



Senato della Repubblica



Camera dei deputati

Giunte e Commissioni

XVIII LEGISLATURA

RESOCONTO STENOGRAFICO

n. 186

**COMMISSIONE PARLAMENTARE D'INCHIESTA
sul fenomeno delle mafie e sulle altre associazioni
criminali, anche straniere**

AUDIZIONE DI ESPERTI DI AUTENTICAZIONE DI BENI
CULTURALI PER IL CONTRASTO AI TRAFFICI ILLECITI

187^a seduta: venerdì 8 luglio 2022

Presidenza del presidente *f.f.* CORRADO

INDICE

Sulla pubblicità dei lavori

PRESIDENTE:
 – CORRADO (*UpC-CAL-Alt-PC-AI-Pr.SMART-IdV*), senatrice Pag. 3

Audizione di esperti di autenticazione di beni culturali per il contrasto ai traffici illeciti

PRESIDENTE: – CORRADO (<i>UpC-CAL-Alt-PC-AI-Pr.SMART-IdV</i>), senatrice Pag. 3, 9, 12 e passim	<i>PISANI</i> , professore di Diritto penale e commerciale Pag. 4 <i>TIBERTELLI DE PISIS</i> , presidente dell'AITART 9 <i>CROCE</i> , comandante Nucleo tutela patrimonio culturale Carabinieri Napoli 12 <i>BENTIVOGLIO RAVASIO</i> , dirigente del Ministero dei beni culturali 21 <i>TAORMINA</i> , critico d'arte 16 <i>MAGNI</i> capo divisione MAG SpA 36 <i>MICELI</i> , Presidente dell'Osservatorio Italia antiriciclaggio per l'arte 42
--	--

Sigle dei Gruppi parlamentari del Senato della Repubblica: Forza Italia Berlusconi Presidente-UDC: FIBP-UDC; Fratelli d'Italia: FdI; Insieme per il futuro-Centro Democratico: Ipf-CD; Italia Viva-P.S.I.: IV-PSI; Lega-Salvini Premier-Partito Sardo d'Azione: L-SP-PSd'Az; MoVimento 5 Stelle: M5S; Partito Democratico: PD; Per le Autonomie (SVP-PATT, UV): Aut (SVP-PATT, UV); Uniti per la Costituzione-C.A.L. (Costituzione, Ambiente, Lavoro)-Alternativa-P.C.-Ancora Italia-Progetto SMART-I.d.V.: UpC-CAL-Alt-PC-AI-Pr.SMART-IdV; Misto: Misto; Misto-ITALIA AL CENTRO (IDEA-CAMBIAMO!, EUROPEISTI, NOI DI CENTRO (Noi Campani)); Misto-IaC (I-C-EU-NdC (NC)); Misto-Italexit per l'Italia-Partito Valore Umano: Misto-Ipl-PVU; Misto-Liberi e Uguali-Ecosolidali: Misto-LeU-Eco; Misto-MAIE: Misto-MAIE; Misto-+Europa – Azione: Misto-+Eu-Az; Misto-ManifestA, Potere al Popolo, Partito della Rifondazione comunista-Sinistra europea: Misto-Man.A PaP PRc-Se.

Sigle dei Gruppi parlamentari della Camera dei deputati: Lega – Salvini Premier: Lega; MoVimento 5 Stelle: M5S; Partito Democratico: PD; Forza Italia – Berlusconi Presidente: FI; Insieme per il Futuro: IPF; Fratelli d'Italia: FdI; Italia Viva: IV; Liberi e Uguali: LeU; Misto: Misto; Misto-Alternativa: Misto-A; Misto-Vinciamo Italia-Italia al Centro con Toti: Misto-VI-ICT; Misto-Coraggio Italia: Misto-CI; Misto-Azione-+Europa-Radicali Italiani: Misto-A-+E-RI; Misto-Centro Democratico: Misto-CD; Misto-Europa Verde-Verdi Europei: Misto-EV-VE; Misto-MAIE-PSI-Facciamoeco: Misto-MAIE-PSI-FE; Misto-Noi con l'Italia-USEI-Rinascimento ADC: Misto-Nci-USEI-R-AC; Misto-Manifesta, Potere al Popolo, Partito della Rifondazione Comunista – Sinistra Europea: Misto-M-PP-RCSE; Misto-Minoranze Linguistiche: Misto-Min.Ling.

I lavori hanno inizio alle ore 10,15.

(Si approva il processo verbale della seduta precedente)

Sulla pubblicità dei lavori

PRESIDENTE. Avverto che della seduta odierna verrà redatto il resoconto sommario ed il resoconto stenografico e che, ai sensi dell'articolo 12, comma 2, del Regolamento interno, la pubblicità dei lavori sarà assicurata anche attraverso l'attivazione dell'impianto audiovisivo a circuito chiuso e la trasmissione via *web tv*.

Audizione di esperti di autenticazione di beni culturali per il contrasto ai traffici illeciti

PRESIDENTE. L'ordine del giorno reca l'audizione di esperti di autenticazione di beni culturali per il contrasto ai traffici illeciti.

Nella precedente legislatura, la XVII, un comitato interno a questa Commissione si occupò espressamente di infiltrazioni della criminalità organizzata nel mondo dell'arte, dedicando tutte le proprie energie al tentativo di fare luce su mandanti ed esecutori del furto avvenuto a Palermo il 18 ottobre 1969 della celebre *Natività* di Caravaggio, nonché sul destino di quella pala d'altare.

In questa legislatura non è stato attivato un comitato analogo, ma di tanto in tanto, in seduta plenaria, cerchiamo di ritagliare un po' di spazio utile a compiere un approfondimento su temi ed episodi specifici legati a questo settore, consci dell'interesse che suscita anche negli ambienti criminali.

Così, sulla scia della plenaria che qualche mese fa ha visto l'audizione dei signori Dania Mondini e Claudio Loiodice, autori del saggio *L'affare Modigliani*, teso ad indagare le opportunità speculative che la mancata regolamentazione di alcuni aspetti del mercato dell'arte mercato mondiale offre agli operatori più spregiudicati, talora contigui alla criminalità organizzata anche di stampo mafioso, questa Commissione ha deliberato l'audizione contestuale di sette esperti con competenze specifiche in materia di autenticazione di beni culturali ed esperienza diretta dell'ampia casistica di irregolarità e frodi, anche milionarie, che si verificano nel settore.

L'auspicio è che, ascoltando i loro interventi, ciascuno della durata media di 15 minuti dato il numero degli audendi, messi in sequenza in modo da alternare relazioni su temi di portata generale e singoli casi

esemplari e con un'interessante proposta finale di passaporto digitale contro le falsificazioni.

L'auspicio è che i Commissari dell'antimafia possano prendere coscienza maggiore di quella che già hanno di un fenomeno troppo spesso sottostimato; fenomeno che non solo rientra tra le opzioni praticate quotidianamente da quanti sono dediti al riciclaggio e all'auto riciclaggio di capitali di origine illecita, ma, data la situazione internazionale, è facile prevedere possa crescere ulteriormente in futuro e dunque coinvolgere le mafie in misura più rilevante di quanto già non accada.

Ascolteremo, nell'ordine, e a loro va il saluto e il ringraziamento per aver accettato di essere qui da parte di tutta la Commissione, anche a nome del Presidente, senatore Nicola Morra, che oggi si trova in Sicilia: il dottor Nicola Pisani, il dottor Filippo Tibertelli de Pisis, che è collegato da Milano, il tenente Massimiliano Croce, il dottor Giovanni Taormina, la dottoressa Beatrice Bentivoglio Ravasio, anche lei in collegamento, e poi il dottor Magni e il dottor Giuseppe Miceli.

Do quindi la parola al professor Nicola Pisani, ordinario di diritto penale e commerciale all'università di Teramo, che ci parlerà dei profili penali delle attestazioni di autenticità delle opere d'arte.

PISANI. Signor Presidente, il mio compito oggi è quello di fare una fotografia dello stato dell'arte della disciplina in materia di false attestazioni di autenticità e provare a dare alcuni possibili suggerimenti o delle sommesse proposte di riforma.

Occorre muovere subito da una premessa, che mi fa dire che, già sul versante degli studi criminologici, il mercato dei falsi è caratterizzato da una ontologica cifra oscura. Probabilmente lo potranno confermare anche i soggetti istituzionali che oggi, per la loro competenza, intervengono. Tale cifra oscura è dovuta alla insidiosità del falso e sovente il mercato dei falsi corre in parallelo con il mercato delle opere d'arte autentiche provenienti da furto. Questo ci fa capire che esiste una cifra oscura, una cifra opaca che rende difficile dimensionare sotto il profilo criminologico il fenomeno.

Quel che è certo, però, è che, in questa prospettiva, i custodi d'archivio e, più in generale, i soggetti che hanno compiti, che non è corretto definire oggi ancora istituzionali, di attestazione di autenticità, hanno un ruolo fondamentale nella circolazione delle opere d'arte; un ruolo fondamentale che richiama subito una prima necessità.

Questi soggetti sono ovviamente gravati da obblighi di veridicità, tutelati penalmente, presidiati dalla sanzione penale di cui all'articolo 518-*quaterdecies* novellato, già articolo 178 del codice dei beni culturali. La necessità è, dunque, comprendere se e in qual misura questi soggetti, gravati da un obbligo di veridicità, possano, anche in futuro, essere a loro volta titolari di una vera e propria posizione di garanzia.

È inutile dire che la predisposizione di una rete di garanti a monte, quindi quelle fattispecie che potremmo definire avamposto rispetto alla concretizzazione delle lesioni penalmente rilevanti, già di per sé potrebbe

essere di grande aiuto nella prevenzione di reati così gravi come quelli previsti dall'articolo 518-*quaterdecies*.

Questa fattispecie, come il vecchio articolo 178, ne riproduce sostanzialmente il testo, pur elevando i limiti edittali, perché la pena oggi è da uno a cinque anni. La nuova previsione di legge contempla quattro ipotesi criminose e, sostanzialmente, ingloba in sé le fattispecie di contraffazione di mercato di opere d'arte.

Le ipotesi numero 3 e 4 contemplano due fattispecie, ma in realtà probabilmente si tratta di una norma a più fattispecie. Qualcuno sostiene, forse fondatamente, che sia un'unica norma con una tecnica di tipizzazione di tipo casistico. L'ipotesi è quella della falsa attestazione, cioè l'ipotesi di colui che, conoscendone la falsità, autentica opere od oggetti indicati ai punti 1 e 2, contraffatti, alterati o riprodotti.

Il punto 3, a sua volta, configura sempre una fattispecie di reato comune. Questo è importante dirlo: è una fattispecie di reato che può essere commessa da chiunque; non si richiede una particolare qualifica soggettiva né una particolare autorizzazione. Tale fattispecie si configura quando un soggetto, mediante altre dichiarazioni, perizie, pubblicazioni, apposizione di timbri o etichette o con qualsiasi altro mezzo accredita o contribuisce ad accreditare, conoscendone la falsità.

Va però detto subito questo. Mentre le prime due ipotesi, quella di contraffazione e quella di detenzione o di messa in commercio o in circolazione, come autentici, di esemplari contraffatti, alterati o riprodotti di opere di pittura, scultura o grafica, di oggetti di antichità e di oggetti d'interesse storico e archeologico (ed è bene richiamare questo dato perché perimetra l'oggetto anche delle fattispecie di falsa attestazione), sono caratterizzate da un dolo specifico, viceversa le ipotesi di cui al numero 3 e al numero 4 sono sorrette da un dolo generico, cioè non occorre la finalità di trarre profitto.

Questo porta subito a fare una riflessione su quale sia il bene protetto, ma non tanto perché ci interessi sotto il profilo teorico, ma perché, secondo me, l'individuazione del bene protetto consente anche d'individuare il contenuto dell'incriminazione e anche la soglia di offensività.

La falsa attestazione, cioè, richiede che il soggetto che l'ha resa abbia agito con una finalità di ingiusto profitto e quindi che egli stesso s'inserisca in un circuito, criminale o no. Qui bisogna fare molta attenzione, vista anche la tipologia, peraltro non ben tipizzata, dei documenti che possono integrare la condotta tipica del falso.

Parliamo sia di ipotesi di autenticazione vera e propria, cioè di attestazione di autenticità, che di ipotesi di dichiarazioni, perizie e addirittura pubblicazioni scientifiche con le quali un soggetto possa accreditare la paternità di una certa opera.

Bisogna fare attenzione, a mio avviso, a non ampliare troppo l'ambito dei possibili strumenti di realizzazione del falso. Fatto sta che il legislatore, nel non aver previsto un dolo specifico, ha voluto contrassegnare l'interesse tutelato, secondo me in chiave di vera e propria fede pubblica.

Capisco che su questo tema vi sia un forte dibattito, ma, trattandosi di vere e proprie attestazioni, quindi di dichiarazioni di scienza rispetto alle quali si predica sostanzialmente la falsità dal vero, cioè la difformità dal vero, io credo che il bene tutelato, in questo caso, sia la fede pubblica. Naturalmente, sullo sfondo vi è anche l'interesse patrimoniale dei soggetti che entrano in contatto con i venditori di queste opere e che, quindi, hanno un interesse a non essere ingannati.

Vi è quindi un profilo di veridicità ed un profilo che si connette alla potenziale lesione di un interesse patrimoniale. Vista la particolare attitudine ingannatoria e decettiva di queste condotte, noi dobbiamo pensare che siamo dinanzi ad una delle fattispecie più nevralgiche nel settore della circolazione della contraffazione, proprio per il particolare affidamento che i soggetti e gli attori del mercato delle opere ripongono sovente nelle attestazioni.

C'è un altro dato importante, nella comprensione tecnica di queste fattispecie, quello dell'elemento oggettivo. Si è detto come il punto 3 del 518-*quaterdecies* faccia riferimento proprio alle ipotesi della falsa autentica di opere contraffatte, alterate o riprodotte e come, in realtà, il punto 4 richiami le altre possibili ipotesi. Tali ipotesi sono, appunto, quelle nelle quali un soggetto rilasci delle dichiarazioni, delle perizie o delle pubblicazioni o comunque apponga dei timbri o delle etichette.

Quest'ultima clausola desta una grossa perplessità, che rispetto al canone della riserva di legge introduce una tecnica ad analogia esplicita, che è in contrasto con il principio di tassatività o con qualsiasi altro mezzo. Il mezzo deve essere una dichiarazione di scienza, che si caratterizza appunto per la difformità dal vero.

Potremmo definirla come una dichiarazione, contenuta in un documento, manifestata con una forma espressiva di linguaggio, anche tracciato in un supporto digitale con la quale si attesta il rapporto genetico e il contesto di creazione tra un autore e un'opera determinati (cito uno scritto di Bosetti sul punto).

La questione è un po' più complessa, nel senso che, nell'attestazione di autenticità, in realtà esiste una componente che potremmo ricondurre alla tipologia della dichiarazione di scienza classica: io attesto un fatto storico e rispetto all'attestazione del fatto storico non vi sono grossi problemi.

Il tema un po' più complesso riguarda, invece, la ricostruzione dell'elemento soggettivo, che naturalmente è speculare rispetto alla descrizione della fattispecie oggettiva e che si ha allorché l'*expertise*, la perizia, siano la conclusione di un vero e proprio percorso scientifico, addirittura di un processo indiziario, e che quindi all'interno della dichiarazione di autenticità siano contenuti due momenti distinti: un momento di dichiarazione di scienza, di attestazione, e un momento invece valutativo.

Bisogna fare attenzione perché è chiaro che, rispetto al momento valutativo, è difficile configurare una falsa attestazione e anche il dolo, che qui viene concepito come dolo diretto. Si badi che ciò esclude naturalmente la configurabilità del dolo eventuale, perché l'espressione, cono-

scendono la falsità, presuppone che il soggetto abbia una rappresentazione in termini di certezza della falsità dell'opera.

Capite che questo rende la norma di applicazione non facilissima, proprio perché, ovviamente, il pubblico ministero e poi il giudice dovranno provare oltre il ragionevole dubbio la consapevolezza, da parte del soggetto agente, della falsità dell'opera.

Tutto questo ci porta a dire che, probabilmente, rispetto all'ipotesi del 518-*quaterdecies*, questa fattispecie non è di facilissima applicazione, soprattutto nelle ipotesi nelle quali vi possa essere un dubbio: ad esempio, nel caso che l'autore della perizia o della relazione formuli l'attestato in termini di probabilità o di eventualità.

Questo naturalmente esclude il dolo diretto della falsa attestazione o delle ipotesi nelle quali, sostanzialmente, vi sia un errore, un'errata ricostruzione storica, un percorso scientifico caratterizzato da alcuni *bias* logici o anche di tipo scientifico, che potrebbero essere stati commessi dal soggetto in assoluta buona fede e quindi non essere tali da integrare l'elemento soggettivo proprio del reato.

È chiaro che bisogna fare molta attenzione nell'accertamento del dolo. Il modo in cui la norma configura l'elemento soggettivo del reato, secondo me, pone uno sbarramento importante rispetto ad una estensione della punibilità, che già in qualche modo è favorita da questa tecnica di tipizzazione del fatto.

Altra considerazione riguarda il rapporto con l'articolo 21 della Costituzione. Possiamo davvero pensare che chiunque si esprima, anche in un articolo di giornale o su una rivista specializzata, nel senso della paternità dell'autenticità di una certa opera d'arte rischi il reato di cui all'articolo 518-*quaterdecies*?

Io penso di no, anche perché credo che vi sia un'area di attività lecita, che è contrassegnata proprio dall'articolo 21 della Costituzione e che quindi si debba guardare alla finalità tipica dell'opera. Nel caso di dichiarazione di perizia, è evidente che la dichiarazione e la perizia hanno una finalità specifica, hanno un profilo teleologico chiaro, per cui è difficile che si possa non immaginare, sempre nei limiti che abbiamo detto, che il reato possa configurarsi.

Altra notazione che vorrei fare, ritornando al tema delle posizioni di garanzia, è quella relativa alla qualità dei soggetti. I soggetti coinvolti sono dei soggetti privati. Non esistono norme che statuiscono obblighi, anche se in realtà forse anche quest'affermazione non è del tutto corretta: esiste una norma, l'articolo 64 del codice dei beni culturali, che prevede un obbligo, in capo a colui che esercita l'attività di vendita al pubblico, di esposizione a fini di commercio o d'intermediazione finalizzata alla vendita di opere di pittura, scultura e grafica, di consegnare all'acquirente la documentazione che ne attesti l'autenticità.

Naturalmente quest'obbligo è un obbligo di consegna, non è un obbligo di attestazione. Quindi, l'ordinamento prevede quest'obbligo, che dovrebbe essere funzionale alla previsione di un sistema in chiaro, tracciato dalla circolazione delle opere d'arte. Tuttavia, è un obbligo che

non è presidiato da alcuna sanzione. Mi permetto di osservare che anche solo il rimedio della sanzione della nullità degli atti di cessione, che pure è stato prospettato da più parti, anche nella dottrina civilistica, potrebbe essere un rimedio importante.

Sanzionare con la nullità gli atti di cessione che non siano caratterizzati e accompagnati dalla consegna di questa documentazione di attestazione potrebbe essere un rimedio di tipo extra-penalistico, un rimedio di tutela da apprestare prima ancora che si arrivi alla soglia della rilevanza penalistica.

Infine, una considerazione sulla qualità dei soggetti. In particolare penso agli enti che svolgono attività di archivi d'artista, cioè alle istituzioni sostanzialmente destinate a conservare e in qualche modo coltivare la memoria di artisti scomparsi e a promuoverne e diffonderne l'opera. Sappiamo tutti che queste istituzioni importantissime hanno anche, in diversi casi, il compito e il ruolo di rilasciare delle attestazioni e dei certificati di autenticità dell'opera.

Vi sono qui due aspetti che devono essere presi in considerazione. Il primo aspetto riguarda la qualifica privatistica o pubblicistica di questi soggetti. Allo stato attuale della disciplina, non credo che si possa discutere e porre in dubbio la natura privatistica di queste attività e quindi l'insussistenza di profili di pubblicità.

In particolare, mancano quei requisiti tipici dell'attività pubblica, anche solo nella prospettiva del pubblico servizio. L'articolo 357 e l'articolo 358 non possono essere in alcun modo applicati a questi soggetti, con la conseguenza dell'inapplicabilità dello statuto penale della pubblica amministrazione.

Al di là di questo, una chiara identificazione di alcuni obblighi, che non siano solo quelli di rilasciare attestazioni veridiche, che grava su chiunque compia attestazioni, potrebbe far sorgere dei presidi di tutela attorno alle figure di garanti. Detto in altri termini, se la disciplina fosse più chiara nel profilare degli obblighi a carico di questi soggetti, sappiamo benissimo che l'articolo 40, secondo comma, potrebbe soccorrere nell'attribuire e nel configurare delle posizioni di garanzia.

Uno dei problemi che la dottrina si è posta in questo ambito è quello dell'esponente di un archivio d'artista il quale non rilasci un certificato di autenticità poiché si avvede della non autenticità di una certa opera. Io non sono un appassionato di obblighi di segnalazione, anche se apprezzo il ruolo che la rete degli obblighi di segnalazione e di comunicazione svolge in molti casi. Penso alla materia del riciclaggio, che peraltro qui è strettamente richiamata e connessa e della quale parleranno gli altri relatori.

Gli obblighi di segnalazione o di denuncia hanno un carattere speciale e non gravano su tutti i cittadini. Solo in casi molto particolari il cittadino comune può essere gravato d'obblighi di denuncia. Mi chiedo, dunque, se un soggetto che predisponga un'organizzazione con una competenza specifica, esternalizzata, rispetto alla quale coloro i quali ricevono e si affidano a queste istituzioni ripongono una particolare fiducia, un par-

ticolare affidamento, non possa essere in qualche modo gravato, attinto da un obbligo di denuncia, da un obbligo di segnalazione, e da obblighi di rilievo pubblicistico che possano far sì che questi soggetti diventino dei veri e propri *gate-keepers*, cioè degli attori fondamentali nella gestione della circolazione delle opere d'arte e anche in qualche modo degli avamposti di tutela della veridicità delle opere.

Non vorrei aver esagerato in questa mia ipotesi, né vorrei che si pensasse che, dal mio punto di vista, si debba attribuire un *quantum* di responsabilità superiore a quella che già la disciplina configura in capo a questi soggetti. Probabilmente, i soggetti coinvolti nell'autenticazione, che sono dotati di quello che potremmo chiamare un potere scientifico, un potere che deriva dalla loro specifica competenza, dovrebbero essere gravati anche da specifici obblighi di tutela in questo settore.

PRESIDENTE. Do la parola al prossimo relatore, l'avvocato Filippo Tibertelli De Pisis, il quale ci parlerà di protezione e cura della produzione artistica, in quanto illustrerà a grandi linee le origini e i motivi dei falsi e dei loro esecutori, la metodologia e i sistemi di contraffazione, il trattamento delle opere false, intercalando a tutto questo elementi della normativa di settore, che abbiamo appena affrontato in parte; il tutto però alla luce della sua specifica e personale esperienza.

L'avvocato Filippo Tibertelli De Pisis è un intellettuale, un pittore e scrittore, presidente dell'AitArt. In questo senso ci colleghiamo direttamente a quanto ha detto il professor Pisani. L'AitArt è l'Associazione italiana archivi d'artista, istituita a Milano a fine 2014 per impulso dello stesso avvocato De Pisis e della professoressa Donati. Conta oggi poco meno di cinquanta soci, fra archivi d'artisti del Novecento e istituzioni.

Il nostro auditò si occupa fin dal 1971 della figura e dell'attività artistica dello zio, l'omonimo celebre pittore ferrarese; dal 1974 al 1991 ha lavorato alla tutela dell'opera e della figura dello zio fino a pubblicare il catalogo generale delle opere e fondare nel 1993 l'associazione a lui intitolata, che è tuttora attiva.

TIBERTELLI DE PISIS. Buongiorno, signori onorevoli e signor Presidente. Ringrazio per l'invito ad essere auditò in questa Commissione.

Il fenomeno del falso o contraffazione delle opere d'arte è molto antico ed è connesso con l'intento di riprodurre, a fine di lucro, opere che hanno riscosso apprezzamento e notorietà, conseguentemente richieste dal mercato sfruttando l'altrui creatività e abilità esecutiva.

Vediamo dunque come si può comportare al trattamento delle opere false. Anche questo è un argomento spinoso, che io affronterò partendo dall'esperienza che ho maturato nella gestione dell'archivio dell'opera di Filippo De Pisis, il cui lavoro è ed è stato molto falsificato, anche quando l'artista era vivente ed attivo.

Il problema è stato oggetto di diverse valutazioni, interpretazioni e soluzioni. Nei lontani anni Settanta, quando io, con un gruppo di esperti, ho iniziato la compilazione del catalogo generale dell'opera pittorica del

maestro, era stato da poco istituito il Nucleo specializzato dei carabinieri per la tutela del patrimonio artistico e ci si rivolgeva genericamente alle Forze dell'ordine e alla magistratura ordinaria.

La prassi prevalente all'epoca era che gli eredi dell'artista o chi ne curava la sua attività creativa o il mercato, nel momento in cui individuavano dei falsi, si comportavano in modo autonomo, ma ci si sentiva autorizzati alla distruzione dell'opera considerata contraffatta in tutto o in parte.

Personalmente, nonostante fossi stato sollecitato in tal senso, ho sempre respinto questa pratica, considerandola un arbitrio e una lesione del diritto di proprietà altrui, senza un dispositivo ufficiale dell'autorità preposta, specialmente quando l'opera non era nel circuito del mercato, ma nella sola disponibilità del proprietario. Qualora, invece, fosse nel circuito del mercato, pensavo che fosse solo di competenza dell'autorità preposta di intervenire anche con la distruzione.

Non ho peraltro mai inserito clausole simili nei contratti di verifica dell'autenticità delle opere, facendo pesare sul collezionista il rischio della distruzione dell'opera accertata falsa, pensando opportuno e con maggiori prospettive pratiche istituire un archivio dei falsi, da arricchire con le notizie di riferimento di ciascuna opera, tali da poterne tenere traccia e di individuare l'eventuale percorso sul mercato tra i collezionisti e le istituzioni.

Questo sistema si è infatti rivelato molto utile ed efficace in tante situazioni, anche nella collaborazione con le Forze dell'ordine e con la magistratura in occasione di indagini e in presenza di situazioni illecite, ed inoltre per risalire ai gruppi produttori di falsi, dei loro spacciatori ed anche di altre organizzatori che praticassero attività anche economiche illegali, come spesso è successo nell'assidua collaborazione, specialmente con i carabinieri, su gran parte del territorio nazionale.

Ricordo che il mercato illecito delle opere d'arte falsificate è anche un mezzo facile per lavare i soldi. Qui sarebbe da aprire una lunga discussione, ma è un aspetto da tenere bene presente. La tenuta di un registro dei falsi dovrebbe essere una pratica istituzionalizzata per quegli enti preposti alla tutela e valorizzazione della memoria di un artista, insieme all'organizzazione di un registro delle opere autentiche.

A seguito di queste esperienze personali, pensavo di coinvolgere altri archivi, per individuare ed assumere insieme comportamenti e medesime procedure operative, al fine di ottenere un ordine ed una voce unica sulla base delle adozioni di principi e buone pratiche, con l'intento di far fronte unitario e omogeneo nel mercato dell'arte. Dopo un lungo periodo preparatorio, nel 2014 nacque l'associazione italiana archivi d'artisti, AitArt, che si propone di valorizzare e incentivare l'istituzione di centri di sapere e conoscenza della vita e produzione di un artista, al fine di evitare che, con il trascorrere del tempo, l'oblio della dispersione faccia scomparire i nostri artisti e la nostra cultura.

L'opera d'arte è portatrice di un doppio valore: quello artistico, ma certamente anche quello economico riconosciutogli dal mercato. Oggi il

mercato dell'arte, per le sue dimensioni, sia di volume che di transazione che di somme coinvolte, è un ambito molto attraente e di facile frequentazione dalle organizzazioni illegali.

In questo scenario si inserisce l'attività illegale della falsificazione delle opere presentato sul mercato dalle organizzazioni criminali. Lo scopo di AitArt è quello di indicare prassi volte a tutelare la produzione autentica dell'artista, individuando principi deontologici di riferimento. In particolare, AitArt propugna dei principi basilari, quali la collegialità delle commissioni di esame dell'autenticità e provenienza delle opere, sempre effettuato sull'opera reale e non su eventuali copie o fotografie; l'unanimità sul parere di autenticità espresso dalla commissione, da conservare in un *database*; la redazione di un catalogo ragionato delle opere, aperto alla consultazione esterna; la creazione di un collaterale archivio dei falsi con tutte le notizie di riferimento strumento di grande ausilio per tenere attendibile il mercato e di appoggio alle forze dell'ordine nelle indagini; l'emissione dei certificati di autenticazione autentica secondo procedure e principi legali comuni.

I requisiti richiesti agli archivi per la partecipazione ad AitArt sono quelli della professionalità derivanti dalla competenza comprovata e aggiornata; la imparzialità e l'estraneità da organizzazioni commerciali; l'esperienza di gestione prolungata di un archivio di consistenza reale con sede e gestori dichiarati e adeguati. L'archivio da artista è un centro di sapere e ricerca, un ente dinamico per il suo aggiornarsi continuo di riferimento per le caratteristiche dell'opera, provenienza e autenticità.

Gli archivi d'artista sono divenuti oggi centri di riferimento per il mercato secondario, per le grandi fiere dell'arte internazionali, come il TEFAF (*The European Fine Art Foundation*), Art Basel, per i restauratori e per i curatori di mostre e dovrebbero esserlo anche per il mercato primario.

Con i principi e le modalità che li contraddistinguono si rendono garanti della forma e della sostanza, quindi barriera alle illiceità e alle loro organizzazioni, sempre più presenti e attive anche in questo settore economico e sociale.

Tale posizione è sostenuta anche dalla loro funzione formativa, con l'attuazione del corso per la preparazione della figura professionale del curatore d'archivio d'artista, oggi vastamente richiesta, perché fino ad ora praticata solo informalmente e basata sull'attività empirica dei singoli esperti.

Il corso creato da AitArt, tenuto nelle sue sedi di Milano e Roma, ha raggiunto la decima edizione ed ha formato oltre 300 professionisti, provenienti da esperienze e ambiti diversi, molto spesso già di alto livello. A corredo del corso, ma specialmente quale pietra miliare di questa complessa materia e attività professionale, è stato compilato e pubblicato, per Johan & Levi Editore un testo intitolato «L'archivio d'artista. Principi, regole e buone pratiche», a cura mia e della giurista professoressa Alessandra Donati, direttore del corso, che già ha avuto risonanza e diffusione nei diversi settori professionali accademici.

L'attività degli archivi costituisce uno strumento efficace per l'attività affidabile del mercato, ma anche per il contrasto ad ogni pratica illecita di falsificazione e distribuzione delle opere d'arte. La cura e la professionalità nell'azione di controllo, verifica e schedatura della produzione autentica che essi operano conferisce a tali enti autorevolezza e riconoscimento internazionale, divenendo oggi riferimento imprescindibile per un mercato sicuro.

Gli archivi di artista dovrebbero essere diversamente sostenuti anche dalla normativa nazionale per la loro importante attività culturale e di controllo, che certamente necessita di una riconsiderazione alla luce degli attuali scenari dell'arte e del suo mercato divenuto internazionale a cui è strettamente legato. Ringrazio per l'attenzione e sono a vostra disposizione per eventuali domande o approfondimenti.

PRESIDENTE. Nel ringraziare l'avvocato Tibertelli De Pisis per il suo contributo, rilevo come AitArt sia già sulla strada che aveva indicato prima il professore Pisani.

Do ora la parola al tenente Massimiliano Croce, del Nucleo tutela e patrimonio culturale, comandante dal settembre 2021 del Nucleo di Napoli, competente sulla Campania. Egli ci parlerà di contrasto al fenomeno dei falsi d'arte da parte del comando Carabinieri tutela e patrimonio culturale.

Aggiungo qualche notazione sul tenente, che l'altro ha appena pubblicato il saggio «I falsi d'arte. Aspetti storico-artistici, criminologici e normativi. Il caso Modigliani», che riprende l'argomento della tesi elaborata per il conseguimento, a fine 2019, di un secondo *master* biennale di secondo livello, dopo quello che aveva già conseguito nel 2014, per esperti nelle attività di valutazione e di tutela del patrimonio culturale.

È un *master* di Roma Tre, i cui corsisti del ciclo attuale sono oggi collegati con noi e che saluto, perché naturalmente i temi che stiamo trattando hanno a che fare con la loro attività curriculare.

CROCE. Signor Presidente, porgo i saluti da parte del generale Roberto Riccardi, che non è potuto intervenire per concomitanti impegni istituzionali, e i miei personali alle autorità presenti, agli eminenti relatori. Un ringraziamento particolare alla senatrice Margherita Corrado per l'invito a questa audizione, attestazione di stima e fiducia riposta nel Comando carabinieri per la tutela del patrimonio culturale.

Questo scambio informativo rappresenta, per il Comando TPC, un importante momento di confronto in un percorso iniziato da tempo, in collaborazione anche con le altre istituzioni, con la finalità di porre la massima attenzione sul fenomeno dei falsi e, di conseguenza, sugli aspetti legati all'ampia casistica di regolarità che si verificano nel settore.

Quello delle contraffazioni di opere d'arte è un reato sempre più diffuso e, come tale, attivamente e ampiamente contrastato dal Comando carabinieri di tutela del patrimonio culturale, grazie all'esperienza e alle conoscenze maturate in ormai più di dieci lustri di attività.

Dall'entità di questo fenomeno deriva l'impegno che il Comando pone in essere, intervenendo su ogni segnalazione o individuazione di falsi d'arte, in modo da partire dal singolo reato per poi cercare di disarticolare la filiera criminale che lo genera: da colui che dà incarico per la realizzazione dell'opera all'autore che materialmente la realizza; da chi produce false attestazioni o perizie per legittimarne falsamente l'autenticità ai curatori di mostre e cataloghi d'arte che, consapevoli della falsità, fanno sì che l'opera possa, non soltanto essere ritenuta autentica, quanto aumentarne il valore, attraverso una serie di passaggi capaci di conferirle autenticità e prestigio.

In tema di contrasto al fenomeno, il Comando carabinieri per la tutela del patrimonio culturale nel 2021 ha sequestrato 1.748 falsi d'arte. Per quanto riguarda il valore e la stima delle quotazioni dei beni contraffatti, qualora commercializzati quali autentici tale stima è notevolmente aumentata nel tempo, per cui si è passati da 57.000 euro del 2016 sino a superare i 429.000 euro del 2021.

In quest'ottica, l'azione repressiva, che è stata ulteriormente intensificata, ha portato alla denuncia di 197 persone nel 2021. Questo dato, da una parte fa comprendere l'orientamento della criminalità di settore a produrre falsi di autori dalle quotazioni sempre più elevate, dall'altro fa emergere l'attualità e la perdurante gravità del fenomeno, che il mondo dell'arte avverte come particolarmente insidioso, in quanto in grado di inquinare il mercato.

Le ragioni dell'interesse criminale nella contraffazione di opere d'arte risiedono nella remuneratività dell'azione delittuosa, i cui guadagni potenzialmente elevati implicano un impegno realizzativo spesso modesto in termini artistici ed economici, con sanzioni penali fino ad oggi di modesta entità, che vengono comminate, quando possibile, al termine di procedure e di verifiche lunghe, talvolta difficoltose, e con esiti spesso contrastanti.

In questo scenario, l'arte contemporanea, per la capacità di attrarre investimenti di capitali da parte di collezionisti e privati, nonché per le caratteristiche intrinseche delle opere, che la rendono più facilmente riproducibile rispetto alla cifra stilistica di altri periodi storici, rappresenta l'ambito di maggiore diffusione del falso. L'esperienza maturata ha evidenziato come questa tipologia di reato si presenta particolarmente dannosa, non soltanto per gli ignari acquirenti, che solitamente non dispongono di particolari competenze per potersi avvedere dell'azione truffaldina in cui incorrono, quanto per gli artisti e le altre figure legate al mercato dell'arte, che vedono inflazionata la propria opera, con conseguenti ripercussioni in termini di immagine ed ovviamente di danno economico.

Se si considera, inoltre, che l'incauto acquirente, una volta accortosi di essere caduto in questa speciale fattispecie di truffa, tende a non denunciare il fatto per non essere considerato ingenuo o poco avveduto ed esperto, è possibile comprendere la difficoltà dell'azione penale.

Questa criticità può essere ulteriormente aggravata dal fatto che chi scopre di avere acquistato un falso, invece di denunciarlo, può decidere di liberarsene, rivendendolo quale autentico o scambiandolo quale auten-

tico con altre opere d'arte. Il circuito che si innesca, che vede come protagonisti in particolare soggetti che commerciano a margine dei canali ufficiali, può portare a diversi passaggi di proprietà del bene prima che la sua falsità emerga in un atto di polizia giudiziaria.

Di conseguenza, così come è enunciato, oggetto delle attenzioni investigative non è esclusivamente il materiale realizzatore dei falsi, ma anche chi, come prevede la normativa di riferimento di cui al nuovo articolo 518-*quaterdecies* del codice penale, ha posto in circolazione, commercializzato o detenuto per farne commercio opere falsificate, nonché chi ha dichiarato autentica un'opera d'arte mediante pubblicazioni, perizie, apposizione di timbri, etichette e qualsiasi altro mezzo atto allo scopo, pur essendo consapevole della sua falsità.

Da questo punto di vista, particolare attenzione viene posta anche su archivi d'artista e fondazioni, i quali, avendo un ruolo determinante nelle attestazioni di autenticità, in alcuni casi possono aprirsi alle maglie di meccanismi criminosi, che hanno come unico obiettivo l'immissione nel circuito artistico commerciale di opere che possano incrementare notevolmente e velocemente i guadagni.

Particolarmente indicativo al riguardo è l'esito di un'articolata indagine del Comando TPC, conclusasi con il sequestro di numerose opere false attribuite agli artisti Nino Caffè, Mario Schifano, Luca Linari ed altri, che ha portato al deferimento di 23 componenti di un'associazione a delinquere finalizzata alla ricettazione e alla contraffazione di opere d'arte.

Secondo quanto è emerso dalle indagini, al vertice dell'organizzazione criminale vi era il curatore dell'archivio del maestro Nino Caffè, che, grazie alla complicità di gallerie e mercanti d'arte, aveva immesso sul mercato le opere false, soprattutto utilizzando piattaforme *e-commerce*.

Lo stesso si era incaricato di commissionare le opere a pittori, di autenticare ogni dipinto falso e di pubblicare i cataloghi dell'artista, promuovendone le relative mostre con il coinvolgimento di eminenti personalità, del tutto ignorare di prestare la propria immagine per un'azione delittuosa.

Dal 23 marzo 2022 è entrata in vigore la nuova normativa, rubricata *Disposizioni in materia di reati contro il patrimonio culturale*, che introduce, all'interno del codice penale, il Titolo VIII-*bis* recante *Dei delitti contro il patrimonio culturale*, con 17 nuovi articoli, che vanno dal 518-*bis* al 518-*undevicies*.

La riforma, ritenuta epocale in materia di tutela penale del patrimonio culturale, è stata concepita nell'ottica di un tendenziale inasprimento del trattamento sanzionatorio, prevedendo nuove fattispecie di reato: per esempio, l'importazione illecita di beni culturali; furto di beni culturali; ricettazione di beni culturali; l'aumento delle pene edittali nell'ottica di una maggiore tutela del patrimonio culturale e paesaggistico rispetto alla proprietà privata; l'introduzione di aggravanti quando oggetto dei reati comuni siano i beni culturali.

Il nuovo articolo 518-*quaterdecies* riguarda la fattispecie di reato delle contraffazioni di opere d'arte, rimasto strutturalmente invariato rispetto alla

precedente normativa, ma con la previsione di un inasprimento di pena che va da uno a cinque anni di reclusione (nella precedente normativa andava da tre mesi a quattro anni) e una multa da 3.000 a 10.000 euro (in precedenza era da 103 a 3.099 euro).

Pur essendo troppo presto per conoscere l'efficacia reale che la nuova normativa apporterà nella lotta al crimine nell'arte, possiamo senza dubbio prevedere un incremento delle potenzialità investigative, così da affrontare il fenomeno dei falsi d'arte nella sua complessità fenomenica, con strumenti legislativi sicuramente migliorativi dal punto di vista probatorio e giudiziario, consentendo una maggiore incisività nel contrasto alla criminalità del settore e di conseguenza una più efficace tutela del patrimonio culturale.

Vincenzo Accame scrisse che il falso in ogni senso è la conseguenza di una possibilità di speculazione. È perfettamente inutile falsificare qualcosa, se quest'operazione non ci concede alcun lucro. Finché esistono i miti, esisteranno sempre anche i falsi.

In conclusione, l'impegno del Comando carabinieri tutela del patrimonio culturale nella lotta al falso d'arte non è volto a tutelare gli interessi legittimi di un artista o a salvaguardare uno specifico movimento, un ambito culturale, una particolare scuola o ancora il mercato dei collezionisti, ma a proteggere l'arte in sé come una delle più alte forme di espressione culturale dell'umanità.

Per questo affermo nuovamente e con convinzione che l'arte è arte solo se è vera e per tale motivo il suo opposto, il falso, nelle sue diverse modalità attuative e indipendentemente dall'ambito in cui è prodotto, dev'essere contrastato con forza. Per fare questo è indispensabile la sinergia di tutte le istituzioni, degli esperti appartenenti al mondo umanistico e scientifico, ma anche dei galleristi, degli archivi d'artista, delle fondazioni e di tutti i cittadini, baluardo imprescindibile contro ogni forma di criminalità.

PRESIDENTE. È ora prevista l'audizione del dottor Giovanni Taormina, che ci parlerà invece di falsi nella pittura dell'Ottocento, approccio e analisi di dipinti falsi e non falsi di firma.

Come ho detto all'inizio, procediamo tra audizioni che affrontano temi di ordine generale e altre che invece entrano nel merito di casi specifici. Proprio per questa ragione è qui presente il dottor Taormina, che è un critico d'arte con conoscenza delle tecniche di conservazione dei dipinti, molto stimato anche dagli operatori di polizia che operano nel campo dei beni culturali.

Ogniquale volta gli è stata fatta richiesta di operare in questo settore, anche quando questo toccava interessi legati alla criminalità organizzata siciliana, il dottor Taormina non si è tirato indietro. Del resto, egli ha da tempo esperienza quale esponente dell'attivismo civico, che cerca di contrastare la pervasività dell'infiltrazione della criminalità organizzata nella società civile siciliana.

Essendo un critico d'arte, ci porta a conoscere alcune situazioni in cui non sono le fondazioni né gli archivi d'artista a dover dare supporto in questo caso al Nucleo di tutela del patrimonio culturale, ma sono gli storici dell'arte, i tecnici della materia.

Do quindi la parola con piacere al dottor Taormina.

TAORMINA. Desidero ringraziare innanzitutto il presidente della Commissione parlamentare antimafia, il senatore Nicola Morra, e lei, senatrice Corrado, per avermi invitato a questa speciale seduta plenaria.

Mi associo a quello che ha detto il professor De Pisis: determinare l'autenticità di un'opera d'arte è un'operazione molto complessa, che richiede un'esperienza maturata non solo sui libri, ma anche sul campo, e infine una vasta gamma di interventi tecnici e scientifici al fine di assicurarsi che l'opera in questione sia un vero o un falso.

Spesso anche comitati scientifici di prestigio ci hanno offerto delle considerazioni del tutto inopportune nell'esaminare opere destinate a una mostra o ad un'asta, così di fatto inserendo involontariamente dei falsi di tutto punto, o in molti casi soltanto nella firma, all'interno di sistemi che servono anche ad accreditarli a loro insaputa.

Vittime di questo sistema possono essere perfino i musei, malgrado questi abbiano sistemi di verifica molto elevati, infatti in molti casi i falsi sono riusciti a varcare le soglie delle loro strette maglie di controllo. La storia ci dice che sono state riscontrate delle vere e proprie collezioni di soli falsi, come quella di Chiellini di Livorno e quella del barone Grüneisen, addirittura esposta al Louvre nel 1924.

Nell'ultimo secolo l'Italia ovviamente non è mai venuta meno alla sua consolidata tradizione: essa è culla, oltre che patria, di falsari di arte contemporanea e antica e per questo diventa sempre più necessario affinare tecniche ed autorevolezza degli esperti nella ricerca dei falsi.

La falsificazione nel mondo dell'arte abbonda, più di quanto noi possiamo immaginare. Dietro ogni falso si cela un falsario, che agisce nel mondo dell'occulto per conto di altri imbrogliatori oppure per sé stesso; con abilità, i falsi vengono immessi nel giro delle collezioni di collezionisti ignari o nel mondo del commercio.

In Sicilia da molto tempo operano alcuni falsari. A denunciarlo sono la grande quantità di dipinti antichi che riportano firme di artisti famosi dell'Ottocento siciliano. Ad esempio, nel 2001 ad Agrigento ne fu intercettato uno dal comando TPC dei carabinieri di Palermo. L'opera, dal titolo *Paesaggio nei dintorni di Palermo*, era una tavola dipinta a firma Michele Catti.

Gli investigatori, nell'esaminare il catalogo della mostra dal titolo «Ottocento siciliano», che radunava le pitture provenienti dalle collezioni private agrigentine, furono incuriositi da un'anomalia: il dipinto in questione raffigurava il promontorio che sovrasta Palermo, il cui monte Pellegriano aveva una costruzione, il castello Tiveggio. Com'era possibile che vi sia una costruzione, visto che l'artista è morto ben 19 anni prima di quella costruzione?

Ovviamente il fatto era del tutto anomalo. Intanto la descrizione di un affermato storico dell'arte siciliano, oltre che direttore di musei prestigiosi della Sicilia, non lasciava trapelare dubbi sulla mano e sulla qualità dell'opera, della tavolozza dell'artista; inoltre, per rafforzare il concetto, propone impossibili epigoni con altre opere di Catti, come quando ne descrive le tonalità affermando che, nel loro insieme, sembrano somigliare ai paesaggi dipinti dallo stesso artista nel 1910. L'apoteosi si ha quando si allude alla somiglianza con un dipinto della Galleria d'arte civica di Palermo.

Affinché certi errori così grossolani non abbiano più a verificarsi, serve dunque uno studio approfondito della tecnica. Ritornando alla descrizione del falso Catti inserito nel catalogo, la lettura della didascalia corrisponde alla nostra esperienza sull'artista, mentre la realtà rappresentata dal dipinto disconosce le premesse stilistiche e tecniche di Michele Catti.

Se l'opera non avesse presentato, in conclusione, quella costruzione postuma, ancora oggi staremmo a discutere di un'opera di Michele Catti, invece che di un grossolano falso. L'opera è tarda ed è vicina alla tavolozza di quegli artisti che operano sulla scia dei padri della pittura dell'Ottocento, un tentativo di emularne le orme con scarso successo. Tuttavia, molte delle opere a volte vengono ricercate dai falsari proprio per apporvi la firma di un autore più quotato, in modo da farne lievitare il prezzo.

Desidero precisare che sono più che convinto che gli addetti ai lavori della mostra siano ignari di quest'operazione eseguita dai falsari; c'è semplicemente della superficialità nell'averla introdotta e non essersi accertati. Penso che siano persone veramente per bene da questo punto di vista e non ho nessun appello da fare su questo punto.

Altro caso più recente, in cui mi trovo attore protagonista e di cui parlerò in questa sede, riguarda un altro dipinto, sempre di Michele Catti, andato in esposizione ad una mostra organizzata da una fondazione a Palermo; quindi, ci troviamo ancora una volta in Sicilia e sempre nel contesto di una mostra, ma questa volta dal respiro nazionale. Il titolo della mostra era *Di là del faro: paesaggi e pittori dell'Ottocento siciliano*.

Desidero chiarire che parlerò della mia esperienza e del mio lavoro eseguito per conto del comando dei carabinieri del TPC di Palermo, che mi hanno incaricato di svolgere gli approfondimenti scientifici e tecnici sull'opera di cui vi parlerò. Pertanto, va premesso che la mia audizione non potrà fare riferimento a quei dati importanti e rilevanti raccolti dagli investigatori e dalle autorità giudiziarie, malgrado sia stato nominato ausiliario di polizia giudiziaria e quindi avrei l'autorità per farlo.

Cinque anni dopo la mostra, il gruppo del TPC di Palermo, nel compiere il consueto lavoro di ricerca di opere sospette, scorge, in quella dal titolo *Campagna con contadino e mulo*, al centro del dipinto in basso, la traccia di qualcosa che sembra una firma. Mentre quella in basso è la firma Michele Catti e sul dipinto si trova a destra, quella in alto, che chiaramente sembra essere una firma un po' manomessa, probabilmente con un solvente che ha un'azione molto potente, è quella che li ha insospettiti. Quindi, hanno ritenuto di aver bisogno di una consulenza di un esperto del settore.

Quando osservai l'immagine che i carabinieri mi sottoposero, con stupore mi resi conto che quella indubbiamente poteva essere una firma. Come si può apprezzare dall'immagine, alcune delle lettere quasi sembrano leggibili nella loro parte superiore, mentre risultano indistinte nella loro parte inferiore perché il colore risulta come impiastrato. Per giungere a questa specie di miscuglio può esser stato utilizzato un solvente forte, anche uno sverniciatore ad acqua, per riuscire a rendere così impasticciata questa firma.

Questo però non è dato saperlo, perché quando non riusciamo a vedere con chiarezza l'oggetto del nostro dubbio ci fermiamo e procediamo alla verifica di altri elementi e altri aspetti. Siamo passati alla verifica del dipinto, perché l'ultima cosa che un esperto fa è guardare la firma: all'esperto non interessa la firma, ma la tecnica esecutiva con cui l'artista ha operato su quella tavola: quindi dalla stesura, dalla pennellata e dai colori riesce a comprendere se l'opera è di Michele Catti.

Sinceramente, quella tela non aveva quella forza che di solito presentano le opere di Michele Catti, che è il massimo impressionista siciliano. Noi abbiamo tre importanti artisti dell'Ottocento siciliano che sono Lojacono, noto come il ladro del sole, Antonino Leto e Michele Catti, molto stimato proprio dai collezionisti della pittura impressionista.

Di conseguenza, quest'opera mi sembrava una copia di un dipinto di Lojacono, ma ovviamente non presentava la forza delle luci che può avere un'opera di quell'artista; quindi, la reputavo più che altro opera di un dilettante che si fosse divertito a realizzare quest'opera. Detto questo, c'era qualche punto di somiglianza, dei fiorellini e qualche impasto, che richiama Michele Catti, ma ciò non era del tutto convincente.

Proposi quindi al comando dei carabinieri di Palermo di eseguire una serie d'indagini, per vedere se potevano confermare tutto quello che ci lasciava pieni di dubbi.

In una seconda fase, sono passato all'analisi della firma. Si è potuto stabilire che il dipinto non era di questo periodo, ma aveva un suo passato, quindi aveva raccolto tutti quegli elementi naturali o comunque le varie azioni di una pittura. E si leggevano tutti, cioè l'usura del tempo che era trascorso e che era stata impressa sul dipinto, mentre la firma risultava intonsa.

La firma non si discosta mai dall'opera; sono due elementi che camminano insieme, mentre in questo caso sembravano due elementi separati. La prima cosa che si è fatta è stata ingrandire la firma con dei lettori ottici elettronici; alla vista, come possiamo vedere nelle immagini successive, la «M» della firma, soprattutto sul montante, si sgranava. Possiamo notare che in alto ci sono queste sgranature, che possiamo chiamare corone, ed è strano che si possano verificare in una pittura del tempo, in quanto, se l'artista ha realizzato l'opera ed ha utilizzato un colore ad olio corposo, automaticamente i due colori si fondono, non c'è ombra di dubbio.

Ciò può essere avvenuto se l'artista ha lasciato l'opera per uno o due anni senza apporvi la firma e successivamente l'ha firmata. Per avere una maggiore agevolezza nella manovra del pennello, avrà utilizzato magari

un colore più diluito, ma questo mi lascia tanti dubbi. Di conseguenza, penso più che altro che sia stata realizzata molto tempo dopo e, per avere una maggiore manovrabilità del pennello e per eseguire la firma come veniva fatta da Catti, si è diluito questo colore e si è dato vita a questa firma, che tra l'altro presenta una lettera «M» quasi come quella onciale, quella realizzata con la penna d'oca nel periodo delle scritture onciali. Penso alla «M» di Monte dei Paschi di Siena, una «M» un po' stilizzata; egli aveva questa «M», che era molto difficile da fare, quindi occorre anche una certa bravura nell'eseguire quest'opera.

Dopo questi esami eseguiti sull'opera si è passati ad un'indagine più approfondita. Chiesi che l'opera fosse spostata, sempre dai carabinieri. Noi, infatti, non tocchiamo mai l'opera, lo fanno i carabinieri, quindi tutto il mio lavoro è stato eseguito alla presenza dei carabinieri, degli ufficiali della pubblica sicurezza; mai nessun lavoro è stato eseguito su quest'opera senza la presenza dei carabinieri. Tutto quanto è stato annotato dal comando dei carabinieri, che alla fine ha stilato una relazione e un verbale, che abbiamo firmato io e loro, da presentare alla procura di Palermo.

Quando abbiamo sottoposto l'opera all'esame dei raggi X presso l'università di Palermo, con l'aiuto e il supporto del professor Massimo Midire, attuale rettore dell'università degli studi di Palermo, e del suo *staff*, siamo rimasti stupiti nel vedere che la firma spariva, ma soprattutto non esisteva neppure l'alone della firma. Quando si pone una firma nello stesso tempo in cui è stata eseguita l'opera, deve lasciare una traccia; questo è vero soprattutto per Michele Catti, che a volte incideva la sua firma nel colore di fondo. Qui spariva tutto, spariva l'alone.

A questo punto firmo e dico che anche l'altra firma in alto, quella che abbiamo visto un po' confusa, spariva. Pensavo che quella firma invece dovesse venir fuori, quantomeno l'alone. Com'è possibile che sia successo questo? Ho spiegato che, probabilmente, sono stati utilizzati dei colori organici: quindi, se ci troviamo di fronte a un color seppia o a un color carbone (quindi a un elemento naturale), i raggi X la passano. Il fuoco degli esami a raggi X, infatti, arriva, trova un ostacolo, perché i pigmenti sono essenzialmente provenienti da ossidi minerali, impattano su questi ossidi e ci danno i riflessi.

In questo modo avviene la lettura dello strato pittorico. In questo caso non esisteva nulla. Di conseguenza, per avere ancora ulteriori conferme, ho chiesto al professor Maurizio Leone e alla sua *équipe* di effettuare una verifica presso il centro di fisica e scienza dell'Università degli studi di Palermo e ci siamo accertati che il colore confuso, quello impiastricciato, non era altro che una firma organica, mentre l'altro presentava degli ossidi, però non rifletteva.

Di conseguenza, a quel punto, non avendo più dubbi, ho firmato che l'opera non era attribuibile a Catti. Il tutto è stato spedito alla procura, che ha provveduto immediatamente al sequestro dell'opera dichiarandola falsa nella firma. Tuttavia, *mutatis mutandis*, due anni dopo, una perizia eseguita presso uno studio privato ha ristabilito l'opera come oggetto d'autore.

Ovviamente non hanno trovato il mio consenso, in primo luogo perché io ho eseguito tutti gli esami alla presenza dei pubblici ufficiali, mentre gli altri non lo hanno fatto. Ovviamente rispetto la legge, ma la legge rispetti la mia opinione di critico e di esperto, perché io non retrocedo al 100 per cento sulla mia opinione. Resto fermo nel ritenere che quella non è un'opera di Michele Catti. Se avessero proposto un tavolo scientifico, come andava fatto, avrei potuto dire di avere delle relazioni; tra l'altro ci sono elementi di indagine che confluiscono tutti verso la decisione presa di reputare che l'opera d'arte fosse un falso.

Se tutti i lettori non fossero confluiti su un unico punto, avrei lasciato che ci fossero dei dubbi, delle porte aperte; io, però, non ho lasciato nessuna possibilità, anche alla luce di quello che sarebbe avvenuto dopo.

Come sa benissimo il tenente Croce, sulla base della mia analisi e della constatazione di fatto sono state eseguite delle perquisizioni, da cui sono emersi elementi interessantissimi, che non lasciano alcun dubbio. Come ho detto prima, non posso riportarli perché sono riservati alla magistratura e ai carabinieri; se vogliono farlo, verranno loro a riferirli in questa sede, ma non sarò io a farlo.

Per quanto mi riguarda, ovviamente quando ci riportano gli esami della tavolozza di colori del Novecento, non è come eseguire esami della tavolozza di un pittore del Seicento o di Tiziano, che realizzavano il colore in bottega, con i loro oli, i loro minerali, i loro ossidi, le loro terre. Sono colori differenti, perché si entra nel campo dell'industrializzazione: tutti gli artisti, più o meno nobili, andavano ad acquisire i loro colori presso la bottega, che a sua volta li acquistava dai colorifici.

Può esistere un colore più o meno nobile, di marca più o meno autorevole, ma comunque tutti quanti si uniformano. Pertanto, fare una scala dei valori che possa autenticare una pittura dell'Ottocento ed attribuirla a un artista per me è pratica lascia il tempo che trova, peraltro a fronte di esami ed indagini che confermano assolutamente ciò che il critico vi ha riportato.

Vorrei anche dire che, essendoci un giro di molti falsi in Sicilia, la mafia, che vessa il piccolo commerciante e addirittura l'ambulante, non può certo restare al di fuori di questo commercio, perché il giro di denaro è molto forte e, come diceva l'avvocato Tibertelli, può servire anche per il riciclaggio di grandi quantità di denaro, perché il passaggio di un'opera d'arte da una proprietà all'altra avviene senza nessuna regolamentazione da parte di un notaio.

Se, ad esempio, dovessi far pervenire 160 milioni di euro da una partita di droga, io farei passare una bella opera d'arte, che viene battuta a 160 milioni (cosa che non farebbe nessuno), e sarebbe così avvenuto uno scambio di denaro. Siamo in un mondo veramente perverso. Sono certo che la mafia ha messo le mani sui falsi e a denunciarlo è la grande quantità di falsi che abbiamo in giro, soprattutto siciliani.

Quando si trova un mafioso che opera nel campo del commercio dell'arte, sarà certamente in combutta con il falsario. Su questo non ho dubbi. Le opzioni, pertanto, sono due: o noi ci rialziamo e affermiamo che real-

mente vogliamo liberarci dagli imbrogli, dai falsari e dai mafiosi, oppure chiudiamo questa pagina. È inutile rischiare la vita, andare alle manifestazioni per Falcone, Borsellino, Terranova. Da siciliano, mi fa male venir chiamato mafioso quando vado all'estero. Io faccio antimafia e la faccio per onore della mia gente e davanti a Dio.

Con questo concludo il mio intervento, dicendo che, comunque, per conto mio quell'opera resta un falso. Quell'opera ha una firma che si può benissimo constatare, eseguendo una pulitura con una semplice soluzione: tre parti di ligroina e due parti di acetone; quindi, una soluzione molto blanda. Visto che è stata eseguita una pulitura sull'opera, come abbiamo potuto constatare, e la firma è resistita a questo impatto, resisterà anche su questo secondo impatto. Non lasciamo dubbi su come arrivare alla verità al 100 per cento.

È giusto che ci sia una controparte che faccia delle analisi e degli interventi, perché oggi l'opera è riclassificata come opera d'autore. Lo accetto, è giusto che ci sia una controparte che fa valere i propri diritti, ma io sto dicendo che anch'io voglio far valere i diritti della legalità, perché la verità urla, mi dice che non ci sta e nemmeno io ci sto.

PRESIDENTE. È ora prevista l'audizione della dottoressa Beatrice Bentivoglio Ravasio, la cui esposizione riguarda l'opera *I bari* di Caravaggio e dintorni. Volendo esemplificare alcuni casi di certificazioni false o contraffatte riscontrati nell'attività di controllo sulla circolazione internazionale svolta dagli uffici esportazione del Ministero, la dottoressa si soffermerà in particolare su questo dipinto attribuito in passato a Caravaggio.

La dottoressa Beatrice Bentivoglio Ravasio è una storica dell'arte del Ministero della cultura e si occupa da oltre vent'anni di tutela e valorizzazione del patrimonio culturale mobile. È stata dirigente del servizio IV circolazione della direzione generale archeologia, belle arti e paesaggio e in questa veste ha maturato una profonda conoscenza del mercato dell'arte e delle varie problematiche connesse, comprese quelle legate alla valutazione di autenticità dei beni, che è il nostro tema odierno.

Ha lungamente operato nel settore del riconoscimento delle opere false e contraffatte, collaborando in più occasioni con l'autorità giudiziaria e anche con l'Agenzia nazionale per l'amministrazione e la destinazione dei beni sequestrati e confiscati alla criminalità organizzata, per verificare l'autenticità di grosse collezioni, una delle quali (probabilmente siete a conoscenza del caso), con opere del secondo Novecento, è stata poi assegnata nel 2018 allo Stato, ai sensi del codice antimafia.

Do quindi la parola alla dottoressa Beatrice Bentivoglio Ravasio.

BENTIVOGLIO RAVASIO. Signor Presidente, io ho una piccola presentazione in *power point* per mostrare l'oggetto di cui parliamo oggi.

Intanto, ringrazio anch'io il presidente Nicola Morra e la senatrice Margherita Corrado per l'invito a portare la mia personale testimonianza su ciò che l'amministrazione dei beni culturali svolge nella materia che impatta ed è affine alla tematica che stiamo affrontando oggi, cioè quella

dell'autenticità delle opere d'arte presentate alla nostra amministrazione per le varie attività che espletiamo.

Nella fattispecie, l'esempio che vi porto è una storia abbastanza intrigante, che si sposa molto bene con quello che abbiamo appena sentito su vari profili, capitata all'ufficio esportazione di Milano, quando in realtà io ero funzionario, non ero ancora dirigente e non ero in sede centrale, che riguarda l'opera di Caravaggio denominata *I bari*, con un titolo anche abbastanza simbolico.

Il dipinto che vedete in foto, che io ho indicato come «copia antica da» (naturalmente va contestualizzata anche l'indicazione), ha una storia amministrativa che inizia nel 2012, presso l'ufficio esportazione di Milano, e che finisce male nel 2021, perché il giudice non riconosce i profili di contraffazione e falso penali previsti dalla norma, che allora era l'articolo 178 del codice dei beni culturali, di cui abbiamo già parlato, mentre adesso è l'articolo 518-*quaterdecies* del codice penale.

Tornando indietro, è interessante capire quello che dicevamo all'inizio, cioè l'aspetto della documentazione di corredo e di come si può lavorare utilizzando il Ministero come strumento, ovviamente inconsapevole, di accreditamento dell'opera falsa, perché è quello che è successo e che succede molto spesso presso i nostri uffici esportazione.

Oltretutto, si tratta di un accreditamento non soltanto interno, ma fondamentalmente esterno, perché un documento che concede un attestato di libera circolazione a un dipinto come questo che stiamo guardando, acclarendone per esempio la paternità e un valore economico, è spendibile anche all'estero in maniera molto congrua e corretta, perché ad affermarlo è il Ministero della cultura italiano, anche presso le importanti istituzioni estere che volessero comprare un quadro, che sono tranquille di quello che comprano, perché di fatto espertizzato anche dal Ministero.

La storia ha un antecedente nel 2004. Questo quadro è una copia di quello che vediamo nella terza diapositiva, che è il quadro autentico, che si trova in America, al Kimbell Art Museum di Fort Worth in Texas, e ha una strada e un percorso tranquillo e sicuro.

Nel 2004 a Milano una giovane acquista da un antiquario milanese un quadro, che non viene definito nemmeno copia di nulla (quello che abbiamo visto nella prima diapositiva) per 10.000 euro, come quadro di fine Cinquecento o inizio Seicento. Tale datazione è possibile perché l'opera che vediamo, quella autentica, ha una storia molto importante: viene commissionata dal cardinale Francesco Maria del Monte, che è il primo committente patrono romano di Caravaggio.

Come racconta Mancini, il biografo tardo di Caravaggio, il cardinale si innamora di un quadro che vede esposto in giro, proprio per la strada e chiede a Caravaggio di fargliene un altro. Pertanto, che le repliche antiche ci fossero, esistessero e si facessero proprio ad uso commerciale o di patronato è un fatto notissimo, anche molto prima di Caravaggio. C'è quindi la data del 1594. Il quadro che vediamo e che adesso è in Texas ha sul retro un emblema in ceramica, uno stemma impresso in prima tela, quello che è rimasto, che acclara la provenienza dalle collezioni Barberini.

Antonio Barberini, cardinale nipote di Francesco Maria del Monte, eredita tutta la quadreria dello zio, che passa attraverso tutti i rami della famiglia Barberini, finisce al ramo degli Sciarra Colonna e alla fine ha un percorso di dispersione che arriva in America, al museo Kimbell. Quindi, il percorso è molto chiaro.

L'acquisto del 2004 è in quel momento acclarato. L'antiquario che lo vende fa semplicemente una *expertise*. In questo modo torniamo all'articolo 64 del codice dei beni culturali, già citato prima, che fa riferimento al fatto che chi esercita e chi vende è tenuto a rilasciare all'acquirente documentazione che attesti l'autenticità o che preferibilmente parli di autenticità o almeno di probabile attribuzione o provenienza dell'opera medesima.

Dietro la fotografia è semplicemente scritto che il quadro è da datare tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento. Non viene scritto altro, ma è una regola, perché l'articolo 64 del codice prescrive di apporre preferibilmente queste autentiche dietro alle fotografie.

Nel 2012 l'opera arriva sulla pubblica piazza, perché nel giugno del 2012 viene presentata all'ufficio esportazione di Milano con la seguente dicitura, corretta, almeno secondo noi: copia da *I bari* di Caravaggio, valore stimato 20.000 euro, richiesta di uscita definitiva dal territorio nazionale (ovvero del documento che si chiama attestato di libera circolazione).

L'opera viene visionata nello stesso giorno da una commissione di storici dell'arte, che la valutano: ritengono che non sia d'interesse per il patrimonio culturale italiano, la definiscono copia recente di bassa qualità, dimezzano persino il valore economico, perché non è stimato nemmeno 20.000 euro, e danno questo attestato di libera circolazione il 19 luglio 2012.

L'opera, quindi, è libera di uscire. Per quanto riguarda la sfera pubblica e la sua presenza sul territorio nazionale, dal punto di vista della tutela dei beni culturali, la disciplina del controllo sulla circolazione internazionale e in particolare sull'esportazione è volta a riconoscere, tra le opere che stanno lasciando in maniera definitiva il territorio nazionale, eventuali beni culturali rimasti incogniti all'amministrazione e a proteggerli, ovvero a metterli sotto tutela.

Con un provvedimento che amministrativamente ne dichiara l'interesse culturale, li ascrive al patrimonio culturale nazionale protetto dall'articolo 9 della Costituzione, rendendo impraticabile in radice l'uscita definitiva dal territorio del Paese, perché li sottopone a tutela con il cosiddetto vincolo.

Tale strumento consente tutta la valorizzazione possibile: quindi uscite temporanee per mostre, eventi e convegni, ma non di lasciare il territorio della nazione, perché ciò costituirebbe una perdita per il nostro patrimonio culturale, che invece dobbiamo proteggere, come recita l'articolo 9 della Costituzione.

Si ritiene che l'opera non abbia nessun requisito per far parte del patrimonio culturale nazionale (del resto viene presentata come copia) e si rilascia un documento che le permette di lasciare il territorio nazionale.

L'opera, però, non lo lascia. Siamo a luglio e, tra settembre e ottobre del 2012, la troviamo esposta in una mostra non tanto lunga, della durata di venti giorni, ma con giornata di studio organizzata, proprio il 29 settembre del 2012, su quesiti caravaggeschi, in cui si parla di «Bari a confronto».

Improvvisamente emerge quest'opera, che viene proposta alla comunità scientifica e a chi segue questa mostra, che viene organizzata non in un posto qualunque, ma a Monte Santa Maria Tiberina, in provincia di Perugia, la città natale del cardinale Francesco Maria del Monte. L'opera viene quindi presentata proprio nel posto giusto e si costruisce questo meraviglioso ritrovamento: uno straordinario inedito dipinto di Caravaggio recentemente ritrovato, replica autografa (sappiamo che Caravaggio le faceva e non solo lui) della tela posseduta dal cardinale Francesco Maria del Monte, oggi al Kimbell Art Museum di Fort Worth in Texas.

La giornata di studi suscita grande attenzione e viene, di fatto, pubblicamente diffusa la patente di originale del maestro lombardo con aiuti di bottega. Quindi siamo passati da giugno, quando la copia viene presentata in esportazione, a settembre, con la copia che non esiste più, ma è una replica autografa, che io non credo valga più dei 10.000 euro indicati dalla nostra stima.

Tra l'altro, vengono presentati anche alcuni risultati di una piccola campagna diagnostica iniziale di restauro, fatta negli anni precedenti, 2010 e 2011. Tutti gli storici dell'arte, ma anche quanti si occupano di altro, possono ben capire che, per organizzare un convegno o una mostra occorrono mesi. Quindi, nel momento in cui a giugno l'opera viene presentata all'ufficio esportazione di Milano come copia, sicuramente la proprietà già sapeva, come poi è stato dimostrato in atti, che esisteva la possibilità (per loro meravigliosa, perché ricordiamo che nel 2004 l'avevano pagata 10.000 euro) di avere fatto il colpo del secolo, come spesso accade.

Inizia quindi l'organizzazione della strategia del consenso anche della comunità scientifica. Naturalmente Caravaggio, rispetto alle storie che abbiamo sentito prima, non firma e tutta l'arte antica ha questo problema: le valutazioni di autenticità sono molto più problematiche, perché non abbiamo la firma di De Pisis o di Catti da verificare, lavorando subito su un profilo di falso o autentico.

In questo caso c'è un discorso di probabilità o meno di un'attribuzione, quindi è un terreno molto più scivoloso e complicato. Ed è su questo punto che andremo a perdere il profilo penale sull'operazione, come vi ho già detto, perché ovviamente è un'operazione molto diversa, molto più difficile, che ha dei profili di opinabilità e anche di oggettività, che però non verranno presi in esame dal giudice che ha valutato la questione.

In realtà, durante le indagini si scopre proprio che il parere dello studioso che propone la giornata di studio era del 20 ottobre 2011, per cui la proprietà lo aveva in mano il giorno che è arrivata in esportazione.

Nel 2013 e nel 2014 a Montale, in provincia di Pistoia, viene fatta un'altra mostra, intitolata *Il gioco al tempo di Caravaggio*, alla quale partecipano autorevolissimi studiosi, decani della storia dell'arte, della storia dell'arte caravaggesca, che timidamente si esprimono dicendo che, in

effetti, l'opera potrebbe essere autografa, che andrebbe valutata e studiata, che potrebbe essere magari di Caravaggio e di un collaboratore. Rimane tutto in quest'alea, però potenziante.

L'opera ha in mano questo attestato di libera circolazione, che all'epoca durava tre anni procrastinabili a cinque, quindi non aveva problemi nell'uscita: per lo Stato italiano, quell'opera non era già più nella nostra area di azione, nel senso che per noi era stata esclusa. Quindi, se fosse in Italia o in Cina non era un problema che ci riguardava.

Fatto sta che l'opera riemerge il 22 ottobre 2014 a Londra, dove viene portata al nostro omologo, cioè all'*Arts Council* di Londra, ente pubblico non dipartimentale del Dipartimento per il digitale, la cultura, i media e lo sport presso il Ministero. Scopriamo, quindi, che si trova a Londra legittimamente, per ottenere anche lì un attestato di libera circolazione.

Siamo prima della Brexit, quando il Regno Unito faceva ancora parte dell'Unione europea e la circolazione unionale avveniva con gli attestati di libera circolazione e non con le licenze di esportazione, in vigore tra il mondo unionale e i Paesi terzi esterni all'Unione. L'*Arts Council* si ritrova con quest'opera, presentata sempre dagli stessi proprietari per l'uscita, perché da Londra i proprietari decidono di portarla in Italia. Evidentemente, avevano provato a piazzarla e non ci erano riusciti.

In realtà, l'*Arts Council* li ferma, in considerazione del tipo di opera, della proprietà italiana e del fatto che l'opera era arrivata dall'Italia probabilmente poco prima. L'*Arts Council*, cui viene presentata un'opera come se fosse di Caravaggio e collaboratori, del valore stimato di 1,191 milioni di sterline (ovvero 1,5 milioni di euro), chiede, con stupore, come mai un'opera con quel *pedigree* fosse fuori dall'Italia.

Viene prodotto il nostro attestato di libera circolazione del luglio 2012, in cui si legge che l'opera viene lasciata uscire dall'Italia con la dicitura «copia da» e valore stimato congruo di 10.000 euro, rispetto ai 20.000 presentati dalla proprietà. Pertanto, con allarme ancora maggiore, l'ufficio esportazione inglese chiede ragione alla proprietà, che dice di averlo portato a Londra, dove ci sono dei grandi esperti, i quali hanno studiato l'opera e l'hanno riattribuita con certezza a Caravaggio e collaboratore; pertanto, c'è stato questo cambiamento e l'opera esce in questo modo.

La vicenda è interessante perché, in sede di indagini penali, si scoprirà che, in realtà, è lo studioso che aveva fatto già la giornata di studio 2012 e che aveva fatto una *expertise* nel 2011 ad essere stato invitato a Londra dall'Italia, nel maggio del 2013, per fare questa perizia.

In realtà, si scoprirà che nulla di questo era mai successo, nel senso che poi abbiamo ulteriormente verificato che, molto probabilmente, l'opera non si è mai spostata dall'Italia. Questo perché l'*Arts Council* inglese ha lavorato su documenti, quindi ha soltanto chiesto una congruità documentale.

A fronte della richiesta di uscita dal Paese ha chiesto in base a quali documenti l'opera si trovasse lì; una volta appurato che vi era un attestato di libera circolazione dall'Italia che, anche non era sulla stessa opera, in realtà era sulla stessa opera, hanno permesso di portarla fuori. Ma poiché loro lavoravano senza vedere le opere (questo è un punto molto impor-

tante), fidandosi delle carte, hanno fatto uscire l'opera in questione con il loro attestato, che la valorizza come realizzata da Caravaggio e collaboratore, con il valore attuale di 1,5 milioni di euro.

Nel novembre 2014 l'opera rientra in Italia e ripassa dall'ufficio esportazione di Milano, perché l'articolo 72 del codice dei beni culturali prevede un procedimento particolare, che abbiamo noi soli in tutto il mondo: è il certificato di ingresso o certificato di avvenuta importazione o spedizione, in questo caso da uno Stato allora membro dell'Unione europea.

È un atto volontario, non è un atto dovuto. Chi entra dall'estero con un'opera può passare da un ufficio esportazione, come è stato fatto in questo caso a Milano, certificare l'ingresso dall'estero (le carte lo confermano) e quindi ottenere questa certificazione, che è un documento importantissimo e che è la chiave non solo di questa storia, ma di molte storie che abbiamo visto, stiamo vedendo e vedremo in esportazione.

Questa certificazione consente all'opera di stare sul territorio nazionale per cinque anni, rinnovabili *ad aeternum* di cinque anni in cinque anni; quindi, in un regime di totale extraterritorialità, senza essere soggetta a nessuna normativa dello Stato italiano, tra cui quelle di tutela. Succede, quindi, che uno tiene l'opera in Italia, anche solo godendone tutti i giorni in casa sua; quando decide che vuole farle lasciare il territorio nazionale, prende il certificato d'ingresso e ripassa dall'ufficio esportazione, che glielo ha rilasciato anche venti o trent'anni prima. Se la certificazione è stata rinnovata ad ogni scadenza, il documento è valido. Allora fa un procedimento di scarico, quindi di riconsegna, e ottiene un attestato di libera circolazione, cosiddetto a scarico.

Questo documento è assolutamente indistinguibile, soprattutto per chi non è esperto, da un attestato di libera circolazione ordinario; solo che, mentre quello ordinario, come abbiamo visto prima, viene rilasciato su una valutazione tecnica e di merito, quello a scarico è un atto dovuto su un atto di entrata.

Nel momento in cui il quadro, che era uscito come copia da 10.000 euro, rientra da Londra come probabile originale con collaborazioni e vale 1,5 milioni di euro, chiaramente il nostro documento di scarico è per un'opera attribuita a Caravaggio e collaboratore, per un valore di 1,5 milioni di euro. In questo modo, è stato creato un circuito documentale pulitissimo e regolarissimo (più o meno), che ha dato di fatto in mano a una proprietà una *expertise* firmata dallo Stato italiano, che fa tale affermazione su quest'opera.

Ciò succede perché, nel momento in cui questi signori rientrano, producono il documento di uscita dal Regno Unito, che appunto stabilisce questo. Le commissioni di esportazione che fanno le valutazioni all'ingresso non sono le stesse che avevano valutato l'uscita, anche perché, come voi ben sapete, per l'Autorità nazionale anticorruzione le commissioni di esportazione devono continuamente ruotare, gli storici dell'arte non devono essere mai gli stessi. In ogni caso, questa memoria non c'era;

non capita spesso questo tipo di circostanza, che si è verificata in un'altra situazione, diversa, molto più recente.

Chi riceve quest'opera la fa entrare in quel modo, senza porsi alcuna domanda, perché naturalmente la proprietà nasconde l'attestato di libera circolazione italiana, nel quale chiunque avrebbe potuto leggere cosa c'era scritto: «Copia di Caravaggio, valore 10.000 euro». Soprattutto, chiunque avrebbe visto che la certificazione era ancora valida: nel 2014 un documento del 2012 era ancora valido.

I proprietari potevano liberamente circolare avanti e indietro dall'Italia con il vecchio documento del 2012, cosa che ovviamente alla proprietà non andava bene, perché non potevano proporsi sul mercato internazionale, come poi è successo, con una copia di Caravaggio del valore di 10.000 euro.

Quindi, tutto è stato fatto in modo che l'amministrazione fosse indotta, con un procedimento linearissimo e pulitissimo, a rilasciare, come succede nel luglio del 2018, l'attestato di libera circolazione a scarico per quest'opera, che viene definita: *I bari*, di Caravaggio e collaboratori, olio su tela, del valore di 1.500.000 euro.

Tutti ignoravamo questa storia, nessuno aveva connesso le due cose e non era possibile connetterle. Se ne accorge l'Agenzia delle dogane nell'agosto del 2018. Dopo aver rilasciato l'attestato a scarico, abbiamo rilasciato anche, come la legge richiede, la licenza di esportazione fuori dell'Unione, che è un atto dovuto, sull'attestato a scarico che ha valenza sei mesi.

L'Agenzia delle dogane riceve la richiesta di uscita, vede e trova strano che il Ministero faccia uscire un Caravaggio pseudo buono e che questi abbiano questo documento. Quindi si interessa alla questione, ferma il procedimento, contatta i carabinieri e la proprietà, si fa dare le carte e contatta l'Ufficio esportazione.

Dopo che la proprietà ha prodotto tutta la filiera all'Agenzia delle dogane, per far vedere che tutto era in regola, è emerso il famoso passaggio dal 2012 al 2014 in cui il quadro, che era uscito dall'Italia come «copia di Caravaggio, valore 10.000 euro», era tornato come originale ed era nuovamente uscito come originale.

Avevano già appuntamento in Svizzera con un mercante importante, che aveva contatti con tutti i compratori esteri, cui probabilmente l'opera sarebbe stata offerta a cifre molto più esose. Viene fermato, si apre il procedimento penale, che termina l'anno scorso, nel giugno 2021, con una sentenza di assoluzione, perché il fatto non costituisce reato.

Vediamo quali sono i fatti che potevano costituire reato, al di là della circonvenzione dell'amministrazione e di un utilizzo strumentale, che sempre più spesso verificiamo. Tra il 2014, quando l'opera rientra con il *pedigree* inglese, e il 2018 l'opera va molto in *tour*: negli anni 2016 e 2017 passa da molti studiosi e soprattutto viene sottoposta a indagini diagnostiche importanti (torniamo all'argomento di prima del collega), con due laboratori a confronto.

Il primo laboratorio aveva già studiato l'opera nel 2011, prima della scoperta sensazionale, e produce una serie di documentazioni a favore. Un'altra studiosa, invece, che lavora in un dipartimento importante dell'università di Bologna, dice che non è assolutamente originale perché, dato oggettivo, preleva il pigmento su tutte le parti in blu e in verde e vede che è stato usato il blu cobalto o blu di Prussia, un tipo di pigmento e colore che viene commercializzato a partire dal 1724, quando Caravaggio era già morto ed erano morti anche i collaboratori della sua bottega.

Però la tela viene giudicata buona, risalente a fine Cinquecento: c'è qualcosa che non torna. La prima restauratrice insiste di aver ragione, perché quello è un ritocco antico; è ovvio che è fatto nel Settecento con il blu di Prussia, ma non vuol dire che sia falso; l'altra dimostra invece, con un altro tipo di analisi, che il blu cobalto è messo sulla prima tela e quindi va a coprire.

Si sarebbe dovuto approfondire e dirimere la questione, individuando un terzo laboratorio, oppure appoggiandosi ai nostri istituti. In Italia abbiamo l'Istituto centrale per il restauro (ICR) e l'Opificio delle pietre dure (OPD): avremmo potuto lavorare noi sulla perizia e dirimere la questione.

C'è tutto un carteggio, scoperto poi in indagine, dei proprietari furiosi con la restauratrice che non dava loro ragione. Viene intervistato uno studioso terzo, molto importante e famoso, che, in un primo tempo, dice che la tela sembrerebbe buona, ma poi segue le indagini, approfondisce gli studi e scrive che la tela è assolutamente non autentica e non originale.

Sulla sua perizia, quando viene prodotta in atti, viene apposta una frase diversa dallo studioso scopritore e anche una firma che quell'altro studioso non aveva messo; questo studioso si è poi costituito parte civile nel nostro processo penale. Quindi, è un falso basato su falsi documenti e perizie. Lo studioso aveva anche acclarato una provenienza Barberini, giocando un po' sulla leggenda che era emersa all'inizio e che ovviamente non è vera. L'opera, tra l'altro, era intelata e sotto pare che ci fosse un numero, che nessuno ha mai visto.

Il punto è questo: quando inizia la vicenda penale con il fermo alle dogane, nell'agosto stesso (ricordo che noi avevamo soprannominato il caso come «il giallo dell'estate 2018») il PM dispone un sequestro cautelare, che viene eseguito dai carabinieri. Il 1° ottobre 2018 il tribunale del riesame annulla il sequestro. Il 4 ottobre 2018 il PM ripropone il sequestro cautelare e nel novembre 2018 il tribunale del riesame annulla di nuovo il sequestro.

A fine 2018 il PM ci riprova, ma il sequestro risulta ineseguito, cioè il quadro viene sottratto e sparisce; tuttora è sparito, nessuno l'ha più visto e nessuno sa assolutamente dove sia. Le famose indagini, che avrebbero rivelato l'araba fenice, non vengono mai fatte perché non si possono fare.

L'unico sequestro avviene sulla documentazione originale in possesso dei proprietari; tra l'altro, la giovane signora era abbastanza incolpevole, perché la tela era un regalo del padre e dello zio, che sono poi entrambi morti, per cui non c'è nessuno che testimoni. Alla fine, la sentenza del 29

giugno 2021 assolve in maniera piena, affermando che il reato non sussiste. Il giudice afferma che hanno tutti operato in buona fede e non ravvisa gli estremi di imputazione, perché la storia attribuzionistica dell'opera, che ho ripercorso, mostra una tale indecisione e un tale cambiamento dei pareri degli studiosi, non disponendo però di una perizia propria, che non c'è la certezza, al di là di ogni ragionevole dubbio, che l'opera non sia di Caravaggio.

I famosi commi dell'articolo 518-*quaterdecies* del codice penale che abbiamo letto prima recitano: «Chiunque, conoscendone la falsità, autentica opere od oggetti indicati nei numeri 1) e 2) contraffatti, alterati o riprodotti»; «chiunque, mediante altre dichiarazioni, perizie, pubblicazioni, apposizione di timbri o etichette o con qualsiasi altro mezzo, accredita o contribuisce ad accreditare, conoscendone la falsità, come autentici opere od oggetti indicati ai numeri 1) e 2) contraffatti, alterati o riprodotti».

Nel nostro caso, il «conoscendone la falsità» viene tagliato fuori e quindi non c'è alcun reato penale: la questione rimane così e non sappiamo nemmeno dove sia oggi la tela. I carabinieri del nucleo di Milano o di Monza dicono che la tela probabilmente non è neanche più in Italia; in questo caso, la storia finisce qui e anche le analisi che avrebbero potute essere condotte o la mappatura in un istituto terzo non vengono fatte.

Viene tutelato lo studioso, che viene riconosciuto come persona che, al massimo, non ha capito, non si è mosso bene o ha sbagliato, e viene tutelata la giusta libertà degli studiosi di esprimersi, attribuendo o non attribuendo, studiando o non studiando. Però, lo studioso in questione ha cambiato la perizia del collega, storico dell'arte pure lui. Ha messo una data. Insieme ai proprietari ha costruito tutto un percorso, occultando una serie di cose e tirandole fuori tipo *coup de théâtre*, costruendo dal nulla un capolavoro.

Questa è la mia testimonianza. Comunque, questa è una vicenda chiusa e se ne può parlare. Avevo allegato altre due fotografie, che se volete scorriamo velocemente, che illustravano una questione diversa, quella di un'opera firmata. Qui abbiamo un Wildt, che in questo momento è sotto sequestro ed è acclaratamente falso. Qui non abbiamo una fondazione d'artista di Adolfo Wildt, ma ci sono degli eredi, i signori Scheiwilger, che hanno di fatto affidato una perizia a una grandissima studiosa, la massima esperta di Wildt, che l'ha studiato per lungo tempo.

Costei ha riscontrato che la firma è falsa, perché non torna con le proporzioni che usava Wildt, che aveva tutto un sistema di geometrie auree per fare la firma. Ha riscontrato tutta una serie di dati che non tornano; quindi, l'opera è falsa stilisticamente, ma è falsa anche documentalmente.

È stata comprata in Spagna per 19.000 euro e viene proposta in uscita all'Ufficio esportazione di Milano nel 2020 per 350.000 euro; per questo motivo ci si allarma e si inizia a studiare. È più piccola di dieci centimetri rispetto all'opera originale, che è alla Galleria nazionale d'arte moderna, e del gesso che è ai Musei civici di Venezia, a Ca' Pesaro, con un procedimento di probabile calcatura di qualcosa che è molto simile, che viene

poi riprodotto sul marmo, usando quella stampante 3D che si usa per lavorare sul marmo e realizzare i falsi in scultura. Non posso raccontare più di tanto, perché l'indagine è ancora in corso.

L'ultima opera di cui parlo è un finto Klinger, che viene presentato dalla stessa persona e nella stessa sessione di esportazioni. Questo è proprio un falso dichiarato ed anche la fondazione Klinger l'ha subito dichiarato. Qui c'è la firma di Klinger, quindi si può parlare di falso: si spaccia come autentica un'opera con una firma, con un nome e un cognome, e la si prezza in un certo modo.

Nel caso dell'opera di Caravaggio poteva essere il colpo del secolo: averla pagata pochissimo e scoprire poi che era autentica, ma non è stato così. Aggiungo soltanto una breve osservazione, tornando all'opera «I bari». Questa tela, che fa parte della collezione Mahon e si trova a Oxford, è stata anch'essa al centro di una polemica. È uscito l'anno scorso un libro bellissimo, di Richard Spear, che racconta questo quadro, presentato con il gioco di parole «Con Caravaggio non si bara». Il quadro viene ritenuto, da molti, ma non da tutti, un «attribuito a»: cioè una replica d'autore di Caravaggio.

Mahon, che lo trova e lo compra a Londra nel 2006-2007, pagandolo abbastanza poco, ma con una storia londinese pregressa che viene fatta risalire, anche in questo caso, al giro dei Barberini, ci inizia a lavorare e ci crede; secondo lui, è addirittura il primo originale, da cui nasce poi la seconda opera di Fort Worth. C'è stato un processo; l'opera è stata rifiutata a Oxford, perché Oxford voleva esporla come «attribuito a», ma Mahon si è rifiutato.

Poi è stata esposta in Italia a Cento, a Trapani ed è stata oggetto di molte polemiche da parte di tutti. In questo momento, gran parte degli studiosi non la ritengono valida, però c'è il bellissimo libro che vi ho citato, che racconta il processo minuto per minuto; non ho ancora avuto modo di leggerlo, ma è l'ennesima prova che *I bari* di Caravaggio continuano a destare, da un lato, attenzione e, dall'altro, proprio per la loro particolarità, un indotto anche mediatico e simbolico molto forte. Vedremo come si svilupperà l'argomento nei prossimi anni. Non escludo che possano riapparire anche i nostri bari spariti.

(I lavori, sospesi alle ore 12,08, sono ripresi alle ore 12,41).

PRESIDENTE. nel riprendere i nostri lavori, vorrei fare una breve incursione – mi scuserete – per raccontarvi un caso di cui mi sono occupata per via di un'interrogazione che ho presentato alla fine del 2021. Il titolo che ho dato a questo intervento è *Variazioni sul tema dei falsi Modigliani. Il prequel sardo*.

Un *prequel* è l'opposto di un *sequel*. Rispetto a una saga, che può essere di carattere cinematografico oppure narrativo e che ha avuto un grande successo, qualcuno decide di raccontare cosa è successo prima degli eventi che tutti conoscono e hanno ottenuto grande attenzione a livello di opinione pubblica.

In questo caso, a mio avviso, sta accadendo una cosa del genere in Sardegna. Il caso ha a che fare con Amedeo Modigliani, il massimo artista italiano o almeno tale è considerato nel mondo, soprattutto se parliamo di arte dei secoli più vicini a noi.

Vi porto nella parte sud occidentale della Sardegna: l'Iglesiente, il territorio che fa capo a Iglesias come principale centro abitato. Parliamo in particolare del comune di Bugaro.

Bugaro origina intorno al 1865, in relazione alle attività di sfruttamento delle risorse minerarie, che in quel periodo, subito dopo l'Unità d'Italia, portano in Sardegna tanti toscani e in generale tanti italiani della penisola, interessati allo sfruttamento delle risorse minerarie dell'isola. Tra gli altri, ci sono anche i Modigliani.

Emanuele Modigliani, nonno di Amedeo, aveva una ditta, la «Emanuele Modigliani e figli», la quale compera nel 1862 un'enorme tenuta di 12.000 ettari nel territorio di Salto di Gessa, dove ha oltre una ventina di concessioni minerarie, ma soprattutto commercia, in realtà distruggendo la vegetazione di quel territorio. Era un territorio coperto da lecci e alla fine sarà completamente desertificato, come riferiscono le fonti dell'epoca. Commerciasse carbone di legna sia con l'Italia, in modo particolare con la Toscana, sia con Marsiglia.

C'è una fase, nel tardo Ottocento, in cui la famiglia di Amedeo Modigliani (lui nasce nel 1884, ma l'acquisto della proprietà da parte dei familiari è del 1862) ha i propri interessi economici in quella parte della Sardegna, così come altri.

I documenti che vedete nella *slide* sono il vincolo, cioè la dichiarazione d'interesse culturale particolare, in questo caso storico-artistico, e la relazione storico-artistica sulla base della quale è stato fatto il vincolo: essi si riferiscono a un quadro, una piccola tela dipinta, che secondo un documento è di 37 per 27 centimetri, mentre secondo un altro di 32 per 27 centimetri (non so bene quale sia la dimensione corretta), che nel novembre del 2010 viene vincolata in quanto opera giovanile di Amedeo Modigliani.

Questa affermazione si ricava dalla relazione storico-artistica, nella quale si fa riferimento alla storia della famiglia e alle vicende del giovanissimo Amedeo. Il quadro sarebbe del 1900, quando Modigliani, nato nel 1884, aveva sedici anni.

Le vicende familiari hanno portato il padre a risiedere in quel territorio, in particolare ad Iglesias, in un albergo dove si appoggiavano tutti i commercianti, anche se i Modigliani avevano una casa di famiglia nella tenuta di cui poi vi parlerò. Il giovanissimo Amedeo Modigliani avrebbe rappresentato in un ritratto (il quadro che è stato vincolato) un altrettanto giovane Norma Medea Taci, la figlia del proprietario del suddetto albergo.

Il ritratto di Norma Medea Taci sarebbe sostanzialmente l'unica o pressoché unica opera di un Amedeo Modigliani appena introdotto alla pittura (aveva cominciato a prendere lezioni a quindici anni) e anche l'unica testimonianza conservata di una sua presenza in Sardegna e di una sua attività artistica che inizierebbe, appunto, nell'isola.

Il problema è che questo quadro non è noto ad alcuno prima della pubblicazione di un catalogo del 2005. Viene organizzata una mostra *Modigliani a Venezia, tra Livorno e Parigi*, che tocca anche Cagliari e che, nel momento in cui arriva a Cagliari, si arricchisce della presenza di questo ritratto di Medea.

Vi mostro innanzitutto la parte posteriore del quadro. Cosa dimostra che questo dipinto è di Modigliani, secondo quanto è stato recepito nel vincolo? Intanto, la scritta che vedete in alto «A. Modigliani», che nella comunicazione di avvio del procedimento di vincolo fatta al proprietario (si tratta di un'opera in mano privata) viene indicata come scritta a matita. Comunque, la lettura è «A. Modigliani» e sarebbe venuta fuori da una pulitura della tela.

Sempre sul retro, nella parte inferiore, c'è un'altra indicazione, questa veramente a matita, dove è scritto «Norma Taci a venti anni» (sulla sinistra e sulla destra). Da questo, in particolare, si ricava che il ritratto è di Norma Medea Taci a vent'anni: ciò vuol dire che è stato fatto nell'ultimo anno di vita della ragazza, la quale muore nel 1898, quando Amedeo ha quattordici anni. Userò spesso il condizionale, non solo per prudenza, ma perché non ci sono di fatto elementi oggettivi, se non la ricostruzione proposta in questo catalogo di tutta la vicenda.

Norma Medea muore di meningite tubercolare nel 1898, a vent'anni. Sulla base di un'ipotetica fotografia, Amedeo, che l'aveva conosciuta quando andava a trovare il padre in Sardegna durante le vacanze estive, l'avrebbe poi ritratta e avrebbe donato alla famiglia questo ritratto. In realtà, non c'è alcuna certezza che Amedeo Modigliani abbia mai messo piede in Sardegna. È vero che il padre lavorava in quel territorio, ma la mamma, che comincia a scrivere un diario puntualissimo due anni dopo la nascita dell'ultimo figlio, Amedeo Modigliani, dice che il marito era presente a Livorno tre settimane l'anno, non di più.

È una caratteristica di questo matrimonio il fatto che i due fossero assolutamente distanti l'uno dall'altra e sembra strano che questo figlio, piccolissimo, andasse da solo in Sardegna a trovare il padre. Tra l'altro, aveva grandi problemi di salute: a 14 anni Amedeo ha una febbre tifoide e sta a letto qualche mese, mentre nel 1900, l'anno in cui avrebbe realizzato il quadro, per via della tisi passa altri mesi a casa malato.

L'Iglesiente all'epoca era un territorio malarico; quindi, in assenza di elementi oggettivi e con tutta una serie di orientamenti di segno diverso, personalmente trovo che sia difficile attribuire la paternità di Modigliani di questo quadro. Siamo di fronte a un caso simile a quelli di cui parlava all'inizio la dottoressa Bentivoglio Ravasio: il Ministero viene indirettamente chiamato a certificare la paternità di un'opera. Io reputo vi sia stata una certa leggerezza, nel 2010, quando è accaduto il tutto.

Vi mostro, nella successiva *slide*, altri dettagli che consentono l'attribuzione a Modigliani e la datazione del quadro. Lo considero un caso interessante, in prospettiva, che potrebbe dare esiti inattesi, perché dalla vicenda di questo quadro, a mio avviso frettolosamente riconosciuto come unica opera giovanile, sarda per di più, di Amedeo Modigliani, nasce

poi un'altra vicenda che si sta sviluppando ora, dai risvolti molto imprevedibili, che arrivano alla potenziale speculazione immobiliare.

In alto nella *slide* potete vedere la parte inferiore del ritratto di Medea Taci; sulla sinistra c'è quella che nel catalogo è indicata come la data del quadro: 1900. Si ricaverebbe da questi segni che vedete. Si dice che sono numeri resi in maniera geometrica, che si riferiscono alla data dell'incontro di Amedeo Modigliani con la giovane ritratta e alla data di esecuzione del quadro. Personalmente, non sono in grado di ricavare la data 1900 da quello che vedo, ma vi riporto quello che è stato scritto.

A destra c'è il monogramma M.A., che si aggiungerebbe, sempre secondo la lettura che viene proposta, a quel «A. Modigliani» che avete visto nella parte posteriore. C'è un particolare a destra, in basso: sembrerebbe che una traccia di usura del quadro, che ha ovviamente ormai più di cento anni, sia stata coperta dal colore rosso usato per la realizzazione del monogramma. Occorreranno naturalmente indagini più accurate, ma sul piano della visione autoptica qualcosa non funziona, nel senso che una traccia di usura, com'è stato detto dal dottor Taormina nel suo intervento, non dovrebbe essere coperta dalla firma, se la firma è contemporanea al quadro.

Vi mostro ora il ritratto nel suo complesso. Vedete, nella *slide* a destra, la fotografia di Norma Medea Taci a vent'anni, in possesso della famiglia dei discendenti di questa ragazza, in particolare della pronipote, che oggi possiede il dipinto e alla quale è stato notificato il vincolo di cui vi parlavo. Questa fotografia nel catalogo non c'è; viene menzionata, ma non c'è. Inoltre, i documenti ricavati dagli archivi di Roma e di Cagliari, che avrebbero permesso di ricostruire le vicende dei Modigliani e dei Taci, sono citati così come ve li sto indicando, senza riferimento ad alcun archivio e ad alcun documento specifico.

Quindi, al momento non c'è la possibilità di verificare, andando a vedere il documento reale, quello che viene scritto nella ricostruzione e che la relazione storico-artistica della Soprintendenza ha poi messo su carta in maniera assertiva, come se fosse dimostrabile e dimostrato. Naturalmente ho fatto un accesso agli atti e ho le carte sulle quali si è basata la Soprintendenza; mi hanno anche messo per iscritto che non posseggono alcun'altra documentazione a supporto di questa decisione, presa nel 2010 dal funzionario, storico dell'arte, che fece la proposta di vincolo.

Tra l'altro, egli fece tale proposta dopo che, nel 2009, quattro anni dopo l'emersione di questo quadro, il funzionario che dirigeva l'Ufficio esportazione di Cagliari ebbe modo di vedere il quadro, perché fu fatta una richiesta di circolazione temporanea. A seguito di ciò, evidentemente ritenne che fosse un'opera da attenzionare, proprio perché sarda, perché realizzata da Modigliani giovane e perché testimonianza delle estati, così le chiamano, trascorse da Modigliani in Sardegna.

Ripeto che, a monte, non c'è al momento alcun documento noto che possa suffragare tutto questo. Ho premesso che questa è una vicenda come ne capitano tante. Del resto, quando ho fatto accesso agli atti, ho telefonato alla Soprintendenza che oggi si occupa del territorio e la soprinten-

dente era la stessa funzionaria che all'epoca aveva realizzato il vincolo, colei che aveva redatto la relazione storico-artistica, la quale mi disse anche che può capitare di sbagliare e che non è nulla di grave. Per carità, può capitare di sbagliare e nessuno mette in discussione la sua buona fede, ma cosa ha innescato la certificazione indiretta della paternità di Modigliani di quel quadro?

In basso a destra nella *slide* vedete Iglesias; in alto, dove c'è la A dentro il pallino vedete Buggerru; segnalata in rosso nel cerchio c'è invece Cala Domestica, che ormai è un luogo turistico, così come Porto Flavia, un altro luogo che ormai è noto a tutti: siamo sempre nel settore minerario di questa parte di Sardegna. Quello che mi interessa è che osserviate, sulla destra, rispetto alla A di Buggerru e al cerchio in rosso, l'indicazione Grugua, vicino alla strada statale che si vede a destra.

Grugua è un borgo rurale, l'unico esistente all'interno di quella proprietà enorme acquistata dai Modigliani di cui parlavo all'inizio, cioè Salto di Gessa. A Grugua c'è la casa di famiglia, che oggi viene chiamata appunto la ex casa Modigliani. La mia interrogazione partiva proprio dal fatto che, alla fine dello scorso anno, in autunno, è stato chiesto da un privato l'avvio del procedimento di verifica dell'interesse culturale anche per questo edificio: se il quadro che abbiamo visto è di Amedeo Modigliani, si tratterebbe della casa di Flaminio Modigliani, dove Amedeo Modigliani andava in vacanza e dove avrebbe dipinto il quadro che rappresenta Medea, sempre nell'ambito di quella costruzione mitologica del Modigliani sardo.

A tale costruzione personalmente non credo e la trovo pericolosa, perché questo luogo adesso è diventato, grazie alla circolazione ad arte di un racconto locale, il luogo dove potrebbero essere conservati altri inediti dipinti o disegni di Modigliani adolescente, che potrebbero trovarsi nei sotterranei di Grugua.

Cosa ha determinato questa narrazione? In questa *slide* vi mostro la proprietà, quella a destra; a fianco ci sono i genitori di Amedeo Modigliani nel 1884: lei è incinta di Amedeo. C'è una grande differenza di età tra loro: si sposano che lei ha 17 anni e lui 32 e Amedeo è l'ultimo figlio. In quello stesso anno, a marzo (Amedeo nasce a luglio), la società dei Modigliani fallisce e viene sequestrato tutto il patrimonio, compresa Grugua, cioè compreso questo agglomerato trapezoidale di magazzini, luoghi di lavorazione ed edifici a scopo abitativo, anche dei Modigliani. Nell'ambito di questo trapezio vi è quella che è la casa di famiglia tra fine Ottocento e inizio Novecento.

Questa che vedete nella *slide* a destra è una cartolina inviata nel 1905, ma l'immagine è molto probabilmente precedente, tant'è vero che la fascia bianca che vedete intorno, dove c'è la firma di Boldetti, che è diventato il proprietario, si riferisce a un momento successivo, non solo al sequestro dei beni, ma anche alla vendita del Salto di Gessa, che viene diviso in tre parti. La vendita avviene nel 1895; quindi, probabilmente i Boldetti, che erano altri imprenditori attivi in quel territorio e avevano af-

fari anche con i Modigliani, lo hanno poi acquistato, sempre ammesso che questo sia stato realmente un borgo frequentato dai Modigliani.

Forse è stato frequentato da Flaminio Modigliani, ma è veramente molto difficile che sia stato frequentato da Amedeo, perché non corrispondono le date. Eppure, queste leggende, così mi piace chiamarle, hanno determinato una sopravvalutazione, spropositata, a mio avviso, anche dal punto di vista immobiliare dei terreni circostanti e di quello che resta del borgo.

Vi mostro com'è oggi, al netto di qualche ristrutturazione ancora più recente, quella che viene chiamata «ex casa Modigliani», sulla quale è stata chiesta la verifica dell'interesse culturale. Se fate una ricerca in rete, trovate scritto che questo edificio è di fine Ottocento inizio Novecento, in stile *liberty*. In realtà, anche vedendo le immagini interne, ma già l'esterno è abbastanza significativo, questa è evidentemente una ristrutturazione novecentesca degli anni Venti o Trenta, ma non certamente dell'epoca in cui eventualmente Amedeo Modigliani è passato da quelle parti. Tuttavia, questo edificio ormai è la villa Modigliani.

C'è un'altra villa dei Boldetti, di cui addirittura conosciamo la data di esecuzione (1914): adesso sostengono che anche quella fosse dei Modigliani, perché faceva parte del territorio che chiamavano «Sa tanca de Modigliani», che era a suo tempo il Salto di Gessa. Le autorità locali ogni tanto scrivono alla Soprintendenza chiedendo perché stia ritardando la verifica dell'interesse culturale, che potrebbe essere un volano per lo sviluppo economico del territorio tutto legato al *brand* Modigliani, che vale milioni di euro.

Un geometra sta eseguendo la perizia per una signora, che non è la proprietaria di questo edificio, ma, poiché è l'erede di uno dei contadini assegnatari negli anni Settanta del borgo e dei terreni circostanti, il quale ha venduto poco prima di morire, si considera erede anche di questa parte. Il geometra in questione scrive, letteralmente, che la valutazione dei terreni e dell'edificio va fatta per comparazione con altri edifici analoghi, ma c'è da considerare il *brand* Modigliani, che cambia completamente le cose.

Quindi, il valore effettivo viene più che decuplicato, il tutto per un riconoscimento, ingenuo, per certi aspetti, della paternità di Amedeo Modigliani di un dipinto, la cui paternità a mio avviso è tutta da dimostrare, proprio perché non c'è prova, al momento, del fatto che Modigliani sia mai stato in Sardegna. Non c'è neanche prova che ci siano stati i fratelli maggiori, men che meno lui, che era piuttosto malaticcio.

Per di più, eventuali vacanze sarde della famiglia Modigliani sono abbastanza improbabili, perché la mamma, dopo il tracollo finanziario della famiglia, ha gestito tutto. Era un'insegnante, quindi anche l'insegnante del figlio, tant'è che lui si iscrisse soltanto al ginnasio, che poi lasciò per frequentare la scuola di pittura.

L'Istituto Amedeo Modigliani di Spoleto, nel 2020, a cent'anni dalla morte di Amedeo Modigliani, ha proposto una ricostruzione in 3D della casa dei Modigliani a Grugua. La trovate in rete e potete visitarla stanza

per stanza. La casa è indicata come casa di Flaminio Modigliani, dove Amedeo trascorreva le vacanze e dove ha dipinto il ritratto di Medea Taci. Tale attribuzione è dovuta anche al fatto che di questo istituto fa parte quella signora che ritiene di essere la proprietaria della villa, colei che ha chiesto la verifica dell'interesse culturale sull'immobile.

La Soprintendenza, a luglio dell'anno scorso, ha risposto, in maniera in realtà abbastanza interlocutoria, dicendo giustamente che stanno valutando l'interesse storico-relazionale tra questo edificio e la presenza dei Modigliani, così come dei Boldetti e di altri imprenditori toscani in quella zona della Sardegna a fine Ottocento. In conseguenza di questa risposta, l'avvocato della signora ha pubblicato su Facebook, festante, la risposta del Ministero, aggiungendo che a breve alla Grugua sarebbero nate una fondazione e una società per realizzare un *resort* di lusso.

Non solo: dalla risposta della Soprintendenza si capisce che l'ufficio è a conoscenza che era loro intenzione avviare subito i lavori; eppure, questi non sono i proprietari. L'idea stessa di disporre di questo luogo evidentemente alimenta grandi aspettative per il futuro, sulle quali mi sono permessa di invitare la Soprintendenza ad usare particolare prudenza, perché si rischia di ripetere, addirittura sull'edificio stesso, quello che nel 2010, a mio personale avviso, è stato un errore o comunque una leggerezza.

Do ora la parola al dottor Alberto Magni, il quale ci parlerà di finanziamenti bancari a fronte di garanzie fornite da opere d'arte e del ruolo dell'assicurazione. È un intervento che ritengo sarà molto interessante. Il dottor Magni è capo della divisione opere d'arte e gioielli del *broker* assicurativo MAG SpA, attivo da trent'anni e che da oltre venti si occupa in esclusiva di coperture assicurative dedicate al mondo delle opere d'arte.

Il dottor Magni proverà a spiegarci con quale sistema, probabilmente illecito, anche grazie alla presenza di una polizza assicurativa rilasciata da una compagnia prestigiosa, si cerchi di avvalorare che un'opera, la cui attribuzione non è mai stata accertata a livello unanime dalla comunità scientifica, abbia un determinato valore e possa costituire una valida garanzia a fronte di un finanziamento bancario.

MAGNI. Signora Presidente, mi associo anch'io ai ringraziamenti per l'invito a partecipare all'audizione odierna. Cercherò di portare la mia testimonianza, davanti a un *panel* così prestigioso.

Credo che possa essere utile fare una piccola premessa e spiegare qual è l'ambito assicurativo in cui mi muovo quotidianamente. Sono il capo della divisione opere d'arte del *broker* assicurativo MAG e mi occupo unicamente di coperture legate al mondo delle opere d'arte.

Questa mia specializzazione ha fatto sì che i Lloyd's, che sono il mercato assicurativo più importante del mondo, mi abbiano rilasciato uno strumento che si chiama *binder*, che fondamentalmente delega delle autonomie di sottoscrizioni al sottoscritto. Fondamentalmente ho la penna dei Lloyd's e posso sottoscrivere polizze per loro conto; pertanto posso usare la carta intestata dei Lloyd's e posso sottoscrivere rischi per loro conto. Questo

aspetto è particolarmente importante, come vedrete in seguito, per coloro che io ritengo siano i soggetti interessati ad avere questo foglio.

Le polizze di opere d'arte sono tutte stipulate con la formula *all risk* e pertanto coprono tutti i rischi che possono accadere alle opere d'arte, accidentali e fisici. Premetto subito che non posso garantire che un'opera d'arte sia più o meno vera o più o meno falsa, ma posso senz'altro garantire che i Lloyd's risarciranno gli eventuali danni che dovesse subire un'opera, che potrebbero essere di carattere totale, in caso di distruzione totale o di furto, oppure di carattere parziale, in caso di danneggiamento.

In quest'ultimo caso, il danno che viene risarcito è composto da una componente legata al costo del restauro del danno, se possibile, e da una componente legata al deprezzamento, ossia alla perdita di valore che dovesse subire un'opera a seguito di un danno.

Le polizze sulle opere d'arte sono fatte tutte in questo modo, con la formula *all risk*. C'è però un elemento che le distingue, legato alla questione del valore. Le compagnie di assicurazione possono assicurare le opere d'arte in due modi: sulla base di un valore dichiarato, oppure sulla base di una stima accettata. Questa sfumatura non è evidente ai più e su di essa giocano, a mio modo di vedere, i soggetti che si muovono in modo poco trasparente e limpido.

Fondamentalmente, la polizza su base del valore dichiarato prevede che la compagnia prenda per buone tutte le dichiarazioni che ha fatto il nostro assicurato sulla natura dell'opera e sul suo valore. Resta inteso che, in caso di sinistro, l'onere di provare quelle dichiarazioni è in capo all'assicurato; per cui, in caso di sinistro, è l'assicurato che deve provare *ex post* che le dichiarazioni che aveva fatto siano effettivamente veritiere.

Esiste poi il sistema della stima accettata, in cui fondamentalmente si inverte l'onere della prova e tutte le attività di verifica vengono fatte prima. Pertanto la compagnia, se rilascia la polizza sulla base di una stima accettata, non può eccepire nulla sul valore dell'opera *ex post*. Potrebbe farlo unicamente se riuscisse a provare che le dichiarazioni in base alle quali aveva rilasciato la stima accettata erano dolosamente false.

Non mi vergogno a dire che una volta ho assicurato, con stima accettata, un'opera falsa, tra l'altro proprio di Modigliani. Avevo affermato che quell'opera, se fosse stata di Modigliani, sarebbe valsa una determinata somma; il fatto che non fosse di Modigliani faceva cadere il presupposto per il quale avevo rilasciato la stima accettata. Quindi, non ci sono stati problemi, dal momento che il valore era perfettamente congruo nel caso l'opera fosse stata di Modigliani: ma poi si è accertato che non lo era.

Quali sono i sistemi con i quali si possono rilasciare le stime accettate? Il sistema principe è il certificato d'asta, che è forse l'unico momento in cui si incontrano in modo perfetto la domanda e l'offerta. In un'asta il mercato si determina in modo perfetto, nonostante si racconti che le aste sono in qualche modo pilotate. Oggi tutte le aste viaggiano su piattaforme frequentate da milioni di persone e quindi è abbastanza realistico che il prezzo realizzato in asta sia veritiero; comunque è senz'altro

un prezzo al quale il venditore era disposto a vendere l'oggetto e al quale c'è stata almeno una persona disposta a comprarlo.

Qual è il principio dell'assicurazione? È quello di restituire al proprietario dell'opera una determinata cifra, con la quale possa riacquistare un'opera analoga, tant'è vero che il valore assicurativo spesso è superiore al valore di vendita, perché, banalmente, bisogna considerare i diritti d'asta. Qualcuno che ha perso un'opera dovrebbe poterla ricomprare e, per ricomprarla, pagherà probabilmente un esperto che andrà a cercarla per lui, dovrà affrontare delle spese di carattere logistico e pagare i diritti d'asta. Questo è il primo sistema.

Il secondo sistema è quello di un documento fiscale che provi un valore; se abbiamo fatto un acquisto recente, evidentemente una fattura d'acquisto per la compagnia è un ottimo strumento per offrire una stima accettata. Il terzo e ultimo sistema è il parere di un esperto, che deve essere terzo rispetto alla compagnia e al proprietario del bene. Quando l'esperto è il proprietario del bene, la compagnia non può evidentemente rilasciare una garanzia sulla base di una stima accettata, perché ci sarebbe un conflitto di interessi troppo grande.

Entro ora nel cuore del mio racconto. Uno degli elementi che fa nascere in me il sospetto è quando uno storico, che afferma che una determinata opera è di un determinato artista, ne determina anche il valore. Sono due situazioni che, a mio avviso, non hanno nulla a che vedere l'una con l'altra. Gli esperti possono dirci se un quadro è o non è di un determinato autore, ma non è detto che abbiano una conoscenza del mercato che consenta loro di affermare che una determinata opera abbia un determinato valore. Questo lo possono fare molto meglio, a mio modo di vedere, le grandi case d'asta che hanno il polso del mercato quotidianamente.

Vi illustro qual è lo scenario nel quale mi trovo abbastanza di frequente e che è anche il motivo per il quale vado spesso e volentieri a trovare gli amici del Nucleo. Io mi trovo spesso a ricevere richieste di assicurare opere di artisti molto famosi. Oggi dovrò essere forzatamente un po' generico, perché ci sono delle indagini dietro quanto vi sto raccontando e non posso fare nomi.

Parliamo comunque degli artisti più famosi della storia dell'arte; nell'ambito delle conversazioni con questi soggetti emerge che hanno queste opere ma non le mettono sul mercato. A questi signori, che mi raccontano di avere opere importantissime e che hanno necessità di finanziarsi, ho sempre chiesto perché mai non vendessero quei quadri se avevano esigenze economiche. Questi mi rispondevano che li mantenevano perché li avessero un giorno i figli o i nipoti o perché quel dato quadro era in famiglia da sempre e pertanto perché volevano accedere a un finanziamento bancario che venisse garantito da quell'opera.

Tutto questo, per la mia esperienza, mi fa accendere un campanello d'allarme enorme, perché tutte le volte in cui è successo, nella mia carriera, queste si sono rivelate essere operazioni non valide. Molto spesso

gli assicurati sono spariti quando ho fatto loro troppe domande, qualcuno che è andato fino in fondo poi si è scontrato con le autorità.

Per consentire l'accesso ad un finanziamento, una banca fa tutta una serie di richieste. Un ulteriore elemento di sospetto che nasce in me è che tutte queste richieste la banca le fa all'assicurato, che è colui che deve produrre questa documentazione e questo, a mio modo di vedere, è già un elemento di grosso sospetto.

Fondamentalmente, se la banca dice che, a fronte di un quadro, il soggetto deve produrre, oltre ad un'autentica e a delle analisi chimiche, una polizza di assicurazione, questo è già un elemento di sospetto. Infatti, se dovessi prestare dei soldi a qualcuno, gli direi che la polizza di assicurazione la paga lui, ma che devo essere io a dire qual è la polizza da fare, che non me la porta lui. Peggio ancora se viene richiesto un *safe keeping receipt*, che è un documento che viene rilasciato dal deposito in cui viene custodita l'opera.

Ebbene, se dovessi prestare del denaro a qualcuno rispetto ad un quadro, direi che quel quadro lo deve conservare dove dico io, non dove decide lui, per poi accontentarmi della dichiarazione. Questi sono già tutti elementi che fanno sorgere in me un fortissimo sospetto.

Premetto che svolgo un'attività commerciale e che devo portare dei fatturati, per cui il mio obiettivo è stipulare le polizze e non certo il contrario. Però, a parte il fatto che ho una coscienza, corro anche dei rischi reputazionali e l'ultima delle situazioni in cui vorrei essere coinvolto è un sospetto di concorso in truffa.

Se, in qualche modo, io agevolassi una truffa, oltre ad avere dei risvolti penali avrei un danno reputazionale non indifferente. Ho evidentemente a che fare con una clientela di un certo tipo, che non credo apprezzerebbe molto sapere che il suo *broker* finisce sul giornale per un sospetto di concorso in truffa; per cui, chiaramente, devo anche tutelarmi in questo senso.

In questi casi, qualora la trattativa vada avanti, perché a volte le persone che mi contattano capiscono che probabilmente perderemo tempo entrambi e desistono dopo i primi scambi, io affermo sempre che questa polizza non potrà mai formare oggetto di un vincolo a favore di un istituto finanziario. Cerco di non indicare mai, in nessuno scritto, qual è la compagnia che eventualmente utilizzerò, perché questi signori cercano un pezzo di carta con sopra scritto un nome prestigioso, possibilmente quello dei Lloyd's, su cui siano riportati il nome dell'artista, il valore e il proprietario dell'opera: se tutti questi quattro elementi si trovano sullo stesso pezzo di carta, hanno raggiunto il loro obiettivo e io faccio in modo che questo non avvenga mai.

Per questo, durante l'intera trattativa non dichiaro mai qual è la compagnia alla quale eventualmente mi rivolgerò per fare la polizza. Bene o male, sono un *broker*, lavoro con tutte le compagnie presenti sul mercato, posso tranquillamente chiedere a chi si rivolge a me di rappresentami il suo rischio e dire che io cercherò la compagnia migliore per coprire il suo rischio.

Queste persone, dal momento che sono tra i pochissimi a disporne in Italia, sanno che io ho la penna dei Lloyd's, per cui sanno che posso sottoscrivere polizze fino a valori molto elevati con i Lloyd's. Questa è la prima cosa che faccio; lo affermo sempre e presto grande attenzione a questo aspetto.

Per parlare di altri elementi che mi fanno insospettare, c'è il fatto che queste persone, di solito, presentano una serie di perizie e di documentazioni rilasciate da sedicenti esperti, che però non compaiono da nessuna parte: nessuna pubblicazione, non si trovano su Internet, non hanno fatto una mostra, non hanno fatto un catalogo, non hanno scritto mai niente. Tutti questi sedicenti professoroni che millantano di essere grandi conoscitori, stranamente si accontentano di aver scoperto solo quel quadro, perché non hanno scritto mai null'altro. Questo è un altro elemento che in qualche modo mi fa insospettare moltissimo.

Un altro campanello d'allarme è il fatto che queste opere non siano mai state assicurate fino a quel giorno e che queste persone, casualmente, le vogliano assicurare solo per un determinato periodo da quel giorno in poi. Se uno ha un quadro che vale centinaia di milioni, queste le cifre di cui stiamo parlando, come può correre il rischio e assicurarlo soltanto quel dato giorno, perché forse la banca gli presterà dei soldi a fronte di quel quadro? Questo è un ulteriore elemento che mi fa insospettare moltissimo e mi porta a capire che sicuramente l'operazione non funziona.

Un ulteriore elemento è che questi quadri, che sarebbero così famosi, spesso vengono accompagnati dal certificato di libera circolazione o comunque chi lo detiene ne presenta uno; anche la documentazione che viene presentata, però, a volte è un po' pasticciata. Mi è capitato di trovare sul documento l'intestazione del Ministero, poi un certificato di libera circolazione e poi una foto di un quadro diverso da quello presentato (il certificato era vero, ma la foto di riferimento era di un altro quadro).

Quando incontro tutti questi elementi, la prima cosa che faccio solitamente è andare dai carabinieri, perché ritengo sia un dovere civico. Loro, giustamente, fanno un altro mestiere, quindi non è che mi abbiano mai detto di fare o non fare la polizza, ma sono certo che poi, sulla base di alcune informazioni che ho fornito loro, abbiano svolto le loro attività. Una volta, in particolare, mi hanno detto che se avessi lasciato perdere quell'operazione non avrei sbagliato.

Altra cosa che non faccio mai, proprio per evitare che si realizzi quello che cercano questi signori, è rilasciare bozze di polizza o preventivi. Effettivamente, mi rendo conto di essere molto aggressivo, ma se questi soggetti fossero in buona fede si offenderebbero; invece non si offendono. Io dico che il preventivo lo faccio al telefono, che se vogliono un preventivo scritto o se vogliono la polizza, devono pagarmi il premio: ad oggi, nessuno mi ha mai pagato.

In alcuni casi, qualcuno mi dice che mi pagherà dopo che avrà ricevuto il finanziamento della banca. Ma se qualcuno possiede un quadro che si suppone valga 100 milioni di euro e sta cercando di fare un'operazione in cui gliene prestano dieci (per la banca potrebbe essere un'operazione

ottima avere una garanzia da 100 per prestarne dieci), non ha i soldi neanche per pagare l'assicurazione? Mi pare che tutto sia esageratamente sbilanciato, quindi questo è il modo in cui mi difendo.

In conclusione, non ho nessun elemento, nessuna capacità, nessuna possibilità di dire se un certo quadro è autentico o meno. Tra l'altro, sono tutte opere di artisti che non hanno fondazioni, non hanno archivi, rispetto ai quali l'opinione di uno può valere quanto l'opinione di un altro e la comunità scientifica non si è mai espressa a favore di un'autenticità di quell'opera.

Sono quadri che stranamente non hanno mai partecipato a una mostra, non sono stati mai oggetto di studio, non sono in un catalogo. Questo è strano, perché, se uno ha un quadro molto importante, gli vuol dare una certa pubblicità, anche perché il valore aumenti. Evidentemente, sono quadri forse coevi dell'artista cui li si vorrebbe attribuire, ma certamente non più di quello.

L'unico sistema che ad oggi ho individuato per difendermi è quello di dire che posso assicurare un'opera soltanto se mi viene portata una stima di Christie's o di Sotheby's, nella quale scrivono che venderebbero quel quadro per quel valore. A quel punto, essendo loro i titolari, dal momento che effettivamente queste grandi case d'asta hanno veramente il polso del mercato, anche perché hanno tutto l'interesse a venderli, posso prendere in considerazione di fare queste polizze.

È chiaro che per me questi contratti rappresentano spesso il fine ultimo e pertanto l'obiettivo è cercare di stipularli. Ribadisco che la mia è un'attività commerciale e non posso di certo correre un rischio reputazionale, che invece ho sfiorato quando dalla Svizzera mi chiamò un magistrato dicendomi che c'era un mio certificato che stava garantendo una determinata operazione.

Si trattava di un certificato falso, ma per fortuna di quella circostanza avevo già parlato con i carabinieri, i quali mi hanno detto che ci avrebbero pensato loro e questa vicenda è finita subito nel dimenticatoio.

Purtroppo, ci sono delle organizzazioni che si muovono in questo senso, in modo abbastanza efficace, e credo che rischino abbastanza poco. Mi sembra che emerga in modo abbastanza prepotente, anche dopo gli incontri di oggi, che, trattandosi di un ambito in cui nulla può essere escluso e in cui è l'opinione di uno contro quella dell'altro, è difficilissimo muoversi, perché non c'è la certezza: ovviamente l'unico che potrebbe sapere se un Caravaggio è autentico sarebbe Caravaggio stesso, che chiaramente non è qui per dircelo.

La mia sensazione, dunque, è che queste organizzazioni si muovano senza correre troppi rischi. Il massimo del rischio è che perdano un po' di tempo e lo facciano perdere a noi.

Non riesco a immaginare in che modo si potrebbe avere una certezza circa l'attribuzione di un'opera. Non è un compito che spetta all'assicuratore, anzi a me spesso presentano della documentazione esagerata, che spesso chi possiede quadri autentici nemmeno ha. Un altro elemento di sospetto è appunto quando c'è troppa documentazione, quando ci sono do-

dici *expertise*, ci sono i raggi X, i pigmenti, i documenti di vendita, atti notarili. Non ho mai chiesto il passaporto a nessun cliente, ma loro, casualmente, mi mandano una sovrabbondanza di documentazione, il che paradossalmente è un altro campanello di allarme.

Mi dispiace non avere grandi soluzioni da portare. L'unica cosa che posso dire è che, con l'esperienza maturata nei tanti anni in cui ho svolto questo mestiere, queste situazioni si percepiscono subito ed è abbastanza facile capire chi si ha di fronte. Non so fare niente, ma forse riesco a valutare le persone, tanto è vero che i clienti li vado a trovare, voglio andare a casa loro e voglio sapere che cosa fanno.

Questi signori non si fanno mai trovare, ma, qualora dovessi riuscirci, c'è sempre un pezzo del *puzzle* che non va a posto. Non può essere, come mi è capitato di vedere, che un tale che possiede un quadro che vale cento milioni abbia una macchina di seconda mano o le scarpe bucate.

PRESIDENTE. Dottor Magni, mi domando, sinceramente, se tutti quelli che fanno il suo lavoro siano altrettanto attenti ed altrettanto capaci di difendersi, come ha detto, e nello stesso tempo di difendere la legalità, perché di questo si tratta.

Visto che lei riceve così tante richieste, anche se chiaramente diluite nel tempo, immagino che, non trovando la porta aperta da lei, si rivolgano a qualcun altro. Quindi, mi domando poi dove vadano a finire queste istanze, se ci sia semplicemente una rinuncia o se invece possano trovare qualcuno che le asseconda. Di questo probabilmente ci potrebbero parlare meglio i carabinieri del Comando per la tutela del patrimonio culturale, che vedono le conseguenze di queste situazioni.

Do ora la parola a Giuseppe Miceli, che ho lasciato per ultimo ma soltanto perché, come accennavo all'inizio, ci farà anche una proposta importante, che auspichiamo di potere in qualche modo sostenere. Il tema che affronta è quello del passaporto digitale per le opere d'arte. Il *focus* è appunto sull'importanza della tracciabilità delle opere d'arte per il monitoraggio delle sottostanti movimentazioni di denaro e per intercettare quelle che sono provento di attività illecita. La proposta che sentiremo è, in sostanza, quella di istituire un registro dei titolari di opere d'arte.

Giuseppe Miceli, ideatore del passaporto digitale delle opere d'arte, è Presidente dell'Osservatorio Italia antiriciclaggio per l'arte, curatore editoriale e autore della collana «Atlante dell'antiriciclaggio» e del volume «Atlante antiriciclaggio, gallerie d'arte e vendita oro», che è il primo saggio che esplora il fenomeno del riciclaggio nel mondo dell'arte sotto questo aspetto.

MICELI. Ringrazio la senatrice Corrado per questo invito e ringrazio il presidente Morra e l'Ufficio di Presidenza della Commissione parlamentare d'inchiesta sul fenomeno delle mafie e sulle altre associazioni criminali anche straniere per avermi inviato ad esprimere un parere sulle opportunità speculative che la mancata regolamentazione di certi aspetti del

mercato dell'arte offre agli operatori più spregiudicati talora contigui alla criminalità organizzata.

Questo è il titolo – e non poteva essere altro – che avete attribuito a questo ciclo di audizioni. In effetti, l'osservazione ed in certi casi persino l'indagine di questi aspetti è per me un settore di studio di fortissimo interesse ed è per questo che rinnovo i ringraziamenti, che sono per me quanto mai sentiti.

Vorrei iniziare, se possibile, con la *slide* numero 2, rilevando che il traffico di opere d'arte, secondo FBI e UNESCO, costituisce uno dei maggiori mercati di illecito nel panorama mondiale ed è paragonabile soltanto al mercato della droga, delle armi e a quello ancora più abietto della tratta degli esseri umani.

Dagli stessi studi, risulta pure che il mercato illecito dell'arte vive in simbiosi con il mercato lecito. È per questo che spesso si ricorre alla definizione di mercato duale (*dual market*). Del resto, questa è una circostanza che non possiamo permetterci di trascurare. Il rischio è che chi sul mercato legale dell'arte svolge delle *expertise* poi venga reclutato dalle organizzazioni criminali.

Non è da oggi, infatti, che scopriamo che le organizzazioni criminali, che per anni hanno puntato su quello che possiamo definire il colonialismo territoriale e si sono estese sul piano geografico, da molti anni ormai puntino, invece, sul colonialismo personale e quindi reclutano commercialisti, avvocati esperti del settore dell'arte perché possono essere funzionali al raggiungimento dei loro obiettivi.

Il livello di contaminazione che le organizzazioni criminali sono riuscite nel corso del tempo a imprimere al mercato dell'arte è spaventoso e quindi facciamo bene ad occuparcene ed è un merito che, dal mio piccolo, riconosco a questa Commissione. Del resto, mi limito pure ad evidenziare che investire sul nostro patrimonio artistico e culturale significa valorizzare il nostro passato, la nostra storia, la nostra memoria e quindi significa anche aprire una prospettiva di sviluppo, di opportunità ai nostri figli ed è una circostanza, questa, che la senatrice Margherita Corrado conosce bene, perché su questo è impegnatissima.

Il traffico illecito di opere d'arte a livello mondiale si assesta tra i 4 e i 6 miliardi di dollari all'anno, quindi parliamo di circa il 10 per cento del fatturato complessivo annuale del settore dell'arte, che ammonta a circa 60 miliardi di dollari. È un dato, questo, che emerge principalmente dai risultati di servizio delle autorità di Polizia competenti.

Quindi, mi permetto di dire che può essere un dato anche di sotto-stima rispetto a quello che è il fenomeno, perché riporterebbe solo i risultati di servizio, quelli delle attività che hanno avuto un esito positivo, il che lascerebbe sospettare che ci possano essere delle attività che magari siano sfuggite all'attenzione delle autorità competenti.

D'altra parte, però, se questi sono numeri impressionanti, se invece guardiamo i dati pubblicati dall'Ufficio di informazione finanziaria per l'Italia (UIF), relativi alle segnalazioni per operazioni sospette (mi riferisco a

quelle che riportano le segnalazioni di operazioni sospette realizzate nell'anno 202), non possiamo fare a meno di evidenziare quella che possiamo definire quanto meno una pericolosa discrasia.

Nel 2021, infatti, sono state soltanto 209 le segnalazioni per operazioni sospette, per un controvalore di 51 milioni di euro, quindi un centesimo di quello che è il giro di affari del mercato illegale dell'arte e un millesimo di quello che è il fatturato complessivo del mercato dell'arte. Poi, è anche indicativo evidenziare che il totale delle segnalazioni effettuate nel corso del 2021 da parte dei soggetti obbligati, invece, ammonterebbe a circa 140.000 segnalazioni.

Deve farci riflettere il fatto che soltanto 209 di quelle 140.000 segnalazioni di operazioni sospette, che riguardano un volume di capitali pari a 44 miliardi di euro, riguardino il mercato dell'arte. Mi viene da porre una domanda: come mai questa discrasia? Quale spiegazione possiamo dare a questo evidente scostamento dei dati? La prima causa di questa evidente discrasia è da ricercarsi, secondo me, nella poliedricità del fenomeno del riciclaggio.

Come scrivo nel mio nuovo manuale *Antiriciclaggio*, di cui mi onoro di porgere una copia alla senatrice Corrado e una all'Ufficio di Presidenza, il fenomeno del riciclaggio sembra avere radici avventizie, cioè radici che non affondano nel terreno, perché altrimenti rimarrebbero nascoste nel terreno. Infatti, il capitale provento di attività illecite non si punta a tenerlo nascosto, altrimenti non avrebbe potere di acquisto, ma lo si vuole far emergere: quindi lavare, ripulire, riportare sul mercato di economia legale.

Proprio come le radici avventizie di una pianta, queste non esplorano il sottosuolo in cerca di nutrimento, perché il nutrimento ce l'hanno già. I capitali sono già provento di attività illecite e il nutrimento sono quelle attività illecite. Quindi, possiamo dire che il riciclaggio è dotato di un sistema radicale che, proprio come le radici avventizie, è un sistema adesivo, che consente alla pianta, cioè il riciclaggio, di arrampicarsi ed ancorarsi alle strutture solide, che quindi finiscono per essere asservite agli obiettivi delle organizzazioni dedite al riciclaggio e contribuiscono anzi alla stabilità di quella attività di riciclaggio di proventi di attività illecite.

Proprio come le radici avventizie, il riciclaggio prende la forma della struttura che andrà ad ospitare quella pianta parassitaria; infatti, storicamente il fenomeno del riciclaggio di proventi di attività illecite ha avuto un'evoluzione, ha acquisito modalità e schemi sempre differenti, ma senza mai abbandonare le primordiali tecniche di riciclaggio.

Mi riferisco al riciclaggio di denaro contante: il denaro sporco viene utilizzato ancora oggi per acquistare opere d'arte sul mercato legale. Ecco che si perfeziona uno schema di riciclaggio, ma il legislatore dell'antiriciclaggio ha stabilito che oggetto del riciclaggio, così come concepito dall'articolo 648-bis, ma anche dell'autoriciclaggio, possono essere non soltanto il denaro, ma anche i beni.

Quindi, da diversi anni stiamo purtroppo ormai assistendo a una evoluzione del fenomeno del riciclaggio, definito dalla giurisprudenza (prima

tra tutte la giurisprudenza di Bergamo, poi quella di Prato) riciclaggio merceologico, laddove l'oggetto del riciclaggio non è il denaro provento di un'attività illecita, ma è il bene che è provento di un'attività illecita.

Ad esempio, l'opera contraffatta è già di per sé oggetto di riciclaggio, l'opera illecitamente sottratta a chi ne è titolare, a chi ne è proprietario è già oggetto di riciclaggio, non c'è bisogno di convertirla in denaro. La contraffazione nell'ambito dell'arte, così come nel settore agroalimentare, è particolarmente diffusa ed è un dramma per l'economia e per il sistema produttivo che ci piace definire *made in Italy*.

C'è un'altra struttura solida su cui trovano residenza, purtroppo, queste radici avventizie e adesive, come risultato di un'evoluzione che stiamo vivendo dagli anni Novanta in poi, cioè dall'avvento della rete Internet. Oggetto di riciclaggio possono essere anche le utilità.

Allora ecco che le criptovalute, che possono essere definite come delle utilità, anche se al momento non hanno ancora una definizione ben precisa nel nostro ordinamento giuridico come la hanno in altri ordinamenti giuridici, come tali sono già di per sé oggetto di riciclaggio: si acquistano criptovalute, si entra in possesso di un pacchetto di criptovalute e quelle vengono riciclate.

So che la senatrice Corrado è competente prima che appassionata in materia di storia dell'arte, ma si stanno ripetendo dei fatti storici a proposito di questo sfrenato ricorso all'utilizzo delle criptovalute. Mi viene in mente il sistema monetario duale che Ottaviano Augusto aveva adottato subito dopo la vittoria di Azio, nel 31 avanti Cristo, in cui c'era un imperatore che si arrogava il potere di battere la moneta d'oro, quella che valeva di più, e al Senato invece veniva concesso di battere la moneta di rame.

Probabilmente oggi stiamo assistendo a un sistema monetario duale, che chissà a quali rischi ci potrà portare da qui a qualche anno, se non si ricorre ad una regolamentazione di quelle monete digitali che possono essere considerate, se regolamentate, il normale percorso evolutivo di una moneta che prima era cartacea, poi è diventata elettronica e oggi è già virtuale, è già digitale e può essere poi criptata. Le criptovalute, quindi, in quanto utilità, sono sempre di più oggetto di riciclaggio.

Un'altra utilità che purtroppo ha infestato, a mio modo di vedere, il mercato dell'arte è quella dei cosiddetti *Non Fungible Token* (NFT), che com'è noto sono dei certificati univoci e non duplicabili, non fungibili, che possono essere attribuiti ad una serie di beni collaterali, che possono essere materiali o immateriali.

Il loro avvento è stato, come credo sia naturale, all'interno del mondo della finanza. Ma se certificare in maniera non fungibile un titolo azionario può essere un'ottima soluzione per il futuro, invece certificare un'opera digitale e pretendere di attribuire a quell'opera digitale un valore artistico, quando magari manca anche di un minimo elemento di attività creativa, è qualcosa che va a sconvolgere il mercato dell'arte e secondo me anche ad inquinare.

Troppo spesso si attribuisce un valore artistico a dei beni digitali, a delle opere immateriali, che di artistico non hanno nulla o, nel migliore dei casi, hanno un valore artistico, ma poi chi se ne arroga la titolarità non ha i diritti d'autore su quell'opera. Anche a questo proposito mi sovviene un'analogia, con quanto avveniva questa volta nel Medioevo: non sarà che stiamo andando incontro a un rischio di signoraggio 4.0?

Nel Medioevo, il cittadino che era in possesso di una quantità di oro si recava al conio, il conio misurava la quantità necessaria di oro affinché potesse coniare e battere moneta e da quel momento quel quantitativo di oro, in quanto recante il sigillo di Stato, non era più assoggettato a misurazioni o rilievi di autenticità: era moneta e come tale spendibile.

Quello che oggi rischiamo di realizzare è che soggetti malintenzionati contigui alle organizzazioni criminali entrino in possesso di NFT, quindi di opere d'arte digitali, cui hanno abbinato questo codice univoco crittografato, gli attribuiscono in qualche modo un valore economico, un valore commerciale, perché hanno tutti gli strumenti per poterlo fare oggi, anche in virtù di un anonimato o pseudonimato che la rete consente. Quindi, tali organizzazioni si presentano alla cassa, al conio di Stato, per cambiare e ottenere di convertire NFT, che ha un valore sul mercato, in moneta avente corso legale.

Faccio un esempio, che può servire a semplificare quello che ho tentato di spiegare. Oggi è verosimile che un soggetto, magari contiguo ad organizzazioni criminali, entri in possesso di un NFT; che magari ne produca uno attraverso un *account* da lui generato in maniera anonima; che lo metta in vendita su alcune piattaforme che sono dedicate allo scambio di queste opere digitali e che, con un altro *account* sempre da lui generato e sempre coperto dall'anonimato, acquisti quell'NFT.

Quindi, dal suo primo *account* ha venduto un'opera digitale, ha incassato criptovalute ed è autorizzato, in virtù di un registro delle criptovalute che è entrato in vigore da pochissimi giorni, a recarsi davanti all'intermediario e ottenere il cambio di quelle criptovalute in moneta avente corso legale. Se gli verrà chiesta la provenienza di quelle criptovalute potrà dire di aver venduto un'opera d'arte digitale su piattaforme dedicate a quel valore.

In questo momento, sarebbe complicata qualunque indagine tesa a individuare chi possa essere l'acquirente e ad appurare che quella persona sia allo stesso tempo il venditore e l'acquirente dell'opera digitale, ma di fatto quella che si realizza è una forma di signoraggio: si presenta un bene che ha un certo valore, lo Stato riconosce quel valore e converte il bene in moneta avente corso legale.

A quel punto, si è realizzato uno schema di riciclaggio perfetto, perché chi aveva una ricchezza non spendibile perché proveniente da attività illecite e doveva tenerla nascosta, riesce a farla emergere, la ripulisce e ottiene moneta avente corso legale e come tale spendibile sul mercato legale. Questo è un allarme che mi permetto di lanciare rispetto a un fenomeno così diffuso com'è quello degli NFT.

Nella *slide* successiva possiamo evidenziare quella che può essere un'altra causa di quella discrasia di dati. Questa causa è stata ben evidenziata dalla Commissione antimafia nel titolo di queste audizioni, perché è proprio la mancata regolamentazione di certi fenomeni che crea delle lacune, degli spazi all'interno dei quali la criminalità organizzata riesce a muoversi.

Ho una formazione militare, che mi impone di sollevare un problema soltanto quando penso di aver trovato una soluzione. Quindi, se fino adesso ho evidenziato quello che può essere un problema, già in questo foglio e poi nel successivo mi permetto di proporre anche una soluzione, che serve anche a dare una spiegazione alla presenza di questa opera inquietante, che è stata realizzata da un artista di Parma, che si chiama Giorgio Gost, e che abbiamo intitolato insieme «Ossimoro: Non Fungible Money».

Le monete sono il bene fungibile per eccellenza, ma se anche alla moneta applichiamo quello che ho definito un passaporto digitale per le opere d'arte, persino le banconote possono diventare un bene infungibile.

La proposta che mi permetto di rappresentare all'attenzione di questa Commissione antimafia è quella di garantire un sistema di tracciabilità delle opere d'arte. Ho trovato curioso nell'arco di questi anni constatare, esprimendomi anche da giurista, che se si deve effettuare la vendita di un motorino o di un cavallo ci si deve assoggettare ad una serie di procedure amministrative e burocratiche, iscrivendo chi è il nuovo titolare di quel motorino o di quel cavallo su un pubblico registro (parlo di beni che possono avere un valore esiguo).

Al contrario, se si è proprietari di un'opera d'arte e si decide di venderla, quella vendita può avvenire nelle modalità più intime possibili e il pagamento può avvenire in tutte le modalità possibili e non sempre lecite e non si dovrà darne conto a nessuno.

Se riuscissimo ad assicurare la tracciabilità dei movimenti commerciali di un'opera d'arte, riusciremmo a garantire anche un monitoraggio alle movimentazioni di capitali che sono sottostanti a quelle cessioni commerciali. Si vende un'opera d'arte, si dichiara a chi la si è venduta, si dichiara la provenienza di quell'opera d'arte, a quanto la si è venduta e quale strumento di pagamento è stato utilizzato. Potremmo pensare persino di istituire un registro dei titolari di opere d'arte. Se siamo stati capaci di istituire il registro dei titolari effettivi di società ed enti, possiamo fare anche questo.

Concludo dicendo che questo sistema di tracciabilità può essere garantito sia per le opere materiali ma anche per le opere digitali. Di «Ossimoro», purtroppo, esiste anche la versione digitale e c'è un NFT abbinato a quell'opera d'arte in versione digitale. Ho rappresentato le potenzialità di questo progetto a diversi enti, tra cui l'Istituto poligrafico – Zecca dello Stato, che lo ha trovato interessante; quindi, potremmo pensare di applicare un sigillo di Stato alle opere d'arte.

Ho nel frattempo registrato il marchio «Passaporto digitale per le opere d'arte» e mi piacerebbe poter simbolicamente donare, per quello

che può valere, il marchio al Dicastero o all'ente che vorrà prendere in considerazione la fattibilità di questo progetto, mettendo anche a disposizione un'infrastruttura informatica digitale che porta con sé quel passaporto digitale. Credo che dare trasparenza al mercato dell'arte sia non solo auspicabile, ma anche un dovere a carico di tutti noi.

PRESIDENTE. Ringrazio il dottor Miceli e di nuovo ringrazio tutti coloro che hanno partecipato in qualità di relatori, ma anche gli uffici che ci hanno accompagnato in questa giornata.

Dichiaro così conclusi i nostri lavori.

I lavori terminano alle ore 13,57.