non è assoluta né tale libertà non potrebbe fondarsi sul citato principio del "libero convincimento", che, come si è visto, si risolve nel divieto di prove legali. Piuttosto, in questa materia, il faro è costituito dal dovere di motivazione razionale di cui agli artt. 111, co. 6, Cost. e 192, co. 1, c.p.p.

Orbene la perizia d'arte, in mancanza di prove di altro genere, costituisce uno strumento indispensabile per rendere razionalmente credibile il giudizio di falsità dell'opera su cui si fonda il verdetto di colpevolezza.

Infatti, nel contesto di cui si tratta, laddove le conoscenze scientifiche ordinariamente vanno oltre il patrimonio culturale dell'uomo medio, un accertamento di natura tecnica sul falso d'arte – in mancanza di prove di altro genere – dovrebbe essere ineludibile: per poter omettere il ricorso ad un esperto e al contempo motivare in modo ragionevole e raziona-

le sulla falsità dell'opera (e sul rigetto dell'eventuale istanza di perizia) il giudice dovrebbe trarre gli argomenti del falso *aliunde* (ad esempio, audizione dell'apparente autore; confessione del falsario; accertamento in flagranza o quasi flagranza di reato) così che la tesi opposta a quella dell'accusa venga relegata nel novero delle ipotesi improbabili, secondo la nota regola dell'"oltre ragionevole dubbio", ai sensi dell'art. 533, co. 1 c.p.p. Dunque, la necessità che la sentenza penale abbia una giustificazione logico-razionale<sup>53</sup> fa sì che si debba ricorrere alla prova scientifica soltanto allorché il falso non possa essere provato *aliunde* in modo seriamente credibile sulla base di un'elevata probabilità logica<sup>54</sup>.

La conclusione: il giudice potrebbe concludere per la falsità del manufatto oggetto del processo anche senza ricorrere a parere di esperti, ma dovrebbe fondare tale convincimento in modo credibile su altri fonti di prova. Allo stesso modo l'organo giudicante potrebbe discostarsi dalle conclusioni del perito eventualmente nominato, salvo l'obbligo di congrua motivazione.

#### **4.1 Il valore probatorio delle autenticazioni (e dei dinieghi di autenticazione)**

Se è vero che il canone del libero convincimento non impedisce che il giudice possa dar credito sia alle cd "archiviazioni" sia ai dinieghi di "archiviazione" (e documenti affini), resta il fatto che tali dichiarazioni-

<sup>53</sup> Sul punto, *ex pluribus*, CANZIO, *Prova scientifica, ragionamento probatorio e libero convincimento del giudice nel processo penale*, «Dir pen. e proc.», 2003, p. 1195; IACOVIELLO, *La motivazione della sentenza penale e il suo controllo in Cassazione*, Giuffrè, Milano 1997, p. 65 e ss.

<sup>54</sup> 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, 27 novembre 2008, Campregher, in *C.E.D. Cass.* 242392: «ai fini della configurazione del reato di guida in stato di ebbrezza [...], lo stato di ebbrezza può essere accertato non soltanto per l'ipotesi di cui alla fascia a) ma anche per quelle più gravi con qualsiasi mezzo, e quindi anche su base sintomatica, indipendentemente dall'accertamento strumentale»; Cass. pen., sez. IV, 18 febbraio 2004, Martini, *ivi*, 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». Sul punto sia consentito il rinvio a CIPOLLA, *La prova del falso d'arte, tra il principio del libero convincimento e l'obbligo di motivazione razionale*, «Giurisprudenza di merito», 2010, 9, p. 2201 e ss.

ni, così come ogni attestazione scritta proveniente dalle fondazioni, non presentano un privilegiato rilievo probatorio. Siffatte autenticazioni, in quanto provenienti da soggetti privati, spesso non immuni da sospetto, in tanto valgono in quanto siano adeguatamente motivate, mediante la comparazione — nella tecnica, nelle forme, e nei materiali utilizzati — con opere certamente riferibili all'autore del manufatto oggetto dell'accertamento e quindi presentino plurimi e rigorosi requisiti di specificità e attendibilità, così dal farle ritenere razionalmente credibili e non suscettibili di smentita. La massima cautela è d'obbligo in questo settore, in cui una sola parola è in grado di trasformare qualsiasi cosa in oro zecchino (tanto più che gli "asseveratori dell'autentico" possono affidarsi a una sostanziale impunità, a causa dei ristrettissimi limiti di punibilità del mendacio valutativo: sul punto v. *infra*, 5).

## 5. La prova dell'elemento soggettivo

La finalità di profitto dell'attività *lato sensu* falsificatoria nel settore artistico può desumersi da alcuni indici, *in primis* da una condotta preliminare alla commercializzazione. Invero per autorevole dottrina solo il rinvenimento in commercio dell'opera artefatta o la connessione con il commercio consentono di provare il fine di illecito profitto dell'attività di falsificazione: in mancanza non potrebbe discernersi obiettivamente il fine illecito da altri fini leciti quali quelli amatoriali<sup>55</sup>. Qui si opina, al contrario, che le stesse modalità della falsificazione potrebbero fungere da indici del fine di profitto (ad es. la produzione in serie di opere false, magari aventi lo stesso soggetto), tenuto conto, tra l'altro, che il profitto potrebbe non avere carattere patrimoniale (infatti in altre fattispecie è richiesto il fine di commercio).

Con riguardo alla condotta di commercializzazione, in cui il dolo è generico<sup>56</sup> (anche eventuale<sup>57</sup>), posto che la consegna al compratore degli attestati di qualità costituisce un atto dovuto<sup>58</sup>, l'inottemperanza all'obbligo può costituire grave indizio di mala fede. Rilevano altresì le menzogne

<sup>55</sup> PIOLETTI, *La disciplina del falso artistico, profili generali*, «Rivista di polizia», 1988, p. 512; ID., *Art. 178*, cit., p. 738.

<sup>56</sup> LEMME, *La contraffazione*, cit., p. 83 e ss.

<sup>57</sup> MANES, *La tutela*, cit., p. 305.

<sup>58</sup> In questo senso Cass. civ., sez. II, 3 luglio 1993, Manzato c. Marini, in *Rep. Foro it.*, 1993, *Contratto in genere*, n. 348. Sulla risoluzione del contratto in caso di inadempimento della consegna della dichiarazione o attestazione di autenticità: Cass. civ., sez. III, 15 febbraio 1985, Soc. S. Erasmo c. Squillante, richiamato da PIOLETTI, *La disciplina*, cit., p. 511.

dell'imputato in ordine alla provenienza delle opere oggetto del processo, *in primis* in ordine alla riferibilità a tali opere della documentazione fotografica offerta a conferma dell'autenticità<sup>59</sup>. Altro indizio può desumersi dall'incongruità dei comportamenti assicurativi: un mercante d'arte che mettesse in vendita un'opera come riferibile ad un autore famoso omettendo di garantire il manufatto con una polizza assicurativa idonea dimostrerebbe *per facta concludentia* di conoscere il reale (minimo) valore dell'opera.

Il fine di commercio caratterizza la condotta di detenzione e di importazione di opere d'arte false (art. 518 *quaterdecies*, co. 1, n. 2 c.p., già art. 178, co. 1, lett. d CBC): tale elemento è desumibile dalla qualità di commerciante dell'importatore o del detentore, dalla collocazione in luoghi direttamente o indirettamente deputati alla vendita, ovvero da condotte preparatorie, quale è certamente la fabbricazione di (falsi) attestati di lecita provenienza; soccorrono poi le prove dichiarative. Peraltro, il numero di esemplari di per sé non costituisce indizio sufficiente, essendo non raro il collezionismo di falsi d'autore e tuttavia può avere un rilievo probatorio, in una con altri elementi.

Appare quasi impossibile la prova del dolo tipico delle false asseverazioni e dei mendaci accreditamenti (art. 518 *quaterdecies*, co. 1, nn. 3, 4 c.p., già art. 178, co. 1, lett. c, d, CBC)<sup>60</sup>, benché proprio tali multiformi condotte asseverative dell'autenticità (*expertises*, apposizione di falsi marchi di repertorio, timbri o etichette di gallerie d'arte; stipula di contratti di deposito o affini con stima del valore del bene; inserimento dell'opera in cataloghi di mostre o altre pubblicazioni, archiviazione/inserimento nel catalogo ragionato<sup>61</sup>) siano gli strumenti principali con cui nel mercato dell'arte il nulla viene trasformato in oro: quand'anche fosse accertata una grave carenza tecnico-scientifica negli accertamenti posti a fondamento delle attestazioni, da essa non potrebbe desumersi anche la consapevolezza e la volontà dell'autore di autenticare il falso. D'altra parte, le autentiche (ed atti affini) non sono altro che opinioni! La fluidità/soggettività della materia artistica fornisce ad ogni difesa solidi argomenti per prospettare al giusdicente l'ipotesi dell'erroneo accertamento dei presupposti di fatto del giudizio di autenticità, dell'erronea valutazione di tali presupposti, e, al più, della colpa, in una fattispecie in cui la legge, nel pretendere "la conoscenza della falsità", esclude la rilevanza del dolo even-

<sup>59</sup> Cass. pen., sez. III, 24 novembre 2011, Sola, non edita.

<sup>60</sup> LEMME, *La contraffazione*, cit., p. 67 ss.

<sup>61</sup> VISCONTI, *Contraffazione*, cit.

tuale<sup>62</sup>. In questo ambito un concreto indizio di mala fede, in mancanza di prove dirette (confessione, dichiarazioni testimoniali, intercettazioni telefoniche e ambientali qualora sia contestato un reato associativo ecc.) potrebbe desumersi dalla reiterazione degli atti mendaci, dalla macroscopica evidenza dei profili di mendacio in contrasto con i titoli accademici dell'asseveratore<sup>63</sup> e dalla stretta "contiguità" e comunanza di affari tra l'asseveratore e il falsario.

## 6. L'accertamento del falso artistico e la "previsione di ragionevole condanna"

Non risulta che la recentissima riforma cd. Cartabia (d.lgs. n. 150 del 2022), che pure ha scosso dalle fondamenta il sistema penale e ha ampiamente rimodulato il codice di rito, abbia inciso in modo specifico sull'accertamento giudiziale del falso artistico. Unica eccezione sembra rinvenirsi nel criterio della "ragionevole previsione di condanna" che regola i modi di esercizio dell'azione penale ampliando il potere prognostico del pubblico ministero e del giudice delle indagini preliminari<sup>64</sup>: in base all'art. 408 co. 1 c.p.p. «quando gli elementi acquisiti nel corso delle indagini preliminari non consentono di formulare una ragionevole previsione di condanna o di applicazione di una misura di sicurezza diversa dalla confisca, il pubblico ministero presenta al giudice richiesta di archiviazione» e ai sensi dell'art. 425 co. 3 c.p.p. «il giudice pronuncia sentenza di non luogo a procedere anche quando gli elementi acquisiti non consentono di formulare una ragionevole previsione di condanna». Premesso che il concetto di "ragionevole previsione di condanna" non è stato definito dal legislatore e quindi sul punto dovrà formarsi e consolidarsi l'esegesi giurisprudenziale e dottrina<sup>65</sup>, in tema di falso artistico è evidente che

<sup>62</sup> MANES, *La tutela*, cit., p. 304.

<sup>63</sup> Cass. pen., sez. III, 8 gennaio 2019, n. 377, riportata da VISCONTI, *Contraffazione*, cit.

<sup>64</sup> Ufficio del Massimario, Servizio penale, Corte Suprema di Cassazione, Rel. n. 2/2023, 5 gennaio 2023, p. 8.

<sup>65</sup> Sul punto, tra i primi commentatori, ARCARO, *Dalla sostenibilità dell'accusa in giudizio alla ragionevole previsione di condanna. Cambia la regola di giudizio per l'archiviazione e il non luogo a procedere*, reperibile online (consultato il 31 luglio 2023) al sito internet: <https://www.penaledp.it/dalla-sostenibilita-dellaccusa-in-giudizio-alla-ragionevole-previsione-di-condanna/?print-posts=pdf>; CECCHI, *Osservazioni intorno alla "ragionevole previsione di condanna"*, «Arch. pen.», 2022, 2, p. 28 e ss.; GAITO, LANDI, "L'altare e le (forse inevitabili) vittime". *Osservazioni sul processo penale à la Cartabia*, «Arch. pen.», 2022, 2, p. 15 e ss.; SANTORIELLO, *Le nuove regole di giudizio della Riforma Cartabia, tra una positiva sinergia e una possibile eterogenesi dei fini*, «Arch. pen.», 2022, 2, p. 11 e ss.

l'azione penale non potrà essere esercitata né proseguita qualora gli accertamenti svolti durante le indagini preliminari non siano così univoci da fondare un giudizio prognostico (ragionevole) sul risultato positivo dell'azione nella prospettiva dell'accusa. E quindi, in particolare, *in subblata materia*, mutuando le prime applicazioni, qualora sussistano in atti elementi "a discarico" sulla falsità del manufatto e/o sulla consapevolezza del falso e/o sull'estraneità ai fatti dell'indagato/imputato, difficilmente superabili in sede dibattimentale, sia pure tenuto conto della possibilità di integrazione probatoria contemplate dagli artt. 506 e 507 c.p.p.<sup>66</sup>. Resta comunque il fatto che non è legittimo equiparare ragionevole previsione e certezza, dato che la prova, comunque, continua a formarsi in dibattimento. E che, inoltre, già in precedenza, sulla base della lettera degli originari artt. 408 c.p.p.<sup>67</sup> e 425 co. 3 c.p.p.<sup>68</sup> poteva pervenirsi a soluzioni analoghe, posto che la contraddittorietà e l'insufficienza della prova costituiscono causa di assoluzione. Piuttosto il nuovo testo intende esortare pubblici ministeri e giudici ad evitare il vaglio dibattimentale di provvista probatoria di per sé non abbastanza "robusta", in un'ottica efficientistica/utilitaristica che traspare in modo evidente in molteplici altre norme della riforma cd Cartabia.

## 7. Conclusioni

In sintesi, I) nella prassi giudiziaria è diffuso l'impiego della perizia c.d. stilistica finalizzata ad individuare incongruenze o anacronismi nel contesto dell'opera nonché dell'analisi scientifica, tesa al riscontro delle disarmonie cromatiche o dei difetti nella preparazione dei colori, nelle incongruenze relative ai supporti e alle tecniche; non è raro, poi, il ricorso alla perizia grafica, quando il falso riguardi la sottoscrizione dell'autore apparente; II) non esiste un obbligo legale di impiego di periti e consulenti tecnici ai fini dell'accertamento del falso; III) quand'anche sia necessario il parere di un esperto, non è obbligatorio il ricorso a periti indicati dal Ministero della Cultura; IV) l'Ordinamento giuridico conferma il dovere

<sup>66</sup> Sul punto Trib. Milano, uff. GUP, sentenza n. 1046 del 2022 e commento di MARTIN, *Prime applicazioni della Riforma Cartabia: la sentenza di non luogo a procedere del GUP di Milano*, «Giurisprudenza penale web», 2022, 8.

<sup>67</sup> Art. 408, co. 1 c.p.p. nel testo originario: «[...] il pubblico ministero, se la notizia di reato è infondata, presenta al giudice richiesta di archiviazione».

<sup>68</sup> Art. 425, co. 3 c.p.p. nel testo originario: «il giudice pronuncia sentenza di non luogo a procedere anche quando gli elementi acquisiti risultano insufficienti, contraddittori o comunque non idonei a sostenere l'azione penale».

di audizione dell'autore apparente dell'opera ritenuta falsa, pur senza attribuire alla sua parola il valore di prova legale; V) nella prassi giudiziaria è diffusissimo il ricorso al parere degli esperti: lo impone, di fatto e di diritto l'esigenza di una conoscenza razionale – oltre ogni ragionevole dubbio – *in re criminali*; VI) resta il potere del giudice di non disporre perizia e discostarsi dalle conclusioni del perito eventualmente nominato, salvo l'obbligo di congrua motivazione; VII) il pubblico ministero dovrà chiedere l'archiviazione e il giudice dell'udienza preliminare dovrà emettere sentenza di non luogo a procedere qualora l'accertamento in fase di indagine sul falso artistico (e, ovviamente, sull'elemento soggettivo e sulla attribuibilità del fatto all'imputato) non sia così univoco da rendere prevedibile una pronuncia di condanna.

# La perizia nel procedimento penale e il patrimonio culturale

*Simone Guglielmin*

Studio Legale Guglielmin – Diritto Penale

Sommario: 1. Introduzione; 2. Discrezionalità vincolata; 3. *Iudex est peritus peritorum*; 4. Valutazione della perizia e della consulenza tecnica di parte; 5. La scelta dell'esperto; 6. Obblighi del perito; 7. Incapacità e incompatibilità; 8. Il consulente tecnico; 9. Il perito e il patrimonio culturale; 10. L'approccio tecnico; 11. Conclusioni.

## 1. Introduzione

L'accertamento di un fatto di reato, in ambito processual-penalistico, comporta necessariamente il ricorso ai mezzi di prova previsti espressamente dal Titolo Secondo del Libro Terzo del codice di procedura penale.

Il codice di rito ammette mezzi di prova tipici (pur consentendo l'introduzione di prove non disciplinate dalla legge, c.d. prove "innominate"<sup>1</sup>, ex art. 189 c.p.p.), regolati nelle loro modalità di assunzione: testimonianza, esame delle parti, confronti, riconoscizioni, esperimenti giudiziali, perizia (e consulenza di parte), documenti.

<sup>1</sup> CORDERO, *Procedura Penale*, IX ed., Giuffrè, Milano 2012, p. 615.

Si esaminerà, segnatamente, la perizia (e, correlativamente, la consulenza di parte), rimedio procedurale di portata nodale nell'ambito dell'accertamento dei reati concernenti il patrimonio culturale<sup>2 3</sup>.

*Perizia*, quale sostantivo femminile, trova origine in *peritia*, derivato di *peritus* («perito»), termine correlato a *periri*, nel significato di «fare esperienza»<sup>4</sup>.

Scienza ed esperienza, dunque, fondano la sostanza caratterizzante la figura del perito e, in conseguenza, della perizia, quale connotato sempre più frequente e indispensabile nella *praxis* giudiziaria<sup>5</sup>.

A titolo di premessa, si rende opportuno fornire brevi cenni sul mutamento che la perizia ha subito, per quanto alla propria natura, nel corso dell'evoluzione del processo penale.

Durante la vigenza del sistema processuale inquisitorio, il perito si identificava quale strumento pensante di un giudice titolare dell'iniziativa probatoria, invocato su questioni delle quali il giudicante medesimo non sapesse abbastanza.

Con l'affermarsi del modello processuale prevalentemente accusatorio, il perito diviene "l'organo di un sapere collettivo", titolato a formulare premesse che erompano dal comune scibile per consentire ai contraddittori il confronto sulle medesime<sup>6</sup>.

Oggi è l'art. 220 c.p.p. a introdurre l'istituto della perizia in ambito codicistico, prevedendone l'ammissione allorquando sia richiesta una specifica competenza tecnica, scientifica o artistica.

<sup>2</sup> SANTORO, *Diritto Penale e Processo*, 7, Wolters Kluwer, 2022, p. 876. Il rilievo indubbio della perizia si deduce *ab ovo* in ragione della stessa declinazione di "patrimonio culturale", da intendersi quale concetto unitario ricomprendente sia i beni culturali sia i beni paesaggistici, in aderenza alla tradizione che nel nostro ordinamento trova il suo fondamento nell'art. 9 della Costituzione. Pur in assenza di una definizione penalistica, dal quadro della recente L. 22/22 sembra evincersi la scelta di aderire a un sistema che non si limiti a tutelare il solo patrimonio culturale "dichiarato" (pertanto di derivazione positiva), ma che tenga in debito conto anche il patrimonio "reale" (ovvero il patrimonio correlato a tutti i beni che abbiano un intrinseco valore culturale, a prescindere da espliciti accertamenti da parte di autorità competenti). In un tale ambito non può rimanere in non cale il ruolo del perito.

<sup>3</sup> NATALINI, *Guida al Diritto*, 13, Il Sole 24 Ore, 2022, p. 31.

<sup>4</sup> DEVOTO-OLI, *Vocabolario della lingua italiana*.

<sup>5</sup> In sede di patrimonio culturale si riconosce pertanto un compito fondamentale all'elaborazione della giurisprudenza, proprio con l'ausilio della perizia, assumendo un ruolo focale l'indagine sul carattere "culturale" del bene oggetto di accertamento.

<sup>6</sup> CORDERO, *Procedura Penale*, cit., p. 781.

La perizia, dunque, è uno strumento processuale (procedurale) teleologicamente orientato a colmare le conoscenze del giudice in materie che coinvolgano competenze extragiuridiche.

Nel corso del procedimento penale (in senso lato) sono molteplici i momenti nei quali può darsi ingresso a detto mezzo di prova.

Durante le indagini preliminari (procedimento in senso stretto) la perizia può essere assunta nel corso dell'incidente probatorio, in ragione dell'esigenza di scongiurare dispersioni di prova e di tutela del principio di conservazione del (futuro, eventuale) dibattimento, purché nei casi tassativamente previsti dall'art. 392 c.p.p.

Il comma primo del citato articolo consente il ricorso a tale strumento probatorio sul presupposto della non rinviabilità al dibattimento; la prova deve riguardare una persona, una cosa o un luogo il cui stato è soggetto a inevitabile modificazione (art. 392, co. I, lett. f, c.p.p.).

Il Giudice per le Indagini Preliminari, sollecitato da una richiesta della Pubblica Accusa o della persona sottoposta a indagini, disporrà l'incombente solo nell'eventualità in cui ravvisi la presenza nel caso di specie di precisi elementi: la non (*repetita iuvant*) rinviabilità a dibattimento, la rilevanza e la pertinenza della prova.

Nel comma secondo dell'art. 392 c.p.p. sono tipizzate due ulteriori ipotesi di assunzione di perizia in sede di incidente probatorio: trattasi della perizia c.d. di lunga durata che, laddove disposta a dibattimento, ne potrebbe determinare una sospensione superiore a sessanta giorni, nonché della perizia coattiva *ex art. 224 bis c.p.p.*, che comporta – sul presupposto del mancato consenso della persona da sottoporre all'esame del perito – il compimento di atti idonei a incidere sulla libertà personale o di accertamenti medici.

A *latere* della perizia, sempre nel corso delle indagini, è in ogni caso possibile una consulenza tecnica disposta dal Pubblico Ministero (art. 360 c.p.p.), addirittura in assenza di un contraddittorio per il caso di accertamenti ripetibili (*ex art. 359 c.p.p.*), con la singolarità della previsione *ex art. 359 bis c.p.p.*

La perizia, entro determinate condizioni, potrà trovare ingresso anche in sede cautelare.

L'udienza preliminare, quale filtro di garanzia anche circa l'eventuale sussistenza di una ragionevole previsione di condanna, ammette per dettato codicistico la perizia (quale mezzo di prova) allorquando si renda decisiva ai fini di una sentenza di non luogo a procedere.

Ciononostante, con l'intervento della Consulta nel 1994<sup>7</sup>, la perizia può essere assunta in udienza preliminare altresì nelle forme dell'incidente probatorio, per quanto alle ipotesi in precedenza enucleate (art. 392, co. I, lett. f e co. II c.p.p.).

Nel giudizio abbreviato, l'art. 438 co. V c.p.p. consente di subordinare la richiesta del rito stesso all'espletamento di una perizia, che verrà ammessa ove ritenuta dal giudice necessaria ai fini della decisione e compatibile con le finalità di economia processuale.

Quanto al requisito della necessarietà ai fini della decisione, le SS.UU. della Corte di Cassazione<sup>8</sup> hanno stabilito che le richieste acquisizioni probatorie si debbano configurare quali integrative e non sostitutive del materiale già acquisito e utilizzabile come base cognitiva.

Del pari può procedere il giudice di ufficio *ex art.* 441 co. V c.p.p., ove ritenga di non poter decidere allo stato degli atti.

Sia *ex art.* 467 c.p.p., per i casi di cui all'art. 392 c.p.p. (osservando in tale ipotesi eccezionale le forme previste per il dibattimento), sia a giudizio (sede privilegiata del contraddittorio), è ammessa la perizia (e, naturalmente, la consulenza tecnica di parte).

L'ammissione del mezzo di prova in oggetto è consentita vieppiù in sede di gravame dall'art. 603 c.p.p., per le ipotesi di rinnovazione dell'istruttoria dibattimentale.

L'art. 627 co. II c.p.p. permette anche al giudice del rinvio di decidere con i poteri (sinora descritti) riconosciuti al giudice la cui sentenza è stata attinta da pronuncia di annullamento, salve le limitazioni di legge.

In sede di procedimento di revisione, ai sensi e per gli effetti di cui all'art. 630 lett. c) c.p.p., la perizia si ritiene ammissibile ove fondata su acquisizioni scientifiche inedite e idonee *ex se* a superare i criteri valutativi anteatti utilizzati in sede peritale nel procedimento già definitosi con sentenza passata in giudicato.

Si ritiene, in tale guisa, che il giudicato sia chiamato a misurarsi con il continuo divenire del progresso scientifico, punto nevralgico per quanto allo studio del patrimonio culturale.

A corollario di quanto rappresentato, si evidenzia conclusivamente come l'intervento dello specialista in ambiti del sapere extragiuridico

<sup>7</sup> La Corte Costituzionale, con sentenza n. 77 del 10 marzo 1994, ha dichiarato l'illegittimità costituzionale degli artt. 392 e 393 c.p.p., nella parte in cui non consentono che, nei casi previsti dalla prima di tali disposizioni, l'incidente probatorio possa essere richiesto ed eseguito anche nella fase dell'udienza preliminare.

<sup>8</sup> Cass. pen., Sez. Un., sent. n. 4471/2004.

(non essendo concepita la perizia per questioni di diritto, posto il principio *iura novit curia*) ammantati ogni momento del procedimento penale, a dimostrazione del ruolo di primissimo piano accordato al mezzo di prova *de quo*.

## 2. Discrezionalità vincolata

Essendo la perizia disposta dal giudicante allorché questi non abbia cognizione specifica in relazione al problema insorto, ci si chiede (diverse sono le opinioni in merito) se in capo al predetto giudicante sia da ravvisare una facoltà ovvero un obbligo.

L'art. 220 c.p.p. – già richiamato – dispone che «la perizia è ammessa quando occorre...».

Ci si deve conseguentemente intendere sul significato del termine “ammessa”.

Sulla scia delle evoluzioni successive al testo dall'art. 314 c.p.p. del 1930<sup>9</sup>, l'ammissione della perizia non si configura oggi in termini di mero arbitrio.

La legge 517/1955 ha sostituito mediante l'indicativo presente “disporre” la facoltà con l'obbligo di accedere al mezzo di prova in parola, in presenza di determinati presupposti.

Il legislatore del 1988 ha accolto la medesima impostazione confermando la soluzione del 1955.

Una sorta di obbligo, dunque, che sorge solo dopo che sia stata riscontrata la sussistenza di presupposti tali da integrare la relativa fattispecie: in tal senso si ritiene che l'art. 220 c.p.p. configuri un'ipotesi di discrezionalità vincolata.

In altri termini, laddove gli elementi a disposizione del giudice evidenzino la necessità di ricorrere allo specialista, il giudice stesso è da ritenersi vincolato a disporre perizia; non disporla potrebbe oggi costituire un *vitium in procedendo*<sup>10</sup>.

La discrezionalità è circoscritta pertanto al solo accertamento del presupposto di ammissibilità.

“Quando occorre”, inoltre, sottintende “tutte le volte in cui occorre”: in tal modo la perizia deve ritenersi esclusa quando non è necessario l'ac-

<sup>9</sup> A mente del quale la perizia era disposta liberamente dal giudicante (“il giudice può...”) e dunque sottintendeva un possibile intervento solitario del giudice stesso anche nei casi in cui l'indagine avesse richiesto specifiche competenze extragiuridiche.

<sup>10</sup> CORDERO, *Procedura Penale*, cit., p. 785.

certamento tecnico-scientifico perché manifestamente superfluo o irrilevante ovvero perché la prova è vietata dalla legge (art. 190 co. I c.p.p.).

Il giudice può peraltro, sentite le parti, anche revocare l'ordinanza ammissiva della perizia (art. 495 co. IV c.p.p.) ove ritenga tale mezzo di prova meramente superfluo; si evidenzia dunque una discrasia tra i criteri sottesi alla valutazione di ammissibilità (scongiurata per manifesta superfluità e/o irrilevanza) e il parametro posto a base del potere (postumo) di revoca (*i.e.*: mera superfluità). In conseguenza, nell'ipotesi di dubbio circa la sussistenza dei suddetti criteri di ammissibilità della prova il giudice dovrà ammetterla, in ragione dell'avverbio "manifestamente"; diversamente, il dubbio sulla superfluità della prova non dimostrerà forza sufficiente ad arrestare il potere di revoca dell'ordinanza genetica, data la carenza dell'avverbio modale in parola nella disposizione di cui all'art. 495 co. IV c.p.p.

Peraltro, la perizia si rivela in concreto quale strumento tendenzialmente indispensabile per rendere credibile e coerente l'assetto motivazionale della sentenza, tanto più in un contesto come quello dei beni patrimoniali, ove le conoscenze in gioco si rivelano qualitativamente e quantitativamente cospicue.

### ***3. Iudex est peritus peritorum***

Deve ritenersi a oggi decisamente superata quella visione volta a individuare nel giudice un soggetto presunto onniscente, secondo l'ordine di un tempo<sup>11</sup> nel quale straordinaria è la complessità e frastagliata nonché molteplice è la specializzazione dei saperi.

Il giudice non è razionalmente nelle condizioni di assumere decisioni *motu proprio* ove sia richiesta una competenza specialistica in ambito tecnico, scientifico e artistico.

Egli non potrà dunque razionalmente sostituirsi all'esperto nominato per quanto al merito delle problematiche, pur potendo e dovendo valutare il metodo, l'affidabilità e l'imparzialità dello specialista, in tale guisa individuando con il supporto dello stesso e dei consulenti tecnici eventualmente nominati il sapere più accreditato e maggiormente orientato alla motivazione della sentenza.

<sup>11</sup> ANASSIMANDRO: "κατὰ τὴν τοῦ χρόνου τάξιν".

#### 4. Valutazione della perizia e della consulenza tecnica di parte

Il giudice manifesta lo *ius dicere* attraverso la sentenza, necessariamente motivata.

La motivazione dovrà strutturarsi nei limiti della razionalità e della coerenza logica con le emergenze processuali.

Il giudicante, pertanto, espone nella parte motiva della sentenza le ragioni per cui ritiene attendibile la prova (anche di tipo scientifico, tecnico e artistico) e il fondamento per il quale – *ex adverso* – ritenga non attendibili le prove contrarie.

In base al criterio della probabilità logica che presiede all'accertamento processuale, il giudice pronuncerà sentenza di condanna quando le risultanze determineranno una spiegazione concreta dotata di alta credibilità razionale al di là di ogni ragionevole dubbio.

Certamente, come evidenziato, non può imporsi al giudice di entrare nel merito delle argomentazioni degli specialisti, altrimenti verrebbe svalutato il presupposto stesso della perizia (ossia la presenza di specifiche competenze che il magistrato non possiede).

Ma che accade qualora la perizia diverga, nel merito, dalle consulenze rese su iniziativa delle parti processuali e si debba operare una scelta?

Anche le parti, infatti, possono avvalersi di consulenti tecnici al fine di dimostrare la fondatezza della tesi offerta.

Il giudice, nel prescegliere una delle argomentazioni scientifiche proposte, dovrà motivare le ragioni della preferenza.

La perizia, peraltro, non potrà mai considerarsi prova “neutra”, dunque imparziale per definizione, solo per il titolo genetico (di afflato giudiziale), dovendo comunque porsi sullo stesso piano delle altre consulenze (partigiane) quanto a capacità dimostrativa e persuasiva<sup>12</sup>.

Emerge dunque l'assoluta centralità del contraddittorio, della *cross examination* degli esperti: giustappunto grazie a tale strumento il giudice potrà trarre le proprie convinzioni, dimostrando un'adesione non acritica e passiva ma frutto di attento e ragionato studio.

Il perito è, dunque, attendibile se la di lui ricostruzione ha resistito all'urto del contraddittorio in aula, al confronto dialettico del quale il giudice stesso è garante.

Nell'ambito della dialettica processuale, invero, il contraddittorio appare l'unico strumento in grado di consentire al giudice di vagliare l'at-

<sup>12</sup> TONINI, *Diritto Processuale Penale*, XVI ed., Giuffrè, Milano 2021, p. 241.

tendibilità del perito, l'affidabilità del metodo scientifico utilizzato e la sua corretta applicazione alla concreta fattispecie.

Non esiste, conseguentemente, una gerarchia tra perito e consulente, tale da determinare un ordine di preferenza privilegiata.

Peraltro, la prova scientifica dovrà collocarsi nel quadro complessivo delle risultanze processuali, in termini di coerenza e logica compatibilità.

## 5. La scelta dell'esperto

A mente dell'art. 221 c.p.p. il giudice nomina il perito (anche in composizione collegiale, per i casi maggiormente complessi) scegliendolo tra gli iscritti negli appositi albi o tra persone fornite di particolare competenza nella specifica disciplina.

Il giudice, dunque, nomina l'esperto più idoneo per l'incarico da svolgere.

È evidente, pertanto, che già in questo momento il giudicante deve dimostrare una competenza e una sensibilità tale da permettergli di centrare *in nuce* il bersaglio.

Il criterio principale (criterio formale) affonda nell'albo la scelta, in guisa da permettere una sorta di garanzia del nominativo.

*Ex art. 67 disp. att. c.p.p.* è istituito presso ogni tribunale l'albo dei periti, suddiviso per categorie: per vero non risulta espressamente compresa la categoria dei beni culturali (sebbene ciò non vieti a ciascun ufficio giudiziario di istituirla *ex novo*). I requisiti per l'iscrizione sono specificati dal successivo art. 69. È richiesta speciale competenza nella materia indicata, giustificata da titoli conseguiti e documentazione a sostegno. La formazione e la revisione dell'albo è invece disciplinata dall'art. 68 delle medesime disposizioni.

È contemplato anche un criterio alternativo (criterio sostanziale), che consente al giudice di prescindere dagli albi, per varie ragioni (per peculiari specializzazioni, tra le quali si consideri l'ambito artistico e culturale, per ambiti nuovi, per indisponibilità di periti iscritti all'albo).

Ove sia investito un perito non iscritto all'albo, avrà precedenza – se possibile – l'esperto che opera presso un ente pubblico.

In tali casi (nomina *extra* albo) il giudice appare sostanzialmente libero nell'individuazione dell'esperto, non occorrendo qualifiche corporative ed essendo richiesto il solo requisito della "particolare competenza nella specifica disciplina" (art. 221 co. I c.p.p.). In tal guisa, dunque, può accadere in astratto che un autodidatta sia ritenuto maggiormente acce-

ditato rispetto a un soggetto titolato. L'unico criterio limitativo è dettato dall'art. 67 co. V disp. att. c.p.p., in forza del quale il giudice evita di nominare perito coloro che svolgano o abbiano svolto attività di consulenti di parte in procedimenti collegati *ex art.* 371 co. II c.p.p.

La scelta del perito *extra albo* pone comunque in capo al giudice un vincolo motivazionale, dovendo questi indicare nell'ordinanza di nomina stessa le ragioni della scelta.

Non sempre è stato così, tuttavia, in materia d'arte.

A mente della Legge Pieraccini<sup>13</sup> (art. 9) il giudice doveva avvalersi di periti – in caso di accertamenti tecnici concernenti opere d'arte – che fossero stati designati dalla competente Pubblica Amministrazione, in deroga al regime ordinario in tema di perizie giudiziarie.

La giurisprudenza, ciononostante, ravvisò in questa limitazione una ingiustificata compromissione dei poteri di accertamento propri del giudice e sollevò questione di legittimità costituzionale<sup>14</sup>.

La Consulta<sup>15</sup> aderì a detta esegesi, dichiarando l'incostituzionalità della norma in *parte qua*, per violazione del principio di indipendenza della magistratura giudicante, condizionandosi a un atto vincolante di un'autorità amministrativa l'esercizio libero della funzione giurisdizionale, in un momento delicato del processo, qual è quello della scelta del perito (si è passati, dunque, dalla locuzione "deve avvalersi" alla locuzione "può avvalersi").

Imporre un perito implica il condizionamento del mezzo di prova e, dunque, dello stesso percorso motivazionale a fondamento della sentenza.

Merita una disamina, necessariamente sommaria data l'economia del presente contributo, il DDL 1739, annunciato nella seduta n. 195 del 25.2.2020 e già assegnato alla II Commissione Permanente (Giustizia) in sede redigente il 12.5.2020.

Per quanto sia certamente apprezzabile, financo necessario, l'intento di dare uno strutturato supporto di carattere identitario alla figura del perito nell'ambito dei beni culturali (basti scorrere la relazione introduttiva, ove viene evidenziata la necessità per il perito in *subiecta materia* di maturare competenze ed esperienze oltre a rigorose conoscenze delle re-

<sup>13</sup> L. n. 1062/1971.

<sup>14</sup> Giudice istruttore del Tribunale Firenze, ord. 3 gennaio 1985: «non è manifestamente infondata la questione di legittimità costituzionale dell'art. 9 l. 20.11.1971 n. 1062, nella parte in cui pone l'obbligo per l'AG, nei procedimenti penali concernenti la contraffazione o alterazione di opere d'arte, di avvalersi di periti indicati dal Ministero della P.I. – oggi Ministero per i beni culturali e ambientali – in riferimento all'art. 104 comma 1 Cost.».

<sup>15</sup> C. Cost., sent. n. 440/1988.

gole procedurali, per il tramite di un percorso di istruzione, di formazione e di aggiornamento *ad hoc*, caratterizzandosi detto ruolo da un elevato contenuto intellettuale e di notevole complessità, che necessita di una formazione culturale, scientifica, metodologica, tecnica ed etica specifica) vi sono alcune larvate criticità nel disegno di legge in esame.

Anzitutto si fa riferimento al “perito d’arte giudiziario”, allorquando potrebbe dimostrarsi maggiormente significativa una contestualizzazione, in luogo “di arte”, al “patrimonio culturale”, concetto maggiormente adatto a coprire ogni declinazione della bellezza culturale nazionale.

Si ritiene, inoltre, che – in aderenza alla (richiamata) sent. n. 440/1988 della Corte Costituzionale – anche laddove istituito un registro dei periti d’arte (o del patrimonio culturale) giudiziari presso il Ministero della Giustizia, il giudice possa comunque essere libero nella scelta del nominativo, in guisa da non soggiogare l’indipendenza della Magistratura.

E ancora.

L’art. 4 “Criteri per l’iscrizione nel registro” impone per l’iscrizione, tra l’altro, la maturazione di almeno cinque anni di esperienza professionale certificata presso musei, enti artistico-culturali, gallerie, antiquari e case d’asta.

Ci si chiede se – nella prospettiva del futuro eventuale ruolo di ausiliario del giudice – il perito così formatosi possa aver effettivamente maturato equidistanza, imparzialità e disinteresse per l’oggetto (*exempli gratia*: opera d’arte) da esaminare, laddove la pratica formativa si sia svolta giustappunto in ambiti di libero mercato, ove premono legittimi interessi personalistici.

## 6. Obblighi del perito

La prestazione dell’ufficio peritale è atto dovuto (art. 221 c.p.p.), salvo ricorrano motivi di astensione (che il perito ha obbligo di dichiarare). Un eventuale rifiuto potrebbe configurare addirittura un’ipotesi di reato (art. 366 c.p.).

Peraltro, nell’ipotesi di assenza ingiustificata del perito regolarmente citato *ex art.* 224 c.p.p., il giudice potrà disporre l’accompagnamento coattivo ai sensi dell’art. 133 c.p.p., ordinando di condurre l’esperto alla sua presenza. L’istituto in parola, espressione di un potere coercitivo riconosciuto in capo al giudice, consiste in una restrizione della libertà personale, potendo – se occorre – essere eseguita con la forza. Il perito che ometta di comparire senza addurre un legittimo impedimento potrà,

altresì, essere destinatario di una condanna alla sanzione pecuniaria normativamente prevista.

Emerge all'evidenza la portata che assume l'obbligatorietà dell'incarico peritale.

Il perito presentandosi in udienza per il conferimento dell'incarico – nel contraddittorio fra le parti – si impegna ad adempiere al proprio ufficio secondo verità «senza altro scopo» e a mantenere il segreto sulle operazioni peritali, leggendo la formula di rito *ex art. 226 c.p.p.*

A ogni modo, recenti orientamenti dottrinali rilevano la veste anacronistica della dichiarazione solenne resa dal perito in quanto ispirata a una concezione positivista della scienza oramai superata.

Volendo prescindere da complesse dissertazioni (estranee al fulcro della tematica in discussione), l'enucleato fine di «far conoscere la verità» deve, in ogni caso, ricondursi sia agli elementi fattuali accertati dal perito sia ai dati ricavati dalla sua conoscenza specialistica; a cagione di ciò, è configurabile il reato di falsa perizia (art. 373 c.p.) nell'eventualità di un parere basato artatamente su dati scientifici erronei o su circostanze fattuali disancorate dalla realtà accertata.

Il perito è tenuto a fornire una risposta ai quesiti formulati dal giudice, sentiti il medesimo, i consulenti tecnici, il PM e i difensori presenti. In un'ottica fortemente ottimistica, l'art. 227 c.p.p. prevede una risposta immediata ai quesiti con un parere raccolto nel verbale, riconoscendo tuttavia in capo al perito la facoltà di chiedere un termine al giudice nell'eventualità in cui – per la complessità dei quesiti – il tecnico non ritenga di poter fornire un responso orale subitaneo.

Si badi che il giudice è libero di non concedere l'invocato termine, procedendo in tal ipotesi alla sostituzione del perito. Al contrario, concesso il richiesto termine, il giudice fissa la data – non oltre novanta giorni (benché prorogabili) – nella quale il perito dovrà dare una risposta ai quesiti posti, disponendo che siano avvisate le parti e i consulenti tecnici.

Dunque, la regola vuole responsi orali, manifestati nell'immediatezza e raccolti a verbale alla presenza degli interessati.

Ciononostante, l'ultimo comma dell'art. 227 c.p.p. consente al perito di chiedere al giudice l'autorizzazione a presentare, nel termine concesso (ed eventualmente prorogato), una relazione scritta, laddove sia indispensabile illustrare giustappunto in tale forma il parere tecnico.

L'improbabilità di risposte fulminee emerge *icto oculi* dall'art. 299 c.p.p., che onera il perito di indicare il giorno, l'ora e il luogo nei quali cominceranno i lavori peritali, di cui se ne dà atto a verbale<sup>16</sup>.

Sul punto, giova evidenziare che la recente riforma della giustizia penale, nota come "Riforma Cartabia", contenuta nel d.lgs. 150/2022, ha apportato una modifica all'art. 501 c.p.p. (norma che regola l'esame dei periti e dei consulenti tecnici nella fase dibattimentale), introducendo il deposito preventivo della perizia (e della consulenza tecnica)<sup>17</sup>. In tal guisa, si è previsto che il perito e il consulente di parte (ove sia stato nominato), almeno sette giorni prima dell'udienza fissata per il loro esame, depositino in cancelleria la propria relazione scritta.

## 7. Incapacità e incompatibilità

L'art. 222 c.p.p. prevede ipotesi tassative d'incapacità e di incompatibilità a svolgere l'ufficio di perito.

Le situazioni di incapacità e incompatibilità ricalcano quelle del giudice, a dimostrazione della strettissima correlazione tra il secondo e il primo. Il baricentro di tale affinità va ravvisato nella necessità che il perito si trovi in una condizione di terzietà e autonomia (come sopra anticipato), a garanzia dell'affidabilità dei risultati peritali e dell'indifferenza dell'esperto rispetto ai medesimi risultati.

Si ritiene, in genere, che l'incapacità *stricto sensu* sia costituita dall'inedoneità assoluta di un soggetto a svolgere la funzione peritale, che trova fondamento nell'imaturità fisica o psichica ovvero in cause d'indegnità giuridica (art. 222, lett. a), b) e c) del c.p.p.).

La nozione di incompatibilità, invece, è connessa all'inedoneità relativa allo svolgimento di determinate funzioni nell'ambito di uno specifico procedimento, originata da un cumulo di uffici inconciliabili. Le cause d'incompatibilità – previste dalle lettere d) ed e) dell'art. 222 c.p.p. – concernono le condizioni di testimoni ed interpreti, nonché di consulente tecnico nello stesso procedimento o in un procedimento connesso.

La nomina di un perito che si trovi in una condizione di incapacità o di incompatibilità determina la nullità dell'accertamento peritale. La

<sup>16</sup> CORDERO, *op. cit.*, p. 790.

<sup>17</sup> L'art. 501 c.p.p. è stato modificato in tal senso dall'art. 30, comma 1, lett. h), d.lgs. n. 150/2022. Nella Relazione Illustrativa al decreto legislativo *de quo*, la *ratio* della disposizione viene individuata nella volontà di «consentire di realizzare un contraddittorio adeguatamente informato e, dunque, consapevole ed efficace, sulla prova scientifica».

giurisprudenza riconduce tale nullità nell'alveo dell'art. 181 c.p.p., qualificandola in termini di nullità relativa, pertanto rilevabile solo su eccezione di parte nei termini fissati dall'art. 182 co. II c.p.p. e sanabile se non dedotta tempestivamente.

Anche il perito (al pari del giudice) può essere ricusato dalle parti. A norma del co. II dell'art. 223 c.p.p., i motivi di ricusazione ricalcano quelli di astensione, con l'unica eccezione – prevista anche per il giudice – dell'ipotesi *ex art. 36 co. I lett. h) c.p.p.* (relativa alle «gravi ragioni di convenienza» non riconducibili ai casi già previsti dalla legge); in tal modo, al dovere di astensione del perito corrisponde il diritto delle parti di ricusarlo nelle stesse situazioni, con esclusione della predetta ipotesi.

Stante il rinvio operato dal quinto comma dell'art. 223 c.p.p., il procedimento incidentale di astensione o di ricusazione del perito è disciplinato sia dalle norme contenute nella citata disposizione sia dalle norme sulla ricusazione del giudice «in quanto applicabili».

L'inserimento del perito nella categoria degli ausiliari del giudice comporta, dunque, l'applicabilità al predetto della disciplina stabilita per l'astensione e la ricusazione dei soggetti normativamente chiamati a essere “terzi” nell'ambito di un giudizio.

## 8. Il consulente tecnico

Le parti hanno facoltà di nominare propri consulenti tecnici in numero non superiore, per ciascuna parte, a quello dei periti.

La consulenza di parte è contestualmente espressione della difesa tecnica e mezzo di prova scientifica, tecnica o artistica.

Le parti private non hanno l'obbligo di scegliere il consulente all'interno dell'albo dei periti. Diversamente, quanto alla facoltà del Pubblico Ministero, va ricordato che egli nomina il proprio consulente scegliendolo «di regola» tra gli iscritti negli albi dei periti (art. 73 disp. att. c.p.p.).

Fondamentale il ruolo dell'esperto di parte, giustappunto nell'ambito del contraddittorio peritale (sin dal conferimento dell'incarico), al fine di permettere al giudice di vagliare i metodi in campo.

I consulenti di parte, invero, possono assistere al conferimento dell'incarico e presentare al giudice richieste, osservazioni e riserve. Viene, altresì, riconosciuta a questi la facoltà di presenziare allo svolgimento della perizia, proponendo al perito specifiche indagini; anche in tal ipotesi i consulenti possono presentare richieste, osservazioni e riserve.

Emerge all'evidenza la centralità della veste dei consulenti di parte, garanti del contraddittorio nell'ambito delle scansioni peritali.

Laddove gli esperti di parte vengano nominati dopo l'esaurimento delle operazioni peritali, i medesimi possono prendere conoscenza delle relazioni e chiedere al giudice di essere autorizzati a esaminare la persona, la cosa o il luogo oggetto della perizia.

Occorre evidenziare, tuttavia, che vi sono alcune differenze sostanziali tra la posizione del perito e la posizione dei consulenti tecnici di parte. Il perito, si è detto, assume l'obbligo penalmente sanzionato di «far conoscere la verità». Nessun analogo obbligo è previsto espressamente per i consulenti di parte.

Risulta, in ogni caso, opportuno segnalare che le SS.UU. della Corte di Cassazione<sup>18</sup> hanno riconosciuto all'esperto di parte pubblica l'obbligo di verità penalmente sanzionato dai delitti *ex artt. 371 bis c.p.* (false informazioni al PM) e *372 c.p.* (falsa testimonianza) in relazione sia ai fatti sia ai profili valutativi oggetto della consulenza.

Per quanto al peso specifico dell'apporto tecnico-scientifico, come già appurato, perizia e consulenza tecnica non si pongono su un piano gerarchico, tale da determinare in via presuntiva un minor credito dell'esperto di parte.

Solamente il contraddittorio permetterà di verificare l'attendibilità dell'esperto, l'affidabilità della metodologia prescelta e la coerenza del risultato della prova scientifica (perizia e/o consulenza di parte) con le risultanze processuali.

## 9. Il perito e il patrimonio culturale

Nel settore del patrimonio culturale il perito è specializzato in un particolare ramo del sapere specifico (periodo storico, autore *et similia*), che coinvolge sia aspetti tecnico-scientifici sia aspetti prettamente umanistici.

Nell'ambito dei beni culturali, in particolar modo, è in grado di svolgere valutazioni circa l'autenticità, lo stato di conservazione, la datazione o l'epoca e la storia dell'opera, oltre alla quantificazione del valore economico della stessa.

In ragione della crucialità del ruolo del perito nell'ambito in argomento, questi dovrà astenersi dall'assumere l'incarico qualora vi sia un conflitto di interessi nella valutazione di un'opera e, del pari, evitare di

<sup>18</sup> Cass. pen., Sez. Un., 25 settembre 2014 (dep. 12 dicembre 2014), n. 51824, in *Altalex*.

offrirsi per valutazioni su movimenti, artisti, periodi storici, tecniche, sui quali non disponga di una adeguata preparazione.

## 10. L'approccio tecnico

I metodi utilizzati dal perito (e specularmente dal consulente di parte) in ambito di beni culturali sono molteplici e abbracciano discipline diverse, *exempli gratia*:

- a. comparazione grafica tra sottoscrizioni;
- b. ricerca su tecniche e materiali impiegati;
- c. analisi microchimica dei colori;
- d. fotografia a raggi X;
- e. indagine spettroscopica;
- f. luce ultravioletta;
- g. foto micrografiche;

Queste sono le tecniche principali adottate nell'ambito di un intervento concernente i beni storico-artistici (o presunti tali).

In archeologia, peraltro, si possono utilizzare ulteriori tecniche, quali:

- dendrocronologia;
- la datazione al radiocarbonio (C14);
- la termoluminescenza;
- analisi chimiche e fisico-strutturali.

Ebbene, i saperi di carattere tecnico-scientifico sono molteplici e tali da dover essere necessariamente delegati a soggetti che hanno la competenza specifica in materia e che possono dunque coadiuvare il giudice.

Per l'ambito storico-artistico-archeologico è stato inoltre ribadito il connubio fra le enunciate analisi tecnologico-scientifiche e la diagnostica umanistica.

Il contesto del patrimonio culturale coinvolge giocoforza un connotato umanistico, rappresentando il frutto dell'ingegno dell'essere umano.

La diagnostica umanistica si sostanzia nell'insieme delle conoscenze necessarie per lo studio completo di un'opera: contesto culturale e geografico di provenienza; datazione; analisi formali e dimensionali; analisi stilistiche, decorative e compositive; attribuzione.

La diagnostica umanistica è spesso da preferire *ab ovo* alle analisi tecnologico-scientifiche, rappresentando queste ultime molteplici criticità:

1. possono essere distruttive o microdistruttive, in quanto necessitano di campionature di materiale (quelle maggiormente affidabili);
2. sono spesso assai costose (parametrando in base al tipo di materiale,

- alle dimensioni delle opere, *et cetera*);
3. non possono essere effettuate *in loco* ma presso laboratori specializzati (ancora poco diffusi in Italia);
  4. dovrebbero verosimilmente essere eseguite con un sistema di revisione “a doppio cieco” (ossia inviate ad almeno due laboratori differenti senza informazioni specifiche sul caso o correlazioni di sorta);
  5. possono essere falsificate (utilizzo di pigmenti antichi, irradiazioni particolari delle superfici, ecc.);
  6. le analisi scientifiche difficilmente rivelano l'autenticità, bensì possono (quantunque non sempre) rivelare la cronologia (ciò però non implica direttamente una falsità del dato e/o una contraffazione).

Si pone una ulteriore questione problematica: come si può stabilire l'attendibilità di un laboratorio di analisi (soprattutto se privato) in merito a esami tanto specifici? E ancora, chi potrebbe/dovrebbe effettuare un controllo sulla qualità e sulla procedura (financo sulla deontologia)?

Il *punctum pruriens* è l'individuazione del perito giusto per il caso in discussione.

La scelta dovrà quindi essere guidata da parametri connessi alla diligenza e alla comprovata esperienza (non solo teorica, ma anche peritale), ma non potrà prescindere da criteri quali la formazione accademica, culturale, tecnico-processuale e deontologica.

La formazione del perito è necessaria a favore del giudice, della sentenza e quindi della Giustizia. Una sentenza giusta deriva da un giusto processo<sup>19</sup>, strettamente correlato al contraddittorio e alla corretta acquisizione delle prove. Le prove, tuttavia, devono essere autentiche. Si palesa, dunque, l'imprescindibilità della qualità della perizia, che – per sua natura – non potrà astrarsi dalla cultura e dalla formazione dell'esperto.

## 11. Conclusioni

La perizia nell'ambito del processo avente a oggetto il patrimonio culturale può assumere molteplici aspetti.

Tralasciando l'esperto in ambito tecnico, che si pone in un'ottica per certi versi asettica e sempre uguale a sé a prescindere dall'oggetto dell'indagine, pur mantenendo in molti casi certamente un ruolo di primo piano, lo storico d'arte, l'archeologo, il restauratore – *in subiecta materia*

<sup>19</sup> “*Neminem condemnetis ante verum et iustum iudicium*”: frammento dell'iscrizione posta a Palazzo Ducale (Venezia), sala dell'Avogadoria (o Avogaria) de Comun.

– attestano il rilievo indubbio della formazione culturale, apportando affatto risultati decisivi.

Si avverte, per tale via, l'esigenza di erigere organi istituzionali di alto profilo, che abbiano la funzione di garantire, per il tramite di un vaglio preventivo, la preparazione culturale e la competenza scientifica del singolo esperto, nonché di valutare *standard* deontologici di qualità e, viepiù, l'attitudine professionale in ambito processuale-penale.

Quest'ultimo aspetto (sovente sottovalutato) necessita di essere messo in luce con fermezza, non potendosi ignorare il contesto (*i.e.* il processo penale) in cui l'esperto viene chiamato a prestare la propria opera *tranchant*.

La specificità della perizia nell'ambito del patrimonio culturale palesa in modo nitido la portata del problema educativo di fondo.

Non potrà celebrarsi un giusto processo laddove la sentenza risenta di una argomentazione motivazionale manchevole, condizionata da una perizia scadente, dunque inidonea allo scopo<sup>20</sup>.

Certamente il contraddittorio con i consulenti tecnici di parte – ove preparati e culturalmente adeguati – potrà permettere al giudice di imboccare la giusta via decisoria, ma la mediocre formazione nelle aree specialistiche potrà riverberarsi quale *vulnus* della stessa funzione giurisdizionale.

Deve dunque essere indagato con serenità e onestà lo *Zeitgeist*.

Sarà – inevitabilmente – ancora una volta l'Accademia a orientare, su granitiche basi culturali, scientifiche, etiche e professionali, il perito moderno, restituendo dignità e decoro alla perizia, quindi alla sentenza e, dunque, alla giustizia (il rischio concreto e in agguato è, infatti, che una sentenza passata in giudicato determini irreversibilmente le sorti di

<sup>20</sup> VOLPE, *Aspetti giuridico-normativi della contraffazione di 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: «Occorre ricordare che i contorni delle fattispecie esaminate sono assai labili o sfumati, dunque esposti all'interpretazione e destinati, come sempre accade per questa materia, al rimando a discipline meta-giuridiche di riferimento, in ossequio alla acuta "nozione liminale" di bene culturale, teorizzata dal fine giurista Massimo Severo Giannini ancora negli anni settanta del Novecento. Occorre ricordare, altresì, che i giudici non sempre si affidano a perizie di esperti riconosciuti, ancorché spesso non abbiano in materia sensibilità tale da poter raggiungere un convincimento sufficientemente motivato. Il diritto dei beni culturali, proprio come il mercato dell'arte, si gioca dunque su un terreno molto scivoloso, ma segnatamente per questo, di enorme fascino».

un'opera dell'uomo, dispiegando effetti dirimpenti nel mondo dei beni culturali).

L'entrata in vigore della L. 9 marzo 2022, n. 22<sup>21</sup>, *Disposizioni in materia di reati contro il patrimonio culturale* (si noti, a conferma di quanto sopra evidenziato, il riferimento a "patrimonio culturale" in luogo di "opere d'arte"), ha consacrato definitivamente – seppur indirettamente – il ruolo di protagonista assunto dal perito<sup>22</sup>, soggetto "della procedura" in grado di declinare il concetto alto di "Patrimonio Culturale", emblema nazionale di Bellezza<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> Punto di approdo di un accidentato *iter* di riforma, che ha attraversato ben quattro legislature.

<sup>22</sup> In tal guisa, viene elevato il "patrimonio culturale" a bene giuridico autosufficiente.

<sup>23</sup> L'esaltazione di tale concetto emerge in CAMUS, *L'uomo in rivolta*, Bompiani, Milano 1957: «La bellezza, senza dubbio, non fa le rivoluzioni. Ma viene il giorno in cui le rivoluzioni hanno bisogno di lei».

# **L'utilizzo della perizia quale valido strumento di analisi e accertamento d'autenticità. Tra "astrattismo processuale" e realtà scientifica**

*Mario Galluppi di Cirella*

Avvocato - Studio Legale Galluppi di Cirella - Byron Associati

È indiscutibile che l'istituto della perizia, quale mezzo di ricerca della prova, svolga bene il suo compito in sede processuale per la determinazione dell'autenticità di un bene d'arte.

Discutibile appare, invece, la sua efficacia in ragione dell'utilizzo o, meglio, delle modalità con cui i delegati svolgono il ruolo di ausilio dell'organo giudicante, finalizzato all'analisi delle opere, anche fuori dal crisma della ritualità del processo penale.

E ciò, si badi bene, non per l'ormai diffuso convincimento per cui i tali soggetti a cui si demanda lo svolgimento dell'incarico non siano dotati di adeguati strumenti tecnici per determinare la realtà scientifica (valida fonte di verità processuale) ma, piuttosto, per l'assenza di regole certe riguardanti la loro formazione settoriale (altrettanto valida fonte di competenza tecnica).

E così l'approccio a tale vicenda non potrà che essere critico nei riguardi della "effettiva" efficacia della perizia secondo una valutazione svolta sia in ambito giuridico che sotto il profilo "sociale".

Da un lato quella che compie il giurista, considerando l'istituto codicistico regolamentato dagli artt. 220 a 232 c.p.p. (considerando anche l'art. 508 c.p.p.); dall'altro quella che svolgono i soggetti interessati (privati e pubblici) da cui promana l'eventuale, preventivo conferimento dell'incarico ai professionisti a cui si demanda il compito di redigere l'elaborato peritale, o la consulenza.

In ordine alla “solidità astratta” di tale mezzo di prova “neutro”, sottratto al potere dispositivo delle parti e rimesso essenzialmente al potere discrezionale del giudice - comunque limitato al solo accertamento del presupposto di ammissibilità della indagine peritale - si può certamente ritenere che esso assuma il ruolo di valido strumento tecnico per la ricostruzione del *curriculum* del bene d'arte, così come per stabilirne l'autenticità ed il suo valore.

Infatti, non appena individuato il tema specifico di prova, l'acquisizione di dati - la cui modalità richiede specifiche competenze tecniche, scientifiche e artistiche (comunque non vincolanti per il Giudice *perito peritorum*) - conduce alla determinazione della verità processuale (elementi oggetto di quesiti posti dal Giudice).

Ma fino a che punto si può sostenere “in concreto” che tale strumento probatorio sia dotato della solidità richiesta dal mercato dell'Arte e dalla collettività?

La risposta a tale domanda determina inevitabilmente considerazioni preliminari che non attengono più all'istituto giuridico, ma alla sfera soggettiva del professionista: il c.d. “Perito d'Arte”. Figura complessa, dotata di elevato contenuto intellettuale, che necessita di una formazione culturale, scientifica, metodologica, tecnica ed etica specifica, ottenuta mediante un lungo percorso di istruzione, formazione e aggiornamento a carattere teorico e pratico; che implica una conoscenza approfondita della storia dell'arte, delle tematiche artistiche, degli elementi di restauro e della conservazione, delle quotazioni e del mercato.

Pertanto lo strumento della perizia sarà tanto più efficace, quanto meglio sarà concesso a soggetto che abbia “titolo idoneo”.

Sotto il profilo processuale penale, il combinato e disposto degli artt. 221 c.p.p. (nomina del perito) e 67 disp. att. (albo dei periti presso il tribunale) è certamente orientato verso il soggetto (professionista) e non verso l'oggetto (perizia).

Ma non può restare inosservata la vicenda ormai “patologica” che investe il mondo dell'Arte fuori dalle aule giudiziarie riguardante le competenze tecniche del perito di cui solo gli artt. 15 e 16 delle disp. att. al cod. proc. civ. ne tratteggiano le linee, in modo alquanto vago e generico, prevedendo l'iscrizione nell'albo per «coloro che sono forniti di speciale competenza tecnica in una determinata materia» e richiedendo che l'aspirante alla iscrizione «produca titoli e documenti che crede di esibire (lasciando quindi un'ampia discrezionalità al richiedente senza alcuna limitazione...) per dimostrare la sua capacità tecnica».

Tali capacità e competenze vengono richieste anche in ambito extragiudiziario (ad esempio per il rilascio delle certificazioni d'autenticità) e sfociano così nell'alternativa "consulenza" la quale, comunque, è fornita anch'essa di valore tecnico e processuale distinguendosi però dalla perizia.

Sotto tale ultimo profilo infatti la valutazione tecnica della consulenza è un giudizio discrezionale (una opinione) che ha anche una sua fondamentale importanza (per esempio in sede arbitrale), mentre la realtà scientifica è qualcosa di diverso, che limita inevitabilmente la discrezionalità di un organo giudicante.

Ad ogni modo anche tale strumento, autonomo e alternativo alla perizia – anche in sede processuale – è dotata di "grande dignità" sebbene trattasi (è vero) di atto meramente interno all'attività di parte, ma diventa maggiormente rilevante quando sorga l'esigenza di utilizzarlo per fini probatori e giudiziari, dotandolo di risultati scientifici (si pensi al contraddittorio in sede di operazioni peritali in presenza di CTU e CTP). Ad ogni modo le norme riguardanti le modalità di acquisizione della relazione del perito risultano assai ferree con la conseguenza di attribuire maggior forza al lavoro del Perito e alla perizia.

A conferma di ciò l'art. 511 c.p.p. (in ordine alle letture consentite) recita al suo III comma che «La lettura della relazione peritale è disposta solo dopo l'esame del perito» richiedendosi così che la realtà scientifica venga ulteriormente confermata nel processo, unico luogo deputato alla formazione della prova.

Infatti, pur ben definite le previsioni normative *ex art. 227 c.p.p.* relative all'acquisizione della prova, non può darsi una valenza probatoria *tout court* desumibile dalla semplice lettura o dal mero deposito della relazione peritale. Ciò non equivale ad acquisizione in senso tecnico dell'oggetto/atto (perizia). Così l'esame orale della fonte personale (Perito) è condizione determinate per la lettura della relazione e per la successiva acquisizione della prova.

Ancora l'art. 501, II comma, c.p.p. sull'esame dei periti e dei consulenti tecnici e l'art. 508 c.p.p., in merito ai provvedimenti conseguenti all'ammissione della perizia in sede giudiziale («...il perito deve esporre il suo parere – che è il frutto pur sempre di un'attività scientifica – nello stesso dibattimento») attribuiscono maggior vigore a tale tesi.

E nonostante la norma relativa all'esame dei periti richiami le disposizioni proprie dell'esame dei testimoni (in quanto applicabili), appare chiara la valorizzazione della volontà del Giudice sui risultati dell'elaborato

peritale (rispetto alle dichiarazioni acquisite dai testimoni) la quale non è mera valutazione ma frutto di un'attività di analisi di dati ed esami che richiedono – come abbiamo detto – specifiche modalità di acquisizione e competenze.

Tutto ciò porta a ritenere che le norme processuali tendono ad avvalorare lo strumento peritale, mediante una evoluzione confermativa del lavoro già svolto e fondato su verità scientifica.

L'applicazione del principio di oralità, le norme che attribuiscono il potere di lettura e consultazione di documenti e delle note in dibattimento, l'applicazione delle regole della *cross examination* aumentano la potenza dello strumento finalizzato alla dichiarazione di autenticità del bene.

Ma non altrettanto può dirsi sull'adeguatezza delle competenze tecniche finalizzate all'utilizzo di tali istituti giuridici sino a quando non vi saranno regole certe sulla formazione ed idoneità dei soggetti preposti ai compiti di legge.

Da ora per allora, in assenza di interventi legislativi concreti, mirati alla tutela del mercato dell'Arte per dette finalità, si correrà il rischio di svilire la validità dello strumento peritale, rifuggendo dal mondo reale.

# La “perizia dell’opera d’arte”: criteri di analisi e metodologia

*Susanna Misiano*

Storica dell’Arte, Perito e CTU del Tribunale Civile e Penale di Roma  
Byron Associati

La perizia, dall’etimo latino *peritia* e da *peritus* (esperto), è un elaborato tecnico relazionato in forma scritta, che contiene una serie di informazioni scaturite da analisi e studi storico-scientifici sull’opera d’arte sia essa dipinto, scultura, installazione, disegno, incisione, arredo, suppellettile, reperto archeologico. È un documento corredato sempre da documentazione fotografica, che può essere redatto soltanto da un professionista (storico dell’arte, archeologo) iscritto all’elenco dei Periti-CTU del Tribunale e della Camera di Commercio. Chiamato a fornire un parere scientifico, il Perito svolge un’attività di elevato contenuto intellettuale e di notevole complessità che necessita di una formazione culturale tecnica, etica specifica, ottenuta mediante percorsi di istruzione formazione ed aggiornamento di carattere teorico e pratico. La perizia ricostruisce il curriculum dell’opera d’arte al fine di stabilirne l’autenticità (o la non autenticità) ed indicarne la valutazione, elementi richiesti nel quesito del giudice. L’*expertise* invece (termine francese sinonimo di perizia, utilizzato per l’arte antica o Autentica per l’arte moderna), elaborata da esperti riconosciuti, costituisce il “documento di identità” dell’opera, ma non contiene il valore economico del bene.

Prendendo a titolo esemplificativo la redazione di perizia relativa ad un dipinto sia antico che moderno, la prima azione del Perito sarà l’esame “*de visu*” dell’opera. Tale atto permette di verificare innanzitutto le dimensioni e la tecnica esecutiva, che consente di appurare se si tratta di “pezzo unico” o multiplo, quindi si procede all’osservazione del supporto – tela, tavola, carta – del telaio e delle eventuali iscrizioni apposte sul retro o su targhette.

Attraverso l'ausilio di strumentazione ottica, oggi sempre più sofisticata e non distruttiva (luce ultravioletta o lampada di Wood), si analizza il suo stato di conservazione e la presenza di firma e di altre iscrizioni sulla pellicola pittorica: per queste ultime operazioni il Perito, in casi particolarmente complessi, può richiedere l'ausilio di restauratori e di grafologi. Si procede all'individuazione dell'autore e della datazione, (ove siano presenti la firma e data), del soggetto dell'iconografia, dello stile nelle sue componenti formali e simboliche, delle circostanze di realizzazione.

In mancanza di data e firma si elabora l'ipotesi attributiva, attraverso il confronto con esemplari ed autori affini per ambito, scuola, contiguità geografica e cronologia ed in tutti i casi necessaria è la ricerca bibliografica e documentale. Fondamentale supporto allo studio dell'opera è la ricostruzione della sua provenienza, dei passaggi nelle collezioni e delle esposizioni in gallerie e musei: elementi che possono influire sensibilmente sul giudizio finale. A conclusione dell'elaborato, il Perito esprime la sua opinione, determinando o meno l'autenticità dell'opera: nel caso l'autore sia vivente, tutte le problematiche hanno una più facile risoluzione, in virtù della Legge sul Diritto d'Autore (n. 63 del 22/471941). Al contrario, nel caso di artisti scomparsi, è molto importante che il Perito possa collaborare con gli Archivi d'Artista, istituzioni preposte alla tutela, studio, promozione e archiviazione delle opere, di cui fanno parte gli eredi, gli specialisti, gli studiosi di fama o esperti acclarati ed a cui il mercato riconosce il compito di redigere il certificato di autenticità.

Tale documento in realtà, secondo la normativa vigente, deve essere rilasciato all'acquirente dal venditore (mercante, gallerista) e nel caso sia assente «...il venditore dovrà rilasciare una dichiarazione recante tutte le informazioni disponibili sull'autenticità o la probabile attribuzione e la provenienza...» (art. 64 d.l. 22/1/2004 n. 42).

La legge però, non indicando esplicitamente i soggetti che hanno il compito di certificare l'opera, fa scaturire la complessa e problematica situazione, oggetto di dibattiti e controversie.

L'interazione tra il Perito e gli Archivi d'Artista permette la segnalazione di eventuali falsi o viceversa di opere autentiche ignote o sfuggite alla ricognizione catalografica. Se l'autenticità dell'opera è accertata e se richiesta nel quesito, nella perizia si formula la Valutazione, che scaturisce da vari fattori: la qualità, la datazione, il posizionamento dell'autore nel mercato. Il metodo tradizionale di rilevamento del valore: "base+altezza x coeff. autore x10", è in parte superato da nuove dinamiche e criteri, facilmente verificabili, attraverso le numerose piattaforme online. Non basta la semplice acquisizione di dati economici, anche se numerosi:

devono essere, attraverso la competenza e l’esperienza del Perito, interpretati ed armonizzati con tutti i fattori determinanti il prezzo di vendita. Seguendo l’andamento del mercato secondario, la valutazione si colloca, in generale, nel mezzo tra la stima ed il prezzo di aggiudicazione, considerando, nel caso di opere moderne e contemporanee, le varianti legate all’artista: se ad esempio, è un maestro storicizzato, un *med-career* o un emergente. Non bisogna dimenticare che esiste comunque un valore intrinseco dell’opera, costituito da un insieme di elementi non quantificabili – filosofici, storici spirituali, concettuali – molto soggettivo, che dipende dal gusto del collezionista e dall’acquirente. Spesso il valore economico non è allineato con quello storico documentario dell’autore, ma dettato dai trend del mercato e dal gusto del momento.

La corretta valutazione, altresì, deve applicarsi ai contesti di riferimento e cambia a seconda dello scopo per cui è richiesta: quella a fini fiscali ha un valore minore rispetto alla valutazione assicurativa, che deve eventualmente coprire il costo di sostituzione dell’opera, se viene danneggiata. Il valore di mercato (*fair market value*) invece, utilizzato in genere nei casi di divorzio (*divorce value*), è più basso poiché rappresenta ciò che rimane al venditore, dopo aver sottratto tutte le spese di vendita. Infine si colloca il valore in caso di bancarotta o liquidazione e quello di “salvataggio”, che rappresenta la somma residuale dopo che il bene ha subito un danno.

Il Perito in ogni caso, nelle sue dichiarazioni deve ispirarsi a criteri di obiettività, chiarezza e trasparenza, consapevole della delicatezza del ruolo che riveste e delle proprie responsabilità.

Risulta chiaro, dunque quanto sia importante il suo ruolo, nel mondo dell’arte, determinante per le sorti dell’opera, per gli interessi economici in gioco e per i rischi connessi alla sua circolazione. Sorgono allora dubbi sistematici rivolti ai metodi di perizia da parte dei professionisti che, molto spesso, non sono qualificabili come tali, nonostante la recente riforma del Codice dei Beni Culturali (2017) finalizzata ad una semplificazione delle procedure di controllo della circolazione internazionale dei Beni Culturali. I problemi continuano a porsi con urgenza nella materia della “certificazione di autenticità”: da tale punto di vista il contesto fortemente connotato a livello finanziario ed internazionale del mercato, attribuisce un ruolo fondamentale al COA, poiché è questo che permette la circolazione delle opere. Ma se è vero che esiste nel mercato una grande quantità di opere false, ben più alta si può ritenere, la percentuale delle “manipolazioni delle certificazioni”, le quali sono tecnicamente più semplici da falsificare, rispetto alle opere stesse.

Il certificato, dunque, fornisce credibilità ed ha una valenza economica: ma è proprio per questi motivi che si richiede oggi maggior tutela, tenuto conto che – sotto tale profilo – non esiste alcun organismo ufficiale, né criteri univoci per la valutazione di tale documento, su cui frequentemente viene contestato il reato di falso. E allora, ecco che non può essere slegato dal tema della validità degli strumenti forniti dalla legge, quello riguardante la professionalità. D'altra parte chiunque può rivendicare per sé il ruolo di critico ufficiale di un determinato artista, tanto più in assenza di un Albo di consulenti e/o periti esperti in materia di opere d'arte, istituzione prevista ormai nel lontano 1971 con la legge "Pieraccini", ma non ancora attuata. Ed è per questo che *Byron Associati* si è resa promotrice della redazione di un disegno di legge – presentato al Senato della Repubblica alla fine del 2019 – che ha come punto cardine la istituzione presso il Ministero della Giustizia del "Registro dei soggetti abilitati a svolgere l'attività di Perito giudiziario d'arte", sia per il settore penale che per quello civile. La questione è critica per una professione che è priva di Organo di controllo ed agisce in un settore - arti visive, antiquariato - in cui è assente una disciplina che regolamenti i titoli di accesso, il livello di esperienza, l'aggiornamento. Manca soprattutto riguardo gli storici dell'arte e gli archeologi, un codice deontologico, un Ordine o Collegio Professionale di riferimento.

Alcuni Tribunali richiedono che i Periti d'Arte risultino iscritti nell'Albo dei Periti e degli Esperti tenuti dalle Camere di Commercio, che dispongono di regole tendenti a privilegiare l'aspetto prettamente commerciale del curriculum dell'esperto, tanto da implicare, nello svolgimento dell'attività processuale e di contenzioso in generale, un conflitto di interessi.

Per tali motivi è reale il rischio che il Giudice si possa affidare a chi non abbia specifica e comprovata esperienza nel caso concreto, determinando ingenti danni al mercato e al patrimonio culturale nazionale. La figura del "tuttologo" diremo, oggi non deve e non può esistere, proprio per la complessità del sistema e per la salvaguardia della Perizia stessa, come strumento valido e necessario di analisi<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Si prendano in considerazione i seguenti riferimenti bibliografici: MORABITO, *Strumenti di valutazione per le opere d'arte. Perizia, expertise e autentica*, «BussinessJus», 58, 2014; DONATI, FERRARIO, SIMONCELLI (a cura di), *Archivi d'artista e lasciti: memorie culturali tra diritto e mercato*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2018; NEGRI-CLEMENTI (a cura di), *L'acquisto (in)consapevole di opere d'arte*, «Art&Law. Legal Journal on art», 2, 2019; LEANZA, *Arte, diritto e responsabilità civile*, «Responsabilità civile e Previdenza», 3, 2020, pp. 1016-1026.

# **Non autenticità: rimedi giudiziari esperibili dal professionista**

*Simone Morabito*

*Studio Legale Tributario Morabito – Diritto dell'Arte*

Sommario: 1. Premessa; 2. Definizione di opera d'arte; 3. Autenticità delle opere d'arte; 4. Azioni giudiziali a tutela del collezionista in caso di opera non autentica; 5. Il risarcimento del danno; 6. Conclusioni.

## **1. Premessa**

Il falso d'arte e, in particolare, il falso d'arte antica è un tema di grande attualità e, purtroppo, risulta in costante aumento.

D'altronde, sussiste un indissolubile legame tra i falsi d'arte, da una parte e il mercato dell'arte e i suoi sviluppi, dall'altra: l'aumento della domanda da parte dei collezionisti comporta, inevitabilmente, una crescita esponenziale nella produzione e conseguente circolazione dei prodotti artistici falsi nel mercato, tanto da richiedere al collezionista un'importante attività di *due diligence* per chi intenda acquistare opere d'arte, proprio per evitare di incorrere in spiacevoli situazioni, che comportano spesso l'incardinarsi di controversie giudiziali, instaurate con le azioni che di seguito meglio si esporranno.

## **2. Definizione di opera d'arte**

Senza dubbio, prima di affrontare la problematica dei falsi nel mondo dell'arte e dei relativi rimedi giudiziari, occorre soffermarsi sulla definizione giuridica di opera d'arte.

A tal riguardo, si osserva come solo alcune massime giurisprudenziali ci permettano di (tentare) di definirle<sup>1</sup>.

Difatti, nell'ordinamento italiano, a differenza di quanto avviene per i beni culturali, che trovano la loro concreta e analitica disciplina nel decreto legislativo 22 gennaio 2004, n. 42 (c.d. Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio<sup>2</sup>), così consentendo un'agevole identificazione del regime dei diritti corrispondenti<sup>3</sup>, non si rinviene alcuna definizione ufficiale di opera d'arte.

Certamente, un primo passo è quello di ricondurre la *species* opera d'arte al *genus* "opera dell'ingegno di carattere creativo" di cui l'art. 1 Legge n.633/1941 (Legge sul diritto d'autore)<sup>4</sup>.

Applicando la disposizione astratta è possibile comprendere quali requisiti un'opera debba avere per poter essere giuridicamente definita tale e ottenere quindi la tutela autoriale: essi sono la creatività, l'originalità e l'estrinsecazione.

La giurisprudenza, proprio partendo dal requisito della creatività, si è spinta oltre, cercando di individuare l'essenza dell'opera arte, ritenuta costituita dall'originalità della rappresentazione e dalla sua idoneità a comunicare in modo personale un sentimento, un'idea, un fatto e così suscitare emozioni di ordine estetico, secondo il comune modo di sentire e di concepire l'arte in un determinato contesto culturale e sociale<sup>5</sup>.

L'opera d'arte può, dunque, essere considerata quale momento di crescita e di elevata rappresentatività culturale, discostandosi dalla concezione che la contraddistingueva in epoca fascista, di matrice neohegeliana, che la considerava alla stregua di un'opera dello spirito. Questa nuova concezione di opera d'arte la rende, invece, molto democratica e apre a

<sup>1</sup> Cfr. SEGNALINI, *Dizionario giuridico dell'arte*, Skira, Milano 2010.

<sup>2</sup> Artt. 10 e 11 Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio.

<sup>3</sup> LOMBARDI, *Diritto dei Beni Culturali*, Milano 2021.

<sup>4</sup> Art. 1 L.d.a.: «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».

<sup>5</sup> Cfr. a esempio Trib. Milano, 25 marzo 2014, n. 4116, secondo cui, al fine di comprendere se il bene è caratterizzato dal requisito della creatività occorre verificare se «oltre a essere il risultato dell'attività dell'autore, ne rechi anche l'impronta della personalità, riflettendo il suo modo personale di rappresentare fatti e quindi abbia caratteristiche individuali riferibili all'autore».

tutti la possibilità di ambire a trasformare la propria creazione in opera d'arte.

Il bene, inteso come opera d'arte, deve essere considerato come un bene a se stante, che possiede un valore etico normativo, legato al tempo, e un secondo valore legato alla rappresentatività che lo rende un bene culturale.

In questo modo, il bene culturale rappresenta un insieme di limiti alla proprietà privata.

Esso presenta, da una parte l'interesse del dominus di poter usufruire del bene culturale nella sua massima dilatazione economica<sup>6</sup>, dall'altra parte l'interesse della collettività a usufruire di quei beni che appartengono a privati ma che costituiscono, al contempo, una testimonianza delle radici della cultura nazionale<sup>7</sup>.

### 3. Autenticità delle opere d'arte

Partendo da tali premesse, appare chiaro che l'autenticità costituisca l'aspetto primario un'opera d'arte, incidendo in maniera determinante sulla sua valutazione sia da un punto di vista artistico sia economico<sup>8</sup>.

Con il termine autenticità si intende, in ambito artistico, l'attribuzione di un'opera a un determinato autore.

Di conseguenza, la non autenticità dell'opera si concretizza nell'assenza di corrispondenza tra il bene effettivamente alienato e quello oggetto del contratto per quanto attiene alla paternità del medesimo ovvero alla sua attribuzione a un determinato autore.

La falsità si rinviene, dunque, non soltanto qualora l'opera sia riferibile a un autore differente da colui che parrebbe averla sottoscritta, bensì anche nel caso in cui l'attribuzione, data per certa, risulti in seguito dubbia o controversa.

Ora, chiunque sia interessato a operare nel mercato di cose d'arte si trova di fronte alla necessità di dotarsi di uno strumento che determini le caratteristiche principali dell'opera oggetto della transazione.

Sul punto si precisa sin d'ora che in Italia non esiste una certificazione "ufficiale" di autenticità di un'opera d'arte, posto che non esiste nessun "certificatore ufficiale" di opere; *in extremis*, neppure lo stesso autore di un'opera, in un eventuale procedimento giudiziale, ha l'ultima e defini-

<sup>6</sup> Art. 832 codice civile.

<sup>7</sup> LEMME, *Compendio di diritto dei Beni Culturali*, CEDAM, Padova 2020.

<sup>8</sup> Ivi.

tiva parola, potendo difatti essere sentito solo quale testimone circa l'autenticità o meno dell'opera in discussione, come è accaduto nei celebri casi riguardanti le opere di De Chirico<sup>9</sup>.

Allo stato attuale, dunque, benchè sia espressamente riconosciuto il diritto all'artista di reclamare la paternità dell'opera, così come di disconoscerla<sup>10</sup>, si è portati a ritenere che l'artista-creatore sia comunque soggetto all'onere della prova in entrambe le predette ipotesi.

Sicuramente un passo decisivo in tal senso è stato segnato dall'art.9 della Legge 1062/1971 (c.d. Legge Pieraccini)<sup>11</sup>, la quale ha attribuito all'artista, sia pure in ambito penale, una funzione meramente testimoniale, così aprendo la strada verso simili interpretazioni anche nella giurisprudenza civile<sup>12</sup>.

Ma l'iperbole si può ritenere raggiunta con l'opera realizzata da Robert Morris nel 1963 e intitolata "*Document. Statement of esthetic withdrawal*".

Si tratta di un'opera composita, divisa in due parti: da una parte si trova la descrizione dell'opera, "*Litanie*", composta da una placca di piombo segnata dall'incisione di alcune righe, mentre dall'altra il testo dattiloscritto dello "*Statement of esthetic withdrawal*" attraverso il quale l'artista dichiara di disconoscere all'opera Litanie la qualità di opera d'arte.

Il documento è stato poi autenticato e registrato da un notaio, così da trasformare l'operazione di disconoscimento in opera d'arte.

A prescindere dall'exasperazione portata da tale creazione artistica, occorre domandarsi il perché di tanta incertezza e la risposta, sicuramente, è da rinvenirsi nell'attuale vuoto normativo.

Difatti, nell'ordinamento italiano non sono previste, né tantomeno regolate (salvo limitate eccezioni), figure professionali quali il "perito"

<sup>9</sup> A partire dagli anni 50, quando l'evoluzione giurisprudenziale in materia di diritto d'autore era ancora scarna e incerta, si susseguirono una serie di azioni giudiziali che videro coinvolto l'artista De Chirico, il quale contestava l'autenticità di opere d'arte a lui attribuite. Inizialmente, il Maestro ebbe facile vittoria, ottenendo una sentenza dichiarativa della falsità dell'opera fondata sul suo mero disconoscimento. Nei giudizi successivi, tuttavia, anche le dichiarazioni del noto artista vennero valutate alla stregua di mere testimonianze.

<sup>10</sup> Art. 20 L.d.a.: «[...] l'autore conserva il diritto di rivendicare la paternità dell'opera e di opporsi a qualsiasi deformazione, mutilazione od altra modificazione, ed a ogni atto a danno dell'opera stessa, che possano essere di pregiudizio al suo onore o alla sua reputazione».

<sup>11</sup> Art. 9/2 L. Pieraccini «nei casi di opere d'arte moderne e contemporanee il giudice è tenuto [...] ad assumere come testimone l'autore a cui l'opera d'arte sia attribuita o di cui l'opera stessa rechi la firma».

<sup>12</sup> LEMME, *op. cit.*

o “esperto d’arte”: più precisamente non esistono nel nostro Paese albi professionali, elenchi pubblici, titoli personali o abilitazioni particolari che permettano o limitino la possibilità di redigere certificazioni, perizie o expertises aventi come oggetto cose d’arte.

L’attività degli esperti d’arte, dunque, in attesa di una concreta riforma del Codice dei Beni Culturali, che consenta di superare l’evidente vuoto normativo in materia, è attualmente regolamentata dalla Legge 14 gennaio 2013, n. 4.

Tale legge definisce come «professione non organizzata in ordini o collegi» l’attività economica, anche organizzata, volta alla prestazione di servizi o di opere a favore di terzi, esercitata abitualmente e prevalentemente mediante lavoro intellettuale, o comunque con il concorso di questo, con esclusione delle attività riservate per legge a soggetti iscritti in albi o elenchi ai sensi dell’articolo 2229 c.c., e delle attività e dei mestieri artigianali, commerciali e di pubblico esercizio disciplinati da specifiche normative.

Il richiamo alla legge n. 4 del 14 gennaio 2013 e alla certificazione della qualificazione professionale è un passo obbligato quando si parla di professioni non ordinistiche, come quella dell’esperto d’arte, anche nel rispetto delle attività esclusive delle professioni organizzate in albi e collegi.

In particolare, sono professioni non ordinistiche tutte quelle professioni il cui esercizio non è vincolato al possesso né di requisiti né di specifica formazione, se non quelli stabiliti dal codice civile o da eventuali norme ulteriori.

Pertanto, in siffatti casi, la *ratio* della norma è quella di individuare nella formazione avanzata di tipo volontario o imposta dal mercato, nell’addestramento sul campo, nelle qualifiche mediante l’esperienza e nelle referenze, l’abilitazione del professionista.

Viene quindi introdotto il principio del libero esercizio della professione fondato sull’autonomia, sulle competenze e sull’indipendenza di giudizio intellettuale e tecnica del professionista.

Si consente, inoltre, al professionista di scegliere la forma in cui esercitare la propria professione, riconoscendo l’esercizio di questa sia in forma individuale sia in forma associata o societaria o, infine, nella forma di lavoro dipendente<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Art. 5, L. 4/2013: «La professione è esercitata in forma individuale, in forma associata, societaria, cooperativa o nella forma del lavoro dipendente».

I professionisti possono costituire associazioni professionali con il fine di valorizzare le competenze degli associati, diffondere tra essi il rispetto di regole deontologiche, favorendo la scelta e la tutela degli utenti nel rispetto delle regole sulla concorrenza.

Da questa premessa non si può che dedurre che, non esistendo albi ufficiali, non vi sono neppure autorità preposte a controllare la preparazione di periti o esperti d'arte, né organismi atti a valutarne livelli operativi e neppure le modalità con cui svolgono la propria opera professionale<sup>14</sup>.

Infatti, benché in modo assai apodittico e generico, quanto premesso parrebbe conformarsi con questo disposto dalla Carta Costituzionale, che all'art. 33 dispone «l'arte è libera» e, all'art. 9, che la Repubblica «tutela il patrimonio storico e artistico della Nazione».

La legislazione ordinaria, a sua volta, disciplina solo taluni aspetti legati alla tutela dell'opera d'arte: in particolare, gli artt. 2579 e seguenti c.c. si occupano di regolare l'oggetto, l'acquisto, il contenuto, i soggetti, il trasferimento del diritto di utilizzazione nonché il ritiro dell'opera dal commercio, ma nulla dispongono in ordine al problema delle autenticazioni.

Neppure la legge sul diritto d'autore contiene alcuna norma specifica in tal senso, lasciando quindi come unico possibile riferimento normativo rinvenibile in materia l'art. 64 del Codice dei Beni Culturali.

Tale norma così recita testualmente «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».

Il Codice dei Beni Culturali non prevede espressamente una sanzione in caso di violazione, da parte del venditore, di suddetta prescrizione normativa. Purtuttavia, si ritiene che il venditore possa essere esposto a una eventuale azione di risoluzione del contratto di compravendita di non scarsa importanza.

<sup>14</sup> Cfr. MORABITO, *Strumenti di valutazione per le opere d'arte. Perizia, expertise e autentica*, «BusinessJus. Il mondo del diritto cambia», 2014.

#### 4. Azioni giudiziali a tutela del collezionista in caso di opera non autentica

Diverso ancora è il caso in cui il collezionista acquirente, pur avendo correttamente svolto l'attività di *due diligence*, si ritrovi dinnanzi a un certificato di autenticità effettivamente consegnato dal venditore ma risultato poi falso, ovvero in tutte le ipotesi di assenza di corrispondenza tra l'opera effettivamente venduta e quella oggetto del contratto sotto il profilo della paternità e dell'attribuzione dell'opera stessa.

Si pensi, ad esempio, non soltanto ai casi di opere false, ma anche alle opere attribuite ad autori differenti o la cui attribuzione, data per certa, risulti in seguito controversa.

Anzitutto, si osserva che, secondo l'orientamento ormai consolidato della Suprema Corte, la circostanza che un'opera d'arte sia di un determinato autore è un elemento insito dell'opera stessa, che le conferisce quella specifica individualità tale da farle assumere «il requisito dell'autenticità come una semplice qualità della cosa (...) onde la sua mancanza importa che la cosa sia diversa sostanzialmente e non solo qualitativamente»<sup>15</sup>.

La giurisprudenza<sup>16</sup>, inoltre, a partire dagli anni 60, ha operato una distinzione circa i rimedi esperibili a seconda che l'autenticità dell'opera sia stata espressamente (o implicitamente) garantita o meno dal venditore.

Nel primo caso si ritiene applicabile la disciplina della risoluzione del contratto per inadempimento per *aliud pro alio*, disciplinata dagli art. 1453 c.c. e ss.<sup>17</sup>, mentre se tale qualità dell'opera sia stata solo supposta da una delle parti, ma non garantita, è esperibile l'azione d'annullamento per vizi del consenso *ex art.* 1428 c.c.<sup>18</sup>.

Il giudice dovrà, quindi, effettuare una valutazione della volontà concreta delle parti per determinare se tale qualità del bene sia stata promessa o meno dal venditore e, pertanto, se la vendita dell'opera d'arte è avvenuta senza alcuna dichiarazione e garanzia del venditore in merito all'autenticità dell'opera.

<sup>15</sup> Cass. Civ., 14 ottobre 1960, n. 2737; Cass. Civ., 11 marzo 1974, n. 639.

<sup>16</sup> A partire dalla Cass. Civ., 14 ottobre 1960, n. 2737.

<sup>17</sup> *Ex pluribus*, Trib. Pescara, 25 aprile 2016, n. 915; Cass. Civ., 1 luglio 2008, n. 17995.

<sup>18</sup> La Corte di Cassazione ha statuito che «in tema di vendita di opere d'arte, l'errore di uno o di entrambi i contraenti sull'autenticità dell'opera negoziata e sull'effettiva identità del relativo autore può senz'altro dar luogo, a mente dell'art.1428 codice civile, alla caducazione del contratto, perché comporta che questo debba intendersi concluso per effetto di una falsa rappresentazione dell'identità e delle qualità essenziali del relativo oggetto, avuta da una o da tutte le parti al momento della stipulazione dell'accordo» (Cass. Civ., 2 febbraio 1998, n. 985).

Ma andiamo con ordine.

Come chiarito anche dalla giurisprudenza di legittimità più recente, l'ipotesi di vendita *aliud pro alio* sussiste quando il bene consegnato è completamente diverso da quello venduto, poiché appartenente ad un genere differente oppure con difetti che gli impediscono di assolvere alla sua funzione naturale o a quella concreta assunta come essenziale dalle parti<sup>19</sup>.

L'inquadramento della fattispecie nell'alveo della prima fattispecie (risoluzione del contratto per grave inadempimento per consegna dell'*aliud pro alio*) o della seconda (azione di annullamento per vizio del consenso) discende non già da rigide e aprioristiche classificazioni, bensì dall'analisi del concreto atteggiarsi della volontà delle parti<sup>20</sup>.

È bene evidenziare sin d'ora che l'azione di annullamento prevista dal nostro ordinamento può essere esperita dal collezionista anche in via subordinata nel medesimo procedimento, qualora il Giudice non ritenga provata la consegna di un bene completamente differente rispetto a quello pattuito.

## 5. Il risarcimento del danno

La differenza tra i due istituti è, in ogni caso, sostanziale ed emerge viepiù se si considera il possibile danno risarcibile.

Anzitutto, si osserva che il danno o "pregiudizio" è definibile come un accadimento, temporalmente e spazialmente separato dall'evento lesivo, e da questa cagionato.

Si tratta, in altri termini, della conseguenza sfavorevole del fatto lesivo, intesa come modificazione peggiorativa, materiale o giuridica, nella sfera di un soggetto<sup>21</sup>.

Il danno, così inteso, è certamente da ritenersi il presupposto di ogni fatto illecito, essendo il mero verificarsi di un fatto lesivo, di per sé, insufficiente a provocare l'insorgenza dell'obbligazione risarcitoria, dovendo al contrario essersi prodotto un pregiudizio, economicamente valutabile.

Volendo trasfondere tali principi nei casi specifici ora analizzati e afferenti il mondo dell'arte, si rileva che, in caso di risoluzione del contratto per grave inadempimento, il danno risarcibile consiste sia nella restitui-

<sup>19</sup> Cass. Civ., 3 giugno 2020, n. 10456.

<sup>20</sup> TECENTE, *Compravendita di opera d'arte non autentica*, «Ricerche giuridiche», II, 1, 2013, pp. 165-172.

<sup>21</sup> DE CUPIS, *Il danno. Teoria generale della responsabilità civile*, Giuffrè, Milano 1979.

zione del prezzo versato (c.d. danno emergente) sia nel risarcimento del c.d. lucro cessante, ossia la perdita subita a causa dell'inadempimento.

Diversamente, nell'ipotesi di annullamento del contratto, l'acquirente potrà chiedere, oltre alla restituzione del prezzo, solo il rimborso delle spese effettuate in ragione della vendita.

Con specifico riguardo alla determinazione del quantum risarcibile, si rileva che, per giurisprudenza unanime, esso è costituito dalla differenza tra il prezzo pattuito e il maggior valore che il quadro, se autentico, avrebbe conseguito<sup>22</sup>, dovendosi fare riferimento per la determinazione della plusvalenza al momento della vendita, nel caso di colpa del venditore inadempiente e al momento della liquidazione del danno, nel caso di dolo del venditore.

Il Giudice potrà far ricorso alla valutazione equitativa non solo quando è impossibile stimarne con precisione l'entità, ma anche quando, in relazione alla peculiarità del caso concreto, la precisa determinazione di esso sia difficoltosa<sup>23</sup>.

Gli istituti giuridici ora analizzati differiscono notevolmente anche con riguardo ai termini prescrizionali.

L'azione di risoluzione del contratto *ex art.* 1453 c.c., difatti, gode del più ampio termine di prescrizione decennale, che decorre – si badi – dalla conclusione del contratto di compravendita e non dal giorno in cui l'acquirente ha avuto conoscenza della lesione del proprio diritto di proprietà.

In merito, è noto il caso di un arazzo attribuito ad Alighiero Boetti, il cui acquirente ha citato in giudizio il venditore per la contestata falsità dell'opera.

Da parte sua, il venditore ha sollevato l'eccezione di prescrizione dell'azione di risoluzione, essendo decorsi più di dieci anni dalla vendita dell'arazzo.

La Corte di Appello di Genova<sup>24</sup> ha rigettato tale eccezione ritenendo che il termine iniziale della prescrizione decorresse non dalla vendita, bensì dal giorno in cui il proprietario aveva avuto conoscenza della lesione del proprio diritto, ossia solo dal momento in cui l'Archivio dell'artista si era espresso dichiarando la non autenticità dell'opera.

Al contrario, la Suprema Corte<sup>25</sup>, confermando un orientamento ormai consolidato, ha ribaltato la decisione del Giudice di secondo grado,

<sup>22</sup> Cass. Civ. n. 2457/1984.

<sup>23</sup> *Ex pluribus*, Cass. Civ. n. 1418/2011; Trib. Roma, Sent. n. 3117/2021.

<sup>24</sup> Corte di Appello di Genova, sent. n. 308/2013.

<sup>25</sup> Cass. Civ. sent. n. 1889/2018.

ribadendo, invece, come la prescrizione cominci a decorrere dal giorno in cui il diritto dell'acquirente può essere fatto valere, ossia dal giorno della compravendita, mentre non possa essere considerato il momento (successivo all'acquisto) della scoperta da parte dell'acquirente della non autenticità dell'opera. Ciò in quanto tale momento potrebbe essere ritardato, anche per colpa, dal medesimo acquirente.

L'azione di annullamento *ex art.* 1428 c.c., invece, soggiace al termine prescrizione più breve di cinque anni, che decorrono dalla scoperta dell'errore.

Ricapitolando, nel caso di vendita di opera d'arte non autentica, l'acquirente che sia interessato alla caducazione degli effetti del contratto può agire in due direzioni: in via principale con l'azione di cui all'art. 1453 c.c., chiedendo la risoluzione del contratto per consegna di *aliud pro alio* e il conseguente risarcimento del danno (comprensivo anche del lucro cessante); in via meramente subordinata, nell'ipotesi di mancato accoglimento della domanda principale, potrà agire con l'azione di cui all'art. 1428 c.c., chiedendo l'annullamento del contratto per errore sull'identità dell'oggetto della prestazione e il conseguente risarcimento del danno (limitato alla restituzione del prezzo versato e delle spese sostenute).

In entrambe le ipotesi, fermo restando i termini prescrizionali poc'anzi esposti, l'acquirente dovrà dimostrare da una parte, che l'autenticità dell'opera è stata oggetto di pattuizione tra le parti e/o garantita dalla parte venditrice; dall'altra l'inadempimento, cioè la mancata corrispondenza tra quanto effettivamente acquistato e quanto pattuito.

Evidentemente, occorrerà poi provare il danno per il quale si richiede il risarcimento, cioè l'effettiva sussistenza della differenza tra il prezzo pattuito e il valore che il bene avrebbe avuto se autentico.

## 6. Conclusioni

Collezionare opere d'arte presuppone, a parere di chi scrive, un iniziale stato di stupore e "innamoramento", cui segue un atto di fiducia e, inevitabilmente, l'assunzione di una serie di rischi.

L'arte ha il potere di sorprenderci costantemente e di presentarsi ai nostri occhi come una disciplina "indisciplinata"<sup>26</sup>, capace di superare i limiti della nostra immaginazione, superando ogni possibile confine interpretativo.

<sup>26</sup> Cfr. SANDRETTO RE REBAUDENGO, prefazione a S. SEGNALINI, *op. cit.*

Tali riflessioni trovano la loro massima espressione nelle parole di Nietzsche: «C'è qualcosa nell'arte, come nella natura del resto, che ci rassicura, e qualcosa che invece ci tormenta, ci turba, due sentimenti eterni in perenne lotta; la ricerca dell'ordine, e il fascino del caos. dentro questa lotta abita l'uomo, e ci siamo noi tutti, ordine e disordine. cerchiamo regole, forme, canoni ma non cogliamo mai il reale funzionamento del mondo, è per gli uomini un eterno mistero. l'incapacità di risolvere questo mistero, ci terrorizza, ci costringe a oscillare tra la ricerca di un'armonia impossibile e l'abbandono al caos».

Purtroppo, però il caos sotteso all'arte che da una parte tanto ci affascina, e ci travolge, pare riverberarsi anche nella disciplina normativa che la regola, ancora disomogenea e che rende ipotizzabile – e auspicabile – un suo generale ripensamento, nella sua funzione di protezione dell'arte stessa.

Un primo importante passo in tal senso è stato l'accorpamento di norme in un unico testo legislativo dedicato al mondo dell'arte, che con la previsione di sanzioni specifiche in caso di condotte e fattispecie correlate al mondo dell'arte, ha armonizzato la disciplina e l'impianto sanzionatorio.

A questo stato di cose aveva già tentato di rimediare il Parlamento, sia pure limitatamente alla responsabilità penale in caso di contraffazione e traffico illecito di opere d'arte, con il disegno di legge Franceschini/Orlando, arenatosi definitivamente al Senato durante quella legislatura (2017).

La proposta riformativa è stata ripresentata nel 2018 allorché l'Italia ha ratificato la Convenzione di Nicosia adottata dal Consiglio d'Europa nel maggio 2017, 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.

La Convenzione, firmata dall'Italia nel 2018, è il primo provvedimento internazionale che sanziona comportamenti penalmente rilevanti, introduce il reato di furto, scavo illegale, falsificazione dei documenti, distruzione e danneggiamento di beni culturali e colpisce l'importazione e l'esportazione illegale dei beni.

Sulla scia dell'interesse suscitato dalla firma della Convenzione da parte dell'Italia, il 18 ottobre 2018 la Camera – riprendendo il testo del Disegno di Legge Franceschini/Orlando – aveva approvato una proposta di Legge che si propone di riformare le disposizioni penali a tutela del patrimonio culturale.

Infine, il 23 marzo 2022 è entrata in vigore la Legge 9 marzo 2022, n. 22 recante «Disposizioni in materia di reati contro il patrimonio culturale».

La riforma, in primo luogo e come poc'anzi accennato, interviene in modo rilevante sul codice penale, con l'aggiunta di un Titolo VIII-bis (artt. 518-bis ss. c.p.), rubricato «Dei delitti contro il patrimonio culturale», che contiene un consistente numero di norme incriminatrici (dall'art. 518-bis c.p. all'518-quaterdecies c.p.) – in parte di nuova introduzione e in parte riprodotte di fattispecie già previste nella legislazione complementare di cui al Codice dei Beni Culturali ma con la previsione di un inasprimento sanzionatorio –, circostanze speciali aggravanti e attenuanti, cause di non punibilità e ipotesi di confisca.

Il legislatore ha previsto poi l'ampliamento del catalogo dei reati presupposto ai fini della responsabilità da reato degli enti, inserendo nel d.lgs. 231/01 gli artt. 25-septiesdecies («Delitti contro il patrimonio culturale») e 25-duodevicies («Riciclaggio di beni culturali e devastazione e saccheggio di beni culturali e paesaggistici»).

L'auspicio è che il Legislatore si proponga come obiettivo quello di continuare a colmare l'attuale vuoto normativo e risolvere definitivamente l'evidente distonia tra mercato e diritto. Del resto, in una società dove l'arte è immessa nelle regole del mercato, è inevitabile che il problema dell'autenticità divenga rilevante.

In conclusione, può essere utile congedarsi con uno spunto di riflessione che ci è offerto dalle note opere dell'artista Mike Bidlo: capolavori di grandi artisti del Novecento riprodotti alla perfezione, differenti dall'originale solo nel titolo e perché dichiarati come propri dal medesimo artista, tanto da trasformare la sua arte in un'attività di falsario dichiarato.

Le opere "autentiche" di Bidlo e il suo intervento artistico, così come quello di altri artisti appartenenti alla cosiddetta corrente di *Appropriation Art*, sono un valido spunto per un'attenta riflessione sul tema dell'autenticità dell'arte e della paternità dell'opera.

A tal fine, si riprendono le parole di Leo Castelli, noto gallerista e collezionista d'arte che, chiamato a esprimere il suo pensiero in merito all'arte appropriativa di Mike Bidlo dichiarò «*they would be really, if you didn't know*».

# **Archivi e fondazioni di artisti defunti: il punto su diritti, obblighi, responsabilità**

*Fabrizio Lemme*

Studio Legale Lemme

Sommario: 1. Il fenomeno di archivi e fondazioni; 2. Legittimazione all'esercizio dell'azione di reclamo o di disconoscimento della paternità; 3. L'attribuzione dell'opera d'arte come manifestazione di opinione e quindi di esercizio del diritto alla libera manifestazione del pensiero.

## **1. Il fenomeno di archivi e fondazioni**

Nel secondo dopo guerra, con una impressionante progressione, è cominciato a diffondersi, in tema di tutela delle opere di autori defunti di arti visive, il fenomeno degli “*archivi*” e “*fondazioni*”.

Esso si inquadra nella contemporanea ampia diffusione dei c.d. “*enti esponenziali*”, ossia di quelle strutture, normalmente organizzate in forma associazionistica, che si prefiggono una finalità di contrasto o di diffusione di una particolare tematica: la tutela della donna, la tutela dei lavoratori, il contrasto alla diffusione di malattie professionali ecc.

Ormai, la prevalente giurisprudenza riconosce a tali strutture, fra l'altro, anche il diritto di costituirsi parte civile in processi penali che attengano al tema particolare proprio di ciascuno di essi<sup>1</sup>.

Gli archivi (normalmente, associazioni non riconosciute) e le fondazioni (alcune di esse assumono addirittura la personalità giuridica, sia

<sup>1</sup> Si vedano, a tal proposito: Cass. pen., sez. I, 17/05/2011, n. 29700; Cass. pen., sez. I, 19/03/2014, n. 23288; Cass. pen., sez. I, 16/06/2010, n. 33170; Cassazione penale, sez. III, 21/05/2008, n. 35393.

pure privata) si propongono di tutelare l'opera di un autore ormai defunto, rivendicando ciò che creativamente gli appartiene o negando (fenomeno assai più consistente) la sua paternità rispetto a determinate opere che, sotto il suo nome, vengano presentate sul mercato.

Normalmente, nella loro struttura, essi costituiscono un Comitato Scientifico in cui inseriscono un soggetto (figlio, nipote, congiunto ecc.) dell'artista del quale si propongono la tutela, predisponendone il catalogo ufficiale e completo, ove sono inserite tutte le opere reperite, di sicura autografia.

Archivi e fondazioni, quando assumano il ruolo ufficiale di soggetti di riferimento per quel determinato artista, acquistano sul mercato un peso non indifferente: dal loro parere, positivo o negativo, dipende, infatti, se l'opera possa o meno essere ufficialmente presentata come di certa autografia, con conseguenze immaginabili sul suo prezzo.

Di qui l'estrema importanza di definire quali siano i diritti di questi particolari enti esponenziali, quali i loro obblighi, quali le loro responsabilità.

## **2. Legittimazione all'esercizio dell'azione di reclamo o di disconoscimento della paternità**

La fondamentale Legge sul Diritto d'Autore (22 aprile 1941 n. 633) contempla l'azione di reclamo della paternità (artt. 20-23), che include (pur nel silenzio della legge), almeno secondo l'opinione più diffusa, anche il suo contrario, ossia l'azione di disconoscimento della paternità<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> In dottrina e in giurisprudenza si discute circa il fondamento giuridico dell'azione di disconoscimento della paternità dell'opera d'arte. Secondo alcuni (Santini, Ascarelli, Fabiani, Greco *etc.*) il diritto in parola è protetto dalle regole generali relative al nome, reputazione, identità personale (disciplina generale dei diritti della personalità, dunque). Poche sono le sentenze che aderiscono a questo filone di pensiero, tra cui quella emessa dalla Corte d'Appello di Milano l'11 dicembre 2002, secondo cui è «altrettanto ammissibile l'azione di accertamento negativo proposto in via riconvenzionale dagli appellanti siccome proponibile, anche disgiuntamente, da ciascun erede perché sorretta, come già rilevato il primo giudice, da un interesse di tutela del nome normativamente previsto e garantito». La sentenza appena citata, tuttavia, è stata smentita dalla successiva giurisprudenza del medesimo foro di Milano, che ha aderito all'altro - prevalente e opposto - orientamento. Secondo quest'ultimo, il diritto a disconoscere la paternità dell'opera d'arte trova fondamento nelle disposizioni sui diritti morali d'autore (art. 20 L.d.a.), «in ragione della specificità dell'interesse che in questo caso viene in considerazione rispetto al tema generale dei diritti della personalità» (cfr. sent. Tribunale di Milano, 18 gennaio 2006; sent. Tribunale di Milano, 17 ottobre 2007). Si veda, a tal proposito LEMME, *Compendio di diritto dei beni culturali*, CEDAM, Padova 2018, p. 57.

L'azione spetta, ovviamente ed in via primaria, allo stesso autore; dopo la sua morte, peraltro, si trasferisce «al coniuge e ai figli e, in loro mancanza, ai genitori e agli altri ascendenti e discendenti diretti», mancando i quali, «ai fratelli e alle sorelle e ai loro discendenti» (art. 23).

La legittimazione all'azione, morto l'autore, non segue dunque le regole del diritto successorio, così ponendo all'interprete il problema se la norma richiamata costituisca deroga ad un principio generale (con la conseguente insuscettibilità di estensione analogica, ai sensi dell'art. 14 prel.), o se sia espressione di un diverso ed autonomo principio generale, che potrebbe anche essere esteso per analogia.

La soluzione che si dia al problema ora esposto condiziona anche il diverso problema se la norma ora richiamata, ove insuscettibile di applicazione analogica, non consenta la legittimazione all'azione dei c.d. "enti esponenziali" (archivi, fondazioni), perché in essa non specificamente contemplati o viceversa, per identità di *ratio legis*, consenta a tali enti la relativa legittimazione.

Il parere di chi scrive è in questo secondo senso: la norma non costituisce una eccezione ma essa stessa pone un'altra e diversa regola, con la conseguenza che archivi e fondazioni possano ritenersi legittimati all'esercizio delle azioni di reclamo e disconoscimento della paternità.

Infatti, come norma eccezionale deve intendersi, per antica tradizione risalente al Diritto Romano, quella introdotta "*contra rationem juris*" (Salvo Giuliano in D. I, 3, 15), laddove il principio proclamato nell'art. 23 è stretta espressione della tutela della personalità dell'autore, motivo dominante di tutta la legge del 1941.

### **3. L'attribuzione dell'opera d'arte come manifestazione di opinione e quindi esercizio del diritto alla libera manifestazione del pensiero**

Nella giurisprudenza largamente prevalente, si sottolinea come l'attribuzione di un'opera d'arte, in linea di massima:

- a. non sia riservata a determinati soggetti: ognuno ha diritto ad esprimere la propria opinione, specie se sorretta dal prudente uso dei principi di riferimento<sup>3</sup>;
- b. tale opinione, per sua natura intrinseca, non è coercibile e non è sin-

<sup>3</sup> Cfr. Trib. Roma, 06 giugno 2002; Trib. Milano, 1 luglio 2004; Trib. Roma, 14 giugno 2006, n.3425; Trib. Roma, 16 febbraio 2010, n. 3425; Trib. Roma, 14 giugno 2016, n. 12029; Trib. Milano, 11 giugno 2018, n. 6542.

dacabile, se non, forse, nei limitati casi in cui essa sia espressa in forma del tutto irrazionale<sup>4</sup>;

- c. peraltro, il parere positivo o negativo espresso con tale opinione ne sottrae l'autore ad ogni ipotetica responsabilità patrimoniale<sup>5</sup>.

I tre principi ora espressi debbono essere, sia pur sommariamente, illustrati.

Il primo è di piana evidenza: l'attribuzione, se è manifestazione di un'opinione, non richiede, di per sé, particolari ed esclusive professionalità. Il prestigio di chi la esprime ne accresce il peso e l'attendibilità: ma questo è un altro problema.

Sul secondo, richiesto di un parere sull'autografia o meno di un'opera d'arte, l'archivio o la fondazione non sono tenuti ad esprimersi.

Essi possono rifiutarsi di rispondere oppure trincerarsi dietro la formula che l'opera in questione non sia suscettibile di essere inserita nell'archivio ufficiale dell'artista: formula che non esclude in assoluto l'autografia, teoricamente sussistente anche in presenza di una sua atipicità, ma sottolinea come, secondo l'opinione dei componenti del Comitato Scientifico, essa appaia talmente anomala da non poter essere inserita, in difetto di documentazione decisiva, nel catalogo ufficiale dell'artista.

E tale decisione non potrà essere sindacata in sede giurisdizionale: ossia, non esiste la possibilità, per il proprietario ad esempio di un dipinto non inserito nell'archivio ufficiale di un determinato autore, di adire il giudice, per far dichiarare il contrario<sup>6</sup>.

Infatti, una volta riconosciuto che l'attribuzione sia semplice manifestazione della libertà di pensiero, consegue che il giudice non abbia alcun potere di influire sulla stessa, affermando (in base ad altro parere, in quanto tale, anch'esso del tutto opinabile) che l'opera sia viceversa autografa.

Inoltre, la decisione assunta dall'archivio o dalla fondazione non potrà mai esser fonte di una responsabilità patrimoniale, nei limiti, a volte economicamente ingentissimi, della differenza di valore, sul mercato, tra un'opera ufficialmente riconosciuta autografa ed un'opera priva di tale riconoscimento.

<sup>4</sup> Cfr. Trib. Roma, 6 giugno 2002; Trib. Roma, 16 febbraio 2010, n. 3425; Trib. Milano, 11 giugno 2018, n. 6542, secondo cui: «le expertise di archivi e fondazioni sono mere opinioni e quindi non vi è obbligo per l'archivio di uniformarsi alla legge e neppure può essere accolta la domanda di archiviazione in quanto incoercibile da parte del giudice poiché rivolta a imporre adempimenti in violazione della propria libertà di manifestazione del pensiero».

<sup>5</sup> Cfr. Trib. Roma, 8 marzo 2012; Trib. Roma, 14 giugno 2016.

<sup>6</sup> Si vedano, a tal proposito, le sentenze Trib. Roma, 6 giugno 2002; Trib. Roma, 14 giugno 2016, n. 12029; Trib. Milano, 11 giugno 2018, n. 6542.

Questo discende da un principio fondamentale del Diritto Civile: “*qui suo jure utitur, nemini facit injuriam*” (D., V.5, 12, 1). In altri termini, chi esercita un diritto riconosciuto dall’ordinamento giuridico non può mai considerarsi autore di un illecito.

Quindi, nella specie, l’esercizio del diritto di libera manifestazione del pensiero, costituzionalmente garantito (art. 21), non può mai essere fonte di responsabilità patrimoniale, questa presupponendo un comportamento antigiusuridico che incide su un diritto assoluto o un interesse legittimo o, secondo talune pronunce, anche diffuso<sup>7</sup>.

Al di là delle ipotesi considerate, il nostro ordinamento giuridico positivo non riconosce altri diritti od altri obblighi in capo ad archivi e fondazioni.

Abbiamo espresso, sui vari punti affrontati, opinioni fondate sulla giurisprudenza o sul nostro personale pensiero.

È del tutto assente in chi scrive l’idea di pontificare e di esprimere verità assolute.

Allo stato attuale, quanto esposto è razionalmente sostenibile; e tanto basta.

Come scriveva il grande Alberto Savinio (filosofo e maestro oltre che pittore, musicista e scrittore insigne), riprendendo i famosi versi di Fernando Pessoa, «nasce un Dio, altri muoiono: la verità né venne né se andò, mutò l’errore»: la verità si cerca ma non si rinviene!

Anzi, il dogma (ossia, il concetto), nel momento in cui lo si chiude entro una formula definitoria, lascia sempre dei lati scoperti: come la “*Porta*” di Duchamp, contemporaneamente aperta e chiusa!

<sup>7</sup> L’esigenza di dare una risposta alle numerose e differenti istanze di protezione di interessi superindividuali ha fatto emergere il riconoscimento giurisprudenziale dei cd. interessi diffusi (Cons. Stato, Sez. VI, 16 luglio 1990, n. 728; Sez. VI, 25 gennaio 1995, n. 77). Al momento, gli interessi diffusi trovano tutela normativa nella legge 8 luglio 1986 n. 349, con cui il Legislatore ha riconosciuto la legittimazione, ai sensi degli articoli 13 e 18, delle Associazioni ambientaliste di dimensione nazionale e ultraregionale (cinque regioni) all’azione giudiziale. Una recentissima sentenza del T.A.R. Lazio (n. 500/2019), tuttavia, ha riconosciuto analoga legittimazione attiva anche ad ambiti territoriali circoscritti, costituiti al precipuo scopo di proteggere l’ambiente, la salute e/o la qualità della vita attraverso criteri di matrice giurisprudenziale, fondati sul dato formale dell’atto costitutivo, sul canone dell’organizzazione stabile e sul criterio della *vicinitas*, elementi questi idonei a garantire l’effettiva rappresentatività dell’ente, seppur in uno spazio territoriale più ristretto rispetto a quello nazionale. Si vedano, a tal proposito, le seguenti sentenze: Cons. di Stato, sez. V, 17 ottobre 2012, n. 5295; Cons. di Stato, sez. VI, 12 giugno 2015, n. 2894.



# Processo al falso: un caso di studio

*Vanessa Candosin, Giovanna Cauceglia, Valeria Fantin, Chiara Ferrarese,  
Lavinia Mazzocca Veronese, Nausica Mazzocca Veronese, Sara Mazzon,  
Laura Perin*

Università degli Studi di Padova

Sommario: 1. La traccia del caso; 2. L'accusa; 2.1. Contraffazione di opere d'arte nei confronti di Tizio; 2.2. Esportazione illecita di beni culturali nei confronti di Tizio; 2.3. Contraffazione di opere d'arte nei confronti di Sempronio; 2.4. Esportazione illecita di beni culturali nei confronti di Sempronio; 2.5. Contraffazione di opere d'arte nei confronti di Mevio; 3. La difesa; 3.1. Contraffazione di opere d'arte nei confronti di Tizio; 3.2. Contraffazione di opere d'arte nei confronti di Sempronio; 3.3. Esportazione illecita di beni culturali nei confronti di Sempronio; 3.4. Contraffazione di opere d'arte nei confronti di Mevio.

## 1. La traccia del caso

Il signor Tizio, collezionista residente in Germania e autore di numerosi volumi di archeologia, afferma di aver fatto eseguire un *expertise* sui pezzi della sua collezione archeologica in quanto interessato a venderli, data la sua età avanzata e l'assenza di eredi.

Grazie all'*expertise*, rilasciata dal signor Caio, archeologo libero professionista, il signor Tizio viene a scoprire che 6 dei suoi 30 manufatti risultano falsi.

Il signor Tizio presenta allora una denuncia all'Autorità giudiziaria italiana in quanto gli acquisti erano stati fatti in Italia presso l'antiquario Sempronio di Padova che, nel 2006, aveva rilasciato un attestato di provenienza per i beni acquistati.

Inoltre, il predetto antiquario Sempronio nel 1998 aveva inserito i beni, che sarebbero poi stati venduti nel 2006 al signor Tizio, all'interno del catalogo della mostra antiquaria tenuta annualmente in quella città; all'esito, il valore dei beni aumentava via via fino a quasi raddoppiare.

Sempre grazie all'*expertise*, rilasciata come detto dal signor Caio, si ritiene che i manufatti, quelli autentici, derivino da contesti sepolcrali localizzati in Italia meridionale.

Svolte dal Pubblico Ministero italiano le indagini, anche tramite il locale Nucleo Carabinieri Tutela del Patrimonio Culturale, viene esercitata l'azione penale nei confronti del signor Mevio, ritenuto nell'ipotesi accusatoria l'esecutore di molti falsi archeologici, tra i quali anche 2 dei 6 suddetti manufatti risultati falsi secondo la succitata *expertise* eseguita dal signor Caio, nonché nei confronti dell'antiquario Sempronio e del collezionista Tizio.

Il signor Mevio si difende affermando, tra l'altro, di non essere l'esecutore dei manufatti in questione e che, invece, detti manufatti sono stati venduti dal di lui padre, Quintiliano, oltre 75 anni fa, come non autentici. Aggiunge Mevio che i manufatti in questione possono essere oggi considerati quali opere d'arte contemporanea originali.

Sempre durante le indagini, il deputato Nucleo dei Carabinieri TPC di Venezia si rivolge al prof. Rossi, docente di archeologia classica presso l'Università di Padova, in qualità di ausiliario di polizia giudiziaria: il professore esprime perplessità sulle dichiarazioni di Mevio e, al contempo, ritiene non del tutto attendibili le conclusioni del signor Caio in merito all'autenticità dei manufatti.

L'antiquario Sempronio si difende sostenendo a) di avere accertato la legittima provenienza dei manufatti oggetto di denuncia e b) di avere avuto rassicurazioni da parte del collezionista Tizio circa la permanenza in Italia degli stessi; quest'ultimo nega la circostanza *sub b)* e afferma, all'opposto, di avere incaricato, con apposita procura notarile, l'antiquario Sempronio di espletare tutti gli adempimenti di legge per potere trasferire presso la di lui residenza in Germania detti manufatti.

In dibattimento vengono sentiti i testimoni delle parti, espletata perizia previa nomina di perito non individuato sulla base dell'apposito elenco tenuto dal Tribunale, esaminati gli imputati. Il Giudice, quindi, redige ed emette sentenza.

Assunti i ruoli del pubblico ministero e/o del difensore dell'imputato (o degli imputati) e/o della parte civile (o delle parti civili), i discenti vorranno elaborare le argomentazioni giuridiche e le relazioni tecniche in difesa delle rispettive parti processuali, illustrando le problematiche sottese alla fattispecie in esame:

1. il ruolo del collezionista Tizio, anche alla luce del rapporto intrattenuato con l'antiquario Sempronio (vedasi *sub 2*);
2. il ruolo dell'antiquario Sempronio a) nel reperimento dei manufatti, b) nell'incremento del valore economico degli stessi (inseriti nel catalogo della mostra), c) nella loro vendita d) previo rilascio di attestato di provenienza (falso oppure no?), nonché e) – quale procuratore del collezionista Tizio – nell'espletamento degli adempimenti di legge per potere trasferire presso la residenza di Tizio in Germania detti manufatti;
3. il ruolo di Mevio;
4. rapporto fra *expertise* e perizia;
5. ricorso ad eventuali testimoni tecnici;
6. scavo clandestino;
7. illecito impossessamento di beni archeologici di proprietà dello Stato;
8. contraffazione di beni archeologici;
9. illecita esportazione;
10. a: confisca di beni archeologici *versus* b: confisca di falsi archeologici; natura ed effetti.

I discenti, inoltre, vorranno porsi i seguenti quesiti e/o svolgere le seguenti ulteriori riflessioni, sia nella prospettiva del pubblico ministero, sia nella prospettiva del difensore (o dei difensori):

- a. conviene puntare solo sulla perizia o è importante giocare anche la carta dei testimoni? E in caso: quali testimoni risulterebbero maggiormente affidabili (grado di resistenza al controesame dell'avversario, credibilità, memoria e capacità dialettiche) nell'*agone* dibattimentale?
- b. che peso dare all'*expertise*? Conviene puntare sull'*expertise* come prova documentale o è preferibile valorizzare l'escussione dell'autore dello stesso in qualità di testimone tecnico?
- c. È meglio sollecitare la perizia indicandola nelle liste (agendo quindi sin dalla fase degli atti preliminari al dibattimento) o attendere l'avvio del dibattimento e sollecitarla in quel contesto (fermo restando che il giudice può disporla anche d'ufficio)?
- d. occorre poi preparare in anticipo i quesiti da formulare al perito e ai testimoni in vista dell'escussione dibattimentale, ma

anche allestire in anticipo eventuali contro-domande; prestare una particolare attenzione al contenuto delle dichiarazioni rese dai potenziali testimoni nelle indagini, in quanto la difformità tra quelle dichiarazioni e le dichiarazioni rese in dibattimento permette a ciascuna parte di sfruttare il prezioso strumento della contestazione per minare la credibilità del teste davanti al giudice dibattimentale;

- e. quanto alla vittima del reato, anche qui ci sono più opzioni strategiche: partecipare al dibattimento solo in veste di testimone, oppure percorrere la strada della costituzione di parte civile, laddove sia riscontrabile un danno risarcibile derivante dal reato (o dai reati) *ex art. 185 c.p.*?

## 2. L'Accusa

### 2.1. Contraffazione di opere d'arte nei confronti di Tizio

Tizio è proprietario di trenta manufatti archeologici e risulta essere intenzionato a venderli. Dall'*expertise* di Caio sei di questi risultano falsi, e in numero ancora maggiore dal parere del prof. Rossi: alla luce della perizia che si allega, sono ventidue a risultare non autentici.

La condotta di Tizio, per il fatto di detenere esemplari contraffatti o riprodotti di oggetti di antichità o d'interesse storico o archeologico al fine di porli in commercio o in circolazione, integra gli estremi del delitto di contraffazione di opere d'arte di cui all'art. 178, co. 1, lett. b, II periodo, d. lgs. 42/2004 (cod. beni cult.) per i motivi che di seguito si illustrano.

Preliminarmente si osserva che il reato non si è estinto per prescrizione: la detenzione dei manufatti costituenti corpo del reato si è protratta, infatti, in modo continuato e non interrotto dal momento dell'acquisto effettuato nel 2006 fino al momento dell'esercizio dell'azione penale. Nel merito, è per prima cosa da appurare se i beni di cui si discute siano effettivamente imitazioni di cose d'interesse archeologico.

Nel caso di specie, come peraltro si apprende dall'*expertise* di Caio, le *res* contraffatte sono omogeneamente collocate all'interno di una collezione di ceramiche di età ellenistica: l'interesse archeologico risulta quindi indubbio dal momento che qualità di questo tipo sono da riscontrarsi in ogni manufatto di cui potenzialmente possa occuparsi la scienza dell'archeologia, ovverosia in ogni reperto della cultura materiale risalente al tempo anteriore alla scrittura e giungente fino all'epoca medioevale. In

tal senso si esprime la giurisprudenza di legittimità che all'espressione «cose che presentano interesse archeologico», non assegna altro valore che quello di una generica "presa in considerazione" dell'oggetto da parte delle varie branche delle discipline umanistiche<sup>1</sup>. Si rifiuta, in altre parole, la c.d. teoria dell'interesse qualificato per cui sarebbe necessario un *quid pluris* ed, eventualmente, persino un pregio artistico del bene per determinarne l'interesse archeologico. Al contrario, si ritiene sufficiente la mera appartenenza di questo alla categoria degli oggetti archeologici.

Lo sdoppiamento tra la categoria delle cose archeologiche e quella delle cose di interesse archeologico non risulta infatti supportato dal dettato normativo, né appare conciliabile con gli scopi della disciplina archeologica. Innanzitutto, l'art. 1 della l. 1089/39 assoggetta alla normativa tutte le cose, immobili e mobili, che presentano interesse artistico, storico, archeologico o etnografico, così pure l'art. 2 t.u. beni cult., nonché, da ultimo, l'art. 10 del codice ora vigente. Inoltre, scopo della moderna concezione scientifica dell'archeologia è ricostruire la storia dei popoli: in quest'ottica niente può dunque essere trascurato dal momento che a questa appartengono non solo la vita delle classi dominanti, ma anche le componenti quotidiane e più umili, prive di valore estetico.

Nel senso del valore culturale contraffatto dei beni in esame depongono, inoltre, sia l'*expertise* di Caio, che li descrive come «imitazioni contemporanee di ceramiche antiche», che il parere del prof. Rossi nella parte in cui spiega come «gli oggetti non autentici riferibili al sig. Mevio o al di lui padre Quintiliano [...] riproducono in tutto e per tutto i caratteri della ceramica antica». Interesse archeologico ancor più significativo è poi, attribuito, sempre dal prof. Rossi, alla collezione per il fatto che la medesima potrebbe provenire da realtà necropolari dell'Italia meridionale, antica Apulia, e rappresentare pertanto un'importante fonte di informazioni per la migliore conoscenza del patrimonio archeologico ceramico di tali aree: correlativamente, tanto più grave ne sarebbe la contraffazione.

Per contro, non incidente sulla valutazione di interesse archeologico, e tanto meno utile ai fini di escluderlo, sarebbe il valore venale eventualmente esiguo degli oggetti. Anche la giurisprudenza di legittimità attesta che «la modestia del valore dei beni [...] non esclude l'interesse archeologico, anche per il solo profilo di enumerazione degli oggetti appartenenti ad un certo tipo, enumerazione che comunque costituisce materia della scienza archeologica e storica»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Cass. civ., sez. I, sent. 10 febbraio 2006, n. 2995.

<sup>2</sup> Cass. civ., sez. I, sent. 10 febbraio 2006, n. 2995.

La norma di cui all'art. 178 cod. beni cult. presenta una triplice declinazione della nozione di contraffazione di opere d'arte genericamente intesa, non facendo tuttavia seguire alcuna descrizione delle tre diverse fattispecie, da evincersi in ultima analisi per via dottrinale e giurisprudenziale. In particolare, si intende «contraffazione» in senso stretto «l'imitazione pedissequa dell'opera finalizzata a [...] intento mistificatorio, in modo che questa appaia autentica»<sup>3</sup>. La doloosità della condotta vale a distinguere la contraffazione *stricto sensu* dalla generica e neutra nozione di «falso». Configura «riproduzione» la realizzazione di una copia fedele all'originale, basata su uno stesso prototipo o a mezzo di calchi o di strumenti tecnologici, proveniente dallo stesso autore o dalla scuola di questi. Integra «alterazione» l'attività dell'agente che non crei un'opera *ex novo*, ma che incida con modificazioni sull'originale. Come emerso dalle risultanze peritali, i pezzi in oggetto si affermano in questo senso propriamente contraffatti. I vasi non autentici della collezione riprendono infatti gli stilemi di fabbricazione degli esemplari storicamente accertati, sia agli occhi di un'indagine estetica che di una condotta sui requisiti tecnici, salvo poi presentare errori e anacronismi stilistici, difformità rispetto alla normalità documentata circa il materiale, il supporto e lo strato pittorico impiegati<sup>4</sup>.

Escluderebbe il reato di cui all'art. 178 cod. beni cult. l'espressa dichiarazione di non autenticità del bene detenuto nelle forme di cui al successivo art. 179. Secondo la norma da ultimo citata - che non innova da questo punto di vista la previgente disciplina di cui all'art. 8 l. 1062/1971 - la modalità con cui viene resa nota la non autenticità non è infatti lasciata alla discrezionalità del produttore o venditore, ma deve necessariamente avvenire mediante annotazione sul manufatto. Solo ove quest'ultima non fosse possibile, per la natura o le dimensioni della copia o imitazione, la stessa dovrebbe essere resa nota mediante dichiarazione rilasciata all'atto dell'esposizione o della vendita<sup>5</sup>.

Pacifico è notare che i vasi contraffatti in proprietà di Tizio sono tali da consentire, sia per materiale che per dimensioni, l'annotazione in parola che però non risulta presente nel caso concreto. Pur nel caso in cui

<sup>3</sup> BISACCIONI, *La contraffazione, l'alterazione e la riproduzione delle opere d'arte*, 2021, (reperibile nel sito: [officeadvice.it](http://officeadvice.it)).

<sup>4</sup> FALDI, *I falsi nell'arte*, (reperibile al sito: [artenet.it](http://artenet.it)).

<sup>5</sup> Irrilevante, precisa la giurisprudenza di legittimità, sarebbe qualsiasi dichiarazione avvenuta nella fase della commercializzazione o nelle fatture, così come la asserita riconoscibilità della non autenticità per le caratteristiche del manufatto o per le modalità di esposizione (Cass. pen., sez. III, sent. 19249/2006).

manchi l'annotazione di non autenticità, non sarebbe tuttavia punibile il detentore di copie di opere d'arte se l'uso è esclusivamente personale: l'annotazione diviene, infatti, irrilevante quando la detenzione avvenga per fruizione e godimento esclusivamente personali, non ricorrendo pericolo di offesa al bene giuridico tutelato<sup>6</sup>. Tuttavia, in Tizio è qui manifesto il fine di porle in commercio, motivo per cui le avrebbe fatte stimare: data l'età avanzata e l'assenza di eredi, è in lui esplicita la volontà di realizzare la sua collezione.

Tanto basta a integrare la condotta criminosa, essendo il delitto *de quo* reato a consumazione anticipata rispetto alla frode in commercio<sup>7</sup>. A questo proposito, inoltre, si sostiene la perfezione della fattispecie materiale e non la mera configurazione di tentativo: la Suprema Corte<sup>8</sup> ha infatti ammesso la prospettabilità del tentativo in relazione a tutte le fattispecie di cui al citato art. 178, comma 1, lett. a) e lett. b), con la sola eccezione del delitto di detenzione di opere d'arte contraffatte al fine di farne commercio, in quanto avente natura di reato di mera condotta.

Essendo il delitto *de quo* reato comune è poi irrilevante, ai fini dell'integrazione della fattispecie, che i fatti di cui all'art. 178 non siano stati commessi nell'esercizio di un'attività commerciale, scriminando questa circostanza al solo proposito dell'applicazione di pena aggravata e di pena accessoria dell'interdizione *ex art.* 30 c.p.

Per quanto riguarda l'elemento soggettivo del reato, la contraffazione di cui si parla è un delitto che, essendo assente diversa esplicita previsione, è punibile esclusivamente a titolo doloso *ex art.* 42, co. 2 c. p.

Il profilo conoscitivo della contraffazione delle opere detenute sarebbe da ritenersi integrato ponendo mente alle approfondite, specifiche e non generiche conoscenze che Tizio vantava in tale ambito quale riconosciuto autore di numerosi volumi di archeologia, nonché quale collezionista di lunga esperienza. Si puntualizza oltre tutto come la collezione dell'imputato risulti dalle effettuate *expertise* e perizia estremamente omogenea, elemento che ribadisce l'oculatezza e la deliberatezza nella scelta del me-

<sup>6</sup> Cass. pen., sez. III, sent. 22 settembre 2016, n. 5431. La Cassazione riconosce il delitto di contraffazione come reato plurioffensivo contro il mercato delle opere d'arte, il patrimonio artistico e la pubblica fede (Cass., sez. III, sent. 19249/2006). Così similmente anche Cass. pen., sez. III, 7 luglio 2011, n. 26710.

<sup>7</sup> In tal senso, Cass. pen., sez. III, sent. 4 maggio 2006, n. 19249 e Cass. pen., sez. III, sent. 7 luglio 2011, n. 26710.

<sup>8</sup> Cass. pen., sez. II, sent. 9 luglio 2009, n. 38968.

desimo. Per gli stessi motivi si argomenta sussistente il profilo volitivo della realizzazione della condotta delittuosa.

Per il configurarsi del reato *de quo* è poi necessario che vi sia anche il dolo specifico della detenzione dei beni contraffatti ai fini della loro commercializzazione. Come già detto, il reato si configura come fattispecie a consumazione anticipata<sup>9</sup> e in questo senso è proprio il dolo specifico che svolge funzione - appunto - anticipatoria della tutela. Ora, se è vero che Tizio acquistava e manteneva in suo possesso i suddetti beni di interesse archeologico per collezionarli, è altresì esplicito - come già ribadito - il fine di lui di venderli, date la sua età avanzata e l'assenza di eredi.

Deve inoltre prendersi in considerazione l'applicabilità delle circostanze di reato. In particolare, il reato potrebbe essere aggravato dalla circostanza prevista all'art. 61, n. 7 c.p., per essere di grave entità il danno cagionato.

Si tratta, *in primis*, di danno economico. La stima del danno in questo campo si effettua assumendo i manufatti come autentici (a prescindere dalla loro effettiva natura, genuina o meno che sia) e valutando il danno che in questo modo essi avrebbero procurato se immessi sul mercato. Nella collezione, accanto alla generalità dei manufatti di valore medio o medio-alto, se ne riscontrano infatti altri [precisamente i numeri di catalogo 10 (falso); 20 (falso); 27 (falso); 28 (autentico)] che per la loro rarità nel bacino archeologico greco cui afferiscono presentano un prezzo nettamente superiore, per quanto pure eventualmente il loro valore artigianale possa non essere eccezionale.

Vi è, *in secundis*, danno scientifico. Il materiale autentico è stato difatti sottratto al contesto di provenienza e avulso dal complesso di appartenenza, con grave nocumento della ricerca e della scienza.

*In tertiis*, il danno si orienta contro la cultura e quindi, in ultima istanza, contro lo stesso art. 9 Cost. Tizio, avendo sottratto reperti autentici, avendoli tolti alla ricerca scientifica, non avendoli messi a disposizione della società e avendo voluto trarne indebitamente vantaggio affatto privato, avrebbe determinato un *vulnus* economico e, anche più ampiamente, culturale e sociale. Del pari applicabile potrebbe ritenersi la circostanza aggravante *ex art.* 61, n. 2 c.p. per essere il reato di cui si parla funzionale al conseguimento del prodotto o profitto di altro reato, ovvero sia del reato di illecita esportazione di beni culturali e archeologici *ex artt.* 65 e 174 cod. beni cult. I manufatti non autentici erano stati acquistati da Tizio (in

<sup>9</sup> Cass. pen., sez. III, sent. 7 luglio 2011, n. 26710.

Italia) unitamente agli autentici e tenuti in suo possesso confusi tra questi ultimi per accrescerne il profitto: per mantenere il complesso unitario, e vendere in Germania i beni contraffatti come se fossero autentici, ha quindi fatto illegittimamente fuoriuscire dal territorio nazionale anche i manufatti originali.

La comminabilità a Tizio delle sanzioni previste per il reato di contraffazione di opere d'arte *ex art. 178, co. 1, lett. b) cod. beni cult.* dipende quindi, come già si è accennato, dal fatto di ritenere o meno integrato l'elemento soggettivo del dolo. Se si propendesse per la soluzione positiva, nulla osterebbe all'applicazione della pena pecuniaria e alla reclusione secondo i limiti edittali di cui al co. 1. All'opposto, invece, sarebbe da escludere in radice la punibilità della condotta di detenzione colposa, non contemplata allo stato dal nostro ordinamento.

Indipendente però dal versante sanzionatorio è quello ablativo realizzato dalla confisca obbligatoria *ex art. 178 co. 4.* Questa misura non è infatti subordinata a sentenza di condanna, risultando pertanto applicabile in ipotesi di non punibilità dell'agente, in caso di estinzione del processo e, ancora, in presenza di esito proscioglitivo per cause non inerenti alla materialità del fatto<sup>10</sup>. Ulteriormente, come conseguenza del provvedimento, è posto divieto perpetuo di vendita degli oggetti confiscati.

## 2.2. Esportazione illecita di beni culturali nei confronti di Tizio

Come risulta *per tabulas*, nel 2006 Tizio acquistò a Padova, dall'antiquario Sempronio, i manufatti – di cui in allegato – ora componenti la sua collezione archeologica. Gli stessi furono da lui, in un successivo momento, trasferiti in Germania – più precisamente a Berlino – presso la sua residenza dove tuttora si trovano.

La condotta di Tizio, così come appena enunciata, integra gli estremi di esportazione illecita di beni culturali di cui all'art. 174 d. lgs. 42/2004 (Codice dei beni culturali e del paesaggio) per i motivi che di seguito si illustrano. Si precisa preliminarmente che, nonostante la condotta risalga al 2006, non è maturata prescrizione del reato.

Passando al merito della questione, la disciplina di riferimento è quella dettata dall'art. 65 del Codice dei beni culturali e del paesaggio per

<sup>10</sup> VISCONTI, *La repressione del traffico illecito di beni culturali nell'ordinamento italiano. Rapporti con le fonti internazionali, problematiche applicative e prospettive di riforma*, (reperibile al sito: [lalegislaZIONEpenale.eu](http://lalegislaZIONEpenale.eu)).

il trasferimento definitivo, presidiata, circa l'aspetto sanzionatorio, dalla norma di cui all'art. 174 del medesimo codice. Che non si tratti di uscita temporanea o provvisoria è aspetto fattuale palese, essendo stati i manufatti acquistati in Italia portati da Tizio con sé in Germania nel luogo della sua residenza abituale, dove sono da allora conservati.

Appena una puntualizzazione merita il dispositivo del menzionato art. 174 che si riferisce in modo onnicomprensivo, e per questo non esatto, al concetto di «estero». È pacifico intendere, in forza del combinato disposto degli artt. 65 co. 3, 74 co. 2, 174 co. 1 cod. beni cult., come per la definitiva esportazione dell'oggetto sottoposto a vincoli in un diverso Stato membro dell'Unione Europea (in questo caso in Germania) si renda necessario l'attestato di libera circolazione, mentre per il trasferimento al di fuori dei confini comunitari si richieda la licenza di esportazione<sup>11</sup>. Questa normativa di settore, che impone a vario titolo – come si vedrà *ultra* più ampiamente – obblighi e limiti all'uscita dei beni culturali fuori dal territorio nazionale, non contraddice il generale divieto di restrizioni all'esportazione in ambito eurounitario come sancito dall'art. 35 TFUE. Secondo l'Unione Europea il patrimonio culturale non è infatti assimilabile alle merci e non risultano pertanto applicabili le convenzioni vigenti in materia. Di tale esclusione dà ragione l'art. 36 TFUE, che – tra le altre – lascia impregiudicate le restrizioni all'esportazione tra Stati membri giustificate da motivi di protezione del patrimonio artistico o archeologico nazionale. Ogni Stato rimane dunque competente nel regolamentare singolarmente l'uscita dei beni culturali dal proprio territorio.

Quanto alla natura del delitto, l'illecita esportazione è un reato contro il patrimonio e, in particolare, la norma incriminatrice dell'art. 174 cod. beni cult. mira a tutelare l'integrità del patrimonio artistico nazionale, specificando così con normazione precettiva di dettaglio il programma costituzionale *ex* art. 9, co. 1 di «promuovere lo sviluppo della cultura» ed *ex* art. 9, co. 2 di «tutelare il paesaggio ed il patrimonio storico ed artistico della Nazione»<sup>12</sup>. Tuttavia, si precisa come non sia elemento costitutivo della fattispecie delittuosa in esame la produzione concreta di un danno. Con la pronuncia n. 39517 la Corte di Cassazione<sup>13</sup> ribadisce, infatti, che la norma incriminatrice contenuta nell'art. 174, «rientrando nel novero dei

<sup>11</sup> Così anche esplicitamente Cass. pen., sez. III, sent. 29 agosto 2017, n. 39517.

<sup>12</sup> *La riforma dei reati contro il patrimonio culturale approvata dalla camera*, (reperibile al sito: [temi.camera.it](http://temi.camera.it)).

<sup>13</sup> Cass. pen., sez. III, sent. 29 agosto 2017, n. 39517.

reati di pericolo»<sup>14</sup>, punisce non già di per sé la violazione del divieto di esportazione, ma a monte il trasferimento di cose per le quali non sia stato ottenuto l'attestato di libera circolazione o la licenza di esportazione, indipendentemente dall'accertamento di un danno al patrimonio artistico nazionale che risulta perciò in ultima istanza presunto.

Giunti a questo punto, al fine di determinare correttamente la disciplina a cui la circolazione dei beni oggetto del reato fuori dai confini nazionali è assoggettata, e di verificarne conseguentemente la violazione, è necessario esaminare la natura dei beni medesimi.

A tal proposito devono distinguersi, gli autentici dai contraffatti. Potrebbe, secondo una prima prospettazione, sostenersi che i manufatti autentici da Tizio esportati rientrano nella previsione di cui all'art. 10, co. 1, cod. beni cult. a cui rinvia l'art. 65, co. 1 cod. cit. nel sancire divieto assoluto di esportazione. In via presuntiva, infatti, vale il principio generale della proprietà statale delle *res* d'interesse archeologico e della eccezionalità delle ipotesi di dominio privato sulle stesse, ricavabile dal codice civile, dalla legislazione speciale e confermato dalla Cassazione<sup>15</sup>: ci si riferisce in particolare, per gli oggetti archeologici di nuova scoperta (i. e., rinvenuti post l. 364/1909), alla «dizione categorica dell'art. 44 l. 1089/1939» e alla «riserva allo Stato sancita dagli art. 822 e 826 c.c., che mette al riparo le cose dagli istituti del diritto comune, impedendo il formarsi su di essi di diritti privati»<sup>16</sup>.

Stante dunque la natura archeologica o, il che è lo stesso, l'interesse archeologico dei beni<sup>17</sup>, ne consegue immediatamente e presuntivamente l'appartenenza allo Stato e quindi la sussumibilità nella previsione *ex art.* 10 co. 1 cod. beni cult., onde l'assoggettabilità alla disciplina *ex art.* 65 co. 1. Sempre sulla scia della citata sentenza di Cassazione<sup>18</sup> è opportuno già in questa sede replicare a chi obiettasse la mancata dichiarazione di interesse culturale *ex art.* 13 cod. beni cult. (c.d. «notifica») per as-

<sup>14</sup> TOMASINELLI, *Illecita esportazione dal territorio italiano di beni culturali: il caso del "Ritratto di Isabella D'Este" di Leonardo Da Vinci*, (reperibile al sito: giurisprudenzapenale.com); MASSARO, *Illecita esportazione di cose di interesse artistico: la nozione sostanziale di bene culturale e le modifiche introdotte dalla legge n. 124 del 2017*, (reperibile al sito: penalecontemporaneo.it).

<sup>15</sup> Cass. civ., sez. I, sent. 10 febbraio 2006, n. 2995. Similmente Cass. civ., sez. II, sent. 26 aprile 2017, n. 10303; Cass. civ., sez. III, sent. 30 aprile 2021, n. 16513.

<sup>16</sup> Cass. civ., sez. I, 10 febbraio 2006, n. 2995.

<sup>17</sup> All'espressione «interesse culturale» non può darsi altro connotato, se non di appartenere al passato e provenire dal sottosuolo, poiché niente può essere trascurato nell'ottica ricostruttiva delle civiltà antiche (così sent. cit. Cass. civ., sez. I, 10 febbraio 2006, n. 2995).

<sup>18</sup> Cass. civ., sez. I, sent. 10 febbraio 2006, n. 2995.

sumere la non sottoposizione dei beni alla legislazione vincolistica. Tale riconoscimento è previsto per le sole cose di proprietà privata al fine di assoggettarle al regime di tutela, dal momento che non basta per queste la mera appartenenza alle categorie storica, artistica, archeologica che è invece sufficiente ove si tratti di proprietà pubblica. Il fatto che le *res* in parola non siano state notificate non significa né che non abbiano valore culturale né che non appartengano al patrimonio pubblico. Anzi, al contrario: la notifica depone per la proprietà privata del bene, mentre per l'assoggettamento delle cose alla proprietà pubblica (il che avviene, per i beni archeologici, al momento del loro rinvenimento) è sufficiente la presenza nell'oggetto dell'interesse storico, artistico, archeologico, abbia questo costituito o meno oggetto di accertamento. Posizione analoga della S.C. si ravvisa in merito al noto caso del ritratto di Isabella d'Este attribuito a Leonardo Da Vinci<sup>19</sup>, confermando ulteriormente come per la configurabilità del reato ai sensi, e per gli effetti di cui all'art. 174 cod. beni cult., non sia necessario che le opere esportate siano state (o meno) oggetto di notifica da parte della competente autorità amministrativa, essendo al contrario sufficiente che l'opera abbia un intrinseco interesse storico-artistico<sup>20</sup>.

Qualora tuttavia non si volesse accogliere la tesi ora esposta, e si volessero quindi considerare appartenenti a privati i manufatti *de quibus*, analogo divieto di esportazione sarebbe da far discendere *ex art.* 10, co. 3, lett. a) o lett. d) cod. beni cult., a cui del pari rinvia l'art. 65, co. 1 cod. cit. Indipendentemente dal fatto che sia intervenuta o meno la dichiarazione *ex art.* 13 cod. beni cult., «resta [infatti] il principio fondamentale per cui, fino al compimento della verifica di "culturalità" (qualora questa dovesse avere esito negativo), le cose sono comunque sottoposte alla legislazione di tutela (art. 12, comma 1)»<sup>21</sup>.

Se ancora non si ritenessero persuasive le posizioni *supra* prospettate, gli oggetti in parola potrebbero venire in rilievo alla luce dell'art. 65, co. 3, lett. a) cod. beni cult., che subordina all'autorizzazione *ex art.* 68 cod. cit. (attestato di libera circolazione) l'esportazione definitiva entro il territorio comunitario di «oggetti o opere che abbiano più di settant'anni, di

<sup>19</sup> Cass. civ., sez. II, sent. 26 aprile 2017, n. 10303 e Cass. pen., sez. III, 17 aprile 2018, n. 17116.

<sup>20</sup> NEGRI-CLEMENTI, FEDERICI, *L'esportazione irregolare di beni culturali all'estero configura responsabilità penale*, (reperibile al sito: [alfredoverdidemma.com](http://alfredoverdidemma.com)); MASSARO, *Illecita esportazione di cose di interesse artistico: la nozione sostanziale di bene culturale e le modifiche introdotte dalla legge n. 124 del 2017*, (reperibile al sito: [penalecontemporaneo.it](http://penalecontemporaneo.it)).

<sup>21</sup> Cass. civ., sez. I, sent. 10 febbraio 2006, n. 2995.

proprietà privata, che non siano stati dichiarati dal Ministero per i beni e le attività culturali di interesse particolarmente rilevante o di eccezionale interesse»<sup>22</sup>.

Nel caso di specie l'attestato risulta mancante, rendendo delittuosa la fuoriuscita dei beni dal territorio della Repubblica. La giurisprudenza di legittimità rileva poi molto precisamente che «la norma incriminatrice (articolo 174) [...] punisce l'esportazione non accompagnata dal provvedimento autorizzatorio di uno dei beni indicati dalla norma, a prescindere dal fatto che "l'autorizzazione" possa essere in concreto rilasciata»<sup>23</sup>. Ciò posto, si consideri tuttavia anche solo *ad abundantiam* ai sensi del decreto ministeriale 6.12.2017, n. 537 un diniego di autorizzazione all'esportazione dei beni non sarebbe peraltro da escludersi, alla luce dei criteri ivi citati<sup>24</sup>. In particolare, la valutazione si concentrerebbe sull'aspetto dell'appartenenza a un complesso e/o contesto storico, artistico, archeologico, anche se non più in essere o non materialmente ricostruibile (n. 4 del decreto citato): nel caso di specie si tratta della possibilità, concordemente prospettata dalla relazione di Caio e dal parere di Rossi, che i manufatti provengano da contesti sepolcrali apuli. Del pari, la valutazione potrebbe riguardare l'aspetto della testimonianza sotto il profilo archeologico, artistico, storico, etnografico, di relazioni significative tra diverse aree culturali. Rilevante al proposito risulta essere la provenienza ellenistica dei manufatti e il loro ritrovamento in contesti magnogreci, questo come indice dei rapporti instaurati ed intercorsi tra le due aree geografiche.

Infine, per quanto concerne i manufatti non autentici, non varrebbe a escludere l'illecito il considerare i medesimi sulla base della dichiarazione di Mevio come opere d'arte contemporanea originali realizzate da Quintiliano. La disciplina di cui all'art. 65 co. 4 cod. beni cult., per cui non si darebbe necessità di provvedimento autorizzatorio dell'uscita dal territorio nazionale né varrebbe l'applicazione di altra disciplina vincolistica (se

<sup>22</sup> VERDI DEMMA, *Pratiche di libera circolazione per i beni culturali*, (reperibile al sito: [alfredoverdidemma.com](http://alfredoverdidemma.com)).

<sup>23</sup> Cass. pen., sez. III, sent. 20 luglio 2017, n. 39517.

<sup>24</sup> Decreto del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo n. 537 del 6 dicembre 2017: «Tenuto conto che il diniego all'esportazione - e il contestuale avvio del procedimento di dichiarazione di interesse - sono provvedimenti pienamente giustificati da un alto concetto del bene pubblico in quanto finalizzati alla tutela del patrimonio culturale italiano, ma che incidono anche sui diritti della proprietà privata come riconosciuti e garantiti dalla Costituzione, occorre porre la massima cura nel formulare un provvedimento restrittivo evitando giudizi apodittici non sostenuti da una adeguata argomentazione critica e storica», p. 3.

non quella comportante oneri dichiarativi in capo all'interessato), ha infatti riguardo a «opere di pittura, di scultura, di grafica e qualsiasi oggetto d'arte di autore vivente o la cui esecuzione non risalga ad oltre settanta anni» (art. 11 co. 1, lett. d) cod. beni cult. cui rinvia l'art. 65)<sup>25</sup>.

Quanto al primo requisito, e sempre in accordo alla versione di Mevio, ammessa e non concessane la veridicità, Quintiliano già non sarebbe stato più in vita al tempo dell'esportazione. Quanto invece al secondo requisito, la sola vendita di Quintiliano dei manufatti di (millantata) sua produzione sarebbe di oltre settantacinque anni anteriore rispetto al tempo delle indagini (condotte nell'inverno 2019/2020), deducendosene pertanto l'ancora maggior risaleza della loro realizzazione. Datandosi quindi l'acquisto di Tizio nel 2006, ed essendo oltretutto l'esportazione necessariamente in qualche misura successiva, neanche il limite dei settant'anni risulta verosimilmente rispettato. Si precisa, inoltre, che sarebbe stato in ogni caso onere dell'interessato fornire prova al competente ufficio d'esportazione che le cose da trasferire all'estero rientrano nelle ipotesi per le quali non è prevista l'autorizzazione (art. 65 co. 4-*bis* cod. beni cult.), incombenza non adempiuta da parte di Tizio.

Si può dunque concludere che, in qualsiasi modo si voglia valutare la natura dei beni esportati, sempre si incorre in divieti, obblighi o oneri nel caso concreto non rispettati dall'imputato.

Il delitto *de quo* è reato comune ed è pertanto esclusa la necessità di una qualifica particolare in capo al soggetto agente. Il fatto che la condotta antigiuridica fosse eventualmente posta in essere da chi esercita attività di vendita al pubblico o di esposizione a fine di commercio di oggetti di interesse culturale rileverebbe, *ex art.* 174, co. 4 cod. beni cult., al solo fine della applicabilità con la sentenza di condanna della pena accessoria dell'interdizione *ex art.* 30 c.p., non incidendo per questo sulla perfezione del fatto tipico.

L'elemento psicologico richiesto è quello del dolo, alla stregua del principio generale *ex art.* 42 c.p. Tuttavia, si rende superflua una disamina, ovvero una ricostruzione analitica dello stato intellettuale e del momento volitivo dell'agente Tizio. La rappresentazione di questo elemento

<sup>25</sup> Nonostante l'esportazione sia avvenuta sotto la vigenza della vecchia formulazione dell'art. 65 e dell'art. 11 cod. beni cult., che prevedeva uno scrimine temporale di cinquanta anni e misconosceva completamente una qualsivoglia soglia di valore, si applica la disciplina così come novellata dall'art. 1, comma 175, lett. g), n. 3), l. 4 agosto 2017, n. 124 in quanto più favorevole all'imputato.

è infatti spesso considerata pressoché *in re ipsa*<sup>26</sup>, sostenendo la giurisprudenza di legittimità<sup>27</sup> che, laddove la qualità culturale del bene sia avvertibile anche da persone non specificamente esperte, il dolo possa ritenersi sussistente. Ora, la culturalità dei manufatti esportati si appalesa con evidenza sol che si ponga mente alle qualità loro intrinseche e al contesto in cui gli stessi si trovavano anteriormente e contestualmente all'atto di compravendita. Così, si argomenta *in primis* per il fatto che l'acquisto sia avvenuto presso un soggetto qualificato, individuato nella persona dell'antiquario Sempronio. Questi aveva inoltre fornito altra documentazione che tipicamente (*ex art. 64 cod. beni cult.*) accede alla dazione di beni di interesse culturale, ovverosia l'attestato di provenienza. Ancora, i manufatti che sarebbero poi stati venduti a Tizio erano stati inseriti nel 1998 nel catalogo "Padova Antiquaria". Nella consapevolezza di come la mostra sia priva di valore scientifico si evidenzia come il discorso muova ora su piano diverso, cioè sul mero fatto di corroborare a occhi non necessariamente esperti la rilevanza culturale – nello specifico archeologica – degli oggetti. Tanto più che il loro valore risultò raddoppiato come conseguenza dell'inserzione.

Il dolo potrebbe invero essere escluso da un errore che cadesse non solo sul carattere culturale del bene - di cui si è appena parlato -, ma anche sulle regole amministrative che disciplinano l'autorizzazione all'uscita<sup>28</sup>, integrando quest'ultimo un'ipotesi di errore di diritto su legge extrapenale vertente su elementi normativi. Da un punto di vista prettamente dottrinale e teorico è chiara la differenza tra l'errore su legge penale, di norma irrilevante *ex art. 5 c.p.*, e l'errore su legge extrapenale che determina un errore sull'oggetto del reato esattamente come un errore di fatto, solo con fonte diversa. «Il ricorso all'art. 47 (terzo comma) c.p. è stato però considerato inappagante, posto che l'assenza di una fattispecie di esportazione illecita colposa rischierebbe di creare pericolosi vuoti di tutela, rendendo di conseguenza preferibile il ricorso all'art. 5 c.p.»<sup>29</sup>. Il fatto poi che Tizio abbia delegato a Sempronio l'espletamento degli adempimenti di legge non vale in alcun modo ad argomentare l'assenza

<sup>26</sup> MASSARO, *Illecita esportazione di cose di interesse artistico: la nozione sostanziale di bene culturale e le modifiche introdotte dalla legge n. 124 del 2017*, (reperibile al sito: [penalecontemporaneo.it](http://penalecontemporaneo.it)).

<sup>27</sup> Cass. pen., sez. III, sent. 21 gennaio 2000, n. 2056.

<sup>28</sup> MASSARO, *Ibidem*.

<sup>29</sup> MASSARO, *Ibidem*; VISCONTI, *La repressione del traffico illecito di beni culturali nell'ordinamento italiano. Rapporti con le fonti internazionali, problematiche applicative e prospettive di riforma*, (reperibile al sito: [lalegislationepenale.eu](http://lalegislationepenale.eu)).

di dolo e depone, semmai, in senso opposto a favore della conoscenza di Tizio della normativa di settore. Ammesso e non concesso, infatti, che i manufatti rientrino effettivamente nella categoria di beni esportabili con autorizzazione, il dolo generico si manifesterebbe nella forma eventuale come accettazione del rischio di compiere atto antiggiuridico, esportando senza licenza (o, addirittura, esportando *tout court*). Nel caso di specie vengono poi meno le difficoltà che, *de facto*, solitamente si pongono relative all'accertamento del complesso processo psicologico che sostiene il dolo eventuale. Se il ricorso a massime di esperienza induce normalmente a escludere dolo eventuale nel caso di rischi lievi e ordinari, qui si impone di affermarlo essendo il rischio preso in considerazione grave e tipico. Inoltre, l'applicazione dell'accezione del dolo nella forma eventuale favorisce le esigenze generalpreventive e repressive ormai ritenute in alcuni settori, come quello di cui si tratta, prevalenti e, dunque, in ultima istanza, concordi e perfettamente allineate alle indicazioni di sistema che qualificano il delitto *ex art. 174 cod. beni cult.* reato di pericolo presidiato da tutela anticipata.

Non si potrebbe per Tizio, al contrario, parlare di colpa; né di mancanza di diligenza o negligenza per non aver vigilato sull'operato di Sempronio quale procuratore di lui. Né di colpa cosciente o con previsione per essersi rappresentato il fatto lesivo, confidando però nella sua concreta non verificazione. Non si tratta qui di mero atteggiamento superficiale dell'agente, ma della diversa ipotesi in cui il soggetto in tanto non abbia fatto seriamente i conti con la possibilità di verificazione dell'evento, in quanto egli abbia preventivamente deciso di agire in ogni caso, quale che fosse l'esito della condotta posta in essere<sup>30</sup>.

Il fatto risulta aggravato dalla circostanza tipica comune *ex art. 61, n. 7 c.p.*, per essere di grave entità il danno cagionato. Si tratta, *in primis*, di danno economico. La stima del danno in questo campo si effettua assumendo i manufatti come autentici (a prescindere dalla loro effettiva natura, genuina o meno) e valutando il danno che in questo modo essi avrebbero procurato se esportati o comunque immessi sul mercato. Nonostante si tratti di collezione eterogenea per rilevanza e pregio dei componenti, accanto alla generalità dei manufatti di valore medio o medio-alto, se ne riscontrano infatti altri (precisamente i numeri di catalogo 10 (falso); 20 (falso); 27 (falso); 28 (autentico)) che per la loro rarità nel bacino archeo-

<sup>30</sup> FIANDACA, MUSCO, *Diritto penale parte generale*, Zanichelli, VII ed., Bologna 2014, p. 382.

logico greco cui afferiscono presentano prezzo nettamente superiore, per quanto pure eventualmente il loro valore artigianale possa non essere eccezionale. *In secundis* vi è danno scientifico: il materiale autentico è stato infatti sottratto al contesto di provenienza e avulso dal complesso di appartenenza, con grave nocimento della ricerca e della scienza. *In tertiis*, il danno si orienta contro la cultura e quindi, in ultima istanza, contro lo stesso art. 9 Cost. Tizio, avendo sottratto reperti autentici, avendoli tolti alla ricerca scientifica, non avendoli messi a disposizione della società, ma avendo voluto trarne indebitamente vantaggio affatto privato, avrebbe determinato un *vulnus* oltre che economico anche, più ampiamente, culturale e sociale. Del pari applicabile la circostanza aggravante *ex art.* 61, n. 2 c.p. per essere il reato di cui si parla funzionale al conseguimento del prodotto o profitto di altro reato, ovverosia del reato di contraffazione di opere d'arte *ex art.* 178, co. 1, lett. b cod. beni cult. L'esportazione dei manufatti acquistati in Italia è infatti condotta chiaramente ancillare alla detenzione dei medesimi in Germania in quanto finalizzata alla loro vendita.

Per questi motivi sono comminabili a Tizio le sanzioni normativamente previste per il reato di illecita esportazione di beni culturali dall'art. 174 d. lgs. 42/2004, nonché, per la sua non estraneità ai fatti, la confisca dei manufatti, obbligatoria in forza del co. 3 della medesima disposizione. Del concetto di non estraneità, in particolare, la giurisprudenza di legittimità<sup>31</sup> ha dato interpretazione affatto restrittiva, dovendosi da questo escludere la posizione del soggetto che dal proprio comportamento, anche solo colposo, abbia tratto una qualsiasi forma di giovamento o una qualsiasi condizione di favore, tale per certo ritenendosi il possessore del bene culturale quale è appunto Tizio.

La confisca *ex art.* 174 co. 3 non è poi subordinata all'esistenza di una sentenza di condanna, come appare evidente per la mancanza di previsione in questo senso nel dettato legislativo. Ne deriva che risulta applicabile anche nei casi in cui l'agente non sia punibile, il reato sia estinto, il processo sia definito con esito proscioglimento per cause che non riguardano la materialità del fatto<sup>32</sup>.

Più articolato appare invece il discorso sulla natura di questo peculiare istituto. Nel caso in cui, come quello in esame, l'esportazione abbia

<sup>31</sup> Cass. pen., sez. III, sent. 2 gennaio 2019, n. 22.

<sup>32</sup> VISCONTI, *La repressione del traffico illecito di beni culturali nell'ordinamento italiano. Rapporti con le fonti internazionali, problematiche applicative e prospettive di riforma* (reperibile al sito: [lalegislazionepenale.eu](http://lalegislazionepenale.eu)).

avuto a oggetto manufatti archeologici, è da credere che *ratio* ne sia la funzione restitutoria al patrimonio dello Stato. Su beni così qualificati vige infatti, a far data dalla l. 364/1909, una presunzione di proprietà pubblica, giustificandosi pertanto il carattere recuperatorio della misura. Al contrario, circa oggetti che detta qualifica non abbiano ovvero con riferimento a beni culturali di proprietà privata, la norma *ex art.* 174 co. 3 assume valenza prevalentemente afflittiva, sanzionando con l'ablazione della *res* la sottrazione ai controlli amministrativi e riparando, al contempo e in modo preventivo, a un pericolo di dispersione del bene stesso<sup>33</sup>.

Oltre alle appena menzionate conseguenze afflittive a danno di chi abbia illecitamente trasferito all'estero cose d'interesse archeologico, è prevista dal codice anche una disciplina restitutoria a reintegrazione del patrimonio culturale nazionale, che risulta pertinente al nostro caso in virtù dell'art 75 co. 4. Si tratta di un'azione cui è legittimata l'Italia in quanto Stato membro depauperato del bene culturale, nella persona del Ministero dei beni culturali, d'intesa col Ministero degli affari esteri e con l'assistenza dell'Avvocatura dello Stato (art. 82). L'azione è soggetta a termine decadenziale breve di un anno dal momento della notizia dell'esportazione e a un più lungo termine trentennale di prescrizione decorrente a far data dall'esportazione stessa.

### 2.3. Contraffazione di opere d'arte nei confronti di Sempronio

La fattispecie relativa all'accusa mossa dal presente procuratore si rintraccia *ex art.* 178 co.1 lett.b) del d. lgs. 42/2004, in base al quale: «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».

Inoltre, in base al dettato dell'art. 64 d. lgs. 42/2004, «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

<sup>33</sup> VISCONTI, *Ibidem*.

medesime». È altresì disposto che, in mancanza di tale documentazione, è fatto obbligo 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»<sup>34</sup>.

Stanti tali premesse, la condotta di fatto sembra all'accusa perfettamente inquadrabile nella fattispecie appena richiamata. L'inganno riguardo alla provenienza e all'autenticità di sei dei manufatti all'oggetto di indagine, emerge a seguito dell'*expertise* che Tizio, ultimo acquirente dei beni in questione, ha commissionato a Caio. In forza della stessa è trapelata la probabilità che alcuni tra i manufatti ad oggetto non siano autentici e la cui provenienza non riconduca al contesto sepolcrale sito in Italia meridionale (di cui si fa menzione nella già richiamata *expertise* di Caio e nel parere del prof. Rossi, docente di archeologia classica, allegata agli atti).

Dalle dichiarazioni di Sempronio emerge che egli si sia accertato della legittima provenienza dei manufatti, attestandola nella sua globalità, senza tuttavia aver addotto alcuna prova a sostegno di tale affermazione. Egli ha, in data 15 aprile 2006, rilasciato certificato di provenienza dei manufatti acquistati da Tizio, seppur non abbia esibito alcuna dichiarazione dalla quale tale provenienza possa emergere. In aggiunta, in spregio a quanto affermato nel summenzionato art. 64 d. lgs. 42/2004, l'antiquario Sempronio non ha provveduto – al momento della vendita – a rilasciare, accanto al certificato di provenienza, anche quello di autenticità così come disposto dalla norma qui evocata.

Sorge di conseguenza il ragionevole dubbio che la dichiarazione di legittima provenienza elaborata da Sempronio a favore del proprio acquirente Tizio contenga mere supposizioni ed illazioni di un antiquario, prive di attestazioni valide e di pregresse e doverose verifiche peritali sui beni. Questo, in particolare, a fronte delle valutazioni operate da un esperto quale il sig. Caio, nonché del prof. Rossi quale ausiliario della polizia giudiziaria che ritiene plausibili le conclusioni tratte dal sig. Caio, autore della relazione allegata. Vieppiù, egli sostiene l'esistenza di più falsi (oltre i sei in questione) all'interno della collezione venduta al sig. Tizio.

<sup>34</sup> MORABITO, *Strumenti di valutazione per le opere d'arte*, «BUSINESSJUS. Il mondo del diritto cambia», 2014.

Inoltre, il sig. Sempronio, nell' inserire i beni nel catalogo della mostra antiquaria del 1998, ha aumentato il valore dei beni fino quasi a farlo raddoppiare. Così facendo non ha fatto altro che incentivare l'affidamento di terzi sull'effettiva autenticità e provenienza dei beni, ribadendo che quest'ultima difetta di prove e verifiche fin dall' inizio (in questo modo Sempronio ha speculato intenzionalmente sulla non comprovata autenticità dei beni). Seppur nel parere del prof. Rossi venga messo in luce come l'inserimento dei manufatti nel catalogo della mostra antiquaria di Padova non abbia valenza scientifica, indubbiamente, secondo il principio dell' *id quod plerumque accidit*, questo ha incrementato l'affidamento nell' acquirente circa la collezione acquisita.

Tutte queste considerazioni portano l'accusa ad esercitare l'azione penale nei riguardi del sig. Sempronio ai sensi dell'art. 178 co.1 lett. b) del d. lgs. 42/2004.

Più nello specifico, in tema di contraffazione di opere d'arte, per la configurabilità del reato di cui all'art. 178, comma 1, lett. b) del d. lgs. n. 42 del 2004, non è necessario che l'opera sia qualificata come autentica, ma è sufficiente che manchi la dichiarazione espressa di non autenticità, atteso che la punibilità del fatto è esclusa, ai sensi dell'art. 179 del d. lgs. 22 gennaio 2004, n. 42, in caso di dichiarazione espressa di non autenticità all'atto dell'esposizione o della vendita, mediante annotazione scritta sull'opera o sull'oggetto ovvero, quando ciò non sia possibile per la natura o le dimensioni della copia o dell'imitazione, con dichiarazione rilasciata all'atto dell'esposizione o della vendita.

Rilevante è anche l'art. 178, comma 1, lett. d) d. lgs. 42 del 2004, che recita: «chiunque mediante altre dichiarazioni, perizie, pubblicazioni, apposizione di timbri od etichette o con qualsiasi altro mezzo accredita o contribuisce ad accreditare, conoscendone la falsità, come autentici opere od oggetti indicati alle lettere a) e b) contraffatti, alterati o riprodotti».

#### **2.4. Esportazione illecita di beni culturali nei confronti di Sempronio**

Come si apprende dalla narrazione, Sempronio è l'antiquario da cui sono stati acquistati i manufatti, dichiarati poi falsi a seguito dell'*expertise* resa da Caio su richiesta di Tizio.

L'indagine di questo scritto mira a verificare se sia possibile imputare a Sempronio anche il reato di illecita esportazione. La fattispecie costituisce reato ai sensi dell'art 174 del Codice dei Beni Culturali ed è quindi imprescindibile un'indagine della fattispecie stessa al fine di comprende-

re se l'accusa possa contestare all'imputato Sempronio la commissione del reato in oggetto.

Lo stesso recita al comma 1: «Chiunque trasferisce all'estero cose di interesse artistico, storico, archeologico, etnoantropologico, bibliografico, documentale o archivistico, nonché quelle indicate all'Articolo 11, comma 1, lettere f), g) e h), senza attestato di libera circolazione o licenza di esportazione, è punito con la reclusione da uno a quattro anni o con la multa da euro 258 a euro 5.165».

È indubbio come, nel caso di specie, i manufatti venduti e in seguito esportati da Sempronio siano da considerare di interesse artistico, storico o archeologico, come riportato altresì nell'*expertise* svolta da Caio. Per integrare la fattispecie è necessario che il soggetto che esporta i beni sia privo di attestato di libera circolazione o licenza di esportazione, come nel caso di Sempronio che non ne ha fornito alcuno. Qualora il giudice accerti la sussistenza del reato di illecita esportazione dovrà decidere anche di comminare la sanzione accessoria della confisca, come sancito dal comma 3 dell'art. 174 del Codice dei Beni Culturali: «Il giudice dispone la confisca delle cose, salvo che queste appartengano a persona estranea al reato. La confisca ha luogo in conformità delle norme della legge doganale relative alle cose oggetto di contrabbando»<sup>35</sup>.

Inoltre, considerando anche che l'attività di Sempronio è quella di antiquario titolare di un'attività commerciale con il fine di vendita di oggetti di interesse storico, artistico o archeologico si ritiene applicabile anche il comma 4 del citato articolo 174: «Se il fatto è commesso da chi esercita attività di vendita al pubblico o di esposizione a fine di commercio di oggetti di interesse culturale, alla sentenza di condanna consegue l'interdizione ai sensi dell'articolo 30 del Codice Penale».

Come è chiaro dal dettato del 4 comma, qualora si accertasse la colpevolezza di Sempronio ne conseguirebbe l'interdizione dall'esercizio della professione ai sensi dell'art. 30 del Codice Penale, pena di cui l'accusa richiede l'applicazione.

Fatte le dovute premesse, a parere di chi scrive è indubbio che Sempronio abbia svolto un ruolo fondamentale nella vicenda di esportazione illecita di beni di interesse artistico. Inoltre, dalla lettura della procura notarile rilasciata a favore di Tizio ai fini dell'esportazione dei beni stessi in Germania si sostiene che Tizio abbia concorso nel reato di cui all'art. 174

<sup>35</sup> Come da giurisprudenza di Cassazione (Cass. pen., sez. III, sent. 10 dicembre 2019, n. 11269), la confisca sarebbe comunque obbligatoria anche se l'indagato venisse prosciolto per prescrizione.

del Codice dei Beni Culturali. In ogni caso, se anche Sempronio dovesse ritenersi estraneo alla commissione del reato, è inevitabile constatare che da detta vendita ne ha comunque tratto un vantaggio nell'ambito dell'esercizio della sua attività commerciale. Ciò è estremamente rilevante in quanto, in un precedente, la Suprema Corte (Cassazione sezione penale 30/11/2018 n.22) ha affermato che è da ritenersi integrata la fattispecie di reato di illecita esportazione anche da chi ne abbia semplicemente tratto vantaggio, pur non svolgendo un ruolo attivo nell'esportazione stessa.

Per questi motivi l'accusa richiede che Sempronio sia condannato a 3 anni di reclusione e ad una sanzione pecuniaria di € 3.000,00, nonché all'interdizione dallo svolgimento della sua professione di antiquario come previsto dall'art. 30 del Codice Penale.

### **2.5. Contraffazione di opere d'arte nei confronti di Mevio**

Come risulta dalla narrazione Mevio è esecutore dei falsi archeologici che sono di proprietà di Tizio. Per questo l'accusa chiede la condanna di Mevio per contraffazione di beni archeologici sulla base della fattispecie dell'art. 178 del Codice dei Beni Culturali.

Fatte queste dovute premesse, l'accusa richiede la condanna di Mevio alla reclusione di 3 anni e al pagamento della sanzione pecuniaria nell'ammontare di € 3.099,00.

## **3. La difesa**

### **3.1. Contraffazione di opere d'arte nei confronti di Tizio**

Tizio viene accusato di contraffazione di opere d'arte, tuttavia, il suo doloso coinvolgimento è aspetto controvertibile nel caso in esame.

Difatti, con riferimento al profilo del dolo generale e in particolare al profilo conoscitivo, potrebbe - non senza ragione - obiettarsi la sua insussistenza. Se da un lato è incontroverso che Tizio dispone di conoscenze tecniche in materia di archeologia, dall'altro è anche vero che i vasi di cui si tratta, per le caratteristiche loro proprie di cui è fornita descrizione nella perizia, richiedono conoscenze strettamente settoriali e competenze estremamente specializzate, in nessun modo scontate in chi pure di archeologia generalmente si intenda. Considerando inoltre il bacino geografico di riferimento, questi manufatti afferiscono al contesto dell'Italia meridionale, rendendo ancora più improbabile e arduo da argo-

mentare presuntivamente una conoscenza da parte di Tizio che, invero, risulta affatto estraneo a tale contesto avendo egli acquistato a Padova e vivendo stabilmente in Germania. Nemmeno ad un più attento vaglio potrebbe, peraltro, assumersi l'assoluta omogeneità della raccolta tale da dimostrare in Tizio una precisa cognizione di causa nel settore. Vero è che i manufatti sono tutti vasi ceramici riconducibili ad una provenienza indicativamente italo meridionale e databili attorno al IV sec. a.C.; al di là di queste somiglianze macroscopiche, sono da riscontrare diversità e difformità a tratti notevoli dei pezzi *inter se*, di cui riferisce la perizia tecnica, a cui dunque si rinvia. Neanche si potrebbe imputare una responsabilità a Tizio alla stregua della grossolanità della contraffazione, di cui avrebbe perciò dovuto acquisire immediata contezza. Con costante indicazione giurisprudenziale della S. C.<sup>36</sup> è stato difatti rilevato, con riguardo ai reati di falso, come l'uomo sia parametro di riferimento comune ed irrilevanti siano sia le particolari cognizioni di soggetti qualificati, sia la straordinaria diligenza di cui alcuni più di altri potrebbero essere dotati. Inoltre, secondo la Cassazione<sup>37</sup>, per presumere la responsabilità del reato non avrebbe rilievo la circostanza che l'acquirente si sia dichiarato esperto conoscitore d'archeologia, dal momento che la norma incriminatrice è volta a tutelare non solo la genuinità del patrimonio culturale, ma anche l'affidamento sulla stessa, parametro ancora una volta misurato non sull'individuo di eccezionale esperienza, ma sull'utente medio del mercato artistico. Senza contare che per la S.C.<sup>38</sup> una falsa dichiarazione di *expertise* varrebbe a escludere in radice il carattere grossolano della contraffazione che si potrebbe quindi analogicamente ritenere escluso nel caso in esame per la presentazione, da parte di Sempronio, di un certificato di provenienza circa i manufatti compravenduti. Da questo punto di vista, Tizio non solo potrebbe risultare scagionato dal reato di contraffazione *ex art.* 178, co. 1, lett. b) cod. beni cult. per carenza dell'elemento soggettivo, ma addirittura potrebbe essere ritenuto a sua volta vittima dello stesso reato compiuto a suo danno da Sempronio.

Asserita la mancanza del dolo generale, sarebbe di per sé quindi superfluo esaminare il profilo della insussistenza del dolo speciale, ma per ragioni di completezza è opportuno dare ragione anche di questo aspetto.

<sup>36</sup> Una per tutte, Cass. pen., sez. III, sent. 15 ottobre 2019, n. 42122, che a sua volta richiama Cass. pen., sez. V, sent. 22 febbraio 2016, n. 6873 e Cass. pen., sez. I, sent. 11 novembre 2011, n. 41108.

<sup>37</sup> Cass. pen., sez. III, sent. 15 ottobre 2019, n. 42122, che a sua volta cita Cass. pen., sez. III, sent. 1 giugno 2006, n. 19249.

<sup>38</sup> Cass. pen., sez. III, sent. 7 luglio 2011, n. 26710.

Se è infatti senz'altro vero che Tizio voleva realizzare la sua collezione, come chiaramente riporta il fatto e come già numerose volte si è in questa sede ricordato, non bisogna confondere questo dato che è solo valso a far emergere la non autenticità di alcuni vasi in proprietà di Tizio nell'analisi della perfezione della fattispecie tipica di reato (detenzione ai fini di vendita). Non era certo questo - la commercializzazione - il fine della detenzione, avvenuta piuttosto al solo fine di collezionismo personale. La vendita era stata solo intenzione ulteriore, se non addirittura ultima, data l'età avanzata e l'assenza di eredi di Tizio, proposito peraltro venuto meno all'esito dell'*expertise* di Caio rivelante la non autenticità di alcuni dei manufatti.

### **3.2. Contraffazione di opere d'arte nei confronti di Sempronio**

La fattispecie relativa alla contraffazione è disciplinata dall' art. 178 co.1 lett. b) del d.lgs. 42/2004, in base al quale: «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».

Al fine di poter integrare il reato in esame è necessario che il soggetto agente sia a conoscenza della non autenticità delle opere d'arte che pone in commercio. La norma, infatti, prevede espressamente che il soggetto ponga in circolazione le opere d'arte come autentiche. Da tale assunto deriva quindi la necessaria presenza del dolo.

Anche volendo affermare la non piena autenticità delle opere oggetto della controversia, le prove documentali presentate non risultano sufficienti per provare la conoscenza da parte di Sempronio della non autenticità delle opere.

Per tale insufficienza di prove, l'accusa deve essere respinta.

### **3.3. Esportazione illecita di beni culturali nei confronti di Sempronio**

Come chiarito dalla Corte di Cassazione, fra gli elementi costitutivi del reato di illecita esportazione risultano la qualificazione degli oggetti

coinvolti come beni culturali e la mancanza dell'attestato di libera circolazione<sup>39</sup>.

In riferimento al primo elemento, ossia la qualificazione degli oggetti come beni culturali, essa è propria dei beni che presentano una o più delle caratteristiche di cui all'art. 10, commi 1, 2, 3, 4 del Codice dei Beni Culturali. Nel caso in esame, Sempronio aveva acquistato i beni da collezioni private così come indicato nel Certificato di Provenienza. Di conseguenza, per accertare la sussistenza della qualifica di beni culturali è necessaria la presenza della dichiarazione di cui all'art. 13 del d. lgs. 42/2004. Orbene, tale dichiarazione non ha mai accompagnato i beni in esame.

In mancanza della suddetta dichiarazione, la dottrina si è sovente interrogata circa la configurabilità del reato in presenza di un mero *fumus* di "culturalità". Tuttavia, non essendo pervenuta ad una conclusione univoca, si ritiene necessario valutare tale questione caso per caso.

Inoltre, anche nel caso in cui essi siano considerati beni culturali, sono richieste altre valutazioni per affermare la sussistenza del reato di illecita esportazione. Infatti, le modifiche apportate al Codice dei Beni Culturali dalla L. 4 agosto 2017, n. 124 hanno interessato anche la struttura del reato di cui all'art. 174. Sono difatti state sottratte dalla fattispecie incriminatrice le condotte di esportazione che hanno ad oggetto «cose che presentano interesse culturale di non eccezionale rilevanza». Si tratta di una modifica che restringe l'ambito applicativo della fattispecie e, dunque, ai sensi dell'art. 2 co. 2 c.p. si applica ai fatti pregressi e, quindi, al caso in esame<sup>40</sup>.

In aggiunta, come si evince dalla documentazione a disposizione delle parti, la condotta materiale, va riferita unicamente a Tizio.

Per questi motivi, non sussistendo gli elementi costitutivi della fattispecie di cui all'art. 174 d. lgs. 42/2004, la difesa chiede l'assoluzione di Sempronio *ex art.* 530, co. 1, c.p.p.

### **3.4. Contraffazione di opere d'arte nei confronti di Mevio**

Mevio viene accusato dalla Procura di contraffazione in quanto esecutore di due manufatti sui sei in questione. Tuttavia, Mevio si difende disconoscendo il suo ruolo di esecutore materiale dei falsi archeologici,

<sup>39</sup> Cass. pen., sez. III, sent. 29 agosto 2017, n. 39517; Cass. pen., sez. III, 10 giugno 2020, n. 17814.

<sup>40</sup> Cfr. *amplius*, Cass. pen., sez. III, 17 ottobre 2017, n. 10468.

riferendone la paternità al padre Quintiliano che li avrebbe venduti più di 75 anni fa come non autentici.

L'accusa mossa nei riguardi del sig. Mevio non sembra trovare fondamento in alcuna prova allegata agli atti, anche perché sui manufatti in questione non appare né la firma dell'autore né alcun altro segno riconducibile all'accusato.

Egli, inoltre, attribuisce la paternità dei manufatti a Quintiliano che li avrebbe venduti come non autentici più di 75 anni fa. Per fare tale affermazione Mevio deve aver necessariamente avuto prova della vendita da parte del padre dei manufatti essendo trascorsi *medio tempore* diversi anni dall'accaduto. Verosimilmente Mevio non avrebbe quindi ragioni per attribuire le creazioni in oggetto al padre senza averne avuto negli anni notizia (in più venduti come non autentici).

# Processo al falso: la perizia

*Daniele Zumerle, Michael A. Beck De Lotto, Claudia Stefani*

Università degli Studi di Padova

Sommario: 1. Introduzione: il fatto; 2. I quesiti; 3. Il metodo operativo; 4. Il catalogo dei manufatti; 5. Conclusioni: la risposta ai quesiti.

## 1. Introduzione: il fatto

La presente perizia tecnica nasce dalla necessità di rispondere ad alcune domande poste dal Giudice Istruttore a seguito della disputa giudiziaria sorta tra il Signor Tizio, collezionista, e il Signor Sempronio, antiquario.

Il primo, a seguito di una *expertise* semplice affidata ad un archeologo libero professionista (il Signor Caio), scopre la non autenticità di sei manufatti su trenta da lui acquistati presso Sempronio nel 2006. Al contrario, Sempronio sostiene la loro autenticità e la legittima provenienza, sulla base di un “Certificato di provenienza” da lui rilasciato ai sensi dell’art. 64 del D. Lgs 42/2004 e di un loro inserimento nel catalogo della “Mostra Antiquaria” di Padova del 1998.

Nel corso delle indagini svolte dai Carabinieri del Nucleo Tutela Patrimonio Culturale di Venezia, è stato ravvisato il possibile coinvolgimento del Signor Mevio, considerato esecutore di molti falsi di materiale antico, quale autore di due manufatti su sei. Questi, in sua difesa, sostiene la propria estraneità, dichiarando la vendita di tali manufatti quali opere d’arte contemporanea da parte di suo padre, Quintiliano, oltre 75 anni fa. Sempre durante le indagini, il Professor Rossi, docente di archeologia classica dell’Università di Padova e delegato dal Pubblico Ministero quale

ausiliario di polizia giudiziaria, sulla base delle foto fornitegli dai Carabinieri, esprime la possibilità della presenza di un numero maggiore di manufatti non autentici e ritiene, invece, che i reperti autentici possano provenire da contesti sepolcrali pugliesi, costituendo un'importante fonte d'informazione per la conoscenza del patrimonio archeologico di quelle aree. Quest'ultimo pone anche dei dubbi circa le dichiarazioni di Mevio e di Sempronio, proponendo ulteriori e più specifici accertamenti per stabilire la quantità e la natura degli eventuali falsi.

## 2. I quesiti

Sulla base della documentazione raccolta nelle indagini e di quella depositata dalle parti, vengono posti come obiettivi della presente perizia tecnica:

1. verificare, *in primis*, l'autenticità dei manufatti oggetto di procedimento;

Nel caso di comprovata autenticità:

2. delinearne un quadro storico-archeologico, con particolare riferimento alla possibile area di provenienza;

Qualora vi siano dei manufatti non considerati autentici:

3. verificare l'ipotesi avanzata dall'autorità giudiziaria che l'autore di suddetti manufatti sia il signor Mevio, ritenuto essere esecutore di molti falsi archeologici, tra i quali anche due dei sei manufatti della collezione del signor Tizio;
4. appurare, quanto dichiarato in alternativa dal signor Mevio, che i suddetti manufatti siano opere d'arte contemporanea originali, non di sua produzione, ma venduti come tali dal di lui padre Quintiliano, oltre 75 anni fa.

## 3. Il metodo operativo

La perizia è stata eseguita dal dott. Michael Allen Beck de Lotto, archeologo libero professionista, che si è avvalso – su autorizzazione del Giudice – dell'ausilio dei dottori in archeologia Daniele Zumerle e Claudia Stefani<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> A M. A. Beck De Lotto si deve la cura del par. 1. *Introduzione* e le schede dei reperti nn. 3-9, 26, 29-30; a D. Zumerle si deve la cura della bibliografia e delle schede dei reperti nn. 10-12, 14-16, 18-19, 21-22, 27-28; a C. Stefani si deve la cura del paragrafo 2. *I quesiti* e delle

Lo svolgimento<sup>2</sup> ha previsto, in primo luogo, l'osservazione diretta dei manufatti ceramici alla presenza degli operatori sopraccitati: in questa occasione è stato possibile acquisire le dimensioni dei singoli oggetti e prendere visione delle condizioni materiali degli oggetti, avendo così modo di notare le specifiche caratteristiche morfologiche e decorative, lo stato di conservazione dei contenitori ceramici e la presenza/assenza di restauri. Le informazioni ricavate sono diventate elementi di confronto utili per stabilire connessioni con oggetti autentici simili.

In questa fase, inoltre, è stata acquisita anche una documentazione fotografica generale e di dettaglio per ogni oggetto, in modo tale da avere utili strumenti di confronto e la possibilità di condurre approfondimenti d'analisi in maniera non invasiva, anche in un secondo momento.

Dopo questo primo approccio, ogni singolo vaso è stato classificato (ossia ricondotto a gruppi funzionali<sup>3</sup>, tipologici<sup>4</sup> e cronologici affermati nella letteratura archeologica), riportandone le dimensioni, la forma, le caratteristiche tecniche (i dettagli morfologici) e quelle strutturali (composizione e colore del corpo ceramico<sup>5</sup>). Successivamente, sono seguite delle considerazioni circa gli aspetti decorativi (come la tecnica, lo stile e le tematiche raffigurate) e sono stati raccolti i dati circa lo stato di conservazione. Infine, si è cercato, compatibilmente con le informazioni tecniche in possesso e in assenza di documentazione specifica di provenienza (es. dati di scavo, pubblicazioni scientifiche, catalogazioni ecc.) di indi-

schede dei reperti nn. 1-2, 13, 17, 20, 23-25; i paragrafi 3. *Il metodo operativo* e 5. *Conclusioni: la risposta ai quesiti* sono frutto del lavoro collettivo. Le immagini relative ai manufatti descritti nel paragrafo 4. *Il catalogo dei manufatti* è reperibile all'interno dell'applicazione web del Progetto MemO, *La memoria degli oggetti. Un approccio multidisciplinare per lo studio, la digitalizzazione e la valorizzazione della ceramica greca e magnogreca in Veneto*, sostenuto dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo: <https://memo.beniculturali.unipd.it/> (consultato il 22 luglio 2023).

<sup>2</sup> Oltre che nei contributi citati a seguire, una rapida rassegna sui passaggi da seguire durante una perizia è tracciata in MANCUSI BARONE, *L'arte non vera non può essere 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, pp. 249-250.

<sup>3</sup> Per gruppi funzionali si intendono forme accomunate dallo stesso scopo, per esempio ceramica per attingere e versare il vino, ceramica potoria per consumarlo, ceramica per la cura del corpo e cosmesi ecc.

<sup>4</sup> Il tipo corrisponde all'immagine e al riferimento mentale stabile che l'artigiano segue per dare forma al manufatto.

<sup>5</sup> Con corpo ceramico si intende l'impasto argilloso con eventuali materiali aggiunti dal vasaio, che ha subito una cottura in fornace trasformandosi irreversibilmente.

viduare un periodo cronologico di produzione/diffusione e un ipotetico luogo di realizzazione per ciascun manufatto. Queste informazioni hanno permesso di elaborare un catalogo, strumento essenziale per le successive operazioni di ricerca di eventuali confronti. Per questi ultimi ci si è avvalsi dell'ausilio di pubblicazioni (cataloghi e articoli scientifici), soprattutto relativi alla produzione ceramica dell'Italia meridionale<sup>6</sup>, probabile luogo di provenienza dei vasi analizzati. Fondamentale per quest'ultimo aspetto è la letteratura sui contesti funerari, situazione tipica del rinvenimento di molte tipologie ceramiche<sup>7</sup>. Diventano perciò molto utili i cataloghi grazie ai quali si possono effettuare confronti puntuali dal punto di vista iconografico, tecnico e dimensionale.

A questo proposito, sono stati presi in considerazione, innanzitutto, il *Beazley Archive Pottery Database*<sup>8</sup> (abbreviato BAPD), i vari volumi del *Corpus Vasorum Antiquorum* (abbreviato CVA) e la bibliografia specifica per le classi ceramiche indagate. Infine, per quanto riguarda la ceramica sovraddipinta (detta "in stile di Gnathia"), la classe ceramica più rappresentata nella collezione in esame, sono stati presi come riferimento primario i seguenti studi: *Vasi dello stile di Gnathia. Vasi a vernice nera. Museo Provinciale "S. Castromediano" Lecce*, di Mario Bernardini (1961); *La ceramica di Gnathia* di Lidia Forti (1965); *Toward a classification of*

<sup>6</sup> Sul tema, oltre ai testi che verranno citati in seguito, alcuni dei punti di riferimento sono MAYO, HAMMA (a cura di), *The Art of South Italy. Vases from Magna Graecia*, Virginia Museum of Fine Arts, Richmond 1982; TRENDALL, *Red Figure Vases of South Italy and Sicily. A handbook*, Thames and Hudson, London 1989; *I Greci in Occidente. Arte e Artigianato in Magna Grecia*, catalogo della mostra (Taranto, ex convento San Domenico 30 giugno – 31 dicembre 1996), a cura di E. Lippolis, Electa, Napoli 1996; TORELLI, *Dei e Artigiani. Archeologie delle colonie greche d'Occidente*, Editori Laterza, Roma-Bari 2011; RIZZO, *Aree e quartieri artigianali in Magna Grecia*, Pandemos, Paestum 2019 («Ergasteria», 9); nonché numerosi contributi in *Produzioni e committenze in Magna Grecia*. Atti del cinquantacinquesimo convegno di studi sulla Magna Grecia (Taranto 24 – 27 settembre 2015), Istituto per la Storia e l'Archeologia della Magna Grecia, Taranto 2019.

<sup>7</sup> Situazione dovuta in larga parte ai rimaneggiamenti di età romana intervenuti sugli abitati greci. Un tentativo di distinguere la natura degli assemblaggi tra contesti necropolari e insediativi per la Peucezia è stato condotto, nell'ambito della ceramica sovraddipinta, in LANZA CATTI, *Diversificazione funzionale dei manufatti ceramici in rapporto al contesto: il caso della ceramica "di Gnathia" nella Peucezia preromana*, in *Tra protostoria e storia. Studi in onore di Loredana Capuis*, («Antenor Quaderni», 20), Roma 2011, pp. 265-279.

<sup>8</sup> Consultabile al sito <https://www.beazley.ox.ac.uk/carc/pottery>. Sul progetto si veda KURTZ, [www.beazley.ox.ac.uk](http://www.beazley.ox.ac.uk). *From apparatus of scholarship to web resource. The Beazley Archive 1970-2008*, in *La nascita dell'informatica archeologica*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 24 ottobre 2008), a cura di P. Moscati, «Archeologia e Calcolatori» 2009, 20, pp. 37-46.

*Apulian Gnathia* di Thomas B. L. Webster (1968); *Gnathia Pottery in the Akademisches Kunstmuseum Bonn* (1976), *The Gnathia Pottery of Apulia* (1982), *Some Gnathia Pottery in the J. Paul Getty* (1986), *Motif Symbolism and Gnathia Vases* (1989), *Gnathia and Other Overpainted Wares of Italy and Sicily: A Survey* (2001) di John Richard Green e *La ceramica di Gnathia nella necropoli occidentale di Egnazia* di Viriana Redavid (2010).

Risulta importante, infatti, sottolineare che la presenza quasi totale (si esclude un solo esemplare di ceramica apula a figure rosse) di vasi ascrivibili alle classi “a vernice nera”<sup>9</sup> e “sovraddipinta”<sup>10</sup>, pone due problematiche differenti nella procedura di autenticazione: la vernice nera, che non possiede un supporto iconografico, si avvale di meno dettagli, mentre la ceramica sovraddipinta, pur avendo figurazioni tendenzialmente ripetitive, possiede un’estrema variabilità di motivi e schemi, a loro volta corrispondenti a una moltitudine di aree produttive, che rende tale procedura molto più complicata e lunga. Diventa quindi fondamentale ragionare sul contesto interno del manufatto, ossia l’analisi morfologica dev’essere sempre in relazione con le caratteristiche dell’impasto e del rivestimento, nonché con l’associazione dei motivi iconografici (laddove presenti). Questi dettagli, rientranti in specifiche consuetudini artigianali, permettono di risalire a un’area e a un periodo di produzione dell’oggetto. Il mancato rispetto di una o più di tali consuetudini suggerisce la falsificazione dell’oggetto<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> La classe è estremamente diffusa nelle *poleis* greche, per la Magna Grecia si vedano: DELL’AGLIO, *La ceramica a vernice nera. Taranto*, in *I Greci in Occidente. Arte e Artigianato in Magna Grecia, catalogo della mostra* (Taranto, ex convento San Domenico 30 giugno – 31 dicembre 1996), a cura di E. Lippolis, Electa, Napoli 1996, pp. 322-328; OLCESE, *Produzione e circolazione mediterranea delle ceramiche della Campania nel III secolo a.C. Alcuni dati della ricerca archeologica e archeometrica*, in *La Magna Grecia da Pirro ad Annibale*, Atti del Cinquantaduesimo Convegno di Studi sulla Magna Grecia, Istituto per la Storia e l’Archeologia della Magna Grecia (Taranto 27 – 30 settembre 2012), Taranto 2015, pp. 157-210; SILVESTRELLI, *Il repertorio morfologico delle ceramiche fini di Metaponto. Caratteristiche e trasformazioni nel V e nel IV secolo a.C.*, in *Mobilità dei pittori e identità delle produzioni: Ricerche sulla ceramica italiota 1*, a cura di M. Denoyelle, C. Pouzadoux, F. Silvestrelli, Publications du Centre Jean Bérard, Napoli 2018, pp. 135-160.

<sup>10</sup> Oltre alla bibliografia precedentemente indicata, si suggeriscono: D’AMICIS, *La ceramica sovraddipinta policroma*, in *I Greci in Occidente. Arte e Artigianato in Magna Grecia*, catalogo della mostra (Taranto, ex convento San Domenico 30 giugno – 31 dicembre 1996), a cura di E. Lippolis, Electa, Napoli 1996, pp. 433-445; PURITANI, *Problemi di classificazione e di datazione della cosiddetta “Ceramica di Gnathia”*, «Archeologia Classica», 2002, 53, pp. 379-403.

<sup>11</sup> Utili riflessioni di metodologia si hanno in: VLAD BORRELLI, *I falsi archeologici*, in *Il mondo dell’archeologia*, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, Roma 2002, pp. 414-417;

## 4. Catalogo dei manufatti

### Reperto n° 1, MA10

Bacino a vernice nera.

Dimensioni: h 17,5 cm; Ø orlo 23,5 cm; Ø piede 9,7 cm.

Bacino a vernice nera (*Munsell Soil Color Chart*, Gley 2 4/10B, *very dark bluish grey*), orlo estroflesso, vasca emisferica, piccole anse a presa con fori di sospensione. Baccellatura incisa con terminazione superiore arcuata in corrispondenza della pancia. Nel lato A decorazione fitomorfa dorata a rilievo, con ramo di edera ondulato tipo *New Ivy*, foglie triangolari e corimbi a rosetta puntinata con punto centrale. Sul lato B decorazione dorata (2.5Y 7/6 *yellow*) a collana, sempre a rilievo, con tre medagliette centrali: nelle due laterali, più piccole, sono raffigurati due cigni, mentre in quella centrale si riconosce un uomo che cavalca un toro. Corpo ceramico fine e compatto, di un arancione abbastanza chiaro (10R 6/6 *light red*). Rivestimento nero, spesso e lucido, copre interamente il vaso ad eccezione dell'interno del piede. Lo stato di conservazione è molto buono.

Ad una prima analisi il manufatto è riconducibile ad un periodo che va dalla fine del IV secolo alla prima metà del III secolo a.C. come elemento della produzione tarantina.

Per aspetto e caratteristiche di fabbricazione è coerente faccia parte di un unico gruppo di vasi a vernice nera, insieme a MA4, MA7 e MA8, MA9 e MA11.

La forma trova delle similitudini con il bacino rinvenuto nella masseria Piacentini a Manduria (Taranto)<sup>12</sup>, con il GP66 dell'Università di Cork<sup>13</sup> e altri ancora<sup>14</sup>, mentre la decorazione del lato B ricorda fortemente la col-

CALCANI, *L'archeologia tra verità e falsificazione*, «Rivista di estetica», 2006, 31, pp. 131-143; SEMERARO, *La falsificazione dell'antico. Osservazioni metodologiche sui falsi*, «Studi di Antichità», 2018, 16, pp. 27-32; ZAMPARO, *From Materiality to Authenticity: methodological observations*, in *Anthropology of Forgery. A multidisciplinary approach to the study of archaeological fakes*, a cura di M. Baggio, E. Bernard, M. Salvadori, L. Zamparo, Padova University Press, Padova 2019, pp. 133-144.

<sup>12</sup> CVA, Taranto, Museo Nazionale 1, Iv.D.S.4, tav. 2, n. 6.

<sup>13</sup> CVA, Dublin and Cork, University College Dublin and University College Cork, 72, tav. 58, nn. 1-3.

<sup>14</sup> CVA, Taranto, Museo Nazionale 1, Iv.D.S.3, tav. 1, n. 6; *I Greci in Occidente* cit., cat. nn. 381-382.

lana a nastro con pendenti della Tomba degli Ori di Canosa, attualmente conservata al Museo Archeologico di Taranto<sup>15</sup>. Anche la decorazione del lato A risulta ampiamente attestata iconograficamente<sup>16</sup>. Tuttavia, sono presenti alcune anomalie. Il rivestimento di colore nero è anomalo e troppo lucente, tale da conferire un aspetto eccessivamente metallico al vaso. Anche la decorazione risulta non coerente, con l'adozione del colore oro, attestato solo a partire da una cronologia posteriore (a quel tempo veniva reso con il giallo). Altro aspetto peculiare è l'utilizzo del rilievo, utilizzato per decorazioni più corpose (per esempio nei cosiddetti *Plakettenvasen*) dove nella maggior parte dei casi compaiono vere e proprie figure umane intere e, solo in alcuni esempi più rari, decorazioni fitomorfe<sup>17</sup>. Di norma, però, laddove presenti, le decorazioni a rilievo avevano il medesimo rivestimento, nero, del vaso. Inoltre, la tipologia di vaso prevede solitamente una decorazione con suddivisione del corpo in zone distinte, ottenute tramite rami o bande verticali, al di sotto delle quali vengono rappresentati uccelli, lepri, maschere teatrali e altri oggetti<sup>18</sup>. Quindi, ad eccezione dei due cigni, la decorazione risulta anche per questo motivo fortemente anomala. Ulteriore elemento atipico è osservabile all'interno del vaso, con la presenza delle linee dei solchi delle baccellature esterne. Di norma, infatti, le baccellature esterne non devono trasparire all'interno del vaso.

Per tutti questi motivi si può ritenere che il vaso non sia autentico.

Valore stimato: 2000-3000 €.

## Reperto n° 2, MA11

*Kantharos* sovraddipinto.

Dimensioni: h 17; Ø orlo 19,5 cm; Ø piede 9,2 cm.

*Kantharos* sovraddipinto, orlo largo e revoluto, alto collo dal profilo convesso, corpo ovoidale, anse annodate impostate sulla pancia e sull'orlo, piede a echino modanato con breve gola di raccordo. Baccellatura con terminazione superiore arcuata sulla pancia, al di sotto delle anse. Su en-

<sup>15</sup> *Gli ori di Taranto in età ellenistica*, Catalogo della mostra, a cura di E. M. De Juliis, Mondadori, Milano 1984, cat. n. 152, pp. 219-220.

<sup>16</sup> FORTI, *La ceramica di Gnathia*, Gaetano Macchiaroli Editore, Napoli 1965.

<sup>17</sup> MONACO, *Dalle necropoli di Kechraki (Camiro) al Museo Archeologico di Firenze. Una nuova anfora Plakettenvasen*, in *Amore per l'antico. Dal Tirreno all'Adriatico, dalla Preistoria al Medioevo ed oltre. Studi di antichità in ricordo di Giuliano de Marinis*, a cura di G. Baldelli, F. Lo Schiavo, Scienze e Lettere, Roma 2014, pp. 319-328.

<sup>18</sup> FORTI, *La ceramica di Gnathia*, cit.

trambi i lati decorazione a collana sovraddipinta in oro (*Munsell Soil Color Chart 2.5Y 7/6 yellow*), con medaglietta centrale. Cigno nella medaglietta del lato A, erote in quella del lato B. Corpo ceramico fine e compatto, di un arancione abbastanza chiaro. Vernice nera spessa (Gley 2 4/10B *very dark bluish grey*), coprente e lucida, riveste interamente il vaso ad eccezione dell'interno del piede e dell'elemento di raccordo di quest'ultimo. Lo stato di conservazione del vaso è molto buono.

Ad una prima analisi il manufatto è riconducibile all'inizio del III secolo a.C., come elemento della produzione tarantina.

Per aspetto e caratteristiche di fabbricazione è coerente faccia parte di un unico gruppo di vasi a vernice nera, insieme a MA4, MA7 e MA8, MA9 e MA10.

Le anse annodate e le baccellature sono caratteristiche osservabili spesso nei *kantharoi* a vernice nera<sup>19</sup>, mentre la decorazione a collana ricorda fortemente la collana a nastro con pendenti della Tomba degli Ori di Canosa, attualmente conservata al Museo Archeologico di Taranto<sup>20</sup>. Sebbene le misure di questa forma tendano ad essere minori, vi sono comunque esemplari di dimensioni analoghe<sup>21</sup>.

Sono presenti comunque delle anomalie. Una riguarda l'adozione di una vernice nera troppo lucente, che conferisce al vaso un aspetto eccessivamente metallico. La decorazione nei *kantharoi* a vernice nera, quando presente, è solitamente più semplice, limitata ad una ghirlanda attorno al collo<sup>22</sup>, mentre quella del vaso in esame è molto più complessa e dettagliata, data da un diadema, elemento tipico della produzione ateniese<sup>23</sup>.

<sup>19</sup> BERNARDINI, *Vasi nello stile di Gnathia. Vasi a vernice nera*, Adriatica Editrice, Bari 1961, tav. 22, n. 11. (Inv. n. 1927); CONTE, *Ceglie Messapica, collezioni e archeologia. La collezione Monaco*, in *Vetustis novitatem dare. Temi di antichità in ricordo di Grazia Angela Maruggi*, a cura di G. Andreassi, A. Cocchiario, A. Dell'Aglio, Scorpione Editrice, Taranto 2013, pp. 249-256, *kantharos* n. 17; CVA, Toledo, Toledo Museum of Art 2, tav. 110, n. 3; CVA, Cracow, Collections De Cracovie, 19, tav. 16, n. 5; CVA, Frankfurt, Frankfurt Am Main 3, tav. 52, nn. 1-2; CVA, New York, Hoppin And Gallatin Collections, 20, tav. 32, n. 3; CVA, Mannheim, Reiss-Engelhorn-Museen (Ehemals Reiss-Museum) 2, 72-73, Beilage 20.1, tav. 50, nn. 7-9; CVA, Enserune, Mouret, 20, tav. 14, n. 13; CVA, Parma, Museo Nazionale Di Antichità 2, IV.D.Gn.5, tav. 3, n. 10.

<sup>20</sup> *Gli Ori di Taranto*, cit., cat. n. 152, pp. 219-220.

<sup>21</sup> CVA, Cracow, Collections De Cracovie, 19, tav. 16, n. 5; CVA, Parma, Museo Nazionale Di Antichità 2, IV.D, tav. 3, n. 10; CVA, Enserune, Mouret, 20, tav. 14, n. 13.

<sup>22</sup> FORTI, *La ceramica di Gnathia*, cit.

<sup>23</sup> GREEN, *Gnathia and Other Overpainted Wares of Italy and Sicily: A Survey*, «Céramiques hellénistiques et romaines», 2001, 3, pp. 57-103.

Anche l'adozione del colore oro risulta singolare e anacronistica (a quel tempo veniva reso con il giallo).

Altra particolarità è l'utilizzo del rilievo, solitamente riservato a decorazioni più corpose dove sono rese vere e proprie figure umane intere o, in alcuni esempi più rari, decorazioni fitomorfe<sup>24</sup>.

Anomalia riscontrabile anche all'interno di questo vaso, come nel precedente, è la presenza in corrispondenza delle baccellature esterne, delle linee dei solchi.

Tutte le anomalie riscontrate nella decorazione portano a pensare che il vaso sia non autentico.

Si riscontrano numerose somiglianze, soprattutto nelle anomalie, con il bacino a vernice nera (MA10) descritto in precedenza, portando a pensare che possa trattarsi della mano del medesimo autore per entrambi.

Valore stimato: 1500-2000 €.

### Reperto n° 3, MA9

Tazza biansata a vernice nera.

Dimensioni: h 5,5; Ø orlo 10,7 cm; Ø piede 5,7 cm.

Tazza o coppa biansata (*bolsa*) a vernice nera<sup>25</sup>, orlo verticale, vasca a profilo continuo, anse a bastoncino impostate orizzontalmente appena sotto l'orlo, piede ad anello con modanatura. Corpo ceramico fine di colore marrone rossiccio (*Munsell Soil Color Chart 5YR 5/4 reddish brown*), vernice nera lucente (*2.5YR 2.5/0 black*) coprente sia l'interno che l'esterno, a risparmio la porzione del piede che attacca con il corpo, il piano di posa del piede e il fondo. Quest'ultimo è decorato con un cerchio a vernice nera. Si presenta integra.

Ad una prima analisi il manufatto è riconducibile alla seconda metà del V-IV secolo a. C. come elemento della produzione magnogreca.

Per aspetto e caratteristiche di fabbricazione è coerente faccia parte di un unico gruppo di vasi a vernice nera, insieme a MA4, MA7 e MA8, MA 10 e MA 11. Mentre gli altri esemplari di questo gruppo sembrano riproporre nella tecnica della vernice nera il repertorio morfologico dello stile di Gnathia, questo vaso è l'unico che trova stringenti confronti nella

<sup>24</sup> MONACO, *Dalle necropoli di Kechraki*, cit.

<sup>25</sup> MOREL, *Céramique campanienne. Les formes*, Ecole Française de Rome, Roma 1981, F 4122a1.

forma della vasca e delle anse con altri *bolsal* a vernice nera. Tuttavia, il piede non trova affinità con nessuno degli esemplari della suddetta classe ceramica.

Anche l'estrema conservazione dell'oggetto, privo di abrasioni, incrostazioni o fratture, rendono sospetta la presunta antichità del vaso.

Per i motivi espressi e l'appartenenza al sopra menzionato gruppo, si ritiene il vaso un falso.

Valore stimato: 80-100 €.

### Reperto n° 4, MA8

*Cup-skyphos* a vernice nera.

Dimensioni: h 6 cm; Ø orlo 9,2 cm; Ø piede 5 cm.

*Cup-skyphos* a vernice nera<sup>26</sup>, orlo verticale, vasca a profilo continuo emisferico, anse a bastoncino orizzontali ritorte e sormontanti, impostate obliquamente appena sotto l'orlo, piede distinto troncoconico modanato. Corpo ceramico fine di colore marrone rossiccio (*Munsell Soil Color Chart* 5YR 5/4 *reddish brown*), vernice nera lucente (2.5YR 2.5/0 *black*) coprente sia l'interno che l'esterno, a risparmio lo stelo, il piano di posa e l'orlo del piede, il fondo. Quest'ultimo è decorato a modanature con una fascia e un cerchio dipinto a vernice nera. Intgra.

Ad una prima analisi il manufatto è riconducibile al IV secolo a.C. come elemento della produzione magnogreca.

L'aspetto e le caratteristiche di fabbricazione sono coerenti con quelle di altri vasi (MA4, MA7, MA9, MA10 e MA11), rendendo plausibile l'appartenenza di questo esemplare e degli altri ad un unico gruppo. La morfologia del vaso trova confronti puntuali solo nella cd. ceramica di Gnathia, stile ceramico caratterizzato dalla peculiare forma decorativa sovraddipinta, totalmente assente in questo esemplare. Il piede così distinto trova confronti in *skyphoi* a vernice nera pugliesi di IV secolo a. C.<sup>27</sup>, ma la morfologia è più simile a quella di altre tipologie di vasi dello stile di Gnathia. Anche le anse risultano troppo spesse rispetto a quelle di esemplari simili. Per tali motivi e l'appartenenza al sopracitato gruppo, si considera l'esemplare un falso.

Valore stimato: 80-100 €.

<sup>26</sup> *Ibid.*, 4242.

<sup>27</sup> SILVESTRELLI, *Il repertorio morfologico*, cit., fig. 9, n. 6.

### Reperto n° 5, MA7

*Skyphos* a vernice nera.

Dimensioni: h 11 cm; Ø orlo 9 cm; Ø piede 5,1 cm.

*Skyphos* a vernice nera, orlo verticale, vasca a profilo ovoidale, anse a bastoncino orizzontali impostate lievemente oblique appena sotto l'orlo, piede a echino obliquo su basso stelo. Corpo ceramico fine di colore marrone rossiccio (*Munsell Soil Color Chart* 5YR 5/4 *reddish brown*), vernice nera lucente (2.5YR 2.5/0 *black*) coprente sia l'interno che l'esterno, a risparmio lo stelo, il piano di posa e l'orlo del piede, il fondo. Quest'ultimo è decorato a modanature con un cerchio dipinto a vernice nera. Il vaso è integro.

Ad una prima analisi il manufatto è riconducibile alla seconda metà del IV secolo a. C. come elemento della produzione magnogreca.

Le caratteristiche di fabbricazione e l'aspetto inseriscono questo vaso in un gruppo coerente insieme a MA4, MA8, MA9, MA10 e MA11. Da un punto di vista tecnico la morfologia del piede e l'altezza dello stelo non trovano confronti puntuali in altri *skyphoi* a vernice nera. Inoltre, la curvatura del fondo della vasca, nettamente ovoidale, risulta un *unicum*.

Date tali premesse questo esemplare è da ritenere un falso.

Valore stimato: 80-100 €.

### Reperto n° 6, MA6

*Askos* a vernice nera.

Dimensioni: h 7,2 cm; Ø 2,3 cm; Ø piede 2,8 cm.

*Askos* a vernice nera<sup>28</sup>, bocchello ad orlo ingrossato, collo cilindrico concavo, corpo otriforme, nella porzione posteriore beccuccio versatoio desinente a punta, ansa a ponte impostata tra collo e beccuccio, piede ad anello. Corpo ceramico fine di colore marroncino rossiccio (*Munsell Soil Color Chart* 5YR 6/4 *light reddish brown*), vernice nera lucente (5YR 2.5/1 *black*), coprente l'esterno del vaso, leggermente evanida. A risparmio il fondo. Si presenta integro.

Ad una prima analisi il manufatto è riconducibile alla seconda metà del IV secolo a. C. come elemento della produzione magnogreca.

<sup>28</sup> Molto vicino alla forma in MOREL, *Céramique campanienne*, cit., 8220.

Per aspetto e caratteristiche di fabbricazione è coerente faccia parte di un piccolo gruppo di vasi, insieme a MA5.

Da un punto di vista formale, l'ansa trova similitudini con un esemplare conservato all'Istituto di Archeologia dell'Università di Tubinga<sup>29</sup>, mentre il beccuccio versatoio desinente a "coda" sembra riprendere caratteristiche proprie della produzione indigena italica, sia essa dauna, come la Forma V, tipo 19 del De Juliis<sup>30</sup>, sia etrusca, come la Forma 107, tipo F della Montagna Pasquinucci<sup>31</sup>.

Il degrado delle superfici e la presenza di terra nel beccuccio portano a ritenere possibile un suo seppellimento per suggerirne un recupero da contesto archeologico. Per questi motivi si può ritenere possa trattarsi, con alta probabilità, di un vaso non autentico.

Valore stimato: 200-400 €.

### Reperto n° 7, MA5

*Guttus* a vernice nera.

Dimensioni: h 6,6 cm; Ø piede 6,5 cm.

Corpo globulare schiacciato alla sommità, filtro a cinque fori, beccuccio versatore conico, ansa sopraelevata ad anello posta alla destra del beccuccio, piede troncoconico. Corpo ceramico fine di colore marroncino rossiccio (*Munsell Soil Color Chart* 5YR 6/4 *light reddish brown*), vernice nera lucente (5YR 2.5/1 *black*) coprente l'esterno e leggermente evanida. A risparmio il fondo. Integro.

Ad una prima analisi il manufatto è riconducibile alla seconda metà del IV secolo a. C. come elemento della produzione attica.

L'aspetto e le caratteristiche di fabbricazione lo collegano al vaso MA6, portando a ritenerli opera della stessa mano. La morfologia trova alcune forti similitudini con esemplari esposti in vari musei europei (Museo D'Arte dei Grigioni<sup>32</sup>, Museo Campano di Capua<sup>33</sup>). Nonostante una

<sup>29</sup> CVA, Tübingen, Antikensammlung Des Archäologischen Instituts Der Universität 7, 73, tav. 40, n. 5.

<sup>30</sup> DE JULIIS, *La ceramica geometrica della Daunia*, Sansoni, Firenze 1977 («Studi e materiali di etruscologia e antichità italiche», 16).

<sup>31</sup> MONTAGNA PASQUINUCCI, *La ceramica a vernice nera del Museo Guarnacci di Volterra*, «Mélanges de l'École Française de Rome», 1972, 84-1, pp. 379-384.

<sup>32</sup> CVA, Ostschweiz Ticino, 1, 8, tav.5, n. 21.

<sup>33</sup> CVA, Capua, Museo Campano 3, IV.E.G.20, tav. 15, n. 1.

certa variabilità formale che contraddistingue questa tipologia di vaso, la posizione dell'ansa invertita rispetto alla norma porta a ritenere che possa trattarsi di un elemento non originale. È altamente probabile, visto il degrado delle superfici e la presenza di terra e radici nei fori, che l'oggetto possa essere stato interrato per mascherare ulteriormente la sua non autenticità.

Valore stimato: 200-400 €.

### Reperto n° 8, MA4

*Oinochoe* a vernice nera.

Dimensioni: h 11,4 cm; Ø orlo 4,8 cm; Ø piede 5,3 cm.

*Oinochoe* a vernice nera<sup>34</sup>, bocca trilobata con labbro estroflesso, breve collo a profilo concavo, corpo globulare, ansa a bastoncino verticale sormontante, con attacco sull'orlo e sul corpo, piede ad anello. Corpo ceramico fine di colore marrone rossiccio (*Munsell Soil Color Chart* 5YR 5/4 *reddish brown*), vernice nera lucente (2.5YR 2.5/0 *black*) coprente l'esterno. A risparmio il fondo del corpo e la porzione del piede che attacca con il corpo, il piano di posa del piede e il fondo. Integra.

Ad una prima analisi il manufatto è riconducibile alla seconda metà del IV secolo a. C. come elemento della produzione magnogreca.

Anche per questo vaso l'aspetto e le caratteristiche formali portano a ritenere che possa appartenere ad un unico gruppo assieme a MA7, MA8, MA9, MA10 e MA11. La morfologia globulare del vaso trova similitudini nel repertorio della ceramica a vernice nera<sup>35</sup>, mentre l'attacco dell'ansa, sormontante e rientrante rispetto all'orlo, trova confronti tra le *oinochoai* della necropoli di Taranto<sup>36</sup>. Tuttavia, i confronti mostrano la spalla del vaso appena accennata, con un più sinuoso passaggio dal collo al corpo. Quella in esame, invece, mostra una spalla più accentuata. All'interno incrostazioni, forse calcaree o saline. Non ci sono tracce di terra inglobata

<sup>34</sup> Ricorda la forma in MOREL, *Céramique campanienne*, cit., 5633a.

<sup>35</sup> SPARKES, TALCOTT, *Black and plain pottery of the 6th, 5th and 4th centuries B.C.*, The American School of Classical Studies at Athens, Princeton 1970 («The Athenian Agora», XII), *oinochoe* n. 127, p. 63, 245, tav. 7.

<sup>36</sup> LIPPOLIS, *La necropoli ellenistica: problemi di classificazione e cronologia dei materiali*, in *Taranto. La necropoli: aspetti e problemi della documentazione archeologica tra VII e I sec. a.C.*, *Catalogo del Museo Nazionale Archeologico di Taranto III,1*, a cura di E. Lippolis, La Colomba, Taranto 1994, fig. 183, p. 245, in particolare gli esemplari di fase A2-B1.

nelle incrostazioni. Date la probabile appartenenza al gruppo sopra citato e la mancanza di terra all'interno delle incrostazioni è possibile che il vaso non sia autentico.

Valore stimato: 200-400 €.

### Reperto n° 9, MA3

*Skyphos* a vernice nera.

Dimensioni: h 13,2 cm; Ø 12,1 cm; Ø piede 5,4 cm.

Orlo esovero e appiattito, profonda vasca slanciata a profilo ovoidale rastremato verso il basso, basso piede a disco cavo. Coppia di anse orizzontali a bastoncino impostate sulle spalle, oblique con lieve curvatura verso l'alto. Corpo ceramico fine di colore rosato (*Munsell Soil Color Chart* 7.5YR 7/4 *pink*), vernice nera (2.5YR 2.5/0 *black*) coprente sia l'interno che l'esterno, ad eccezione del piano di posa del fondo del piede. Due linee incise parallele corrono sulla spalla tra le due anse. La vernice nera è fortemente degradata, facendo emergere il rosato del corpo ceramico. Il vaso si presenta malamente restaurato, con frammenti ricomposti, due lacune (una nei pressi dell'orlo, l'altra sulla pancia) chiuse con pasta biancastra (stucco) e due scheggiature (una sull'orlo e una sul piede). Si nota un'imperfezione sul piede. Incrostazioni di terra giallastra sparse all'esterno. Alcune di queste mostrano aloni.

Ad una prima analisi il manufatto è riconducibile alla seconda metà del IV- inizi III secolo a. C. come elemento della produzione magnogreca.

Sebbene esistano esemplari di *skyphos* con l'orlo svasato, non sono stati individuati esempi che presentino una tale inclinazione e l'appiattimento superiore. Inoltre, non sono stati riconosciuti in letteratura casi in cui sia presente l'associazione orlo svasato/piede a disco. Anche la morfologia delle anse, orizzontali con la ritorsione così vicina all'attacco, non trova confronti. La forma sembra una fusione tra uno *skyphos* e una *lekane*.

Il vaso non è autentico.

Valore stimato: 80-100 €.

### Reperto n° 10, MA2

*Lebes gamikos* sovraddipinto.

Dimensioni: h 36; Ø orlo 12,6 cm; Ø piede 8,7 cm.

*Lebes gamikos* con orlo a labbro revoluto verso il basso, ampia vasca ovoidale, anse sormontanti a nastro, sagomate, con *appliques* coniche con base a disco modanato a scozia sulla sommità, piede troncoconico. Il coperchio combacia con l'interno della bocca, ha corpo conico, lungo manico piriforme e slanciato, con *applique* sommitale composta da base a disco modanata a scozia e punta conica. La vasca è solcata da scanalature poco profonde rese a linee incise parallele, le quali danno forma a baccellatura su due registri, interrotta circa a metà dell'altezza da una fascia liscia. Gli attacchi delle anse sulla spalla sono decorati con foglie d'acanto a rilievo, applicate a parte, che risalgono lungo le anse per il primo tratto del loro sviluppo verticale. Sempre sulla spalla, da entrambi i lati, sono posti due ulteriori *applique*. Corpo ceramico fine e compatto, di colore arancione-rossastro (*Munsell Soil Color Chart 5YR 6/4 light reddish brown*). Ingobbio nero (*Gley 1 2.5/N black*) coprente tutta la superficie del vaso, a risparmio lo stelo troncoconico. Ottimo lo stato di conservazione, con la vernice ancora molto lucente e dai riflessi argentati particolarmente accentuati.

Decorazione sovraddipinta, consta sull'orlo di una fascia di ovuli e dardi dipinti. Nel lato A, sulla spalla, è presente una colomba fra tralci vegetali con terminazione a volute e un pendente. Ai lati di questa, oltre alle *appliques*, è dipinto un grappolo con viticci che si dipana dai suoi lati, mentre al di sotto di questi si riconoscono tre punti disposti a triangolo. Sul lato opposto (lato B), la spalla è decorata con un nastro rosso, i cui dettagli delle pieghe sono resi da sommarie pennellate bianche, in modo tale che sembri appeso agli *applique* plastici, oltre ai quali pendono in verticale i margini del nastro. Le estremità del nastro terminano con delle setole bianche, similmente a una sciarpa contemporanea<sup>37</sup>. Sulla fascia risparmiata dalla baccellatura al centro della pancia vi è un fregio di rosette bianche, il cui contorno dei petali è reso in arancione, con una benda rossa orizzontale che collega ogni rosetta a quella successiva. Parallelamente a ogni benda si sviluppano a ventaglio delle foglie bianche strette e allungate, con terminazione uncinata. Infine, sul piede, sono dipinti dei punti in giallo pallido. Le foglie d'acanto a rilievo che ornano l'attacco delle anse sono sovraddipinte in arancione diluito su bianco, il colore è talvolta abraso e rivela il rivestimento scuro sottostante. Il coperchio è decorato presso il labbro da una fascia di ovuli dipinti e incisi, alternati da punti dipinti. Tale fascia è distinta sia sopra che sotto da una doppia linea parallela incisa. Sopra a questa cornice sono dipinti dei punti allineati,

<sup>37</sup> Un particolare simile in BERNARDINI, *Vasi nello stile di Gnathia*, cit., tav. 41, 2.

talvolta separati da spazi più lunghi, che interrompono la sequenza. Al centro della parete scorre un ramo d'edera tipo *New Ivy*, con stelo curvilineo inciso, mentre le foglie e i corimbi sono dipinti. Attorno alla presa vi è una ulteriore fila di punti dipinti e una cornice con ovuli speculari a quella prossima all'orlo. Sovraddipinto di bianco anche l'*applique* superiore, da cui ora gran parte del colore si è scrostato.

Questa forma di *lebes gamikos* con decorazioni plastiche è rara, probabilmente di produzione metapontina<sup>38</sup>, anche se gli esemplari più simili provengono dalla necropoli di Taranto<sup>39</sup>. La forma dell'esemplare in esame si discosta per il piede dai casi metapontini, mentre è fedele ai modelli tarantini, sia dal punto di vista formale, sia per la sovraddipintura (per esempio la fascia a ovuli e dardi dipinta sul labbro, o le rosette sulla fascia liscia a metà della pancia). Tuttavia, la sintassi decorativa, propria del *Gruppo di Alessandria*<sup>40</sup>, è qui proposta con delle scelte particolari, come la benda rossa che collega le rosette sulla panca, oppure i grappoli d'uva senza il resto del ramo sulle spalle. Anche il rivestimento a vernice nera e il corpo ceramico non sono compatibili con quelli delle ceramiche antiche, mostrando dei fortissimi riflessi grigio-argentati e un anomalo impasto rossastro<sup>41</sup>. Particolare anche la presenza di incrostazioni solamente sul piede e sul coperchio, evidente tentativo di creare elementi che dissimulino la recente produzione del vaso.

Per questi motivi si ritiene il manufatto non autentico.

Valore stimato: 10000-15000 €.

## Reperto n° 11, MA1

*Phiale* apula.

Dimensioni: h 12,5 cm; Ø orlo 47,3 cm; Ø piede 17,9 cm.

<sup>38</sup> LIPPOLIS, *La necropoli ellenistica*, cit., p. 262.

<sup>39</sup> GRAEPLER, *Tonfiguren im Grab. Fundkontexte hellenistischer Terrakotten aus der Nekropole von Tarent*, Biering and Brinkmann, München 1997, p. 115, entrambi dalla tomba 68 di via Sardegna dell'11.8.1955, uno di questi edito già in FORTI, *La ceramica di Gnathia*, cit., tav. XX, b. Per Metaponto, LO PORTO, *Metaponto. La necropoli*, «Notizie degli scavi di antichità», 1966, fig. 69, p. 214.

<sup>40</sup> GREEN, *Gnathia and Other*, cit., p. 61.

<sup>41</sup> A tal proposito non deve trarre in inganno il *miltos* (ingobbio rossastro sul piede) presente anche sui *lebetes* tarantini. L'impasto tipico dei vasi del Gruppo di Alessandria e, in generale, delle produzioni ceramiche della colonia spartana è beige chiaro.

*Phiale* apula a figure rosse, con orlo a tesa squadrata, concavo nel lato inferiore, vasca emisferica a calotta schiacciata, anse a ponte a sezione costolata impostate sull'orlo fra due *appliques* a bottone, con un ulteriore *applique* a bottone sulla sommità centrale dell'ansa, piede troncoconico svasato. Corpo ceramico fine e compatto, di colore arancio (*Munsell Soil Color Chart* 7.5YR 7/4 *pink*). Rivestimento a vernice nera, sottile e opaca (Gley 1 2.5/N *black*). Su alcune porzioni delle parti risparmiata è steso irregolarmente un ingobbio rosso (2.5YR 5/8 *red*).

La decorazione inserita nel tondo presenta una testa femminile posta di profilo sinistro, con *kerkyphalos* con nastri svolazzanti, una *stephane* a raggi, orecchini a disco con pendenti e una collana a due giri di perle. Nel campo sono raffigurati degli elementi vegetali a girali e foglie. Il disco figurato è cinto da cornici concentriche, un motivo a onda verso l'interno, una stretta fascia a risparmio e un ramo di alloro verso l'orlo. Il labbro, all'esterno, è percorso da tratti neri verticali dipinti a distanza regolare. Il vaso è ricomposto da diversi frammenti.

Ad una prima analisi il manufatto è riconducibile all'ultimo trentennio del IV secolo a.C. come elemento della produzione tarantina/apula.

La testa di profilo di una donna è assai frequente sulle *phialai* apule, soprattutto del periodo tardo, dove sono altrettanto presenti riempitivi vegetali nel disco e cornici circolari a onda e ramo di alloro. Tra i numerosi esempi che si possono avanzare, si vedano la *phiale* S101355 di Tubinga<sup>42</sup>, la *phiale* 185 di Bellinzona<sup>43</sup> o la *phiale* B276 di Copenhagen<sup>44</sup>. Tuttavia, il rivestimento a vernice nera è incompatibile con un vaso antico, opaco, poco spesso e steso con superficialità, forse a causa di una cottura a temperature più basse della norma. Parimenti, il corpo ceramico è diverso da quello ravvisabile sulla ceramica apula. Le fratture dovute alla rottura del vaso e le incrostazioni terrose applicate sulla superficie, quindi, sono esito del tentativo del falsario di conferire credibilità a un oggetto ricomposto, dando l'impressione del rinvenimento in stato frammentario.

Il manufatto non è autentico.

Valore stimato: 900-1500 €.

<sup>42</sup> CVA, Tübingen, Antikensammlung des Archäologischen Instituts der Universität 7, tav. 9, n. 1-2.

<sup>43</sup> CVA, Ostschweiz Ticino 1, tav. 41, n. 11.

<sup>44</sup> CVA, Copenhagen, National Museum IV, D, tav. 268, n. 3.

### Reperto n° 12, M15

*Skyphos* sovraddipinto.

Dimensioni: h 11,4 cm; Ø 9,5 cm; Ø piede 5,1 cm.

*Skyphos* sovraddipinto con orlo verticale, corpo ovoide, anse a bastoncello impostate orizzontalmente appena sotto l'orlo e piede a disco. Corpo ceramico fine e compatto, di colore beige (*Munsell Soil Color Chart* 10YR 7/4 *very pale brown*). Vernice nera (Gley 1 2.5/N *black*) spessa e abbastanza lucente, copre il corpo e il piede. A risparmio la parte inferiore delle pareti dove, a breve distanza dal punto in cui si interrompe il rivestimento, è presente una sottile fascia orizzontale, sempre a vernice nera. La parte risparmiata è ricoperta dal *miltos*<sup>45</sup>, che nasconde il corpo ceramico.

La decorazione sovraddipinta si articola in un primo registro inquadrato da linee orizzontali incise, entro cui sono tracciati ovuli sia dipinti che incisi, alternati a punti dipinti; al di sotto di questo c'è una seconda fascia a meandro merlato; un terzo registro è reso da punti tracciati rapidamente e non perfettamente allineati. Sulla pancia è dipinto un ramo di vite *tipo Oxford*, con foglie alternate a viticci nella metà superiore, a cui si aggiungono anche i grappoli – rossi o gialli – nella parte inferiore. Sotto chiude il motivo una serie di tre punti disposti a triangolo con vertice verso il basso, posizionati a intervalli regolari.

Ben conservato, è reintegrato di una delle due anse e della porzione di parete circostante ad essa, come intuibile dalla interruzione abrupto della decorazione e dal rivestimento più opaco. Lievi abrasioni sul piede e sulle pareti. L'abrasione più consistente interessa la porzione inferiore dell'ansa non restaurata.

Ad una prima analisi il manufatto è riconducibile al terzo quarto del IV secolo a.C. come elemento della produzione tarantina.

Lo *skyphos* di tipo corinzio è una delle forme vascolari più diffuse di questa classe, e trova numerosissimi confronti: lo *skyphos* B115 di Karl-

<sup>45</sup> Trattasi di un ingobbio sottile, abbastanza diluito, che produce una colorazione rossastra. Per una definizione più articolata si veda il glossario in LANZA CATTI, *La ceramica di "Gnathia" dal Museo Nazionale Jatta di Ruvo di Puglia: ipotesi di ricontestualizzazione*, Roma 2008.

sruhe<sup>46</sup>, l'esemplare 8817 di Mainz<sup>47</sup>, il numero D.70.6.42 di Tours<sup>48</sup> e lo *skyphos* S79 di Bochum<sup>49</sup>. Il confronto regge anche a livello dimensionale.

Iconograficamente la raffigurazione si inserisce nella "fase media" dello "stile di Gnathia"<sup>50</sup>, dove nella maggioranza dei casi sotto la fascia a ovuli e punti appare il motivo dei tremuli rossi e gialli. Anche la presenza del meandro è attestata, scelta come alternativa dallo stesso Pittore della Rosa<sup>51</sup> o dal Pittore di Lecce 1075<sup>52</sup>. Lo schema della pancia invece è perfettamente riconoscibile nel lavoro del *Gruppo Sidewinder*, così chiamato perché nel decorare i rami di vite *tipo Oxford*, i viticci, i pampini e i grappoli, questi sono spostati trasversalmente rispetto al picciolo, ricordando il movimento di un crotalo. Pur non essendo sempre presente nella parte inferiore del ramo la traslazione laterale di questi elementi, è possibile riconoscere tale gruppo anche da altre caratteristiche: la colorazione rossa dei grappoli della porzione inferiore e l'arricchimento della decorazione sottostante al ramo di vite con una sequenza di tre punti disposti a triangolo col vertice rivolto verso il basso<sup>53</sup>. Questi ultimi elementi sono presenti sull'esemplare in esame e trovano confronti con lo *skyphos* 175 di Melbourne<sup>54</sup> e l'*oinochoe* 1133 di Lecce<sup>55</sup>, attribuiti al medesimo gruppo. Inoltre, sui vasi del *Gruppo Sidewinder* è attestato anche il motivo a meandro, riscontrabile sul cratere a campana di Napoli<sup>56</sup> e sull'*oinochoe* 434

<sup>46</sup> CVA, Karlsruhe, Badisches Landesmuseum 2,45, tav. 84, n. 11.

<sup>47</sup> CVA, Mainz, Romisch-Germanisches Zentralmuseum 2,43, tav. 22, n. 1.

<sup>48</sup> CVA, Tours and Bourges, Musée des Beux Arts et Musée Ddu Berry, 31, tav. 22, nn. 7-8.

<sup>49</sup> CVA, Bochum, Kunstsammlungen Der Ruhr-Universität 3,82, tav. 62, nn. 5-6.

<sup>50</sup> Queste sono le etichette usate in GREEN, *Gnathia Pottery in the Akademisches Kunstmuseum Bonn*, Mainz 1976 e nei lavori successivi dello stesso autore, che tuttavia necessitano una revisione.

<sup>51</sup> Si veda, per esempio, RUBINICH, *Ceramica e coroplastica dalla Magna Grecia nella Collezione De Brandis*, Trieste 2006, cat. n. 66, dove il ramo di vite è a pergolato.

<sup>52</sup> GREEN, *Gnathia and Other*, cit., p. 59. Per l'uso del meandro da parte di tale artigiano si veda il cratere a campana 1939.72 di Oxford, corrispondente al n. 9, Ibid. p. 86.

<sup>53</sup> WEBSTER, *Toward a classification of Apulian Gnathia*, «Bulletin of the Institute of Classical Studies», 15, 1968, p. 18; GREEN, *Gnathia Pottery*, cit., p. 9; ID., *Some Gnathia Pottery in the J. Paul Getty*, in *Vases in the J. Paul Getty Museum*, 3, a cura di M. True, J. Frel, The J. Paul Getty Museum, Malibu 1986 («Occasional Papers on Antiquities», 2), p. 136; *Ceramica sovraddipinta, ori, bronzi, monete della Collezione Chini nel Museo Civico di Bassano del Grappa*, a cura di G. Andreassi, Giorgio Bretschneider Editore, Roma 1995 («Collezioni e Musei Archeologici del Veneto», 39), p. 70; LANZA, *Ceramica di Gnathia al Museo di Antichità di Torino*, All'Insegna del Giglio, Mantova 2005 («Documenti di Archeologia», 41), p. 36.

<sup>54</sup> GREEN, *Some Gnathia Pottery*, cit., fig. 29, p. 135.

<sup>55</sup> BERNARDINI, *Vasi nello stile di Gnathia*, cit., tav. 38, n. 9.

<sup>56</sup> CVA, Napoli, Museo Nazionale, III, tav. 57, n. 1.

di Bassano<sup>57</sup>. Altro aspetto riconducibile a tale gruppo è la striscia nera orizzontale che introduce, nella parte inferiore della parete, la porzione risparmiata dalla vernice nera, presente sia sullo *skyphos* M15 sia su quello di Melbourne<sup>58</sup>.

La coerenza nelle caratteristiche formali e iconografiche permette di classificare il manufatto come autentico, riconoscendo in esso un vaso antico prodotto dal *Gruppo Sidewinder*.

Valore stimato: 1000-1500 €.

### Reperto n° 13, M14

*Epichysis* a rocchetto nello stile di Gnathia.

Dimensioni: h 16,8 cm; Ø piede 8,6 cm.

*Epichysis* a rocchetto nello stile di Gnathia, con beccuccio corto, obliquo e leggermente arcuato, collo lungo, ansa a nastro, spalla emisferica, corpo a rocchetto delimitato da una risega e piede a disco. Protomi leonine ai lati del punto di incrocio tra ansa, collo e beccuccio. Corpo ceramico fine e compatto, di un arancione abbastanza chiaro (*Munsell Soil Color Chart* 7.5YR 7/8 *reddish yellow*) e l'ingobbio è nero (10R 2.5/1 *black*). Lo stato di conservazione è buono.

Sulla spalla è presente una decorazione a ramo di vite, con doppia fila di grappoli, pampini e viticci ai lati dello stelo del ramo (*tipo Oxford*). La fascia rossa (7.5R 4/6 *red*) è l'unica decorazione che non sia di colore giallo (2.5YR 8/4 *pale yellow* e a tratti 2.5YR 7/4 *pale yellow*). Sul collo sono dipinti dei bastoncelli che raggiungono in basso la risega a inizio spalla. Sul corpo sono presenti due gruppi di tre punti ai lati di un grande cerchio centrale. Appena sopra il piede è presente una striscia orizzontale risparmiata dal rivestimento.

Ad una prima analisi il manufatto è riconducibile alla fine del IV secolo a. C. come elemento della produzione magnogreca.

Forma ceramica estremamente variegata, ne esistono di molti esempi simili<sup>59</sup>, tra i quali spicca l'*epichysis* trovata in Basilicata e ora conservata

<sup>57</sup> *Ceramica sovraddipinta, ori, bronzi*, cit., cat. n. 1.13.17.

<sup>58</sup> *Supra*, nota 54.

<sup>59</sup> CVA, Ostschweiz Ticino, 1, tav. 31, nn. 24-25; CVA, Compiègne, Musée Vivienel, 20, tav. 26, n. 6; CVA, Cambridge, Fitzwilliam Museum 1, 39, tav. 41, n. 2; CVA, Northampton, Castle Ashby, 36, tav. 56, nn. 1-3; CVA, Edinburgh, National Museums of Scotland, 32, tav. 32, nn. 5-6; CVA, Edinburgh, National Museums of Scotland, 32, tav. 32, nn. 7-8; CVA,

al British Museum<sup>60</sup>. La maggior parte delle *epichyseis* prese ad esempio presentano linguette verticali lungo il collo, come quella in esame. Anche la decorazione a pergolato è ampiamente attestata<sup>61</sup>, un esempio fra tutti l'*epichysis* n. 4 della tavola 52 di Bernardini<sup>62</sup>.

L'unico aspetto insolito è la decorazione del corpo cilindrico, dove i due gruppi di tre punti sono attestati, ma non su questa forma. Il grande cerchio, invece, viene riscontrato solamente in un altro vaso<sup>63</sup>, dove è utilizzata come intermezzo all'interno di una decorazione.

Date queste evidenze non ci sono anomalie tali da non considerare il manufatto autentico, pur mantenendo una piccola riserva per l'insolita decorazione presente sul corpo.

Valore stimato: 3500-5000 €.

### Reperto n° 14, M13

*Cup-skyphos* sovraddipinto.

Dimensioni: h 6,8 cm; Ø 8 cm; Ø piede 4,2 cm.

*Cup-skyphos* sovraddipinto con orlo verticale leggermente esovero, vasca emisferica, anse orizzontali a bastoncino applicate appena sotto al labbro e piede a disco con doppia risega, digradante verso l'alto, con corto stelo cilindrico. Corpo ceramico fine e compatto, di colore arancione-rosato (10YR 7/8 *yellow*, presso il piede).

Vernice nera (Gley 1 2.5/N *black*) spessa e abbastanza lucente, coprente la vasca e il piede, mentre è risparmiato il corto stelo.

Edinburgh, National Museums of Scotland, 32-3, tav. 32, nn. 1-2; CVA, Philadelphia, University Museum 1, 19, Fig.3.5, tav. 26, nn. 1-2; CVA, Philadelphia, University Museum 1, 19-20, fig.3.6, tav. 26, nn. 3-5; CVA, Philadelphia, University Museum 1, 35, fig. 5.13, tav. 38, nn. 1-4; CVA, Urbana-Champaign, University of Illinois 1, tav. 50, nn. 2-3; CVA, Malibu, J. Paul Getty Museum 3, tavv. 173, n. 1-4, 175, n. 1; CVA, Adolphseck, Schloss Fasanerie 2, tav. 75, n. 9-10; CVA, Adolphseck, Schloss Fasanerie 2, tav. 75, nn. 11-12; CVA, Goteborg, Public Collections, 84, 85, fig.251, tav. 39, nn. 4-5; CVA, Moscow, Pushkin State Museum of Fine Arts 2, tav. 26, nn. 1-2; CVA, Moscow, Pushkin State Museum of Fine Arts 2, tav. 26, nn. 3-4; CVA, Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum 1, tav. 50, nn. 8.12.

<sup>60</sup> CVA, London, British Museum 2, Ives.9, tav. (92) 12.9.

<sup>61</sup> GREEN, *The Gnathia Pottery of Apulia*, in *The Art of South Italy. Vases from Magna Graecia*, a cura di M. H. Mayo, K. Hamma, Virginia Museum of Fine Arts, Richmond 1982, pp. 252-279, n. 133; GREEN, *Motif Symbolism and Gnathia Vases*, in *Beiträge zur Ikonographie und Hermeneutik. Festschrift für N. Himmelmann*, a cura di H. U. Cain, H. Gabelmann, D. Salzmann, P. von Zabern Publisher, Mainz 1989, pp. 221-226, tav. 42 n. 1, tav. 42 n. 3.

<sup>62</sup> BERNARDINI, *Vasi nello stile di Gnathia*, cit., tav. 52 n. 4.

<sup>63</sup> *Ibid.*, tav. 46 n. 5.

La decorazione, sul lato A, consta di una fascia ad ovuli dipinti e incisi, alternati a punti dipinti, seguita da una fascia a tremuli rossi e gialli e da una fila di punti disallineati. Le tre fasce sono intervallate tra loro da una doppia linea incisa. Al di sotto della fila di punti è sovraddipinto un tralcio di vite a pergolato, coi due rami verticali che inquadrano nel campo centrale uno specchio disposto orizzontalmente, su una base resa a doppia linea di puntini. Sul lato B, presso l'orlo, è riportata una sequenza di ovuli incisi e dipinti alternata a punti, seguita da una doppia linea incisa con, al di sotto, una sequenza alternata di Y e tre punti disposti a triangolo col vertice verso il basso. Ai lati pendono due rami di edera verticali, leggermente convergenti verso il centro, dove il ramo è inciso e le foglie di edera dipinte da ambo i lati. Al centro di questa sequenza, nel campo, è dipinta una rosetta a petali circolari.

Ben conservato, l'ansa sinistra (vista dal lato A) è stata reintegrata tramite restauro. La lacuna, pur dipinta di nero, è chiaramente distinguibile per lucentezza e qualità dal rivestimento del resto del vaso. Anche il piede è reintegrato, come intuibile osservando il corpo ceramico nella porzione inferiore delle pareti, più chiaro e meno liscio.

Ad una prima analisi il manufatto è riconducibile ad un periodo compreso tra il primo e ultimo quarto del III secolo a. C.<sup>64</sup> come elemento della produzione tarantina/apula.

Nel complesso la forma trova confronti con diverse *cup-skyphoi*, tra le quali quella di Napoli<sup>65</sup>, il B619 conservata all'Hermitage<sup>66</sup>, il 1180 del Museo Civico d'Archeologia Ligure<sup>67</sup> e il 35291 della Collezione Jatta<sup>68</sup>. Tuttavia, la forma del piede è anomala, priva di confronti diretti. La stessa resa a doppia risega del piede ha un profilo eccessivamente spigoloso per trattarsi di un prodotto antico. Parimenti sono anomali i due solchi circolari concentrici – larghi circa 1 mm – che si trovano sulla base di ap-

<sup>64</sup> Fase C, in LIPPOLIS, *La necropoli ellenistica*, cit., fig. 185, p. 248.

<sup>65</sup> CVA, Napoli, Museo Nazionale 3, IV, E, 10, tav. 59, n.5 (senza inventario); con 9 cm di altezza e 8,5 cm di diametro.

<sup>66</sup> CVA, St. Petersburg, State Hermitage Museum 6, 31-32, tav. 29, nn. 1-2; con 7 cm di altezza e 8 di diametro.

<sup>67</sup> CVA, Museo Civico D'Archeologia Ligure di Genova Pegli e Collezione del Castello d'Albertis 1, IV, D, S, 3, tav. 1, nn. 3-4; con 8 cm di altezza e 15,2 di diametro. Ma la misura è eccessiva, probabilmente si è tenuto conto anche dell'ampiezza delle anse, considerando che l'esemplare dell'Hermitage, contando le anse, misura 14,4 cm

<sup>68</sup> LANZA CATTI, *La ceramica di "Gnathia"*, cit., cat. n. 117; alto 7,2 cm e con diametro di 8,7 cm.

poggio del piede stesso, così come il profilo del corto stelo che sale quasi verticalmente, invece che rastremandosi verso l'alto.

Il motivo decorativo del ramo di vite a pergolato che racchiude un oggetto o una figura umana al centro può essere ricondotto al Pittore della Rosa<sup>69</sup>. Non sembra però sua la mano che decora questo manufatto, in quanto i dettagli del ramo sono molto più sommari e meno curati, in particolare i pampini e i viticci. Anche il periodo attribuibile alla forma non coincide con quello relativo all'attività di tale pittore, ponendosi circa mezzo secolo dopo la sua attività. È possibile, quindi, appartenga alla cosiddetta "cerchia del Pittore della Rosa"<sup>70</sup>, ovvero una serie di artigiani che riprendono lo stile del più noto pittore, con una resa tuttavia meno raffinata. Esempio di produzione tarda ancora influenzata dai suoi schemi è il sopracitato *cup-skyphos* 1180 di Genova<sup>71</sup>, che condivide con questo in esame il motivo a pergolato, la presenza di oggetti nel campo centrale, e la decorazione del lato B, con ovuli dipinti e incisi, sottostante alternanza di foglie di edera a Y e tre punti, rami di edera pendenti ai lati e rosetta centrale.

Anche i colori della sovraddipintura, caratterizzati da una tonalità di giallo più aranciata del normale, potrebbero essere stati ritoccati in epoca moderna.

In sintesi, pur con grossolane integrazioni moderne, il complesso forma-decorazione potrebbe appartenere a un manufatto antico.

Valore stimato: 1000-1500 €.

### Reperto n° 15, M12

*Oinochoae* sovraddipinta.

Dimensioni: h 19,3 cm; larg. 7,7 cm; Ø piede 7 cm.

*Oinochoe* con bocca trilobata, collo cilindrico, corpo ovoide slanciato, ansa a nastro sormontante per un brevissimo tratto e piede ad anello. Corpo ceramico fine e compatto, di colore rosato (*Munsell Soil Color Chart* 2.5YR 8/3 *very pale brown*). Vernice nera (Gley 1 2.5/N *black*) spessa e abbastanza lucente, ben conservata, coprente tutto il vaso, ad eccezione

<sup>69</sup> GREEN, *Gnathia Pottery*, cit., p. 4; Id., *Some Gnathia Pottery*, cit., pp. 117-123; Id., *Gnathia and Other*, cit., pp. 58-59.

<sup>70</sup> Per alcuni esempi, si veda LANZA CATTI, *La ceramica di "Gnathia"*, cit., pp. 37, 44, 46.

<sup>71</sup> *Supra*, nota 67.

della porzione inferiore delle pareti. L'area risparmiata e il fondo esterno sono ricoperte di *miltos*.

La decorazione parte dal collo con un registro a ovuli dipinti e incisi alternati a punti dipinti. Segue una fascia a meandro e una di pendenti campiti con tre punti sotto ognuno di essi. Ogni sequenza è intervallata da una doppia linea parallela incisa. Sulla pancia, al di sopra della zona di massima espansione, è sovraddipinto un ramo di vite *tipo Oxford*, con alcuni dei grappoli della parte inferiore resi in rosso (2.5YR 4/6 red). L'ornato è chiuso da una serie orizzontale di gruppi di tre punti disposti a triangolo col vertice verso il basso, a distanza regolare.

Ad una prima analisi il manufatto è riconducibile all'ultimo quarto del IV secolo - primo quarto del III a. C. come elemento della produzione apula.

Tra i numerosi confronti ci sono l'*oinochoe* della tomba US 27 del 10.7.1992 di Oria<sup>72</sup>, la 5797 della tomba 8/1968 di Vaste-Poggiardo<sup>73</sup>, la 35303 della Collezione Jatta<sup>74</sup> o quella della tomba 588 di Vaste-Fondo Melliche<sup>75</sup>. Se si esclude la seconda di quelle proposte, alta 27 cm, le altre presentano dimensioni prossime all'esemplare in esame.

La decorazione sovraddipinta, così come il *miltos* e il rivestimento, sono affini allo *skyphos* M15 (cat. n. 12) e, come per quest'ultimo, permette di attribuire il vaso al *Gruppo Sidewinder*<sup>76</sup>. Anche qui, infatti, si trova il ramo di vite con alcuni grappoli di colore rosso e i gruppi di tre punti sottostanti, schemi che hanno paralleli sull'*oinochoe* 433 e 434 della Collezione Chini<sup>77</sup>, nonché sulla 5999 del Museo di Antichità di Torino<sup>78</sup>. Nello stesso gruppo, esattamente come evidenziato per lo *skyphos* M15, non è insolito che il motivo a tremuli rossi e gialli sia sostituito da una fascia a meandro. A riguardo, l'*oinochoe* in esame trova confronto diretto

<sup>72</sup> SEMERARO, *Contesti con monete dalla necropoli di Fondo Giuliano a Vaste*, in *Vetustis novitatem dare. Temi di antichità in ricordo di Grazia Angela Maruggi*, a cura di G. Andreassi, A. Cocchiari, A. Dell'aglio A., Scorpione Editrice, Taranto 2013, p. 383, fig. 6,1.

<sup>73</sup> DELLI PONTI, *Vaste - Poggiardo (LE). La necropoli di Fondo Aia*, «Studi di Antichità», 1996, 9, cat. n. 76, p. 133.

<sup>74</sup> LANZA CATTI, *La ceramica di "Gnathia"*, cit., cat. n. 8.

<sup>75</sup> *Archeologia dei Messapi*, Catalogo della mostra (Lecce, Museo Provinciale "Sigismondo Castromediano", 7 ottobre 1990 - 7 gennaio 1991), a cura di F. D'Andria, Edipuglia, Bari 1990, cat. n. 221, p. 145.

<sup>76</sup> Per la bibliografia, si veda *supra* nota 53.

<sup>77</sup> *Ceramica sovraddipinta, ori, bronzi* cit., rispettivamente cat. nn. 1.13.16 e 1.13.17.

<sup>78</sup> LANZA, *Ceramica di Gnathia*, cit., cat. n. 4.

in quella di Oria<sup>79</sup>, con la quale condivide anche la presenza dei pendenti a concludere la decorazione sul collo.

Peculiare risulta la stesura di colore a secco, talvolta più chiaro e brillante rispetto alla colorazione originaria, che pare voler integrare i punti in cui questa è degradata nel tempo. Tuttavia, la mano che opera questi “restauri” è piuttosto imprecisa e in diversi casi crea una decorazione con errori di sovrapposizione.

Nonostante quest’ultima particolarità, evidentemente riferibile ad un maldestro tentativo moderno di restauro, gli elementi formali e iconografici suggeriscono l’autenticità del manufatto.

Valore stimato: 700-1000 €.

### **Reperto n° 16, M11**

*Oinochoae* sovraddipinta.

Dimensioni: h 26,1 cm; larg. 10,4 cm; Ø piede 9 cm.

*Oinochoe* con bocca trilobata, corpo ovoide con la parte centrale della pancia maggiormente espansa, ansa a nastro sormontante, piede ad anello. Corpo ceramico fine e compatto, di colore beige (*Munsell Soil Color Chart* 10YR 8/4 *very pale brown*). Vernice nera (*Gley* 1 2.5/N *black*) abbastanza lucente, spessa e coprente tutta la superficie del vaso, ad eccezione della parte inferiore della parete, dove sulla zona risparmiata appaiono delle pennellate irregolari ad andamento orizzontale. Anche il piede è rivestito.

La decorazione sul collo parte in alto con una fascia di ovuli dipinti, alla quale segue una fascia ad S inclinate, dei punti dipinti allineati orizzontalmente, una fascia rossa, un motivo a meandro rivolto a sinistra e un ramo rosso con viticci, pampini e grappoli pendenti solo sul lato inferiore. Sulla pancia sono sovraddipinte due foglie di edera a Y, tre fiori con petali allungati, in mezzo ai quali sono posti dei cerchi non campiti interamente. Chiude la sequenza un allineamento orizzontale di punti dipinti.

Ad una prima analisi il manufatto è riconducibile alla seconda metà del IV secolo a. C. come elemento della produzione magnogreca.

La forma dell’*oinochoe* si discosta per alcuni particolari dall’esemplare precedente (M12), soprattutto per il profilo meno sinuoso delle pareti, per l’ansa più sormontante che piega a gomito verso il basso e per le dimen-

<sup>79</sup> *Supra*, nota 72.

sioni maggiori. Queste sono, tuttavia, caratteristiche compatibili con le *oinochoai* magnogreche della seconda metà del IV secolo<sup>80</sup>, che possono raggiungere 26 cm di altezza, come la 4445 del Museo di Antichità di Torino<sup>81</sup>, la 36771 della Collezione Jatta<sup>82</sup> o la 431 della Collezione Chini<sup>83</sup>. Con quest'ultima ha in comune lo stile con cui è reso il ramo di vite, con viticci, pampini e grappoli traslati lateralmente, come spesso avviene nella produzione del *Gruppo Sidewinder*<sup>84</sup>. A tal proposito si è già visto<sup>85</sup> che il motivo a meandro compare su queste forme, oltre ad essere attestato anche il motivo ad S inclinate (*oinochoe* 36812 della Collezione Jatta<sup>86</sup>) e le rosette nella parte centrale della pancia (tomba US 27 del 10.7.1992 di Oria<sup>87</sup>). Tuttavia, questo repertorio della ceramica sovraddipinta viene qui riportato in maniera incoerente, tale da denotare una mancata comprensione della posizione di tali elementi nella sintassi decorativa. Non è comune, infatti, trovare un ramo rosso privo degli altri elementi vegetali costituenti la vite, come succede sul collo, sopra il motivo a meandro. Anche i fiori hanno dimensioni di gran lunga superiori alla norma, con dei petali di forma eccessivamente allungata che occupano la pancia del vaso in uno schema del tutto anomalo.

Sulla base di queste incongruenze il manufatto è da considerarsi non autentico.

Valore stimato: 600-800 €.

### Reperto n° 17, M8

*Lekythos* nello stile di Gnathia.

Dimensioni: h 16,7 cm; Ø 4,5 cm; Ø piede 5,7 cm; spessore ansa 0,42 cm.

*Lekythos* nello stile di Gnathia. Alto bocchello campanulato, corpo ovoidale, ansa verticale, piede con scanalatura. Corpo ceramico fine e compatto, di un arancione abbastanza chiaro (*Munsell Soil Color Chart*

<sup>80</sup> Si veda, a proposito, LIPPOLIS, *La necropoli ellenistica*, cit., fig. 183, p. 245.

<sup>81</sup> LANZA, *Ceramica di Gnathia*, cit., cat. n. 3.

<sup>82</sup> LANZA CATTI, *La ceramica di "Gnathia"*, cit., cat. n. 9.

<sup>83</sup> *Ceramica sovraddipinta, ori, bronzi* cit., cat. n. 1.3.18.

<sup>84</sup> Un altro esempio in GREEN, *Some Gnathia Pottery*, cit., fig. 28, p. 135.

<sup>85</sup> *Supra*, cat. n. 15, in riferimento all'*oinochoe* M12.

<sup>86</sup> LANZA CATTI, *La ceramica di "Gnathia"*, cit., cat. n. 10.

<sup>87</sup> SEMERARO, *Contesti con monete*, cit., p. 383. Ad ogni modo, va puntualizzato che è più consueto vederli occupare il centro del ramo di vite a pergolato o la parte posteriore di forme potorie quali *skyphoi* e *cup-skyphoi*.

7.5YR 7/8 *reddish yellow*). Vernice nera (10R 2.5/1 *black*) lucente e coprente tutta la superficie del vaso, ad eccezione della parte sopra al piede. La decorazione, sovraddipinta con un colore giallognolo/biancastro (2.5Y 8/3 *pale brown*), consta in una serie di bastoncelli verticali sul collo, un motivo ad onde correnti destrorse e una spessa fascia verniciata sulla spalla, un reticolo molto fitto seguito da due linee orizzontali sul corpo. È presente una linea rossa (7.5R 4/6 *red*) molto fine che segue il profilo superiore dell'orlo, probabilmente segno di un restauro moderno.

Lo stato di conservazione è complessivamente buono, anche se è presente una crepa all'attaccatura dell'ansa e in alcuni punti la vernice si è completamente scrostata. Anche la bocca è sbeccata.

Ad una prima analisi il manufatto è riconducibile ad un periodo che va dall'ultimo quarto del IV secolo all'inizio del III secolo a. C. come elemento della produzione magnogreca.

La decorazione a reticolo è attestata per questa forma ceramica<sup>88</sup>, un probabile richiamo alle reti di rafia che avvolgevano questi contenitori<sup>89</sup>. Gli esempi di *lekythoi* con decorazioni a reticolo sono quindi numerosi e, sebbene nella maggior parte dei casi la decorazione ad onda parta dal basso<sup>90</sup> e che proceda verso sinistra<sup>91</sup>, in realtà sono attestati anche casi assolutamente simili a quello in esame<sup>92</sup>. Anche le misure sono attestate, caratterizzandola come una *lekythos* di grandi dimensioni<sup>93</sup>.

<sup>88</sup> REDAVID, *La ceramica "di Gnathia" nella necropoli occidentale di Egnazia*, Schena Editore, Fasano 2010.

<sup>89</sup> GREEN, *Gnathia and Other*, cit.

<sup>90</sup> LANZA, *Vasi a reticolo della Collezione Moschini al Museo di Antichità di Torino: riflessioni sulla storia del collezionismo e su una classe ceramica*, «Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte», 2004, 20, pp. 21-52, tav. IV, n. 8; BERNARDINI, *Vasi nello stile di Gnathia*, cit., tav. 50 nn. 1, 5; PIANU, *La necropoli meridionale di Eraclea. Le tombe di IV e III secolo a.C.*, Quasar, Roma 1990, tav. XI, n. 4; tav. XIX, n. 3; DELLI PONTI, *Vaste - Poggiardo*, cit., n. 144; *Ceramica sovraddipinta, ori, bronzi* cit., n.1.1.15 (inv. 469).

<sup>91</sup> CVA, Capua, Museo Campano 4, IV.D., tav. 2, n. 2

<sup>92</sup> LANZA, *Ceramica di Gnathia*, cit., *lekythos* a reticolo n. 23; BENEDETTI, *La ceramica tipo Saint Valentin, sovraddipinta e a reticolo*, in *La Collezione Lagioia. Una raccolta storica dalla Magna Grecia al Museo Archeologico di Milano*, a cura di G. Sena Chiesa, Comune di Milano, Milano 2004, nn. 256, 264; BOURA, RUBINICH, *Gnathia e dintorni. Terrecotte dei Civici Musei di Udine*, Quasar, Trieste 2003, n. 27 (Inv. n. 1516).

<sup>93</sup> CVA, Karlsruhe, Badisches Landesmuseum 2, 43, tav. 82, n. 6; CVA, Karlsruhe, Badisches Landesmuseum 2, tav. 82,n. 7; CVA, Karlsruhe, Badisches Landesmuseum 2, tav. 82, n. 8; CVA, Zurich, Offentliche Sammlungen, 49, tav. 32, n. 5; CVA, Zurich, Offentliche Sammlungen, 49, tav. 32, n. 6; CVA, Ostschweiz Ticino, 1, Beilage 82.13, tav. 3, n. 9; CVA, Mainz, Romisch-Germanisches Zentralmuseum 2, tav. 25, n. 4; CVA, Ostschweiz Ticino 1,

Dal momento che tutte le informazioni in nostro possesso rientrano nelle più comuni caratteristiche delle *lekythoi*, non ci sono elementi che portino a dubitare dell'autenticità del manufatto.

Valore stimato: 1000-2000 €.

### Reperto n° 18, M7

*Alabastron* sovraddipinto.

Dimensioni: h 15,1 cm; Ø orlo 4,5 cm; Ø piede 3,7 cm.

*Alabastron* nello stile di Gnathia con ampio labbro a tesa appiattito, collo cilindrico distinto da una lieve risega dal corpo ovoidale allungato. Il piede si presenta a disco modanato con alto elemento di raccordo cilindrico. Corpo ceramico fine e compatto, di colore nocciola rosato. Vernice nera spessa e poco lucente, stesa con meno cura nella parte inferiore delle pareti. Si conserva integralmente, ad eccezione di una piccola scheggiatura sul piede.

La decorazione vede una testa femminile di profilo sinistro, con *sakkos* a nastri pendenti dallo *chignon* e una *stephane* a raggi. Ai lati si dipanano girali ritorti in volute, composti quasi simmetricamente. Presso le spalle sono disposte per fasce orizzontali una doppia linea incisa, ovuli dipinti, un'altra doppia linea incisa e una fila di punti dipinti. Sotto la testa scorrono due linee parallele incise, un motivo a onda corrente verso destra (se si osserva la parte nera risparmiata dalla sovraddipintura bianca nella parte superiore) e un'altra doppia linea incisa.

Ad una prima analisi il manufatto è riconducibile alla seconda metà del IV secolo a.C. come elemento della produzione tarantina.

Lo schema a testa femminile di profilo tra girali è ricorrente sia nella produzione apula a figure rosse sia in quella sovraddipinta. In questo caso i girali sono resi nella sequenza codificata dal *Gruppo Dunedin* per le forme chiuse: presso la testa due girali a uncino rivolti verso l'interno, poi girali più ampi spiraleggianti, segue un ramo con un fiore e girali a volute nella parte terminale e altri girali con fiori rivolti verso l'esterno<sup>94</sup>. Col *Gruppo Dunedin* trova confronti anche il profilo della figura femminile,

Beilage 86.51, tav. 28, n. 28; CVA, Ostschweiz Ticino, 1, Beilage 86.50, tav. 28, n. 27; CVA, Zurich, Offentliche Sammlungen, 61-62, tav. 47, nn. 21-22; CVA, Aberdeen University, Marischal Collection 1, tav. 45, n. 7; CVA, Taranto, Museo Nazionale 2, IV.D.R.5, tav. 33, nn. 2-3.

<sup>94</sup> GREEN, *Gnathia Pottery*, cit., p. 8; ID, *Gnathia and Other*, cit., p. 59.

con lungo collo, testa inclinata verso l'alto, mento arrotondato e sporgente e naso lungo, poco aggettante e appuntito<sup>95</sup>. Va tuttavia segnalata la presenza di consistenti ritocchi eseguiti in un periodo recente, frutto di un restauro reintegrativo molto libero e di mano poco ferma: è ripassata la fascia bianca che delinea le onde in basso, probabilmente tutto l'incarnato chiaro della figura e la campitura arancione costituente la parte posteriore del collo, dove sono state stese brevi pennellate in diverse direzioni, probabilmente per reintegrare una sovraddipintura originale scrostatasi.

Per questi motivi il vaso è da ritenersi autentico.

Valore stimato: 3500-5000 €.

### Reperto n° 19, M6

*Lebes* sovraddipinto.

Dimensioni: h 9,7 cm; Ø orlo 6 cm; Ø piede 5,5 cm; coperchio: h 3,5 cm; Ø orlo 5,7 cm.

*Lebes gamikos* sovraddipinto con coperchio troncoconico a presa cilindrica desinente a pomello. Il labbro è verticale e lievemente estroflesso, collo cilindrico, spalla inclinata, corpo emisferico, alte anse a bastoncino impostate verticalmente sulla spalla, piede a disco modanato congiunto al corpo da breve elemento di raccordo cilindrico. Corpo ceramico fine e compatto, di colore rosato. Si conserva integralmente. La vernice è spessa e poco lucente, copre tutto il vaso eccetto l'elemento di raccordo col piede, rivestito da *miltos* (ingobbio rossastro) in gran parte abraso.

Sul collo è tracciata una decorazione a ovuli dipinti e incisi alternati a punti dipinti, inscritti tra due doppie linee parallele incise in orizzontale, sulla spalla vi sono bastoncini gialli, chiusi da una doppia linea incisa sulla carenatura sotto cui vi è una fila di punti dipinti. Sulla pancia, su un solo lato, è dipinta una testa femminile in profilo sinistro, con *kerkyphalos* con nastri svolazzanti. La decorazione del campo consiste in girali vegetali non simmetrici ai lati della testa. In basso chiude la pancia una doppia linea incisa sotto cui scorre una fascia di ovuli dipinti e incisi alternati a punti dipinti. Sul coperchio sono quasi evanidi i bastoncini gialli disposti a raggiera.

<sup>95</sup> Ad esempio, GREEN, *Gnathia Pottery*, cit., tav. 12. Per le teste dipinte dal Gruppo Dundenin, ID., *Some painters of Gnathia vases*, «Bulletin of the Institute of Classical Studies», 1968, 15, pp. 34-50, tavv. VII-VIII.

Ad una prima analisi il manufatto è riconducibile al terzo quarto del IV secolo a.C. come elemento della produzione tarantina.

Il vaso, analogamente a quello che precede, è decorato con una sitassi simile, ossia la testa femminile tra girali vegetali. Sia la composizione dei girali sia il profilo della testa sono compatibili con lo stile del *Gruppo Dunedin*<sup>96</sup>. In particolare, la testa femminile trova buoni confronti con la *pelike* 1204 di Bonn. Di questo gruppo sono note anche decorazioni su *lebetes*, per esempio l'esemplare n. 15 di Cambridge<sup>97</sup>, dove gran parte degli ornamenti fitomorfi sono sostituiti dalle ali ai lati del volto<sup>98</sup>, e con il *lebes* A1024 di Bruxelles<sup>99</sup>, vicino sia per la resa della testa femminile sia per il tracciato dei girali ai lati di questa. Come nel vaso precedente, l'*alabastron* M6, anche qui sono presenti delle tracce di restauro reintegrativo delle parti dove il colore sovraddipinto si è scrostato dal volto femminile, in particolare l'occhio e l'attaccatura della chioma. Non si possono escludere, tra i ritocchi recenti, le linee arancioni che rendono i dettagli della capigliatura e del viso, sia su questo vaso sia su quello precedente, dal momento che non sono caratteristiche proprie dello stile del *Gruppo Dunedin*.

Per questi motivi il manufatto si può ritenere autentico.

Valore stimato: 2000-3000 €.

### Reperto n° 20, M5

*Oinochoe* apula a figure rosse.

Dimensioni: h 28 cm; Ø piede 6,4 cm.

*Oinochoe* a bocca trilobata, con labbro leggermente revoluto all'esterno, collo alto a profilo concavo, corpo ovoidale, ansa a nastro sormontante, impostata verticalmente dal labbro alla spalla, piede campanulato. Corpo ceramico fine e compatto (*Munsell Soil Color Chart* 10YR 7/4 *pale brown*). Vernice coprente (Gley 1 2.5/N *black*). Integro, con la sovraddipintura leggermente evanida (il colore si conserva abbastanza bene sulla testa, sul collo e sui fiori).

<sup>96</sup> Si veda *supra* la bibliografia citata in merito all'*alabastron* M7.

<sup>97</sup> GREEN, *Some painters*, cit., p. 43, tav. VIIe.

<sup>98</sup> ID., *Gnathia Pottery*, cit., p. 8, tav. 13.

<sup>99</sup> CVA, Brussels, Musée Royaux Du Cinquantenaire, 1, IV.D.c, tav. 2, n. 9.

Decorazione figurata posizionata nella parte alta della pancia, data da una testa femminile in profilo sinistro, con *kekryphalos* arricchito da nastri e collana a doppio filo di perle al collo. Il pessimo stato di conservazione del colore non permette tuttavia di vedere gli ornamenti alle orecchie. Ai lati della figura si osserva un motivo simmetrico dato da foglie di palmetta e girali vegetali, che continua lungo il corpo del vaso fino ad incontrarsi nel lato opposto a quello della testa femminile. Nella metà inferiore della pancia sono presenti delle baccellature realizzate ad incisione. La decorazione è presente anche sul collo, con linee verticali bianche rastremate verso il basso che si fermano a pochi centimetri dall'orlo, in corrispondenza di una linea orizzontale arancione. Le spalle sono decorate con un registro di fiori e sfere campite alternate. L'orlo è ornato da ovoli a rilievo e da un volto antropomorfo, quest'ultimo posizionato nel punto di attaccatura tra ansa e bocca.

Ad una prima analisi il manufatto è riconducibile alla fine IV secolo a.C. come elemento della produzione tarantina.

Benché la decorazione figurata con una testa di donna entro racemi sia attestata in altre *oinochoai*, i racemi non corrono lungo tutta la pancia del vaso ma solitamente terminano in una palma con un puntino al centro nella parte opposta rispetto al volto femminile<sup>100</sup>. Inoltre, questa decorazione di solito ricopre per intero la pancia del vaso e non è quindi presente in concomitanza con una *bacellatura*. Le *oinochoai* con il corpo decorato da baccellature verticali, inoltre, sono riscontrabili principalmente nella produzione attica (che poi si diffonde anche in Apulia) a vernice nera dell'ultimo quarto del V secolo<sup>101</sup>, ben prima del periodo ipotizzato per il manufatto in esame. Le linee verticali lungo il collo delle *oinochai* sono una decorazione tipica della produzione apula, mentre la decorazione sulla spalla con registro di fiori e sfere campite alternate è meno diffusa.

Le misure di questa *oinochoe* sono compatibili con quelle di altre *oinochai*. Tuttavia, per tutte le incongruenze relative alla decorazione figurata, alla luce delle ricerche sino ad ora effettuate, si ritiene che si tratti di un falso.

Valore stimato: 2000-4500 €.

<sup>100</sup> CVA: Glasgow, Glasgow Collections, 35, tav. 35, nn. 10-12. CVA: Philadelphia, University Museum 1, fig.2.5, tav. 14, nn. 1-4. CVA: Philadelphia, University Museum 1, fig.2.6, tav. 15, nn. 1-4. CVA: Malibu, J. Paul Getty Museum 3, tav. 168, nn. 5-8.

<sup>101</sup> *Ceramica sovraddipinta, ori, bronzi*, cit.

## Reperto n° 21, M4

*Kantharos* sovraddipinto.

Dimensioni: h 14,9 cm; Ø 13,7 cm; Ø piede 6,6 cm.

*Kantharos* con labbro leggermente estroflesso, vasca ovoidale e ristretta verso il basso, anse ad anello verticale, breve stelo troncoconico e piede ad anello modanato nella parte inferiore. Il corpo è impreziosito da basse baccellature rese a linee incise parallele, che partono alcuni centimetri sotto l'orlo, terminando a livelli diversi nella parte inferiore della vasca, dove è tracciata una linea orizzontale di chiusura. Corpo ceramico fine e compatto, di colore beige-rosato (*Munsell Soil Color Chart* 7.5YR 7/4 pink). La vernice nera (*Gley* 1 2.5/N black) è spessa e poco lucente, riveste tutto il vaso tranne il piede e la parte inferiore delle pareti, a risparmio.

La decorazione sovraddipinta si concentra nella fascia risparmiata sotto l'orlo, distinta dalla sottostante baccellatura per mezzo di una linea gialla, a sua volta dipinta. Sul lato A, al centro, sono rappresentate due colombe affrontate, una rivolta a sinistra appoggia una zampa sull'animale di piccole dimensioni, difficile da distinguere, che viene beccato dall'uccello a destra, rivolto a sinistra. Dai lati si dipanano dei tralci vegetali a doppia voluta, arricchiti da fiori e riccioli interposti. Sul lato B sono sovraddipinti due rami secchi convergenti verso il centro, occupato da un grande punto a forma di uovo. Le anse, in corrispondenza dell'attacco inferiore, sono decorate con un motivo di bastoncelli, mentre sul piede è riprodotta una sequenza di punti lievemente disallineati.

Ad una prima analisi il manufatto è riconducibile ad un periodo che va dalla seconda metà del III secolo al primo quarto del II secolo a.C. come elemento della produzione tarantina.

Questa forma vascolare viene menzionata sia col nome di *kantharos*, data la presenza di anse verticali, sia col nome di *skyphos*. Come esempi si possono citare i *kantharoi* B1208<sup>102</sup> e B620<sup>103</sup> dell'Hermitage, il 452 della Collezione Chini<sup>104</sup>, il 231 di Sèvres<sup>105</sup>, l'80.27 di Limoges<sup>106</sup>, il 5889 di Ta-

<sup>102</sup> CVA, St. Petersburg, State Hermitage Museum, 6, tav. 33, nn. 1-2.

<sup>103</sup> CVA, St. Petersburg, State Hermitage Museum 6, tav. 33, nn. 3-4.

<sup>104</sup> *Ceramica sovraddipinta, ori, bronzi* cit., cat. n. 1.3.30, alt. 7 cm, diam. orlo 8,5 cm, diam. piede 4 cm.

<sup>105</sup> CVA, Severs, Musée Ceramique 93, tav. 47, n. 3, alt. 12, diam. orlo 11 cm.

<sup>106</sup> CVA, Limoges and Vannes, Musée Adrien Dubouche et Musée de la Société Polymathique, 37-38, tav. 33, n. 5, alt. 8,4 cm, diam. 8,5 cm.

ranto<sup>107</sup>, il 36331 della tomba US 81 del 27.7.1992 di Oria<sup>108</sup> o il 1544 della Collezione De Brandis<sup>109</sup>. Tuttavia, nessuno di questi vasi raggiunge mai l'altezza di quello in esame (14,9 cm) o il suo diametro (13,7 cm), ma si attestano su un'altezza media di 9,8 cm e un diametro medio all'orlo di 9,6 cm.

Quanto all'iconografia, nonostante sia insolito lo schema con cui sono proposte le due colombe nella fascia sopra la baccellatura, esistono casi in cui vengono rappresentati due uccelli affrontati, come sul *kantharos* 6869 dalla tomba del febbraio 1914 di Francavilla Fontana<sup>110</sup>. Può capitare, inoltre, di trovare la colomba in mezzo a due fasci di tralci a volute divergenti, come accade nel *kantharos* 231 di Sèvres<sup>111</sup>. Tuttavia, nessuno di questi volatili viene mai rappresentato col contrasto cromatico espresso nel manufatto in esame. Solitamente vengono usate delle campiture abbastanza omogenee di colore chiaro, mentre qui la colomba di sinistra è resa attraverso numerose e sottili pennellate parallele, giallo-rosate e arancioni, e la colomba di destra con il corpo arancione scuro, testa, ali e zampe in rosa. Sebbene questa tecnica di stesura del colore sia anomala, i casi riportati in precedenza nel catalogo (si veda il n. 15, *alias oinochoe* M12), suggeriscono prudenza a dichiarare falso un manufatto solo sulla base di questo aspetto, poiché potrebbe trattarsi di maldestri restauri moderni.

Situazione diversa per il lato B, dove la decorazione dei due rami secchi, che procedono dal lato verso il centro, non è attestata. Solitamente il ramo secco è sempre continuo, percorrente tutta la fascia risparmiata dalla baccellatura, senza interruzioni. Nelle produzioni antiche, segni come l'uovo, il tratto verticale o la X si sovrappongono al ramo secco senza interromperlo.

Tirando le somme delle anomalie riscontrate – sovradimensione, iconografia che non rispetta gli schemi dell'artigianato antico – si può indurre che il *kantharos* non sia autentico.

Valore stimato: 400-600 €.

<sup>107</sup> CVA, Italia 15, Taranto, Regio Museo Nazionale 1, IV,D,s, tav. 1, n. 4, alt. 10 cm, diam. orlo 10 cm.

<sup>108</sup> SEMERARO, *Contesti con monete*, cit., fig. 12, p. 387, alt. 12,5 cm, diam. orlo 11,4, diam. piede 6 cm.

<sup>109</sup> RUBINICH, *Ceramica e coroplastica*, cit., cat. n. 70, alt. 8,9, diam. orlo 8,6, diam. piede 4,3.

<sup>110</sup> *I Greci in Occidente*, cit., cat. n. 389.

<sup>111</sup> *Supra*, nota 105.

### Reperto n° 22, M3

*Skyphos* sovraddipinto.

Dimensioni: h 10,4 cm; Ø 9,3 cm; Ø piede 4,6 cm.

*Skyphos* sovraddipinto con orlo leggermente estroflesso, anse orizzontali a sezione circolare, vasca ovoide, breve stelo di raccordo tra piede e vasca di forma cilindrica, solcato da una incisione orizzontale, piede a echino modanato. Le pareti, eccetto una fascia risparmiata sotto l'orlo e nella parte inferiore, presentano delle baccellature sottili e parallele, talvolta leggermente ricurve, con terminazione superiore stondata. Corpo ceramico fine e compatto, di colore arancione-bruno (*Munsell Soil Color Chart* 5YR 4/4 *reddish brown*). La vernice nera (*Gley* 1 2.5/N *black*), abbastanza lucente e ben conservata, copre l'intero vaso, risparmiando l'elemento di raccordo tra piede e corpo e il fondo esterno, dove tuttavia viene stesa un'altra fascia circolare di vernice. Ricomposto e reintegrato.

La decorazione sovraddipinta vede un allineamento di punti gialli sul piede, una fascia orizzontale che chiude la baccellatura in alto, un tralcio di edera tipo *New Ivy* che scorre sulla fascia liscia sotto l'orlo di entrambe le facce e un motivo a bastoncelli che orna l'attacco delle anse. Da un lato, una delle due anse non presenta la decorazione a bastoncelli.

Ad una prima analisi il manufatto è riconducibile ad un periodo che va dall'ultimo quarto del IV secolo al primo quarto del III secolo a.C. come elemento della produzione tarantina.

Dal punto di vista formale il vaso è confrontabile con diversi esemplari, quali lo *skyphos* della tomba 1 dell'1.7.1986 di Corso Piemonte a Taranto<sup>112</sup>, il 202 della necropoli di Vaste-Poggiardo<sup>113</sup>, il B912 di Karlsruhe<sup>114</sup>, il 167 di Cambridge<sup>115</sup> e il L64.194 di Philadelphia<sup>116</sup>, quest'ultimo con baccellature su doppio registro. Alla luce di questi confronti, risulta anomalo il profilo del piede, più basso ed espanso, senza lo sviluppo troncoconico degli altri. Parimenti strana è la forma dell'elemento di raccordo col corpo, di forma cilindrica non rastremata verso l'alto, con le pareti quasi verticali.

<sup>112</sup> LIPPOLIS, *La necropoli ellenistica*, cit., tav. VI.

<sup>113</sup> DELLI PONTI, *Vaste - Poggiardo*, cit., tomba 15/1968, n. 202, p. 184.

<sup>114</sup> CVA, Karlsruhe, Badisches Landemuseum 2,43, tav. 82, n. 14.

<sup>115</sup> CVA, Cambridge, Fitzwilliam Museum 1, tav. 43, n. 15.

<sup>116</sup> CVA, Philadelphia, University Museum 1, fig. 6,9, tav. 44, nn. 1-2.

Per quanto riguarda la decorazione, il ramo d'edera reso con pennellate ondulate e con corimbi (o rosette puntinate<sup>117</sup>) interposti tra le foglie, è attestato in numerosi esemplari, attribuiti ora al *Gruppo di Alessandria*<sup>118</sup> ora al *Ribbed with fruited ivy*<sup>119</sup>. Tuttavia, pur tenendo conto della rarità con cui appaiono immagini a colori nella letteratura specifica, il colore bruno della sovraddipintura è anomalo e non trova confronti negli altri esemplari, tantomeno viene menzionato nelle descrizioni. Tendenzialmente, infatti, il ramo d'edera è di colore giallo o ocra, mentre la striscia orizzontale che chiude la baccellatura è bianca.

In sintesi, le anomalie formali e il colore inusuale della sovraddipintura suggeriscono che il vaso non sia autentico.

Valore stimato: 400-600 €.

### Reperto n° 23, M2

Bottiglia a vernice nera.

Dimensioni: h 8,8 cm; Ø 3,4 cm; Ø piede 3,7 cm

Bottiglia a vernice nera (*Munsell Soil Color Chart* 10R 2.5/1 black), orlo estroflesso, corpo ovoidale, corto collo a profilo concavo e piede con scanalatura. Sul corpo del vaso è presente una baccellatura, che parte da una linea orizzontale graffita sul collo. Quest'ultimo è decorato con due fasce orizzontali parallele (7.5R 6/8 reddish yellow), alle quali seguono dei punti disposti a triangolo e delle linee graffite. Corpo ceramico fine e compatto, di un arancione abbastanza chiaro. Integro, sono presenti rare e piccole scheggiature in cui è venuto via l'ingobbio.

Ad una prima analisi il manufatto è riconducibile ad un periodo che va dal 325 al 275 a. C. come elemento della produzione magnogreca.

Sebbene l'uso della baccellatura trovi numerosi confronti<sup>120</sup>, è sicuramente singolare la presenza lungo le incisioni di quest'ultima dell'applicazione di un ingobbio di colore bianco (5YR 8/2 pinkish white), elemento

<sup>117</sup> Così chiamate in REDAVID, *La ceramica "di Gnathia"*, cit., p. 131.

<sup>118</sup> *Supra*, nota 40.

<sup>119</sup> WEBSTER, *Toward a classification*, cit., pp. 27-28, secondo il quale appartengono a questo gruppo i vasi citati in nota 114 e 115.

<sup>120</sup> CVA, Naples, Museo Nazionale 3, Iv.E.15, tav. 68, n. 7; CONTE, *Ceglie Messapica*, cit., bottiglia n. 13; *La Collezione Lagioia. Una raccolta storica dalla Magna Grecia al Museo Archeologico di Milano*, a cura di G. Sena Chiesa, Comune di Milano, Milano 2004, cat. n. 231; DELLI PONTI, *Vaste - Poggiardo*, cit., bottiglia n. 43.

non riscontrato in nessun altro vaso. Nei punti di intersezione tra l'ingobbio bianco (nell'incavo) e quello nero (sulla costa), è stato applicato un rivestimento rossastro (2.5Y 5/8 *yellowish red*) non uniforme, come se si trattasse di una scrostatura. La tonalità di rosso del corpo ceramico non è, tuttavia, la medesima di questa ipotetica lacuna.

Anche le dimensioni sono abbastanza anomale, ridotte rispetto a quelle degli altri esemplari<sup>121</sup>.

Per tutte queste ragioni, il manufatto potrebbe essere un falso.

Valore stimato: 1000-1500 €.

### Reperto n° 24, MA14

*Lekythos* sovraddipinta.

Dimensioni: h 20,1 cm; Ø 6 cm; Ø piede 7 cm; larg. ansa 1,7 cm; spessore ansa 0,95 cm.

*Lekythos* sovraddipinta, con alto bocchello campanulato, corpo ovoide e piede troncoconico con due diverse scanalature. Corpo ceramico fine e compatto, ingobbio nero (*Munsell Soil Color Chart* 10R 2.5/1 *black*).

La decorazione (*White Page* N/9 *white*; 10R 8/6 *yellow*; 10R 7/8 *yellow*) è resa sul collo con due linee parallele orizzontali, a cui seguono dei bastoncini verticali. Sulla spalla si riconoscono degli ovuli dipinti e incisi, alternati a punti, seguita da una fascia all'interno della quale sono presenti vari pesci. Sotto questi ultimi sono dipinti dei puntini.

Integro, sono presenti numerose piccole incrostazioni che coprono parte della decorazione.

Ad una prima analisi il manufatto è riconducibile ad un periodo che va dalla metà all'ultimo quarto del IV secolo a. C. come elemento della produzione magnogreca.

Il primo aspetto che va sicuramente considerato è la decorazione assolutamente inusuale. I pesci sono una decorazione molto rara e singola-

<sup>121</sup> CVA, Compiegne, Musee Vivenel, 17, tav. 23, n. 7; CVA, Glasgow, Glasgow Collections, 38, tav. 41, nn. 1-4; CVA, Philadelphia, University Museum 1, fig.5.14, tav. 38, nn. 5-7; CVA, Philadelphia, University Museum 1, fig. 5.15, tav. 39, n. 1; CVA, Philadelphia, University Museum 1, fig.5.16, tav. 39, n. 2; CVA, Philadelphia, University Museum 1, fig.5.17, tav. 39, n. 3; CVA, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, 43-44, tav. 33, n. 8; CVA, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, 55, tav. 46, n. 2; CVA, Karlsruhe, Badisches Landesmuseum 2, 44, tav. 84, n. 4.

re, attestata solamente nei piatti da pesce e mai sulle *lekythoi*, dove ricorrono piuttosto altre specie animali.

Le misure trovano confronti, caratterizzandola come una *lekythos* di grandi dimensioni<sup>122</sup>.

Il manufatto è presumibilmente non autentico.

Valore stimato: 2500-3500 €.

### Reperto n° 25, M10

*Epichysis* globulare nello stile di Gnathia.

Dimensioni: h 18,8 cm; Ø 3,4 cm; Ø piede 5,7 cm

*Epichysis* globulare nello stile di Gnathia, beccuccio corto, obliquo e leggermente concavo in sezione, collo corto e cilindrico, corpo ovoide, piede a disco modanato. Corpo ceramico fine e compatto, di un arancione abbastanza chiaro. Il vaso è rivestito da un ingobbio nero (*Munsell Soil Color Chart* 10R 2.5/1 *black*), ad eccezione del punto di raccordo, dove emerge il corpo ceramico. Integro.

Nel punto di incontro tra ansa, beccuccio e collo è presente una decorazione a rilievo (2.5Y 8/8 *yellow*) con un elemento non bene identificato. Sotto l'orlo ovoli con punti, triangoli alternati, un motivo ad onda orientato verso destra, racemi fluenti e ancora ovoli con punti. Appena sopra il piede è presente una spessa fascia non verniciata. Ai lati sono presenti delle incisioni.

Ad una prima analisi il manufatto è riconducibile ad un periodo che va dall'inizio del III secolo all'ultimo quarto del IV secolo a. C.<sup>123</sup> come elemento della produzione tarantina.

Non si è certi di che cosa sia il grande elemento racchiuso entro racemi, si è ipotizzata una rosetta<sup>124</sup> o uno specchio<sup>125</sup>, ma per nessuna delle due ipotesi si trovano confronti convincenti.

<sup>122</sup> *Supra* nota 93.

<sup>123</sup> CVA, Mannheim, Reiss-Engelhorn-Museen (Ehemals Reiss-Museum) 2, 71-72, Beilage 20.4, tav. 50, nn. 1-3; Mannheim, Reiss-Engelhorn-Museen (Ehemals Reiss-Museum) 2, 72, Beilage 20.3, tav. 50, nn. 4-6.

<sup>124</sup> Si prenda come riferimento BEAZLEY, *Paralipomena: Additions to 'Attic Black-figure Vase-painters' and 'Attic Red-figure Vase-painters'*, Clarendon Press, Oxford 1971, 7.13QUATER.

<sup>125</sup> Si prenda come riferimento la *lekythos* n. K 616 del Museo del Louvre (<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/c1010302667>).

L'analisi iconografica si complica ancora di più se si considera la difficoltà nell'individuare un unico canone decorativo dell'*epichysis* globulare in quanto è una forma vascolare non particolarmente diffusa. Sono stati però ritrovati in differenti forme vascolari i singoli elementi della decorazione (ad eccezione dell'elemento ignoto tra racemi) che per questo motivo non sono particolarmente sospetti. Va però considerato che in altre *epichyseis* globulari sono presenti scene legate al simposio<sup>126</sup> o motivi a vite<sup>127</sup>. La decorazione si rivela quindi insolita se considerata in relazione alla forma vascolare dell'*epichysys* globulare.

Un altro elemento sospetto è rappresentato dalla presenza delle incisioni laterali in corrispondenza delle linee orizzontali che separano i vari registri decorativi. L'incisione è una decorazione che viene realizzata tramite degli strumenti appuntiti prima che il vaso venga cotto ma dopo che è stato applicato l'ingobbio, di conseguenza l'incisione scalfisce sia la superficie che il rivestimento, facendo emergere così il colore proprio del corpo ceramico. Come si può bene osservare, però, nel vaso in esame sono presenti dei punti in cui l'incisione scalfisce sia il rivestimento nero che la superficie ma, aspetto insolito, non emerge il colore del corpo ceramico perché il segno inciso stesso è coperto dal rivestimento.

A causa di tutte queste incongruenze, si ritiene che il vaso non sia autentico.

Valore stimato: 1000-1500 €.

## Reperto n° 26, M9

*Kylix* sovraddipinta.

Dimensioni: h 4 cm; Ø orlo 12,1 cm; Ø piede 5,4 cm.

*Kylix* con orlo arrotondato, vasca troncoconica a profilo arrotondato, anse a bastoncino impostate obliquamente sotto l'orlo e ritorte verso l'alto, e piede troncoconico modanato. Corpo ceramico fine e compatto (*Munsell Soil Color Chart* 7.5YR 7/8 reddish yellow). Vernice coprente e lucente (10R 2.5/1 black). Integro.

Nella parte interna della *kylix* è raffigurato un cigno tra due piante, con le ali aperte, poggiante con le zampe su un orizzonte di terreno dato da una linea, sotto cui vi è una cornice spessa a meandro con una fila

<sup>126</sup> GREEN, *Some Gnathia Pottery*, cit., fig. 4.

<sup>127</sup> *I Greci in Occidente*, cit., p. 486, *epichysis* sovraddipinta, inv. 588; DELL'AGLIO, LIPPOLIS, *Ginosa e Laterza. La documentazione archeologica dal VII al III sec. a.C. Scavi 1900-1980, Catalogo del Museo Nazionale Archeologico di Taranto II,1*, Scorpione Editore, Taranto 1992, cat. n. 52.60; GREEN, *Motif Symbolism*, cit., tav. 40, n. 3.

di puntini bianchi sottostanti. Sia all'interno che all'esterno della vasca, sulla parete al di sopra della carenatura, è tracciato un ramo d'alloro, stilisticamente distinto l'uno dall'altro.

Ad una prima analisi il manufatto è riconducibile alla seconda metà IV secolo a.C. come elemento della produzione magnogreca.

Sebbene l'iconografia del cigno sia presente nell'arte antica<sup>128</sup>, alcuni dettagli sono decisamente anomali e la decorazione stessa non trova confronti puntuali. Nelle *kylikes* il soggetto è proposto nel cd. *Gruppo del cigno rosso*<sup>129</sup>, produzione ceramica a figure rosse di origine apula, i cui prodotti hanno goduto di un'ampia diffusione. Peculiare di questo gruppo è la decorazione, che oltre al caratteristico cigno rosso di profilo, a volte inscritto in un medaglione, presenta anche una ghirlanda d'alloro dipinta in rosso, posta sia internamente alla vasca che esternamente ad essa<sup>130</sup>.

Tuttavia, la presenza di due rami di alloro resi diversamente tra l'interno e l'esterno dello stesso vaso risulta del tutto singolare. Anche la presenza della fascia a meandro tra linee incise è un motivo anomalo, afferente più al repertorio di forme chiuse (*oinochoai, pelikai* ecc.).

Per tale ragione è presumibile possa non essere autentico.

Valore stimato: 550-1000 €.

### Reperto n° 27, M16

Cratere skyphoide sovraddipinto.

Dimensioni: h 27,6 cm; Ø 25,7 cm; Ø piede 12,6 cm.

Cratere skyphoide con labbro estroflesso e ispessito, vasca ovoidale, anse a bastoncino inclinate e impostate sotto all'orlo, piede ad anello rastremato verso l'alto.

Corpo ceramico fine e compatto, di color beige (*Munsell Soil Color Chart 10YR 5/6 red*, visto nel punto abraso sul lato B, diverso rispetto al colore sul fondo esterno). La vernice nera (*Gley 1 2.5/N black*) è spessa e

<sup>128</sup> CVA, Karlsruhe, Badisches Landesmuseum 2.44. tav. 84, n.5; CV, Hannover, Kestner. Museum 2, tav. 60, nn. 3-5.

<sup>129</sup> DE JULIIS (a cura di), San Severo. *La necropoli di masseria Casone*, Edipuglia, Bari 1966, p. 40, tomba X/70 n. 8;

<sup>130</sup> SENA CHIESA, SLAVAZZI (a cura di), *Ceramiche attiche e magnogreche. Collezione Banca Intesa. Catalogo ragionato*, III, Electa, Milano 2006, p. 651, fig. 279; LIPPOLIS, GIAMMATEO, *Salpia Vetus Archeologia di una città lagunare. Le campagne di scavo del 1967-1968 e del 1978-1979*, Osanna Edizioni, Venosa 2008, tav. XXIV, tomba 187, fig. 3.

copre tutta la superficie del vaso, ad eccezione della parte inferiore delle pareti. Anche il piede è rivestito, mentre il fondo è risparmiato, ma presenta una croce di Sant'Andrea dipinta con spesse pennellate di ingobbio rossastro diluito. Ricomposto, con integrazioni in gesso.

La decorazione si apre sotto la bocca con una fascia ad ovuli giallo-ocra dipinti. Nei registri sottostanti, separati da una doppia linea incisa orizzontale, sono proposti, dipinti, una linea ondulata, una fascia a tremuli rossi e gialli, una fascia con motivo a S inclinate, punti e un ramo rosso da cui pendono pampini, grappoli e viticci di tipo *Sidewinder*. Sulla pancia, ad altezze diverse, sono tracciati dei pendenti non campiti. Sul lato opposto appare un ramo stilizzato a doppia linea incisa con due linee di puntini dipinti sia sopra che sotto. Sul fondo esterno è tracciata con ingobbio rossastro una cosiddetta croce di S. Andrea.

Ad una prima analisi il manufatto è riconducibile ad un periodo che va dalla fine del IV secolo al primo quarto del III secolo a.C. come elemento della produzione apula.

Il cratere skyphoide è una forma rara nella ceramica sovraddipinta, dove è più popolare il cratere a campana<sup>131</sup>. Il cratere skyphoide solitamente appare acromo o ingobbiato di rosso nelle tombe messapiche<sup>132</sup>. Confronti formali con il cratere in esame si possono riconoscere nel cratere skyphoide 79.AE.188 e 79.AE.189 di Malibu<sup>133</sup>, attribuiti al *Gruppo del Ramo di Alloro*. La decorazione dell'esemplare in esame, invece, afferisce a quella del Gruppo Knudsen, produzione che continua la tradizione del *Gruppo del Ramo di Alloro*, abbandonando le incisioni che circoscrivono gli ovuli nella parte superiore del vaso e le foglie e i viticci nella parte superiore del ramo di vite<sup>134</sup>. A questo gruppo sono attribuiti, sempre da Green<sup>135</sup>, due crateri skyphoidi della necropoli di San Severo (FG)<sup>136</sup> e un esemplare dalla Collezione archeologica del Museo Poldi Pezzoli<sup>137</sup>. Tutti

<sup>131</sup> GREEN, *Some Gnathia Pottery*, cit., p. 129.

<sup>132</sup> Per esempio, in GIANNOTTA, *Rinvenimenti tombali da Rocavecchia (1934) al Museo Provinciale di Lecce: materiali di corredo e produzioni*, «Studi di Antichità», 1996, 9, pp. 37-98, sono tendenzialmente più bassi rispetto all'esemplare in esame.

<sup>133</sup> GREEN, *Some Gnathia Pottery*, cit., p. 128, fig. 19, p. 161, fig. 21, alti rispettivamente 30,1 cm e 25,4 cm.

<sup>134</sup> A tal proposito, GREEN, *Gnathia Pottery*, cit., pp. 9-10; Id., *Gnathia and Other*, cit., p. 61; LANZA CATTI, *La ceramica di "Gnathia"*, cit., p. 31 e nota 25, pp. 33-34, 49.

<sup>135</sup> GREEN, *Some Gnathia Pottery*, cit., p. 130, nota 61.

<sup>136</sup> DE JULIIS, *San Severo (Foggia)*, «Studi Etruschi», 1974, 42, pp. 526-527, tav. XCIV b.

<sup>137</sup> La cui scheda, compilata da GIACOBELLO, *Skyphos, Knudsen Group*, è disponibile online al link: <https://www.lombardiabeniculturali.it/reperti-archeologici/schede/v5010-00092/>.

questi esempi, tuttavia, presentano una decorazione più articolata e di maggiore impegno, elementi che presi singolarmente non basterebbero a suscitare sospetti sulla genuinità del vaso. Ciò che risulta anomalo nel manufatto in esame è, piuttosto, la compresenza del motivo dell'onda gialla e dei tremuli rossi-gialli. Essendo che la prima venne introdotta come soluzione più rapida per sostituire la seconda, le due decorazioni (per quanto edito finora) non paiono attestate sullo stesso vaso. Inoltre, gli elementi vegetali della vite, traslati lateralmente alla maniera del *Gruppo Sidewinder* (anche se qui in maniera sbrigativa), non sono attestati assieme al tipo di decorazione soprastante. Quanto ai pendenti, per quanto essi siano adottati soprattutto su forme chiuse come *oinochoai* e *pelikai*, possono comparire meno frequentemente pure su forme aperte.

Degno di nota è un altro particolare, presente sulla faccia secondaria del cratere, dove nella parte superiore della parete e sulle anse il rivestimento presenta ampie chiazze rossastre, talvolta orientate orizzontalmente, dovute a difetti di cottura, ossia alla difficoltà di creare un ambiente completamente riducente nella camera di cottura<sup>138</sup>.

È curiosa la croce resa con ingobbio rosso, un marchio presente su diverse forme antiche e ancora di non chiara interpretazione<sup>139</sup>.

Il manufatto è probabilmente autentico, per quanto restino delle riserve dovute alle singolarità della decorazione.

Valore stimato: 7000-10000 €.

### Reperto n° 28, M17

Cratere skyphoide sovraddipinto.

Dimensioni: h 32,4 cm; Ø 29,6 cm; Ø piede 17,5 cm.

Cratere skyphoide con labbro estroflesso e ispessito, corpo ovoidale, anse orizzontali a nastro impostate al di sotto dell'orlo, piede ad anello rastremato verso l'alto. Corpo ceramico fine e compatto, di colore beige (*Munsell Soil Color Chart* 10YR 8/3 *very pale brown*). Vernice nera (Gley 1 2.5/N *black*) spessa e poco lucente, riveste tutta la superficie del vaso, eccetto una breve fascia risparmiata che, nella parte inferiore delle pareti, attraversa tutto il diametro. Anche il piede è rivestito, con alcune

<sup>138</sup> Delle tracce simili, ma per effetto di abrasioni, si vedono sul cratere a campana 82.AE.15 del J. Paul Getty Museum, per cui GREEN, *Some Gnathia Pottery*, cit., pp. 137-138, fig. 31b.

<sup>139</sup> ID., *Gnathia Pottery*, cit., p. 9; LANZA, *Ceramica di Gnathia*, cit., p. 29; LANZA CATTI, *La ceramica di "Gnathia"*, cit., p. 40.

pennellate sbordate sulla fascia risparmiata superiore. Poche abrasioni, concentrate soprattutto sulle anse, dove si nota il sottostante ingobbio color nocciola. Lungo tutta la superficie si osservano numerosi cavilli, con orientamento prevalentemente orizzontale, dovuti a un coefficiente di ritiro del rivestimento maggiore rispetto a quello del corpo ceramico. Ricomposto e senza lacune.

La decorazione sovraddipinta si apre sulla faccia A con un registro a ovuli dipinti, seguiti da una doppia linea parallela incisa. Al di sotto di questa si riconosce una fascia a meandro rivolto a destra e un ulteriore doppia linea incisa, più irregolare. Ancora sotto, un allineamento di punti dipinti è seguito da un ramo di vite rosso disposto a pergolato, con due rami verticali curvati e convergenti verso il centro. Pampini, grappoli e viticci, questi ultimi quasi evanidi, sono riprodotti solamente sul lato inferiore dello stelo orizzontale e da entrambi i lati di quelli verticali. Nel campo figurato, inquadrato da elementi vegetali, pendono ai lati due bende formate dall'intreccio di fasce, a ricreare un effetto a spirale, mentre al centro, su un piano di appoggio ricurvo reso da punti dipinti, è rappresentata un'oca, al passo verso sinistra, con le ali adagiate sul dorso e distinte nella parte posteriore, rispetto alla coda, più bassa. Sulla faccia opposta ricorre il fregio a ovuli dipinti, la doppia linea incisa con punti dipinti sottostanti e, ai lati, due rami secchi verticali pendono, resi con stelo inciso e foglie a punti dipinti da ambo i lati. Nel campo centrale è dipinta una rosetta con circonferenza centrale spessa e interno non campito, con petali conformati ad archetti disposti a raggiera.

Ad una prima analisi il manufatto è riconducibile alla fine del IV secolo come elemento della produzione apula (peuceta).

Si è già detto circa la rarità delle attestazioni del cratere skyphoide<sup>140</sup>, con i quali l'esemplare in esame mostra punti di convergenza senza evidenti contraddizioni formali. Stilisticamente la decorazione ha diversi punti in comune con il *Gruppo del Ramo di Alloro*, che assieme al *Gruppo Knudsen* produce queste forme di grandi dimensioni. Il meandro merlato, o in altre varianti, è attestato su diversi vasi, comparendo pure nelle decorazioni del Pittore di Toledo, di cui il *Gruppo del Ramo di Alloro* subisce l'influenza<sup>141</sup>. Il motivo del ramo di vite disposto a pergolato con un cigno nel campo figurato ricorre nello *skyphos* 35469 della Collezione Jatta<sup>142</sup>, o

<sup>140</sup> Si veda *supra*, il n. 27 del catalogo.

<sup>141</sup> GREEN, *Gnathia and Other*, cit., fig. 15, p. 89.

<sup>142</sup> LANZA CATTI, *La ceramica di "Gnathia"*, cit., cat. n. 34; per altri esemplari con questo

sul cratere skyphoide 79.AE.188 di Malibu<sup>143</sup>, in quest'ultimo caso proprio con le ali spiegate e l'assenza di foglie nella parte superiore del ramo, esattamente come nel vaso in esame. Anche le bende appese sono un motivo ripetuto nella produzione del *Gruppo del Ramo di Alloro*, come nello *skyphos* 35460 e 35736 della Collezione Jatta<sup>144</sup> e nell'*oinochos* 35744 della stessa collezione<sup>145</sup>. La faccia secondaria del vaso, ugualmente, mostra i rami secchi pendenti ai lati e la rosetta centrale, uno degli schemi più utilizzato dal *Gruppo del Ramo di Alloro* sui rovesci delle forme potorie.

La forma, per quanto scarsamente documentata, e la decorazione sono omogenee tra loro e rimandano alla produzione del *Gruppo del Ramo di Alloro*, il quale è plausibilmente artefice del cratere M17. A sostegno dell'autenticità del vaso concorrono le abrasioni sulle anse, dove la vernice nera si è distaccata lasciando intravedere l'ingobbio e il corpo ceramico, in maniera conforme a quanto si vede sovente sugli esemplari antichi.

Per questi motivi il manufatto può ritenersi autentico.

Valore stimato: 10000-15000 €.

### Reperto n° 29, MA12

*Kylix* sovraddipinta.

Dimensioni: h 5,4 cm; Ø orlo 12 cm; Ø piede 5,8 cm.

La *kylix* presenta un orlo arrotondato, una vasca emisferica, anse a bastoncino impostate obliquamente sotto l'orlo e ritorte verso l'alto ed un piede troncoconico modanato. Corpo ceramico fine e compatto (*Munsell Soil Color Chart* 10R 6/6 *light red*). Vernice nera coprente e lucente (10R 2.5/1 *black*). Ricomposto.

La decorazione è costituita da una lepre in corsa al centro della vasca interna, con dettagli (zampe, costole, orecchie) sovraddipinti in giallo-arancio. Sotto le zampe dell'animale si riconosce una linea di puntini bianchi. Il campo è ornato da foglie di edera a Y e da una rosetta a petali circolari. Attorno è dipinto un ramo di alloro con foglie alternate a bacche. L'esterno è privo di decorazioni.

animale, si veda *Ibid.*, p. 39, nota 87.

<sup>143</sup> GREEN, *Some Gnathia Pottery*, cit., fig. 21.

<sup>144</sup> LANZA CATTI, *La ceramica di "Gnathia"*, cit. rispettivamente cat. nn. 44 e 76.

<sup>145</sup> *Ibid.*, cat. n. 4.

Ad una prima analisi il manufatto è riconducibile alla seconda metà IV secolo a.C. come elemento della produzione magnogreca.

Già il corpo ceramico permette di avanzare dubbi sulla provenienza, in quanto il colore non è compatibile con quello ottenibile in una cottura riducente di area apula, tendenzialmente beige/nocciola. Si notano, inoltre, la presenza di incrostazioni applicate.

Anche l'iconografia non trova confronti puntuali. La presenza della ghirlanda d'alloro che iscrive il soggetto rimanda al *Gruppo del cigno rosso*, produzione ceramica di origine apula. Il gruppo è specializzato nella decorazione di *kylikes* e l'attribuzione ad esso avviene solitamente in base allo stile. Tale stile presenta al centro della vasca una figura (solitamente un cigno, ma anche altri soggetti) circondata da una ghirlanda d'alloro, resa anche all'esterno. La mancanza di questa seconda ghirlanda esterna si configura come una stranezza rispetto allo *standard*. Peculiari appaiono anche i doppi punti (le "bacche") lungo la ghirlanda, assenti nelle ghirlande del gruppo, ma presenti in altre produzioni.

Inoltre, le orecchie insolitamente lunghe (più del corpo della lepre) la presenza di dettagli quali i baffi, rendono il coniglio un unicum nel panorama delle produzioni sovraddipinte.

Per tali ragioni si ritiene che il manufatto possa non essere autentico.  
Valore stimato: 1000-3000 €.

### Reperto n° 30, MA13

*Kylix* sovraddipinta.

Dimensioni: h 5,3 cm; Ø orlo 15 cm; Ø piede 6,2 cm.

La *kylix* presenta un orlo arrotondato, una vasca emisferica, anse a bastoncello impostate obliquamente sotto l'orlo e ritorte verso l'alto e un basso piede troncoconico modanato. Corpo ceramico fine e compatto (*Munsell Soil Color Chart* 10YR 7/8 *yellow*). Vernice nera coperta e poco lucente (10R 2.5/1 *black*). Integro.

Al centro della vasca si riconosce una testa femminile posta di profilo sinistro, con i capelli raccolti da un nastro, alla base del collo sono dipinte due ali aperte. Nel campo sono rappresentate tre foglie di edera a Y attorno alla figura e quattro pendenti disposti a raggiera in prossimità dell'orlo.

Ad una prima analisi il manufatto è riconducibile alla seconda metà IV secolo a.C. come elemento della produzione magnogreca.

Si nota subito la presenza di pennellate sovraddipinte al di sopra delle decorazioni del campo di fondo (foglie di edera, pendenti), di colore arancio, stese con un unico movimento. Tale caratteristica non è comune nel *modus operandi* dei ceramografi apuli. Anche la non centratura della figura, l'assenza della cornice tonda attorno ad essa e la sua resa anomala, soprattutto la disposizione delle ali sotto la testa e non ai suoi lati, permettono di sollevare dubbi sulla natura antica del manufatto.

Per tali ragioni si presume non sia un vaso autentico.

Valore stimato: 1000-3000 €.

## 5. Conclusioni: la risposta ai quesiti

A questo punto si cercherà di dare una risposta ai quesiti posti dall'autorità giudiziaria, secondo quanto è possibile osservare dai dati raccolti.

1. Dato l'alto livello di standardizzazione della ceramica classica, diversi fattori hanno permesso di sollevare dubbi sull'autenticità di almeno 21 vasi. *In primis* aspetti legati alle dimensioni, con vasi sopra (M4) o sottodimensionati (MA1, MA12, M2). *In secundis*, legati agli aspetti morfologici, sono l'adozione di forme non caratteristiche con quelle dello stile decorativo del vaso (MA8), o l'utilizzo di singoli elementi formali – piede, orlo, anse – che non trovano confronti diretti, ma sembrano creati appositamente (MA3, MA7, MA9, M3, M13<sup>146</sup>). Singolare il caso dei vasi MA10 e MA11, dove alle baccellature esterne corrisponde un'impronta interna delle stesse, dettaglio assolutamente assente nella ceramica classica.

Anche la decorazione è stata utilizzata come criterio discriminante, in quanto molti esemplari mostravano discrepanze in questo aspetto. Si va dai motivi, figure o colori totalmente inventati (MA2, M3, M4, M9, M11), a decorazioni non tipiche di quella forma vascolare (MA14, M10, M16). Come per la forma, anche nel caso della decorazione ci possono essere motivi e/o figure tipiche di una tecnica pittorica adottate e riproposte in un'altra (M5, MA10, MA11, MA13).

Casi particolari e specifici sono quelli dei vasi MA10 e MA11, dove l'adozione del colore oro risulta anacronistica, e dei vasi MA1 e MA2, dove il rivestimento non sembra conforme a quello del periodo di riferimento.

<sup>146</sup> Tuttavia, questo vaso è stato giudicato come probabilmente autentico e solo il piede sarebbe non genuino.

In altri casi sono le alterazioni di colore e/o i danneggiamenti che sembrano ricreati *ex novo*, quasi certamente allo scopo di dare un aspetto più “vissuto” a questi esemplari (MA2, MA12, M2, M7, M6, M16).

Peculiare l'esemplare MA4, che trova confronti nella ceramica a vernice nera a cui sembra appartenere, ma la cui somiglianza di fattura con un gruppo di vasi ritenuti non autentici (MA7, MA8 e MA9) e la mancanza di terra in corrispondenza delle incrostazioni interne portano a ritenere possa trattarsi di un falso ben fatto.

Anche MA5 ed MA6, sempre vasi a vernice nera ritenuti non autentici, sembrano frutto di una stessa mano. In questo caso il falsario ha tentato di “invecchiare” i due oggetti seppellendoli per un periodo nel terreno, come sembrano suggerire i residui di terra rinvenuti in corrispondenza dei fori nel *guttus* e del beccuccio nell'*askos*. Difficile stabilire una durata per l'interramento, tuttavia la presenza di resti di radici permette di escludere delle tempistiche brevi.

È stato possibile riconoscere all'interno della collezione anche una serie di vasi autentici (M8, M12, M13, M14, M15, M17). Tra questi è distinguibile almeno un gruppo di vasi probabilmente prodotti dalla stessa mano e, quindi, probabilmente recuperati nella medesima situazione. Si tratta della coppia M12 e M15.

A questo punto potrebbe essere utile confrontare le conclusioni della perizia del dottor Caio con le nostre:

REPERTO	PERIZIA Dr. CAIO	PERIZIA
MA10	contraffatto	contraffatto
MA11	autentico	contraffatto
MA9	autentico	contraffatto
MA8	autentico	contraffatto
MA7	autentico	contraffatto
MA6	autentico	contraffatto
MA5	autentico	contraffatto
MA4	autentico	contraffatto
MA3	autentico	contraffatto
MA2	contraffatto	contraffatto
MA1	contraffatto	contraffatto
M15	autentico	autentico
M14	autentico	autentico

M13	autentico	autentico
M12	autentico	autentico
M11	autentico	contraffatto
M8	autentico	autentico
M7	autentico	autentico
M6	contraffatto	autentico
M5	autentico	contraffatto
M4	autentico	contraffatto
M3	autentico	contraffatto
M2	contraffatto	contraffatto
MA14	autentico	contraffatto
M10	autentico	contraffatto
M9	autentico	contraffatto
M16	autentico	autentico
M17	autentico	autentico
MA12	contraffatto	contraffatto
MA13	autentico	contraffatto

2. Per quanto concerne il quadro storico-archeologico, con particolare riferimento all'ipotetica area di provenienza, è possibile riconoscere nei manufatti autentici un'origine magnogreca. L'integrità degli oggetti, quasi totalmente ricomponibili anche quando frammentari, protende per un recupero da contesti di necropoli, piuttosto che da aree abitative. Questi, quindi, potrebbero costituire un'importante fonte di informazioni storico-artistiche, fondamentale per la conoscenza del patrimonio archeologico ceramico di quelle aree.

3. In verifica all'ipotesi avanzata dall'autorità giudiziaria che l'autore dei suddetti manufatti sia il signor Mevio, tra i vasi non considerati autentici è stato possibile identificare almeno un gruppo attribuibile alla medesima mano. Si tratta dei vasi MA4, MA7, MA8, MA9, MA10 e MA11, accomunati da alcune caratteristiche, come l'adozione del medesimo rivestimento nero metallico<sup>147</sup> e l'utilizzo del repertorio formale dello stile di Gnathia, riproposto però in maniera grossolana e imprecisa. Quest'ulti-

<sup>147</sup> Forse dovuta ad una errata selezione della materia prima oppure a difficoltà nel controllare il processo di cottura.

mo particolare è fondamentale in quanto i vasi MA4, MA7, MA8 ed MA9 mancano del caratteristico stile decorativo, essendo riproposti a vernice nera, il che fa pensare che l'ipotetico falsario abbia preso dei modelli stilistici formali, ignorandone l'aderenza ad un'unica classe ceramica. L'adozione della decorazione a rilievo dorata e la presenza dei solchi delle baccellature all'interno del vaso riscontrabili nei vasi MA10 e MA11 sembrano confermare quest'ipotesi.

4. Per verificare la dichiarazione del signor Mevio, che i suddetti manufatti siano opere d'arte contemporanea originali, venduti come tali dal di lui padre Quintiliano oltre 75 anni fa, occorre fare una riflessione circa il significato di "arte" e sulla differenza tra contraffazione, imitazione e alterazione. Con "arte", oggi, si indica un concetto articolato e poliedrico privo di una definizione univoca, che identifica ogni attività umana, concreta o astratta, dotata di un certo grado di creatività, comunicazione ed espressione estetica, derivante dal connubio tra competenze acquisite, talento inventivo e capacità espressiva dell'autore o degli autori della *performance*<sup>148</sup>. In questo, l'arte abbraccia una vasta gamma di attività umane, esaltandone il valore culturale attraverso le abilità tecniche, la creatività e l'espressione individuale dell'autore. Una di queste attività è l'artigianato, dove l'abilità manuale, le alte competenze tecniche, l'aderenza ad una tradizione e l'individualità nel processo di creazione possono portare gli individui ad esprimere la propria creatività e originalità, contribuendo a creare opere uniche e significative, manifestazione ed espressione del loro pensiero e del tempo in cui vivono. È possibile quindi dedurre che anche la copia di un manufatto antico possa acquisire lo *status* di manifestazione artistica, in quanto rappresenta un messaggio culturale della società da cui è stato creato, agendo come uno specchio del modo in cui l'arte antica veniva interpretata, sottolineando l'importanza storica, artistica ed economica dell'originale, e fornendo una diretta dimostrazione tecnica del progresso negli studi di un determinato settore della cultura materiale<sup>149</sup>.

<sup>148</sup> Tra le varie definizioni si vedano AA.VV., *Arte*, «Enciclopedia universale Garzanti. L'opera che fa il punto sul mondo che cambia. Fatti e idee, personaggi e istituzioni. Il sapere di sempre e l'attualità», Garzanti editore, Milano 1995; DEVOTO, OLI, SERIANNI, TRIFONE, *Nuovo Devoto-Oli. Il Vocabolario dell'italiano contemporaneo*, Mondadori Education/Le Monnier, Milano 2022; *Garzanti italiano*, a cura di G. Patota, Edizione aggiornata, Garzanti Linguistica, Milano 2020; STEPHEN, *The Artful Species*, Oxford University Press, Oxford 2012.

<sup>149</sup> SALVADORI, FARESin, ZAMPARO, *Classical pottery in collection: the MemO Project and the recreation of a 'context'*, «Archeologia e Calcolatori», 2021, 32.2, pp. 124-127. Si veda,

A questo punto diventa quindi importante distinguere i concetti di contraffazione, imitazione e alterazione al fine di comprendere meglio quanto illustrato all'articolo 178 del Codice dei Beni Culturali dove questi termini sono citati<sup>150</sup>. La contraffazione è la riproduzione di un oggetto di antichità imitandolo al fine di spacciarlo per originale. Si potrebbe quindi dire che si tratta di un "falso criminalizzato". L'imitazione, invece, è una produzione che si ispira a uno o più modelli che si tenta di eguagliare *sine dolo*, divenendo così una sorta di "falso legalizzato". L'alterazione, infine, consta nella modificazione di alcune caratteristiche dell'originale compromettendone in parte la funzione di fonte storica o archeologica; in questa categoria potrebbero rientrare anche restauri reintegrativi invasivi<sup>151</sup>.

Ai fini di questa perizia è necessario distinguere tra opere con fini fraudolenti e opere che possono, ipoteticamente, rientrare nella categoria dell'arte contemporanea. Con questo fine, per riconoscere se i manufatti in esame siano opere d'arte contemporanea o meno, si è deciso di stabilire alcuni criteri guida. Partendo dal presupposto che tutti i manufatti non autentici possano essere opere d'arte contemporanea, sono state avanzate delle considerazioni valutando, quando presenti, degli elementi che possono voler simulare l'antichità del vaso. È infatti da considerare che un manufatto riprodotto in tempi recenti tenda ad essere considerato più facilmente come autentico quando presenti dei segni che possano farne intendere una lunga vita, come per esempio fratture ricomposte o incrostazioni<sup>152</sup>. Tali elementi sono quindi stati utilizzati come indicatori di una contraffazione.

Gli esemplari MA4, MA7-11 presentano una morfologia che rimanda ad esemplari antichi, senza tuttavia copiarne perfettamente la forma. Questo tratto, insieme ad un aspetto pulito e una resa fine, non sarebbero contraddittori con una reinterpretazione in chiave contemporanea di un manufatto antico. L'oinochoe M5 non presenta segni di alterazione tali da suggerire una contraffazione.

Gli esemplari MA3, MA5-6, invece, mostrano incrostazioni e abrasioni che vorrebbero suggerire un prolungato tempo di seppellimento,

inoltre, il contributo di L. Zamparo in questo volume.

<sup>150</sup> Articolo abrogato e sostituito dalla L. 9 marzo 2022, n. 22, in particolare art. 518-*quaterdecies*.

<sup>151</sup> Su questi temi, si vedano CIPOLLA, *La falsificazione di opere d'arte*, «Giurisprudenza di merito», 2013, 10, pp. 2023-2049; VOLPE, *Aspetti giuridico-normativi della contraffazione di opere d'arte*, in *L'arte non vera*, cit., pp. 85-97.

<sup>152</sup> ZAMPARO, *From Materiality to Authenticity*, cit.

pertanto paiono delle contraffazioni. In più, per quanto riguarda MA5-6, la presenza di terra e radici al loro interno avvalorano quanto appena detto. Sempre le incrostazioni, ben visibili, su tutto il corpo ceramico della *lekythos* MA14 e sulle *kylikes* MA12-13, riconducono a un intento fraudolento. Lo stesso si può dire per la *phiale* MA1 e l'*oinochoe* M11, rotte e ricomposte, forse proprio per simularne la ricomposizione a seguito del rinvenimento in un contesto archeologico. Il *lebes gamikos* MA2, in particolare, oltre alle anomalie del rivestimento presenta tutti elementi formali e decorativi tipici delle produzioni coeve, quindi, anche questo è difficilmente inquadrabile come un oggetto di arte contemporanea, non essendoci elementi reinterpretativi. I manufatti M2 e M16 fingono delle abrasioni non conciliabili con quelle prodotte dal seppellimento, bensì operate da un falsario.

Mettere il falso d'arte sotto processo: questo è l'obiettivo del presente volume nato dalla collaborazione fra il Dipartimento di Diritto Privato e Critica del Diritto e il Dipartimento dei Beni Culturali dell'Università degli Studi di Padova nell'ambito del progetto di miglioramento della didattica *"Active learning in law. Innovazione didattica e apprendimento cooperativo nell'esperienza giuridica"*.

Partendo dall'evoluzione storica e dall'analisi concettuale dei principi fondativi della tutela del patrimonio culturale nazionale e internazionale, il testo presenta contributi multidisciplinari per lo studio del fenomeno della contraffazione delle opere d'arte e, al contempo, indaga gli strumenti giuridici per la risoluzione delle controversie in tale ambito del diritto, il metodo archeologico e storico-artistico utilizzato per la ricostruzione della 'verità' e i rimedi giudiziali a favore dei collezionisti ingannati.

Un progetto e un volume ideato con e per le studentesse e gli studenti dell'Ateneo patavino, attrici e attori primari delle iniziative di studio, ricerca e confronto, che pone alcuni capisaldi sul tema della tutela del patrimonio culturale 'autentico'.

ISBN 978-88-6938-376-2



9 788869 383762

**€ 30,00**