

# Le opere d'arte sotto lo sguardo del giurista

(scultura, pittura, fotografia, cinematografia)

a cura di  
**Pasquale Costanzo**



è il marchio editoriale dell'Università di Genova



Con il patrocinio del Ministero della Cultura

In copertina:

La scultura, prodotto dell'arte di avanguardia del suo tempo (1923), è famosa anche per aver costituito l'oggetto di un caso giudiziario incentrato, appunto, sulla sua qualificazione o meno come opera d'arte ai fini del pagamento della tassa d'importazione negli Stati Uniti.

Il processo Brâncuși vs. United States presso la U.S. Customs Court, Third Division si concluse il 26 novembre 1928, considerando la scultura come un'opera d'arte: «In the meanwhile there has been developing a so-called new school of art, whose exponents attempt to portray abstract ideas rather than imitate natural objects. Whether or not we are in sympathy with these newer ideas and the schools which represent them, we think the facts of their existence and their influence upon the art worlds as recognized by the courts must be considered».

© 2022 GUP

I contenuti del presente volume sono pubblicati con la licenza

Creative commons 4.0 International Attribution-NonCommercial-ShareAlike.



Alcuni diritti sono riservati.

ISBN: 978-88-3618-186-5 (versione a stampa)

ISBN: 978-88-3618-187-2 (versione eBook)

Pubblicato a dicembre 2022

Realizzazione Editoriale

**GENOVA UNIVERSITY PRESS**

Via Balbi, 6 – 16126 Genova

Tel. 010 20951558 – Fax 010 20951552

e-mail: [gup@unige.it](mailto:gup@unige.it)

<https://gup.unige.it>



Stampato presso il  
Centro Stampa  
Università degli Studi di Genova - Via Balbi 5, 16126 Genova  
e-mail: [centrostampa@unige.it](mailto:centrostampa@unige.it)

## SOMMARIO

<i>Presentazione</i>	XI
1 GIORGIO AFFERNI <i>La tutela del compratore in caso di vendita di un'opera d'arte contraffatta</i>	1
2 ENRICO ALBANESI <i>Opera d'arte e buon costume/morale pubblica tra Costituzione italiana e CEDU</i>	13
3 ROBERTA BRACCIA <i>Dalle figurine cartonate collezionabili alle moderne trading cards: le cromolitografie pubblicitarie tra arte, economia e diritto</i>	25
4 OMAR CARAMASCHI <i>Dalla restituzione dei beni culturali saccheggiati durante conflitti armati all'insequestrabilità delle opere d'arte prestate da stati esteri: tra la prospettiva costituzionalistica globale e quella eurounitaria</i>	39
5 ALBERTO CASELLI LAPESCHI <i>Procedimenti penali per reati in tema di 'beni culturali': I ruoli dell'accusa e della difesa</i>	61
6 PASQUALE COSTANZO <i>Quale cinema per l'ordinamento giuridico?</i>	75
7 LUCA COSTANZO <i>Incentivazione fiscale e promozione della produzione artistica</i>	83
8 MAURA FORTUNATI <i>I delinquenti nell'arte. A proposito della conferenza pisana di Enrico Ferri</i>	93
9 MAURO GRONDONA, LUCA OLIVERI <i>L'accertamento giudiziale dell'autenticità di un'opera d'arte</i>	105

10	ROSSELLA LAURENDI <i>Gli affreschi della 'Villa del Giurista sull'Aniene' fra arte e iuris prudentia</i>	117
11	ANTONELLA MADEO <i>Ispirazione, plagio, contraffazione: il sottile confine tra lecito e illecito</i>	125
12	PATRIZIA MAGARÒ <i>Stato liberale e Stato democratico: riflessi nelle arti figurative</i>	153
13	FEDERICO MONTALDO <i>Fotografia e arte: un rapporto tormentato</i>	165
14	MARINA ROMA <i>Quale tutela per le opere d'arte nell'ordinamento dell'unione europea? Da Europa creativa al Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza</i>	171
15	MANUELA SALVITTI <i>Tutela e valorizzazione: riforme normative e organizzative del sistema dei beni culturali</i>	183
16	GIOVANNA SAVORANI <i>Digitalizzazione e arte: attualità e prospettive</i>	193

17	VINCENZO SCIARABBA	219
	<i>Le opere d'arte come patrimonio della Nazione: evoluzione storica, principi costituzionali, problemi attuali</i>	
18	DANIELA TARANTINO	279
	<i>Diritto canonico e tutela dell'arte sacra: per una pastorale della cultura</i>	
19	MATTEO TIMO	303
	<i>Dalle cose d'arte ai beni culturali: il tramonto della concezione estetizzante e l'affermarsi dell'immaterialità</i>	
20	LARA TRUCCO	315
	<i>Il patrimonio artistico della Nazione</i>	
21	ROSSANA VITIELLO	325
	<i>La tutela dei beni storico-artistici nell'attività degli uffici di esportazione delle soprintendenze</i>	
	<i>Abstracts</i>	339
	<i>Notizie sugli autori</i>	354
	<i>Indice analitico</i>	356

ANTONELLA MADEO

## ISPIRAZIONE, PLAGIO, CONTRAFFAZIONE: IL SOTTILE CONFINE TRA LECITO E ILLECITO

SOMMARIO: L'arte come imitazione – 2. L'imitazione nell'arte prima dell'Ottocento – 3. Alcuni casi eccezionali di riproduzione fraudolenta – 4. L'imitazione dall'Ottocento ai giorni nostri – 5. La tutela penale contro la contraffazione delle opere d'arte nel codice penale – 6. La tutela delle opere d'arte nella legge n. 633/1941 sul diritto d'autore – 7. La tutela *ad hoc* delle opere d'arte contro le falsità: dalla legge n. 1062/1971 sulla contraffazione o alterazione di opere d'arte al Codice dei beni culturali e del paesaggio (d. lgs. n. 42/2004) – 8. L'imitazione che non è un falso e i limiti dell'art. 179 d. lgs. n. 42/2004 – 9. Osservazioni conclusive

### 1. *L'arte come imitazione*

«Alcuni artisti imitano la natura, altri imitano l'arte, ma tutti sono imitatori»<sup>1</sup>. Con questa celebre frase, uno dei più abili contraffattori di opere d'arte del secolo scorso, l'inglese Eric Hebborn, giustificò l'uso del proprio talento artistico nella riproduzione di dipinti e sculture di grandi maestri del passato, di una tale perfezione da ingannare il mercato mondiale dell'arte<sup>2</sup>. L'asserzione può considerarsi la rielaborazione, seppure in una visione più estesa, del principio aristotelico «l'arte è imitazione della natura» (μίμησις τῆς φύσεως)<sup>3</sup>, secondo il quale l'uomo ha una tendenza naturale a imitare, a rappresentare la realtà, perché dall'imitazione trae conoscenza e piacere<sup>4</sup>.

'Imitazione', 'riproduzione', 'falsificazione' sono termini solo apparentemente sinonimi, ma in realtà indicano situazioni diverse, non tanto sul piano oggettivo, quanto sul piano soggettivo. Differenze che, come vedremo, hanno fatto nascere,

<sup>1</sup> E. HEBBORN, *Il manuale del falsario*, Vicenza, 1995, *passim* (traduzione italiana di *The Art Forger's Handbook*).

<sup>2</sup> E. HEBBORN riuscì nella sua vita a vendere come autentici, sia tramite la sua galleria d'arte a Roma, sia attraverso note case d'asta come *Christie's* e *Sotheby*, migliaia di riproduzioni di dipinti e sculture di grandi maestri del passato, soprattutto rinascimentali, come Mantegna, Van Dyck, Poussin, Rubens, ricavando ingenti profitti.

<sup>3</sup> ARISTOTELE, *Fisica*, II, 194a.

<sup>4</sup> PLATONE, invece, considerando il mondo sensibile imitazione del mondo delle idee (iperuranio), definiva l'arte imitazione dell'imitazione (*Mito della caverna*, Libro VII del dialogo *La Repubblica*).

nel tempo, l'esigenza, per gli ordinamenti, di introdurre norme a tutela dell'artista/autore<sup>5</sup>, della correttezza e trasparenza del mercato dell'arte, della fiducia e del patrimonio degli acquirenti effettivi o potenziali.

La mia riflessione partirà da un'analisi dell'evoluzione, nel corso dei secoli, della prassi di imitazione delle opere d'arte, in funzione di comprendere quando essa sia accettabile socialmente e giuridicamente e quando invece sia un fatto riprovevole e, conseguentemente, se e come un ordinamento possa tracciare una linea chiara di confine tra lecito e illecito.

## 2. *L'imitazione nell'arte prima dell'Ottocento*

L'arte del passato, a partire da quella greco-romana, a quella medievale, rinascimentale, barocca, si differenzia rispetto a quella ottocentesca (a partire dal romanticismo) e successiva sotto il profilo del significato e della funzione dell'imitazione nell'arte, della riproduzione delle opere.

È opportuno soffermarci sul Rinascimento, in quanto periodo contraddistinto dalla nascita e dallo sviluppo di usi e prassi – mantenuti anche successivamente – che ci consentono di comprendere e spiegare il senso e lo scopo dell'imitazione. Ci riferiamo in particolare alla nascita delle c.d. botteghe d'arte e alla tendenza degli artisti a non firmare le proprie opere e ad eseguirne spesso plurime versioni.

Gli artisti, sia quelli destinati a diventare grandi maestri, sia i 'mestieranti', iniziavano il loro percorso da bambini o adolescenti nelle botteghe d'arte. La bottega<sup>6</sup> era il luogo in cui l'allievo apprendista imparava a disegnare, a dipingere, a scolpire, secondo la tecnica del maestro e, se dotato di particolare talento, veniva affinato anche mediante rivelazione da parte del maestro dei segreti della propria arte. Nelle botteghe d'arte si formarono i più grandi artisti rinascimentali<sup>7</sup>.

Le opere venivano realizzate su commissione di nobili e mercanti ed era prassi che l'artista, se aveva una propria bottega, le eseguisse insieme ai suoi migliori allievi. Il committente ne era consapevole e non vi dava importanza: ciò che

<sup>5</sup> La tutela dell'artista è iniziata con il diritto d'autore, comunemente indicato con l'espressione anglofona *copyright* in quanto è inglese la prima legge che lo ha riconosciuto: l'*Engravers' Copyright Act* del 1734. Per approfondimenti sulle origini della normativa inglese a tutela del *copyright* cfr. R. DEAZLEY, *On the Origin of the Right to Copy. Charting the Movement of Copyright Law in Eighteenth Century Britain (1695-1775)*, Oxford, 2004; D. HUNTER, *Copyright Protection for Engravings and Maps in Eighteenth-Century Britain*, London, 1987.

<sup>6</sup> Per approfondimenti sulle botteghe d'arte nel Rinascimento si rinvia a M. WACKERNAGEL, *Il mondo degli artisti nel Rinascimento fiorentino. Committenti, botteghe e mercato dell'arte*, Roma, 2001; J. SHELL, *Pittori in bottega. Milano nel Rinascimento*, Torino, 1996.

<sup>7</sup> Nella bottega di Verrocchio si formarono Botticelli, Perugino, Leonardo da Vinci; in quella del Perugino Raffaello Sanzio.

contava per lui era che l'opera provenisse da quella bottega, ne avesse lo stile, rinvenibile tanto nell'artista, quanto negli allievi.

Non era, invece, in uso apporre sull'opera la firma dell'artista. Ciò proprio in ragione del fatto che le opere erano realizzate su commissione, cioè previo contratto scritto di committenza, firmato dall'artista e dal cliente, in cui venivano individuati l'oggetto, il prezzo e il termine di consegna<sup>8</sup>. La paternità era, comunque, spesso riconoscibile dalla tecnica e dallo stile, tipici di un determinato maestro o di una bottega<sup>9</sup>. Peraltro, non sempre questi hanno consentito agli storici dell'arte di stabilire con certezza la paternità di alcune opere, che sono state, quindi, catalogate come dubbie o attribuite a una bottega o più genericamente ad un certo periodo storico.

Pur non apponendo nelle opere il proprio nome<sup>10</sup>, molte volte gli artisti le firmavano attraverso 'indizi di paternità', ad esempio dando il proprio volto a una figura secondaria o inserendo un determinato simbolo<sup>11</sup>. Così nel celebre affresco *La scuola di Atene* Raffaello si ritrae in basso a destra, dietro una figura barbata che gli storici dell'arte individuano nel profeta Zoroastro; Michelangelo dipinge il proprio volto deformato nella pelle tenuta in mano da San Bartolomeo nell'affresco del *Giudizio universale* all'interno della Cappella Sistina. Un indizio particolare usato dal pittore ferrarese Dosso Dossi era il rebus, inserito in piccoli dettagli dei propri dipinti, consistente in una D attraversata da un osso.

Il nome e cognome scritti per esteso compaiono per la prima volta nel dipinto *Ritratto dei coniugi Arnolfini* del pittore fiammingo Jan Van Eyck, sullo sfondo sopra uno specchio. Peraltro, per opinione consolidata tra gli storici dell'arte<sup>12</sup>, la forma evidenzia che la sua funzione non era quella tipica della firma, ovvero di attribuire la paternità all'opera, bensì di testimoniare un fatto: la promessa di matrimonio. Il nome, infatti, è inserito nella frase «*Johannes de eyck fuit hic*» (Jan von Eyck è stato qui)<sup>13</sup> e nello specchio sono riflessi, oltre ai due nubendi, altri due soggetti, i testimoni del giuramento, uno dei quali sarebbe proprio il pittore, come si evince dalla suddetta scritta latina sopra lo specchio.

<sup>8</sup> Alcuni contratti si sono conservati fino ai tempi moderni, mentre di altri si rinviene traccia in documenti e biografie di artisti.

<sup>9</sup> Esemplare era la tecnica di chiaroscuro di Caravaggio, grazie alla quale i personaggi apparivano illuminati sullo sfondo scuro dal quale sembravano uscire come attori su un palcoscenico. Il movimento delle mani dei personaggi era un'altra caratteristica tipica della pittura caravaggesca.

<sup>10</sup> Facevano eccezione gli incisori tedeschi rinascimentali, a partire da Albrecht Dürer, che usavano apporre le proprie iniziali sulle stampe che pubblicavano a fini di vendita, per evitare i plagi e successivamente estesero questa abitudine ai disegni.

<sup>11</sup> Ad esempio, il pittore bolognese Bartolomeo Passerotti 'firmò' la Pala della Cappella di Sant'Antonio con un passerotto nell'angolo in basso a sinistra.

<sup>12</sup> Cfr. B. BINSTOCK, *Why Was Jan van Eyck here? The Subject, Sitters, and Significance of The Arnolfini Marriage Portrait*, in *Venezia Arti*, 2017, 121; nonché gli autori ivi citati.

<sup>13</sup> Se si fosse trattato di firma, il pittore avrebbe scritto solo il proprio nome e cognome o tutt'al più la frase '*Johannes de eyck fecit*' – 'Jan von Eyck l'ha fatto' (il dipinto).



Un'altra caratteristica tipica degli artisti rinascimentali era la tendenza ad eseguire più volte lo stesso soggetto. Basti pensare alle due versioni della *Vergine delle rocce* di Leonardo, una conservata al museo Louvre di Parigi e una alla National Gallery di Londra; così come alle otto versioni di San Giovanni di Caravaggio. Ciò avveniva per due possibili motivi. Uno era l'esigenza di miglioramento dell'opera: l'artista in ogni versione modificava alcuni particolari, evolvendo e affinando la propria tecnica. A volte era il committente a chiedere di rifare l'opera apportando determinati cambiamenti, ma più spesso l'artista lo faceva di propria iniziativa per esigenze di perfezionamento. L'altro motivo era che l'opera, richiesta da un committente, veniva prima ideata in un bozzetto-modello che consentiva all'artista di replicarla in caso di richieste da parte di successivi committenti: le versioni più accurate erano destinate ai clienti più facoltosi, quelle minori ai committenti meno abbienti.

Le opere costituivano anche modelli didattici per gli allievi di bottega che, copiandole, imparavano la tecnica del maestro. La prassi della copiatura ha fatto sì che il medesimo soggetto sia giunto ai posteri in plurime riproduzioni che, a volte, hanno reso difficile agli storici dell'arte capire se si trattasse di versioni realizzate dallo stesso artista oppure di copie eseguite dagli allievi dello stesso<sup>14</sup>.

Gli allievi, peraltro, non si limitavano a copiare le opere del maestro ma, quando avevano acquisito una certa maturità artistica o anche prima se particolarmente talentuosi, ne realizzavano proprie, a volte ispirandosi a quelle del maestro, vale a dire ritraendo il medesimo soggetto, ma con dettagli ed elementi differenti, che rendevano l'opera originale. Si pensi, ad esempio, allo *Sposalizio della Vergine*, un soggetto che è stato realizzato in dipinti ad olio su tela sia dal Perugino, sia dal suo allievo Raffaello: ciascuno dei due ha proprie peculiarità, che lo rendono unico e diverso dall'altro. Non si può affermare che quello del giovane Raffaello sia una copia di quello del maturo Perugino, bensì è un'opera originale<sup>15</sup>, anche se ispirata a quella del maestro.

Riassumendo, dal Rinascimento in poi le opere erano realizzate su commissione, spesso erano il risultato del lavoro a più mani (il maestro e i migliori allievi di bottega), non venivano firmate dall'artista, a volte erano eseguite in plurime versioni per affinare la propria tecnica, spesso erano riprodotte dagli allievi per imparare la tecnica del maestro.

Da ciò consegue la normalità che esistessero più copie o versioni di un dipinto o di una scultura e che fosse irrilevante evidenziarne la paternità, in quanto il committente ordinava una determinata opera all'artista del quale amava lo stile,

<sup>14</sup> Si suole parlare di versioni nel caso di opere ripetute dallo stesso artista, e di copie o riproduzioni per le opere realizzate da allievi sul modello di quelle del maestro.

<sup>15</sup> Basti considerare che nel dipinto del Perugino San Giuseppe è a sinistra e la Madonna a destra del sacerdote celebrante, mentre in quello di Raffaello le posizioni dei nubendi sono invertite; tutte le figure hanno pose rigide e simmetriche in Perugino, mentre più varie e naturali in Raffaello.

a prescindere dal fatto che essa fosse eseguita con l'ausilio degli allievi e che potessero esistere altre copie fatte a fine didattico o per rendere migliore l'opera a lui destinata.

Proprio la finalità di apprendimento, che muoveva l'allievo a copiare l'opera del maestro, e la finalità di miglioramento della propria tecnica, che portava l'artista a realizzare un'opera in più versioni, fanno sì che la riproduzione all'epoca non fosse un fatto illecito e riprovevole ma del tutto normale e lecito. L'allievo che copiava un'opera del maestro non lo faceva con l'intento di venderla a terzi come se fosse del suo maestro, cioè con frode.

Dall'altro lato, l'artista, accettando la commessa di un'opera, si assumeva l'impegno di realizzarla secondo i desideri del cliente. L'esecuzione di disegni, bozzetti ed eventualmente di più versioni dell'opera faceva parte dell'*iter* normale volto a dare al cliente un'opera finale perfettamente rispondente ai desideri dello stesso. Peraltro, la commessa, di regola, non prevedeva clausole di esclusiva; quindi non impediva che dal bozzetto l'artista ricavasse opere per altri committenti, realizzandole personalmente o facendole realizzare, per esercizio, dai suoi allievi. Tutto ciò avveniva alla luce del sole, senza che si potesse ravvisare né una violazione del contratto di commissione, né un comportamento ingannevole da parte dell'artista nei confronti del cliente. La frode e l'inganno sarebbero state dannose per lo stesso artista, in quanto egli avrebbe perso credibilità, stima e nuove commesse: si consideri, infatti, che all'epoca gli artisti erano ben remunerati dai clienti e alcuni vivevano nell'agio grazie al mecenatismo di nobili e alti prelati.

### 3. Alcuni casi eccezionali di riproduzione fraudolenta

La realizzazione di copie era sì, di regola, una prassi priva di intento ingannevole, ma non sono mancati casi di riproduzione fraudolenta. Dalla letteratura antica emerge che i primi falsi veri e propri risalgono addirittura all'epoca classica: Plinio il Vecchio e Fedro avevano denunciato alcuni artigiani del loro tempo per aver alterato dolosamente sculture in marmo e manufatti d'argento, firmandole con i nomi dei maestri greci Prassitele e Mirone<sup>16</sup>.

In epoca rinascimentale Vasari racconta due episodi di vera e propria frode artistica. Uno ha per protagonista un giovanissimo Michelangelo, che nel 1496 realizzò una piccola statua di Cupido dormiente, imitando lo stile tipico dell'arte classica greco-romana, a quel tempo molto in voga. Considerando che sul mercato vi era penuria di sculture antiche greco-romane originali e che queste erano particolarmente ricercate da nobili e mercanti per abbellire le proprie ville e

<sup>16</sup> *Falsari e copisti nella storia dell'Arte. I contraffattori della bellezza*, in <http://www.cultor.org/falsi/fx.html>, 2013, 1.

palazzi, l'artista fiorentino sotterrò la statua, in modo che la terra le conferisse quella patina antica tipica dei reperti archeologici, e poi la consegnò al mercante d'arte Baldassarre del Milanese che, pur consapevole della falsità della scultura, la mise in vendita come autentica<sup>17</sup>. Questi riuscì a vendere il *Cupido dormiente* a caro prezzo al cardinale Raffaello Riario di San Giorgio, uno dei più ricchi collezionisti d'arte del tempo, il quale, peraltro, data l'ingente somma sborsata, fece indagini, scoprì la frode e pretese il rimborso del prezzo dal mercante, restituendo il falso Cupido<sup>18</sup>.

L'episodio si pone come eccezione alla prassi della riproduzione, in quanto Michelangelo non si era limitato a imitare gli antichi scultori greci, ma aveva messo in atto artifici volti a ingannare i potenziali acquirenti, ossia a fare credere che la statua del Cupido fosse un autentico reperto archeologico. Pur avendo commesso un atto fraudolento e riprovevole, non venne punito, né perse stima, anzi lo stesso truffato cardinale Riario volle conoscerlo, avendo visto in lui grandi doti, e lo introdusse nell'ambiente cardinalizio romano, dove l'artista conobbe alcuni dei suoi grandi committenti<sup>19</sup>. Vasari addirittura, invece di biasimare Michelangelo, criticò il fatto che il cardinale avesse restituito la statua, mostrandosi più interessato all'origine che alla perfezione dell'opera<sup>20</sup>.

Il secondo caso coinvolge l'incisore italiano Marcantonio Raimondi, sempre sul finire del Quattrocento. L'incisore tedesco Albrecht Dürer, avendo timore che le sue incisioni potessero essere contraffatte e vendute, con suo danno economico, aveva escogitato, come deterrente, il sistema di apporvi le proprie iniziali, usando una particolare grafica (una D sotto la A) e ottenne dall'imperatore Massimiliano una concessione speciale, consistente nel divieto per chiunque di stampare o vendere le sue incisioni. Si tratta del primo *copyright* della storia<sup>21</sup>.

Vasari racconta che il tedesco si era recato a Venezia per conoscere e imparare l'arte italiana e in piazza San Marco aveva esposto alcune sue opere; passando di lì, Raimondi rimase così affascinato dalle tavole esposte, che spese tutti i soldi che

<sup>17</sup> Vasari accenna l'episodio nella biografia di Michelangelo: «Lavorò costui un fanciullo di marmo in una stanza, che lo comperò poi Baldassarre del Milanese, dove, contraffacendo la maniera antica, fu portato a Roma e sotterrato in una vigna, onde cavatosi e tenuto per antico, fu venduto gran prezzo. Conobbe Michele Agnolo nel suo andare a Roma ch'egli era di sua mano, benché difficilmente ogni altro lo credesse» (G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Firenze, 1550, edizione a cura di L. BELLOSI e A. ROSSI, Torino, 1986, 925).

<sup>18</sup> Successivamente la statua del Cupido dormiente giunse a Cesare Borgia, che la donò alla marchesa di Mantova Isabella d'Este.

<sup>19</sup> M. ALVAREZ GONZÁLES, *Michelangelo*, Milano, 2008, 46.

<sup>20</sup> G. VASARI, *Le vite*, cit.

<sup>21</sup> Franco Moscetti, amministratore delegato del Gruppo 24ORE e Presidente di 24ORE Cultura, alla presentazione della mostra 'Dürer e il Rinascimento. Tra Germania e Italia', tenuta a Palazzo Reale a Milano nel 2018, ha definito l'incisore di Norimberga «un grande imprenditore, il primo a registrare la proprietà intellettuale».

aveva per acquistarle. Quindi ne studiò a fondo i tratti per imparare la tecnica e successivamente riprodusse delle fedeli copie. Dürer, tornato in Germania, venne a sapere che Raimondi aveva realizzato su rame e venduto copie perfette delle due serie di xilografie *La vita della Vergine* e *La piccola passione* e che su alcune aveva anche apposto il monogramma dell'artista tedesco. Quindi denunciò alla Signoria di Venezia Raimondi per plagio, ma ottenne solo che all'incisore italiano venisse imposto il divieto di apporre le iniziali di Dürer, non invece quello di continuare l'attività di riproduzione, né gli fu intimato di distruggere le riproduzioni.

L'episodio conferma che la riproduzione all'epoca era ritenuta una pratica del tutto normale nell'arte e, quand'anche fraudolenta, non comportava conseguenze giuridiche. Semmai, se scoperta, tendenzialmente aveva effetti pregiudizievoli sulla carriera dell'artista, incombendo sulla stessa come condanna morale, che poteva allontanare acquirenti e committenti, come successe, ad esempio, al pittore pesarese Terenzio Terenzi<sup>22</sup>. Peraltro, non sempre la scoperta della frode rovinava la carriera dell'artista. Non successe, ad esempio, allo scultore-falsario del Cinquecento Tommaso della Porta, che realizzava teste e maschere greco-romane vendendole come autentiche. Vasari, a proposito di una maschera realizzata da Tommaso, dal quale l'aveva acquistata come autenticamente antica, ma con la consapevolezza della frode, disse: «io ne ho una di sua mano, di marmo, posta nel camino di casa mia d'Arezzo, che ogni uno la crede antica»<sup>23</sup>.

#### 4. *L'imitazione dall'Ottocento ai giorni nostri*

La prassi di firmare le proprie opere si sviluppa con il Romanticismo ottocentesco e si inserisce in un più ampio e radicale cambiamento nel mondo dell'arte<sup>24</sup>.

Nei secoli precedenti l'artista realizzava un'opera su commissione, ossia su richiesta specifica del cliente, che ordinava un determinato tema o soggetto. Nell'Ottocento si assiste, invece, al diffondersi di una produzione di opere che prescinde, per così dire, dalla domanda di mercato. Le commissioni, pur non sparendo del tutto, diventano meno usuali. L'artista realizza un'opera di propria

<sup>22</sup> Terenzio Terenzi (1575-1621), detto il Rondolino, era pittore del tardo Rinascimento e del manierismo, ma anche un falsario: ingannando il suo mecenate romano, il cardinal Montalto, gli vendette un proprio dipinto, attribuendolo falsamente a Raffaello; il vescovo, però, diffidando, lo fece controllare da un esperto, forse lo stesso Carlo Baglione che narra la vicenda nel suo libro di biografie d'arte (*Le Vite De' Pittori, Scultori Et Architetti: Dal Pontificato di Gregorio XIII. del 1572. In fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma, 1642). La scoperta dell'inganno provocò un irrimediabile declino della carriera dell'artista.

<sup>23</sup> G. VASARI, *Le vite*, cit., 550.

<sup>24</sup> Per approfondimenti sull'evoluzione della storia dell'arte e sulle caratteristiche dei vari periodi, si rinvia a E. GOMBRICH, *La storia dell'arte*, Londra, 2008.

iniziativa, per esprimere un sentimento, uno stato d'animo, il proprio modo di vedere e di vivere la realtà, per comunicare in forma artistica un ideale, un principio, esattamente come gli scrittori, i poeti, i compositori.

Il rapporto tra artista e cliente, in tal guisa, cambia. Nascendo da un'idea dell'artista, il cliente si trova di fronte all'opera già realizzata e, se gli piace, l'acquista. Di conseguenza nasce anche un nuovo modo per far conoscere al mercato dell'arte la produzione artistica: la mostra, ovvero un luogo dove gli artisti esibiscono le proprie opere<sup>25</sup>. Proprio per il fatto che la realizzazione non avviene più su previo contratto di commissione, l'artista sente l'esigenza di firmare le proprie opere per rendere nota a tutti la paternità delle stesse<sup>26</sup>. Ciò in quanto lo stile di ogni artista, seppure personale, difficilmente ha un'unicità e originalità tale da rendere l'opera inconfondibile con quella di altri artisti.

Non essendo il risultato di una specifica richiesta di un cliente (e oggetto di un contratto preventivo), bensì il frutto di una libera ispirazione dell'artista, l'opera non necessariamente viene sempre venduta, pur se destinata al mercato. Molti pittori e scultori, le cui opere oggi hanno quotazioni elevatissime, in vita ebbero grandi difficoltà a venderle e, se non avevano alle spalle famiglie ricche, conducevano vite di stenti<sup>27</sup>. Si pensi agli impressionisti francesi, la maggior parte dei quali non venne apprezzata dal mercato dell'arte dell'epoca ed ebbe difficoltà a vendere i propri dipinti e a trarne sostentamento; così come il maggior esponente del post-impressionismo, Van Gogh, pur avendo nella sua breve vita realizzato più di 900 dipinti, riuscì a venderne solo uno<sup>28</sup> e fu costretto a farsi mantenere sempre dal fratello minore Theo.

L'evoluzione dell'arte nei modi sopra descritti comporta anche un cambiamento ideologico in ordine all'attività di riproduzione. Se per alcuni, come il già citato Van Gogh<sup>29</sup>, copiare opere di altri artisti era un esercizio di affinamento

<sup>25</sup> La nascita della mostra si accompagna alla scomparsa della bottega rinascimentale, anche se le due hanno funzioni in parte diversa: la bottega era 'l'officina' dove l'artista creava e insegnava ai suoi allievi e dove le opere *in itinere* erano mostrate ai clienti-committenti; la mostra, invece, era ed è tutt'oggi il luogo in cui gli artisti esibivano, da soli o insieme ad altri artisti in genere appartenenti alla medesima corrente, le proprie opere per venderle.

<sup>26</sup> Ciò vale salvo che nel periodo del c.d. Dadaismo, in cui la firma veniva rifiutata dagli artisti, in quanto l'opera era considerata non-opera o anti-opera e addirittura diventava motivo di ironica demistificazione e di severa destrutturazione (S. RICCIONI, G.M. FARA, N. STRINGA, *La "firma" nell'arte. Autorialità, autocoscienza, identità e memoria degli artisti*, in *Venezia Arti*, 2017, 10).

<sup>27</sup> Al contrario gli artisti dei secoli precedenti non avevano, in genere, problemi economici, proprio perché realizzavano opere su richiesta ed erano spesso mantenuti da mecenati.

<sup>28</sup> "La vigna rossa", olio su tela che Van Gogh realizzò ad Arles nel 1888.

<sup>29</sup> Ci riferiamo al fatto che Van Gogh, negli anni 1889-1890, periodo in cui viveva in Provenza, dipinse 'La meridiana', un olio su tela, che era la copia dell'omonimo disegno del pittore Millet, di cui l'artista olandese era grande ammiratore. Peraltro, come spiegò al fratello Theo in una lettera, egli diede una propria impronta personale al dipinto, consistente nella tecnica cromatica: l'uso di colori accesi e intensi (giallo e azzurro), tipici del suo stile. In tal modo Van Gogh trasformò una scena di vita rurale

della propria tecnica al pari di quanto accadeva in epoca rinascimentale e post rinascimentale, per i più diventa un *modus operandi* finalizzato ad un profitto economico.

Ciò accade soprattutto agli artisti che, pur avendo talento artistico, non ricevevano apprezzamento dal mercato dell'arte e non riuscivano a vendere le proprie opere. Pertanto, impiegavano la propria abilità artistica nella riproduzione fedele di opere di grandi artisti del passato o contemporanei, nonché nella realizzazione *ex novo* di opere con lo stile identico a quello di grandi maestri. Le riproduzioni erano realizzate con intento fraudolento, quindi, diversamente da un tempo, non erano semplici copie, ma falsi artistici: alle opere realizzate ad imitazione di quelle di artisti celebri o nello stile di questi veniva falsamente attribuita la paternità degli stessi<sup>30</sup>.

La contraffazione di opere d'arte viene alimentata anche dal diffondersi nell'Ottocento del collezionismo d'arte e, conseguentemente, dalla prassi della valutazione economica delle opere nel mercato dell'arte<sup>31</sup>: la richiesta elevata da parte di collezionisti di opere d'arte, sia classiche greco-romane, sia di epoche successive, incentivano, infatti, la creazione di opere artificialmente antichizzate realizzate con lo stile di grandi maestri.

Con la contraffazione alcuni pittori e scultori, non apprezzati dai mercanti d'arte, riuscirono ad arricchirsi proprio vendendo come autentici falsi di grandi maestri a cifre considerevoli. Altri, vuoi perché la loro produzione era quantitativamente minore o riferita ad artisti meno quotati nel mercato dell'arte, non arrivarono ad arricchirsi ma almeno a mantenersi dignitosamente.

Alcuni sono entrati nella storia<sup>32</sup> per aver ingannato, grazie al loro incredibile talento, non solo gli acquirenti, ma anche galleristi d'arte, case d'asta, esperti di chiara fama, a volte persino gli stessi congiunti degli artisti copiati; al punto che taluni di loro si sono voluti prendere il merito di riproduzioni così perfette, confessando, ad un certo punto della loro vita, tale attività fraudolenta.

Esemplari in tal senso sono Hebborn e Driessen.

Eric Hebborn (1934-1996), pittore e scultore inglese del Novecento, dopo essersi enormemente arricchito con l'attività di falsario, scrisse alcuni libri, in uno

in chiaroscuro (Millet) in un tripudio di colori, creando un ossimoro tra l'apparente calma della situazione rappresentata (il momento del riposo) e l'energia sprigionata dai colori carichi, espressivi del suo tumulto interiore.

<sup>30</sup> Nel caso in cui l'artista copiato appartenesse ad epoche in cui non era in uso la firma, la contraffazione 'si limitava' all'opera; per quelli più recenti, invece, il falsario apponeva anche la firma falsa dell'artista.

<sup>31</sup> S. BOCHICCHIO, voce *Opere d'arte (contraffazione o alterazione di)*, in *Enc. dir.*, XXX, Milano, 1980, 311.

<sup>32</sup> Per una panoramica dei più celebri falsari nel mondo dell'arte, si rinvia a O. KURZ, *Falsi e falsari*, Venezia, 1961; G. BALLO, *Vero e falso nell'arte moderna*, Milano, 1962; M. JONES, M. SPAGNOL, *Sembrare e non essere. I falsi nell'arte e nella civiltà*, Milano, 1993; S. GORELLI, *Falsi, falsari e furti nell'arte*, Lecce, 2021.

dei quali confessò di essere tale<sup>33</sup>, ma non venne processato per contraffazione, perché morì nel 1996 poco dopo la pubblicazione della sua confessione.

Robert Driessen (1959), scultore olandese vivente, celebre per le sue copie e imitazioni delle sculture di colui che è considerato il più grande scultore contemporaneo, lo svizzero Giacometti, è riuscito a ingannare non solo galleristi e case d'asta, periti e collezionisti di livello internazionale, ma la stessa moglie di Giacometti<sup>34</sup>. In un'intervista rilasciata al *Post* dalla Thailandia, dove si è rifugiato e vive tutt'ora per evitare l'estradizione in Olanda volta all'esecuzione di una condanna per frode<sup>35</sup>, ha ammesso di aver realizzato copie di sculture di Giacometti, nonché sculture contraffatte realizzate con lo stile del maestro svizzero (figure sottili, allungate, amorfe, con una superficie friabile) e con gli stessi materiali e gli stampi delle fonderie cui si rivolgeva Giacometti.

Altri artisti falsari hanno confessato la loro attività per evitare condanne troppo dure.

È il caso del pittore olandese Han van Meegeren (1889-1947). Nonostante avesse un gran talento come pittore, non era apprezzato dal mondo dell'arte e per questo aveva ripiegato sull'illecita attività di contraffazione. Il pittore che egli prediligeva imitare era Vermeer, del quale riprodusse sei dipinti<sup>36</sup>. Uno di questi, *Cristo e l'adultera*, lo vendette al maresciallo nazista Hermann Göring. Nel maggio del 1945 il dipinto venne trovato dalle forze alleate in una miniera di sale che Göring usava per nascondere le sue opere d'arte. Ritenendolo un Ver-

<sup>33</sup> *Tropo bello per essere vero. Autobiografia di un falsario*, Vicenza, 1994, trad. italiana di *Drawn to Trouble: Confessions of a Master Forger*.

<sup>34</sup> Ciò è stato possibile perché la Fondazione istituita da sua moglie, pur stimando una produzione di Giacometti di circa 500 sculture, non ne conosce esattamente il numero e non ha compilato un catalogo delle sue opere. Esistono, infatti, più bronzi dello stesso progetto e diversi modelli in gesso del maestro svizzero. Tutto ciò ha consentito a Driessen la realizzazione di nuove sculture del maestro svizzero nello stile di questo, oltre alla produzione di copie di sculture esistenti.

<sup>35</sup> Driessen era coadiuvato da due soci tedeschi, che custodivano le sculture in un magazzino a Magonza e le vendevano, dividendo il ricavato con l'olandese. Scoperto dalla polizia il magazzino con centinaia di sculture nel 2009, i due commercianti di falsi sono stati processati e condannati dal tribunale di Stoccarda per il reato di commercio di falsi d'arte, uno a nove anni di reclusione, l'altro a sette anni e quattro mesi, oltre a un'ingente multa. Driessen, invece, non essendo estradabile, non ha scontato la pena.

<sup>36</sup> Il *modus operandi* di van Meegeren consisteva nella ricerca di vecchie tele del Seicento, di scarso valore, dalle quali raschiava con cura il colore (S. BOCHICCHIO, voce *Opere d'arte*, cit., 311). Poi le dipingeva con pigmenti in uso all'epoca del pittore che imitava e con stile perfettamente identico a questo; infine, le faceva cuocere in forno a cento gradi. Una sua riproduzione del dipinto "La cena in Emmaus" di Caravaggio era così perfetta che ingannò un esperto di dipinti antichi, Abraham Bredius, il quale la autenticò, cosicché il dipinto venne acquistato come originale dalla *Rembrandt Society* nel 1937 per 520.000 fiorini e donato al Museo Boijmans Van Beuningen di Rotterdam. L'attività decettiva, oltre a procurargli ingenti profitti, lo riscattò anche dal giudizio di pittore mediocre che gli era stato attribuito in gioventù da molti.

meer autentico, gli inquirenti cercarono il venditore e risalirono a van Meegeren: paradosso della vicenda, arrestarono il falsario con l'accusa di tradimento per aver collaborato coi nazisti, anziché di contraffazione di opera d'arte. Due anni dopo, nel 1947, il pittore olandese venne processato per tale reato e, per evitare l'ergastolo che gli sarebbe stato comminato per il reato di tradimento, confessò di averlo realizzato lui e venduto come autentico al luogotenente tedesco: una condanna per frode avrebbe infatti comportato una pena decisamente più blanda. Per dimostrare la veridicità dell'affermazione, gli venne chiesto dai giudici di dipingere nell'aula del tribunale un quadro con lo stile di Vermeer: realizzò sotto gli occhi stupiti di tutti un *Gesù nel tempio* che sembrava davvero opera di Vermeer. Fu così assolto per il reato di tradimento e condannato per falso di opera d'arte a un solo anno di reclusione<sup>37</sup>.

Confessione finalizzata ad una più blanda condanna è anche quella del pittore tedesco tutt'ora vivente Wolfgang Beltracchi, celebre per aver realizzato dipinti in stile perfettamente identico a quello di grandi maestri di inizio Novecento, soprattutto espressionisti, come Max Ernst, Max Pechstein, Heinrich Kampendonk, Kees van Dongen, cui attribuiva la paternità, apponendovi la firma contraffatta. A tal fine usava tele, pigmenti e cornici riferibili a quell'epoca e riusciva a far credere che si trattasse di opere dei maestri, in ragione del fatto che molte opere di inizio Novecento erano andate perdute durante la seconda guerra mondiale.

Per rendere più credibile l'autenticità dei dipinti, l'artista tedesco e sua moglie inventarono la storia che il nonno di lei (all'epoca del racconto ormai defunto) era un appassionato d'arte, che li aveva acquistati dalla galleria d'arte di Alfred Flechtheim prima della seconda guerra mondiale e, in seguito allo scoppio della guerra, li aveva nascosti per salvarli. Per dar prova della veridicità dell'affermazione, Beltracchi aveva apposto dietro i dipinti delle targhette, da lui stesso create, riportanti il nome della galleria d'arte. Inoltre, aveva realizzato delle foto antichizzate che ritraevano sua moglie travestita da nonna della medesima accanto ad alcuni di quei dipinti.

Nel 2010 venne arrestato per 14 reati di truffa (§ 263 SGB) e contraffazione (§ 267 SGB) nella forma aggravata dalla falsificazione di documenti<sup>38</sup>. La pena prevista dallo *StrafGesetsBuch* tedesco sia per la truffa sia per la contraffazione ha

<sup>37</sup> Non scontò, peraltro, la pena perché a fine processo morì di infarto.

<sup>38</sup> A tradire l'artista è stato, nel dipinto *Quadro rosso con cavalli*, da lui falsamente attribuito a Heinrich Kampendonk, l'uso di un colore bianco contenente titanio (non indicato nell'etichetta), componente anacronistico per l'epoca dell'artista imitato. In altri dipinti l'indizio è stata la targhetta falsa apposta dietro per attestare la provenienza dalla Collezione Flechtheim: in realtà il noto collezionista tedesco degli anni Venti Alfred Flechtheim, non ha mai apposto sulle opere di cui era proprietario etichette che ne identificassero la provenienza da sue collezioni (D. CHAPPELL, S. HUFNAGEL, *The Beltracchi Affair*, cit., 40).



un massimo edittale di 10 anni di reclusione. Trattandosi di concorso formale di reati, il codice prevede l'applicazione della pena più grave con un aumento fino alla metà delle pene previste per gli altri reati: quindi, a 10 anni di reclusione per una truffa/contraffazione, si sarebbero potuti aggiungere fino a 5 anni per ciascuna delle altre 13 concorrenti, pari ad una pena massima di 75 anni di reclusione. Per evitare una condanna così pesante, la difesa si accordò con l'accusa (patteggiamento) per proporre alla corte di Stoccarda l'inflizione di una pena complessiva di sei anni in cambio dell'ammissione di responsabilità da parte del pittore. Anche i correi parteciparono alla proposta di patteggiamento: 5 anni per la moglie, 5 anni per il responsabile delle operazioni logistiche, 2 anni per la cognata (sorella della moglie). Tutte le pene furono accolte dalla corte<sup>39</sup>: la pena della cognata venne sospesa e quella degli altri fu subito commutata in semilibertà, con rilascio in libertà condizionale prima della scadenza del termine per buona condotta<sup>40</sup>. A Beltracchi sono state imposte alcune condizioni per il rilascio in libertà, tra le quali, oltre al risarcimento dei danni alle vittime truffate<sup>41</sup>, l'obbligo di lasciare la Germania e di firmare da quel momento in poi le proprie opere.

### 5. *La tutela penale contro la contraffazione delle opere d'arte nel codice penale*

L'attività artistica fraudolentemente riproduttiva ha una tale diffusione a partire dal Settecento<sup>42</sup>, per le ragioni sopra evidenziate, da rendere necessaria la previsione da parte degli ordinamenti di norme penali a tutela delle opere d'arte.

L'ordinamento inglese proprio nel Settecento introdusse l'*Engraving Copyright Act* (1734), considerata la prima legge ad aver dato riconoscimento e tutela giuridica al diritto d'autore, seppure limitatamente agli incisori. Essa ha anche avuto il merito di determinare la distinzione tra falsificazione-fatto illecito e imi-

<sup>39</sup> La pena per la cognata è stata anzi ridotta a 1 anno e 9 mesi.

<sup>40</sup> Beltracchi venne rilasciato nel 2015, dopo 4 anni di semilibertà; la moglie ancor prima, nel 2013, dopo meno di due anni di semilibertà.

<sup>41</sup> Il risarcimento ammontava complessivamente a 27 milioni di dollari.

<sup>42</sup> Il pittore inglese William Sikes, ad esempio, nel 1722, riuscì a vendere al duca di Devonshire un proprio dipinto, rappresentante l'incoronazione di S. Romold di Malines (oggi esposto nella Galleria Nazionale d'Irlanda), attribuendolo falsamente al fiammingo van Eyck, e, per meglio ingannare l'acquirente, appose sul retro un'iscrizione, sempre fatta da lui, che ne suggeriva la provenienza da Jan van Eyck e la proprietà di Re Enrico V d'Inghilterra. Sempre nella prima metà del Settecento, lo stampatore e incisore tedesco Georg Friedrich Schmidt (1712-1775), entrato in possesso di un'acquaforte rappresentante un vecchio uomo barbuto con berretto, realizzata nel 1639 da Rembrandt e da questo lasciata in buona parte vuota (mancava tutto il corpo, appena abbozzato con alcune linee), completò l'immagine con lo stile dell'artista fiammingo, attribuendo a questo l'acquaforte completa e ne fece poi una serie di stampe, che vendette come copie dell'acquaforte di Rembrandt.

tazione-fatto lecito in quanto priva di intento decettivo. Di conseguenza da allora i falsari sono diventati destinatari di sanzioni penali e non più solo di condanna morale<sup>43</sup>.

Nelle codificazioni europee ottocentesche la falsificazione di opere d'arte non veniva presa in considerazione specificamente. Peraltro, a determinate condizioni, poteva rientrare in alcune fattispecie costruite sull'inganno finalizzato ad un profitto.

In particolare in Italia, nel codice penale Zanardelli del 1889 la falsificazione artistica poteva farsi rientrare nei delitti di truffa (art. 413)<sup>44</sup>, di falsificazione in scrittura privata (art. 280)<sup>45</sup>, di contraffazione di marchi e segni distintivi di prodotti industriali e opere dell'ingegno (art. 296)<sup>46</sup>.

La prima, pur nella sua ampiezza, richiedeva uno specifico *modus operandi*, l'uso di artifici o raggiri idonei a indurre in un errore che determinasse un ingiusto profitto per l'autore o per terzi e un correlato danno del soggetto passivo. Pertanto, poteva applicarsi solo a condizione che la falsificazione di opere d'arte di un artista o la creazione *ex novo* di opere con lo stile di un certo periodo o di un artista determinasse la vendita dell'opera, con profitto per l'artista falsario e danno per l'acquirente ingannato. In mancanza del duplice evento profitto-danno, la truffa non poteva configurarsi se non a titolo di tentativo, sempre che ne sussistessero gli estremi (atti esecutivi).

Il delitto di falsità in scrittura privata poteva applicarsi esclusivamente alle opere falsamente attribuite ad un determinato artista mediante apposizione di firma non autentica né autorizzata dall'autore<sup>47</sup>: la firma, essendo finalizzata ad attribuire falsamente la paternità dell'opera a un determinato artista, ledeva, infatti, la fede pubblica. Dato che, come abbiamo in precedenza evidenziato, gli artisti iniziarono a firmare le proprie opere nell'Ottocento, salvo qualche ecce-

<sup>43</sup> N. Coco, *Profili criminologici dei falsi d'arte*, in *Arch. pen.*, 1959.

<sup>44</sup> L'art. 413 del codice Zanardelli puniva con la reclusione fino a tre anni e con la multa oltre le cento lire chiunque, con artifizii o raggiri atti a ingannare o sorprendere l'altrui buona fede, inducendo alcuno in errore, procurasse a sé o ad altri un ingiusto profitto con altrui danno.

<sup>45</sup> L'art. 280 del codice Zanardelli puniva con la reclusione da uno a tre anni chiunque formasse, in tutto o in parte, una scrittura privata falsa o alterasse una scrittura privata vera, ove ne potesse derivare pubblico o privato nocumento, quand'egli o altri ne facesse uso. L'art. 485 c.p. attuale prevedeva il delitto in termini quasi uguali: «Chiunque, al fine di procurare a sé o ad altri un vantaggio o di recare ad altri un danno, forma, in tutto o in parte, una scrittura privata falsa, o altera una scrittura privata vera, è punito, qualora ne faccia uso o lasci che altri ne faccia uso, con la reclusione da sei mesi a tre anni». Tuttavia, è stato depenalizzato dal d. lgs. 15.1.2016, n.7, e trasformato in illecito civile.

<sup>46</sup> L'art. 296 del codice Zanardelli puniva chiunque contraffacesse o alterasse i nomi, marchi o segni distintivi delle opere d'ingegno con la reclusione da un mese a due anni e con la multa da lire cinquanta a lire cinquemila.

<sup>47</sup> Ad esempio, le iniziali o un simbolo usato da un artista per farsi riconoscere come autore di un'opera.

zione, le riproduzioni e le contraffazioni riferite a periodi e/o ad artisti di epoche precedenti non potevano ricondursi a tale delitto. Inoltre, per applicarsi questo delitto non era sufficiente la falsificazione ma occorreva anche la vendita o comunque la messa in circolazione dell'opera contraffatta, essendo richiesto dalla norma incriminatrice l'evento dell'uso del falso.

Il terzo delitto aveva un'applicabilità ancor più limitata nel campo dell'arte, in quanto puniva la contraffazione o alterazione di marchi o segni distintivi apposti su opere d'ingegno. Pertanto, poteva configurarsi solo con riguardo ad opere sulle quali l'artista usasse apporre un segno distintivo in luogo od oltre alla firma, come una sigla o un particolare, e questo fosse apposto dal falsario su una riproduzione o su una propria opera realizzata nello stile di quell'artista, per farla falsamente ricondurre alla paternità del medesimo. Inoltre, il delitto era di evento, richiedendo, come quello di falsificazione in scrittura privata, l'uso dell'opera d'ingegno i cui segni distintivi fossero stati alterati o contraffatti. Quindi, l'atto in sé di falsificazione non aveva rilevanza penale se non a titolo di tentativo, sempre che ne sussistessero i requisiti, analogamente a quanto valeva per la truffa e la falsificazione in scrittura privata. Il campo nel quale la contraffazione o alterazione di marchi o segni distintivi poteva più facilmente configurarsi era quello delle stampe, serigrafie, incisioni prodotte in serie e non autografate dall'autore, sulle quali fossero apposte false targhe, timbri, emblemi distintivi di uno studio o utilizzati dall'autore o da terzi ma su sua autorizzazione<sup>48</sup>.

Nel codice Rocco i tre delitti vengono mantenuti con un tenore sostanzialmente inalterato. Pertanto, la loro applicazione ai falsi artistici ha continuato ad essere possibile alle condizioni e con i limiti sopra evidenziati.

In particolare, come sottolineato unanimemente dalla dottrina<sup>49</sup>, ha continuato ad essere penalmente irrilevante l'atto della falsificazione dell'opera, salva la sussistenza degli estremi del tentativo, richiedendosi anche il conseguimento di un profitto e la causazione di un danno nella truffa, e l'uso dell'opera falsificata negli altri due reati.

Peraltro, oggi dei tre delitti solo la truffa è ancora applicabile, in quanto, con la riforma del 2009<sup>50</sup>, il delitto di contraffazione o alterazione, previsto dall'art.

<sup>48</sup> S. BOCHICCHIO, voce *Opere d'arte*, cit., 312.

<sup>49</sup> S. BOCHICCHIO, voce *Opere d'arte*, cit., 311 ss.; F. LEMME, *La contraffazione e alterazione d'opere d'arte nel diritto penale*, Padova, 1995, 6 ss.; G. MARINI, *Note minime in materia di c.d. falso d'autore*, in *St. senesi*, 1998, 87 ss.; P. CIPOLLA, *La repressione penale, della falsificazione delle opere d'arte*, in A. MANNA (a cura di), *Il Codice dei beni culturali e del paesaggio: gli illeciti penali*, Milano, 2005, 270 ss.

<sup>50</sup> La legge 23.7.2009, n. 99, recante «Disposizioni per lo sviluppo e l'internazionalizzazione delle imprese, nonché in materia di energia», ha modificato gli artt. 473 e 474 c.p., oltre ad aver introdotto nuove norme incriminatrici e di disciplina in tale materia. Per approfondimenti sulla riforma sia concesso rinviare al commento di A. MADEO, *Lotta alla contraffazione: modifiche agli artt. 473-474 c.p. e nuovi delitti*, in *Dir. pen. proc.*, 2010, 10 ss.

473 c.p., non ha più ad oggetto le opere dell'ingegno, ma solo i prodotti industriali, e la falsità in scrittura privata, dal 2016, non è più reato ma illecito civile<sup>51</sup>.

In ordine all'applicazione della truffa riteniamo che sussista un ulteriore limite, relativo alla condotta. Dato che l'art. 640 c.p., al pari dell'art. 413 del Codice Zanardelli, richiede l'uso di artifici o raggiri, non appare sufficiente la realizzazione di una copia identica a un'opera di un artista, anche quando l'acquirente venga tratto in errore sulla non autenticità. Dovrebbero anche essere posti in essere artifici per fare apparire l'opera autentica, come l'uso di materiali (tele, tavole, calchi, cornici, colori) tipici di un determinato periodo storico e/o di un certo artista, o di espedienti per antichizzare l'opera<sup>52</sup>, o l'allegazione di un certificato di autenticità dell'opera. Secondo autorevole dottrina, invece, il falso nel campo delle opere d'arte, costituirebbe di per sé un artificio e quindi configurerebbe sempre truffa<sup>53</sup>.

La giurisprudenza, fino agli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso, tendeva ad applicare il delitto di cui all'art. 485 c.p., piuttosto che quello di truffa, quando sull'opera riprodotta o contraffatta fosse apposta la firma apocrif<sup>54</sup>. Ciò in virtù di un'interpretazione estensiva della nozione di scrittura privata, riferita ai delitti contro la fede pubblica, secondo la quale essa non poteva restringersi alla categoria degli atti contenenti una dichiarazione di volontà e dai quali potesse derivare il sorgere, il modificarsi o l'estinguersi di un diritto soggettivo; ma comprendeva tutte le scritture formate dal privato ai fini di prova. Pertanto, anche la firma apposta sulla riproduzione, a stampa o litografica, di un disegno o di un dipinto, al fine di fornire la prova che fosse stata firmata dall'autore dell'originale, doveva considerarsi scrittura privata<sup>55</sup>.

La firma apocrif<sup>54</sup> su un'opera artistica illegittimamente riprodotta, o contraffatta, infatti, manifestava implicitamente l'attestazione di un fatto, la paternità della stessa, nonché la volontà di imprimerle quei caratteri di originalità e di autenticità propri di ogni creazione artistica, che la rendono suscettibile di for-

<sup>51</sup> Il d. lgs. 15.1.2016, n. 7 ha abrogato l'art. 485 c.p. e trasformato la falsità in scrittura privata in illecito civile.

<sup>52</sup> Ad esempio, nelle sculture l'opacizzazione del marmo o del bronzo.

<sup>53</sup> S. BOCHICCHIO, voce *Opere d'arte*, cit., 311.

<sup>54</sup> Cfr. Cass. pen., Sez. II, 15.5.1967, in *Giust. pen.*, 1968, II, 379; Cass. pen., Sez. II, 15.12.1971, ivi, 1973, II, 177; Cass. pen., Sez. II, 18.10.1972, in *CED Cass.* 1972, rv 122110; Cass. pen., Sez. V, 19.5.1978, in *Cass. pen.*, 1981, 532. L'interpretazione è stata ribadita, pur in riferimento all'apposizione della firma in altri ambiti (es. un progetto di un architetto), in tempi più recenti, prima della depenalizzazione dell'art. 485 c.p., da Cass. pen., Sez. VI, 22.9.2009, in *Cass. pen.*, 2011, 197; Cass. pen., Sez. V, 16.10.2014, n. 7703, in *CED Cass.* 2015, rv 262314. In senso conforme in dottrina ZAZZERA, *Falsità documentale e falsificazione di opera d'arte*, in *Giust. pen.*, 1972, II, 6; A. ALBAMONTE, *Il documento privato nella tutela penale della genuinità*, ivi, 1973, II, 177.

<sup>55</sup> Cass. pen., Sez. V, 19.5.1978, cit.

mare oggetto di traffico giuridico in rispondenza ad una fiducia collettiva<sup>56</sup>. Quindi, la firma falsa apposta su una tela, una scultura, una stampa, era ritenuta punibile come falsità in scrittura privata, ai sensi dell'art. 485 c.p., sia che l'opera fosse una riproduzione non consentita dall'autore, sia che fosse una creazione *ex novo* riferita, mediante la firma falsa, ad un determinato artista.

#### 6. *La tutela delle opere d'arte nella legge n. 633/1941 sul diritto d'autore*

In una pronuncia risalente all'inizio degli anni Settanta del secolo scorso, la Cassazione, in luogo dei sopra citati delitti codicistici, aveva ricondotto la falsificazione di opera d'arte al delitto di riproduzione abusiva di opera altrui, punito dall'art. 171, c. 1, lett. a) della legge 22.4.1941, n. 633 sulla protezione del diritto d'autore. Aveva affermato, infatti, che nella fattispecie di riproduzione di un'opera altrui senza averne diritto doveva intendersi ricompresa qualsiasi forma di vera e propria abusiva duplicazione integrale di un'opera d'arte, quindi anche la falsificazione di un quadro<sup>57</sup>.

Peraltro, anche questo delitto, tutt'ora vigente, presenta dei limiti, uno riguardante la sua struttura oggettiva e uno il trattamento sanzionatorio.

Sotto il primo profilo, la fattispecie non copre tutte le possibili forme di falsificazione<sup>58</sup>, ma solo la riproduzione dell'opera, che punisce quando sia realizzata senza averne diritto<sup>59</sup>, in qualunque forma e a qualsiasi scopo. La riproduzione consiste nella creazione di una copia, identica o simile, di un'opera esistente.

Come abbiamo già illustrato in precedenza, nella storia dell'arte l'attività di copiatura è sempre stata correntemente realizzata, a fini didattici o di miglioramento dell'opera o di affinamento della tecnica, tanto da essere l'arte stessa definita imitazione della realtà. Ciò che la rende un fatto riprovevole, meritevole di repressione, non è l'atto in sé, ma l'atteggiamento con il quale lo si compie, ossia la volontà di ingannare sulla paternità dell'opera, di fare apparire la copia come opera originale di un determinato artista (o di un certo periodo artistico), nonché il fine per il quale lo si compie, di vantaggio per sé o per terzi e/o di nocimento all'artista 'copiato'.

<sup>56</sup> A. ALBAMONTE, *Il documento privato*, cit., 178.

<sup>57</sup> Cass. pen., Sez. III, 9.12.1970, in *Cass. pen. mass.*, 1972, 1084.

<sup>58</sup> La lett. a), in realtà, prevede anche altre condotte riguardanti opere oggetto di diritto d'autore, alcune delle quali collegate alla falsificazione. Punisce, infatti, oltre a chi riproduce, anche chi trascrive, recita in pubblico, diffonde, vende o mette in vendita o pone altrimenti in commercio un'opera altrui, o ne rivela il contenuto prima che sia reso pubblico, o introduce e mette in circolazione nel regno esemplari prodotti all'estero contrariamente alla legge italiana.

<sup>59</sup> Ciò significa in mancanza del consenso o nonostante il divieto dell'autore.

L'art. 171 non richiede che la riproduzione avvenga a un determinato fine, in quanto è un delitto a dolo generico, ma, come tale, richiede comunque la consapevolezza e la volontà di riprodurre l'opera altrui senza averne diritto, cioè abusivamente.

Il requisito negativo del non avere diritto a riprodurre trova fondamento nel fatto che la legge n. 633/1941 riconosce (anche) all'artista, sotto l'etichetta di 'diritto d'autore', specifici diritti morali e patrimoniali. I primi comprendono la paternità dell'opera e il buon nome dell'artista, che si sostanziano rispettivamente nel diritto di rivendicare la paternità dell'opera e di opporsi a qualsiasi alterazione della stessa che possa pregiudicare il suo onore o la sua reputazione<sup>60</sup>: essi sono inalienabili<sup>61</sup> e senza limiti di tempo<sup>62</sup>. I secondi consistono nel diritto all'uso economico esclusivo dell'opera, in ogni forma e modo<sup>63</sup>, come vendere l'opera, riprodurla in stampe, serigrafie, litografie o in altre forme<sup>64</sup> e durano fino a 70 anni dopo la morte dell'autore<sup>65</sup>.

L'art. 171, c. 1 tutela i sopra citati diritti morali e patrimoniali dell'artista punendo, alla lett. a), la riproduzione abusiva di un'opera altrui, ossia 'senza averne diritto', e, alla lett. d), la riproduzione di opere d'arte grafica numerate, come stampe, serigrafie, litografie, in un numero di esemplari maggiore di quello che si aveva il diritto di produrre<sup>66</sup>; nonché, al secondo comma, a titolo di circostanza aggravante della riproduzione abusiva, l'alterazione realizzata mediante deformazione, mutilazione o altra modificazione da cui derivi offesa all'onore o alla reputazione dell'autore.

L'art. 171, c. 2 punisce, a titolo di circostanza aggravante, anche la riproduzione abusiva realizzata con usurpazione della paternità dell'opera, che è una particolare forma di falsificazione, lesiva del diritto morale dell'autore alla paternità dell'opera, comunemente detta plagio. Consiste nel realizzare un'opera uguale o simile a quella di un altro artista o nello stile di questo, attribuendola però a se stessi. Si tratta, cioè, di un'ipotesi di riproduzione in cui la paternità, anziché all'artista copiato, è attribuita all'artista copiatore. Nella riproduzione abusiva classica, cui fanno riferimento le fattispecie di cui alle lett. a) e d) dell'art. 171, c. 1, l'imitazione/falsità ha ad oggetto sia l'opera sia l'eventuale firma apposta (dell'artista imitato). Nel plagio l'imitazione/falsità riguarda, invece, solo

<sup>60</sup> Art. 20 della legge n. 633/1941.

<sup>61</sup> Art. 22 della legge n. 633/1941.

<sup>62</sup> Art. 23 della legge n. 633/1941.

<sup>63</sup> Art. 12 della legge n. 633/1941.

<sup>64</sup> Art. 13 della legge n. 633/1941.

<sup>65</sup> Art. 25 della legge n. 633/1941.

<sup>66</sup> Qualora, invece, non si abbia alcun diritto e si riproduca abusivamente l'opera grafica mediante la matrice originale della quale ci si sia illegittimamente impossessati, oppure mediante matrice contraffatta, cioè creata a imitazione di quella originale, non può trovare applicazione l'art. 171 della legge sul diritto d'autore ma, se ne deriva un profitto e un danno, la truffa.

l'opera, che non è frutto di un'idea originale di chi la realizza ma imitazione di una preesistente opera altrui; la firma apposta, invece, è originale dell'artista che realizza l'opera-plagio.

Dalle fattispecie dell'art. 171 applicabili all'artista emerge una carenza sul piano delle condotte punibili: non è contemplata, accanto alla riproduzione abusiva e alla riproduzione-plagio, la contraffazione, ossia la realizzazione di un'opera nuova ad imitazione dello stile di un artista (o di un determinato periodo)<sup>67</sup>. Sotto questo profilo, quindi, la disposizione della legge sul diritto d'autore mostra il primo limite.

Un secondo limite afferisce al trattamento sanzionatorio: sia le fattispecie di riproduzione abusiva previste dall'art. 171, c. 1 lett. a) e d), sia quelle aggravate previste al secondo comma (alterazione e plagio) sono punite con pene esigue<sup>68</sup> che, potendo godere dei benefici della sospensione condizionale e della non menzione della condanna nel casellario, risultano prive di effettività e deterrenza. Da ciò deriva la loro rara applicazione.

*7. La tutela ad hoc delle opere d'arte contro le falsità: dalla legge n. 1062/1971 sulla contraffazione o alterazione di opere d'arte al Codice dei beni culturali e del paesaggio (d. lgs. n. 42/2004)*

I limiti applicativi sopra evidenziati delle disposizioni previste dal codice penale e dalla legge n. 633/1941 sul diritto d'autore spinsero il legislatore a dare al buon nome degli artisti, alla buona fede degli acquirenti e alla correttezza del mercato dell'arte specifica e compiuta tutela<sup>69</sup> con la legge 20.11.1971, n. 1062, sulla contraffazione o alterazione di opere d'arte, nota anche come legge Pieraccini da uno dei senatori proponenti.

<sup>67</sup> È contraffazione dipingere alla maniera di un determinato pittore o di una certa scuola, scolpire nello stile di un altro scultore, fabbricare un vetro che simuli l'appartenenza a un certo periodo storico, cosicché si provochi un falso giudizio sulla paternità del quadro o della scultura, o sul periodo storico di origine dell'oggetto (S. BOCHICCHIO, voce *Opere d'arte*, cit., 315). «Contraffazione è la creazione dell'opera da parte di chi non vi è autorizzato perché la fa apparire non propria, ma altrui (talvolta con i crismi dell'antichità e dell'interesse archeologico). È intrinseca quindi al concetto una nota di falsificazione» (L. CONTI, voce *Opere d'arte (contraffazione e alterazione di)*, in *Noviss. dig. it., Appendice*, V, 1984, 500).

<sup>68</sup> La riproduzione abusiva di opera altrui di cui alle lett. a) e d) dell'art. 171 c. 1 è punita con la multa da euro 51 a euro 2.065 (in origine da lire 500 a lire 20.000); la riproduzione aggravata dall'alterazione o dall'appropriazione di paternità (plagio) è punita con la reclusione fino a 1 anno o la multa fino a euro 516 (in origine lire 5.000).

<sup>69</sup> I suddetti interessi sono espressamente ricavabili dai lavori preparatori della legge (Senato della Repubblica, V Legislatura, ddl n. 960).

Essa fu accolta con entusiasmo dalla dottrina<sup>70</sup>, che le riconobbe in particolare il merito di aver colmato il vuoto di tutela penale in ordine all'arte contemporanea, nonché la lacuna derivante dalla mancata previsione di una specifica condotta di falso artistico perseguibile d'ufficio<sup>71</sup>, quale mezzo per la tutela anticipata del bene giuridico<sup>72</sup>.

La legge del 1971, infatti, da un lato, non distingueva tra opere antiche e contemporanee, diversamente dalla legge 1.6.1939, n. 1089 sulla tutela delle cose di interesse artistico e storico (c.d. legge Bottai), che escludeva l'applicazione della propria disciplina alle opere di autori viventi o morti da non oltre cinquant'anni (cioè contemporanee) e comunque non puniva le falsificazioni di opere artistiche.

Dall'altro, puniva la condotta di falsificazione in sé di un'opera d'arte, nella forma di riproduzione, contraffazione o alterazione<sup>73</sup>, purché volta a un fine di profitto illecito, a prescindere dall'effettivo perseguimento di esso e dall'uso dell'opera falsa, garantendo così una tutela più completa rispetto alla legge sul diritto d'autore e anticipata rispetto alla truffa e alla falsità in scrittura privata.

La legge n. 1062/1971 inoltre, puniva la messa in circolazione, in qualunque modo, di opere false<sup>74</sup>, nonché la falsa perizia e attestazione di autenticità<sup>75</sup>, entrambe contraddistinte da una struttura oggettiva e soggettiva di ampia portata, in quanto reati di pura condotta, quindi prescindenti da un evento di profitto e/o di danno, e a dolo generico, cioè senza richiedere un fine di profitto.

Per i suddetti delitti gli artt. 3 e 4 della legge Pieraccini prevedevano un trattamento sanzionatorio più severo rispetto sia alla legge sul diritto d'autore, sia alla truffa e alla falsità in scrittura privata, in funzione di una maggiore effettività e deterrenza. Le disposizioni successive, inoltre, contemplavano una circostanza

<sup>70</sup> M. PETRONE, *La tutela penale del patrimonio artistico, storico ed archeologico*, in *Atti del Convegno di Gubbio 8-10 giugno 1984*, Perugia, 1985, 35.

<sup>71</sup> Si consideri, infatti, che la truffa è perseguibile a querela e lo era anche la falsità in scrittura privata, prima della depenalizzazione.

<sup>72</sup> P. CIPOLLA, *La detenzione per la vendita di riproduzioni di opere d'arte e reperti archeologici e il problema della riconoscibilità del falso secondo modalità non previste dalla legge*, in *Cass. pen.*, 2007, 3423.

<sup>73</sup> L'art. 3, al primo comma puniva, con la reclusione da tre mesi fino a quattro anni congiunto a una multa da lire centomila a lire tre milioni, la contraffazione, alterazione o riproduzione di un'opera di pittura, scultura o grafica, o di un oggetto di antichità o di interesse storico o archeologico.

<sup>74</sup> L'art. 3, al secondo comma, estendeva la pena del primo comma a chi, anche senza aver concorso nella contraffazione, alterazione o riproduzione, poneva in commercio, o deteneva per farne commercio, o introduceva a questo fine nel territorio dello Stato, o comunque poneva 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 o archeologico.

<sup>75</sup> L'art. 4 estendeva le pene dell'art. 3 a chi, conoscendone la falsità, autenticava opere od oggetti, indicati nei precedenti articoli, contraffatti, alterati o riprodotti; nonché a chi, mediante altre dichiarazioni, perizie, pubblicazioni, apposizione di timbri o etichette o con qualsiasi altro mezzo, accreditava o contribuiva ad accreditare, conoscendone la falsità, come autentici opere o oggetti, indicati nei precedenti articoli, contraffatti, alterati o riprodotti.



aggravante se il fatto era commesso nell'esercizio del commercio, la pena accessoria della pubblicazione della condanna in tre quotidiani di rilevanza nazionale e la confisca obbligatoria delle opere false.

Con riguardo alle condotte di riproduzione, detenzione, messa in vendita e diffusione, potendo queste non essere connotate da un *animus decipiendi*, l'art. 8 ne escludeva la rilevanza penale, qualora avessero ad oggetto 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 all'atto dell'esposizione o della vendita, con modalità tassativamente stabilite<sup>76</sup>. In tal guisa il legislatore tracciava una linea di demarcazione tra imitazione innocua, perché priva di intento fraudolento<sup>77</sup>, da considerarsi lecita, e imitazione volta a creare una falsa apparenza<sup>78</sup>, a indurre giudizi erronei, meritevole di sanzione perché offensiva degli interessi della correttezza del mercato dell'arte e degli artisti.

Nonostante il lodevole sforzo del legislatore di porre un freno al dilagare dei falsi nel mercato dell'arte, anche le disposizioni penali della legge n. 1062/1971 trovarono scarsa applicazione giudiziale. Secondo un'opinione dottrinale<sup>79</sup>, ciò sarebbe dipeso dalla comprensibile esitazione e ritegno ad adire le vie giudiziarie da parte di privati che non volevano pubblicizzare la propria collezione o svelare il prezzo al quale avevano pagato l'opera; oppure dal fatto che l'acquirente apprezzasse il falso come se fosse l'originale, tale era la sua bellezza e perfezione. A queste ragioni riteniamo se ne possano aggiungere altre, come la preferenza per l'azione civile, risolvibile anche con una rapida composizione transattiva del contenzioso, o la volontà di rimediare al danno subito rivendendo l'opera non autentica a un altro acquirente inconsapevole.

Alla fine degli anni Novanta del secolo scorso, nell'ambito di un ampio processo di razionalizzazione del sistema amministrativo, il legislatore accorpava tutte le disposizioni in materia di beni culturali e ambientali, che si erano stratificate nel tempo, spesso senza un opportuno coordinamento, all'interno di un Testo unico dei beni culturali e ambientali, previsto dal d. lgs. 29.10.1999, n.

<sup>76</sup> La dichiarazione di non autenticità doveva avvenire mediante annotazione scritta sull'opera o sull'oggetto o, quando ciò non fosse possibile per la natura o le dimensioni della copia o dell'imitazione, mediante dichiarazione rilasciata all'atto dell'esposizione o della vendita.

<sup>77</sup> Si pensi a chi realizzi copie di dipinti o sculture di famosi artisti per motivi didattici o di studio (G.C. ROSI, voce *Opere d'arte (Contraffazione o alterazione di)*, in *Dig. disc. pen.*, IX, Torino, 1995, 6), come ad esempio gli allievi di un liceo artistico o dell'accademia delle arti; o a chi copi dipinti o sculture per diletto o per esercizio tecnico (A. GUSTAPANE, *Imitazioni e dissimulazioni grafiche: profili penali e processual-penali*, in *Giust. pen.*, 2010, II, 190).

<sup>78</sup> P. CIPOLLA, *La repressione penale della falsificazione delle opere d'arte*, in A. MANNA (a cura di), *Il Codice dei beni culturali e del paesaggio*, cit., 294.

<sup>79</sup> S. BOCHICCHIO, voce *Opere d'arte*, cit., 318 s.

490<sup>80</sup>, emanato su legge delega del Parlamento n. 352/1997.

Nel Titolo primo di esso, dedicato ai beni culturali, confluivano integralmente le norme della legge 1.6.1939, n. 1089, recante tutela delle cose di interesse artistico e storico, e della legge n. 1062/1971. Di quest'ultima venivano riprodotti, all'art. 127, tutti i delitti, con i medesimi precetti<sup>81</sup>, le stesse pene principali e accessorie<sup>82</sup>, la stessa circostanza aggravante della commissione nell'esercizio dell'attività commerciale e la confisca obbligatoria.

Peraltro, un difetto di coordinamento tra le leggi del 1939 e del 1971 determinava un irragionevole ridimensionamento della tutela della genuinità e autenticità delle opere d'arte. Il Testo unico, infatti, all'art. 2, comma 6, sanciva l'esclusione dell'applicazione delle disposizioni del medesimo nei confronti delle opere di autori viventi o la cui esecuzione non risalisse ad oltre cinquant'anni. La disposizione riproduceva pedissequamente l'art. 1, c. 3 della legge n. 1089/1939, il quale peraltro trovava fondamento nel fatto che la legge Bottai si riferiva solo ai beni artistici di carattere storico o archeologico. Nel Testo unico, invece, la disposizione aveva portata generale, estendendosi anche ai delitti di falsificazione, messa in circolazione e falsa autenticazione di opere d'arte, previsti dall'art. 127 e provenienti dalla legge n. 1062/1971, che tutelava le opere d'arte senza distinzione di tempo.

A causa di questo difetto di coordinamento si verificava un deprecabile passo indietro nella tutela dell'arte rispetto alla vigenza della legge Pieraccini, in quanto veniva meno la tutela delle opere d'arte contemporanee contro la falsificazione<sup>83</sup>.

Dato che la legge delega aveva dato al Governo l'incarico di riordinare le disposizioni esistenti, apportando solo modifiche strettamente necessarie al coordinamento, mentre l'art. 2, c. 6 del Testo unico restringeva ingiustificatamente l'ambito di tutela delle opere d'arte, stravolgendo l'intento del legislatore del 1971, veniva sollevata questione di legittimità di tale disposizione in relazione all'art. 1 della legge delega del 1997 e all'art. 127 del Testo unico, per violazione dell'art. 76 Cost. La Corte costituzionale<sup>84</sup> dichiarava non fondata la questione, non ravvisando un eccesso di delega, bensì il sopra descritto difetto di coordinamento tra la legge 1.6.1939, n. 1089 e la legge n. 1062/1971, imputabile

<sup>80</sup> Per approfondimenti sul Testo unico dei beni culturali e ambientali, si vedano G. CAIA (a cura di), *Il testo unico dei beni culturali ed ambientali*, Milano, 2000; M. CAMMELLI (a cura di), *La nuova disciplina dei beni culturali ed ambientali*, Bologna, 2000; R. TAMIOZZO, *La legislazione dei beni culturali ed ambientali*, Milano, 2000.

<sup>81</sup> L'unica differenza era rappresentata dal fatto che il fine di profitto richiesto per la riproduzione, alterazione e contraffazione non doveva più essere anche illecito.

<sup>82</sup> Pubblicazione della sentenza di condanna su tre quotidiani con diffusione nazionale.

<sup>83</sup> Per una critica alla scelta del legislatore del 1999 si rinvia a F. LEMME, *Il Testo Unico, una pilatesca dilazione*, in *Il Giornale dell'Arte*, gennaio 2000; P. CIPOLLA, *L'arte contemporanea, la repressione penale del falso e l'art. 2 comma 6 d.lg. 29 ottobre 1999, n. 490*, in *Cass. pen.*, 2002, 2463.

<sup>84</sup> Corte cost. 10.5.2002, n. 173, in *Giur. cost.*, 2002, 1415.

ad una meccanica trasposizione della esclusione prevista dall'art. 1, c. 3 della legge n. 1089/1939 nel Testo unico, senza alcuna distinzione tra opere storiche e opere d'arte. Pertanto, risolveva il difetto di coordinamento con un'interpretazione sistematica delle disposizioni del Testo unico, affermando che le norme incriminatrici relative alla contraffazione, al commercio e all'autenticazione di opere d'arte contraffatte o alterate della legge n. 1062/1971, trasfuse nell'art. 127 del Testo unico, continuavano ad applicarsi anche alle opere di autori viventi o la cui esecuzione non risalisse a oltre cinquanta anni<sup>85</sup>.

L'interpretazione della Consulta è stata infine positivizzata nel 2004, quando il legislatore ha abrogato il Testo unico dei beni culturali e ambientali del 1999, sostituendolo con il Codice dei beni culturali e del paesaggio (c.d. Codice Urbani), mediante il d. lgs. 22.1.2004, n. 42<sup>86</sup>, emanato su legge delega del Parlamento n. 137/2002.

Il Codice Urbani, che costituisce oggi diritto vigente nella disciplina a tutela delle opere d'arte, infatti, prevede una disposizione, l'art. 10, c. 5, che, nell'escludere dalla disciplina del Titolo I della Parte II (dedicato alla tutela dei beni culturali) le opere di autore vivente o la cui esecuzione non risalga ad oltre settant'anni, fa salvi l'art. 64, che impone ai mercanti d'arte l'obbligo di rilasciare un attestato di autenticità dell'opera d'arte all'acquirente<sup>87</sup>, e l'art. 178, che punisce la contraffazione di opere d'arte. In tal modo la tutela dell'autenticità delle opere e della correttezza del mercato dell'arte è tornata ad essere *expressis verbis* parimenti rivolta alle opere antiche e a quelle contemporanee.

L'art. 178, intitolato *Contraffazione di opere d'arte*, riproduce fedelmente il contenuto precettivo e sanzionatorio dell'art. 127 del Testo unico del 1999, e quindi indirettamente degli artt. 3 e 4 della legge n. 1062/1971, punendo la riproduzione, contraffazione, alterazione, messa in circolazione in qualsiasi

<sup>85</sup> La dottrina e la giurisprudenza, di conseguenza, estendevano i principi interpretativi elaborati per gli artt. 3 e 4 della legge del 1971 al Testo unico dei beni culturali e ambientali del 1999 (P. CIPOLLA, *La detenzione per la vendita di riproduzioni di opere d'arte*, cit., 3424).

<sup>86</sup> Per approfondimenti sul Codice dei beni culturali e del paesaggio cfr. A. MANSI, *La tutela dei beni culturali e del paesaggio*, Padova, 2004; A. MANNA (a cura di), *Il codice dei beni culturali e del paesaggio. Gli illeciti penali*, Milano, 2005; D. ANTONUCCI, *Codice commentato dei beni culturali e del paesaggio*, 2 ed., Napoli, 2009; R. TAMIOZZO, *La legislazione dei beni culturali e paesaggistici. Guida ragionata*, 4 ed., Milano, 2009.

<sup>87</sup> Art. 64 Codice Urbani: «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».

forma, falsa perizia o attestazione di autenticità di opere di pittura, scultura o grafica, ovvero di oggetti di antichità o di interesse storico o archeologico, di qualsiasi tempo (passato e presente)<sup>88</sup>. Inoltre, al pari dei precedenti due testi legislativi, prevede la circostanza aggravante del fatto commesso nell'esercizio di un'attività commerciale (secondo comma), impone la pena accessoria della pubblicazione della sentenza di condanna (terzo comma) e la confisca obbligatoria delle opere false o alterate (quarto comma).

Sussiste, pertanto, continuità normativa tra i delitti dell'art. 178 e quelli previsti dal Testo unico del 1999 e precedentemente dalla legge del 1971<sup>89</sup>.

#### 8. *L'imitazione che non è un falso e i limiti dell'art. 179 d. lgs. n. 42/2004*

La continuità normativa sussiste anche tra l'art. 179 del Codice dei beni culturali del 2004, l'art. 128 del Testo unico del 1999 e l'art. 8 della legge Pieraccini del 1971, in quanto il primo riproduce pedissequamente il contenuto delle disposizioni antecedenti, escludendo la punibilità della riproduzione, detenzione, messa in circolazione e diffusione di copie di opere d'arte, se all'atto dell'esposizione o della vendita, sia apposta sulle stesse un'annotazione scritta di non autenticità o, se ciò non è possibile, sia allegata una dichiarazione scritta di non autenticità. Più che di causa personale di esenzione della punibilità, si tratta di una clausola di esclusione della tipicità del delitto di contraffazione di opere d'arte, in quanto l'esplicita esternazione di non originalità dell'opera esclude *in re ipsa* la falsità, l'ingannevolezza dell'imitazione<sup>90</sup>.

Esistono, peraltro, situazioni nelle quali la riproduzione, pur non accompagnata da dichiarazione espressa di non autenticità nelle forme previste dall'art. 179<sup>91</sup>, è ugualmente priva di intento fraudolento, un 'non falso' o, per usare un'espressione coniata da autorevole dottrina, uno «pseudofalso»<sup>92</sup>.

Un'ipotesi molto diffusa riguarda, ad esempio, le comuni riproduzioni commerciali che si acquistano negli ingressi dei musei e nei negozi di *souvenir*, che

<sup>88</sup> Anche le pene sono invariate: reclusione da tre mesi fino a quattro anni e la multa da euro 103 a euro 3.099.

<sup>89</sup> In tal senso Cass. pen., Sez. III, 4.5.2006, n. 19249, in *Cass. pen.*, 2007, 3419; Cass. pen., Sez. III, 17.1.2008, n. 11096, *ivi*, 2008, 4310; Cass. pen., Sez. II, 9.7.2009, n. 38968, *ivi*, 2010, 2407.

<sup>90</sup> In senso analogo in dottrina si afferma che la clausola dell'art. 179 è un elemento negativo integratore della fattispecie incriminatrice, in quanto rende la falsificazione penalmente irrilevante per mancanza di offensività (P. COCO, *Teoria del falso d'arte*, Padova, 1988, 177; G.C. ROSI, voce *Opere d'arte*, cit., 6; CIPOLLA, *La detenzione per la vendita di riproduzioni*, cit., 3430).

<sup>91</sup> Occorre un'annotazione di non autenticità scritta sull'opera o sull'oggetto o, quando ciò non sia possibile per la natura o le dimensioni della copia o dell'imitazione, una dichiarazione di non autenticità rilasciata all'atto della esposizione o della vendita.

<sup>92</sup> G. PIOLETTI, *A proposito del c.d. falso artistico grossolano*, in *Riv. polizia*, 2012, 87.

decorano le pareti di comuni pubblici uffici aperti al pubblico<sup>93</sup>. Un'altra concerne le copie di opere di artisti famosi realizzate da un artista che, senza apporre la firma dell'artista imitato, le espone e vende nella propria bottega artigianale o in strada o in luogo aperto al pubblico durante fiere o altri eventi. Accade anche che vengano realizzate riproduzioni di opere d'arte famose in modo palesemente alterato nella forma, nella presentazione, nelle tonalità cromatiche o nelle dimensioni, così da risultare diverse dall'originale.

Ciò che accomuna tutte queste situazioni è l'inconfondibilità per chiunque o comunque per la generalità delle persone della riproduzione con l'originale. Ciò perché essa è palesemente diversa dall'originale oppure, pur essendo una copia identica all'originale grazie alla bravura dell'artista imitatore, è esposta e messa in vendita in condizioni – luogo, prezzo, tipo di commerciante – che rendono indubbia per chiunque, e non solo agli esperti e agli appassionati d'arte, la sua natura di copia e non di originale.

Esulando queste ipotesi dal campo di applicazione dell'art. 179, sorge il problema se esse debbano considerarsi rigorosamente punibili ai sensi dell'art. 178, oppure possano considerarsi lecite e, in tal caso, sulla base di quale fondamento giuridico.

Una parte della dottrina<sup>94</sup> e la giurisprudenza<sup>95</sup> ravvisano un circoscritto ambito di liceità nei confronti delle riproduzioni che risultino concretamente inidonee a trarre in inganno la generalità delle persone, in quanto inconfondibili con le opere originali per chiunque e non solo per esperti o per collezionisti medi: si configurerebbe, in tal caso, un'ipotesi di reato impossibile, detta 'falso grossolano', non punibile *ex art.* 49 c.p., per inidoneità offensiva della condotta.

Questa soluzione presuppone che il bene giuridico tutelato dalla norma incriminatrice di cui all'art. 178 del Codice dei beni culturali e del paesaggio – nonché, in precedenza, dall'art. 3 della legge del 1971 e dall'art. 127 del Testo unico del 1999 – venga individuato nella regolarità e correttezza del mercato dell'arte<sup>96</sup> da solo o, come gran parte della giurisprudenza ritiene<sup>97</sup>, insieme alla

<sup>93</sup> G. PIOLETTI, *A proposito del c.d. falso artistico grossolano*, cit., 86.

<sup>94</sup> G. PIOLETTI, *A proposito del c.d. falso artistico grossolano*, cit., 87.

<sup>95</sup> Cfr. Cass. pen., Sez. III, 20.10.1995, n. 11253, in *Cass. pen.*, 1997, 1477; Cass. pen., Sez. III, 25.2.2000, n. 4084, ivi, 2001, 615; Cass. pen., Sez. III, 4.5.2006, n. 19249, cit.

<sup>96</sup> In tal senso G.C. ROSI, voce *Opere d'arte*, cit., 3; G. MARINI, *Note minime in materia di c.d. falso d'autore*, cit., 86; G. GIRALDI, *Il falso d'arte: dalla fede pubblica alla trasparenza del mercato*, in *Riv. dir. industr.*, 1997, 327; M. CECCHI, *Note in tema di falsificazione di opere d'arte*, in *Dir. autore*, 1998, 316; P. CIPOLLA, *La detenzione per la vendita di riproduzioni*, cit., 3432 ss.; G. PIOLETTI, *A proposito del c.d. falso artistico grossolano*, cit., 87.

<sup>97</sup> Cfr. Cass. pen., Sez. III, 20.10.1995, n. 11253, cit.; Cass. pen., Sez. V, 2.12.2004, n. 5407, in *Cass. pen.*, 2006, 1534; Cass. pen., Sez. III, 4.5.2006, n. 19249, cit.; in *Giur. it.*, 2008, 425; Cass. pen., Sez. III, 24.3.2011, n. 26710, in *Riv. polizia*, 2012, 82; Cass. pen., Sez. III, 22.1.2014, n. 13966, in *CED Cass.*, 2014 rv 258699.

fede pubblica<sup>98</sup>, intesa come fiducia della generalità dei consociati nella genuinità, veridicità, autenticità dell'opera d'arte, in una prospettiva plurioffensiva del delitto<sup>99</sup>.

Il principio, che appare del tutto condivisibile, peraltro, non sempre viene correttamente applicato. Sono state considerate punibili, infatti, situazioni nelle quali le circostanze concrete rendevano palese e priva di ingannevolezza la natura riproduttiva dell'opera. Ciò è avvenuto, ad esempio, in un caso in cui due commercianti producevano e vendevano nella loro bottega artigianale copie antichizzate di reperti archeologici<sup>100</sup>. I giudici hanno escluso il c.d. falso grossolano, nonostante le modalità e il luogo di esposizione per la vendita, il prezzo, la notorietà dell'attività dai medesimi svolta, fossero tali da rendere del tutto riconoscibile la non autenticità dei reperti per chiunque, tenuto conto anche del fatto che i venditori, nelle fatture, indicavano che si trattava di riproduzioni. I suddetti elementi rendevano concretamente inidonea la riproduzione a ingannare la generalità degli acquirenti e, di conseguenza, a turbare la regolarità del mercato. Esporre per la vendita copie, anche se perfette, in un negozio di produzione e vendita ad un prezzo comune è ben diverso, infatti, dall'espore in una galleria d'arte o in un negozio di antiquariato. Il fatto che i giudici abbiano ritenuto configurabile il delitto di contraffazione di opere d'arte, *ex art.* 178 del Codice Urbani, nonostante la riconoscibilità della non autenticità, porta a pensare che la *ratio decidendi* stia proprio nella mancanza di dichiarazione scritta di non autenticità al momento dell'esposizione e quindi nella non ravvisabilità degli estremi della clausola negativa di tipicità prevista dall'*art.* 179.

Appare, invece, condivisibile la decisione, in un altro caso, in cui si è ravvisato il delitto in esame nei confronti di un commerciante che aveva consegnato, a fini di vendita, ad una nota e stimata galleria d'arte un dipinto su tela (*Letizia con cappello*) munito di falsa dichiarazione di *expertise* che lo riferiva al pittore Massimo Campigli<sup>101</sup>. È evidente nel *modus operandi* l'intento fraudolento del commerciante e nelle circostanze oggettive l'idoneità della riproduzione a trarre in inganno la generalità delle persone sulla non autenticità della stessa.

<sup>98</sup> In dottrina a favore della fede pubblica quale bene giuridico tutelato, L. CONTI, voce *Opere d'arte*, cit., 500; P. COCO, *Teoria del falso d'arte*, cit., 43; M. D'ONOFRIO, *Falsificazione dell'opera d'arte*, in *Riv. pen.*, 1995, 866.

<sup>99</sup> In dottrina, a favore della natura plurioffensiva, cfr. G.P. DEMURO, *Una prospettiva di riforma dei reati contro beni culturali*, in *Riv. it. dir. proc. pen.*, 2002, 1359; V. MANES, *La tutela penale*, in *Il diritto dei beni culturali*, in BARBATI-CAMMELLI-SCIULLO (a cura di), Bologna, 2003, 234; A. GUSTAPANE, *Imitazioni e dissimulazioni grafiche*, cit., 189.

<sup>100</sup> Cass. pen., Sez. III, 4.5.2006, n. 19249, cit.

<sup>101</sup> Cass. pen., Sez. III, 24.3.2011, n. 26710, cit.

## 9. Osservazioni conclusive

Gli esempi sopra riportati evidenziano che, sulla base del criterio dell'idoneità in concreto ad essere confuse con opere originali di un artista o di un determinato periodo, alcune riproduzioni artistiche sono definibili falsi in quanto offensive dell'interesse della correttezza e trasparenza del mercato dell'arte e, in connessione con esso, della fiducia della generalità delle persone nell'autenticità e veridicità delle opere d'arte; altre, invece, in quanto prive di offensività, sono o dovrebbero essere lecite.

Autorevole dottrina<sup>102</sup> ha individuato in tal senso tre categorie di copie artistiche: il falso criminalizzato o 'falso d'arte *tout court*', caratterizzato dal non essere riconoscibile dalla generalità dei terzi e dall'assenza della dichiarazione di non autenticità al momento della detenzione per il commercio o della vendita; il falso legalizzato o, più correttamente, il 'non autentico', qualificato dalla presenza della dichiarazione di non autenticità, la quale, escludendo l'offensività del fatto e la volontà fraudolenta del detentore, lo rende non punibile; infine, le copie di pitture, sculture e opere grafiche e imitazioni di oggetti di interesse storico o archeologico, in cui la mancanza di frode è intrinseca alla *res*, perché presentano elementi in grado di diversificarle dall'originale, quali la tonalità cromatica, la scala di riproduzione, il materiale impiegato ed altro, *a rigori* neanche definibili 'falsi', pertanto di lecita commercializzazione.

Tuttavia, nella pratica non è sempre agevole determinare a quale delle tre categorie un'opera sia riconducibile o, quanto meno non sempre la giurisprudenza decide sulla base di tale classificazione, come si è visto nel caso della vendita di copie di reperti archeologici, in cui i giudici hanno ravvisato il reato di cui all'art. 178 del Codice dei beni culturali verosimilmente sulla base del dato formale che l'attestazione scritta di non autenticità non era apposta sulle copie esposte.

Esistono 'zone grigie', rappresentate da opere che, pur non accompagnate dalla dichiarazione scritta di autenticità, sono così diverse (alterate) rispetto all'originale da non poter indurre alcuno in errore, né hanno tale finalità nelle intenzioni di chi le ha realizzate; oppure, pur essendo copie perfette dell'originale, sono esposte e vendute in condizioni e con modalità diverse da quelle tipiche delle opere originali<sup>103</sup>, cosicché non possono indurre in errore sulla loro natura non autentica, né evidenziano in chi le realizza e le vende un intento fraudolento.

Zone grigie si possono verificare anche nelle ipotesi di plagio, in cui l'artista realizza un'opera ad imitazione di una altrui preesistente o con lo stile di un altro

<sup>102</sup> P. CIPOLLA, *La detenzione per la vendita di riproduzioni*, cit., 3436.

<sup>103</sup> Si intende dire che non sono esposte nei luoghi in cui tradizionalmente si vendono le opere d'arte, ossia nelle gallerie d'arte, nelle case d'asta, nei negozi di antiquariato, bensì nelle botteghe degli artisti che le hanno realizzate o in fiere o in strada.

artista, attribuendosene la paternità. Diversamente dal caso in cui venga imitata l'intera opera, compreso lo stile, dove non è dubbia la configurabilità del delitto di riproduzione abusiva aggravata, di cui all'art. 171, c. 2 della legge sul diritto d'autore (c.d. plagio); i dubbi nascono, invece, quando l'opera, pur uguale in tutto o in parte, abbia uno stile diverso, personale dell'artista imitatore. Se, ad esempio, gli elementi uguali presenti in entrambe le opere siano di uso comune, più che di imitazione-plagio sarebbe più corretto parlare di coincidenza. Se gli elementi, invece, sono peculiari di una o più opere dell'artista presumibilmente imitato (per la forma, il colore, o altro), sarebbe più plausibile ipotizzare l'imitazione. Ma, anche in tal caso, siamo sicuri che si tratti di un'opera-plagio, che ci sia cioè un fatto offensivo del diritto d'autore? O piuttosto si tratta di un'opera ispirata a quella di un altro artista, come nel caso del dipinto *La meridiana* che Van Gogh realizzò ad imitazione e su ispirazione di quello di Millet?

L'arte può assumere molteplici forme, perché la creatività dell'uomo si manifesta in tanti modi e tra questi, oltre all'imitazione della realtà, c'è anche l'imitazione altrui. Questo in sé non ha nulla di riprovevole o offensivo, come ci insegna la storia dell'arte. Solo l'imitazione sorretta da intento fraudolento – desumibile dalla confondibilità dell'opera e da altri dati oggettivi come le modalità di realizzazione e di vendita –, cioè volta ad ingannare sulla provenienza dell'opera, turba la correttezza del mercato dell'arte, offende la fiducia della generalità delle persone, lede gli interessi patrimoniali degli acquirenti e, in caso di artista imitato contemporaneo, gli interessi morali e patrimoniali di questo. Ma, in mancanza di tale atteggiamento e del contorno oggettivo che lo corrobora, considerare falsi – penalmente rilevanti nella forma dell'imitazione-contraffazione o dell'imitazione-plagio – le copie artistiche appare in contrasto con il principio di offensività.

Nel concludere questo *excursus* nel complesso mondo dell'imitazione nell'arte, volto a individuare il sottile confine tra lecito e illecito, in cui l'intento fraudolento risulta essere ciò che rende l'imitazione un falso offensivo, ci siano concesse alcune domande provocatorie, che lasciano aperto il dubbio su ciò che davvero debba essere ritenuto riprovevole e punibile.

Siamo così sicuri che ci sia offensività nelle copie perfette di opere di artisti famosi o che imitano alla perfezione lo stile di un periodo storico, realizzate con grandissimo talento e con l'uso accurato dei materiali del tempo cui si riferiscono (tele, cornici, pigmenti)? Possiamo realmente dire che i c.d. grandi falsari, come van Meegeren, Hebborn, Beltracchi e tanti altri, hanno turbato il mercato dell'arte e danneggiato gli acquirenti, tenuto conto che oggi anche le loro copie sono vendute a prezzi esorbitanti, al pari di opere autentiche? O non dovremmo pensare invece che anche loro sono stati grandi artisti, al pari di Mantegna, Tiepolo e degli altri grandi maestri del passato che hanno imitato, e che le loro opere hanno diritto di avere collocazione tra le opere d'arte, anziché essere bollate come falsi punibili?



Il nostro legislatore, tuttavia, non appare di questa idea. Recentemente, infatti, la legge 9.3.2022, n. 22, recante disposizioni in materia di reati contro il patrimonio culturale<sup>104</sup>, volta a rafforzare la tutela del patrimonio culturale e artistico, anche in adeguamento alle previsioni della Convenzione del Consiglio d'Europa sui reati relativi ai beni culturali<sup>105</sup>, ha introdotto nel codice penale il Titolo VII-I-Bis dedicato ai delitti contro il patrimonio culturale, nel quale, oltre a una serie di nuove fattispecie<sup>106</sup>, è stato trasferito il delitto di contraffazione di opere d'arte, di cui all'art. 178 del d. lgs. n. 42/2004, con il medesimo contenuto precettivo (art. 518-*quaterdecies* c.p.), nonché la clausola di esclusione della tipicità, di cui al successivo art. 179 (art. 518-*quinquiesdecies* c.p.), per la quale non è stata prevista una maggiore estensione. Il legislatore non ha, quindi, colto l'occasione per ridisegnare la linea di confine tra lecito e illecito nella riproduzione artistica.

<sup>104</sup> La legge n. 22/2022 trae origine dal d.d.l. n. 893, presentato alla Camera dei Deputati, su iniziativa dei deputati Orlando e Franceschini, il 9 luglio 2018 e li approvato il 18 ottobre del medesimo anno; trasmesso al Senato il 6 novembre 2018 (atto S882), è rimasto a lungo giacente, finché con modifiche è stato approvato il 14 dicembre 2021 e ritrasmissione alla Camera, dove è stato definitivamente approvato il 6 marzo 2022. Cfr. C. PERINI, *Itinerari di riforma per la tutela penale del patrimonio culturale*, in [www.la legislazione penale.eu](http://www.la legislazione penale.eu) del 19.2.2018, 5 ss.; A. MASSARO, *Diritto penale e beni culturali: aporie e prospettive*, in E. BATTELLI, B. CORTESE, A. GEMMA, A. MASSARO (a cura di), *Patrimonio culturale. Profili giuridici e tecniche di tutela*, Roma, 2017, 179 ss.

<sup>105</sup> La Convenzione del Consiglio d'Europa sui reati relativi ai beni culturali è stata adottata a Nicosia il 19.5.2017. Per approfondimenti si rinvia a L. D'AGOSTINO, *Dalla "vittoria di Nicosia" alla "navetta" legislativa: i nuovi orizzonti normativi nel contrasto ai traffici illeciti di beni culturali*, in *Dir. pen. contemp.*, 2018, n. 1, 79 ss.

<sup>106</sup> In particolare il furto di opere d'arte (art. 518-bis c.p.) e la ricettazione di beni culturali (art. 518-*quater* c.p.). Per un'analisi cfr. G.P. DEMURO, *La riforma dei reati contro il patrimonio culturale: per un sistema progressivo di tutela*, in *Sistema penale*, 2022, n. 2, 5 ss.