



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento,
ex D.M. 270/2004*)

in

Economia e Gestione delle Arti e delle
Attività Culturali

Tesi di Laurea

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

**La circolazione transnazionale dei beni
culturali a scopo non lucrativo.**

Il prestito delle opere d'arte per mostre.

Relatore

Ch. Prof. Lauso Zagato

Correlatore

Ch. Prof. Giuseppe Barbieri

Laureando

Anna Lucchese

Matricola 822857

Anno Accademico

2012 / 2013

INDICE

INTRODUZIONE	3
CAPITOLO 1: LE FONTI	6
SEZIONE I – ATTI INTERNAZIONALI A CARATTERE UNIVERSALE	6
A) ATTI VINCOLANTI.....	6
1. <i>Convenzione dell’Unesco del 1970 concernente le misure da adottare per interdire e impedire l’illecita importazione, esportazione e trasferimento di proprietà dei beni culturali.</i>	6
2. <i>Convenzione UNIDROIT sui beni culturali rubati o illecitamente esportati.</i>	8
3. <i>Convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie e artistiche.</i>	9
4. <i>Convenzione universale per il diritto d’autore (c.d. Convenzione di Ginevra).</i>	11
5. <i>Accordo per l’importazione di oggetti di carattere educativo, scientifico e culturale e relativi Annessi del 22 novembre 1950.</i>	13
B) ATTI NON VINCOLANTI.....	15
6. <i>Raccomandazione per la protezione dei beni mobili culturali.</i>	15
SEZIONE II – FONTI REGIONALI.....	18
1. ATTI DELL’UNIONE EUROPEA.....	18
A) ATTI VINCOLANTI.....	18
7. <i>Regolamento CEE n. 3911/92 del Consiglio del 9 dicembre 1992 sostituito dal Regolamento CE 116/2009 relativo all’esportazione di beni culturali.</i>	18
8. <i>Direttiva CEE 93/7 del Consiglio del 15 marzo 1993 relativa alla restituzione di beni culturali usciti illecitamente dal territorio di uno stato membro, come modificata dalla Direttiva 96/100/CE e dalla Direttiva 2001/38/CE.</i>	20
9. <i>Direttiva 2006/115/CE che abroga la Direttiva 92/100/CEE concernente il diritto di noleggio, il diritto di prestito e taluni diritti connessi al diritto d’autore in materia di proprietà intellettuale.</i> .	22
10. <i>Decisione n. 1855/2006/CE del Parlamento europeo e del Consiglio del 12 dicembre 2006 che istituisce il programma cultura (2007-2013).</i>	24
B) ATTI NON-VINCOLANTI.....	26
11. <i>Lending to Europe, Recommendations on collection mobility for European museums.</i>	26
12. <i>Action Plan for the EU Promotion of Museums Collection Mobility and Loan Standards.</i>	28
2. ATTI DEL CONSIGLIO D’EUROPA.....	31
A) ATTI VINCOLANTI.....	31
13. <i>Convenzione culturale europea varata a Parigi il 19 dicembre 1954.</i>	31
14. <i>Convenzione europea sulle infrazioni coinvolgenti i beni culturali (c.d. Convenzione di Delfi)</i> ... 32	
B) ATTI NON VINCOLANTI.....	33
15. <i>Raccomandazione 1072 del 23 marzo 1988 sulla protezione internazionale dei beni culturali e la circolazione di opere d’arte.</i>	33
SEZIONE III – ACCORDI BILATERALI.....	34
16. <i>Rinnovo del memorandum d’intesa concluso a Washington il 19 gennaio 2001 tra il Governo degli Stati Uniti e il Governo italiano circa l’imposizione di limitazioni all’importazione di categorie di materiale archeologico databile ai periodi italiani preclassico, classico e della Roma.</i>	34
17. <i>Accordo tra il Governo della Repubblica italiana e il Consiglio Federale svizzero sull’importazione e il rimpatrio di beni culturali.</i>	36
18. <i>Memorandum of understanding relativo alla cooperazione nella protezione del patrimonio culturale tra il Ministero per i beni e le attività culturali della Repubblica italiana e l’Amministrazione statale per i beni culturali della Repubblica popolare cinese.</i>	38
SEZIONE IV – ATTI NAZIONALI.....	40
19. <i>Codice dei beni culturali e del paesaggio c. d. Codice Urbani ai sensi dell’art. 10 della legge 6 luglio 2002, n. 137 (D. lgs. 22 gennaio 2004 n. 42).</i>	40
20. <i>Decreto 9 febbraio 2005. Procedure, modalità e condizioni per l’assunzione da parte dello Stato della copertura dei rischi, derivanti dal prestito di beni culturali per mostre e manifestazioni, ai sensi dell’art. 48, comma 5, del d. lgs. 22 gennaio 2004 n. 42.</i>	44
21. <i>Regio Decreto 30 gennaio 1913, n. 363 relativamente agli Art. 169-174, in materia di importazione di beni culturali.</i>	46

22. Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei (Decreto Ministeriale 10 maggio 2001 ex art. 150 comma 6 D. lgs. n. 112/98 G. U 19 ottobre 2001, n. 244, S.O).	47
23. Legge 22 aprile 1941 n. 633 e successive modifiche. Protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio.	51
24. Codice Civile (Regio Decreto 16 marzo 1942, n. 262).	54
SEZIONE V: FONTI DI AUTOREGOLAMENTAZIONE	56
25. Principi generali per la gestione dei prestiti e lo scambio di opere d'arte fra istituzioni (c.d. Principi di Londra).....	56
26. Guida per l'organizzazione di mostre d'arte.	59
CAPITOLO 2: LA CIRCOLAZIONE TRANSNAZIONALE DEI BENI CULTURALI PER MOSTRE D'ARTE E MANIFESTAZIONI ESPOSITIVE.....	61
SEZIONE I: LA CIRCOLAZIONE DEI BENI CULTURALI: LA DISCIPLINA DEI PRESTITI E DELLE ESPOSIZIONI IN ITALIA E ALL'ESTERO.	61
1. Nozione di bene culturale: dal diritto internazionale al diritto interno.	61
2. I beni culturali oggetto di tutela e valorizzazione.....	64
3. La tutela e la valorizzazione dei beni culturali nel Codice Urbani.....	68
4. La circolazione dei beni culturali: motivi per concedere o negare un prestito.	70
5. La circolazione dei beni culturali in ambito internazionale.	74
6. La circolazione transnazionale dei beni culturali a scopo di prestito.	76
7. La circolazione dei beni culturali in ambito comunitario.....	77
7.1. La disciplina del prestito dei beni culturali in ambito comunitario.....	81
8. La circolazione dei beni culturali nell'ordinamento italiano (con cenni alla circolazione delle opere d'arte negli Stati preunitari).	84
8.1. La circolazione dei beni culturali dall'Unità d'Italia alla legge n. 88 del 30 marzo 1998.....	87
8.2. La disciplina dei prestiti e delle mostre d'arte precedente al Codice Urbani.....	89
8.3. La disciplina dei prestiti nel Codice Urbani.	92
SEZIONE II: IL PRESTITO E LE ASSICURAZIONI DELLE OPERE D'ARTE PER MOSTRE.	97
9. Il Registrar e le procedure di prestito.	97
9.1. Il Registrar e il trasporto dei beni culturali per mostre.....	98
9.2. Le procedure di prestito in uscita.	101
9.3. Le procedure di prestito in entrata.	103
10. Tipologie di prestito delle opere d'arte.....	106
11. I beni culturali nei depositi e le problematiche relative alle loan fees e ai counterloan.....	110
12. Le assicurazioni delle opere d'arte per mostre ed esposizioni.....	113
12.1. L'assicurazione delle mostre d'arte prevista nel Codice Urbani.	116
12.2. La garanzia governativa.	117
12.3. Le alternative all'assicurazione privata.	119
CAPITOLO 3: L'ATTIVITÀ ESPOSITIVA DELL'UNIVERSITÀ CA'FOSCARI: LE MOSTRE RELATIVE A CONGDON E PRIGOV.	121
SEZIONE I: LA MOSTRA WILLIAM CONGDON A VENEZIA. OPERE 1948-1960. UNO SGUARDO AMERICANO.....	121
1. La Fondazione Ca' Foscari.	121
2. William Congdon, un artista americano a Venezia.	122
3. La mostra dedicata a Congdon presso Ca' Foscari Esposizioni.....	124
4. Perché alcuni musei americani non hanno prestato alla mostra William Congdon a Venezia. Opere 1948-1960. Uno sguardo americano?	126
5. La gestione dei prestiti in entrata ad opera della Fondazione Ca' Foscari per la mostra William Congdon a Venezia. Opere 1948-1960. Uno sguardo americano.	129
6. Le condizioni di assicurazione.....	131
SEZIONE II: LA MOSTRA "DMITRI PRIGOV: DMITRI PRIGOV"	132
7. Il Centro Studi sulle Arti della Russia (CSAR).....	132
8. La mostra dedicata a Prigov presso Palazzo Giustinian dei Vescovi.....	134
9. La movimentazione delle opere d'arte e la gestione dei prestiti.....	135
10. Perché la mostra dedicata a Prigov ha avuto luogo a Venezia?	137
CONCLUSIONE	139

INTRODUZIONE

1. Il presente lavoro tratta la complessa tematica dei prestiti dei beni culturali finalizzati all'organizzazione di manifestazioni espositive aventi luogo in Italia e/o all'estero.

Inoltre si occupa dell'istituto giuridico dell'assicurazione limitatamente al caso delle opere d'arte concesse a mostre.

In questa tesi si sono quindi prese in esame le normative internazionali, comunitarie e nazionali, con riferimento all'ordinamento italiano, che attualmente regolano la disciplina delle esposizioni d'arte nonché la gamma delle norme di autoregolamentazione del settore. Questa ha fornito informazioni utili sulla tipologia di prestiti e sulla gestione degli scambi temporanei di beni tra istituzioni artistico-culturali di diversa origine e provenienza.

In particolare dall'analisi degli strumenti di *hard law* e di *soft law* vigenti in materia si è compresa la ragione per cui l'istituto giuridico del prestito delle opere d'arte costituisce un argomento ancora scarsamente affrontato dalla dottrina rispetto al più ampio regime della circolazione dei beni culturali a cui la stessa tematica si iscrive. Da quanto ho potuto rilevare ciò è attribuibile al fatto che gli strumenti legislativi oggi vigenti trattano l'argomento, in modo generico, tra le attività di tutela e valorizzazione del patrimonio culturale senza entrare ad un livello più approfondito di dettaglio.

Resta che non si può negare come, a fronte dell'incremento del numero delle mostre d'arte, la tematica in questione stia suscitando un sempre maggiore interesse e coinvolgimento sia da parte delle figure di vertice dei musei che delle istituzioni internazionali e comunitarie. In particolare, da venti anni a questa parte, si è assistito alla stesura di numerosi documenti non vincolanti relativi alle problematiche connesse al prestito delle opere d'arte aventi portata internazionale e nazionale, ma soprattutto comunitaria. La maggioranza di questi manuali e report sono stati redatti, a opera di gruppi di lavoro costituiti a tale fine, per volontà delle Istituzioni dell'Unione Europea. Sempre in materia di prestito, a partire dal 2003, si è assistito a un numero sempre crescente di conferenze aventi per tema la mobilità delle collezioni museali, le assicurazioni delle opere d'arte per mostre, le barriere al prestito, la figura e il ruolo del *registrar*. Relativamente a quest'ultimo, si è assistito negli ultimi trent'anni alla nascita

delle associazioni di categoria dei *registrar* in diversi Stati del mondo tra cui l'Italia agli inizi del secolo in corso.

Sempre con riferimento al prestito di opere d'arte, nel corso del presente lavoro, si è accennato più volte alla problematica dei diritti di riproduzione delle immagini, ad esempio per il catalogo della mostra. Resta che, per via della vastità dell'argomento e la ristrettezza dei tempi in cui mi sono trovata a scrivere, ho deciso di non trattare la questione, nella speranza che qualcun altro decida di approfondirla in un proprio lavoro.

2. La tesi si struttura in tre capitoli a loro volta articolati in sezioni divise in paragrafi e sotto paragrafi. Il primo Capitolo è dedicato alle fonti giuridiche e presenta un duplice livello di divisione: da un lato si considerano prima gli strumenti di *hard law* e successivamente quelli di *soft law*; dall'altro le fonti sono ordinate a seconda dell'ambito di provenienza. Ciò significa che sono stati esaminati prima gli atti internazionali a carattere universale e a seguire gli atti regionali (con riferimento prima agli strumenti predisposti dall'Unione Europea e poi a quelli del Consiglio d'Europa), gli accordi bilaterali, gli atti nazionali, fino a concludere con i documenti di autoregolamentazione del settore. Tutte queste fonti giuridiche regolano le problematiche strettamente connesse alla circolazione dei beni culturali anche per motivi espositivi e/o di restauro, compresi i diritti di riproduzione delle opere d'arte prestate a manifestazioni espositive e le polizze assicurative a copertura di eventuali danni durante la movimentazione dei beni e la giacenza in mostra. In particolare modo detti strumenti prendono in esame o accennano alla temporanea importazione ed esportazione delle opere d'arte nonché considerano la movimentazione *contra legem* dei beni culturali usciti temporaneamente dallo Stato di origine per partecipare a rassegne d'arte e qui non ritornati entro il termine stabilito da contratto di prestito.

Il secondo capitolo, nodo centrale della tesi, si articola in due sezioni: la prima tratta del prestito da una prospettiva normativa-giuridica; la seconda da una prospettiva procedurale.

In particolare modo, nella prima sezione dopo avere fornito la nozione di bene culturale si sono prese in considerazione le motivazioni alla base della loro tutela e valorizzazione. Si è quindi cercato di elencare, nel modo più esauriente possibile, le ragioni di fondo della concessione o negazione dei prestiti a chi organizza una mostra d'arte. Il prestito è quindi stato esaminato con riferimento a diversi ambiti: internazionale, transnazionale, comunitario e nazionale. In particolare, dall'analisi

dell'ambito regionale, è emerso l'interesse crescente manifestato negli ultimi anni dall'Unione Europea in materia di mobilità delle collezioni museali. In relazione all'ambito nazionale è stata presa in esame la circolazione dei beni culturali a scopo di prestito nell'ordinamento italiano, tracciandone una storia evolutiva a partire dagli Stati pre-unitari fino alle disposizioni normative contenute nell'attuale Codice dei beni culturali.

La seconda sezione del secondo capitolo è stata dedicata, invece, alla descrizione delle procedure di prestito in uscita e in entrata praticate dal *registrar* di tutto il mondo, nonché alle diverse tipologie di prestito esistenti indicando per ciascuna le proprie specificità. Sempre nella seconda sezione sono stati affrontati i temi della valorizzazione dei beni culturali conservati nei depositi museali nonché delle assicurazioni delle opere d'arte per mostre ed esposizioni.

Il terzo e ultimo capitolo è dedicato ai casi di studio; sono state esaminate dall'ottica dei prestiti due mostre d'arte organizzate dalla Fondazione Università Ca' Foscari. La prima in ordine di trattazione è stata realizzata principalmente con opere provenienti da musei e dalle collezioni private americane mentre la seconda ha avuto luogo negli spazi espositivi dell'Ateneo grazie ai prestiti ottenuti dal museo russo Ermitage.

Nella conclusione, sono stati sottolineati sia gli aspetti maggiormente originali del lavoro sia i profili critici. Infine, sono state indicate alcune tematiche meritevoli di approfondimento nonché le numerose difficoltà incontrate in fase di reperimento delle informazioni.

CAPITOLO 1: LE FONTI

Sezione I – Atti internazionali a carattere universale.

a) Atti vincolanti.

1. Convenzione dell'Unesco del 1970 concernente le misure da adottare per interdire e impedire l'illecita importazione, esportazione e trasferimento di proprietà dei beni culturali.

Il presente accordo internazionale noto come Convenzione di Parigi relativo alle misure da adottare per interdire e impedire l'illecita importazione, esportazione e trasferimento di proprietà di beni culturali è stato concluso nella capitale francese in data 14 novembre 1970 ed è entrato in vigore il 24 aprile 1972. Finora ne fanno parte 125 Stati, in ordine cronologico l'ultimo ad aver depositato il proprio strumento risulta essere il Myanmar in data 05/09/2013¹.

La Convenzione elaborata nel quadro dell'Organizzazione delle Nazioni Unite per l'educazione, la scienza e la cultura (UNESCO) è il risultato di una fase preparatoria durata una decina di anni; il testo definitivo rappresenta una posizione di compromesso tra i Paesi c.d. esportatori e quelli c.d. importatori. Ciò è provato anche dal fatto che molti Stati, tra cui gli Stati Uniti, pur avendola ratificata hanno posto un elevato numero di riserve e dichiarazioni².

Nel Preambolo si evince che gli Stati attribuiscono una grande importanza ai beni culturali e alla loro protezione da pericoli di varia natura quali il furto e le esportazioni illecite; in quest'ottica la cooperazione internazionale risulta essere un efficace mezzo di protezione del patrimonio culturale: *“Gli Stati parte della presente Convenzione*

¹ Per l'Italia vedi legge 30 ottobre 1975, n. 873, contenente autorizzazione alla ratifica e ordine di esecuzione, in G. U. (suppl. ord.) n. 49 del 24 febbraio 1976. La Convenzione è in vigore dal 2 gennaio 1979. Il testo della Convenzione in lingua inglese e nella traduzione non ufficiale italiana, nonché i dati qui riportati sono consultabili ai seguenti indirizzi online: <http://www.unesco.org/eri/la/convention.asp?ko=13039&language=e>; http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13039&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html; <http://www.admin.ch/opc/it/classified-compilation/20012311/200802060000/0.444.1.pdf>.

² Per approfondimenti vedi: Mansi A., *La tutela dei beni culturali. Analisi e commento del decreto legislativo 22 gennaio 2004 n. 42 “Codice dei beni culturali e del paesaggio” e delle altre norme di tutela con ampi riferimenti di dottrina e giurisprudenza; nonché sulla circolazione delle opere d'arte nel diritto interno, in quello comunitario e in quello internazionale e sul commercio dei beni culturali*, CEDAM, Padova, 2004, pp. 316-320; Lanciotti A., *La circolazione dei beni culturali nel diritto internazionale privato e comunitario*, Edizioni Scientifiche italiane, Napoli, 1996, pp. 69-71; Frigo M., *La circolazione internazionale dei beni culturali. Diritto internazionale, diritto comunitario e diritto interno*, Il ed. Giuffrè, Milano, 2007 pp. 8-17; *Il mercato delle opere d'arte e i problemi della circolazione a livello europeo*, Milano, 1995 pp. 79-80; Mazzoleni M., *La tutela dei beni culturali nel diritto internazionale e comparato*, Ca Foscari, Venezia, 2002 pp. 21-24; Cortese W., *Il patrimonio culturale. Profili normativi*, CEDAM, Padova, 2007, pp. 98-102.

*riconoscono che una collaborazione internazionale costituisce uno dei mezzi più efficaci per proteggere i rispettivi beni culturali contro tutti i pericoli*³. La cooperazione tra Stati permette una più efficace protezione dei rispettivi beni culturali, in quanto dalla collaborazione consegue una migliore organizzazione sia sul piano nazionale che su quello internazionale.

Dal Preambolo si capisce anche che i beni culturali contribuiscono alla civilizzazione umana, che il loro scambio - quali può essere anche il prestito - a scopi culturali, educativi e scientifici è motivo di arricchimento culturale, stima e rispetto reciproco tra gli Stati e tutti i popoli. Ne consegue che ogni trasferimento illecito della proprietà dei medesimi beni comporta danno alla reciproca comprensione tra le nazioni.

L'art. 1 fornisce un elenco dettagliato di beni - raggruppati in cinque categorie ai sensi dell'art. 4 - che rientrano nell'ambito di applicazione della Convenzione; tali beni devono avere un rapporto qualificato con lo Stato, solo in questo caso la Convenzione risulta applicabile. Ai sensi dell'art 1 si fa riferimento alle opere d'arte ma anche a tutti i beni mobili di interesse storico-artistico, archeologico, letterario, scientifico che risultano indicati come importanti da ciascuno Stato parte.

I Paesi che accettano la presente Convenzione si assumono obblighi a livello interno, ai sensi degli artt. 5,6,7,8,10,14, e internazionale (art.16).

L'art. 5 dispone che, allo scopo di proteggere i propri beni culturali dal traffico illecito, i Paesi parte s'impegnano a creare, all'interno dei propri confini, una serie di servizi nazionali di tutela del proprio patrimonio culturale. Ai sensi dell'art 6 gli Stati contraenti si obbligano a istituire un certificato di esportazione; i beni culturali che ne sono sprovvisti non possono uscire dal territorio dello Stato parte in cui si trovano.

La Convenzione pone un divieto ai prestiti di beni culturali che, dopo il Novembre del 1970, sono stati rimossi illegalmente da un'istituzione museale, da un istituto ecclesiastico, da un monumento pubblico e altre istituzioni similari; il presente testo fa riferimento alla movimentazione illegale delle opere d'arte, non offrendo strumenti volti alla regolamentazione del loro prestito legittimo⁴.

L'art. 8 dispone l'imposizione di sanzioni penali o amministrative nei confronti di tutti coloro che violano i divieti posti nella presente Convenzione. Ai sensi dell'art 10 gli

³ Cit. art. 2 della Convenzione dell'Unesco del 1970.

⁴ Ai sensi dell'art 7 b i) della Convenzione del 1970 gli Stati contraenti s'impegnano: *“a proibire l'importazione dei beni culturali rubati in un museo o in un monumento pubblico civile o religioso, o in un'istituzione simile, situati sul territorio di un altro Stato parte della Convenzione dopo l'entrata in vigore di quest'ultima nei confronti degli Stati in questione”*. Si veda: Chiavarelli L., *il prestito e lo scambio* in Casini L. (a cura di), *La globalizzazione dei beni culturali*, il Mulino, 2010, p.114.

Stati parte s'impegnano a ridurre i trasferimenti illeciti dei beni culturali e a imporre agli antiquari una serie di obblighi. L'art 14 tratta delle misure che gli Stati parte sono tenuti a mettere in atto al fine di prevenire l'uscita illecita del bene dai propri confini territoriali nonché a far fronte agli impegni che il Trattato pone.

L'art.16, infine, stabilisce che gli Stati contraenti hanno l'obbligo di comunicare alla Conferenza Generale dell'Unesco, tramite rapporti periodici, l'insieme delle misure che hanno adottato al fine di applicare il presente strumento giuridico.

La Convenzione è risultata poco efficace per quanto concerne la restituzione dei beni culturali; essa è applicabile solo alle opere d'arte, inventariate, che sono state rubate ai musei pubblici, chiese e istituzioni similari.

2. Convenzione UNIDROIT sui beni culturali rubati o illecitamente esportati.

La Convenzione relativa ai beni culturali oggetto di furto o esportazione illecita, elaborata da un comitato di studio in seno all'istituto internazionale per l'unificazione del diritto privato (UNIDROIT) è stata conclusa il 24 giugno 1995 durante una conferenza diplomatica, durata circa tre settimane, tenuta a Roma su invito del governo italiano⁵.

La presente Convenzione di diritto uniforme è entrata in vigore il 01 luglio 1998, come stabilito dal suo art.12⁶; essa si pone in un rapporto di continuità con la Convenzione dell'Unesco del 1970 di cui intende risolvere le principali debolezze. Negli anni '80 del '900, infatti, l'Unesco ha collaborato con l'Unidroit per esaminare questioni di diritto internazionale privato e di diritto privato comparato, di cui si occupa la presente Convenzione, trattando quindi le problematiche già presenti ma irrisolte in quella del 1970⁷.

Il Trattato internazionale qui riassunto consta di un totale di ventuno articoli, preceduti da un preambolo, suddivisi in cinque capitoli più un allegato, coincidente con l'annesso

⁵ Essa ha visto coinvolti in un periodo temporale di dieci anni, per la realizzazione del suo testo definitivo, oltre a un elevato numero di esperti e organizzazioni, anche i rappresentanti governativi.

⁶ Per l'Italia vedi L. 7 giugno 1999, n. 213, contenente autorizzazione alla ratifica e ordine di esecuzione, in G.U. n. 153 del 2 luglio 1999. I primi cinque stati che l'hanno ratificata sono Cina, Ecuador, Lituania, Paraguay, Romania. In Italia è entrata in vigore il 1 aprile 2000. Si veda: Cofrancesco G. (a cura di), *I beni culturali. Profili di diritto comparato ed internazionale*, Istituto poligrafico e zecca dello stato, 1999 p. 344. Vedi il sito: www.unidroit.org dal quale è possibile reperire il testo della convenzione nonché informazioni circa la sua realizzazione e gli Stati che ne fanno parte.

⁷ Per approfondimenti si veda: Cofrancesco G. (a cura di), *ivi*, p. 343; Frigo M., *op. cit.*, pp. 12-14; Mignozzi A., *La proprietà culturale. Strumenti privatistici di gestione e valorizzazione dei beni culturali*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2007, pp. 71-83; Amirante D., De Falco F. (a cura di), *Tutela e valorizzazione dei beni culturali. Aspetti sovranazionali e comparati*, Giappichelli, Torino, 2005, pp. 37-42; Alibrandi T., Ferri P., *I beni culturali e ambientali*, Giuffrè, Milano, 2001, pp. 592-595.

alla Convenzione di Parigi, che presenta un elenco di beni a cui l'accordo si applica⁸. L'oggetto del presente accordo internazionale (art.1) è la restituzione e il ritorno dei beni culturali rubati o usciti illecitamente dal territorio di uno Stato firmatario. La Convenzione infatti distingue tra due ipotesi: la restituzione, con riferimento al furto (art. 1 a)); il ritorno relativo ai beni usciti dai confini territoriali dello stato membro di appartenenza in violazione della sua legge interna che ne regola l'esportazione (art.1 b)).

Tra gli scopi della suddetta Convenzione vi è quello di assicurare uno scambio trasparente e corretto di beni culturali. Ai sensi dell'art. 5 paragrafo 2) capitolo III, la Convenzione stabilisce che un bene culturale, quale può essere un'opera d'arte, che è stato prestato a scopo di mostre (fini culturali volti alla sua valorizzazione), ricerca piuttosto che restauro (finalità scientifiche finalizzate alla conservazione del bene in oggetto), munito di apposito certificato di esportazione temporanea, qualora non sia restituito entro i termini e le modalità pattuite, rientra nel caso di esportazione illecita⁹.

La presente Convenzione, dunque, fa riferimento al profilo della movimentazione *contra legem* dei beni culturali ma non tratta del prestito legittimo; lo stesso fenomeno è riscontrabile nella Convenzione dell'Unesco del 1970.

Il presente accordo garantisce inoltre al legittimo titolare del bene di riaverlo indietro dopo che è stato oggetto di furto o esportazione illecita all'estero. Resta che lo Stato attore deve dimostrare che l'esportazione del bene in oggetto reca un significativo pregiudizio a precisi interessi culturali e/o scientifici. Solo in questo caso il giudice competente dello Stato convenuto ne ordina il ritorno¹⁰.

3. Convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie e artistiche.

La Convenzione per la creazione di una Unione internazionale per le opere letterarie e artistiche (CCUB), successivamente chiamata Convenzione di Berna, è stata conclusa nella capitale svizzera il 9 settembre 1886. Nel corso del tempo, la CCUB, prima fonte internazionale universale in materia di diritto d'autore, è stata sottoposta a diversi

⁸ N.B.: la convenzione Unidroit non si applica alla restituzione dei beni culturali rubati o al ritorno di quelli esportati illecitamente prima della sua entrata in vigore come stabilito dal suo art.10 (principio di non retroattività).

⁹ Si veda: Mignozzi A., *op. cit.*, p. 81; *Convenzione dell'Unidroit sui beni culturali rubati o illecitamente esportati del 24 giugno 1995. Testo e rapporto esplicativo* all'indirizzo online http://www.beniculturali.it/mibac/multimedia/UfficioStudi/documents/1259272534613_SP_50_5.pdf.

¹⁰ Cnf. Art. 5, capitolo III, della Convenzione dell'Unidroit.

interventi di revisione normativa, l'ultimo dei quali ha avuto luogo nella capitale francese in data 24 luglio 1971¹¹.

In quest'ultima versione, il testo dell'accordo internazionale non prevede esplicitamente il diritto di prestito delle opere d'arte¹² e si applica, ai sensi dell'art. 1, agli Stati che si sono “*costituiti in Unione per la protezione dei diritti degli autori sulle loro opere letterarie ed artistiche*”.

La Convenzione specifica quali beni dovrebbero essere considerati di valore letterario e artistico, a prescindere dalla modalità o forma espressiva impiegata. Rientrano sotto tale denominazione molte categorie di opere differenti tra cui quelle: bibliografiche; musicali; d'arte visuale e applicata¹³. Detti beni, ai sensi dell'art. 2, co. 2, sono protetti anche in mancanza di un supporto materiale qualora tale condizione sia prevista dalle leggi nazionali dei singoli Stati unionisti.

L'Accordo si applica inoltre alle raccolte dei prodotti dell'intelletto quali ad esempio le antologie e ogni trasformazione di un'opera letteraria e artistica nonché, ai sensi dell'art. 3, a tutti gli autori, a prescindere dallo Stato di origine, la cui opera sia edita all'interno del territorio di almeno un Paese unionista. Se l'autore è originario o risiede in uno qualsiasi dei Paesi contraenti, allora anche i suoi inediti, e le opere pubblicate in un Paese diverso da quelli membri, rientrano nell'ambito di protezione della Convenzione, mentre ne rimangono esclusi i fatti di cronaca finalizzati esclusivamente ad informare¹⁴.

¹¹ L'art. 27, co. 1, dell'attuale testo di Convenzione dispone che il presente atto può essere revisionato al fine di perfezionare il sistema dell'Unione. Finora il testo originale dell'Accordo, oltre che dall'Atto di Parigi del 24 luglio 1971 è stato riveduto a Berlino con Atto del 13 novembre 1908, a Roma con Atto del 2 giugno 1928, a Bruxelles con Atto del 26 giugno 1948 e a Stoccolma con Atto del 14 luglio 1967. Per l'Italia vedi Legge 20 giugno 1978 n. 399, contenente autorizzazione alla ratifica e ordine di esecuzione, in G.U. n. 7, del 10 gennaio 1995. In Italia la Convenzione è entrata in vigore il 1 novembre 1979. Vedi: Sirotti Gaudenzi A., *Il nuovo diritto d'autore. La tutela della proprietà intellettuale nella società dell'informazione*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna, 2008, p. 52-56; *Codice del diritto d'autore* al sito www.ubertazzi.it; Convenzione di Berna all'indirizzo online www.interlex.it/testi/convberna.htm.

¹² Cnf. Art.17, Convenzione di Berna del 24 luglio 1971.

¹³ Cnf. Art. 2, co. 1, della Convenzione di Berna del 24 luglio 1971.

¹⁴ Ad ogni modo ai sensi dell'art. 7, co. 1, le opere letterarie e artistiche di solito sono protette fintanto che l'autore vive e nei dieci lustri successivi al suo decesso, salvo nei casi di prodotti del cinema o anonimi, previsti nei successivi due comma, per cui la protezione dura fino a cinquanta anni a decorrere o dalla loro produzione oppure dal momento in cui il pubblico ne ha avuto accesso. Inoltre nel caso di fotografie e opere d'arte applicata i singoli paesi unionisti, per tramite delle loro leggi interne, possono decidere di limitare la durata del regime generale di protezione purché pari ad almeno un quarto di secolo, a decorrere dal momento della loro produzione. Gli stessi Paesi hanno il potere, accordato dalla Convenzione, di aumentare la durata del regime generale di protezione qualora ne avessero intenzione.

Ai sensi dell'art. 5, gli autori infatti godono di una serie di diritti conferiti loro dalla presente Convenzione; tuttavia sulla base del principio del trattamento nazionale, essi hanno diritto a essere trattati, negli altri paesi unionisti, come i propri cittadini.

L'art. 8 dispone che solo gli autori delle opere protette dal presente Accordo hanno la facoltà di tradurle, piuttosto che di rilasciare tale permesso, mentre l'art. 12 similmente prevede il diritto in capo all'autore di autorizzare terzi soggetti a modificare le proprie creazioni.

È inoltre previsto che i soggetti che intendano riprodurre le opere protette dalla presente Convenzione devono prima ottenere l'autorizzazione dai loro autori nonché, in alcune circostanze, il permesso dallo Stato unionista interessato. Quest'ultimo può negare il permesso nel caso in cui la riproduzione dell'opera cagioni danno al suo normale sfruttamento¹⁵. Infine l'art. 17 riconosce in capo ai governi dei singoli Stati contraenti la facoltà di concedere o meno la circolazione nonché l'uscita dal territorio nazionale delle opere protette dal presente Accordo. Detti Governi, ai sensi dell'art. 20, possono anche concludere ulteriori trattati, nel rispetto della presente Convenzione, al fine di estendere i diritti da quest'ultima conferiti agli autori.

4. Convenzione universale per il diritto d'autore (c.d. Convenzione di Ginevra).

La Convenzione universale per il diritto d'autore, firmata a Ginevra il 6 settembre 1952 e riveduta con l'Atto di Parigi del 24 luglio 1971, analogamente alla Convenzione di Berna predetta, è una delle principali fonti internazionali in materia di protezione dei diritti degli autori.¹⁶

La Convenzione consta di 21 articoli complessivi ai quali si aggiungono tre Protocolli; i primi due sono relativi all'applicazione del presente atto alle opere degli apolidi e dei rifugiati nonché a quelle di alcune organizzazioni attive a livello internazionale. Il terzo protocollo annesso, invece, è relativo alla data di efficacia degli strumenti di ratifica oppure di accettazione piuttosto che di adesione della Convenzione¹⁷.

¹⁵ Cnf. Art. 9 della Convenzione di Berna del 24 luglio 1971.

¹⁶ Per l'Italia vedi legge 16 maggio 1977 n. 306, contenente autorizzazione alla ratifica e ordine di esecuzione, in G.U. (suppl. ord.) n. 163 del 16 giugno 1977. In Italia la Convenzione è entrata in vigore il 25 gennaio 1980. Vedi: Sirotti Gaudenzi A., *op. cit.*, p. 57; *Codice del diritto d'autore* al sito www.ubertazzi.it.

¹⁷ Vedi i tre protocolli annessi alla convenzione universale per il diritto d'autore nel sito Unesco: www.unesco.it. Anch'essi sono stati riveduti con l'atto di Parigi del 24 luglio 1971 e originariamente firmati a Ginevra in contemporanea alla Convenzione stessa.

Dal Preambolo si evince che l'Accordo, valido in quasi tutti i paesi del mondo, è finalizzato a proteggere le opere espressione dell'intelletto umano e ad agevolarne la diffusione nonché a favorire una migliore comprensione tra gli Stati.

Ai sensi dell'art. 1, la Convenzione riconosce l'importanza di una protezione sufficiente ed efficace dei diritti degli autori, in ogni Paese contraente, sulle opere di interesse artistico, scientifico e letterario.

Essa si applica esclusivamente alle opere su menzionate, realizzate dai cittadini degli Stati parte, salvo il caso in cui detti Paesi decidano di estendere tale protezione anche alle medesime opere di autori non cittadini con domicilio sul proprio territorio nazionale. Peraltro agli autori di uno Stato contraente, per le opere edite e per quelle inedite negli altri Paesi parte, analogamente alla Convenzione di Berna, deve essere fornita la medesima protezione concessa ai propri autori nazionali, oltre a quella prevista dal presente Accordo¹⁸.

L'art. 4 della Convenzione dispone che essa si applichi alle opere di cui all'art. 1, ma non alle fotografie e alle opere d'arte applicata, fintanto che l'autore vive e fino a venticinque anni dal suo decesso, ad eccezione di talune categorie di opere per le quali la protezione è accordata a decorrere dalla data di prima edizione e almeno fino al successivo primo quarto di secolo. Resta che ogni singolo Paese parte, al quale viene presentata domanda di protezione di dette opere, ha la facoltà di stabilire il periodo di durata di tale diritto d'autore, tenendo conto delle disposizioni della Convenzione.

Importante, quindi, risulta l'art. 3 del presente Atto, in base al quale l'apposizione del simbolo del copyright, soddisfa l'adempimento domandato dai Paesi Parte che richiedono formalità tra le quali il deposito, la registrazione e la pubblicazione dell'opera all'interno dei propri confini nazionali¹⁹.

Il presente Accordo, ai sensi degli artt. 4-bis e 5, riconosce in capo all'autore la facoltà, a lui solo accordata, di tradurre e pubblicare l'opera; nonché a concedere a terzi la riproduzione, rappresentazione, traduzione e pubblicazione della stessa.

Ad ogni modo, ogni Paese parte può apportare eccezioni al diritto di riproduzione e rappresentazione, a patto di accordare a ciascuno di essi un adeguato livello di

¹⁸ Cnf. Art. 2, della Convenzione universale per il diritto d'autore.

¹⁹ Vedi Sirotti Gaudenzi A., *op. cit.* p. 58. Ai sensi dell'art. 6 è fornita la definizione di pubblicazione quale: "riproduzione in forma tangibile e la messa a disposizione del pubblico di esemplari dell'opera che permettano la lettura o la conoscenza visiva". Pertanto si può dedurre che i cataloghi delle opere d'arte, concesse in prestito per mostre e manifestazioni culturali, sono pubblicazioni ai sensi della presente Convenzione.

protezione effettiva, e ha la facoltà di limitare il diritto di traduzione degli scritti tenendo conto delle disposizioni di cui all'art. 5 della Convenzione.

La presente Convenzione, ai sensi degli artt. 5-bis, 5-ter e 5-quater, dispone anche di una serie di misure particolarmente favorevoli nei confronti dei paesi in via di sviluppo allo scopo di garantire anche ai relativi cittadini di potere accedere alla conoscenza²⁰.

5. Accordo per l'importazione di oggetti di carattere educativo, scientifico e culturale e relativi Annessi del 22 novembre 1950.

Il presente Trattato multilaterale relativo all'importazione di oggetti di carattere educativo, scientifico e culturale, comunemente noto come Accordo di Firenze, è stato adottato a Lake Success, New York, il 22 novembre 1950. Esso è stato registrato presso il Segretariato delle Nazioni Unite ed è entrato in vigore il 21 maggio 1952, come stabilito dal suo art. 11, tra i primi dieci Stati che l'hanno ratificato o accettato²¹.

Finora ne fanno parte 101 Paesi; l'ultimo ad aver depositato il proprio strumento è l'Armenia in data 23 agosto 2010.²²

Dal Preambolo si evince che, per gli Stati parte, il libero scambio delle diverse forme d'espressione dell'umanità - per mezzo di materiale culturale, scientifico ed educativo - è motivo di progresso e reciproca comprensione tra i popoli.

Viene anche sottolineato il ruolo dell'Unesco quale organizzazione avente scopi culturali, educativi e scientifici. L'Organizzazione delle Nazioni Unite per l'educazione, le scienze e la cultura deve contribuire alla reciproca conoscenza e comprensione tra le Nazioni. Essa persegue la finalità di favorire la cooperazione internazionale nei vari

²⁰ Vedi: Scialdone M., *"I profili internazionali del diritto d'autore"*, all'indirizzo online www.altalex.com/index.php?idnot=42530.

²¹ Cnf. art. 11 dell'Accordo per l'importazione di oggetti di carattere educativo, scientifico e culturale del 22 novembre 1950. Ai sensi dell'art. 12, gli Stati parte l'accordo hanno tempo sei mesi, a decorrere dalla data della sua entrata in vigore, per prendere tutti i provvedimenti necessari al suo corretto funzionamento. Per quelli che invece depositano gli strumenti dopo la data di entrata in vigore del trattato, il termine è fissato a tre mesi a partire dalla data del deposito. Gli stati parte hanno l'obbligo di presentare una relazione sulle misure da essi adottate per garantire la concreta applicazione del presente Accordo. L'Unesco trasmette tale rapporto a ciascuno Stato firmatario del Trattato e all'Organizzazione internazionale del Commercio.

²² Per l'Italia vedi Legge 9 marzo 1961, n 345, contenente autorizzazione alla ratifica e ordine di esecuzione, in G.U. n. 121 del 18 maggio 1961. Il testo dell'Accordo, in lingua ufficiale inglese e nella sua traduzione non ufficiale italiana, è consultabile agli indirizzi online: http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=12074&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html; <http://www.admin.ch/ch/i/rs/0631145141/index.html>.

Altri dati relativi al Trattato sono reperibili agli indirizzi online: www.normattiva.it; www.ubertazzi.it; www.camera.it; <http://ec.europa.eu/dgs/.../rei/.../1950-1959.html>.

rami dell'attività intellettuale; in particolare nel Preambolo si fa riferimento alla circolazione di pubblicazioni, libri, opere d'arte e ogni genere di documento utile.

Il presente Trattato ha per oggetto l'importazione di beni librari, opere d'arte e materiali scientifici, educativi e culturali elencati nei cinque Allegati del presente Accordo.

Ai sensi dell'art. 8, gli Stati contraenti interessati possono rivolgersi al direttore dell'Unesco per una consulenza qualora fossero in disaccordo sulla natura educativa, culturale o scientifica di un oggetto importato.

Ai sensi del Trattato i Paesi parte, nei limiti delle loro possibilità, si assumono una serie di impegni in materia di importazione di beni culturali, librari, scientifici, educativi e oggetti destinati ai non vedenti. Compito di detti Stati è quello di non applicare dazi doganali e altri oneri relativamente all'ingresso nel proprio territorio di beni realizzati in un altro Paese parte; tuttavia qualora lo ritenga necessario, lo Stato importatore può riscuotere tasse e altri oneri interni a patto che non siano superiori a quelli applicati ai prodotti nazionali di quella tipologia²³.

Ai sensi dell'art. 2, co. 1), co. 2) gli Stati contraenti s'impegnano a rilasciare i permessi necessari all'importazione dei beni predetti nonché, ai sensi dell'art. 3, co. 1), a fornire ogni possibile facilitazione, tra cui la concessione dei permessi e l'esenzione da tasse, dazi ed altri eventuali oneri interni, per l'importazione di materiali scientifici educativi e culturali, introdotti solo a fini di esposizione temporanea. Le autorità del Paese di importazione possono adottare tutte le misure necessarie in grado di assicurare la riesportazione dei beni al termine della mostra²⁴.

Gli Stati parte si assumono anche il compito di: promuovere il libero scambio dei beni enumerati agli annessi; eliminare o ridurre le barriere a tale libera circolazione; facilitare le procedure amministrative relative l'importazione di detti beni e il loro sdoganamento. Per motivi di sicurezza nazionale, il presente Trattato riconosce agli Stati contraenti, relativamente a particolari beni, il diritto di limitarne o vietarne l'importazione.

Al presente Accordo è allegato un Protocollo; quest'ultimo è stato concluso al fine di facilitare la partecipazione statunitense al Trattato.

²³ Cnf. Art. 1, dell'Accordo di Firenze del 22 novembre 1950.

²⁴ Cnf. Art. 3, co. 2), dell'Accordo di Firenze del 22 novembre 1950.

b) Atti non-vincolanti.

6. Raccomandazione per la protezione dei beni mobili culturali.

A Parigi la Conferenza generale dell'Unesco, giunta alla sua ventesima sessione, ha adottato la Raccomandazione per la protezione dei beni mobili culturali in data 28 novembre 1978; detto atto è il risultato di circa un mese di lavoro²⁵.

Dal Preambolo si evince l'interesse crescente del pubblico nei confronti dei beni culturali; a testimonianza di ciò si sottolinea il fatto che sia aumentato, a partire dalla seconda metà degli anni '50 del secolo scorso, il numero di mostre, musei, sedi espositive nonché delle transazioni in materia culturale. Questo incremento è considerato, dalla Conferenza generale, molto positivo e pertanto andrebbe incoraggiato.

Allo stesso tempo la Conferenza generale sottolinea come tale aumento di interesse e desiderio dell'utenza di conoscere i beni culturali comporti: una maggiore esposizione di detti beni al rischio di attività illecita; un aumento della probabilità di deterioramento e/o perdita durante il loro trasporto da un museo prestatore o istituzione analoga ad un museo richiedente. Il numero crescente dei pericoli, a cui le opere d'arte sono esposte durante il trasporto e le mostre, implica la stipula di polizze assicurative come forma di protezione finanziaria; tuttavia negli Stati in cui è inesistente un idoneo sistema di indennità statali, il costo dell'assicurazione risulta non sostenibile per molti musei. Ne consegue un impedimento per quanto concerne l'organizzazione di esposizioni temporanee tra i diversi paesi²⁶.

Per tali motivi la Conferenza generale invita gli Stati, tramite la presente Raccomandazione, a intensificare tutte le misure atte a garantire un'adeguata protezione delle opere d'arte, limitando simultaneamente i costi assicurativi²⁷.

La Raccomandazione si articola in quattro parti: definizioni (artt. 1-2), principi generali (artt. 3-10), misure raccomandate (artt. 11-24), e cooperazione internazionale (art. 25).

²⁵ Vedi Raccomandazione per la protezione dei beni mobili culturali nel sito dell'Unesco all'indirizzo online http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13137&URL_DO=_SECTION=201.html.

²⁶ Ai sensi dell'Art. 16 A) della presente Raccomandazione in ipotesi di scambi tra paesi, gli Stati parte dovrebbero adottare: i provvedimenti atti ad assicurare la protezione delle opere d'arte dai rischi derivanti dal trasporto e dalla mostra; un'idonea garanzia di indennizzo in ipotesi di danni conseguenti ad ogni tipo di rischio.

²⁷ Ai sensi dell'Art. 17 B) della presente Raccomandazione gli Stati, nel cui territorio transitano i beni culturali, devono assistere i musei coinvolti; devono anche, su richiesta delle istituzioni interessate, semplificare le procedure amministrative relative alla circolazione lecita dei beni culturali; proteggere le opere d'arte importate temporaneamente ai fini di mostre; assicurare che il trasporto delle opere rispetti i più elevati standard.

La presente Raccomandazione definisce i beni culturali mobili come “*tutti gli oggetti mobili che sono l’espressione e la testimonianza della creazione umana e dell’evoluzione della natura*”²⁸ aventi particolare interesse per l’archeologia, la scienza, la tecnica, la storia e la cultura; tra questi sono elencate le stampe, le sculture, i dipinti e le opere d’arte applicata.

Ai sensi dell’art. 1 B) della presente Raccomandazione, per protezione dei beni culturali s’intende: da un lato la prevenzione di tali beni da qualsiasi rischio a cui potenzialmente sono esposti; dall’altro lato la copertura del rischio effettuata tramite meccanismi di indennità statale, che mirano a sostituire l’assicurazione privata, o mediante accordi di mutua assicurazione²⁹.

Le opere d’arte sono un *unicum* insostituibile, parte integrante del patrimonio culturale dell’umanità; per tale ragione, la Raccomandazione invita gli Stati a garantirne la prevenzione e la copertura dei rischi tenendo in conto che beni differenti possono implicare l’adozione di misure diverse³⁰. Gli amministratori e i curatori dei musei, così come ogni altro soggetto responsabile della protezione dei beni culturali, hanno il dovere di fare tutto ciò che è nelle loro possibilità per assicurare la salvaguardia di detti beni da ogni genere di pericolo³¹. Va garantita quindi la sicurezza e l’integrità fisica delle opere d’arte tramite: l’adozione di idonei parametri ambientali (condizioni termo igrometriche, di luce, calore ecc.); la collaborazione di un pubblico sensibile e consapevole del valore dei beni culturali e della loro salvaguardia.

Ai fini della Raccomandazione, i musei e le altre istituzioni simili dovrebbero sviluppare tecniche di conservazione e restauro, disporre di sistemi di sicurezza e misure di controllo efficaci che contrastino qualsiasi tipo di attività criminale.

Per mezzo del presente strumento di *soft law*, la Conferenza generale raccomanda che tutti gli Stati parte, in conformità con la loro legge interna, adottino tutti i provvedimenti necessari a migliorare il finanziamento della copertura dei rischi e a prevenirli.

Per prevenire i rischi gli Stati membri dovrebbero: incoraggiare i musei e gli istituti analoghi a inventariare e a catalogare i beni di cui sono titolari; esortarli a rispettare gli

²⁸ Cnf. Art. 1 A) della Raccomandazione per la protezione dei beni mobili culturali.

²⁹ Tramite la mutua assicurazione si può realizzare la comunione o compensazione dei rischi; per mutua assicurazione s’intende “*l’associazione dei soggetti esposti al rischio al fine di ripartire fra tutti i danni che si verificheranno per alcuni di essi*”. Per approfondimenti vedi: Donati A., Volpe Putzolu G., *Manuale di diritto delle assicurazioni*, Giuffrè, Milano, 2009, p. 4ss.

³⁰ La prevenzione e la salvaguardia di detti beni, ai sensi dell’art. 9 della presente Raccomandazione, sono più importanti del risarcimento in ipotesi di danno o perdita proprio in virtù del fatto che ogni opera d’arte è diversa, quindi unica e insostituibile.

³¹ Cnf. Art. 4 della Raccomandazione per la protezione dei beni culturali mobili.

standard minimi di funzionamento museale; esortarli a dotarsi di sistemi di sicurezza durante il trasporto e le esposizioni temporanee d'arte; formare i professionisti del settore in modo che il personale sia adeguatamente qualificato e capace di collaborare in modo efficace alle operazioni di soccorso nei casi di calamità³².

Nel caso in cui i titolari dei beni culturali siano singoli individui o istituti privati, gli Stati membri dovrebbero: invitare detti proprietari a inventariare le loro collezioni; fornirli di incentivi e agevolazioni fiscali; fare loro consulenza specificatamente in relazione alle misure da adottare in caso di incendio. Ai sensi dell'art. 15, la Raccomandazione invita i governi a offrire assistenza tecnica e finanziaria a istituti religiosi e siti archeologici con l'obiettivo di assicurare che le opere d'arte ivi contenute siano salvaguardate da ogni forma di attività criminale.

Gli Stati membri hanno il compito di sensibilizzare i bambini, i giovani e gli adulti in materia di beni culturali facendo in modo che la cittadinanza venga a conoscenza dell'importanza e della necessità di proteggerli.

L'art. 19 prevede una serie di sanzioni e misure civili, penali e amministrative in ipotesi di reato; dispone di fornire, ai responsabili delle opere d'arte, tutte le informazioni relative a detti reati.

Gli artt. dal 21 al 24 riguardano le garanzie fornite dai governi relativamente alla copertura dei rischi; l'indennità statale copre parzialmente i rischi. La presente Raccomandazione prevede un risarcimento, per l'ente prestatore di opere d'arte a scopo di mostre, in ipotesi di danno o perdita; esorta i musei che hanno stipulato una polizza assicurativa a redigere un manuale di procedure relativo ai tipi di rischi e alla massima perdita stimata.

Il presente atto raccomanda agli Stati di collaborare con le organizzazioni che si occupano di prevenzione e copertura dei rischi, adottando anche accordi internazionali di collaborazione in tale ambito.

³² Cnf. Art 12 della Raccomandazione per la protezione dei beni culturali mobili.

Sezione II – Fonti regionali.

1. Atti dell'Unione Europea.

a) Atti vincolanti.

7. Regolamento CEE n. 3911/92 del Consiglio del 9 dicembre 1992 sostituito dal Regolamento CE 116/2009 relativo all'esportazione di beni culturali.

Il Regolamento CE 116/2009 relativo all'esportazione dei beni culturali è entrato in vigore il 2 marzo 2009³³; il presente atto, ai sensi del suo art. 11, ha sostituito il precedente Regolamento CEE 3911/92 entrato in vigore, in tutti gli Stati membri, il 30 marzo 1993³⁴.

Il fondamento giuridico del precedente Regolamento 3911/92 /Cee si ravvisa nel fatto che l'Unione Europea conserva delle competenze in materia di politica commerciale: *“la sua base giuridica deve essere ricondotta all'art. 113 del Trattato di Roma relativo alla politica commerciale comune a mente del quale l'uniformazione delle misure di liberalizzazione e la politica di esportazione devono essere fondate su principi uniformi”*³⁵. Il Regolamento ha lo scopo di assicurare un controllo uniforme degli scambi, in particolare delle esportazioni, aventi ad oggetto i beni culturali. Ciò si è reso necessario dopo l'abolizione delle dogane interne tra gli Stati membri della Comunità Europea e la derivante libera circolazione delle merci avvenuta il 1 gennaio 1993 come previsto dall'Atto Unico Europeo firmato a Lussemburgo il 17 febbraio 1986³⁶.

Nel Regolamento non è specificato cosa debba intendersi per bene culturale; non è possibile, infatti, ricavare una tale nozione senza riferirsi al suo annesso³⁷.

³³ Vedi Regolamento CE 116/ 2009 del Consiglio del 18 dicembre 2008 sull'esportazione dei beni culturali in G.U.C.E. n. L 39 del 10 febbraio 2009. Il Regolamento è entrato in vigore il ventesimo giorno successivo alla pubblicazione nella G.U.U.E. ai sensi del suo art. 12.

³⁴ Vedi Regolamento CEE 3911/92 del Consiglio del 9 dicembre 1992 sull'esportazione dei beni culturali in G.U.C.E. n. L 395 del 31 dicembre 1992. Tale Regolamento ha subito a più riprese, nel corso del tempo, numerose modifiche sostanziali, come indicato al secondo allegato del Regolamento CEE 116/2009, ad opera del Regolamento CEE n. 2469/96 del Consiglio, entrato in vigore il 27 dicembre 1996 (che ha modificato e integrato i beni enumerati nell'allegato del Regolamento al punto A e B), del Regolamento CE 974/2001 del Consiglio, entrato in vigore il 8 giugno 2001 (che ha modificato la rubrica B del medesimo allegato relativa ai valori monetari delle diverse tipologie di beni enumerati) e del Regolamento CE 806/2003 del Consiglio, in vigore dal 5 giugno 2003 (che ne ha modificato l'art. 8). Esso è entrato in vigore tre giorni dopo la pubblicazione della Direttiva 93/7 ai sensi del suo art. 11.

³⁵ Vedi: *Il mercato delle opere d'arte e i problemi della circolazione a livello europeo*, cit., p. 98; Frigo M., *La circolazione internazionale dei beni culturali*, cit., p. 49.

³⁶ Il mercato interno o unico avrebbe permesso a persone, merci e capitali di circolare liberamente all'interno della Comunità europea. La questione sarà sviluppata nel capitolo 2, Sezione I, par. 7 del presente lavoro.

³⁷ Lo stesso si può affermare per il Nuovo Regolamento n. 116 /2009. Cnf. Art. 1 Regolamento n. 3911/92 e Art. 1 Regolamento n. 116/2009.

Nell'allegato sono elencati quei particolari beni culturali, raggruppati in quattordici categorie, che sono ricompresi nella sfera di applicazione del Regolamento; ciò nonostante l'art 36 del Trattato di Maastricht riconosce agli Stati il diritto di ampliare la categoria dei predetti beni³⁸.

Il nuovo Regolamento 116/2009 si limita a consolidare il precedente, con poche innovazioni senza modificare sostanzialmente la disciplina³⁹. Esso è volto a impedire l'esportazione illecita del bene culturale dal territorio dell'UE; mira a garantire la protezione dei beni culturali, nella fattispecie ad assicurare che le esportazioni dei beni in oggetto siano sottoposte a controlli uniformi alle frontiere esterne della Comunità⁴⁰. Il Regolamento prevede all'art. 2 - come disponeva precedentemente il Regolamento CEE n. 3911/92, medesimo articolo - l'obbligo di presentare una licenza di esportazione qualora si intenda trasferire il bene in questione al di fuori del territorio comunitario.

Tale autorizzazione, valida in tutto il territorio della Comunità Europea, è rilasciata su richiesta dell'interessato dalle autorità competenti, individuate dai singoli ordinamenti nazionali, nel cui territorio il bene culturale si trovava lecitamente e in modo definitivo al 1 gennaio 1993. La licenza è necessaria sia per i beni esportati in via definitiva, sia per quelli usciti temporaneamente dal territorio comunitario, e quindi prestati, a scopo di mostre e manifestazioni culturali⁴¹.

I beni culturali, avente valore limitato, possono essere esportati senza certificato di esportazione; tuttavia un paese protezionista può negare la licenza fuori dall'UE⁴². Ai sensi dell'art. 4 la licenza è presentata all'ufficio doganale competente.

Ai sensi dell'art. 6 è prevista la cooperazione amministrativa tra gli Stati membri, i quali devono assistersi reciprocamente e stabilire, nei limiti delle loro possibilità, una collaborazione tra le autorità doganali e quelle competenti. L'art. 7 relativo alle misure

³⁸ Il Regolamento si affianca alla legislazione nazionale; consente a ciascuno Stato membro di mantenere il proprio ordinamento interno per tutti quegli oggetti che non sono ricompresi nelle categorie annesse al Regolamento. Vedi: Alibrandi T., Ferri P., *op. cit.*, p. 577.

³⁹ Cnf. Artt. 6 e 8 Regolamento n. 3911/92 e Artt. 6 e. 8 Regolamento n. 116/2009.

⁴⁰ Vedi: Schwarzenberg A. M., *Tutela e circolazione infra-comunitaria del patrimonio culturale*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna, 2000, pp. 349-356; Costanza M. (a cura di), *Commercio e circolazione delle opere d'arte*, CEDAM, Padova, 1999, pp.35-44; Frigo M., *op. cit.*, pp. 48-49; Alibrandi T., Ferri P., *op. cit.*, pp. 575-581; Amirante D., De Falco F., *op. cit.*, pp. 94-107; http://europa.eu/legislation_summaries/other/111017a_it.htm; http://www.ddcustomlaw.com/index.php?option=com_content&view=article&id=77%Aesportazione-di-beni-culturali&catid=1%Aultime&Itemid=50&lang=it; <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:L:2009:039:0001:0007:it:PDF>; www.sismu.org/ita/.../normativa-ue.

⁴¹ L'autorizzazione è necessaria per i beni figuranti nell' Allegato I del presente Regolamento (coincidente con l' Allegato A del Decreto legislativo del 24 gennaio 2004, n 42).

⁴² Cnf. Art. 2 co. 2 a), b), co. 3, Regolamento (CE) n. 116/2009.

di attuazione del presente atto rimanda all'art. 8 per quanto concerne la loro procedura di adozione. Ai sensi dell'art. 8, co. 1, un comitato ha funzione di assistere la Commissione⁴³.

L'art. 9 riguarda le sanzioni da irrogare nel caso in cui le norme del presente atto siano violate; sono i Paesi parte che le determinano e che ne garantiscono l'applicazione attraverso l'assunzione di ogni provvedimento che ne risulta necessario.

8. Direttiva CEE 93/7 del Consiglio del 15 marzo 1993 relativa alla restituzione di beni culturali usciti illecitamente dal territorio di uno stato membro, come modificata dalla Direttiva 96/100/CE e dalla Direttiva 2001/38/CE.

La Direttiva 93/7/CEE, come il Regolamento 3911/92 sopra descritto, è uno strumento giuridico comunitario volto a compensare eventuali problemi di perdita di efficacia della legislazione nazionale, in materia di tutela dei beni culturali, a seguito dell'abolizione delle frontiere interne tra gli Stati dell'Ue a partire dal 1 gennaio 1993⁴⁴. La realizzazione del mercato unico comportava infatti un elevato rischio di uscita definitiva di un bene culturale dal territorio di uno stato membro protezionista; per i Paesi parte era molto difficile esercitare i tradizionali controlli alla dogana sugli scambi intracomunitari relativi alle opere d'arte. Per tale ragione, con l'obiettivo di facilitare la restituzione dei beni culturali il Consiglio ha adottato, a breve distanza dal Regolamento 3911/92, la presente Direttiva⁴⁵.

Ai fini della presente normativa un bene per essere definito culturale deve essere qualificato dalla sua legge nazionale tra i beni appartenenti al patrimonio nazionale artistico, storico o archeologico e rientranti in una delle quattordici categorie di cui

⁴³ Cnf. Art 8 e Art. 10 del Regolamento 116/2009.

⁴⁴ Vedi Direttiva 93/7/CEE del Consiglio del 15 marzo 1993 relativa alla restituzione dei beni usciti illecitamente dal territorio di uno stato membro, in G.U. L. n. 74 del 27 marzo 1993, p. 74, modificata dalla Direttiva 96/100/CE del Parlamento europeo e del Consiglio del 17 febbraio 1997 (pubblicata in G.U. L. n. 60 del 1 marzo 1997, p. 59) e dalla Direttiva 2001/38/CE del Parlamento europeo e del Consiglio del 5 giugno 2001 (pubblicata in G.U. L. n. 187 del 10 luglio 2001, p. 43). In Italia la Direttiva è stata recepita con la legge 30 marzo 1998, n. 88 abrogata quasi totalmente dal D. lgs n. 490/99 e ora confluita nel Codice dei beni culturali e del paesaggio agli artt. 75-76-77. Tali dati sono consultabili all'indirizzo: <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=CONSLEG:1993L0007:20010730:it:PDF>.

⁴⁵ Vedi: Costanza M., *op. cit.*, pp. 44-47; Frigo M., *op. cit.*, pp. 52-57; Lanciotti A., *op. cit.*, p. 143 ss.; *Il mercato delle opere d'arte e i problemi della circolazione a livello europeo*, cit., pp. 101-106; Amirante D., De Falco F., *op. cit.*, pp. 108-130; Galletti A., *La tutela e la circolazione dei beni culturali nell'Unione Europea. La disciplina dei beni culturali nelle fonti di diritto europeo derivato: il regolamento 3911/92/CEE e la direttiva 93/7/CEE in Kore Europa Rivista online del centro di documentazione dell'UKE* disponibile all'indirizzo online <http://www.unkore.it/index.php/galletti#UjMZ97tGERg>.

all'allegato (coincidente con quello del Regolamento 3911/92/CEE)⁴⁶. A questi si aggiungono i beni culturali, non presenti nell'allegato, che rientrano tra quelli inventariati dai musei pubblici e dagli istituti religiosi, nonché presenti negli archivi e nei fondi di conservazione delle biblioteche.

La Direttiva riprende alcuni aspetti del sistema della Convenzione Unidroit sui beni rubati o illecitamente esportati ma non menziona direttamente il furto. Essa si applica a tutti i beni culturali esportati, da un Paese membro a un altro Stato dell'UE, in violazione delle norme di diritto pubblico del Paese d'origine, in materia di protezione del patrimonio nazionale dopo il 31 dicembre 1992. La Direttiva si applica altresì ai seguenti casi: beni usciti da uno stato membro in violazione del Regolamento 3911/92/CEE; beni che non rientrano dopo la scadenza del termine stabilito per una spedizione temporanea⁴⁷. La presente Direttiva pone obblighi di cooperazione tra le autorità statali a più livelli. Quest'ultime hanno il compito di localizzare i beni usciti in via illecita dal territorio dello stato membro che ne ha domandato la restituzione nonché quello di identificare il possessore. Esse devono inoltre: notificare agli stati membri interessati quando ritrovano, nel loro territorio, un bene culturale che con elevata probabilità è stato oggetto di spedizione illecita; impedire la mancata restituzione del bene culturale; collaborare con lo stato membro interessato al fine di garantire le misure necessarie alla conservazione fisica del bene⁴⁸.

Ai sensi dell'art. 14, la Direttiva chiarisce che *“ciascuno stato membro può estendere l'obbligo della restituzione a categorie di beni culturali non comprese nell'allegato”* e che *“può applicare il regime previsto dalla presente direttiva alle richieste di restituzione di beni culturali usciti illecitamente dal territorio di altri Stati membri anteriormente al 1 gennaio 1993”*⁴⁹.

Tuttavia solo lo Stato membro dal cui territorio il bene culturale è uscito in violazione della legge interna, e non il privato proprietario, può richiederne la restituzione avvalendosi delle disposizioni della presente Direttiva. Il giudice straniero competente controlla che il bene in questione sia effettivamente qualificato come culturale e oggetto

⁴⁶ Cnf. Art. 1, sub 1), della Direttiva 93/7/CEE.

⁴⁷ Cnf. Art. 1, sub 2), della Direttiva 93/7/CEE. Viene menzionato in questo articolo il caso del bene uscito licitamente dal territorio dello Stato membro a seguito di un prestito per mostre e manifestazioni temporanee ma non rientrato al termine della data fissata di fine prestito.

⁴⁸ Cnf. Art. 4, sub 1), sub 2), sub 4), sub 5), della Direttiva 93/7/CEE.

⁴⁹ Cit. Art. 14, della Direttiva 93/7/CEE. Vedi: Savino M., *La circolazione illecita*, in Casini L. (a cura di), *op. cit.*, pp. 163-166.

di spedizione illecita dal territorio dello stato membro richiedente⁵⁰. Il giudice dello Stato addito accerta anche che il tempo limite, per presentare la richiesta di restituzione, sia stato rispettato e che sia pagato un equo indennizzo al possessore del bene che l'abbia acquistato con la dovuta diligenza.

La presente normativa, all'art. 1 co. 6) e 7), distingue infatti tra il possessore e il detentore del bene culturale; solo al primo spetta un equo indennizzo, nel caso di restituzione del bene, qualora dimostri di averlo acquistato in buona fede dovuta a diligenza. L'onere di pagare tale indennizzo ricade sullo Stato richiedente al momento della restituzione del bene culturale⁵¹.

Per quanto riguarda il tempo limite la Direttiva, ai sensi dell'art. 7, stabilisce che lo Stato richiedente, a decorrere dalla data in cui viene a conoscenza del luogo nel quale si trova il bene e dell'identità del suo attuale possessore, ha tempo fino ad un anno per esercitare la prescrizione. Tuttavia la Direttiva, salvo per alcune categorie, fissa i termini della prescrizione entro il trentesimo anno a partire dal momento in cui il bene culturale è uscito in via illecita dal territorio di uno Stato membro; se il bene apparteneva a collezioni pubbliche o ecclesiastiche l'azione di restituzione decade passato il sessantacinquesimo anno.

9. Direttiva 2006/115/CE che abroga la Direttiva 92/100/CEE concernente il diritto di noleggio, il diritto di prestito e taluni diritti connessi al diritto d'autore in materia di proprietà intellettuale.

La Direttiva 2006/115/CE relativa il diritto di noleggio, il diritto di prestito e taluni diritti connessi al diritto d'autore in materia di proprietà intellettuale è entrata in vigore il 25 gennaio 2007⁵². Essa sostituisce la precedente Direttiva 92/100/CEE recepita in Italia con d. lgs. n. 685 del 16 novembre 1994⁵³ e modificata a più riprese in modo

⁵⁰ Cnf. Art. 8 della Direttiva 93/7/CEE.

⁵¹ Cnf. Art. 9 e 10, della Direttiva 93/7/CEE. Ai sensi del suo art. 11, Lo Stato membro richiedente ha il diritto di esigere un rimborso da parte dei responsabili dell'uscita illecita del bene in oggetto dal suo territorio.

⁵² Vedi Direttiva 2006/115/CE del Parlamento Europeo e del Consiglio del 12 dicembre 2006 concernente il diritto di noleggio, il diritto di prestito e taluni diritti connessi al diritto di autore in materia di proprietà intellettuale, in G.U.U.E n. L. 376 del 27 dicembre 2006. L'art. 15 della presente Direttiva stabilisce che essa entra in vigore ventotto giorni dopo la data della sua pubblicazione in G.U.U.E.

⁵³ Vedi: Direttiva 92/100/CE del Consiglio del 19 novembre 1992 concernente il diritto di noleggio, il diritto di prestito e taluni diritti connessi al diritto di autore in materia di proprietà intellettuale, in G.U.C.E n. L. 346 del 27 novembre 1992.

sostanziale “con l’obiettivo dichiarato di offrire una migliore chiarezza interpretativa e l’armonizzazione delle legislazioni nazionali in tema”⁵⁴.

Dal preambolo si evince che: l’importanza attribuita al prestito delle opere protette dal diritto d’autore sta aumentando, anche perché il settore registra una crescita del fenomeno della pirateria; il riconoscimento del diritto di prestito garantisce alle opere oggetto del diritto d’autore un’adeguata tutela giuridica, contribuendo allo sviluppo economico e culturale dell’Unione Europea.

Il Preambolo prevede che gli Stati parte della Comunità Europea riconoscono, a particolari categorie di titolari, i diritti di noleggio e di prestito; che la mancanza di vantaggi di natura economica e/o commerciali si ha quando un’istituzione aperta al pubblico concede un prestito il quale comporta un pagamento inferiore a quello che servirebbe per coprire le spese legate al funzionamento istituzionale.

Si sottolinea anche la necessità di prevedere un regime specifico per proteggere i diritti degli autori relativamente al prestito pubblico e che la presente Direttiva pone il divieto di esercitare il diritto di prestito armonizzato in modo da causare una celata restrizione al commercio fra gli Stati parte.

La Direttiva consta di 16 articoli suddivisi in tre capi: il primo è relativo al diritto di noleggio e di prestito; il secondo fa riferimento alla tutela dei diritti che sono connessi a quello d’autore; l’ultimo capo riguarda le disposizioni comuni.

Ai sensi dell’art. 2, co. 1, b) viene fornita la definizione di prestito quale “*cessione in uso dell’opera, per un periodo limitato di tempo ma non ai fini di un beneficio economico o commerciale diretto o indiretto, quando il prestito viene effettuato da istituzioni aperte al pubblico*”⁵⁵.

L’art. 3 co. 1 elenca tutti i soggetti a cui la Direttiva riconosce un diritto esclusivo di autorizzare o negare il prestito; tale diritto può essere trasferito, ceduto o dato in uso a terzi sulla base di licenze stabilite da contratto (art. 3, co. 3).

L’ambito di applicazione della Direttiva riguarda: tutte le opere protette dal diritto d’autore che in data 1 luglio 1994 risultavano ancora tutelate dalle leggi degli Stati in relazione a detto diritto o conformi ai requisiti di tutela posti dalla Direttiva; i contratti adottati prima del 19 novembre 1992.

⁵⁴ Sirotti Gaudenzi A., *op. cit.*, p. 42.

⁵⁵ Cit. Art. 2, co. 1, lett. b) della Direttiva 2006/115/CE.

10. Decisione n. 1855/2006/CE del Parlamento europeo e del Consiglio del 12 dicembre 2006 che istituisce il programma cultura (2007-2013).

La Decisione n. 1855 relativa all'istituzione del programma cultura, operativo dal 1 gennaio 2007 fino al 31 dicembre 2013, è entrata in vigore il 28 dicembre 2006 sulla base dell'art. 15⁵⁶.

La presente Decisione ha lo scopo di incoraggiare la diversità culturale e linguistica degli europei, rendendoli consapevoli delle differenze che li contraddistinguono ma anche dei valori e delle radici culturali che li accomunano.

Il retaggio culturale comune è alla base dell'identità degli europei, cittadini di una società democratica, paritaria, solidale e rispettosa dei diritti umani, pertanto deve essere avvalorato così da favorire la visibilità dell'Unione Europea al suo esterno.

Nel Preambolo del presente strumento si evidenzia la necessità di proteggere la diversità culturale europea e che è possibile raggiungere lo scopo suddetto promuovendo la collaborazione e gli scambi, in materia culturale, tra gli Stati membri. È inoltre opportuno sviluppare una più stretta collaborazione tra gli operatori culturali, sostenere le istituzioni che si occupano di cooperazione culturale europea e facilitare l'accesso alla cultura ad un numero di individui più ampio possibile al fine di contrastare fenomeni di esclusione sociale e promuovere l'emergere della cittadinanza europea.

Dal preambolo si evince, infatti, l'esistenza di una correlazione tra cultura ed esclusione sociale; più le persone sono colte e meno tendono a fare disparità tra i sessi e a essere razziste e xenofobe.

Infine nel preambolo è evidenziata l'importanza delle industrie culturali in quanto costituiscono una rilevante fonte di occupazione e contribuiscono allo sviluppo economico dell'Unione Europea.

Con la presente Decisione, ai sensi dell'art. 1, è stato istituito il Programma cultura 2007-2013⁵⁷ il cui obiettivo generale consiste nel favorire la promozione di uno spazio culturale comune agli europei e incentrato sul medesimo patrimonio. Al Programma è stato destinato un budget complessivo di circa 400 milioni di euro, come stabilito dall'art. 2, co. 1, della Decisione, e possono partecipare tutti i settori e le categorie di

⁵⁶ Vedi Decisione CE 1855/2006 del PE e del Consiglio del 12 dicembre 2006 che istituisce il programma cultura (2007-2013) in G.U.U.E n. L 372 del 27 dicembre 2006. Essa è stata modificata dalla decisione n. 1352 del PE e del Consiglio del 16 dicembre 2008, pubblicata in G.U.U.E. n. L 348 del 24 dicembre 2008, entrata in vigore il 25 dicembre dello stesso anno, relativamente all'art. 8, co. 3, e all'art. 9, co. 3; nel primo caso il paragrafo è stato sostituito, nel secondo eliminato.

⁵⁷ Esso favorisce la libertà d'espressione, la comprensione e il rispetto reciproco, all'interno del territorio comunitario, fornisce un valido aiuto per contrastare ogni forma di discriminazione rafforzando in questo modo gli obiettivi trasversali comunitari.

operatori culturali ad eccezione di quelli in ambito di audiovisivo. Il programma è accessibile, ai sensi dell'art. 5, agli Stati dell'Unione Europea, a quelli dei Balcani occidentali e consente la collaborazione con altri paesi terzi purché abbiano concluso specifici accordi con L'Unione Europea. È consentita anche la collaborazione con le organizzazioni attive nel settore culturale e di rilievo internazionale quali ad esempio l'Unesco⁵⁸.

Tre sono gli assi del Programma: favorire la mobilità degli operatori del settore culturale, la circolazione transnazionale delle opere d'arte e dei prodotti culturali, e il dialogo e gli scambi in materia culturale⁵⁹.

Il Programma persegue i tre assi o obiettivi specifici attraverso: la promozione di attività di interesse culturale; favorendo le istituzioni che in Europa operano in ambito culturale; incoraggiando la diffusione dei dati raccolti e attività finalizzate a rafforzare l'incidenza dei progetti culturali⁶⁰.

Relativamente al primo aspetto, sono promossi progetti di cooperazione pluriennali finalizzati a concretizzare varie attività di natura culturale in linea con i tre obiettivi specifici del Programma. Ciascun progetto dura almeno tre anni, coinvolge come minimo sei operatori nel settore culturale, di sei diversi Stati che hanno aderito al Programma, e non può durare più di un quinquennio. Alla realizzazione di questi progetti è destinato poco meno di un terzo della dotazione finanziaria annuale del programma.

Il Programma, in materia di sostegno ad azioni culturali, incoraggia i progetti di cooperazione creativi e innovativi, coinvolgenti almeno tre operatori provenienti da uno o più settori di tre differenti Stati che ne sono parte, e di durata non superiore ai due anni. Alle azioni di cooperazione è destinato circa il 29% della dotazione finanziaria annuale del programma mentre a quelle speciali, così denominate per la dimensione e il peso consistente, il 16% del bilancio dell'anno. Grazie alle azioni speciali, le attività intraprese dalla Comunità hanno una maggiore visibilità dentro e fuori il territorio dell'Unione Europea.

Al fine di conseguire i tre obiettivi stabiliti nel programma, sono erogate delle sovvenzioni alle istituzioni culturali, presenti in Europa, che sono già attive o che intendono esserlo nel settore culturale al fine di agevolarle nei costi di funzionamento.

⁵⁸ Cnf. Art. 6 Decisione CE 1855/2006 del PE e del Consiglio del 12 dicembre 2006.

⁵⁹ Cnf. Art. 3 Decisione CE 1855/2006 del PE e del Consiglio del 12 dicembre 2006.

⁶⁰ Cnf. Art. 4 Decisione CE 1855/2006 del PE e del Consiglio del 12 dicembre 2006.

Infine il programma sostiene studi e analisi nel settore della cooperazione culturale europea al fine di accrescere il numero e la qualità dei dati raccolti, nella fattispecie in materia di circolazione delle opere d'arte, del dialogo interculturale e della mobilità degli operatori del settore culturale⁶¹.

Ai sensi dell'art. 8 co. 1, come da allegato, è prevista una Commissione con il compito di adottare una serie di misure atte a concretizzare il Programma nonché con funzione di controllo e valutazione dello stesso rispetto ai tre assi, in modo da poterli rivedere in caso di scostamento con i risultati ottenuti. La Commissione, coadiuvata da un Comitato, fornisce una valutazione esterna e imparziale del programma e ha tempo fino alla fine del 2010 per presentare una relazione intermedia, sui risultati conseguiti, al Parlamento Europeo, al Consiglio, al Comitato economico e sociale europeo e al Comitato delle regioni. Essa ha tempo fino alla fine del 2011 per comunicare la continuazione del Programma alle istituzioni predette; inoltre entro la fine del 2015 deve presentare loro una relazione di valutazione finale⁶².

La Commissione utilizza i punti di contatto cultura per intensificare la circolazione delle informazioni finalizzate alla concretizzazione del Programma e può destinare premi, a singoli individui o a organizzazioni culturali, per i progetti realizzati nel campo di applicazione del Programma.

b) Atti non-vincolanti.

11. Lending to Europe, Recommendations on collection mobility for European museums.

Il presente manuale è stato elaborato nell'aprile 2005 da un gruppo di esperti, su richiesta della Presidenza del Consiglio dell'Unione Europea, per dare applicazione alla risoluzione del Consiglio n. 13839/04 relativa al progetto cultura per il biennio 2005-2006⁶³. Il manuale presenta una serie di raccomandazioni volte a sostenere il prestito, a lungo e a breve termine, di opere d'arte tra musei e sedi espositive d'Europa; ha

⁶¹ Cnf. Allegato annesso alla Decisione CE 1855/2006 del PE e del Consiglio del 12 dicembre 2006.

⁶² Cnf. Art. 13, co. 3, Decisione CE 1855/2006 del PE e del Consiglio del 12 dicembre 2006.

⁶³ Vedi: Ronald de Leeuw, *Lending to Europe, Recommendations on collection mobility for European museums*, [s.l.: s.n.], 2005 online all'indirizzo <http://www.lending-for-europe.eu/documents/policy-documents/?type=98>; Chiavarelli I., *Il prestito e lo scambio*, in Casini L., (a cura di), *op. cit.*, pp. 117-119.

funzione di guida pratica per i responsabili museali, in particolare per i *registrar*⁶⁴, e si articola in cinque capitoli ai quali si aggiungono sei appendici.

L'introduzione funge da primo capitolo, mentre la conclusione da penultimo.

Nell'Introduzione viene sottolineata l'importanza dei beni culturali, che in quanto parte del patrimonio culturale vanno protetti e trasmessi ai posteri, e dei musei in quanto luoghi predisposti alla loro conservazione e valorizzazione nonché punti di contatto tra culture diverse. Si sottolinea che lo scambio di opere d'arte è uno dei principali compiti a cui un museo deve adempiere in quanto questa attività incide pesantemente sulla stessa sopravvivenza di detta istituzione a prescindere dalle sue dimensioni. Nella prima appendice, alla quale il primo capitolo rimanda, sono elencate le rispettive dieci motivazioni per le quali un museo concede o meno un prestito⁶⁵.

Nel primo capitolo viene da un lato sottolineata la necessità da parte dei musei europei di divenire maggiormente competitivi realizzando grandi eventi, dall'altro messo in luce come la maggior parte dei beni museali siano relegati nei depositi⁶⁶.

Il secondo capitolo, relativo alla metodologia di lavoro, si articola in tre sotto capitoli: il primo di questi fa riferimento agli obiettivi che hanno portato alla stesura del presente manuale; il secondo al tipo di approccio seguito dagli esperti; e il terzo riguarda i portatori di interesse e potere d'influenza che hanno preso le decisioni in tale materia. Un primo livello di decisioni sono state adottate dai musei attraverso l'istituzione di un sistema di autoregolamentazione, un secondo dagli Stati membri⁶⁷ infine, ad un terzo livello si individuano le Istituzioni dell'UE.

Gli esperti ritengono che nel settore museale siano già presenti una serie di buone prassi le quali andrebbero individuate e diffuse nonché integrate con le raccomandazioni da loro elaborate al fine di sostenere in particolare modo la mobilità delle opere di quei musei europei che nel tempo sono stati poco partecipi nell'organizzazione di prestigiosi eventi internazionali⁶⁸. Gli esperti, oltre ad occuparsi della procedura di prestito, hanno preso in considerazione le barriere allo scambio di opere d'arte tra i musei e istituzioni

⁶⁴ Per approfondimenti sulla figura e sul ruolo del *registrar* si rimanda al Capitolo 2, Sezione II, par. 9 e sub. par. 9.1, di questa tesi.

⁶⁵ Relativamente alle motivazioni che spingono le istituzioni museali a prestare opere d'arte si rimanda al Capitolo 2, Sezione I, par. 4 di questa tesi.

⁶⁶ Nel 2003 a circa 400 musei europei fu chiesto di compilare un questionario; dalle risposte emerse che circa tre quarti degli oltre 300 milioni di beni in loro possesso risultavano inaccessibili al pubblico in quanto abbandonati nei depositi.

⁶⁷ Essi hanno il potere di contribuire alla promozione, integrazione e applicazione delle buone prassi in materia di prestito tra le istituzioni museali dell'Unione Europea, nonché di modificare le leggi nazionali relative a tale attività.

⁶⁸ Ronald de Leeuw, *op. cit.*, p. 9.

analoghe come le *loan fees* e i *trust*. Si sono occupati del delicato tema delle molte tipologie di polizze assicurative d'arte, delle indennità statali, dei diritti di riproduzione delle immagini e della figura e dei compiti del *registrar*; queste tematiche sono trattate, in modo approfondito, nel terzo capitolo del presente manuale.

Il quarto capitolo è costituito da poche righe di conclusione in cui gli esperti esprimono la loro opinione sul lavoro svolto; esplicitano che le raccomandazioni da loro elaborate vanno considerate come un punto di inizio in materia di scambio culturale, invitando i tre portatori d'interesse e potere d'influenza, individuati nel secondo capitolo, a promuoverle e ampliarle, e il Consiglio d'Europa ad approvarle in modo da semplificare la loro applicazione sul duplice livello nazionale ed europeo.

L'ultimo capitolo è costituito da quattro tabelle che riassumono in maniera schematica i punti salienti trattati nel presente manuale, in particolare nel capitolo terzo.

Interessanti risultano essere, relativamente alla procedura di prestito, le appendici n. 4 relativa ai principi generali che regolano lo scambio di beni culturali tra i musei e l'appendice n. 5 costituita dallo *standard facilities report* elaborato dal gruppo dei *registrar* del Regno Unito.

12. Action Plan for the EU Promotion of Museums Collection Mobility and Loan Standards.

Il Consiglio dell'Unione Europea ha adottato il presente documento, in materia di promozione della mobilità delle collezioni museali e politiche di prestito, nell'ottobre del 2006 posteriormente ad una Conferenza svoltasi a Manchester nello stesso mese dell'anno prima e di una ad Helsinki nel luglio del 2006⁶⁹.

Sei gruppi di esperti, coadiuvati dalla Rete delle Organizzazioni museali d'Europa (NEMO)⁷⁰, hanno avuto l'incarico di stendere e implementare i contenuti del presente

⁶⁹ Vedi Action Plan all'indirizzo online www.lending-for-europe.eu/.../Action_Plan_for_the_EU_Promotion.pdf. Nella conferenza che ha avuto luogo ad Helsinki il 20 e 21 luglio 2006 è stato discusso il progetto di testo del presente Piano d'azione. Per approfondimenti vedi: *Encouraging the mobility of collection in European Conference report*, Helsinki, 20-21 luglio 2006 online all'indirizzo http://www.nemo.org/fileadmin/Dateien/public/topic/Collection_Mobility/Members/Bericht_Konferenz_2006_Helsinki.pdf.

⁷⁰ Nemo è un'associazione fondata nel 1992 e finanziata con i fondi europei. La Rete rappresenta la comunità dei musei d'Europa e ha componenti in 32 nazioni. Attualmente l'associazione organizza, una volta all'anno, una conferenza in cui vengono discusse le problematiche in materia di gestione museale; l'ultima ha avuto luogo a Bucharest tra l'1 e il 3 novembre 2013. L'Associazione si prefigge lo scopo di sostenere lo scambio dei beni artistico-culturali favorendo i contatti e la creazione di partnership tra le istituzioni museali. In questo modo gli attori coinvolti vengono incentivati a condividere informazioni in materia di procedure di prestito. Per approfondimenti vedi il sito www.ne-mo.org.

Piano d'azione dando così applicazione, assieme ai *Lending to Europe*, alla risoluzione del Consiglio n. 13839/04. Esso contiene una serie di indicazioni pratiche volte a ridurre le barriere al prestito dei beni artistico-culturali.

Il Documento si articola in quattro punti indicati con lettere: Introduzione (A), Obiettivi (B), Aree di azione (C) e Attuazione (D).

Anche nell'Introduzione del presente Piano d'azione, come in quella del *Lending to Europe*, è sottolineato il ruolo dei musei quale luoghi destinati alla conservazione e valorizzazione dei beni culturali; viene anche qui esplicitato che uno dei compiti più importanti di un museo è quello di prestare i propri beni ad altre istituzioni dello stesso tipo. Lo scopo è quello di agevolare l'accesso e la fruizione, da parte di un pubblico più ampio possibile comprendente i cittadini europei, del ricco patrimonio culturale degli Stati membri⁷¹.

Secondo gli esperti, con l'obiettivo di promuovere i prestiti delle opere d'arte, sarebbe opportuno che le istituzioni museali e similari interessate da tali procedure trovassero nuove modalità per costruire e sviluppare rapporti di reciproca fiducia⁷². I musei, che ricevono e prestano a loro volta beni artistici, dovrebbero anche condividere maggiormente le buone prassi e in generale trovare modi innovativi per intensificare i reciproci rapporti di collaborazione; ciò permetterebbe una riduzione dei costi sostenuti nello svolgimento di tale attività⁷³.

Nel secondo punto del presente Documento viene data importanza al principio di sussidiarietà; in linea con tale principio, e nel rispetto delle singole legislazioni dei Paesi parte, dovrebbe infatti essere creato il contesto atto a favorire lo scambio delle singole opere e delle collezioni museali.

Il terzo punto del Piano d'azione considera le sette aree tematiche precedentemente trattate nel *Lending to Europe*: gestione del prestito, indennità statali, accordi di assicurazione e non assicurazione delle opere d'arte, immunità da sequestro, prestiti a lungo termine e per mostre contro corrispettivo economico, trust e digitalizzazione. I gruppi di esperti hanno in questo caso formulato una serie di risposte concrete alle problematiche affiorate nelle suddette aree⁷⁴.

⁷¹ Cnf. Punto A dell'Action Plan del 17 Ottobre 2006, pp. 2 e 3.

⁷² Cnf. Punto B dell'Action Plan del 17 Ottobre 2006, pp. 4 e 5.

⁷³ Per approfondimenti vedi: *A report on practical ways to reduce the cost of lending and borrowing of cultural object among member states of the European Union* all'indirizzo online ec.europa.eu/culture/our-policy-development/policy-documents/omc-working-groups_en.htm.

⁷⁴ Cnf. Punto C dell'Action Plan del 17 Ottobre 2006, pp. 6-19.

Il presente Documento tratta dell'indennità statale quale uno degli strumenti che consentono la riduzione degli ingenti costi di assicurazione; essa può quindi sostituire l'assicurazione privata offrendo una valida copertura a tutti i beni artistico-culturali scambiati per garantire un beneficio pubblico. Nel presente Piano d'azione sono poi state elaborate altre proposte, oltre alle indennità statali, volte a ridurre i costi derivanti dall'assicurazione privata delle opere d'arte; gli accordi di auto- assicurazione e di non-assicurazione⁷⁵.

Al fine di evitare il mancato prestito tra enti culturali di Paesi diversi, a causa della paura del prestatore di non ritornare in possesso del bene oggetto della richiesta a seguito del sequestro, uno Stato membro può garantire al prestatore la protezione dei beni esportati in via temporanea, ai fini di esposizione, da ogni genere di sequestro per tutto il periodo in cui l'opera è in mostra⁷⁶.

Nell'*Action Plan* le *loan fees* (prestito di beni culturali a pagamento) sono ritenute un limite allo scambio di opere d'arte gravanti sui bilanci museali; esse non dovrebbero essere praticate, o esserlo limitatamente, in modo da non sottrarre risorse da destinare a favore della comunità dei cittadini. I prestiti a lungo termine sono invece considerati positivamente; essi permetterebbero da un lato di incrementare le collezioni museali, dall'altro di garantire un'utilità pubblica e valorizzare i musei di più piccole dimensioni. Infine le istituzioni museali dovrebbero investire nella digitalizzazione delle opere e collezioni al fine di agevolarne l'accesso, favorirne i prestiti e aumentare il numero e la qualità delle informazioni su dette collezioni nei confronti di un pubblico più ampio possibile. I musei dovrebbero anche costruire e sviluppare rapporti di fiducia attraverso varie modalità quali ad esempio la realizzazione di conferenze volte a intensificare i contatti tra gli attori coinvolti, la creazione di laboratori finalizzati all'accrescimento delle competenze professionali e realizzando co-produzioni.

⁷⁵ Per approfondimenti sulle forme di garanzia governativa e gli altri strumenti che consentono di ridurre gli alti costi dell'assicurazione privata delle opere d'arte per mostre si rimanda al Capitolo 2, Sezione II, parr. 12.2 e 12.3 di questa tesi.

⁷⁶ Cnf. Punto C dell'*Action Plan* del 17 Ottobre 2006, pp. 12-13.

2. Atti del Consiglio d'Europa.

a) Atti vincolanti.

13. Convenzione culturale europea varata a Parigi il 19 dicembre 1954.

Il presente strumento di hard law è entrato in vigore il 5 maggio 1955 a seguito della ratifica da parte dei primi tre Stati⁷⁷. A oggi la Convenzione risulta ratificata da 50 Paesi: i 47 Stati parte del Consiglio d'Europa ai quali si aggiungono la Bielorussia, il Kazakistan e la Santa Sede.⁷⁸

La Convenzione consta complessivamente di 11 articoli, i primi cinque sono relativi all'oggetto e alle finalità del presente Trattato mentre i successivi fanno riferimento al campo di applicazione della Convenzione e alle modalità di ratifica o adesione.

Il presente strumento normativo è finalizzata, come emerge dal Preambolo, a proteggere e ad accrescere gli aspetti culturali condivisi dai popoli d'Europa attraverso la realizzazione di una maggiore unione tra gli Stati contraenti e lo sviluppo di una politica culturale comune.

Gli Stati parte, ai sensi dell'art. 1, sono tenuti a proteggere il patrimonio culturale dell'Europa e a favorirne lo sviluppo. Essi s'impegnano a promuovere lo studio della propria storia, lingue, civiltà, nonché quelle degli altri Stati parte, all'interno dei confini nazionali e comunitari, favorendo la reciproca conoscenza e rispetto tra gli europei⁷⁹.

Gli Stati Contraenti cooperano allo sviluppo di progetti culturali europei e per tale ragione, oltre che per incoraggiare lo studio di lingue, storia e civiltà d'Europa, s'impegnano nei limiti del loro potere, come stabilito dall'art. 4, a semplificare le formalità in materia di mobilità delle persone e circolazione delle opere d'arte e beni culturali.

Ciascuno Stato membro deve adottare i provvedimenti idonei a garantire la protezione e ad agevolare l'accesso delle opere d'arte e dei beni culturali di cui è titolare; tali beni infatti fanno parte del comune patrimonio culturale da salvaguardare e sviluppare.

Ai sensi dell'art. 6, co 5, gli Stati membri hanno l'obbligo di comunicare al Segretario Generale del Consiglio d'Europa le misure da essi intraprese al fine di dare applicazione alle norme della Convenzione; quest'ultime non hanno il potere di incidere sulle norme

⁷⁷ In Italia la Convenzione è entrata in vigore il 16 maggio 1957. Essa è stata recepita nell'ordinamento interno con la legge n. 268 del 19 febbraio 1957, contenente autorizzazione alla ratifica e ordine di esecuzione, pubblicata in G.U. n. L. 115 del 6 maggio 1957.

⁷⁸ Vedi: Convenzione culturale europea del 19 dicembre 1954 in Trattati del Consiglio d'Europa serie n. 18 all'indirizzo online <http://conventions.coe.int>; www.admin.ch/opc/it/.../0.440.1.pdf.

⁷⁹ Cnf. Art. 2 della Convenzione culturale europea del 19 dicembre 1954.

degli accordi bilaterali già sottoscritti dagli Stati membri in materia culturale né su quelli futuri.

14. Convenzione europea sulle infrazioni coinvolgenti i beni culturali (c.d. Convenzione di Delfi).

La Convenzione di Delfi, sugli illeciti relativi ai beni parte del patrimonio culturale europeo, è stata aperta alla firma degli Stati membri del Consiglio d'Europa, e all'adesione di tutti gli altri Paesi, nell'omonima città greca in data 23 giugno 1985⁸⁰.

Attualmente il Trattato in esame, firmato solo da sei Stati europei tra cui l'Italia in data 30 luglio 1985, non è ancora entrato in vigore mancando il numero minimo di ratifiche indispensabili a tale scopo⁸¹.

La Convenzione, qualora entrasse in vigore, diventerebbe un ulteriore strumento a disposizione del Consiglio d'Europa per proteggere il patrimonio culturale degli Stati membri; essa si prefigge lo scopo di contrastare tutte le infrazioni relative ai beni culturali, in particolare ma non solo, quelle indicate alla terza appendice della stessa⁸².

Il Trattato si fonda, come esplicitato nel preambolo, sulla solidarietà e sulla cooperazione tra gli Stati contraenti e predispone, infatti, una serie di meccanismi capaci di contrastare concretamente i crimini a danno di tutti i beni elencati nell'appendice n. 2 e di quelli che, pure non figurando in tale lista annessa allo stesso, presentano valore culturale e scientifico⁸³.

L'art. 4, in particolare invita gli Stati membri a sensibilizzare i propri cittadini in materia di protezione dei beni culturali mentre l'art. 5 raccomanda la collaborazione tra Stati per prevenire gli illeciti e ritrovare quei beni che ne sono stati interessati; per quest'ultimi la Convenzione dispone l'azione di restituzione (artt. da 6 a 11).

Ai sensi degli artt. 6 e 7 gli Stati membri dovrebbero fare tutto ciò che è in loro facoltà per restituire i beni culturali ritenuti oggetto di rimozione illecita, ritrovati nei rispetti territori nazionali, e comunicare alle parti coinvolte l'avvenuto recupero di quest'ultimi, fornendo tutti i dati necessari all'identificazione del bene nonché relativi alle circostanze del ritrovamento.

⁸⁰ Vedi: Convenzione europea sulle infrazioni relative ai beni culturali del 23 giugno 1985 in Trattati del Consiglio d'Europa serie n. 119 all'indirizzo online <http://conventions.coe.int>.

⁸¹ I primi tre Stati ad avere firmato il Trattato sono la Grecia, il Liechtenstein e il Portogallo. Nello stesso anno la Convenzione è stata firmata, oltre che dall'Italia, anche da Cipro e dalla Turchia. Nessuno Stato a oggi ha tuttavia ratificato la Convenzione, la quale entrerà in vigore, come disposto dall'art. 21 della stessa, dopo la ratifica da parte dei primi tre Stati.

⁸² Vedi Appendice III annessa alla Convenzione di Delfi del 23 giugno 1985.

⁸³ Vedi Appendice II annessa alla Convenzione di Delfi del 23 giugno 1985.

La Convenzione, ad ogni modo, prevede che la restituzione dei beni illecitamente sottratti avvenga tramite rogatoria cioè mezzo richiesta di compiere atti istruttori presentata da un'autorità giudiziaria, priva di competenza su base territoriale, ad un'altra territorialmente competente. Inoltre la restituzione dei beni culturali dovrebbe avvenire nei modi indicati dai singoli ordinamenti nazionali dato che deve essere conforme alle disposizioni normative dello Stato d'origine degli stessi⁸⁴.

L'art. 12 della Convenzione, e seguenti in materia di responsabilità penale, dispone poi l'adozione da parte degli Stati membri di idonei meccanismi sanzionatori nei confronti dei soggetti i cui atti recano danno al patrimonio culturale tangibile.

b) Atti non-vincolanti.

15. Raccomandazione 1072 del 23 marzo 1988 sulla protezione internazionale dei beni culturali e la circolazione di opere d'arte.

L'Assemblea Parlamentare del Consiglio d'Europa, giunta alla sua sessione ordinaria n. 39 e per tramite del Comitato permanente, ha emanato in data 23 marzo 1988 la Raccomandazione 1072 relativa alla protezione e alla circolazione dei beni, aventi valore artistico e culturale, tra gli Stati membri della Comunità Europea⁸⁵.

Con il presente testo normativo l'Assemblea riconosce il valore delle opere d'arte, e in generale dei beni parte del Patrimonio culturale, e che gravi e frequenti danni sono cagionati a quest'ultimo da ogni forma di attività criminale, nella fattispecie il contrabbando. Pertanto l'Assemblea, consapevole che ai beni culturali non può essere applicata la regolamentazione vigente in materia di circolazione delle merci (in quanto essi implicano una definizione diversa da quella degli altri beni economici in commercio⁸⁶) e che in tale materia i diversi Paesi membri presentano leggi interne diverse (ciò genera un inefficace funzionamento del mercato artistico) raccomanda ai governi degli Stati parte di ratificare le grandi Convenzioni adottate dall'Unesco, e da altre organizzazioni di rilievo internazionale⁸⁷.

L'Assemblea, al fine di salvaguardare il patrimonio culturale degli Stati membri e garantire la lecita esportazione e importazione dei beni che ne fanno parte, riconosce che è necessaria una maggiore diffusione delle informazioni in tale materia, in

⁸⁴ Cnf. Art. 8, della Convenzione di Delfi del 23 giugno 1985.

⁸⁵ Vedi Raccomandazione 1072 del 23 marzo 1988 all'indirizzo online www.coe.int. Una sua traduzione non ufficiale in lingua italiana è reperibile all'indirizzo online DOC. XII n. 78- Camera dei Deputati in legislature.camera.it.

⁸⁶ Vedi Trattato che istituisce la Comunità Economica Europea (CEE) e l'Atto Unico Europeo.

⁸⁷ Cnf. art. 3 della Raccomandazione 1072 del 23 marzo 1988.

particolare sui beni spariti, auspica a una più ampia cooperazione intercomunitaria e tra gli Stati e le organizzazioni internazionali impegnate su tale fronte, come ad esempio l'Interpol. A tale fine è molto importante che gli Stati s'impegnino a catalogare detti beni dislocati all'interno del proprio territorio.

Gli Stati membri sono invitati ad approvare un protocollo aggiuntivo alla Convenzione di Delfi, del 23 giugno 1985, in materia di infrazioni relative ai beni d'interesse culturale; in detto protocollo è stabilito che chi compra un bene culturale illecitamente in commercio, purché sia in buona fede, ha diritto a un indennizzo qualora debba ridarlo indietro.

Agli Stati membri viene poi raccomandato: di prendere tutti i provvedimenti di diritto interno necessari a garantire la restituzione dei beni artistico-culturali entrati o usciti in via illecita nel loro territorio nazionale; di adottare un sistema di controllo più rigido in materia di circolazione delle opere d'arte (anche se il presente atto non menziona licenze di esportazione/importazione o documentazioni equivalenti a tale scopo).

Il presente testo normativo menziona che gli Stati parte dovrebbero introdurre una serie di politiche fiscali volte da un lato a favorire l'acquisizione, a qualsiasi titolo, delle opere d'arte e dall'altro la loro donazione a musei o istituzioni equivalenti. L'Assemblea raccomanda agli Stati parte di fare tutto ciò che è in loro potere per facilitare la mobilità internazionale delle opere d'arte, in particolare per garantire i prestiti di dette opere tra istituzioni museali allo scopo di realizzare mostre e manifestazioni culturali⁸⁸.

Sezione III – Accordi bilaterali.

16. Rinnovo del memorandum d'intesa concluso a Washington il 19 gennaio 2001 tra il Governo degli Stati Uniti e il Governo italiano circa l'imposizione di limitazioni all'importazione di categorie di materiale archeologico databile ai periodi italiani preclassico, classico e della Roma.

Il presente accordo bilaterale in forma semplificata concluso direttamente dai Governi italiano e statunitense in data 19 gennaio 2001, rinnovato e ampliato prima nel 2006 e successivamente nel 2011 a Washington, è relativo alla restituzione e al controllo sull'importazione di beni culturali di proprietà pubblica⁸⁹.

⁸⁸ Cnf. Punto 8, i) della Raccomandazione 1072 del 23 marzo 1988.

⁸⁹ Molto spesso le autorità degli Stati Uniti, in materia culturale, concludono accordi in forma semplificata detti Memorandum of understanding (MOU), di applicazione all'ombra della Convenzione quadro del '70. Molti accordi MOU sono stati adottati anche precedentemente al 1983, anno in cui gli

Con il presente accordo il Governo Statunitense ha agito ai sensi della Convenzione UNESCO 1970⁹⁰ a seguito dell'uscita illecita dall'Italia di una grande mole di materiale archeologico: gli Stati contraenti desiderano ridurre i saccheggi di reperti archeologici, aventi valore di unicità e insostituibilità, risalenti all'età imperiale, classica e preclassica romana.

Per tale ragione, il Governo degli Stati Uniti d'America s'impegna, a certe condizioni, a restituire al Governo italiano i materiali archeologici elencati nella lista dei reperti esportati dall'Italia in violazione della sua legislazione nazionale, datati al IX sec. a.C. e al IV sec. d.C.⁹¹. L'Italia si deve a sua volta impegnare a garantire il buono stato di conservazione di suddetti beni, non lasciandoli deperire, una volta che ne è ritornata in possesso, nei depositi. Se l'Italia viene meno a tali condizioni pattuite, il Governo statunitense ne ritorna immediatamente in possesso.

Il Governo degli Stati Uniti d'America s'impegna, ai sensi dell'art. 1 A) del presente Memorandum d'intesa, a ridurre l'ingresso nel proprio territorio di suddetti beni archeologici ad eccezione del caso in cui il Governo italiano rilasci una licenza attestante la liceità dell'esportazione.

Ai sensi dell'art. 2 B) i Governi interessati collaborano con l'obiettivo di combattere gli scavi clandestini: il Governo statunitense limitando le importazioni americane, il Governo italiano impegnandosi a garantire la protezione del patrimonio culturale archeologico e lo sviluppo della ricerca in campo scientifico. L'Italia farà tutto ciò che è in suo potere per: garantire il sostegno degli scavi autorizzati mediante l'adozione di incentivi fiscali; incrementare i fondi pubblici finalizzati alla custodia di musei e siti archeologici. Il Governo italiano, allo stesso tempo, con l'obiettivo di perseguire i responsabili di scavi non autorizzati s'impegna a: istituire sanzioni più rigide;

Usa hanno ratificato e cominciano ad applicare la Convenzione Unesco del 1970. Il presente Memorandum d'intesa quinquennale è entrato in vigore alla firma dei Governi interessati ai sensi del suo art. 4. Vedi: Frigo M., *op. cit.*, pp. 227-229; *Comando Carabinieri Tutela patrimonio culturale. Origini, funzioni e articolazioni - Legislazione di Tutela* -, 2008, pp. 286-289 all'indirizzo online www.carabinieri.it/.../tutela/culturale/Raccolta_normativa.pdf; Beltrametti S., *Il quadro giuridico nazionale e internazionale in Il valore del patrimonio culturale fra Italia e Europa. Dati e analisi sul traffico illecito dei beni culturali in Aedon-Rivista di arti e diritto on line*, n. 1, 2013.

⁹⁰ L'art. 9 della Convenzione Unesco 1970 dispone che "Ciascuno Stato parte della presente Convenzione e il cui patrimonio culturale è messo in pericolo da taluni saccheggi archeologici o etnologici può appellarsi agli Stati che ne sono interessati. Gli Stati parte s'impegnano a partecipare ad ogni operazione internazionale concertata in queste circostanze al fine di determinare e applicare le misure concrete necessarie, ivi compreso il controllo dell'esportazione, dell'importazione e del commercio internazionale dei beni culturali specificamente considerati. In attesa di un accordo ciascuno Stato interessato adotterà, nella misura del possibile, disposizioni provvisorie al fine di prevenire un danno irrimediabile per il patrimonio culturale dello Stato richiedente".

⁹¹ Cnf. Art. 1 B) dell'accordo MOU concluso tra i Governi italiano e statunitense il 19 gennaio 2001.

intensificare le indagini e dare maggiore supporto al Comando dei Carabinieri che si occupa della Tutela del Patrimonio culturale contro le attività di contrabbando e il saccheggio di siti archeologici⁹².

Ai sensi dell'art. 2 E) punto 1, il Governo statunitense prende atto del fatto che l'Italia fa tutto ciò che è in suo potere per rendere possibile l'interscambio dei reperti archeologici a scopo di scienza, educazione, cultura e organizzazione di mostre in musei o istituzioni similari garantendo, in tale maniera, la loro fruizione da parte di un pubblico numeroso.

Con l'obiettivo di incrementare gli scambi reciproci il nostro Governo promuove i contratti di prestito tra musei e istituti analoghi italiani e statunitensi relativamente non solo agli oggetti archeologici ma anche alle opere d'arte.

Le parti contraenti s'impegnano, nei limiti delle loro possibilità, a facilitare i contatti tra i musei e istituzioni analoghe italiane e americane in modo da aumentare il numero dei prestiti in materia di opere archeologiche italiane alle istituzioni culturali statunitensi⁹³.

17. Accordo tra il Governo della Repubblica Italiana e il Consiglio Federale Svizzero sull'importazione e il rimpatrio di beni culturali.

Il Governo svizzero e il Governo italiano, agendo ai sensi dell'art. 9 della Convenzione Unesco del 14 novembre 1970 di cui sia l'Italia che la Svizzera sono Stati contraenti, hanno concluso a Roma, in data 20 ottobre 2006, il presente Accordo MOU relativo all'importazione, il transito e il rimpatrio di beni culturali tra le Parti contraenti.⁹⁴

Dal Preambolo si evince che gli Stati interessati collaborano allo scopo di proteggere il patrimonio culturale situato all'interno dei rispettivi territori nazionali da ogni forma di attività criminale, nella fattispecie atti di vandalismo e furto, e per contrastare l'illecita importazione, esportazione di beni culturali. In questo modo i Governi svizzero e italiano limitano la distruzione dei rispettivi contesti di appartenenza e la perdita dei propri beni culturali. Con il presente Accordo in forma semplificata i due Governi mirano a incrementare gli interscambi culturali e a semplificare le formalità concernenti

⁹² Cnf. Art 2 C) dell'accordo MOU concluso tra i Governi italiano e statunitense il 19 gennaio 2001.

⁹³ Cnf. Art 2 G) dell'accordo MOU concluso tra i Governi italiano e statunitense il 19 gennaio 2001.

⁹⁴ Il presente Accordo quinquennale è entrato in vigore, ai sensi dell'art. 14, co. 1, il trentesimo giorno successivo alla ricezione della seconda notifica, in data 27 aprile 2008. Esso si rinnova tacitamente per la durata di cinque anni. Vedi: Frigo M., *op. cit.*, pp. 231-236; *Comando Carabinieri Tutela patrimonio culturale. Origini, funzioni e articolazioni - Legislazione di Tutela -*, 2008, cit., pp. 289-291; *Accordo tra il Consiglio Federale svizzero e il Governo della Repubblica italiana sull'importazione e il rimpatrio di beni culturali* in *International Journal of cultural property*, vol. 16, 2009, n. 1, pp. 397-404.

il rimpatrio delle opere entrate e uscite, dai rispettivi territori, in violazione delle legislazioni nazionali.

Il Memorandum d'intesa in discorso non menziona esplicitamente le opere d'arte e si applica alle sole categorie di beni enumerate nell'Allegato tra cui le opere d'arte applicata (oggetti in ceramica, legno, vetro ecc.) e statuaria, reperti archeologici, elementi architettonici e decorativi.

L'importazione dei beni culturali, elencati nell'allegato, è disciplinata dall'art. 2 dell'Accordo. Essa è ammessa in uno dei due Stati contraenti nel caso in cui venga dimostrato alle autorità della dogana l'uscita del bene nel rispetto della legge interna dell'altro Stato parte al presente Accordo. Nell'ipotesi che la legge di uno dei due Stati parte richieda un'autorizzazione all'esportazione dei beni considerati, questa va presentata alle autorità doganali dello Stato verso il quale il bene si dirige; in questo caso è necessario specificare la tipologia del bene esportato, l'anno e il luogo in cui è stato realizzato, o se si tratta di reperto archeologico va indicato anche il sito in cui è stato rinvenuto.

Il rimpatrio dei beni culturali è disciplinato dagli artt. 3 e 4 del presente Accordo bilaterale. Ai sensi dell'art. 3 la Parte contraente, dal cui territorio il bene è uscito in via illecita, può agire dinanzi ai giudici additi dello Stato contraente importatore per ottenere il rimpatrio di detto bene.

Il Segretariato Generale del Ministero per i Beni e le Attività Culturali o l'Ufficio federale della cultura, designati ai sensi dell'art. 8 del presente Accordo quali autorità preposte alla sua applicazione specificatamente il primo per l'Italia e il secondo per la Svizzera, ha il compito di consigliare e assistere la parte contraente attrice.

Lo Stato richiedente il rimpatrio deve provare l'appartenenza del bene a una delle nove categorie contenute nell'Allegato del presente Accordo nonché il suo ingresso nell'altro Stato in violazione della propria legge interna e successivamente al 27 aprile 2008.

Lo Stato convenuto può comunque intrattenere il bene culturale, oggetto di rimpatrio, nel proprio territorio se in quello dello Stato attore è in corso una guerra o eventi di carattere eccezionale che non ne garantiscono l'integrità e la sicurezza. Nel momento in cui tali eventi eccezionali cessano e viene ristabilita la garanzia della salvaguardia del bene, esso deve essere immediatamente rimpatriato⁹⁵.

⁹⁵ Cnf. Art. 4, co. 2, dell'Accordo tra i Governi italiano e svizzero sull'importazione e il rimpatrio di beni culturali del 20 ottobre 2006.

Ai sensi dell'art. 4, co. 3, la Parte contraente ha tempo un anno per esercitare l'azione di rimpatrio, a decorrere dal momento in cui le sue autorità competenti sono venute a conoscenza del luogo esatto in cui si trova il bene e dell'identità del suo detentore. L'azione di rimpatrio decade passato il trentesimo anno dall'esportazione illecita⁹⁶.

Il presente Accordo prevede che la parte contraente attrice, al momento del rimpatrio, sia tenuta a pagare un indennizzo, pari al prezzo d'acquisto e ai costi di mantenimento del bene, all'acquirente di buona fede⁹⁷.

L'art. 7 stabilisce che lo Stato contraente attore deve fare tutto ciò che è in suo potere per salvaguardare i beni rimpatriati e per rendere possibile il loro prestito a scopi culturali (esposizioni temporanee) o scientifici (ricerca) sul territorio dell'altro Stato contraente mentre l'art. 11 prevede che il MiBac e l'Ufficio federale della cultura si occupino di promuovere la cooperazione in materia di scambi aventi ad oggetto i beni culturali.

Il presente Accordo, al fine di contrastare l'ingresso e l'uscita in via illecita di beni culturali, prevede che i Governi italiano e svizzero rendano noti i furti e i saccheggi relativi ai beni culturali di cui all'Allegato, nonché la loro cooperazione con l'Unesco, l'Icom e le altre organizzazioni internazionali impegnate su tale fronte.

18. Memorandum of understanding relativo alla cooperazione nella protezione del patrimonio culturale tra il Ministero per i beni e le attività culturali della Repubblica italiana e l'Amministrazione statale per i beni culturali della Repubblica popolare cinese.

A seguito di un incontro tra il ministro della cultura Rocco Buttiglione e il Direttore Shan Jixiang dell'Amministrazione statale per i beni culturali cinesi, i Governi di Italia e Cina, il 20 gennaio 2006, hanno concluso a Pechino sia l'Accordo per la lotta al contrabbando di beni culturali sia il presente accordo Mou in materia di protezione del patrimonio culturale italiano e cinese⁹⁸.

⁹⁶ L'onere di sostenere i costi di rimpatrio di detto bene ricade sul bilancio ordinario del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali nel caso in cui la Parte contraente attrice sia l'Italia; viceversa è a carico del bilancio ordinario dell'Ufficio Federale della Cultura.

⁹⁷ Cnf. Art. 5, co. 2, dell'Accordo tra i Governi italiano e svizzero sull'importazione e il rimpatrio di beni culturali del 20 ottobre 2006.

⁹⁸ Il testo del presente Accordo Mou è disponibile all'indirizzo online: www.rio.beniculturali.it/index.php?.../cooperazione...protezione-del-patrimonioculturale- mentre il testo relativo alla lotta al contrabbando dei beni culturali è presente in *Comando Carabinieri Tutela patrimonio culturale. Origini, funzioni e articolazioni - Legislazione di Tutela* -, 2008, cit., pp. 284-286. Vedi: Borgia P., *Italia e Cina fanno squadra per difendere l'arte* in *Il Giornale dell'Arte*, 21 gennaio 2006 all'indirizzo online <http://www.ilgiornale.it/news/italia-e-cina-fanno-squadra-difendere-l-arte.html>.

Dal preambolo emerge che gli Stati contraenti riconoscono il valore e la grande quantità dei reciproci beni culturali e del patrimonio di cui sono parte. Pertanto prevedono, nel prossimo futuro, di instaurare una più stretta collaborazione in materia di gestione museale e tutela dei beni culturali.

A tale fine, ai sensi dell'art. 1, co. 1, con il presente Accordo quinquennale⁹⁹ viene creato un gruppo di lavoro, composto da esperti di ambo gli Stati contraenti, coordinato dai dipartimenti italiano "ricerca innovazione e organizzazione" e cinese "Relazioni con l'estero". Tali dipartimenti hanno il compito di programmare e organizzare le attività del gruppo, il quale deve individuare, definire, supportare e coordinare le future collaborazioni e scambi culturali tra Cina e Italia, nonché darne comunicazione.

Con il presente Accordo le Parti contraenti, per il tramite del gruppo di lavoro, mirano a scambiarsi informazioni ma anche eventi e progetti di mostre nonché a promuoverne la realizzazione¹⁰⁰.

Ai sensi dell'art. 1, co. 4, tale gruppo di esperti si riunisce almeno una volta all'anno, alternativamente a Pechino e a Roma, per rivedere le proposte di collaborazione e scambio realizzate nell'anno appena concluso e fissare gli obiettivi da raggiungere in futuro attraverso la redazione di specifici programmi d'attività.

All'art. 2 è stabilito il campo di applicazione del presente Mou, in base al quale i governi italiano e cinese, nei limiti delle loro possibilità, cooperano contro ogni genere di attività illecita nella fattispecie contro il furto e gli scavi clandestini. Al contempo il MiBac e il competente ministero cinese devono incrementare il reciproco scambio di informazioni, contribuire allo sviluppo dell'informatizzazione delle normative in materia di protezione delle opere artistico-culturali nei due paesi, nonché attivarsi al fine della loro applicazione nei rispettivi territori nazionali anche attraverso l'assistenza al parlamento italiano e l'Assemblea nazionale del popolo cinese.

Le due parti contraenti s'impegnano a collaborare anche nell'ambito dell'archeologia aerea e nella formazione di specialisti e manager sufficientemente qualificati, con lo scopo di proteggere e valorizzare i rispettivi patrimoni culturali; nella fattispecie l'Accordo ha per oggetto della protezione esplicitamente i dipinti a olio e le opere delle quali la carta è il principale supporto.

⁹⁹ Cnf. Art. 3, dell'Accordo Mou tra Italia e Cina in materia di cooperazione nella protezione del patrimonio culturale del 20 gennaio 2006. Il presente Mou si rinnova tacitamente per un altro quinquennio salvo il caso in cui uno o entrambi i contraenti decidano diversamente, comunicando l'intenzione all'altro con almeno 180 giorni di preavviso dalla conclusione del medesimo.

¹⁰⁰ Cnf. Art. 1, co. 2, dell'Accordo Mou tra Italia e Cina in materia di cooperazione nella protezione del patrimonio culturale del 20 gennaio 2006.

Infine viene data una grande importanza all'archiviazione e catalogazione computerizzata delle opere artistico-culturali dei due Stati contraenti.

Sezione IV – Atti nazionali.

19. Codice dei beni culturali e del paesaggio c. d. Codice Urbani ai sensi dell'art. 10 della legge 6 luglio 2002, n. 137 (D. lgs. 22 gennaio 2004 n. 42).

Il Codice dei beni culturali e del paesaggio¹⁰¹, in seguito Codice, è stato emanato a Roma con decreto legislativo del 22 gennaio 2004 n. 42 del presidente della Repubblica Ciampi, su proposta congiunta del ministro Urbani per i beni e le attività culturali e del ministro La Loggia per gli affari regionali. Esso tratta, in modo sistematico e organico, la Circolazione dei beni culturali in ambito nazionale e recepisce anche le normative dell'Unione Europea e le normative internazionali. È quindi un *corpus* organico di disposizioni relative ai beni culturali e paesaggistici in base al quale le attività di tutela, conservazione e valorizzazione del ricco patrimonio culturale italiano sono di competenza del Ministero per i beni e per le attività culturali, in seguito MiBac¹⁰².

Il Codice, ai sensi dell'art. 184, abroga il precedente decreto legislativo del 29 ottobre 1999, n. 490 noto come Testo Unico delle disposizioni legislative in materia di beni culturali e ambientali che aveva a sua volta precedentemente sostituito la legge 1 giugno 1939, n. 1089 relativa alla tutela delle cose d'interesse artistico e storico.

Il presente testo normativo si articola in cinque parti organizzate in titoli, a loro volta suddivisi in capitoli e sezioni e consta di un totale di 184 articoli ai quali si aggiunge un

¹⁰¹ Vedi d. lgs. n. 42 del 22 gennaio 2004 in G.U. n. 45 del 24 febbraio 2004 – Supplemento ordinario n. 28. Il Codice è entrato in vigore il 1 maggio 2004 ai sensi del co. 7, dell'art. 183 recante "Disposizioni finali". Il testo, aggiornato al marzo 2012, del Codice è reperibile alla voce "documentazione" nel terzo numero del 2011 della rivista di arte e diritto online - Aedon al sito www.aedon.mulino.it.

¹⁰² Il presente Codice, dal 2004 ad oggi, è stato aggiornato dai decreti legislativi del 24 marzo 2006 n. 156 relativamente ai beni culturali e n. 157 in materia di beni paesaggistici. Inoltre dai decreti legislativi del 26 marzo 2008, n. 62 concernente i beni culturali e n. 63 in materia di paesaggio. Essi non apportano modifiche e integrazioni radicali al Codice ma introducono delle interessanti novità. Nella fattispecie il d. lgs. 26 marzo 2008, n. 62, in G.U. n. 84 del 9 aprile 2008, apporta dei cambiamenti formali al capo V del Codice, in materia di circolazione in ambito internazionale, offrendo una migliore, sebbene ancora incompleta, presa in considerazione del diritto sia comunitario che internazionale. Tale rafforzata considerazione risulta ancora incompiuta a causa di due problematiche non ancora risolte nel capo V: da un lato, nel capitolo sono indicate solo alcune, e non la totalità, delle convenzioni di rilievo internazionale, in materia di circolazione e restituzione di opere d'interesse culturale, di cui l'Italia è parte contraente; dall'altro le leggi italiane contenenti ratifica e ordine di esecuzione sia delle Convenzioni menzionate, che di quelle non indicate, nel capo V non sono state considerate. Per approfondimenti vedi: Lafarange F, *La circolazione internazionale dei beni culturali dopo le modifiche al Codice, in Il patrimonio culturale e le sue espressioni* in Aedon - Rivista di arte e diritto on line, n. 1, 2009; Giampieretti M., *Il sistema italiano di salvaguardia del patrimonio culturale e i suoi recenti sviluppi nel quadro internazionale ed europeo*, in Zagato L., *Lezioni di diritto internazionale ed europeo del patrimonio culturale*, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia, 2011.

allegato integrativo. Le prime due parti fanno riferimento ai beni culturali, la terza disciplina i beni del paesaggio mentre le ultime due sono relative rispettivamente alle sanzioni e alle disposizioni transitorie, alle abrogazioni e all'entrata in vigore.

Il Codice affronta la questione del comodato e del deposito di beni culturali agli artt. 43 e 44 e del prestito delle opere d'arte all'interno dei confini nazionali a scopo di mostre ed esposizioni all'art. 48.

Esso tratta la temporanea fuoriuscita di beni artistici-culturali dal territorio della Repubblica democratica italiana per mostre d'interesse culturale e scientifico e per altri casi rispettivamente agli artt. 66 e 67. A quest'ultimi articoli si ricollega l'art. 71 del Codice in base al quale i soggetti che intendano spedire temporaneamente i predetti beni lo possono fare esclusivamente in caso di ottenimento dell'attestato di circolazione temporanea. L'art 74 in materia di uscita di opere d'interesse culturale fuori dall'Unione Europea rimanda al Regolamento CEE/116/2009 e menziona la licenza di esportazione temporanea rinviando ai predetti articoli n. 66, n 67 e n. 71. L'art. 75, invece, è relativo alla restituzione di opere artistico-culturali oggetto di esportazione illecita da un paese comunitario.

Ai sensi dell'art. 75 i beni spediti temporaneamente, dall'Italia a un altro Stato dell'Unione Europea, dietro rilascio di autorizzazione, sono considerati usciti in violazione della legislazione nazionale se risultano non rispettate le prescrizioni fissate con l'attestato di circolazione temporanea.

Ai sensi dell'art. 43 co. 1, il MiBac può ordinare il trasferimento in via temporanea di opere d'arte presso istituzioni pubbliche con lo scopo di assicurarne la sicurezza e lo stato di conservazione. Tra le misure di conservazione dei beni culturali mobili, infatti, rientra a pieno titolo il comodato d'uso inteso come cambiamento temporaneo del soggetto che detiene fisicamente il bene considerato, non mutando invece la proprietà dell'opera che rimane in seno all'originario titolare¹⁰³. L'art. 44 del Codice distingue due istituti: il comodato e il deposito. Il primo, caratterizzato dalla gratuità, fa riferimento al trasferimento della detenzione di un bene culturale privato, mentre il secondo è ammesso per tutti i beni artistici e culturali il cui proprietario è un'istituzione pubblica, ad esempio un museo statale¹⁰⁴. Grazie al deposito le istituzioni pubbliche hanno la facoltà di custodire e garantire la conservazione dei beni culturali, che

¹⁰³ Volpe G., *Manuale di diritto dei beni culturali, Storia e attualità*, Cedam, Padova, 2007, p. 228 ss.

¹⁰⁴ Vedi: D'Auria G., *Il Comodato e il deposito di beni culturali (art. 44)* in *Aedon – Rivista di arti e diritto on line*, n. 1, 2004.

altrimenti comporterebbero costi maggiori a quelli dell'istituto in esame, in musei e archivi di stato. I soggetti, che lasciano in deposito i beni culturali di cui sono titolari, infatti, hanno l'obbligo di sostenere i relativi costi di conservazione ad eccezione del caso in cui i contraenti abbiano stabilito, in virtù dello straordinario interesse culturale del bene depositato, che gli stessi costi siano parzialmente o totalmente attribuiti al Ministero.

L'istituto del comodato, ai sensi dell'art. 44 co. 1, garantisce la fruizione da parte della collettività dei beni privati di grande valore culturale presso le preposte istituzioni pubbliche. I direttori di quest'ultime, s'impegnano a garantire la custodia delle opere d'arte oggetto di comodato, assicurate a carico del MiBac o alternativamente coperte da indennità statali. Esso è concesso a patto che la custodia di dette opere non implichi eccessivi oneri e si riferisce a un arco temporale di minimo un quinquennio che si rinnova tacitamente per un periodo di cinque o più anni, a seconda della durata stabilita dalle parti contraenti in sede di stipula del contratto, salvo ipotesi di disdetta da presentare con un preavviso minimo di due mesi rispetto alla scadenza fissata¹⁰⁵.

La disposizione di cui all'art. 48 del Codice innova il previgente art. 102 del d. lgs. n. 490 del 29 ottobre 1999, in materia di mostre ed esposizioni d'arte in Italia¹⁰⁶.

Ai sensi dell'art. 48 lo scambio di opere d'arte e beni culturali, tra musei prestatori e soggetti organizzatori di mostre ed esposizioni di interesse culturale e/o scientifico, è vincolato al rilascio di un'autorizzazione ministeriale. La richiesta di autorizzazione deve essere inoltrata al MiBac con un preavviso minimo di quattro mesi dalla data fissata di inizio mostra, relativamente ai beni mobili tutelati dallo Stato o di cui lo stesso risulta essere il titolare, e deve menzionare il soggetto incaricato a custodire detti beni durante il periodo della mostra. Il prestito è concesso dopo un'attenta valutazione dello stato di conservazione delle opere richieste e nel caso in cui sia garantita la pubblica fruizione delle opere d'arte di proprietà statale. I beni sono rilasciati dopo la stipula di

¹⁰⁵ Cnf. Art. 44, co. 2, del d. lgs. n. 42 del 24 gennaio 2004.

¹⁰⁶ Il prestito di opere d'arte è trattato nel Codice nella parte seconda, titolo I, capitolo III relativo alle misure di protezione e conservazione. Detto in altri termini mentre l'art. 102 del Testo Unico del 1999 era inserito nell'ambito della sezione II dedicata alla fruizione, del Capo VI dedicato alla valorizzazione e al godimento pubblico, l'art 48 del Codice, e gli articoli relativi alla circolazione dei beni artistico-culturali, sono inseriti nel medesimo titolo dedicato alla Tutela e nella sezione II dedicata alle forme di protezione che non rientrano nelle misure di conservazione. Per approfondimenti vedi: Cammelli M. (a cura di), *Il Codice dei beni culturali e del paesaggio: Commento al Decreto legislativo 22 gennaio 2004 e successive modifiche*, il Mulino, Bologna, 2007; Casini L., *Valorizzazione del patrimonio culturale pubblico: il prestito e l'esportazione di beni culturali in Il patrimonio culturale e le sue regole in Aedon – Rivista di arti e diritto on line*, n.1-2, 2012; Sandulli M. A. (a cura di), *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, Giuffré, Milano 2012.

una polizza assicurativa completamente a carico dell'organizzatore oppure i costi e i rischi di assicurazione sono coperti dallo Stato per le esposizioni organizzate dal MiBac. Gli artt. 66 e 67, relativi alla spedizione temporanea per mostre e altri casi, e l'art. 71 relativo all'attestato di circolazione temporanea, così come l'art. 72 in materia di spedizione e importazione dei beni culturali in Italia, sono stati inseriti nel Capo V del Codice, dedicato alla circolazione internazionale, alla sezione I- bis, dedicata all'uscita dei beni culturali dall'Italia e alla loro importazione nel territorio italiano.

Ai sensi dell'art. 65 del Codice, ad alcune categorie di beni di proprietà pubblica o privata, aventi straordinario valore culturale, il MiBac può negare l'uscita definitiva dai confini nazionali o concederla dietro rilascio di un'autorizzazione. Detti beni, tuttavia, possono essere spediti e/o esportati dall'Italia per un periodo limitato di tempo in ipotesi di mostre d'arte di rilevante importanza culturale¹⁰⁷ o, ai sensi dell'art 67 co. 1 d), in attuazione di accordi culturali con i musei di altri stati, in regime di reciprocità e per un periodo concordato negli stessi di massimo quattro anni, a patto che le opere siano in uno stato di conservazione idoneo a viaggiare e che il luogo di esposizione garantisca il rispetto degli standard minimi ambientali e di sicurezza. Ai sensi dell'art. 66 co. 2 non possono comunque uscire, per evitarne la dispersione, i beni culturali (come ad esempio la Gioconda di Leonardo conservata al Louvre) che sono parte del fondo principale di un'istituzione culturale o di una collezione di libri o opere d'arte.

È concessa, anche, l'uscita temporanea delle opere artistico-culturali a fini scientifici, come ad esempio il restauro, oppure presenti nelle sedi diplomatiche italiane all'estero o in Italia.¹⁰⁸

Dette opere d'arte, ai sensi dell'art. 71, possono uscire in via temporanea dai confini nazionali esclusivamente se accompagnate dall'attestato di circolazione temporanea; esso è nominativo e viene rilasciato o negato, con motivata spiegazione, da un qualsiasi ufficio di esportazione territoriale a cui l'interessato si rivolge¹⁰⁹.

Nell'attestato è fissata la data entro la quale le opere concesse in prestito devono ritornare all'ente prestatore. L'organizzatore può richiedere la proroga del prestito ma il

¹⁰⁷ Cnf. Art. 66, co. 1, del d. lgs. n. 42 del 24 gennaio 2004.

¹⁰⁸ Cnf. Art. 67, co.1, a), b), del d. lgs. n. 42 del 24 gennaio 2004.

¹⁰⁹ Al bene denunciato e presentato all'ufficio di esportazione, con indicazione del valore economico e del soggetto incaricato di custodirlo una volta fuori dallo Stato d'origine, viene negato l'attestato quando l'uscita del bene pregiudica la sua tutela. L'attestato viene concesso nel caso in cui il richiedente dimostra chiaramente lo scopo di valorizzazione per cui il bene è domandato garantendone l'idonea sicurezza e l'integrità. L'ufficio ha tempo quaranta giorni dalla presentazione del bene per rendere noto il rilascio o meno dell'attestato al richiedente.

bene, passato un anno e sei mesi dal giorno della sua uscita temporanea, deve ritornare all'ente prestatore salvo nel caso predetto previsto dall'art. 67 co. 1 d).

Per gli eventi espositivi, promossi dal MiBac o dei quali lo Stato o altri enti pubblici sono uno dei principali portatori d'interesse e potere d'influenza, è previsto, alternativamente all'assicurazione privata, il meccanismo dell'indennità statale.

20. Decreto 9 febbraio 2005. Procedure, modalità e condizioni per l'assunzione da parte dello Stato della copertura dei rischi, derivanti dal prestito di beni culturali per mostre e manifestazioni, ai sensi dell'art. 48, comma 5, del d. lgs. 22 gennaio 2004 n. 42.

Il decreto ministeriale in commento¹¹⁰, suddiviso in nove articoli, è stato firmato a Roma il 9 febbraio 2005 dal ministro della cultura Urbani.

Esso ha attuato la disposizione di cui all'art. 48, co. 5, del Codice dei beni culturali e del paesaggio, in base alla quale l'assicurazione commerciale delle opere d'arte e dei beni culturali, che è a carico dell'organizzatore dell'evento espositivo e che è prevista dagli artt. 48, co. 4, e 71, co. 6 del Codice, può essere sostituita da meccanismi di indennità statale.

Tale copertura assicurativa consente la riduzione dei costi incidenti sui bilanci delle mostre e permette di semplificare le procedure di prestito dei beni artistico-culturali in occasione degli eventi espositivi¹¹¹.

L'art. 1 del decreto ha per oggetto la garanzia statale, la quale è prevista esclusivamente per le mostre e le esposizioni organizzate in Italia, o sul territorio di altri stati, dal MiBac o da enti e istituzioni pubbliche in cui lo Stato italiano è portatore d'interesse e potere di influenza piuttosto che, per gli eventi promossi fuori dai confini nazionali, anche da organizzazioni internazionali e istituzioni culturali italiane situate all'estero.

Inoltre per gli eventi culturali che hanno luogo in Italia la garanzia statale è del tipo "da chiedo a chiedo"; essa copre tutti i danni causati dal furto, dalla distruzione oppure da ogni svalutazione del bene che potenzialmente si realizzano durante il suo trasferimento dalla sede d'origine al museo o istituto similare organizzatore dell'evento piuttosto che nel periodo di permanenza in mostra oppure durante il viaggio di ritorno nella sede

¹¹⁰ Vedi Decreto 9 febbraio 2005 in G.U. n. 78 del 5 marzo 2005.

¹¹¹ Per approfondimenti vedi: Leone G., Tarasco A. L., *Commentario al Codice dei beni culturali e del paesaggio*, Cedam, Padova, 2006, pp. 368- 369; *Il Sole 24ore – Dov'è esposta l'arte protetta dalla Garanzia di Stato* all'indirizzo online www.arteconomy24.ilsole24ore.com.; Pirani F., *Che cos'è una mostra d'arte*, Carrocci, Roma, 2010, pp. 78-79; La Monica D., *Norme per la circolazione delle opere d'arte*, all'indirizzo online <http://predella.arte.unipi.it/predella16/LAMONICA.htm>; Sandulli M. A. (a cura di), *op. cit.*, p. 441.

prestatrice. Per le mostre organizzate in altri stati, la garanzia da chiedo a chiedo concorre con un'assicurazione privata. La garanzia statale copre esclusivamente i danni che potenzialmente si realizzano durante il trasferimento del bene dalla sede prestatrice fino al luogo concordato per la sua esportazione dall'Italia e dal momento del suo reingresso nel territorio nazionale fino al suo riposizionamento nella sede d'origine. L'assicurazione privata invece copre i danni che possono verificarsi durante la permanenza del bene all'estero¹¹².

Tale copertura assicurativa, ai sensi dell'art. 8, può essere concessa dal MiBac anche alle istituzioni straniere che prestano le loro opere per mostre sul territorio italiano; in questo caso l'indennità statale copre tutti i danni che potenzialmente si verificano a decorrere dall'ingresso fino all'uscita di dette opere dall'Italia.

L'art. 2 della norma prevede che è compito di un comitato tecnico-scientifico, dopo avere consultato il Servizio per la sicurezza e i principali istituti di restauro italiani, esonerare l'organizzatore della mostra, che presenta domanda di garanzia statale alla Direzione generale per la valorizzazione del patrimonio culturale del MiBac¹¹³, dal ricorrere a un'impresa di assicurazione privata. Il Comitato può anche negare l'indennità statale all'organizzatore che ne fa domanda, dopo avere esaminato una serie di parametri quali: il valore scientifico della mostra, lo stato conservativo dei beni, le condizioni ambientali e di sicurezza del luogo espositivo nonché la fattibilità economico-finanziaria del progetto e l'adeguatezza del piano di trasporti e del sistema di imballaggio in relazione agli standard minimi tecnico-scientifici e di funzionamento e sviluppo dei musei.

Il soggetto beneficiario dell'indennità statale, ai sensi dell'art. 5, ha l'obbligo di avvertire prontamente il MiBac in caso di danno dei beni così assicurati.

Successivamente a tale comunicazione, il Ministero è tenuto a risarcire ogni bene oggetto di danno per un importo pari a quello stabilito dal provvedimento con cui è stata concessa l'indennità dello Stato e può rivalersi nei confronti dei potenziali soggetti che

¹¹² Cnf. Art. 4, co 1, co. 2, del Decreto 9 febbraio 2005.

¹¹³ La domanda di tale copertura assicurativa, ai sensi dell'art. 3 del decreto, deve essere presentata con minimo 180 giorni di preavviso dalla data stabilita di inizio esposizione e deve contenere il progetto scientifico della mostra con i nominativi dei curatori e degli organizzatori nonché la lista delle opere d'arte con i corrispettivi costi di assicurazione e *condition reports*. L'organizzatore deve poi specificare, nella domanda, la ditta e le modalità dei trasporti e di imballaggio di cui intende servirsi, l'adeguatezza della sede espositiva in riferimento agli *standard* ambientali, di sicurezza e il tipo di convenzione rilasciata dall'ufficio ministeriale promotore dell'evento. Per verificare la veridicità di tali informazioni, il MiBac può effettuare delle ispezioni per mezzo dei propri tecnici.

hanno cagionato il danno. L'ammontare del risarcimento può inoltre essere determinato da una commissione di tre componenti, uno dei quali nominato dal MiBac¹¹⁴.

21. Regio Decreto 30 gennaio 1913, n. 363 relativamente agli Art. 169-174, in materia di importazione di beni culturali.

Il presente Decreto¹¹⁵ è stato concluso dal re Vittorio Emanuele III in data 30 gennaio 1913 allo scopo di approvare il regolamento di esecuzione delle leggi 20 giugno 1909, n. 364, nota come legge Rosadi, e 23 giugno 1912, n. 688 in materia di antichità e belle arti¹¹⁶.

Nonostante sia trascorso più di un secolo dalla data della sua approvazione, e nonostante siano state, nel corso del tempo, varate e abrogate numerose leggi in materia di regolamentazione di beni culturali, fino all'attuale Codice Urbani, il presente Decreto è a oggi una delle normative italiane di riferimento in materia di prestiti.

La dottrina osserva che non è stato ancora emanato il regolamento di attuazione previsto dall'art. 12 del T.U., per cui rimane in vigore, il vecchio regolamento di cui al regio decreto 30 gennaio 1913, n. 363 (che aveva già svolto la funzione di regolamento di esecuzione della L. 1089/39, non essendo mai state emanate le relative norme regolamentari di esecuzione)¹¹⁷.

In Italia l'ingresso nel territorio nazionale di opere d'arte è disciplinato dall'art. 72 del Codice dei beni culturali e dagli artt. 169-174, del Decreto 30 gennaio 1913 n. 363, contenuti nel titolo secondo recante "esportazione all'estero" del capo settimo recante "importazione temporanea"¹¹⁸.

L'art 169 del Decreto dispone che l'opera d'arte che entra lecitamente nel territorio italiano deve essere accompagnata da un certificato di importazione temporanea. Tale documento viene rilasciato, su richiesta dell'interessato, da un qualsiasi ufficio esportazione competente, dopo avere sottoposto a opportuni controlli i beni importati in via temporanea¹¹⁹.

Ai sensi dell'art. 172 il certificato di importazione temporanea ha validità quinquennale, a decorrere dalla data della sua emissione, e può essere continuamente rinnovato per un periodo altrettanto lungo, su domanda dell'importatore al Ministero competente.

¹¹⁴ Cnf. Art. 7 del decreto 9 febbraio 2005.

¹¹⁵ Vedi: Decreto 30 gennaio 1913, n. 363, pubblicato in G.U. n. 130 del 5 giugno 1913.

¹¹⁶ Vedi: Cortese W., *Il Patrimonio culturale*, cit., pp. 40-41.

¹¹⁷ Vedi Mignozzi A., *op. cit.* p. 122.

¹¹⁸ Vedi MiBac, *Guida per l'organizzazione di mostre d'arte*, Roma, 2005, p. 49.

¹¹⁹ Cnf. Artt. 170-171, Regio Decreto 30 gennaio 1913, n. 363.

L'art. 173 dispone infine che la riesportazione di opere temporaneamente importate è di competenza del medesimo ufficio esportazione che ha rilasciato il certificato di importazione temporanea; detto ufficio deve compiere le opportune ispezioni al fine di accertare l'identità del bene.

Il Regolamento prevede poi l'esportazione temporanea all'art. 129, inserito nel capo I recante Generalità, e il comodato delle opere d'arte all'art. 164¹²⁰.

Per quanto concerne l'esportazione temporanea la materia è disciplinata, nello specifico, agli artt. 164-167 inseriti nel capo VI, sezione I del Regolamento; analogamente al Codice Urbani anche qui chi intende esportare per un periodo limitato di tempo un'opera d'arte, ai sensi dell'art. 164, deve prima farne denuncia al competente ufficio esportazione per ottenere il rilascio della licenza. Inoltre il Regolamento prevede che alle opere d'arte per cui è vietata l'uscita definitiva può essere negato anche il prestito.

22. Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei (Decreto Ministeriale 10 maggio 2001 ex art. 150 comma 6 D. lgs. n. 112/98 G. U 19 ottobre 2001, n. 244, S.O).

Il presente Atto d'indirizzo, allo scopo di assicurare il corretto grado di accesso ai beni culturali da parte della collettività nonché garantirne l'integrità e la sicurezza attraverso misure atte a prevenire i possibili rischi, è stato emanato il 10 maggio 2001 a Roma con decreto del Ministero per i beni e le attività culturali¹²¹.

Il documento, che definisce standard di condotta e norme tecniche dei musei, è il risultato degli sforzi di numerosi specialisti, provenienti da varie organizzazioni, comitati e gruppi, che nel corso del tempo e a vario titolo hanno collaborato alla sua redazione¹²².

Il documento si caratterizza per mancanza di rigidità in quanto da un lato è in grado di adeguarsi alle molte e diverse tipologie di istituzioni museali presenti in Italia e dall'altro può essere facilmente integrato dai risultati delle ricerche e confronti tanto sul piano nazionale che internazionale. Esso, inoltre, contribuisce in vari modi alla crescita

¹²⁰ Panuccio V., *Donazioni e prestiti delle opere d'arte*, Giuffrè, Milano, 1981, p. 33.

¹²¹ Vedi: Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei all'indirizzo online www.beniculturali.it/mibac/.../1310746324517_2616_allegato1.pdf. Per approfondimenti vedi l'indirizzo: www.aedon.mulino.it/archivio/2001/2/sciullo.htm. Tale decreto sostituisce l'art. 150 recante "la gestione", in vigore dal 6 maggio 1998 fino al 30 aprile 2004, del decreto legislativo n. 112 del 31 marzo 1998 attuativo la legge Bassanini n. 59 del 15 marzo 1997 in materia di gestione concorrente ed esclusiva dei beni culturali tra Stato e Regioni.

¹²² Vedi: *Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici*, cit., pp. 1-3 all'indirizzo online www.beniculturali.it/mibac/.../1310746324517_2616_allegato1.pdf.

e al miglioramento dei musei italiani prevedendo, a titolo esemplificativo, la necessità, mutuata da istituzioni museali straniere, di servirsi del *registrar* per la gestione dei prestiti in uscita e l'organizzazione di esposizioni temporanee.

L'Atto di indirizzo contiene norme tecniche, articolate in diversi ambiti funzionali, elaborati da differenti gruppi di lavoro, e linee guida concernenti ciascuno dei predetti ambiti: status giuridico e assetto finanziario dell'istituzione museale; strutture, sicurezza e staff del museo; gestione e cura delle collezioni; rapporti con il territorio e con l'utenza museale nonché i servizi connessi¹²³.

Il documento si apre con tre importanti definizioni di museo tra le quali quella adottata nel codice deontologico elaborato dall'Icom e quella contenuta nel Testo Unico del 29 ottobre 1999¹²⁴. Ognuna di queste nozioni insiste sull'aspetto della conservazione o della valorizzazione museale ovvero su entrambe e considera il museo quale servizio destinato a una molteplicità di pubblici.

Nel primo degli otto ambiti funzionali, il documento insiste sulla necessità da parte di tutti i musei italiani, senza alcuna eccezione, di dotarsi di uno statuto o altra documentazione scritta equivalente, coerente con la legislazione interna del settore. Tale disposizione ha il fine di dichiarare esplicitamente la *mission* museale nonché i campi di attività e ogni altra informazione rilevante relativamente alla forma di governo dell'ente, al suo funzionamento e patrimonio, alla dotazione organica o alle risorse finanziarie a disposizione del museo o di cui lo stesso necessita. Disporre di un tale atto, conformemente a quanto precisato nel Codice Etico dell'Icom, significa adempiere al primo di una serie di standard minimi museali¹²⁵.

L'Atto di indirizzo auspica l'adozione di documenti di rendicontazione contabile, a norma di legge, quali preventivi, bilanci d'esercizio e report nonché indicatori qualitativi delle performance, ad esempio il metodo della *balanced scorecard* (BSC), da parte di tutti i musei. Queste strumentazioni sono atte a garantire la trasparenza informativa e a perseguire l'autonomia finanziaria nonché l'economicità dell'ente con ricadute positive sulla *mission* istituzionale. In questo modo risulta più semplice per i musei raggiungere le finalità strategiche perseguite, risparmiare sui costi, nonché

¹²³ Vedi: *Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici*, cit., pp. 10-15 all'indirizzo online www.beniculturali.it/mibac/.../1310746324517_2616_allegato1.pdf.

¹²⁴ Vedi: *Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici*, cit., p. 9 all'indirizzo online www.beniculturali.it/mibac/.../1310746324517_2616_allegato1.pdf.

¹²⁵ Vedi: *Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici*, cit., pp. 22-23 all'indirizzo online www.beniculturali.it/mibac/.../1310746324517_2616_allegato1.pdf.

acquisire vantaggi di natura strategica e operativa. È da specificare poi che sono numerosi gli aspetti capaci di incidere sulla struttura del bilancio, tra le quali ad esempio: la forma proprietaria dell'ente, il luogo geografico in cui si trova nonché la capienza e se localizzato in un interno o all'aperto quale può essere un sito archeologico¹²⁶.

Il documento considera il museo come un'istituzione no-profit il cui obiettivo è fornire un servizio culturale di qualità. Pertanto detto istituto deve essere dotata delle strutture idonee a garantire il soddisfacimento di adeguati servizi di accesso, informazione, fruizione, formazione e consultazione all'utenza, di esercizio allo staff nonché di esposizione, conservazione, restauro e documentazione delle collezioni, conformemente agli standard legislativi normativi e procedurali. Per espletare detto servizio culturale ogni museo, in relazione alle proprie caratteristiche strutturali, necessita di servirsi in quantità sufficiente, in ogni settore di attività, di uno staff di esperti, continuamente aggiornato, riqualificato e sottoposto a costante formazione. Ciò a prescindere dal tipo di contratto collettivo di lavoro a esso applicato. Innanzitutto il museo deve disporre di un direttore nominato, come il resto del personale, nel rispetto di procedure di trasparenza, il quale si assume ogni responsabilità innanzi agli apparati di governo e controllo di detta istituzione di cui è a capo¹²⁷. L'istituzione museale deve poi dotarsi, al fine di prevenire e ridurre ogni possibile rischio, conformemente alle normative esistenti, di un adeguato sistema di sicurezza in materia di personale e utenza, impianti antincendio, strutture d'allarme contro il furto, impianti che garantiscano idonee condizioni ambientali per la conservazione delle collezioni permanenti e delle opere proprie e di terzi temporaneamente esibite nei locali espositivi dell'istituto nonché di quelle custodite nei depositi.

Ogni museo ha l'obbligo di utilizzare e compilare una scheda conservativa e una ambientale, quali documenti relativi al tipo e ai modi di prestito in uscita e ai parametri ambientali di conservazione del bene, compilate da personale qualificato nonché utilizzare sistemi di imballaggio e di trasporto diversi da caso a caso a seconda del tipo di opera oggetto di scambio¹²⁸.

¹²⁶ Vedi: *Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici*, cit., pp. 24-25 all'indirizzo online www.beniculturali.it/mibac/.../1310746324517_2616_allegato1.pdf.

¹²⁷ Vedi: *Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici*, cit., pp. 27-31, pp. 67-68 all'indirizzo online www.beniculturali.it/mibac/.../1310746324517_2616_allegato1.pdf.

¹²⁸ Vedi: *Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici*, cit., pp. 31-33 e p. 38 all'indirizzo online www.beniculturali.it/mibac/.../1310746324517_2616_allegato1.pdf.

Il d.m. 10 maggio 2001 riconosce le molteplici finalità perseguite dai musei tra le quali organizzare attività didattiche, di studio e ricerca del proprio patrimonio anche sul territorio di riferimento, aggiornando la documentazione esistente, e prevedono a tale fine una potenziale collaborazione con le istituzioni culturali della medesima zona. Tali organizzazioni artistico-culturali singolarmente o inserite in reti e sistemi museali, possono fungere da motore di rilancio del territorio, modificarne gli assetti, conservarne la memoria storica nonché il patrimonio culturale, contribuendo in tale modo a potenziare l'identità e la crescita sociale della propria comunità di riferimento¹²⁹.

L'Atto di indirizzo fornisce informazioni utili agli operatori del settore culturale, che intendano organizzare mostre, all'ambito sesto recante "Gestione e cura delle collezioni", sotto ambito quarto recante "Regolamentazione dell'esposizione".

Con riferimento all'ambito sesto menzionato, le istituzioni museali hanno il compito di esporre i beni del proprio patrimonio culturale in via permanente o per periodi temporali limitati, devono altresì dotarsi di linee guida e ogni genere di documentazione idonea allo scopo di disciplinare il prestito delle opere d'arte e la relativa organizzazione di mostre. Il Documento infatti prevede, in materia di gestione delle collezioni dei musei, che quest'ultime siano fruibili ai visitatori sia nei propri locali espositivi, in via permanente o per un periodo di tempo limitato, che in quelli di altre istituzioni museali o similari a cui sono state concesse in prestito.

Per quanto concerne gli scambi tra organizzazioni artistico-culturali per mostre, gli Atti di indirizzo prevedono la necessità di programmare e promuovere le esposizioni temporanee, nonché la tipologia di prestito in entrata o in uscita, garantendo la maggiore pubblica utilità possibile e cercando di limitare i danni potenziali, e prevenire i rischi, che i beni culturali in questione potrebbero subire nel corso di tali procedure di scambio. Il Documento dispone altresì che ogni volta che il bene culturale è prestato in mostra, esso deve venire registrato e catalogato, dai rispettivi uffici "documentazione delle collezioni" del museo prestatore e richiedente, ai fini di disporre di un maggiore quantitativo e qualità possibile di informazioni utili sull'opera in esame ma anche con lo scopo di garantirne la sicurezza

Esso specifica inoltre che alla base di qualsiasi esposizione d'arte permanente oppure temporanea deve esserci un progetto scientifico di qualità, che assicuri un idoneo compromesso tra le esigenze di valorizzazione e quelle di conservazione delle opere

¹²⁹ Vedi: *Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici*, cit., pp. 46-48, pp. 213-217 all'indirizzo online www.beniculturali.it/mibac/.../1310746324517_2616_allegato1.pdf.

d'arte proprie o di terzi¹³⁰. Dette opere in mostra devono essere accompagnate da didascalie, video o altro genere di supporto, quali ad esempio i cataloghi cartacei e le audio guide, al fine di informare ed educare i visitatori della mostra o del museo.

23. Legge 22 aprile 1941 n. 633 e successive modifiche. Protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio.

In Italia il principale riferimento normativo in materia di diritto d'autore è la legge 633/41 (l.d.a) che regola le opere della proprietà intellettuale.¹³¹

La legge è stata approvata dal re Vittorio Emanuele III e dal Parlamento esistente nel periodo dello Stato fascista in conformità alla Convenzione di Berna, per la protezione delle opere letterarie artistiche, relativamente alla tutela minima prevista in detto Trattato¹³². La legge, attualmente in vigore, negli anni ha subito diverse modifiche e/o integrazioni, pur conservando l'impianto originario, finalizzate da un lato a renderla adatta all'odierna Costituzione italiana, operativa dal 1948, e dall'altro al recepimento nell'ordinamento interno delle direttive comunitarie¹³³.

La normativa italiana è articolata in otto titoli, ciascuno suddiviso in capi e sezioni, e consta complessivamente di 206 articoli.

Essa si applica, ai sensi dell'art 1 co. 1, alla tutela delle opere dell'ingegno umano a condizione che presentino una componente creativa, intesa come apporto personale dell'autore, in modo tale da differenziarle da quelle precedentemente esistenti.

Dette opere caratterizzate da novità e originalità appartengono, a prescindere dalla modalità o dalla forma espressiva, a più discipline: letteratura, musica, arti figurative (pittura, scultura, incisione ecc.), architettura, teatro e cinematografia¹³⁴. La legge, inoltre, ha per oggetto la tutela dei programmi per elaboratore ai sensi della

¹³⁰ Vedi: *Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici*, cit., pp. 34-37; 41-42; 117-118 all'indirizzo online www.beniculturali.it/mibac/.../1310746324517_2616_allegato1.pdf.

¹³¹ La legge 22 aprile 1941, n. 633 è stata pubblicata nella gazzetta ufficiale n. 166 del 16 luglio 1941. Il testo della legge, nella sua versione non ufficiale, consolidato al 1 luglio 2010 è reperibile al sito: www.normattiva.it.

¹³² Vedi: Convenzione di Berna nella Sezione I, par.3, del presente Capitolo di tesi.

¹³³ La legge è stata modificata e integrata nel corso degli anni ad opera del: d.p.r. n. 19 del 8 gennaio 1979 poi aggiornato dal d. lgs. n. 154 del 26 maggio 1997 in materia di diritto della fotografia; d. lgs. n. 518 del 29 dicembre 1992 aggiornato dal d. lgs. n. 205 del 15 marzo 1996 in materia di tutela del software; d. lgs. n. 169 del 6 maggio 1999 in materia di attuazione della Direttiva CEE/96/9 relativa alla tutela delle banche di dati; L. n. 248 del 18 agosto 2000 in materia di nuove norme relative al diritto d'autore, d. lgs. n. 95 del 2 febbraio 2001 in materia di attuazione della Direttiva CEE 98/71 sulla protezione dei disegni e dei modelli e d. lgs. n. 68 del 9 aprile 2003 in materia di diritto d'autore nella società dell'informazione poi convertito e aggiornato dalla L. n. 100 del 29 giugno 2010.

¹³⁴ Per approfondimenti vedi: Sirotti Gaudenzi A., *op cit.*, 2008; Marandola M., *Il prestito nella normativa italiana, europea e internazionale*, Dec, Milano, 2004; Marandola M., *Il diritto di prestito nella legislazione italiana ed europea: con i testi delle leggi europee*, Dirittodautore.it, Milano, 2004.

Convenzione di Berna e delle banche dati che sono opera dell'intelletto dell'autore¹³⁵ nonché delle opere collettive che, ai sensi dell'art. 3, sono creazione autonoma avente fine scientifico, letterario, artistico come ad esempio le riviste¹³⁶.

Infine sono tutelati tutti gli elaborati creativi della medesima opera come ad esempio le successive modifiche e/o le integrazioni, le traduzioni in più lingue e le trasposizioni da un genere d'arte ad un altro (ad esempio la trasposizione filmica di un libro).

Il Capo II della legge (artt. 6 - 11) definisce i soggetti titolari del diritto d'autore mentre il Capo III (artt. 12- 32-ter.) disciplina il contenuto e la durata di detto diritto; in particolare all'autore sono riconosciuti i diritti di utilizzazione economica (diritti patrimoniali) e i diritti morali in riferimento all'opera da lui creata.

I primi sono disciplinati nella prima e nella terza sezione del Capo III della l.d.a. mentre i secondi nella seconda sezione.

I diritti morali comprendono in seno all'autore il diritto a rivendicare la paternità e l'integrità dell'opera¹³⁷ ma anche, ai sensi degli artt. 21 e 24, il diritto di rivelazione e di pubblicare le opere inedite. Tali diritti non possono essere ceduti a terzi, contrariamente a quelli patrimoniali che lo sono o gratuitamente o contro corrispettivo economico, e ai sensi dell'art. 23 sono imprescrittibili; successivamente al decesso dell'autore, i suoi parenti stretti possono farli valere. I diritti patrimoniali, contrariamente a quelli morali, di solito durano fintanto che l'autore vive e per i primi settanta anni a decorrere dal decesso¹³⁸: tra quest'ultimi l'art 18-bis disciplina il prestito e il noleggio. Esso è stato aggiunto alle disposizioni della presente legge dall'art. 2 del decreto legislativo n. 685 del 16 novembre 1994 in materia di attuazione della direttiva 92/100, poi sostituita dalla direttiva n. 115 del 12 dicembre 2006, concernente il diritto di noleggio, il diritto di prestito e taluni diritti connessi al diritto di autore in materia di proprietà intellettuale.

Ai sensi dell'art. 18 bis l'autore, in quanto titolare sia del diritto esclusivo di noleggio che di quello di prestito, può concedere a terzi soggetti di esercitare detti diritti, che non vengono meno a seguito della vendita o distribuzione delle opere creative, e che si applicano alla "*cessione in uso degli originali, di copie o di supporti di opere, tutelate dal diritto d'autore, fatta per un periodo limitato di tempo*".¹³⁹ Tuttavia il noleggio è

¹³⁵ Cnf. Art. 1, co. 2, della Legge 22 aprile 1941, n. 633.

¹³⁶ Le opere collettive sono quelle le cui singole parti, esito del lavoro di diversi autori, mantengono tra loro autonomia e indipendenza; esse si distinguono dalle opere composte che, anch'esse prodotte da più autori, vengono percepite come un'unità organica.

¹³⁷ Cnf. Art. 20 della Legge 22 aprile 1941, n. 633.

¹³⁸ Cnf. Art. 25 della Legge 22 aprile 1941, n. 633.

¹³⁹ Cnf. Art. 18-bis, co. 1-2, della Legge 22 aprile 1941, n. 633.

volto ad ottenere, direttamente o indirettamente, un beneficio di natura economica o commerciale mentre il prestito, che è gratuito ed effettuato da organizzazioni aperte al pubblico, come ad esempio le biblioteche, non mira a tale fine.

Le disposizioni all'art. 18-bis non sono relative ai prodotti di arte applicata (ceramica, legno, vetro ecc.) né ai progetti architettonici.

L'art. 69 è stato inserito nel Capo V, dedicato alle eccezioni e limitazioni, del titolo I, dedicato alle Disposizioni sul diritto d'autore, della presente legge. Esso ammette il prestito delle opere audio e audiovisive e delle opere a stampa, ad eccezione degli spartiti e delle partiture musicali per il quale è vietato. Il prestito delle opere audio e audiovisive è subordinato al decorrere di un arco temporale pari a un anno e mezzo dal primo atto del diritto di distribuzione; tale limite temporale è finalizzato a tutelare il diritto di sfruttamento economico a opera del soggetto avente tali diritti.

Ai sensi dell'art. 69 il prestito può essere definito come un servizio senza scopo di lucro se effettuato da istituzioni pubbliche, per esempio dalle biblioteche, senza l'obbligo di avere l'autorizzazione dall'autore, finalizzato allo studio individuale e alla conoscenza e diffusione, presso il più ampio numero di persone, della cultura.

In relazione all'organizzazione di mostre d'arte, assumono poi rilievo i diritti patrimoniali di riproduzione e comunicazione dell'opera, disciplinati dalla presente legge agli artt. 13, 16 e 16bis. Per diritto esclusivo a riprodurre l'opera si intende, ai sensi dell'art. 13, la moltiplicazione della stessa con qualunque mezzo quale la stampa, la fotografia e ogni altra forma di riproduzione. La disposizione, tuttavia, menziona unicamente i mezzi della riproduzione senza fare riferimento alle finalità.¹⁴⁰

Ai sensi dell'art. 16 della l.d.a. per diritto esclusivo a comunicare l'opera al pubblico si intende la sua diffusione attraverso diversi mass-media quali la televisione, la radio e altri mezzi simili.

Rilevante risulta poi essere l'art. 70 della l.d.a. secondo il quale possono essere liberamente riprodotte e utilizzate parti di un'opera a condizione che ciò sia finalizzato

¹⁴⁰ Vedi Sirotti Gaudenzi A., *op. cit.*, p. 79. Viene pertanto evidenziato come gli organizzatori di mostre ed esposizioni che abbiano ottenuto in prestito beni artistici, possono riprodurli nei cataloghi, cartacei o on-line, esclusivamente dietro autorizzazione dell'autore o dei soggetti a cui lo stesso abbia ceduto tale diritto patrimoniale. In materia la giurisprudenza ha affermato che è diritto esclusivo dell'autore la riproduzione delle proprie creazioni in cataloghi o altre raccolte.

alla ricerca scientifica, alla critica e ogni altro genere di attività illustrativa senza scopo di lucro.¹⁴¹

24. Codice Civile (Regio Decreto 16 marzo 1942, n. 262).

Il Codice civile, esito del lavoro di un grande numero di esperti di diritto, è stato emanato a Roma con Regio Decreto del 16 marzo 1942, n. 262 firmato dal re Vittorio Emanuele III.¹⁴²

Il Codice si configura come un insieme organico di norme relative al diritto civile. Esso nel corso del tempo è stato sottoposto a diverse modifiche e integrazioni allo scopo di eliminare le parti che risentivano dell'influenza del fascismo e di adattarlo alla Costituzione italiana del 1948 nonché alle disposizioni contenute nel diritto internazionale e comunitario.

Ai fini del presente lavoro, risultano rilevanti gli articoli (1803-1812) inseriti nel Capo XIV, dedicato al Comodato, del Titolo III relativo ai singoli contratti e gli articoli (1904-1918) inseriti nella Sezione II, dedicata all'assicurazione contro i danni, del Capo XX, in materia di assicurazione, del medesimo Titolo del Codice¹⁴³.

Per la legge italiana, da un punto di vista giuridico, il comodato è il prestito d'uso inteso, ai sensi dell'art. 1803, come un contratto in cui il comodante affida gratuitamente al comodatario un bene, di cui rimane proprietario, per un periodo temporale concordato piuttosto che per una specifica destinazione d'uso. Terminato il tempo pattuito, il proprietario ha diritto a vedersi restituire immediatamente il bene; detto diritto vale anche nei casi in cui il comodante si trovi improvvisamente in una situazione di bisogno non prevista in sede di stipula del contratto¹⁴⁴.

Il comodatario, che riceve fisicamente il bene in custodia, s'impegna a mantenere un comportamento diligente al fine di garantirne la conservazione, utilizzandolo solo e unicamente per gli scopi indicati nel contratto e nel rispetto della natura del bene¹⁴⁵. Il

¹⁴¹ La disposizione dell'art. 70 pone l'interrogativo se la riproduzione fotografica di un'opera d'arte in un catalogo possa rientrare in tale casistica; su detta questione la Corte di Cassazione si è abbondantemente espressa.

¹⁴² Il testo del Codice Civile aggiornato con la riforma della filiazione naturale (L. 10/12/2012, n.219) e con la riforma del condominio (L. 11/12/2012, n. 220) è consultabile all'indirizzo online: www.altalex.com/index.php?idnot=34794.

¹⁴³ Per approfondimenti vedi: Antigono D., *Il contratto di assicurazione nel codice civile: Commento agli artt. 1882- 1932*, in *Le assicurazioni private nel codice civile: Commentario*, Ed. della rivista *Assicurazioni*, Roma, 1943; Antigono D., Volpe Putzolu G., *op. cit.*, 2009; La Torre A., *Le assicurazioni: l'assicurazione nei codici, le assicurazioni obbligatorie*, Giuffrè, Milano, 2000.

¹⁴⁴ Cnf. Art 1809 c.c. in materia di "restituzione".

¹⁴⁵ Cnf. Art. 1804 c.c. in materia di "obbligazioni del comodatario".

comodatario può inoltre permettere a terzi di fruire del bene in comodato solo se autorizzato dal comodante e può richiedere a quest'ultimo il rimborso esclusivamente delle spese straordinarie da lui sostenute a scopo conservativo del bene ma non di quelle derivanti dal suo utilizzo.

Nell'ipotesi in cui il comodatario venisse meno agli obblighi assunti in sede di stipula del contratto, il proprietario del bene avrebbe la facoltà di chiederne la restituzione e un risarcimento per il danno subito.

Se il comodatario tiene un comportamento diligente paragonabile a quello di un buon padre di famiglia, per cui fa di tutto per evitare il deterioramento della cosa ma ciò nonostante il bene subisce danno, non può essere ritenuto responsabile del danneggiamento salvo il caso in cui abbia detenuto il bene in questione oltre il tempo consentito da contratto oppure finalizzato ad un diverso utilizzo. Tuttavia non può essere considerato responsabile del fatto se riesce a provare che il danno si sarebbe verificato lo stesso anche nel rispetto dei tempi e dell'uso pattuito. Se il bene si rovina esclusivamente a causa dell'utilizzo per il quale è stato dato in comodato, il comodatario qualora fosse stato diligente, non risponde del deperimento.

L'art. 1812 prevede, infine, in seno al proprietario l'obbligo di risarcire il comodatario nel caso in cui quest'ultimo subisse una perdita, ad esempio di denaro, a causa di un qualche difetto del bene comodato, noto al comodante ma taciuto al comodatario.

Ai sensi dell'art. 1882 del c.c., l'assicurazione contro i danni è quel contratto mediante il quale "l'assicuratore, verso pagamento di un premio, si obbliga a rivalere l'assicurato, entro i limiti convenuti, del danno ad esso prodotto da un sinistro". Detto istituto, ai sensi dell'art. 1904, è nullo qualora l'assicurato non abbia un interesse a ottenere il risarcimento del danno al tempo previsto di inizio del contratto. Ne consegue che l'esistenza di un interesse, inteso come un rapporto tra l'assicurato e un bene, è condizione necessaria delle assicurazioni contro i danni.

L'assicurato ha diritto a ottenere, nei limiti delle disposizioni contrattuali, un risarcimento dall'assicuratore al verificarsi della lesione del suo rapporto con il bene assicurato, prodotto dal realizzarsi di uno specifico evento detto sinistro. Se però il bene oggetto di assicurazione è viziato, e ciò non è stato comunicato all'assicuratore, qualora tale difetto cagioni la lesione del rapporto tra l'assicurato e detto bene, questa non può essere ritenuta a carico dell'assicuratore; egli risponde solo nel caso in cui il vizio abbia

peggiorato il danno e per un importo pari a quello che avrebbe sostenuto se la cosa non fosse stata viziata.¹⁴⁶

L'art. 1908, ribadendo il principio indennitario, prevede che ai beni assicurati che hanno subito un danno inferiore a quello concordato dalle parti, una volta che questo è stato esaminato, deve essere sempre assegnato un valore inferiore a quello a loro imputato al momento del sinistro. In questo modo nessun soggetto può avere interesse a provocare l'evento causa del danno, in quanto viene meno ogni possibilità, per il beneficiario dell'assicurazione, di conseguire un arricchimento a spese dell'assicuratore. L'ammontare dell'assicurazione di cose può essere stimato al termine del contratto con stima concordata (c.d. polizza stimata)¹⁴⁷.

Sezione V – Fonti di Autoregolamentazione.

25. Principi generali per la gestione dei prestiti e lo scambio di opere d'arte fra istituzioni (c.d. Principi di Londra).

I Principi di Londra, così detti perché approvati nella capitale inglese dai rappresentanti museali di tutto il mondo nell'estate del 1995, sono stati rivisti nell'autunno del 2002, nonché leggermente modificati prima nel 2005 e successivamente nel 2009. Essi costituiscono uno dei principali documenti in materia di circolazione transnazionale dei beni culturali a scopo di prestito¹⁴⁸.

I Principi sono stati elaborati dal gruppo *Bizot*, istituito dall'Unione dei Musei nazionali nel 1992,¹⁴⁹ e non hanno carattere vincolante; pertanto la loro applicazione dipende dal buon senso e dalla reciproca fiducia degli operatori culturali.

Il Documento è uno strumento di autoregolamentazione del settore, che si prefigge il raggiungimento di una serie di obiettivi quali rendere noto e diffondere un codice di condotta condiviso tra le istituzioni museali e similari, che si occupano dell'organizzazione e della gestione di grandi mostre internazionali. Essi hanno lo scopo di sviluppare la cooperazione e lo scambio di informazioni tra musei di tutto il mondo

¹⁴⁶ Cnf. Art. 1906 c.c. in materia di “danni cagionati da vizio della cosa”.

¹⁴⁷ Per approfondimenti sulla polizza stimata, detta anche tassata, vedi: Patesotti G., *La polizza stimata*, Cedam, Padova, 1967.

¹⁴⁸ Vedi: *Principi generali per la gestione dei prestiti e lo scambio di opere d'arte fra istituzioni museali* all'indirizzo online: <http://www.lending-for-europe.eu/index.php?id=215>. Una traduzione in italiano del presente testo si trova all'interno della *Guida per l'organizzazione di mostre d'arte*, cit., pp. 55-78. Questo perché molti Stati, tra cui l'Italia, hanno inserito i Principi di Londra all'interno di documenti nazionali aventi valore di linee guida.

¹⁴⁹ Inizialmente il gruppo era formato dai direttori delle sole istituzioni museali d'Europa, ai quali si sono aggiunti, l'anno successivo, i rappresentanti delle più importanti sedi espositive e musei internazionali tra i quali si annoverano quelli della Russia e degli Stati Uniti d'America.

per realizzare comuni obiettivi culturali, per ridurre i costi non necessari a carico di tutti i soggetti interessati, nonché per garantire una migliore movimentazione e protezione dei beni culturali oggetto di scambio¹⁵⁰.

I Principi di Londra trattano i vari tipi di prestito, i modi e i tempi nonché le problematiche di trasporto, di assicurazione e di altro genere, connesse allo scambio di opere d'arte tra istituzioni culturali a fini espositivi. Essi riconoscono che per alcuni musei, in base al principio secondo cui le collezioni museali non sono mai attivi finanziari¹⁵¹, il prestito di beni culturali per un'esposizione temporanea è ritenuto un obbligo culturale gratuito, con o senza rimborso spese¹⁵², mentre per altri il prestito di opere d'arte è concesso a pagamento (*loan fees*) nei confronti delle istituzioni per le quali non si prospetta una collaborazione futura, oppure ritenute incapaci di contraccambiare, piuttosto che in cambio di altri prestiti (*counterloan*). Inoltre il presente testo evidenzia il fatto che i grandi musei non dovrebbero richiedere uno scambio in contropartita ai musei di ridotte dimensioni in quanto ne possono minacciare la stabilità economico-finanziaria.

Tali Principi forniscono, anche, informazioni sul ruolo e i compiti dell'accompagnatore dei beni culturali in tutte le fasi del prestito, sul ruolo degli sponsor e l'importanza delle sponsorizzazioni in quanto una delle principali fonti di finanziamento degli eventi espositivi. Infine i Principi affrontano il tema dei diritti a riprodurre e a fotografare le opere prestate in esposizioni temporanee.

Essi prevedono che è preferibile il prestito di beni artistici direttamente dal prestatore verso istituzioni culturali accessibili al pubblico, anche diverse dal museo, qualora lo spazio espositivo risulti adatto a garantire l'integrità e sicurezza del bene. Inoltre stabiliscono che il prestito, a esposizioni aventi luogo in Stati stranieri, è ammesso solo se il progetto scientifico della mostra risulta di rilevante interesse culturale, al fine di studio e valorizzazione dell'arte, e solo nell'ipotesi in cui l'assenza dell'opera richiama impatta negativamente sul valore culturale dell'evento espositivo.

¹⁵⁰ Per approfondimenti vedi: Chiavarelli I, *Il prestito e lo scambio* in Casini L (a cura di), *op. cit.*, pp.119-123; Casini L., *I principi e le best practices transnazionali in Valorizzazione del patrimonio culturale pubblico: il prestito e l'esportazione di beni culturali*, in *Aedon-Rivista di arti e diritto on line*, n. 1-2, 2012.

¹⁵¹ Cnf. Il Codice elaborato dall'Icom per i professionisti museali al sito: www.icomitalia.it.

¹⁵² Nel caso dell'*handling fee* l'organizzatore paga esclusivamente i costi connessi al prestito, e non ulteriori oneri, consentendo al prestatore un recupero dei costi diretti. Ad esempio se le opere richieste in una stessa esposizione temporanea sono più di una, per la prima è previsto un valore superiore mentre per le successive un importo via via inferiore. Inoltre a seconda del tipo di bene oggetto di scambio, l'organizzatore sopporta costi differenti. Ad esempio tendono a valere di più, e quindi hanno un costo superiore, le opere realizzate ad olio. Vedi: Pirani F., *op. cit.*, pp. 42-45 e 75-77.

I Principi prevedono che è compito della figura di vertice dell'ente organizzatore presentare le domande di prestito al responsabile competente dell'ente prestatore (varia nel mondo da museo a museo e può essere il direttore, il curatore oppure il *registrar*) specificando la natura e la forma legale dell'ente per conto del quale agisce. Nella versione 2005 del documento la domanda di prestito doveva essere inoltrata con un periodo di tempo di sei mesi dalla data prevista di inizio mostra. Nella versione 2009 invece il preavviso è stato prorogato ad almeno un anno così da potere più facilmente sostituire l'opera con un'altra in caso di diniego del prestito. Il prestatore potenziale può concedere o meno l'opera d'arte in mostra, nel rispetto della politica di prestito dell'ente di appartenenza, sulla base della verifica dei contenuti dello *standard facilities report* compilato dall'organizzatore¹⁵³. Inoltre il prestito è concesso se l'opera richiesta non è un *status* simbolo della sede d'origine o non è già stata promessa ad altre organizzazioni culturali nel periodo di svolgimento e immediatamente precedente o successivo all'esposizione temporanea.

I principi prevedono che nel contratto di prestito siano specificate le condizioni di trasporto¹⁵⁴ e di assicurazione delle opere nonché gli standard ambientali, di sicurezza e controllo, relativamente alla sede della mostra, cui l'organizzatore deve sottostare al fine di ottenere il bene culturale richiesto. Qualora tali condizioni siano violate dal richiedente, il prestatore ha il potere di ottenere indietro le opere temporaneamente concesse, prima della scadenza del termine pattuito da contratto.

Per quanto concerne i diritti di riproduzione delle opere d'arte, i Principi di Londra fanno riferimento esclusivamente alle autorizzazioni concesse dal proprietario delle stesse, non considerando le diverse ipotesi in cui il permesso è concesso dall'autore.

¹⁵³ Il *facilities report* anglo-americano, al quale tutti gli altri si sono standardizzati, è un testo formato da decine di pagine relative alla sede espositiva del richiedente. Ogni pagina del documento contiene diverse domande, relative ad esempio agli impianti di climatizzazione, sicurezza, alle dimensioni e capienza della sede, a cui l'organizzatore deve rispondere in modo corretto per dare prova dell'adeguatezza dei propri spazi espositivi al prestatore.

¹⁵⁴ I beni culturali, in base al tipo di contratto di prestito stipulato, alle loro caratteristiche strutturali e alla distanza geografica tra prestatore e organizzatore, possono essere trasferiti, con o senza accompagnatore e scortati o meno dalla polizia per alcune fasi del trasporto, da una sede espositiva ad un'altra esclusivamente per mezzo di camion o anche in via aerea; in quest'ultimo caso si distingue il trasporto come bagaglio a mano rispetto al volo cargo. Entrambe le modalità presentano punti di forza e di debolezza e l'una è preferita all'altra in relazione al tipo e alle caratteristiche dell'opera scambiata nonché in base alla politica di prestito delle parti coinvolte, in particolare del prestatore dotato di maggiore potere contrattuale. Per esempio se il bene culturale è di grandi dimensioni si tenderà a preferire il trasporto in stiva dell'opera piuttosto che quello come bagaglio a mano. Inoltre il tipo di trasporto scelto, che varia da caso a caso in relazione alle opere di volta in volta richieste, influenza il sistema di imballaggio e disimballaggio utilizzato e quindi il tipo di cassa impiegata e il modo in cui è imbottita e climatizzata.

Inoltre il testo, allo scopo di facilitare le formalità di ottenimento dell'autorizzazione, distingue quattro categorie di riproduzione a seconda delle loro finalità: scientifiche, promozionali, educative e commerciali.

Le prime fanno riferimento ai permessi richiesti dall'organizzatore per avere diritto a utilizzare le immagini delle opere prestate nel catalogo della mostra; le seconde si riferiscono ai manifesti e affissioni, riportanti titolo e logo della mostra nonché l'immagine dell'opera che ne è simbolo, esposti nei principali punti della città in cui si svolge l'evento oppure ai volantini informativi, stampati numerosi e in più lingue, esibiti nei locali della sede espositiva piuttosto che nei bar e altri esercizi commerciali della medesima città. Hanno finalità promozionali anche le immagini offerte dall'organizzatore alla stampa in modo che l'evento sia menzionato nei giornali ed eventualmente in televisione¹⁵⁵.

L'organizzatore può richiedere i diritti di riproduzione delle opere ricevute in prestito anche a fini educativi, per esempio per realizzare filmati relativi alle opere o ai temi dell'esposizione; oppure per utilizzare le immagini nel proprio sito-web, a patto che siano a bassa risoluzione, piuttosto che per realizzare oggetti destinati alla vendita nei quali figurano i beni in esposizione temporanea.

Nei primi casi, i Principi di Londra, suggeriscono la concessione del permesso a riprodurre e fotografare le opere in prestito senza il pagamento dei rispettivi diritti al proprietario, mentre per l'ultimo deve essere inoltrata una richiesta di autorizzazione separata, soggetta al pagamento dei diritti connessi.

26. Guida per l'organizzazione di mostre d'arte.

Nel 2001 il MiBac, in applicazione dei decreti dirigenziali del 9 e del 11 maggio 2000, ha riunito un gruppo di lavoro, costituito da esperti del settore tra i quali *registrar* e direttori museali, per elaborare una guida pratica in materia di prestiti di opere d'arte¹⁵⁶. Tale guida è stata discussa e valutata rispettivamente dal Comitato tecnico-scientifico del MiBac, avente funzione consultiva, e dall'Istituto Centrale di restauro a Firenze. Essa ha rilevanza nazionale ma non possiede rango di testo normativo, tuttavia, in materia di prestito, si affianca al Codice dei beni culturali e del paesaggio, avente

¹⁵⁵ Cnf. punto 1.4 dei Principi di Londra. Per approfondimenti in materia di comunicazione e pubblicità di manifestazioni culturali vedi Pirani F, *op. cit.*, pp. 70-83.

¹⁵⁶ La Guida per l'organizzazione di mostre d'arte è reperibile all'indirizzo online: http://www.simarch.org/mw/MW/mediaArchive/pdf7eba86b0d7954e786b16025d59cc6f57_principiGeneraliPrestiti.pdf.

carattere impositivo, e recepisce i Principi di Londra, sebbene con alcune precisazioni e adattamenti alle particolari necessità del contesto italiano¹⁵⁷.

La Guida si articola in una dozzina di sezioni e disciplina la gestione dei prestiti in entrata indipendentemente da quelli in uscita. Essa contiene, alla fine di quasi tutte le sezioni, una serie di documenti, anch'essi esaminati separatamente, utilizzati dal soggetto prestatore piuttosto che da quello richiedente, tra i quali a titolo esemplificativo la scheda sullo stato di conservazione dell'opera e il contratto di prestito.

In particolare la Guida fornisce delle informazioni utili agli operatori culturali attivi in materia di organizzazione di mostre d'arte e salvaguardia dei beni artistici ivi esposti, sottolineando in più occasioni che l'ufficio mostre dell'ente prestatore debba dotarsi di sistemi di controllo e archiviazione dei dati, finalizzati a registrare costantemente gli spostamenti dei propri beni. Tale ufficio dovrebbe, infatti, registrare non solo i prestiti in corso, specificandone la scadenza temporale e il luogo o i luoghi di esposizione temporanea, ma anche quelli passati e già concessi nel prossimo futuro, nonché gli scambi rifiutati e quelli in via di negoziazione¹⁵⁸.

Le procedure di prestito in entrata e in uscita si articolano in più fasi, ciascuna delle quali ricomprende al suo interno diverse sotto fasi. Relativamente alle formalità connesse al prestito in uscita, queste hanno inizio con un processo decisionale al quale segue la conclusione dello specifico contratto di prestito e la conseguente preparazione del bene alla partenza nonché la stesura dei documenti di viaggio.

Per quanto concerne le formalità connesse ai prestiti in entrata, queste presentano un grado di difficoltà maggiore rispetto a quelle dei prestiti in uscita; esse implicano un quantitativo superiore di prassi a cui l'organizzatore deve sottostare, in condizioni di scarsa disponibilità temporale.

¹⁵⁷ Vedi: Casini L., *Valorizzazione del patrimonio culturale pubblico: il prestito e l'esportazione dei beni culturali* in *Aedon-Rivista di arti e diritto online*, numero 1-2, 2012.

¹⁵⁸ Vedi: Chiavarelli I., *Il prestito e lo scambio*, in Casini L. (a cura di), *op. cit.*, pp. 120-126.

CAPITOLO 2: LA CIRCOLAZIONE TRANSNAZIONALE DEI BENI CULTURALI PER MOSTRE D'ARTE E MANIFESTAZIONI ESPOSITIVE.

Sezione I: La circolazione dei beni culturali: la disciplina dei prestiti e delle esposizioni in Italia e all'estero.

1. Nozione di bene culturale: dal diritto internazionale al diritto interno.

Prima di affrontare, dalla duplice ottica tecnico-scientifica e normativa-giuridica, la materia del prestito transnazionale dei beni culturali, così come definiti nell'ordinamento interno italiano agli artt. 2, 10 e 11 del Decreto legislativo 22 gennaio 2004, n. 42 recante "Codice dei beni culturali e del paesaggio", è opportuno fornire una loro definizione e tracciare il sistema generale della loro circolazione sul piano tanto internazionale che comunitario e nazionale.

Innanzitutto si osservi che il concetto di bene culturale non è statico, ma che si caratterizza per il fatto di essere in continua evoluzione,¹⁵⁹ e che il termine è stato coniato solo di recente, cioè nella seconda metà dello scorso secolo. Esso è stato utilizzato per la prima volta nella sfera del diritto internazionale pattizio di guerra; nella fattispecie la terminologia si rinviene nel titolo della Convenzione dell'Aja del 12 maggio 1954 recante "protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato".

Dalla definizione, fornita all'art. 1 del Trattato, emerge che la categoria dei beni culturali, suddivisi in mobili e immobili, ricomprende tra i primi lo specifico regime

¹⁵⁹ La dottrina osserva che la proiezione dinamica del concetto giuridico di bene culturale ha la sua più prestigiosa fonte di legittimazione nella Costituzione della Repubblica Italiana; in particolare l'art. 9, collocato tra i "Principi Fondamentali", costituisce la base della disciplina costituzionale di tutela e valorizzazione dei beni culturali e li delinea come categoria giuridica unitaria di interesse pubblico. L'articolo in esame, assegna al patrimonio storico-artistico un ruolo dinamico quale strumento per lo sviluppo culturale della società; il primo comma della disposizione recita "*La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica*" mentre il secondo comma dispone che la stessa "*tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione*". Il primo comma si riferisce alla materia della valorizzazione, mentre il secondo disciplina l'aspetto della tutela dei beni culturali, da parte dello Stato, organizzato nel MiBac, e degli altri enti pubblici territoriali, i quali sono tenuti a garantire alla collettività, anche attraverso l'organizzazione di mostre d'arte e la pratica del prestito in Italia e all'estero, il maggiore godimento e fruizione possibile dei beni attraverso cui la cultura si manifesta. In riferimento alla dinamicità del concetto di bene culturale, se si analizza l'art. 9, co. 1, della Costituzione, è difficile non notare come il medesimo contenga al proprio interno le parole sviluppo e ricerca; termini che peraltro rimandano il lettore all'idea di movimento verso l'acquisizione del sapere. Vedi: Tamiozzo R., *La legislazione dei beni culturali e paesaggistici*, Giuffrè editore, Milano, 2009, pp. 115-117; Cabiddu M. A., Grasso N., *Diritto dei beni culturali e del paesaggio*, Giapichelli, Torino, 2007 pp. 1-6; Crosetti A., Vaiano D., *Beni culturali e paesaggistici*, Giapichelli, Torino, 2005, p. 19.

delle opere d'arte e simultaneamente costituisce una parte rilevante del patrimonio culturale dei popoli¹⁶⁰.

Tale nozione è stata in seguito utilizzata in altri Atti di diritto internazionale e trasposta nei singoli ordinamenti interni degli Stati. In Italia il termine è stato introdotto per la prima volta, sebbene in sede dottrinale, nel 1966 nella Dichiarazione I intitolata “beni culturali” della Commissione di indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, artistico, archeologico e del paesaggio, istituita nel 1964 e meglio conosciuta come Commissione Franceschini. In questa sede i beni culturali erano stati definiti in modo aperto e unitario “testimonianza materiale avente importante valore di civiltà”¹⁶¹. Successivamente la Commissione Papaldo ha ripreso suddetta definizione che è entrata nell'uso comune.

In sede legislativa, la locuzione “bene culturale” compare circa dieci anni dopo la conclusione dei lavori della Commissione Franceschini¹⁶². Tuttavia, dal momento in cui il termine è stato introdotto in sede dottrinale, sono trascorsi circa trenta anni perché si arrivasse a una prima definizione in un testo legislativo nazionale. Tale definizione compare nel decreto legislativo del 31 marzo 1998, n. 112¹⁶³ all'art. 148, co. 1, lett. a), che considerava i beni culturali “*quelli che compongono il patrimonio storico, artistico, monumentale, demo-etno-antropologico, archeologico, archivistico e librario, e gli altri che costituiscono testimonianza avente valore di civiltà*”. In tale modo è stata ricompresa la definizione contenuta nella dichiarazione I della Commissione Franceschini, pure se eliminando il riferimento alla materialità, ricomprendendo così nell'ambito della sua applicazione anche i beni culturali immateriali (marchi, brevetti ecc.). La legge n. 1089/1939 e la successiva normativa in materia infatti si fondavano

¹⁶⁰ La prima definizione di patrimonio culturale, nell'ordinamento interno, si trova nella Carta di Venezia del 1964, successivamente diversi atti normativi ne hanno dato una definizione, tra questi la Convenzione sulla salvaguardia del patrimonio mondiale culturale e naturale del 1972 nonché le Convenzioni Unesco del 2003 e del 2005 relative, la prima, alla tutela del patrimonio culturale intangibile, la seconda, alla protezione e promozione della diversità delle espressioni culturali. Il patrimonio culturale può essere pertanto definito tangibile (immobiliare e mobiliare) o intangibile; tale locuzione nasce nella sfera della successione e ha carattere sacrale. Per approfondimenti vedi: Zagato L., Giampieretti M., *op. cit.*, pp. 23-31.

¹⁶¹ Alibrandi T., Ferri P., *op. cit.*, pp. 10-12.

¹⁶² Il termine beni culturali è stato introdotto nel titolo del decreto legge del 14 dicembre 1974, n. 657, convertito con modificazioni, dalla legge 29 gennaio 1975, n. 5 recante “Istituzione del Ministero per i Beni culturali e Ambientali”, oggi sostituito dal decreto legislativo del 20 ottobre 1998 n. 368 con il quale è stato istituito l'attuale Ministero dei Beni e delle Attività Culturali. Vedi: d. l. n. 657 del 14 dicembre 1974 in G.U. n. 332 del 19 dicembre 1974; l. n. 5 del 29 gennaio 1975 in G.U. n. 43 del 14 febbraio 1975; d. lgs. n. 368 del 20 ottobre 1998 in G.U. n. 250 del 26 ottobre 1998; Tamiozzo R., *op. cit.*, pp. 24-32; Vaiano D., *op. cit.*, p. 17-18; Alibrandi T., Ferri P., *op. cit.*, pp. 25-28; Canali C., Puglisi M. A., *op. cit.*, pp. 97-98.

¹⁶³ Vedi: d. lgs. n. 112 del 31 marzo 1998 in G.U. n. 92 del 21 aprile 1998 – Supplemento ordinario n. 77.

sulla materialità del bene, pertanto non potevano essere applicate utilmente ai beni culturali immateriali¹⁶⁴.

Lo stesso Codice Urbani, attuale riferimento normativo in materia, come precedentemente il Testo Unico del 1999, abrogato nel 2004 per consentire “*sia un aggiornamento degli strumenti di tutela di detti beni che un adeguamento alla normativa comunitaria e agli accordi internazionali nonché per adattare la materia alle modifiche ivi introdotte dalla legge costituzionale 18 ottobre 2001, n. 3, relativamente agli artt. 117 e 118 della Costituzione*”,¹⁶⁵ si ispira alla su menzionata dichiarazione offrendo una definizione di bene culturale mista e non meramente elencativa¹⁶⁶. Il Codice, infatti, definisce i beni culturali sia in modo aperto, all’art. 2, che in modo elencativo agli artt. 10 e 11¹⁶⁷, ispirandosi nel primo caso al detto documento della Commissione Franceschini, nel secondo all’art. 2 della legge 1089 del 1939 recante “*tutela delle cose d’interesse storico e artistico*” nota come legge Bottai¹⁶⁸. Quest’ultima peraltro, come si evince dallo stesso titolo, non faceva esplicito riferimento ai beni culturali ma alle cose aventi interesse storico o artistico, sottolineando la loro fisicità e materialità¹⁶⁹.

Va poi sottolineato che il termine bene culturale presenta delle differenze rispetto a quello di “*cose d’interesse storico-artistico*” della legge n. 1089/1939, principale riferimento normativo in materia fino al 2000, anno d’entrata in vigore del Testo Unico

¹⁶⁴ Il decreto legislativo 30 marzo 1998 n. 112, recante “*Conferimento di funzioni e compiti amministrativi dello Stato alle Regioni ed agli enti locali*” attualmente in vigore, è stato abrogato ai sensi dell’art. 184 del Codice Urbani, oltre al citato art. 148, limitatamente agli artt. 150, 152 e 153. Con il presente Decreto il legislatore ha attuato il primo capo della legge 59/97 c. d. Bassanini in materia di trasferimento di funzioni tra centro e periferia in base al principio di sussidiarietà di cui all’art. 118 della Costituzione del 1948. Con la presente legge, in materia di tutela le funzioni amministrative restano in capo allo Stato mentre le funzioni amministrative di gestione, valorizzazione e promozione sono divenute di competenza concorrente tra Stato, Regioni e altri enti locali. Mansi osserva che all’art. 148, il decreto aveva cercato di offrire una distinzione tra valorizzazione – concetto introdotto per la prima volta in sede legislativa con il d.p.r. n. 805 del 3 dicembre 1975 – tutela, gestione, attività culturali e promozione. Vedi: Assini N., Cordini G., *I beni culturali e paesaggistici. Diritto interno, comunitario comparato e internazionale*, Cedam, Padova, 2006, pp. 49-52; Barbati C., Cammelli M., Sciullo G., *Il diritto dei beni culturali*, Il Mulino, Bologna, 2006, pp. 1-8; Cabiddu M. A., Grasso N., *op. cit.*, pp. 7-14; Crosetti A., Vaiano D., *op. cit.*, p. 11-14; Alibrandi T., Ferri P., *op. cit.*, p. 36.

¹⁶⁵ Cnf. Art. 10, della Legge 6 luglio 2002, n. 137.

¹⁶⁶ Tamiozzo R., *op. cit.*, p. 118; Leone G., Tarasco A. L., (a cura di), *op. cit.*, p. 47.

¹⁶⁷ L’art. 2, co. 2, del Codice dispone apertamente che “*sono beni culturali le cose immobili e mobili, che ai sensi dell’art. 10 e 11, presentano interesse artistico, storico, archeologico, etnoantropologico, archivistico e bibliografico e le altre cose individuate dalla legge o in base alla legge quali testimonianze aventi valore di civiltà*”. Gli artt. 10 e 11 invece presentano l’elenco delle categorie di beni culturali, appartenenti a soggetti pubblici e quelli di proprietà privata, a cui si applica la disciplina del Codice.

¹⁶⁸ La legge n. 1089 del 1939, diversamente dal Codice Urbani, aveva a base la concezione meramente estetica del bene, non accennando al suo valore culturale. A quest’ultimo valore, nell’ordinamento interno, ha fatto per la prima volta riferimento il citato art. 9 della Costituzione. Vedi: Cortese W., *op. cit.*, p. 44; Crosetti A., Vaiano D., *op. cit.*, p. 27.

¹⁶⁹ Mansi A., *op. cit.*, p. 51.

che l'ha abrogata¹⁷⁰. Il nostro Codice Civile, infatti, all'art. 810 contiene una definizione di beni quali "cose che possono formare oggetto di diritti". Ne consegue che tutti i beni sono cose ma che non vale viceversa in quanto non tutte le cose sono in grado di formare oggetto di diritti. Esiste quindi tra beni e cose un rapporto di *species inter genus*. La dottrina, infatti, definisce i beni culturali quali beni giuridici di cui è stato accertato l'interesse culturale, differenziandoli dalle cose quali entità materiali extra giuridiche cioè la porzione del mondo esterno percepibile con i sensi, ovvero qualsiasi supporto materiale¹⁷¹.

2. I beni culturali oggetto di tutela e valorizzazione.

Dal punto di vista giuridico i beni in genere sono le entità materiali o immateriali che forniscono utilità economiche, pertanto s'inquadrano nel diritto dell'economia¹⁷².

Anche i beni culturali, in quanto complesso di cose mobili e immobili aventi valore economico, generano attività. Tuttavia, in virtù del loro valore culturale, essi possono essere limitatamente oggetto di operazioni di scambio e di diritti tra cui quello di compravendita e di prestito, tanto tra soggetti pubblici che privati all'interno e all'esterno del territorio nazionale di provenienza. Va infatti precisato che il proprietario di un'opera d'arte non ne può disporre liberamente come nell'ipotesi dei meri beni di consumo aventi unicamente valore economico¹⁷³.

Innanzitutto i beni culturali sono beni pubblici, nel senso che soddisfano un interesse pubblico a prescindere dal soggetto in capo al quale sorge il diritto di proprietà. "*È l'interesse pubblico ad essere coinvolto nelle vicende di trasferimento della proprietà o della detenzione (prestiti e comodati in particolare) sia perché la condizione*

¹⁷⁰ Alibrandi T., Ferri P., *op. cit.*, p. 25.

¹⁷¹ Mignozzi A., *op. cit.*, pp. 38-43; Cabiddu M. A., Grasso N., *op. cit.*, p. 9; Mansi A., *op. cit.*, pp. 52-54; Alibrandi T., Ferri P., *op. ult. cit.*, p. 39.

¹⁷² Mignozzi A., *op. cit.*, pp. 12-13.

¹⁷³ A tale proposito, in Italia, l'art. 1, co. 3, della legge n. 84/1990 forniva le ragioni per cui i beni culturali non erano assimilabili a merci; detta norma, che non è stata trasfusa poi nel Testo Unico, è stata di recente inserita nel Codice Urbani dal d. lgs 26 marzo 2008, n. 62. Il presente ha modificato l'art. 64-bis recante "controllo sulla circolazione" del Codice stabilendo che in materia di circolazione internazionale i beni che appartengono al patrimonio culturale non sono assimilabili a merce. La norma si pone in contrasto con una famosa sentenza della Corte di Giustizia della Comunità Europea e quindi è contraria al diritto comunitario; essa è contraria anche al diritto internazionale. Sia il diritto comunitario che quello internazionale considerano i beni culturali merci a cui è tuttavia riconosciuto uno specifico regime. Sul punto si veda la sentenza della Corte di Giustizia della Comunità Europea del 10 dicembre 1968 nel caso Commissione Europea contro Repubblica d'Italia. Per approfondimenti vedi: Lafarange F., *Premessa: una presa in considerazione migliorata ma ancora incompiuta del diritto europeo e del diritto internazionale in La circolazione internazionale dei beni culturali dopo le modifiche al Codice*, in Aedon, n. 3, 2012; Mansi A., *op. cit.*, pp. 21-22; Leone G., Tarasco A. L. (a cura di), *op. cit.*, pp. 40-43.

*pubblicistica di questi beni varia a seconda della loro appartenenza allo Stato e agli enti pubblici, o ad altri enti morali o a soggetti privati, sia perché la vicenda traslativa può avere riflessi sulla condizione del bene in relazione alla capacità del diverso soggetto che ne acquisisce la disponibilità di fornire le necessarie garanzie anche sull'uso a cui intende destinarlo*¹⁷⁴. Per tali ragioni il diritto di godere e di disporre del bene culturale è vincolato dalla legge italiana allo speciale regime pubblicistico mentre per la sua tutela l'amministrazione deve conoscere sia il luogo in cui l'opera si trova sia il proprietario ovvero il detentore.

Si spiega pertanto il motivo per il quale, in questo settore, il diritto pubblico incide, anche pesantemente, sulla sfera d'influenza del diritto privato. Ciò attraverso provvedimenti che disciplinano e limitano i diritti dei proprietari dell'opera, quale ad esempio quello che consente di individuare e dichiarare di interesse culturale un bene così individuato dal Codice¹⁷⁵. Il destinatario di un provvedimento di questo genere, qualora volesse spostare di sede l'opera, anche solamente in via temporanea, ha l'obbligo di denunciare il trasferimento al Ministero dei beni e delle attività culturali, secondo il disposto dell'art. 59¹⁷⁶. Se il trasferimento in questione è a scopo di prestito all'interno del territorio nazionale, allora il titolare dell'opera deve ottenere uno specifico permesso, cioè gli deve essere rilasciata dal MiBac l'autorizzazione ai sensi dell'art. 48 del Codice.

Mediante l'autorizzazione il MiBac opera una sorta di tutela preventiva del bene di interesse culturale; tale provvedimento, infatti, contiene necessariamente prescrizioni che assicurano l'integrità dell'opera¹⁷⁷. Se il bene culturale è prestatato all'estero l'amministrazione competente rilascia anche l'attestato di circolazione temporanea e in alcuni casi, per i prestiti transnazionali, la licenza di esportazione temporanea¹⁷⁸. In

¹⁷⁴ Così quasi testualmente: Panuccio V., *op. cit.*, p. 12; Alibrandi T., Ferri P., *op. cit.*, pp. 459-460; Canali C., Puglisi M. A., *op. cit.*, p. 104.

¹⁷⁵ Per approfondimenti vedi: Mansi A., *op. cit.*, p. 49-67; Crosetti A., Vaiano D., *op. cit.*, pp. 3-7; Tamiozzo R., *op. cit.*, pp. 54-62; Barbati C., Cammelli M., Sciuolo G., *op. cit.*, pp. 11-18; Alibrandi T., Ferri P., *op. cit.*, pp. 45-53.

¹⁷⁶ L'art. 59 del Codice recante "Denuncia di trasferimento" riprende l'art. 58 del T.U., nel quale era stato trasposto l'art. 30 della legge Bottai sulla tutela delle cose di interesse storico-artistico. L'articolo in esame dispone che "gli atti che trasferiscono, in tutto o in parte, a qualsiasi titolo, proprietà o detenzione di beni culturali sono denunciati al Ministero". Nella dizione legislativa rientra anche il comodato in quanto il comodatario è un detentore qualificato a cui passa la disponibilità fisica del bene. Il comodato, infatti, produce un'autonoma detenzione dell'opera d'arte nell'interesse proprio. Vedi: Crosetti A., Vaiano D., *op. cit.*, pp. 44-47; Leone G., Tarasco A. L., *op. cit.*, p. 394; Panuccio V., *op. cit.*, pp. 28-29.

¹⁷⁷ Barra M., *Aspetti giuridici della movimentazione dei beni culturali* in Fratelli M., *Beni mobili: la movimentazione delle opere d'arte. Riflessioni, esperienze e progetti della galleria d'arte moderna di Milano*, il prato, 2009, p. 28 ss.

¹⁷⁸ Vedi: art. 2, Regolamento CE 116/2009.

quest'ultimo caso viene richiesto alla Circolazione doganale competente di effettuare le operazioni di temporanea esportazione in franchigia¹⁷⁹.

Si osservi inoltre che i beni culturali sono meritori, soddisfano le esigenze di elevazione spirituale, arricchimento della personalità degli esseri umani, generano esternalità positive sia dal lato del consumo che della produzione¹⁸⁰. Detti beni, pertanto, devono essere tutelati in quanto destinati alla conservazione e alla fruizione della collettività e in quanto adempiono alle disposizioni di cui agli artt. 2 e 3 della Costituzione italiana, i quali tutelano e difendono la personalità umana. L'art. 3, co. 2, in particolare prevede che lo Stato agisca al fine di rimuovere gli ostacoli economico-sociali che inibiscono l'uguaglianza formale prescritta dal primo comma, garantendo l'evoluzione della personalità individuale¹⁸¹. Per tale ragione è auspicabile che lo Stato e gli altri enti pubblici territoriali intervengano nell'organizzare e promuovere mostre d'arte e manifestazioni espositive, in Italia e all'estero, grazie alle quali i cittadini possano avere accesso a opere di importante valore culturale, altrimenti difficilmente fruibili. Tali manifestazioni, nell'ordinamento interno italiano, si inquadrano nell'ambito delle attività di valorizzazione del ricco patrimonio culturale nazionale, contribuendo allo sviluppo della personalità dell'uomo.

L'autorità pubblica competente, quindi, può negare al privato proprietario del bene culturale la facoltà di trasferirlo all'estero, a qualsiasi titolo, in via definitiva¹⁸² ma

¹⁷⁹ Vedi: MiBac (a cura di), *Guida per l'organizzazione di mostre d'arte*, cit., p. 29.

¹⁸⁰ Già nell'età dei lumi, all'arte era riconosciuta una funzione decisiva per il raggiungimento dell'utilità e del benessere della collettività; Hume ad esempio, sosteneva che il consumo di beni culturali è positivo qualora esso generi un'esperienza in grado di favorire la capacità di provare empatia degli individui. Le produzioni culturali inoltre creano indotto, generano occupazione, aumentano la produttività di altri settori strettamente connessi. Ciò accade, ad esempio, per le ditte di trasporto specializzate in trasferimenti di beni culturali in occasioni di mostre d'arte. Per approfondimenti vedi Cortese W., *op. cit.*, pp. 28 e 44; Canali C., Puglisi M. A., *op. cit.*, pp. 99-103.

¹⁸¹ Mignozzi A., *op. cit.*, pp. 53-54.

¹⁸² L'Avv. Massimo Corio in un articolo di giornale riporta il caso di un amico in possesso di alcune tele ereditate dalla nonna, pittrice recentemente deceduta. L'amico dell'avvocato voleva esportare le opere in questione negli Stati Uniti presso altri parenti dell'artista non sapendo tuttavia che per tale procedura risulta necessario applicare la normativa italiana contenuta nel Codice Urbani, la quale implica limitazioni alla libera circolazione dei beni culturali all'interno e all'esterno del territorio comunitario. Detto in altri termini l'amico non poteva disporre liberamente delle opere in suo possesso; se l'avesse fatto sarebbe stato pesantemente sanzionato e probabilmente avrebbe perso le tele della nonna mezzo confisca da parte delle autorità competenti. In questo caso specifico il proprietario delle tele, prima di esportarle a New York, avrebbe dovuto richiedere al competente ufficio esportazione il rilascio dell'attestato di libera circolazione, valido tre anni dalla data di emissione, come disposto nell'art. 68 del Codice Urbani. Dato poi che nella fattispecie in esame le tele sarebbero state esportate, anziché spedite, e ciò implica la loro fuoriuscita dal territorio dell'Unione Europea, diveniva opportuno prendere in esame le norme contenute nel Regolamento n. 116/2009/CE in materia di esportazione dei beni culturali. L'art. 2 del Regolamento disciplina il rilascio della licenza di esportazione extra UE e prevede per alcune categorie di beni la non necessità dell'emissione di detta licenza; proprio in quest'ultima ipotesi rientrano le tele dell'artista defunta. Vedi: Corio M., *L'esportazione delle opere d'arte*, in *Pubblicazioni sul mensile Italia Arte*

anche temporanea. In Italia ciò si verifica in virtù del fatto che, ai sensi dell'art. 65 co. 2, lett. b) del Codice, il patrimonio culturale dello Stato è formato da tutti i beni culturali e che di conseguenza anche la minima sottrazione comporta un impoverimento del ricco patrimonio nazionale¹⁸³. Inoltre è vietata l'uscita temporanea di opere d'arte concesse in prestito qualora, ai sensi dell'art. 66, co. 1, del Codice, ne sia minacciata l'integrità e la sicurezza o qualora ricorrano una serie di altre condizioni, elencate nello stesso e in numerosi documenti di autoregolamentazione aventi portata nazionale, comunitaria e transnazionale, che verranno in seguito esaminati. Il trasferimento dei beni culturali comporta una modifica delle condizioni di tutela, pertanto il prestito è concesso a seguito del parere favorevole obbligatorio e vincolante dell'amministrazione competente nonché di quello di eventuali altri soggetti coinvolti, in primo luogo il proprietario qualora diverso dallo Stato¹⁸⁴.

Per questo tipo di beni vanno poi distinti i diritti d'autore dai diritti del proprietario dell'opera; in Italia il principale riferimento legislativo in materia è la legge 22 aprile 1941, n. 633. In questo caso si guarda all'art. 109 l.d.a. secondo cui il soggetto in capo al quale esiste un diritto di proprietà ha diritti unicamente sul supporto, mentre rimangono in capo all'autore, o a terzi a cui lo stesso li abbia ceduti, i diritti di utilizzazione dell'opera¹⁸⁵. Pertanto il proprietario di un'opera d'arte di autore vivente, che ai sensi dell'art. 10, co. 5, del Codice non è bene culturale, può concederla in prestito a un museo o sede espositiva ma il più delle volte non può vantare alcun diritto di riproduzione della stessa. L'organizzatore che volesse riprodurla, ad esempio, nel catalogo della mostra dovrebbe richiedere tale permesso all'autore o ai terzi a cui detto diritto sia stato ceduto, ivi compreso il proprietario. Nel caso in cui l'opera sia annoverata tra i beni culturali, generalmente l'autorizzazione alla sua riproduzione deve essere richiesta al proprietario¹⁸⁶.

International Trade. I.P. & Art law, 1/2/2009, all'indirizzo online <http://www.legaleuro.eu/it/blog/?month=200902>.

¹⁸³ Vedi: Mignozzi A., *op. cit.*, p. 106; Frigo M., *op. cit.*, p. 6; Rentetzi E., *op. cit.*, pp. 8-9 online al sito www.artonweb.it.

¹⁸⁴ Per approfondimenti vedi: Bonino F., Spurell K. (a cura di) *Registrar di Opere d'Arte. Atti della Terza Conferenza Europea*. Silvana Editoriale-Registrarte, Milano, 2004, pp. 44-57.

¹⁸⁵ Per approfondimenti vedi: Corio M., *Le diverse tipologie di diritti sulle opere d'arte*, in *International trade. I.P. e Art Law*, del 01/2009; Dalessio G., *I contratti relativi alle opere di arte figurativa*, Cacciamani C., *Proprietà museale e diritto d'autore* in Cendon P. (a cura di), *Il diritto privato nella giurisprudenza. I nuovi contratti nella prassi civile e commerciale*, Unione Tipografica-Editrice Torinese, Torino, 2003, pp. 99-109 e 147-160.

¹⁸⁶ Vedi: Crosetti A., Vaiano D., *op. cit.*, pp. 108-109; Chiavarelli I., *Il prestito e lo scambio*, in Casini L., *op. cit.*, pp. 136-138; Mibac (a cura di), *op. cit.*, pp. 69-70.

A livello internazionale in materia di protezione delle opere d'arte e di diritto d'autore, tra gli Stati membri si guardano invece due importanti Convenzioni: quella di Berna e la Convenzione universale per il diritto d'autore, entrambe rivedute a Parigi il 24 luglio 1971; a livello comunitario il diritto di prestito e i relativi diritti d'autore sono invece disciplinati dalla Direttiva 2006/115/CE.

3. La tutela e la valorizzazione dei beni culturali nel Codice Urbani.

Per quanto concerne la valorizzazione dei beni culturali, in Italia, oltre al Codice Urbani, il quale dedica l'intero titolo secondo, artt. 101 e ss., alla disciplina di detta tematica contestualmente alla fruizione, si guarda al nuovo art. 117 della Costituzione italiana, menzionato nello stesso Codice all'art. 1. così come revisionato dalla legge costituzionale 18 ottobre 2001, n. 3 di modifica del Capo V della Costituzione¹⁸⁷.

L'art. 117 è stato inserito nella parte seconda, recante "Ordinamento delle Repubblica" al titolo V recante "Le Regioni, le Province, i Comuni" della Costituzione. Esso stabilisce al punto s che solo lo Stato ha competenza legislativa in materia di tutela dei beni culturali. Resta che tra le materie di legislazione concorrente, la disposizione in esame indica la valorizzazione del patrimonio culturale, così inteso ai sensi dell'art. 2 del codice Urbani, nonché la promozione e l'organizzazione di attività culturali, quali possono essere le mostre d'arte e le manifestazioni espositive¹⁸⁸.

Da un punto di vista legislativo, l'abrogato T.U., inseriva l'art. 102 volto a disciplinare le mostre o esposizioni al capo sesto recante "valorizzazione e godimento pubblico" alla sezione seconda in materia di fruizione. Il nuovo Codice, invece, il cui art. 184 ha abrogato il T.U., regola l'organizzazione di mostre o esposizioni, e quindi il prestito delle opere d'arte, all'art. 48, per quanto concerne la materia all'interno della Repubblica Italiana. Relativamente al prestito comunitario, la materia è disciplinata agli artt. 66 e 67, inseriti nel titolo primo dedicato alla tutela, materia di legislazione esclusiva dello Stato, anziché nel titolo secondo volto a disciplinare la valorizzazione e

¹⁸⁷ Vedi: Mansi A., *op. cit.*, pp. 120-123; Crosetti A., Vaiano D., *op. cit.*, pp. 14-15; Tamiozzo R., *op. cit.*, pp. 255-259.

¹⁸⁸ Questo non riguarda le cinque regioni italiane ad autonomia speciale in cui le competenze sono regolate dai rispettivi statuti approvati con legge costituzionale (art.116 co. 1 e 2). Vedi: Giampieretti M., *La salvaguardia del patrimonio culturale italiano tra identità e diversità* in Zagato L., Vecco M., *op. cit.*, p. 140.

la fruizione dei beni culturali, materia di legislazione concorrente tra Stato e Regioni. L'intento è quello di porre l'attenzione sull'aspetto protettivo della disciplina¹⁸⁹.

L'art. 3, co. 1, del Codice Urbani dispone che per tutela si debba intendere "*attività dirette (...) a individuare i beni costituenti il patrimonio culturale e a garantirne la protezione per fini di pubblica fruizione*". L'art. 4 del Codice dispone poi che le funzioni di tutela sono attribuite al MiBac che le esercita direttamente o ne può conferire esercizio alle Regioni. Ciò nonostante, anche gli altri enti pubblici territoriali e i soggetti privati titolari di beni culturali nazionali sono tenuti dalla nostra legislazione ad assicurarne la conservazione e fruizione¹⁹⁰.

Il nuovo Codice dei beni culturali, attuale riferimento legislativo nazionale in materia di prestito, contestualmente alla Guida per l'organizzazione di mostre, dopo avere offerto, all'art. 101, la definizione di istituzione museale nonché quella degli altri luoghi o istituti della cultura, che esibiscono in via temporanea o permanente beni culturali, stabilisce ai sensi dell'art. 102 che tutti gli enti pubblici, territoriali o meno, hanno l'obbligo di garantire la fruizione dei beni presenti nei su menzionati posti accessibili in via gratuita o contro corrispettivo economico¹⁹¹. Allo stesso modo l'art. 104 dispone la fruizione dei beni culturali appartenenti a soggetti privati.

Tra le attività di valorizzazione dei beni culturali, il Codice individua la catalogazione, la riproduzione di immagini fotografiche e di riprese di beni culturali, esposte in via permanente o temporanea nei musei, la promozione finalizzata allo studio o alla ricerca, nonché la sponsorizzazione di detti beni. Tali attività possono essere gestite in forma diretta o indiretta; detto in altri termini, ai sensi dell'art. 115, co. 2 del Codice, la gestione può avvenire per mezzo di strutture organizzative interne alle amministrazioni,

¹⁸⁹ A tale proposito l'avvocato Barra osserva che "*la disciplina della movimentazione dei beni culturali è strettamente connessa da un lato con la protezione del valore culturale di determinati beni attraverso divieti e limiti alle condizioni d'uso e dall'altro con la gestione del rischio della perdita di valore a causa delle operazioni e delle condizioni di spostamento dei beni culturali*". Vedi: Barra M., *Aspetti giuridici della movimentazione dei beni culturali* in Fratelli M., *op. cit.* p. 27; Agovino A., *Analisi comparativa di un corpus bilingue: i contratti di prestito delle opere d'arte italiani e tedeschi a confronto*, tesi di laurea, Lusio Libera Università, Roma 2011, p. 11; Casini L., *Valorizzazione del patrimonio culturale pubblico: il prestito e l'esportazione di beni culturali in Il patrimonio culturale e le sue regole* in *Aedon – Rivista di arti e diritto on line*, n.1-2, 2012; Cabiddu M. A., Grasso N., *op. cit.*, p. 144; Crosetti A., Vaiano D., *op. cit.*, p. 22.

¹⁹⁰ Per quanto concerne la circolazione nazionale e transnazionale delle opere d'arte a scopo di prestito altri soggetti aventi delle responsabilità in materia di tutela sono: le ditte di trasporto, le imprese di assicurazione, i restauratori, i registrar, e gli allestitori. Vedi: Crosetti A., Vaiano D., *op. ult. cit.*, p. 11; Leone G., Tarasco A. L., (a cura di), *op. cit.*, p. 724.

¹⁹¹ Cnf. Art. 103, Codice dei beni culturali e del paesaggio.

oppure per concessione ai terzi qualora ciò permetta di erogare un servizio di maggiore qualità. È prevista anche la gestione mista pubblico-privato¹⁹².

A titolo esemplificativo in Italia, differentemente da quanto accade all'estero, molti musei, sprovvisti dell'apposito ufficio mostre o prestiti, nell'organizzazione e gestione di manifestazioni espositive, e di conseguenza in tutte le fasi del prestito di opere d'arte, si avvalgono della competenza di società terze specializzate nell'erogazione di tale servizio¹⁹³. Un discorso analogo viene fatto per la redazione del catalogo della mostra; tale attività può essere internalizzata nel museo o ente simile promotore dell'evento piuttosto che esternalizzata.

4. La circolazione dei beni culturali: motivi per concedere o negare un prestito.

L'istituto del prestito delle opere d'arte attiene al profilo generale della circolazione dei beni culturali. Tali beni giuridici sono continuamente, a qualsiasi titolo, in via permanente o temporanea, oggetto di movimentazione lecita e illecita¹⁹⁴ all'interno e all'esterno dello Stato di origine. Questo nonostante esistono numerosi divieti e limitazioni alla loro circolazione, sul piano nazionale e internazionale, in virtù del riconoscimento del loro valore culturale, rarità, pregio e unicità, oltre che a quello meramente economico tipico di tutti i beni di consumo o merci.

A questo punto è opportuno sottolineare che, in genere, per trasferimento (della proprietà o della detenzione) o circolazione si intende l'effetto di diversi atti giuridici con i quali si concretizza lo spostamento fisico del bene quali, a titolo esemplificativo, il

¹⁹² Il coinvolgimento dei privati nell'amministrazione dei beni culturali è stato avviato dalla legge Ronchey in materia di "servizi aggiuntivi" del 14 gennaio 1993 ed è poi stato potenziato dal riconoscimento operato dall'art. 118 della Costituzione, così come modificato dalla legge costituzionale n. 3 del 18 ottobre 2001. A seguito delle varie riforme che hanno interessato il settore, dopo il 2001, molti enti culturali sono stati trasformati in Fondazioni, a titolo esemplificativo, a Venezia ciò ha interessato i Musei Civici e la Biennale; entrambe le istituzioni sono diventate Fondazione a partire dal 2004. Nel settore dell'organizzazione delle mostre d'arte, a seguito della legge Ronchey, si sono inoltre costituite diverse società come ad esempio Linea d'Ombra. Vedi: Cabiddu M. A., Grasso N., *op. cit.*, pp. 16-17; Leone G., Tarasco L. A. (a cura di), *op. cit.*, pp. 226-231.

Per approfondimenti sul modello della società mista nella gestione della valorizzazione dei beni culturali vedi: Bilancia P. (a cura di), *La valorizzazione dei beni culturali. Modelli giuridici di gestione integrata*, Franco Angeli, Milano, 2006, pp. 187-219.

¹⁹³ Appunti del workshop di Goldin M., seconda lezione, Venezia, Aula Baratto, lunedì 12 marzo 2012.

¹⁹⁴ La circolazione dei beni culturali in tempo di pace è illecita quando avviene in violazione delle grandi Convenzioni Universali in materia, quali la Convenzione Unesco del 1970 e la Convenzione Unidroit del 1995 nonché del Regolamento CE 116/2009 e della legislazione nazionale in materia di esportazione, importazione e trasferimento in via temporanea o definitiva di tali categorie di beni ovvero la protezione del patrimonio culturale nazionale. In tempo di guerra invece la circolazione dei beni culturali non è mai lecita; il bene alla fine del conflitto armato, se durate il suo svolgimento per qualsiasi ragione è stato trasferito, deve ritornare nello Stato in cui prima si trovava. Vedi: Frigo M., *op. cit.*, pp. 98-101; Cabiddu M. A., Grasso N., *op. cit.*, p. 195; Alibrandi T., Ferri P., *op. cit.*, pp. 59-61.

contratto di vendita, donazione, permuta, prestito, comodato, deposito, costituzione di pegno¹⁹⁵.

A differenza della compravendita, della donazione e della permuta di opere d'arte, quest'ultima intesa come scambio di bene verso altro bene, il prestito, il comodato, il deposito e la costituzione di pegno non implicano alcuna modifica della proprietà del bene che permane in capo al soggetto prestatore. Resta che tutti detti istituti sono accomunati dal fatto che il proprietario dell'opera rimane limitato nell'esercizio dei suoi diritti sulla stessa per ragioni di tutela¹⁹⁶. Ad esempio per quanto attiene alla fattispecie della vendita, a cui accenno appena, il diritto pubblico di uno Stato può incidere su quello privato. Ne consegue che in alcuni casi la compravendita del bene è assolutamente vietata¹⁹⁷, in altri è autorizzata esclusivamente a patto che l'opera non fuoriesca dai confini dello Stato d'origine. Se il proprietario, senza autorizzazione delle competenti autorità, esporta all'estero il bene in via definitiva o lo vende, e la conseguenza dell'intento è l'uscita permanente dello stesso, allora tale trasferimento è illecito e di conseguenza l'ingenuo o meno proprietario, che ne ha determinato l'uscita, è soggetto a rigide sanzioni pecuniarie e detentive¹⁹⁸. Per quanto concerne invece la fattispecie del prestito, anch'essa può essere limitata o negata dalle autorità competenti. Non tutti i beni culturali possono infatti essere spediti o esportati all'estero per mostre, specie quando il viaggio dalla sede prestatrice a quella dell'organizzatore arreca pregiudizio alla loro sicurezza e integrità o quando le stesse costituiscono parte del

¹⁹⁵ Vedi: *La circolazione dei beni culturali nella normativa europea e di ispirazione comunitaria. Il Reg. 3911/92/CE in particolare, il diritto nazionale e la normativa collegata*, all'indirizzo online <http://omero.humnet.unipi.it/.../SBCterzo.doc>.

¹⁹⁶ Panuccio V., *op. cit.*, pp. 10-11.

¹⁹⁷ In Italia il Codice Civile, all'art. 823 stabilisce l'inalienabilità dei beni del demanio pubblico che sono indicati all'art. 822 del Codice medesimo. Tra detti beni rientrano: gli immobili di valore culturale; le raccolte dei musei e degli altri luoghi della cultura così come definiti dalla legge speciale (Codice Urbani). Il Codice Civile per tramite del suo art. 839 in materia di beni culturali rimanda alle leggi speciali in cui è ribadita l'inalienabilità dei beni del demanio culturale (art. 53 Codice Urbani). L'art. 54 del Codice Urbani contiene l'elenco dettagliato dei beni culturali che non possono essere alienati.

¹⁹⁸ È un trasferimento illecito di questo genere il caso britannico *Attorney General of New Zealand v. Ortiz*. In breve nel 1984 una scultura maori era stata venduta dal proprietario neozelandese a un privato straniero e a seguito del trasferimento di proprietà il bene era stato esportato nel Regno Unito. Il giudice inglese non ha restituito il bene allo Stato della Nuova Zelanda, che lo aveva rivendicato sulla base di una legge nazionale secondo cui tutto il patrimonio nazionale dell'antichità appartiene allo Stato neozelandese. Questo perché l'argomentazione neozelandese era debole in quanto non si sapeva se il bene fosse giunto nel Regno Unito prima o dopo l'emanazione della legge nazionale in questione. Inoltre non era prevista da parte dell'autorità inglese l'applicazione del diritto pubblico straniero. Oggi invece il Regolamento dell'Unione Europea n. 593 del 2008, all'art. 9, prevede che un giudice di uno stato membro dell'UE può applicare la legge del diritto pubblico di un paese terzo se lo ritiene rilevante al fine di risolvere il caso. Vedi: Frigo M., *op. cit.*, p. 6; Sabine Boos, *kulturgutals Gegenstand des grenzüberschreitenden Leihver Kehrs (cultur property as objects of transnational Loans)*, Reviewed by Kurt Siehr in *International Journal of cultural property*, 2006, p. 253; <http://www.5rb.com/case/Attorney-General-of-New-Zeland-v-Ortiz>.

fondo di dotazione del museo o di una determinata e organica sezione¹⁹⁹. Tra le dieci ragioni per cui l'uscita temporanea di un bene culturale è negata si annoverano anche eventuali restrizioni legali poste sull'opera dai proprietari, dai donatori o dallo statuto del museo nonché la non scientificità del progetto espositivo cioè l'elevato grado di commercialità dell'esposizione o il fatto che la presenza dell'opera in mostra non sembra indispensabile alla buona riuscita dell'evento. Gli operatori culturali, impegnati nelle procedure di prestito in uscita, negano poi la concessione in mostra di un'opera d'arte quando l'istituzione richiedente non è considerata affidabile, sulla base di tipologia e status giuridico e finanziario²⁰⁰. Oppure quando la situazione politica dello Stato dell'organizzatore è instabile (scarso livello d'ordine pubblico, presenza di un conflitto armato, minaccia di terrorismo, rischio di richieste di risarcimento presentate da terzi)²⁰¹ o ancora quando l'opera è stata assente dalla sede d'origine da troppo tempo. Altre ragioni per cui l'uscita temporanea è negata fanno riferimento ai casi in cui l'opera è già stata concessa ad un altro organizzatore nel tempo di durata della mostra oppure la richiesta di prestito è stata presentata con scarso preavviso²⁰². Le opere d'arte, invero,

¹⁹⁹ È un caso di questo genere quello che una trentina di anni fa ha interessato i *Bronzi di Riace*; le due statue, rinvenute il 16 agosto del 1972 nella porzione del mare Jonio antistante Riace Marina, erano state richieste in prestito per una mostra da un museo statunitense. All'epoca il prestito venne negato per motivi legati all'integrità e alla sicurezza dei Bronzi. Questi, che erano stati appena restaurati, furono reputati troppo fragili per potere giungere incolumi fino in America, rientrando nell'ipotesi di beni suscettibili di subire danni durante il trasporto, prevista dall'art. 1 della legge 2 aprile 1950, n. 328 allora in vigore. In anni più recenti i *Bronzi di Riace* sono stati richiesti in prestito da importanti musei internazionali; inutile dire che anche in queste occasioni, come hanno osservato nel luglio 2013 gli onorevoli Oliverio ed Magorno, le due statue non sono state concesse in mostra dalla Regione Calabria. I due deputati del Pd hanno osservato che ormai da tre anni i Bronzi non sono più accessibili al pubblico a causa dei prolungati lavori di restauro della sede espositiva. Si osservi ora che, negli ultimi giorni di dicembre del 2013, le due opere sono state riesposte ai visitatori. Inoltre i Bronzi sono stati nuovamente richiesti in prestito in occasione dell'Expo del 2015 che avrà luogo a Milano; tale richiesta è stata rifiutata in quanto le due statue, per alcuni anni, rimarranno in esposizione permanente presso il Museo Archeologico Nazionale. Queste, nel prossimo futuro, non saranno neppure concesse a mostre all'estero in quanto, al di là del rischio di subire danno durante il trasferimento di sede, formano una determinata e organica sezione del Museo della Magna Grecia. Analogamente, nel 2012, per motivi imputabili alla fragilità dell'opera, il direttore del Museo Reina Sofia di Madrid ha negato il prestito di un'importante opera di Picasso (*Guernica*) ad un museo americano disposto a versare anche 10 milioni di dollari in cambio della detenzione temporanea del bene. Vedi: Tamiozzo R., *op. cit.*, pp. 262-266; Corriere della Calabria del 20 agosto 2013 online all'indirizzo http://www.corrieredellacalabria.it/stories/reggio_e_area_dello_stretto/16025_i_bronzi_di_riace_finiscono_in_parlamento/; Lepri T., "I Bronzi di Riace di nuovo a casa e in piedi" in *Il Giornale dell'Arte*, dicembre 2013 all'indirizzo online <http://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/2013/12/118081.html>; Guerrin M., *Come funziona Picasso Spa* in *Il Giornale dell'Arte*, numero 323, settembre 2012.

²⁰⁰ Vedi: Ronald de Leeuw, *op. cit.*, pp. 25-26 e 50; *Principi generali per la gestione dei prestiti e lo scambio di opere d'arte tra istituzioni culturali*, in *Aedon- Rivista di Arti e diritto online*, n. 3, 2012.

²⁰¹ Vedi: Sandulli M. A. (a cura di), *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, Giuffrè, Milano 2012, p. 439.

²⁰² I tempi di preavviso con cui le richieste devono giungere alle autorità competenti dipendono dalle singole legislazioni nazionali. In Italia la domanda di prestito deve essere inoltrata con minimo cinque-sei mesi di preavviso al proprietario del bene e quattro al MiBac. Gli Stati Uniti invece hanno tempistiche

sono concesse in mostra unicamente a quelle istituzioni culturali che rispettano gli standard ambientali e di sicurezza, ottimali a garantire lo stato di conservazione del bene, il cui controllo è verificato dalla corretta compilazione dello *standard facilities report* oltre che dalle ispezioni a sorpresa da parte di tecnici mandati dal prestatore, il cui costo è completamente a carico dell'organizzatore²⁰³. Infine, le opere d'arte possono essere prestata alle mostre di rilevante interesse culturale, le quali contribuiscono alla notorietà internazionale della stessa presso il più ampio pubblico, nonché all'individuazione di nuovi percorsi di ricerca, conferendole ulteriori significati. In questi casi, l'assenza dell'opera dal luogo in cui abitualmente si trova, comporta un riconoscimento del museo prestatore su scala nazionale e mondiale, con ricadute positive in termini di visibilità delle proprie collezioni. A titolo esemplificativo, una mostra di alto livello culturale è quella che nel 1953 si tenne a Milano presso Palazzo Reale. L'esposizione, curata dall'Ente Manifestazioni Milanesi, poteva vantare la presenza di *Guernica* tra le opere proposte ai visitatori; essa fu una mostra fruttuosa che aprì nuovi percorsi di ricerca per la giovane generazione d'artisti dell'epoca²⁰⁴. In tempi più recenti tra le mostre di alto livello culturale, in grado di aprire nuovi percorsi di ricerca, si inquadrano quelle organizzate e ospitate dalla Fondazione Università Ca' Foscari di Venezia.

Va detto ora che il proprietario di un'opera d'arte è limitato nell'esercizio dei suoi diritti sulla stessa in quanto nel corso della seconda metà del secolo appena trascorso è aumentata progressivamente la consapevolezza del legislatore relativamente al valore attribuito ai beni e al patrimonio culturale nonché alla necessità di fornire strumenti idonei alla loro tutela²⁰⁵. Nello specifico per quanto concerne la circolazione dei beni culturali, i principali problemi riscontrati nel settore riguardano vicende di furti, contrabbando e ogni altro genere di attività illecita. A tale fine, nella consapevolezza

molto più lunghe. In Usa le richieste di prestito devono giungere al museo interessato con almeno un anno di preavviso altrimenti il più delle volte vengono rifiutate. Tale questione sarà ripresa nel Capitolo 3, Sezione I, par. 4, di questa tesi relativamente al caso della mostra "William Congdon a Venezia. Opere 1948-1960. Uno sguardo americano".

²⁰³ Vedi: *Principi generali per la gestione dei prestiti e lo scambio di opere d'arte tra istituzioni culturali*, in *Aedon-Rivista di Arti e diritto online*, n. 3, 2012.

²⁰⁴ Vedi: Fratelli M., *op. cit.*, pp. 19-23.

²⁰⁵ Sul punto si vedano le principali Convenzioni Unesco in materia di patrimonio culturale e beni che ne sono parte nel sito: www.unesco.it. In tutte queste Convenzioni, nella fattispecie nella Convenzione del 1970, gli Stati contraenti riconoscono l'importanza dei rispettivi patrimoni nazionali e si impegnano a collaborare al fine di garantirne la salvaguardia nonché la protezione dei beni che ne sono parte adottando una serie di misure a tale fine tra cui quelle volte a impedire o limitare ogni trasferimenti illecito dei beni culturali, riconosciuto come causa di danno e impoverimento alla mutua comprensione tra le nazioni. Si vedano anche gli atti dell'Unione europea e del Consiglio d'Europa in materia culturale agli indirizzi online: http://europa.eu/index_it.htm; www.conventions.coe.int/lg=t.

che le sole norme nazionali non sono sufficienti a garantire un adeguato livello di protezione, sono stati conclusi numerosi atti normativi, a livello internazionale e comunitario, quest'ultimo in stretto rapporto con le norme dell'ordinamento italiano²⁰⁶.

5. La circolazione dei beni culturali in ambito internazionale.

A livello internazionale la materia della circolazione dei beni culturali in genere e della circolazione delle opere d'arte a fini di prestito nello specifico, è disciplinata da due importanti testi di portata multinazionale che sono la Convenzione Unesco del 1970 relativa alle misure da adottare per interdire e impedire l'illecita importazione, esportazione e trasferimento di proprietà di beni culturali e la Convenzione Unidroit del 1995 in materia di beni culturali rubati o illecitamente esportati. Per quanto concerne la circolazione dei beni culturali a fini espositivi, tuttavia, dette Convenzioni non forniscono elementi volti a regolamentare il prestito legittimo²⁰⁷. I beni concessi in prestito a istituzioni museali o similari situate fuori dallo Stato di provenienza dell'opera, infatti, sono trattati dalle Convenzioni su menzionate, come esportati illecitamente quando pur avendo lasciato il territorio di uno Stato contraente muniti di autorizzazione, non vi abbiano fatto ritorno entro la data limite per la reimportazione, indicata nel modulo con cui è stata rilasciata la licenza di esportazione²⁰⁸.

La dottrina ha osservato che, a oggi, non esistono Convenzioni multilaterali a carattere generale per la promozione del prestito di beni culturali; non esiste quindi una *“normativa unitaria di riferimento, che consenta di fornire una soluzione univoca alle molteplici e complesse problematiche del settore”*²⁰⁹. Detto in altri termini non sono ancora state elaborate *“né in Italia né a livello internazionale e comunitario, norme*

²⁰⁶ Mansi A., *op. cit.*, p. 309.

²⁰⁷ Vedi: Convenzione Unesco del 1970 e Convenzione Unidroit del 1995 nel Capitolo 1, Sezione I, parr. 1 e 2 di questa tesi.

²⁰⁸ Tale modulo è stato adottato nel 2003, dopo essere stato elaborato da un gruppo di esperti costituito a tale fine, con lo scopo di semplificare il lavoro ai responsabili della redazione e verifica delle licenze di esportazione. Esso è stato predisposto per sopperire ai difetti e alle mancanze del precedente modello, indicate dai *registrar* e dagli altri soggetti coinvolti nelle diverse fasi di organizzazione di manifestazioni espositive. Il nuovo modulo, contrariamente al precedente, fornisce istruzioni uniformi sulla sua compilazione, così che in teoria, se si confrontano le licenze fornite dai diversi Stati non dovrebbero figurare differenze. Esso apporta migliorie al precedente, lo integra con informazioni salienti; per esempio alla casella 2 recante *“autorizzazione all'esportazione”* viene ora fatto riferimento alla data limite per la reimportazione, informazione essenziale in ipotesi di prestito, e alla casella 13 viene indicato l'uso di destinazione del bene cioè lo scopo dell'esportazione. Detto in altri termini oggi, grazie al nuovo modello, si sa se l'uscita del bene dal territorio dello Stato di provenienza verso un paese extracomunitario è finalizzata alla alienazione o al prestito per motivi espositivi, di restauro, studio e ricerca. Vedi: Mignozzi A., *op. cit.*, p. 81; Bonino F., Spurell K. (a cura di), *op. cit.*, pp. 27-29.

²⁰⁹ Chiavarelli I., *Il prestito e lo scambio*, in Casini L., cit. p. 114.

giuridiche di portata generale che stabiliscono principi e criteri nel settore del prestito delle opere d'arte"²¹⁰. Esistono invece molti trattati bilaterali conclusi dagli Stati in materia di cooperazione culturale a scopo di prestito per mostre, restauro e ricerca²¹¹ e numerose linee guida e documenti simili di portata transnazionale, comunitaria e nazionale in materia²¹², predisposti da gruppi di lavoro costituiti a tale fine, privi di carattere impositivo che sono stati richiamati nell'ordinamento italiano per effetto delle linee guida ministeriali del 2001. Pertanto, data la lacuna legislativa in materia, gli organizzatori di mostre che non osservano l'autoregolamentazione del settore non incorrono a sanzioni giuridicamente rilevanti.

A questo punto in relazione al prestito di beni artistici, concesso a istituzioni culturali all'estero impegnate nell'organizzazione di importanti mostre, si noti come negli ultimi quindici anni sia aumentato il rilievo attribuito ai trattati bilaterali sopra menzionati (che disciplinano la materia nell'ambito dei rapporti di cooperazione tra gli Stati prestatori e quelli riceventi) e alle disposizioni in essi contenute. La ragione del fatto è legata alle numerose vicende di sequestri di beni culturali, usciti temporaneamente dal territorio d'origine per mostre, che si sono verificati in anni recenti. I trattati in esame infatti contengono norme finalizzate a evitare *"il rischio di provvedimenti giurisdizionali ad opera della Magistratura dello Stato in cui ha avuto luogo l'esposizione, destinati a pregiudicare la possibilità di rientro nel paese di provenienza dei beni culturali prestati"*²¹³. È opportuno al riguardo dare spiegazioni di come si sono verificati simili espropri motivati da ragioni che trovano legittimazione nella storia dello scorso secolo. La maggiore parte delle opere prestate all'estero e confiscate in anni recenti sono infatti legate a vicende penali e amministrative. Questi beni culturali (espropriati dai nazisti alle famiglie ebraiche titolari durante la seconda guerra mondiale, o dai bolscevichi nel

²¹⁰ Chiavarelli I., *Il prestito e lo scambio*, in Casini L., cit. p. 113.

²¹¹ Vedi a titolo esemplificativo: memorandum d'intesa concluso a Washington il 19 gennaio 2001 e rinnovato il 13 gennaio 2006 tra il Governo degli Stati Uniti e il Governo italiano circa l'imposizione di limitazioni all'importazione di categorie di materiale archeologico databile ai periodi italiani pre-classico, classico e della Roma imperiale; Accordo tra il Governo della Repubblica italiana e il Consiglio Federale svizzero sull'importazione e il rimpatrio di beni culturali concluso a Roma il 20 ottobre 2006; Memorandum of understanding relativo alla cooperazione nella protezione del patrimonio culturale tra il Ministero per i beni e le attività culturali della Repubblica italiana e l'amministrazione statale per i beni culturali della Repubblica popolare cinese concluso a Pechino il 20 gennaio 2006.

²¹² Vedi a titolo esemplificativo: I Principi generali di gestione dei prestiti e scambio di opere d'arte tra istituzioni culturali; Guidelines on Exhibiting Borrowed Objects; Guidelines on loans on Antiquities and Ancient Art; Lending to Europe, Recommendations on collection mobility for European museums; Action Plan for the EU Promotion of Museum Collections' Mobility and Loan Standards; Codice Etico per i musei; Guida per l'organizzazione delle mostre d'arte.

²¹³ Vedi: Tamiozzo R., *op. cit.*, p. 260.

1918 senza indennizzare i proprietari²¹⁴, oppure rubati piuttosto che venduti apparentemente in maniera regolare durante i conflitti armati), sono stati rintracciati dagli eredi degli antichi proprietari che, pretendendo di vantare titoli dominicali sugli stessi, ne hanno rivendicato la restituzione²¹⁵.

6. La circolazione transnazionale dei beni culturali a scopo di prestito.

Per quanto concerne la circolazione transnazionale dei beni culturali a fini di prestito vale quanto finora esplicitato per la circolazione internazionale delle opere d'arte a scopo di mostre. Infatti il diritto internazionale pubblico disciplina i rapporti tra gli Stati mentre il diritto internazionale privato indica l'insieme delle norme che il giudice applica per regolare situazioni e rapporti che non sono interamente interni all'ordinamento del proprio Stato ovvero che presentano elementi di estraneità (connotati di transnazionalità). Il diritto transnazionale disciplina quindi i rapporti tra soggetti privati appartenenti a Stati diversi. In materia culturale si parla di prestito transnazionale in riferimento allo scambio temporaneo di opere d'arte tra istituzioni museali di Stati comunitari e musei e collezionisti di Stati extracomunitari o in genere tra privati di Paesi terzi. In queste fattispecie non è possibile applicare le normative comunitarie che regolano la materia tra gli Stati membri, e che sono state recepite nei singoli ordinamenti interni,²¹⁶ ma è invece necessario trovare la legge applicabile qualora non vi siano Convenzioni multilaterali o bilaterali che regolano la materia, cioè in assenza di norme di diritto internazionale materiali.

La circolazione transnazionale dei beni culturali a fini di prestito, come già detto per la circolazione internazionale, si basa principalmente su accordi bilaterali conclusi direttamente dalle parti e su prassi consuetudinarie emerse dall'autoregolamentazione delle istituzioni operanti nel settore, quali i Principi di Londra o gli atti di Icom, in particolare il Codice Etico per i musei, sebbene quest'ultimi non siano vincolanti. Nei casi di mancata reimportazione del bene entro il termine pattuito nella licenza di

²¹⁴ Da tenere presente, tuttavia, che il governo dei bolscevichi è stato l'unico ad avere stabilito che i beni culturali andavano restituiti agli Stati a cui appartenevano. Pertanto l'Urss restituì alla Polonia la sua parte di beni razzati alla fine del '700.

²¹⁵ Per approfondimenti vedi: Sabine Boos, *kulturgutals Gegenstand des grenzüber schreitenden Leihver Kehrs (cultural property as objects of transnational Loans)*, Reviewed by Kurt Siehr in *International Journal of cultural property*, 2006, pp. 253-257; Il Messaggero del 10 giugno 2000; Frigo M., *Ethical Rules and Codes of Honor Related to Museum Activities: A Complementary Support to the Private International Law Approach Concerning the Circulation of Cultural Property* in *International Journal of Cultural Property*, 2009, pp. 49-65.

²¹⁶ Si rimanda al Capitolo 2, Sezione I, par. 5 di questa tesi.

esportazione temporanea, la fattispecie è disciplinata dalla Convenzione Unesco del 1970 e dalla Convenzione Unidroit del 1995²¹⁷.

Per tutti i profili di prestito di opere d'arte che presentano elementi di estraneità non ricompresi né nei pochi Accordi multilaterali, né nei molti bilaterali esistenti, l'eterogeneità dei cui contenuti impedisce di individuare con esattezza linee guida tali da assurgere a rango di principi regolatori della materia²¹⁸, è invece necessario fare riferimento al diritto internazionale privato previsto da ciascuno Stato coinvolto nella procedura. In Italia si fa riferimento alla legge n. 218 del 1995 di riforma del diritto internazionale privato e processuale²¹⁹.

7. La circolazione dei beni culturali in ambito comunitario.

Per quanto concerne il profilo generale della circolazione dei beni culturali all'interno dell'Unione Europea, il legislatore ha progressivamente emanato, nel corso degli anni, soprattutto a partire dalla seconda metà del secolo scorso, una serie di strumenti normativi vincolanti, con i quali ha disciplinato la materia e al tempo stesso limitato i diritti dei proprietari e dei soggetti incaricati della custodia delle opere d'arte.

Oggi le principali fonti normative europee in materia culturale, che anche i *registrar* e gli organizzatori di mostre devono conoscere nell'espletamento dei loro compiti istituzionali relativamente alle procedure di prestito, sono il Regolamento 3911/1992/CE, ora Regolamento 116/2009/CE, e la Direttiva 93/7/CE. Il primo è volto a regolare l'uscita dal territorio comunitario dei beni culturali e ha introdotto l'istituto comunitario della licenza di esportazione, la seconda è finalizzata alla restituzione dei beni culturali che siano usciti, in violazione dell'ordinamento interno, dal territorio di uno Stato membro verso altro Stato membro²²⁰.

Bisogna precisare che la cultura è esplicitamente entrata tra le competenze concorrenti dell'Unione Europea e Stati membri solamente a partire dal 1993. In particolare maniera per effetto dell'Atto Unico Europeo (AUE) del 1986 e del Trattato di Maastricht sull'Unione Europea (TUE) del 1992, entrato in vigore il 1 gennaio 1993. Infatti il preesistente Trattato di Roma, che ha istituito la Comunità Economica Europea (TCE), adottato nella capitale italiana in data 25 marzo 1957, ratificato con legge 14 ottobre

²¹⁷ Vedi Capitolo 2, Sezione I, par. 4, di questa tesi.

²¹⁸ Chiavarelli I., *Il prestito e lo scambio*, in Casini L. (a cura di), *op. cit.*, p. 114.

²¹⁹ Vedi: Frigo M., *La circolazione internazionale dei beni culturali*, cit., pp. 3-4 e 15.

²²⁰ Vedi Regolamento 116/2009/CE e Direttiva 93/7/CEE nel Capitolo 1, Sezione II, parr. 7 e 8, di questa tesi.

1957, n. 1203, non prevedeva tra gli obiettivi della comunità la cultura²²¹. Di conseguenza non conteneva alcuna norma esplicita in materia di protezione dei beni culturali. Il suo principale difetto era quello di prendere in esame detti beni unicamente sotto il profilo economico, tralasciando ogni considerazione in merito al loro valore culturale²²².

La cultura è entrata tra le competenze dell'Unione Europea per mezzo del titolo XII, interamente dedicato alla materia, art. 151 TCE (ex titolo IX art. 128 introdotto nel Trattato di Roma dal Trattato sull'UE prima delle modifiche apportate a quest'ultimo dalla Convenzione di Amsterdam e dalla Convenzione di Nizza a seguito delle quali il contenuto dell'art. 128 è stato interamente trasfuso nell'art. 151) ora art. 167 del TFUE²²³. Nell'articolo viene esplicitato che la Comunità evidenzia il retaggio culturale comune delle culture degli Stati membri e contribuisce al loro pieno sviluppo nel rispetto delle loro diversità nazionali e regionali (art. 167 co. 1), interviene al fine di favorire la cooperazione tra detti Stati e di supportare e integrare le loro azioni in numerosi settori tra cui quello degli scambi culturali non commerciali, ivi compreso il prestito delle opere d'arte (art. 167, co. 2). La Comunità e gli Stati membri, inoltre, favoriscono la cooperazione culturale con i paesi terzi e le organizzazioni internazionali competenti in materia come l'Unesco o il Consiglio d'Europa (art. 167, co. 3)²²⁴. Detto in altri termini la Comunità ritiene che sia compito degli Stati membri garantire il

²²¹ Nel testo originario del Trattato di Roma si accennava appena alla cultura all'art. 131, co. 3, oggi art. 182, co. 3, TFUE in riferimento all'Associazione dei paesi e dei territori d'oltre mare. Una politica culturale dell'Unione Europea si trova, per la prima volta, nel Progetto Spinelli approvato dal Parlamento europeo il 14 febbraio 1984. Per approfondimenti vedi: Zagato L., *La problematica costruzione di un'identità culturale europea. Un quadro più favorevole dopo Lisbona?* In Zagato L., Vecco M., (a cura di), *op. cit.*, pp. 250. Cortese B., *Principi del mercato interno ed Europa della cultura* in Zagato L., Vecco M., (a cura di), *op. cit.*, p. 113.

²²² Vedi: Mignozzi A., *op. cit.*, pp. 11-17; Galletti A., *La tutela e la circolazione dei beni culturali nell'Unione Europea, Introduzione* in *Kore Europa* Rivista online del centro di documentazione dell'UKE disponibile al sito <http://www.unkore.it/index.php/galletti#.UjMZ97tGERg>; Canali C., Puglisi M. A., *op. cit.*, p. 105.

²²³ Mignozzi A., *op. cit.*, pp. 86-87; Chiavarelli I., *Il prestito e lo scambio*, in Casini L. (a cura di), *op. cit.*, p. 115; Savino M., *La circolazione illecita*, in Casini L. (a cura di), *op. cit.*, p. 163 ss.; Fantin A., *La cultura e i beni culturali nell'ordinamento comunitario dopo la Costituzione europea*, in Aedon, 2005, n. 3; Cortese W., *op. cit.*, p. 457-459; Cortese B., *Principi del mercato interno ed Europa della cultura* in Zagato L., Vecco M., (a cura di), *op. cit.*, p. 114.

²²⁴ Cnf. Art. 128, Testo integrale del Trattato di Maastricht in: http://europa.eu/index_it.htm; art. 151 Trattato che istituisce la comunità europea in http://eur-lex.europa.eu/it/traties/dat/12002E_IT.pdf; art 167 Trattato sul funzionamento dell'Unione Europea in <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:C:2008:115>; Cortese B., *Principi del mercato interno ed Europa della cultura* in Zagato L., Vecco M., (a cura di), *op. cit.*, pp. 113-115; Zagato L., *La problematica costruzione di un'identità culturale europea. Un quadro più favorevole dopo Lisbona?* In Zagato L., Vecco M., (a cura di), *op. cit.*, pp. 255-256.

*“pieno sviluppo delle culture nazionali, riservandosi, in materia, un ruolo complementare e sussidiario”*²²⁵.

Prima del Trattato di Maastricht, l'unico riferimento indiretto alla protezione del patrimonio culturale, nel Trattato che istituisce la Comunità Europea, si ravvisava all'art. 30, (ex art. 36) ora art. 36 TFUE, in cui era ammessa una deroga alla libera circolazione delle merci, prevista dall'art. 23(ex art. 9) del Trattato di Roma ora art. 28 TFUE²²⁶. L'art. 23 TCE, inserito nel titolo I, parte terza recante “libera circolazione delle merci” dispone “*la Comunità è fondata sopra un'unione doganale che si estende al complesso degli scambi di merci e comporta il divieto, fra gli Stati membri, dei dazi doganali all'importazione e all'esportazione e di qualsiasi tassa di effetto equivalente, come pure l'adozione di una tariffa doganale comune nei loro rapporti con i paesi terzi*”. Il Trattato di Roma ammette legittima deroga al principio della libera circolazione delle merci esclusivamente “*qualora emergano interessi nazionali ritenuti eccezionalmente meritevoli di tutela*”²²⁷ tra i quali rientrano, ai sensi dell'art. 30 del trattato, motivi di protezione del patrimonio culturale nazionale.

Il Trattato che istituisce la comunità europea era ispirato alla libera circolazione delle merci all'interno dei paesi membri. In origine, infatti, la Comunità Economica Europea (CEE), poi denominata Comunità Europea (CE) con il trattato di Maastricht, ora Unione Europea (UE) a seguito delle modifiche introdotte dal Trattato di Lisbona, era stata concepita per la costituzione di un grande mercato comune e di un'unione economica e monetaria²²⁸. Esso definito come spazio senza frontiere interne all'art. 14, co. 2, del Trattato CEE, avrebbe permesso a persone, merci, servizi e capitali di circolare liberamente all'interno della Comunità Europea. L'abolizione delle frontiere interne, ma non dei controlli, tra gli stati comunitari è poi avvenuta il 1 gennaio 1993 come previsto dall'Atto Unico Europeo²²⁹. Le dogane, unitamente alle norme interne degli Stati,

²²⁵ Assini N., Cordini G., *op. cit.* p. 273.

²²⁶ Vedi: Assini A., Cordini G., *op. ult. cit.*, pp. 276-279; Mansi A., *op. cit.*, pp. 326-327, Costanza M. (a cura di), *op. cit.*, pp. 36-40; Frigo M., *La circolazione internazionale dei beni culturali*, cit., p. 43; Cortese W., *op. cit.*, pp. 455-456.

²²⁷ Mignozzi A., *op. cit.*, p. 16.

²²⁸ L'instaurazione di un mercato interno o unico è uno degli obiettivi, ormai definitivo e permanente, dell'Unione Europea ed è oggetto di una competenza concorrente ai sensi dell'art. 4.2. a TFUE. È molto difficile, infatti, che un tale obiettivo possa essere raggiunto mediante misure statali unilaterali. Pertanto spetta all'Unione perseguirlo tramite strumenti di coordinamento o armonizzazione laddove ciò appaia necessario. Vedi: Cortese B., *Principi del mercato interno ed Europa della cultura* in Zagato L., Vecco M., (a cura di), *op. cit.*, pp. 110-111.

²²⁹ *Il mercato delle opere d'arte e i problemi della circolazione a livello europeo*, cit., pp. 92-96; Cofrancesco G. (a cura di), *I beni culturali*, cit., p. 232; Assini A., Cordini G., *op. cit.*, p. 303; Costanza M. (a cura di), *Commercio e circolazione delle opere d'arte*, cit., p. 35.

impedivano l'esportazione dei beni culturali per cui in prossimità di suddetta data, che le avrebbe eliminate, ci furono forti preoccupazioni e momenti di rilevante tensione emotiva, poi rivelatesi infondati, da parte dei fautori alla lotta contro il traffico illecito che temevano una dispersione dei beni parte del patrimonio culturale nazionale. Con l'eliminazione delle barriere fisiche e tecniche, a causa del rischio di impossibilità di esercitare i tradizionali controlli alle dogane, i paesi fonte di opere d'arte, quali ad esempio Italia, Grecia e Spagna, temevano un incremento esponenziale di episodi di circolazione illecita, di difficile se non impossibile gestione, a danno del proprio patrimonio nazionale. Cioè l'uscita dall'Unione Europea dei propri beni culturali in violazione delle norme interne passando per un paese mercato, quali ad esempio il Regno Unito, Germania, Olanda, di orientamento liberale²³⁰. Per risolvere tale problematica il Consiglio ha adottato il Regolamento 3911/92/CEE e la Direttiva 93/7/CEE del 15 marzo 1993 in modo tale da garantire comunque i controlli sull'esportazione e l'importazione delle opere d'arte e regolare la materia ad esportazione avvenuta²³¹. Il Regolamento 3911/92/CEE ha infatti previsto che *“l'esportazione dei beni mobili, non ricompresi nella definizione di beni culturali presente nello stesso, è soggetta alla normativa nazionale dello Stato membro di esportazione”*²³². Ciò significa, a titolo esemplificativo, che se oggi un bene culturale a seguito di notifica esce in via illecita dal territorio nazionale verso altro Stato comunitario non ci sarà più un funzionario che accerti il fatto alla dogana, impedendo la spedizione del bene; ciò nonostante l'uscita è comunque vietata, pertanto l'autore dell'illecito è *“passibile, in quanto colpevole di un'infrazione espressamente prevista dalla legge, di subire gli effetti sanzionatori stabiliti dal Paese dal cui territorio il bene è uscito”*²³³.

²³⁰ Savino M., *La circolazione illecita*, in Casini L. (a cura di), *op. cit.*, pp. 163-167; Mansi A., *op. cit.*, pp. 328-329; AA.VV. (A cura di) *Il mercato delle opere d'arte e i problemi della circolazione a livello europeo*, cit., pp. 88-89; Catelani A., De Marco E., Gasparini Casari V., Papa A., Tivelli M., *La circolazione dei beni culturali: commento alla legge 30 marzo 1998 n. 88*, Giuffré, Milano 1998, pp. 3-4.

²³¹ Nel novembre del 1989, in prossimità dell'abolizione delle frontiere interne e dell'attuazione del mercato unico, la Commissione delle Comunità Europee ha presentato a Bruxelles una comunicazione al Consiglio, in materia di protezione del patrimonio culturale nazionale, in cui si fa un diretto riferimento al riconoscimento reciproco delle legislazioni nazionali, cioè dei divieti e limitazioni previsti dagli ordinamenti interni da applicare, entro i propri confini nazionali, ai beni culturali degli altri Stati aderenti all'Unione Europea, restituendoli in caso di uscita illecita. Tale documento afferma esplicitamente il principio in base al quale i beni culturali non sono assimilabili a merci qualsiasi. Vedi Tamiozzo R., *op. cit.*, pp. 297-299; Cortese W., *op. cit.*, p. 457.

²³² Alibrandi T., Ferri P., *op. cit.*, p. 377.

²³³ Così quasi testualmente: Tamiozzo R., *op. cit.*, p. 292.

Detto in altri termini, il legislatore comunitario si è progressivamente dimostrato sensibile alle caratteristiche peculiari di detti beni e ha pertanto sentito la necessità di tutelarli con un regime specifico e speciale.

Va ricordato che la Corte di Giustizia della Comunità Europea, nel caso Commissione Europea contro Repubblica d'Italia, con sentenza del 10 dicembre 1968, in causa n. 7/68, in mancanza di una disciplina speciale e specifica capace di attribuire un'esplicita competenza alla Comunità Economica Europea in materia di beni culturali, dovendo valutare la conformità al Trattato di Roma dell'art. 37 della legge Bottai sulla tutela delle cose d'arte²³⁴ aveva fornito un'ampia interpretazione di merce. La Corte di Giustizia della Comunità Europea aveva interpretato l'art. 36 del Trattato in senso restrittivo, affermando ai sensi dell'art. 9 medesimo atto, che è merce qualsiasi prodotto pecuniariamente valutabile e come tale atto a costituire oggetto di negozi commerciali; di conseguenza anche i beni culturali²³⁵.

Secondo la Commissione Europea, che aveva denunciato lo Stato italiano dinanzi alla Corte, la tassa applicata dall'Italia all'uscita delle cose d'arte verso altri paesi comunitari era illegittima e andava pertanto abrogata. La tassa in questione violava la disposizioni dell'art. 16 (ora abrogato) del Trattato CEE in quanto era ritenuta una misura di effetto equivalente ai dazi doganali, entrando in contrasto con il principio comunitario della libera circolazione delle merci, previsto all'art. 23 del Trattato.

7.1. La disciplina del prestito dei beni culturali in ambito comunitario.

Per quanto concerne la disciplina della circolazione transnazionale delle opere d'arte, in tempi più recenti, l'Unione Europea ha dimostrato forte interesse nei confronti della materia, ritenendola tra i suoi obiettivi d'intervento prioritari. A testimonianza di ciò si ricordano le numerose iniziative comunitarie realizzate dopo il 2004, anno in cui il tema del prestito è stato affrontato in modo sistematico. Nella primavera 2005 su richiesta

²³⁴ Che disponeva di una tassa italiana sull'esportazione dei beni culturali, quale misura di tutela del proprio patrimonio nazionale.

²³⁵ La Corte non aveva fatto rientrare i beni culturali nella più ampia definizione di patrimonio culturale nazionale, di cui sono parte integrante, a causa delle difficoltà interpretative dell'art. 30 del Trattato in relazione alla terminologia linguistica che viene utilizzata nei singoli paesi per indicare il contenuto del patrimonio culturale nazionale; ad esempio beni culturali per l'Italia, Spagna e Portogallo, tesori nazionali per la Francia e il Regno Unito. Vedi: Galletti A., *La tutela e la circolazione dei beni culturali nell'Unione Europea. I beni culturali nelle disposizioni dei trattati dell'Unione Europea*, in *Kore Europa Rivista online del centro di documentazione dell'UKE* disponibile al sito <http://www.unkore.it/index.php/galletti#UjMZ97tGERg>.

Vedi: Cortese W., *op. cit.*, p. 468; Frigo M., *La circolazione*, *op. cit.*, p. 44; Mignozzi A., *op. cit.*, pp. 13-16; Assini N., Cordini G., *op. cit.*, pp. 279-280; Crosetti A., Vaiano D., *op. cit.*, pp. 96-98.

della Presidenza del Consiglio dell'Unione Europea è stato elaborato un manuale, contenente delle raccomandazioni e con funzione di linea guida, per migliorare la gestione dei prestiti e delle collezioni museali, noto come *Lending to Europe, Recommendations on collection mobility for European museums*²³⁶. Con il *Lending to Europe* all'appendice 4 sono stati per la prima volta modificati i Principi di Londra, uno dei principali documenti in materia di circolazione transnazionale dei beni culturali a scopo di prestito, a cui è stato riconosciuto un valore normativo e che erano stati elaborati nel 1995 dal Gruppo *Bizot*. All'appendice 5, invece, sono stati definiti, per la prima volta a livello europeo, importanti strumenti condivisi da *registrar* e organizzatori di mostre: uno *Standard Facilities report* e un *Condition report*²³⁷. Quasi un anno e mezzo dopo, nell'autunno 2006, lo stesso Consiglio dell'Unione Europea ha approvato, anche *l'Action Plan for the EU Promotion of Museum Collections' Mobility and Loan Standards*²³⁸. Sono poi stati istituiti gruppi di lavoro che hanno approfondito le problematiche connesse alla mobilità delle collezioni; dalla gestione delle procedure di prestito alle tipologie di polizze assicurative²³⁹.

L'Action Plan, realizzato con la cooperazione della Rete dei musei d'Europa (Nemo), tratta diversi argomenti relativi alla promozione delle politiche di scambio e della mobilità delle collezioni dei musei, tra cui la costruzione di rapporti di fiducia e di reti tra istituzioni culturali, in quanto la loro esistenza favorisce la circolazione di opere d'arte tra musei e delle conoscenze celermente al fine di migliorare le procedure di prestito. Proprio su quest'ultima tematica, è stata incentrata una Conferenza che si è svolta a Brema nel maggio 2007. Durante la conferenza si è posta l'attenzione sulla necessità di aumentare la cooperazione tra musei, specie tra quelli di grandi dimensioni

²³⁶ Vedi: *Lending to Europe* nel Capitolo 1, Sezione II, par. 11 di questa tesi.

²³⁷ Vedi: Ronald de Leeuw, *op. cit.*, pp. 5-7 e 9; *Encouraging the mobility of collections in European Conference Report*, Helsinki, 20-21 luglio 2006, p. 3; Barra M., *Aspetti giuridici della movimentazione dei beni culturali* in Fratelli M., *op. cit.*, p. 32.

²³⁸ Per approfondimenti vedi: Pettersson S., *Collections Mobility – stepping forward in Encouraging Collections Mobility – A way forward for Museums in Europe*, 2010, pp. 152-160 all'indirizzo online http://www.lending-for-europe.eu/fileadmin/CM/internal/handbook/Pettersson_ECM.pdf.

²³⁹ Per approfondimenti vedi: Sani M., *Condivisione di standard per il prestito delle opere d'arte: il ruolo delle reti europee in Convegno Arte: la sicurezza a costo zero. Come conciliare tutela e risparmio nella gestione dei Beni Culturali*, Roma, 28 maggio 2009, all'indirizzo online <http://www.civita.it/content/.../M%20Sani.ppt>; Frank Bergevoet, *Mobility of curators: A proposal to Codartmembers*, Codart Courant nr 18, summer 2009, articolo disponibile all'indirizzo online http://www.lending-for-europe.eu/fileadmin/CM/public/documents/Codart_article_on_exchange_of_curators.pdf.

con quelli più piccoli, nonché di diffondere ampiamente linee guida e altri strumenti finalizzati a sostenere lo scambio delle collezioni²⁴⁰.

Le istituzioni museali possono inserirsi in una rete e attivare relazioni cooperative con altri soggetti al fine di condividere informazioni scientifiche, risorse, fruire di servizi comuni, ottenere mutuo soccorso, beneficio, economie di scala e di scopo, con ricadute positive sia per l'organizzazione interna dei musei, sia nella quantità e qualità dei servizi che essi diventano così in grado di erogare. La condivisione delle procedure di prestito e delle opere d'arte tra musei, derivante dalla costituzione di reti museali, consente di ridurre i costi di organizzazione delle mostre. A titolo esemplificativo più musei in gestione associata possono condividere il *registrar* che è colui che si occupa di gestire l'intero *iter* della procedura di prestito, dagli aspetti logistici a quelli amministrativi, inclusi i profili legali e finanziari, ma anche l'accompagnatore che è colui che su incarico del prestatore, affianca e sorveglia le opere in prestito durante il viaggio e fino al loro ingresso nella sede dell'organizzatore²⁴¹.

Successivamente nella primavera 2007 la Commissione ha presentato l'Agenda europea per la cultura e ha approvato il programma culturale, operativo fino al 31 dicembre 2013, istituito mezzo Decisione n. 1855/2006/CE del Parlamento europeo e del Consiglio, sviluppando i contenuti dei precedenti programmi²⁴².

L'obiettivo generale del programma cultura 2007-2013 è quello di favorire la promozione di uno spazio culturale comune agli europei e incentrato sul medesimo patrimonio mentre i tre assi su cui si regge sono favorire la circolazione transnazionale

²⁴⁰ Chiavarelli osserva che dal 2003 fino al 2010 sono state organizzate 18 conferenze, ciascuna in una diversa città d'Europa, sulle problematiche connesse al prestito dei beni d'arte. La prima ha avuto luogo in Italia, a Napoli, ed è stata incentrata sugli elevati costi a carico degli organizzatori di mostre, in particolare con riferimento alle *loan fees*. Altre conferenze si sono tenute anche in Grecia, Paesi Bassi, Finlandia, Germania, Spagna. Vedi: *Bremen Declaration on the "Mobility of Museum Collections"* all'indirizzo online <http://www.lending-for-europe.eu/documents/policy-documents/?type=98>; Chiavarelli I., *Il prestito e lo scambio*, in Casini L. (a cura di), *op. cit.*, p. 117; *Final report and recommendations to the cultural affairs committee on improving the means of increasing the mobility of collections*, pp. 5-6, all'indirizzo http://ec.europa.eu/culture/documents/omc_mobility_collections_reportrome_07_10.pdf.

²⁴¹ Vedi: Grandinetti R., Moretti A., *L'evoluzione manageriale delle organizzazioni artistico-culturali*, Franco Angeli, Milano, 2004, pp. 129-136; Chiavarelli I., *Il prestito e lo scambio*, in Casini L. (a cura di), *op. cit.*, pp. 127; Ronald de Leeuw, *op. cit.*, p. 12; Bonino F., Spurrell K. (a cura di), *op. cit.*, p. 82; Garlandini A. (a cura di), *Professioni museali in Italia e in Europa, II Conferenza nazionale dei musei. Complesso monumentale del San Michele Ministero per i beni e le attività culturali, Roma, 20 ottobre 2006*, p. 65, Icom, Italia, 2007.

²⁴² Vedi: *Final report and recommendations to the cultural affairs committee on improving the means of increasing the mobility of collections*, p. 7.

delle opere d'arte e la mobilità degli operatori culturali nonché il dialogo e gli scambi in materia culturale²⁴³.

L'Agenda Europea per la cultura è stata implementata dal piano di lavoro per la cultura 2008-2010 e successivamente dal piano di lavoro per la cultura 2011-2014 contenenti entrambi una serie di linee guida, consigli, sondaggi e raccomandazioni²⁴⁴. In ambo le occasioni è stato costituito un gruppo di esperti, suddiviso in sottogruppi, con il compito di semplificare le procedure di prestito in entrata e in uscita e di riduzione dei costi connessi. Sono state affrontate le tematiche dell'immunità da sequestro e dell'indennità statale²⁴⁵. In particolare nel piano di lavoro per la cultura 2008-2010, gli esperti si sono concentrati anche sulle problematiche del traffico illecito, delle diverse tipologie di polizze assicurative presenti nel mercato, dei prestiti a lungo termine e del noleggio, nonché della costruzione di rapporti di fiducia e sui diritti di riproduzione delle immagini²⁴⁶. Nel piano di lavoro per la cultura 2011-2014, invece, gli esperti si sono concentrati sul miglioramento di: schemi di indennizzo; processi di valutazione del valore dei beni culturali; processi di valutazione del rischio; procedure di trasporto²⁴⁷.

8. La circolazione dei beni culturali nell'ordinamento italiano (con cenni alla circolazione delle opere d'arte negli Stati preunitari).

L'Italia in quanto paese fonte si differenzia dai paesi mercato poiché estremamente ricca di opere d'arte²⁴⁸; pertanto risulta a oggi come in passato una delle nazioni maggiormente colpite dal traffico illecito delle medesime. Tale situazione è comprovata dalla presenza di molti dati statistici, nonché dalle informazioni riportate dalla dottrina che ha condotto studi in materia.

²⁴³ Vedi Decisione n. 1855/2006/CE del Parlamento europeo e del Consiglio del 12 dicembre 2006 che istituisce il programma cultura (2007-2013) nel Capitolo 1, Sezione I, par. 10, del presente lavoro.

²⁴⁴ Si intende indirizzate agli Stati membri, alle istituzioni europee, ai professionisti museali.

²⁴⁵ Per approfondimenti vedi: *A report on practical ways to reduce the cost of lending and borrowing of cultural object among member states on the European Union* in http://ec.europa.eu/culture/our-policy-developments/omc-report-mobility-of-collections_en.pdf; *Toolkit on practical ways to reduce the cost of lending and borrowing of cultural object among member states on the European Union* all'indirizzo online http://ec.europa.eu/culture/our-policy-developments/documents/toolkit-mobility-of-collections_en.pdf. *Final report and recommendations to the cultural affairs committee on improving the means of increasing the mobility of collections*, in http://ec.europa.eu/culture/documents/omc_mobility_collections_reportrome_07_10.pdf.

²⁴⁶ Vedi: *Final report and recommendations to the cultural affairs committee on improving the means of increasing the mobility of collections*, *op. ult. cit.*, p. 8.

²⁴⁷ Vedi: <http://www.lending-for-europe.eu/eu-activities/?type=98>.

²⁴⁸ Secondo l'Unesco nel territorio italiano è presente circa il 60% del complessivo patrimonio culturale mondiale; la maggior parte del quale è conservato negli oltre tremila musei sparsi nella nostra penisola nonché nelle chiese, nelle ville e nei siti archeologici. Vedi: Bonino F., Spurrell K. (a cura di), *op. cit.*, pp. 112-113.

Il Comando dei Carabinieri impegnato nella protezione del patrimonio culturale italiano, infatti, ha registrato più di 37.000 opere d'arte rubate, nonché oltre 550.000 beni culturali esportati all'estero in violazione del diritto interno nel periodo temporale compreso tra il 1970 e il 2000; solo in quest'ultimo anno sono stati denunciati 2.136 furti su 27.795 opere d'arte rubate²⁴⁹. Nel 2001 sono stati registrati altri 3.855 furti d'arte per un totale di 40.855 beni culturali rubati e 695.344 oggetti esportati nell'arco di trentuno anni. Dai dati statistici in materia di furti nel settore culturale emerge che il 5% del totale degli illeciti fa riferimento ai beni conservati nei musei; ciò introduce la necessità del meccanismo assicurativo contro il furto (per il trasferimento del rischio di perdita del bene a chi sa meglio sopportarlo) anche per i beni culturali esposti permanentemente e temporaneamente in suddette istituzioni di cultura²⁵⁰. In particolare si osserva che nell'arco dei trentun anni su menzionati, i furti realizzati a spese dei musei sono stati 876 e che se si esaminano i primi dieci mesi del 2001 e di tutto il 2002 si nota una riduzione della quantità di opere rubate: 24 furti nel 2001 contro gli 11 dell'anno seguente²⁵¹. Si è osservato invece che l'Italia, per la presenza copiosa di beni artistici, è stata oggetto di saccheggi e furti a opera di diverse civiltà che nel corso delle epoche storiche l'hanno depredata²⁵². Uno degli esempi a oggi più famoso di furto, a danno del nostro patrimonio culturale perpetuato nel periodo napoleonico, è la Gioconda di Leonardo da Vinci, conservata al Louvre di Parigi quale *status symbol* del museo. L'opera richiama ogni anno presso l'istituzione culturale un numero molto elevato di visitatori, parte dei quali si recano qui in visita unicamente per ammirare il capolavoro del celebre artista italiano. Di conseguenza pesando positivamente sul bilancio del museo risulta tra quelle non prestabili a mostre e manifestazioni espositive. Nessun costo d'affitto dell'opera infatti garantirebbe all'ente prestatore introiti pari o superiori a quelli che si generano grazie all'esposizione della stessa nel suo luogo abituale.

Da quanto detto si comprende come in Italia la necessità di tutelare il patrimonio culturale nazionale, attraverso disposizioni normative finalizzate a regolamentarne la circolazione e movimentazione definitiva e temporanea, sia più marcata rispetto ad altri

²⁴⁹ Artuso F., *L'assicurazione delle mostre d'arte*, 17 aprile 2007 in http://artusounitmarine.blog.tiscali.it/2007/04/17/1_assicurazione_delle_mostre_d_arte_1337097-shtml/?doing_wp_cron.

²⁵⁰ Vedi: Costanza M., *op. cit.*, p. 95.

²⁵¹ Vedi: Bonino F., Spurrell K. (a cura di), *op. cit.*, p. 115.

²⁵² Per approfondimenti vedi: Cortese W., *op. cit.*, pp. 28-29; Ainis M., Fiorillo M., *L'ordinamento della cultura. Manuale di legislazione dei beni culturali*, p. 83 ss., Giuffrè, Milano, 2003.

Stati protezionisti meno ricchi di opere d'arte²⁵³ e dei paesi mercato, importatori delle stesse, in cui vige un regime liberale in materia della loro circolazione.

Nel nostro paese infatti le norme in materia di esportazione, importazione e trasferimento (della proprietà e della detenzione) dei beni artistico-culturali sono sempre state considerate un importante strumento di tutela. Basti ricordare che già negli Stati preunitari, e in particolare nello Stato Pontificio, le prime misure di protezione delle opere d'arte riguardavano il regime della loro circolazione²⁵⁴.

A titolo esemplificativo, in Toscana a partire dal 24 ottobre 1602, i dipinti di tutti gli artisti non più viventi, ad eccezione dei diciotto sommi indicati per nome, potevano essere esportati dal territorio del granducato esclusivamente previo rilascio della licenza spettante al luogotenente dell'Accademia del disegno, sentito il parere tecnico di dodici artisti. Analogamente misure di tutela simili, di natura frammentaria e repressiva, furono in seguito adottate anche in altri Stati preunitari, tra cui il Regno di Napoli, il Granducato di Parma e il ducato di Modena.

Resta che le prime forme organiche di tutela del patrimonio culturale negli Stati preunitari, volte a regolamentarne la circolazione, si ravvisano in alcuni editti ecclesiastici; in particolare negli editti dei cardinali Albini del 1726 e del cardinale Pacca del 1820²⁵⁵. Con l'editto di Pacca, che era stato preceduto a inizio secolo dall'editto Doria, iniziarono a essere catalogati i beni situati negli istituti ecclesiastici o secolari in quanto ad essi era riconosciuto un valore culturale e artistico e pertanto dovevano essere soggetti a tutela²⁵⁶.

²⁵³ Il principale motivo per il quale l'Italia risulta essere tra i paesi a regime protezionista più ricchi di beni culturali, nella fattispecie opere d'arte, è la presenza massiccia della Chiesa in tutto il territorio nazionale o meglio il fatto che il nostro Stato è da sempre, se si esclude il breve periodo storico della cattività avignonese (1309-1377), la sede centrale del papato. La Chiesa è stata a lungo il principale committente di opere d'arte e si è resa molto spesso mecenate di pittori, scultori, architetti, musicisti, favorendo nei secoli la produzione e incremento del vasto patrimonio culturale nazionale. Vedi: Mansi A., *op. cit.*, pp. 30-33; Zagato L., Giampieretti M., *op. cit.*, pp. 127-128; Cortese W., *op. cit.*, p. 27.

²⁵⁴ Per approfondimenti vedi: Casini L., *Valorizzazione del patrimonio pubblico: il prestito e l'esportazione dei beni culturali*, in Aedon, n. 1-2, 2012; Alibrandi T., Ferri P., *op. cit.*, p. 3 ss.; Settis S., *Perché gli italiani sono diventati nemici dell'arte*, in *Il Giornale dell'Arte*, n. 324, ottobre 2012.

²⁵⁵ Tamiozzo R., *op. cit.*, p. 4-5; Cortese W., *op. cit.*, pp. 33-37; Ainis M., Fiorillo M., *op. cit.*, pp. 84-86; Alibrandi T., Ferri P., *op. cit.*, p. 4 ss.

²⁵⁶ Assini N., Cordini G., *op. cit.*, p. 5; Intervista a Roberto Conforti in *Gnosis- Rivista italiana di intelligence* online all'indirizzo <http://gnosis.aisi.gov.it/sito%5Rivista17.nsf/servnavig/3>.

8.1. La circolazione dei beni culturali dall'Unità d'Italia alla legge n. 88 del 30 marzo 1998.

Dopo la formazione dell'Italia Unita nel 1861, solo pochi cittadini erano nelle condizioni idonee alla fruizione di opere artistico-culturali a causa dell'accentramento dei musei, della scarsità di sedi espositive a cui potessero essere concesse in prestito le cose d'arte nonché dello spirito liberale che permeava la vita economico-culturale dell'epoca²⁵⁷. Per tali ragioni, in particolare il liberalismo la prima legge organica in materia di tutela delle cose d'interesse storico-artistico fu il Regio decreto del 17 luglio 1904, n. 431, il quale non limitò, tuttavia, la circolazione illecita dei beni parte del nostro patrimonio nazionale. Nel 1909, in sostituzione di su menzionato atto, venne pertanto emanata la legge 20 giugno 1909, n. 364, nota come Rosadi con cui vennero ampliate le categorie dei beni qualificati come culturali e esclusi dalla tutela della stessa le opere di autore vivente o realizzate entro cinquanta anni dalla sua scomparsa. Essa, introducendo l'obbligo di denuncia del trasferimento della proprietà e della detenzione delle opere d'arte dei privati per le quali è intervenuta la notifica di importante interesse culturale e prevedendo inoltre il diritto di prelazione e di acquisto coattivo nonché l'inalienabilità dei beni del demanio pubblico e il divieto di demolizione, rimozione, modificazione e restauro di beni storico-artistici e archeologici senza autorizzazione da parte dell'autorità competente, è alla base sia dell'attuale Codice Urbani, che delle leggi di tutela che l'hanno seguita, assieme alla legge 12 giugno 1902, n. 185 così detta legge Nasi²⁵⁸. Quest'ultima, sebbene non fosse un provvedimento del tutto organico, istituiva per la prima volta il meccanismo del catalogo proibendo l'uscita dei beni ivi elencati²⁵⁹. Nel 1939 venne poi realizzata la legge Bottai sulla tutela delle cose d'interesse storico artistico con cui è stata esplicitamente disciplinata fino al 1999, sebbene con modifiche

²⁵⁷ Ai sensi dell'art. 29 dello Statuto Albertino, predecessore dell'attuale costituzione italiana, "*tutte le proprietà, senza alcuna eccezione, sono inviolabili*" compresi quindi i beni culturali. Ciò significava che una disciplina finalizzata a tutelare le cose d'arte, limitandone la circolazione, avrebbe inciso in modo negativo sul diritto di proprietà del privato secondo l'articolo in esame. Vedi: Assini N., Cordini G., *op. ult. cit.*, pp. 7-8; Alibrandi T., Ferri P., *op. cit.*, p. 5.

²⁵⁸ Alibrandi T., Ferri P., *op. ult. cit.*, pp. 6-7; Rentetzi E., *op. cit.*, p. 7 ss.

²⁵⁹ La catalogazione del patrimonio culturale nazionale è un'attività di valorizzazione alla base della tutela delle cose d'arte, specie di quelle ubicate nei depositi delle istituzioni culturali; solo l'opera conosciuta e studiata può essere opportunamente conservata e valorizzata, attraverso politiche di prestito o rotazione delle collezioni, nonché salvata da furti e illeciti. La catalogazione dei beni del patrimonio nazionale può quindi essere pensata come una forma di garanzia primaria realizzata mediante interventi dello Stato e delle Regioni. Mentre lo strumento assicurativo interviene solo a danno avvenuto come forma di garanzia secondaria. Vedi: Carmignani M., Cavazzoni F., Però N., *Un patrimonio invisibile e inaccessibile. Idee per dare valore ai depositi dei musei statali*, IBL Briefing Paper, 111, Istituto Bruno Leoni, 30 marzo 2012, p. 6 ss.

apportate dagli strumenti normativi comunitari, la circolazione dei beni culturali, anche a scopo di prestito.

Detto diversamente, alla fine di proteggere il vasto patrimonio culturale italiano dal furto, saccheggio, trasferimento illecito e ogni altro genere di attività criminale nel corso dello scorso secolo, e negli ultimi dieci anni, sono state elaborate dal legislatore nazionale diverse disposizioni normative di tutela, che trovano il loro fondamento nel diritto degli Stati preunitari e che sono state progressivamente adeguate agli atti normativi dell'Unione Europea. Ad esempio si ricorda la legge 30 novembre 1998, n. 88, (abrogata dall'art. 166 del decreto legislativo 29 ottobre 1999, n. 490 ad eccezione degli artt. 19, co. 2, e 26) integralmente riportata nel Codice dei beni culturali e del paesaggio agli artt. 65-87. La legge in esame ha recepito nell'ordinamento interno la direttiva 93/7/CE (sostanzialmente ripresa dall'art. 69 del T.U. del 1999), che estende l'azione di restituzione a qualsiasi bene culturale uscito illecitamente dal territorio di uno stato membro. Essa ha inoltre dettato norme di esecuzione del Regolamento 3911/92/CE, ora sostituito dal Regolamento 116/2009/CE, in materia di esportazione dei beni culturali in Paesi estranei all'Unione Europea, apportando quindi delle modifiche alla legge 1089/1939 in materia di tutela delle cose d'interesse storico-artistico²⁶⁰. Detto in altri termini, con la sua entrata in vigore da un lato la legislazione nazionale è stata armonizzata alle normative comunitarie relative alla circolazione dei beni culturali mentre dall'altro è stata favorita la cooperazione tra gli Stati dell'UE in materia di tutela dei rispettivi patrimoni culturali nazionali²⁶¹.

La legge 30 marzo 1998, n. 88 ha innovato in modo significativo la disciplina relativa all'organizzazione di mostre d'arte. Tra le innovazioni essa ha individuato nell'ufficio di esportazione, e non più nel Ministro dei beni culturali e ambientali, l'autorità competente a rilasciare l'autorizzazione per i prestiti all'estero delle opere d'arte nonché la relativa proroga; dall'altro ha apportato modifiche alla durata temporale di

²⁶⁰ In particolare la legge Bottai trovava le sue radici nel diritto degli stati preunitari, specificamente nell'editto Pacca e costituiva, sotto molteplici punti di vista, un ulteriore perfezionamento della legge Rosadi. La legge n. 1089/1939, in vigore fino alla fine dello scorso secolo, è stata modificata in modo significativo anche dalla legge 8 agosto 1973, n. 487 emanata a seguito della sentenza 10 dicembre 1968 della corte di Giustizia della Comunità Europea a danno dell'Italia. Vedi: Alibrandi T., Ferri P., *op. cit.*, p. 8.

²⁶¹ Per approfondimenti vedi: Catelani A., De Marco E., Gasparini Casari V., Papa A., Tivelli M., *La circolazione dei beni culturali: commento alla legge 30 marzo 1998 n.88*, Giuffré, Milano 1998; Confrancesco G., (a cura di), *I beni culturali tra interessi pubblici e privati*, cit., pp. 305-308.

permanenza dei beni culturali in mostra, soggetti al divieto di uscita dai confini nazionali²⁶².

8.2. La disciplina dei prestiti e delle mostre d'arte precedente al Codice Urbani.

Da un punto di vista cronologico, volendo tracciare un quadro della disciplina dei prestiti in territorio nazionale e straniero, fino all'emanazione delle leggi n. 352/1997 e n. 88/1998, si osservavano le disposizioni degli artt. 40-41 della L. 1 giugno 1939, del Regolamento 30 gennaio 1913²⁶³ (attualmente in vigore poiché non è mai stato emanato né il Regolamento di attuazione della legge Bottai, né quello previsto entro centottanta giorni dell'entrata in vigore della legge n. 88 del 1998, né il regolamento di attuazione previsto dal Testo Unico), con il quale si dava attuazione alla legge Rosadi, nonché della legge 2 aprile 1950, n. 328, contenente modificazioni alla regolamentazione delle mostre d'arte²⁶⁴.

Si osservi poi che prima dell'emanazione della legge n. 328/1950, relativamente a mostre ed eventi espositivi, mancava una specifica disciplina del settore; la legge Bottai sulla tutela delle cose d'arte, prevedeva solo un riferimento implicito alla materia, ricomprendendola al generico disposto dell'art. 11 secondo cui le cose di interesse storico artistico potevano essere rimosse dal loro luogo abituale previo rilascio dell'autorizzazione ministeriale. Ai sensi dell'art. 30 del Regolamento del 1913, tale spostamento finalizzato a mostre poteva avvenire esclusivamente sotto la vigilanza della soprintendenza competente²⁶⁵.

La legge del 1950 in materia di mostre ha introdotto per la prima volta delle innovazioni alla legge n. 1089/1939; ai sensi dell'art. 6, co. 1, ha previsto l'obbligo di ottenere l'autorizzazione del Ministero specificatamente per il prestito di beni culturali all'interno del territorio italiano al fine di valutare l'adeguatezza delle condizioni di conservazione e la sicurezza delle opere esposte.

Per i prestiti all'estero invece l'art. 40 della legge Bottai, poi modificato dall'art. 22 della legge n. 88/1998, in combinazione con gli otto articoli che formano la legge n. 328/1950, prescriveva il rilascio della licenza di esportazione temporanea e il

²⁶² Vedi: Catelani A., De Marco E., Gasparini Casari V., Papa A., Tivelli M., *op.ult. cit.*, p. 178.

²⁶³ Vedi Regolamento 30 gennaio 1913, n. 363, nel Capitolo 1, Sezione IV, par. 21 di questa tesi.

²⁶⁴ Vedi: Panuccio V., *op. cit.*, p. 35 e 133; Confrancesco G., (a cura di), *I beni culturali tra interessi pubblici e privati*, cit., p. 309; Catelani A., De Marco E., Gasparini Casari V., Papa A., Tivelli M., *op.ult. cit.*, pp. 122-123.

²⁶⁵ Vedi: Confrancesco G., (a cura di), *I beni culturali tra interessi pubblici e privati*, cit., p. 310.

pagamento di una tassa a titolo di cauzione²⁶⁶. Attualmente, come previsto dall'art. 18 della legge n. 88/1998 ora abrogata e trasfusa nel Codice Urbani, si distingue tra attestato e licenza di esportazione temporanea. L'attestato di circolazione temporanea è rilasciato dai competenti uffici esportazione per i prestiti verso un Paese membro dell'UE mentre la licenza di esportazione temporanea è rilasciata per i prestiti verso uno Stato terzo qualora l'opera rientri nel catalogo allegato al Regolamento n. 116/2009/CE²⁶⁷. Inoltre oggi non esiste più la tassa sulle esportazioni, di cui all'art. 37 della legge del 1939; essa è stata abolita, prima verso i Paesi comunitari, a seguito della sentenza della Corte di Giustizia della Comunità Europea del 10 dicembre 1968 e successivamente, negli anni novanta, anche verso tutti gli altri Stati²⁶⁸. È invece previsto dal Codice Urbani, ai sensi dell'art. 71, co. 7, l'incameramento spettante all'amministrazione di una cauzione, avente lo stesso fine precauzionale e non fiscale della tassa abolita, in caso di mancata reimportazione del bene entro i termini pattuiti nell'attestato di circolazione temporanea. Essa è richiesta esclusivamente per beni culturali appartenenti ai privati e può essere costituita da polizza fideiussoria, per un valore pari alla stima del bene aumentata del dieci per cento, rilasciata da una banca oppure da un'impresa di assicurazione. Detta cauzione, il cui ammontare è in funzione del valore venale indicato all'ufficio esportazione competente nella denuncia presentata dall'interessato al fine dell'ottenimento dell'attestato di circolazione temporanea, non è tuttavia una novità introdotta dal Codice Urbani essendo già presente nel disposto dell'art. 69, co. 8, del T.U. del 1999 ed ancora prima all'art. 22, co. 3 della legge n. 88 del 1998 con cui è stata introdotta nel diritto italiano²⁶⁹. Tuttavia diversamente dal Codice e dal Testo Unico che l'ha preceduto, la legge n. 88 del 1998, non distingueva tra beni culturali pubblici e privati per quanto concerne la cauzione. Essa doveva essere richiesta per l'uscita temporanea sia dei beni degli enti pubblici sia per quelli dei privati.²⁷⁰

La legge del 1950 distingueva tra due tipologie di prestito: quelli di beni di proprietà statale o di altri enti o istituiti legalmente riconosciuti, e quelli di beni di proprietà privata, stabilendo che in un anno potevano essere realizzate al massimo due esposizioni

²⁶⁶ Vedi: Sandulli M. A. (a cura di), *op. cit.*, p. 623.

²⁶⁷ Vedi: Chiavarelli I., *Il prestito e lo scambio*, in Casini L. (a cura di), *op. cit.*, p. 122-123; Catelani A., De Marco E., Gasparini Casari V., Papa A., Tivelli M., *op. cit.*, pp. 4-5 e 176-177.

²⁶⁸ Vedi: Catelani A., De Marco E., Gasparini Casari V., Papa A., Tivelli M., *op. ult. cit.*, pp. 164-166.

²⁶⁹ Vedi: Leone G., Tarasco A. L., *op. cit.*, pp. 466-467; Catelani A., De Marco E., Gasparini Casari V., Papa A., Tivelli M., *op. ult. cit.*, p. 179; Alibrandi T., Ferri P., *op. cit.*, pp. 573-575.

²⁷⁰ Vedi: Catelani A., De Marco E., Gasparini Casari V., Papa A., Tivelli M., *op. ult. cit.*, p. 180.

nazionali, con i prestiti del primo tipo²⁷¹. Oggi questa disposizione non è più presente nel Codice Urbani in quanto, a seguito dell'aumento del numero di mostre e dell'importanza attribuita a questo settore dei beni culturali, è stata ritenuta anacronistica già dalla legge n. 88 del 1998. Inoltre in materia di mostre la legge n. 328 del 1950 prevedeva, analogamente al disposto dell'art. 48 del Codice, attuale riferimento normativo in materia, la subordinazione del prestito all'assicurazione dei beni, non prescrivendo tuttavia il meccanismo dell'indennità statale²⁷².

Sempre in materia di mostre e manifestazioni espositive, nell'ottobre del 1997 venne emanata la legge n. 352, con la quale è stata attribuita al governo una delega per la redazione di un testo unico avente il compito “*di riunire e coordinare tutte le disposizioni legislative vigenti in materia di beni culturali*”²⁷³.

La legge delega, in materia di prestito di beni culturali all'estero, ha modificato ai sensi dell'art. 2, co. 14, i termini per la reimportazione dell'opera alla sede del prestatore, precedentemente stabiliti dall'art. 3, co. 1, della legge n. 328/1950. Quest'ultima prevedeva un tempo di permanenza in mostra dell'opera molto limitato cioè non superiore ai sei mesi, prorogabili a un anno e per una sola volta su domanda dell'organizzatore²⁷⁴. Ad ogni modo la reimportazione doveva avvenire entro e non oltre 30 giorni dalla data di chiusura dell'evento espositivo²⁷⁵. La nuova disposizione ha aumentato il termine originario a dodici mesi, con possibilità di proroga di analogo periodo; l'art. 69, co. 4, del Testo Unico ha poi confermato che i beni culturali non possono rimanere fuori sede per un periodo superiore a un anno²⁷⁶.

Nei cinque anni successivi alla legge n. 88/1998, fino all'entrata in vigore del Codice Urbani, il principale riferimento in materia di prestito delle opere d'arte, in Italia e all'estero, si ravvisava infatti agli artt. 69 (derivante dal coordinamento delle leggi n. 1089 del 1939, n. 328 del 1950 e n. 88 del 1998) e 102 del Testo Unico che all'art. 166 aveva abrogato i predetti testi legislativi²⁷⁷.

²⁷¹ Cnf. Art. 6, co. 3, Legge 2 aprile 1950, n. 328.

²⁷² Cnf. Artt. 2, co. 2, e 4, co. 2, Legge 2 aprile 1950, n. 328.

²⁷³ Alibrandi T., Ferri P., *op. cit.*, pp. 16-21.

²⁷⁴ Tamiozzo R., *op. cit.*, pp. 147-148; Confrancesco G., (a cura di), *I beni culturali tra interessi pubblici e privati*, cit., p. 311.

²⁷⁵ Cnf. Art. 5, co. 2, Legge 2 aprile 1950, n. 328.

²⁷⁶ Per ulteriori approfondimenti vedi: Intervista a Roberto Conforti in *Gnosis- Rivista italiana di intelligence* online all'indirizzo <http://gnosis.aisi.gov.it/sito%5Rivista17.nsf/servnavig/3>.

²⁷⁷ Cortese W., *op. cit.*, p. 45; Tamiozzo R., *op. cit.*, p. 145; Alibrandi T., Ferri P., *op. cit.*, p. 572.

8.3. La disciplina dei prestiti nel Codice Urbani.

Anche il Codice dei beni culturali e del paesaggio, attualmente in vigore, regola analogamente alla legislazione precedente il settore della circolazione dei beni culturali, nello stesso titolo dedicato alla tutela²⁷⁸. Ciò implica un determinato regime in materia di esportazione definitiva e temporanea delle opere d'arte; il riconoscimento di un loro particolare valore culturale; il diritto di prelazione (art. 60) a favore dello Stato o eventualmente di altri enti pubblici territoriali in ipotesi di vendita con conseguente trasferimento all'estero dei beni in questione; il diritto di acquisto coattivo (art. 70) spettante al MiBac in caso di richiesta di uscita del bene dal territorio nazionale presentata dall'interessato²⁷⁹.

Sono inoltre previste sanzioni penali nei confronti dei trasgressori delle disposizioni di tutela delle cose di interesse storico-artistico e quindi in materia di circolazione e prestito. Il detentore di un'opera d'arte ha infatti l'obbligo, previsto dall'art. 21 del Codice, di ottenere l'autorizzazione ministeriale qualora intendesse spostarla di sede anche solo temporaneamente in quanto il trasferimento di beni culturali comporta un mutamento delle condizioni di tutela. Pertanto il Ministero, nel concedere o negare l'autorizzazione, deve valutare tutti i fattori di rischio di depauperamento del valore culturale a cui l'opera viene esposta durante il trasporto. Di conseguenza colui che rimuove dal luogo di destinazione il bene, senza aver prima informato la soprintendenza competente dello spostamento, viene punito con l'arresto e l'ammenda. Lo stesso tipo di sanzione è prevista per coloro che non rispettano le prescrizioni date dall'amministrazione competente affinché le opere non subiscano danni durante il trasporto²⁸⁰ e per chiunque non faccia rientrare nel territorio nazionale, i beni culturali dopo che sia scaduto il termine fissato nell'attestato di circolazione temporanea o nella licenza di esportazione temporanea qualora non provi l'inadempimento per cause di forza maggiore²⁸¹.

²⁷⁸ Un'osservazione va tuttavia fatta in riferimento al Testo Unico. Secondo autorevole dottrina infatti anche quest'ultimo proponeva una disciplina orientata esclusivamente alla tutela in quanto "il Capo VI del Titolo I" in cui era inserito l'art. 102 recante Mostre o esposizione "era dedicato alla valorizzazione e al godimento pubblico, ma essa era intesa come sub-funzione della tutela". Vedi: Assini N., Cordini G., *cit.*, p. 28.

²⁷⁹ Così quasi testualmente: Mansi A., *op. cit.*, p. 50.

²⁸⁰ Cnf. Art. 171, Codice dei Beni Culturali e del paesaggio; Leone G., Tarasco A. L. (a cura di), *op. cit.*, pp. 997-998.

²⁸¹ Cnf. Art. 174, co. 2, Codice dei Beni culturali e del paesaggio; Leone G., Tarasco A. L. (a cura di), *op. cit.*, pp. 1004-1005; Barra M., *Aspetti giuridici della movimentazione dei beni culturali* in Fratelli M., *op. cit.*, p. 29.

Il Codice Urbani analogamente all'abrogato Testo Unico, consente in linea di massima il prestito delle opere d'arte di cui è vietata l'uscita definitiva o per le quali quest'ultima è soggetta ad autorizzazione ministeriale (art. 65). Ciò peraltro solo dopo averle sottoposte a speciali e specifiche misure di tutela finalizzate sia a rendere possibile il controllo sulla loro circolazione, sia a garantirne lo stato di conservazione e integrità fisica, nonché il mantenimento della funzione culturale loro riconosciuta²⁸².

Il prestito di beni di interesse storico-artistico, all'interno del territorio nazionale e all'estero, deve essere sempre autorizzato dal Ministero dei beni e delle attività culturali salvo l'ipotesi prevista dall'art. 67, co. 2, del Codice Urbani. La disposizione in esame prevede l'unico caso di prestito, finalizzato a mostre e a raduni internazionali, per il quale non è necessario ottenere l'autorizzazione ministeriale; la norma fa riferimento ai mezzi di trasporto con più di settantacinque anni a patto che non siano stati dichiarati di interesse culturale tramite provvedimento amministrativo²⁸³.

Per quanto concerne il trasferimento temporaneo di opere per mostre ed esposizioni d'arte all'interno della Repubblica Italiana, come più volte ribadito nel corso del presente lavoro, la materia è oggi disciplinata dall'art. 48 del Codice, mentre l'uscita temporanea è regolamentata dagli artt. 66 e 67 dello stesso.

L'art. 48 stabilisce le modalità e i tempi necessari al rilascio dell'autorizzazione ministeriale²⁸⁴; l'organizzatore deve richiederla al Ministero e alle Soprintendenze competenti con 120 giorni d'anticipo rispetto alla data di inaugurazione della mostra indicando anche il soggetto preposto alla custodia dei beni prestati²⁸⁵. Qualora sia richiesta anche la garanzia di Stato, con la quale viene sostituita l'assicurazione privata, il termine è aumentato a 180 giorni²⁸⁶.

Il decreto ministeriale 9 febbraio 2005 disciplina i modi, le condizioni e le procedure di ottenimento della garanzia statale. La possibilità, da parte dello Stato, di assumere direttamente a proprio carico, l'assicurazione dei rischi a garanzia di trasporto e della protezione delle opere destinate a essere esposte in mostre promosse dal Ministero o con

²⁸² Vedi: Panuccio V., *op. cit.*, p. 104.

²⁸³ Vedi: Sandulli M. A. (a cura di), *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, *op. cit.*, p. 625.

²⁸⁴ Esclusivamente per manoscritti, autografi, carteggi, documenti, incunaboli, raccolte librerie non appartenenti allo Stato o non sottoposte a tutela statale, libri, stampe incisioni non appartenenti allo Stato, aventi carattere di rarità e pregio anche di proprietà privata, se oggetto di interesse culturale, la competenza alla emanazione dei provvedimenti autorizzativi spetta alla Regione. Così quasi testualmente: Tamiozzo R., *op. cit.*, p. 268.

²⁸⁵ La figura del responsabile della custodia del bene prestato all'estero è una novità che risulta dal T.U. del 1999. Vedi: Alibrandi T., Ferri p., *op. cit.*, p. 573; Sandulli M. A. (a cura di), *op. cit.*, p. 626.

²⁸⁶ MiBac (a cura di), *Guida*, cit., p. 28; Chiavarelli I., *Il prestito e lo scambio*, in Casini L. (a cura di), *op. cit.*, p. 122.

la partecipazione statale, da enti o istituti pubblici, non è un'innovazione del Codice. Tale disposizione era già presente all'art. 69, co. 6 e 7 del testo Unico e ancora prima all'art. 2, co. 12, della legge n. 352/1997 che per la prima volta l'aveva introdotta nell'ordinamento interno.

Il Ministero, attraverso la Direzione generale competente per materia, in base ad una valutazione secondo indicatori di integrità e sicurezza, nega l'autorizzazione, entro il termine di quaranta giorni, quando l'opera è minacciata di subire danno o quando il prestito non soddisfa esigenze di pubblica fruizione²⁸⁷. Ad ogni modo condizione necessaria all'emissione della stessa è la conclusione di una polizza assicurativa (assicurazione commerciale o garanzia statale), a carico dell'organizzatore della mostra, pari al valore indicato nella richiesta²⁸⁸.

L'art. 66, invece, fa riferimento all'uscita temporanea di beni di interesse storico-artistico finalizzata a mostre ed esposizioni di alto interesse culturale mentre l'art. 67 ai prestiti giustificati da esposizioni in attuazione di accordi culturali con istituzioni straniere in regime di reciprocità (co. 1, lett. d). Anche in questo caso il rilascio dell'attestato di circolazione temporanea o della licenza di esportazione temporanea è subordinato alla stipula dell'assicurazione e può essere negato con giustificata motivazione²⁸⁹. Nel caso in cui rilasci l'assenso, il MiBac detta le opportune prescrizioni; queste possono anche scoraggiare il proprietario a proseguire con la procedura di prestito. Nel caso di diniego dell'attestato invece, ai sensi dell'art. 69, per motivi di legittimità e merito è ammesso ricorso amministrativo entro un mese a decorrere dalla data in cui il richiedente è venuto a conoscenza del provvedimento²⁹⁰.

²⁸⁷ Il prestito, pertanto, viene concesso qualora incida positivamente sulla fruizione pubblica. Una mostra d'arte, ad esempio, implica una maggiore fruibilità del bene richiesto da parte di visitatori dell'evento. Resta che, al tempo stesso, comporta una minore fruibilità dell'opera prestata da parte del pubblico abituale del luogo d'origine della stessa. L'autorità pubblica che autorizza o nega il prestito di un bene culturale, specialmente all'estero, deve pertanto valutare le potenziali conseguenze dannose o benefiche, in termini di fruibilità del bene, derivanti dalla scelta di politica culturale effettuata. Anche se, nella maggioranza dei casi, la fruizione pubblica è favorita dal prestito dell'opera d'arte per motivi espositivi, in alcune situazioni la stessa potrebbe essere pregiudicata a seguito dell'assenza del bene dal luogo in cui abitualmente si trova esposto. In Sicilia, ad esempio, l'Amministrazione pubblica ha adottato una politica di prestito accolta con sfavore, sia dai turisti che dagli operatori del settore culturale. Tale politica, infatti, ha inciso negativamente sulla fruizione *in situ* di molti beni culturali del territorio, come ad esempio *l'Ariete bronzeo* dell'istituzione museale palermitana Salinas. Per approfondimenti vedi: Lepri T., *Prestiti facili, proteste in patria*, in *Il Giornale dell'Arte*, n. 324, ottobre 2012.

²⁸⁸ Vedi: Cammello M. (a cura di) *Il Codice dei beni culturali e del paesaggio*, cit., pp. 366-368; MiBac (a cura di), *Guida*, cit., p. 27; Sandulli M. A. (a cura di), *op. cit.*, pp. 438-441.

²⁸⁹ Per approfondimenti vedi: Sandulli M. A. (a cura di), *op. cit.*, pp. 564-573.

²⁹⁰ Vedi: Leone G., Tarasco A. L., *op. cit.*, pp. 453-454.

Si osservi inoltre che per le armi e le collezioni di armi storiche, destinate a mostre in territorio straniero, deve essere ottenuta un'ulteriore autorizzazione; il Questore deve rilasciare la licenza di polizia²⁹¹.

L'art. 66, con riferimento ai beni culturali mobili degli enti pubblici e delle persone giuridiche private no profit, ivi compresi gli enti ecclesiastici civilmente riconosciuti, dispone che i beni che formano il fondo principale o una determinata e organica sezione di un istituto culturale non possono uscire neppure in via temporanea dallo Stato d'origine. Analogamente, sulla base di una valutazione preventiva sullo stato conservativo del bene, non possono essere prestate all'estero le opere che possono subire danno o perdita durante il viaggio di andata dalla sede del prestatore a quella dell'organizzatore e viceversa nonché durante la permanenza in mostra in condizioni di temperatura, luce, umidità e sicurezza inadatte²⁹².

Ai sensi dell'art. 67, il prestito può essere concesso anche per motivi diversi da mostre ed esposizioni quali: le opere costituiscono mobilio privato degli agenti diplomatici e gli arredi ufficiali delle sedi diplomatiche. Ovvero tali beni devono essere sottoposti ad analisi, indagini o interventi di conservazione da seguire necessariamente all'estero²⁹³.

Per i prestiti verso l'estero, inoltre, l'autorizzazione, ai sensi dell'art. 71 ha una durata massima di diciotto mesi, salvo il caso previsto dall'art. 67, co. 1, lett. d, per il quale il termine è aumentato a massimo quattro anni²⁹⁴. Ad ogni modo nessuna disposizione del Codice ipotizza un tempo minimo di permanenza dell'opera presso la sede della mostra ne stabilisce che la stessa vi debba rimanere per tutta la durata temporale dell'evento espositivo. Se il prestito è giustificato da interventi di restauro, l'opera rimane all'estero per tutta la durata necessaria a portare a buon termine l'operazione. Se è motivato dal trasferimento fuori dall'Italia di cittadini italiani proprietari del bene che lavorano presso sedi consolari, istituti di cultura stranieri o organizzazioni internazionali, la sua durata è legata al tempo di scadenza del mandato dei medesimi²⁹⁵. È anche vero che *“nemmeno la normativa vigente riesce ad arginare il prestito, o almeno a delimitare il*

²⁹¹ Cnf. d.m. 9 agosto 1977 *sulla temporanea esportazione di armi antiche, rare o comunque aventi importanza storica ai fini di mostre e scambi culturali* in G.U. n. 246 del 9 settembre 1977.

²⁹² Vedi: Cabiddu M. A., Grasso N., *op. cit.*, p. 188; Tamiozzo R., *op. cit.*, p. 263.

²⁹³ Vedi: Cammello M. (a cura di) *Il Codice dei beni culturali e del paesaggio*, cit., pp. 443-444; Crosetti A., Vaiano D., *op. cit.*, p.104-105; Cabiddu M. A., Grasso N., *op. cit.*, pp. 189-190; Sandulli M. A. (a cura di), *op. cit.*, pp. 571-572.

²⁹⁴ Casini osserva che il termine dei diciotto mesi è stato inserito dal legislatore italiano poiché non è dettato dal Regolamento CEE n. 116/2009. Vedi: Sandulli M. A. (a cura di), *op. cit.*, p. 573; Cabiddu M. A., Grasso N., *op. cit.*, pp. 190 ss.; Casini L., *Valorizzazione del patrimonio pubblico: il prestito e l'esportazione dei beni culturali*, in Aedon, n. 1-2, 2012.

²⁹⁵ Sandulli M. A. (a cura di), *op. cit.*, p. 572.

*tempo di permanenza fuori sede di un'opera*²⁹⁶ e che *“il bene rimane all'estero fino al completo soddisfacimento dell'interesse che ne ha legittimato l'uscita temporanea”*²⁹⁷.

Per quanto concerne l'ingresso nel territorio nazionale il riferimento si ritrova nell'art. 72 del Codice, che recepisce il contenuto della legge n. 88 del 1998, mentre la disciplina di dettaglio è ancora contenuta agli artt. 169-174 del Regolamento 30 gennaio 1913, n. 363²⁹⁸. La disposizione del Codice è stata posta dopo la norma sull'attestato di circolazione temporanea mentre nel Testo Unico e nella normativa ancora precedente essa figurava dopo quella sull'esportazione temporanea. Ad ogni modo l'art. 72 del Codice, come derivante dal sostituito art. 70 del Testo Unico, non distingue tra ingresso temporaneo e definitivo di un bene culturale nel territorio italiano. Tuttavia prevede che, in ambo le ipotesi, il soggetto interessato deve chiedere all'ufficio importazione (coincidente con quello di esportazione) i certificati di avvenuta spedizione e importazione del bene, validi per cinque anni e prorogabili senza limiti numerici, presentando la documentazione funzionale a identificarlo e a comprovarne la provenienza. L'ufficio importazione deve quindi accertare che l'ingresso sia avvenuto in conformità delle norme internazionali, comunitarie e nazionali. In passato invece, l'art. 42 della legge n. 1089 del 1939 in materia di importazione temporanea distingueva quest'ultima da quella definitiva²⁹⁹.

L'istituto giuridico del prestito, tuttavia, secondo autorevole dottrina non deve essere pensato esclusivamente in funzione della mera tutela delle opere d'arte; il trasferimento temporaneo della detenzione dei beni culturali a musei stranieri deve infatti contribuire alla valorizzazione, promozione e diffusione dei valori culturali italiani all'estero, nonché renderci consapevoli della ricchezza culturale di altri popoli, le cui opere sono temporaneamente esposte nei nostri luoghi della cultura³⁰⁰. Detto diversamente, quando un bene culturale viene prestato in mostre, promosse fuori dai confini nazionali, dovrebbe essere capace di portare con sé il contesto culturale in cui è inserito e per il quale è stato creato in modo tale da trasmettere conoscenze e arricchire gli esseri umani

²⁹⁶ Fratelli M., cit., p.16.

²⁹⁷ Cammello M. (a cura di) *Il Codice dei beni culturali e del paesaggio*, cit., p. 369.

²⁹⁸ Alibrandi T., Ferri P., *op. cit.*, p. 575; MiBac (a cura di), *Guida*, cit., p. 49.

²⁹⁹ Rentetzi E., *op. cit.*, p. 12; Leone G., Tarasco A. L., *Commentario*, cit., pp. 470-471; Alibrandi T., Ferri P., *op. cit.*, p. 575; Lafarange F., *I cambiamenti nella fase nazionale del procedimento di uscita/esportazione in La circolazione internazionale dei beni culturali dopo le modifiche al Codice*, in Aedon, n. 3, 2012.

³⁰⁰ Casini L., *Valorizzazione del patrimonio pubblico: il prestito e l'esportazione dei beni culturali*, in Aedon, n. 1-2, 2012.

che ne fruiscono, contribuendo in tale modo a sostenere il dialogo interculturale tra i popoli e a incoraggiare la diversità e la cooperazione culturale³⁰¹.

Sezione II: Il prestito e le assicurazioni delle opere d'arte per mostre.

9. Il Registrar e le procedure di prestito.

Per quanto concerne lo scambio temporaneo di opere d'arte tra musei di tutto il mondo è importante osservare che ogni bene culturale è unico, ha la sua storia, natura, si trova in uno stato conservativo diverso rispetto agli altri. Si osservi dunque che in funzione del contesto di appartenenza del bene richiesto, della tipologia (quadri, sculture, bozzetti, ecc.), delle sue caratteristiche (esigenze fisiche e tecniche) e dello stato conservativo dei suoi supporti (cornici e altri elementi di montaggio) cambiano le condizioni particolari di prestito stipulate nel singolo contratto, specialmente per quanto concerne lo svolgimento delle attività di trasporto e imballaggio e i mezzi impiegati³⁰². Rimangono, invece, pressoché invariate le condizioni generali del contratto analoghe per tutte le opere. Di conseguenza, in tutti i musei del mondo si possono individuare aspetti in comune nelle varie fasi che caratterizzano le procedure di prestito. Questo è vero sebbene ogni istituzione museale segua delle proprie politiche di prestito interne che la differenziano dalle altre e rispetto alle quali può o meno ottenere dei vantaggi competitivi³⁰³.

Le analogie tra musei che si possono riscontrare in materia di procedure di prestito di opere d'arte sono motivate dal fatto che la legislazione nazionale e comunitaria degli Stati membri in materia culturale fornisce norme che regolano, senza tuttavia entrare nello specifico livello di dettaglio, tali procedure all'interno e all'esterno dei rispettivi territori. E dall'esistenza di Convenzioni internazionali ma soprattutto di principi e buone prassi transnazionali nel settore che disciplinano tali procedure con maggior grado di approfondimento, fornendo raccomandazioni e indicazioni utili ai *registrar* e

³⁰¹ Vedi: Fratelli M., *op. cit.*, p. 19; *Encouraging the mobility of collections in European Conference report*, Helsinki, 20-21 luglio 2006, p. 2; *Action plan for the EU promotion of Museum Collections' Mobility e Loan Standards*, pp. 4-5; Ronald deLeeuw, *op. cit.*, p. 8.

³⁰² Il trasporto di opere d'arte a fini di mostre ed esposizioni all'interno e all'esterno del territorio nazionale può avvenire mezzo aereo cargo, nave, treno oppure camion blindato ed eventualmente scortato dalla polizia. Per approfondimenti sui mezzi di trasporto utilizzati per i trasferimenti di beni culturali dalla sede del museo prestatore a quella della mostra vedi: Canali C., Puglisi M. A., *op. cit.*, pp. 119-123.

³⁰³ Pertanto si spiega l'atteggiamento riservato tenuto da molti direttori museali e dagli organizzatori di mostre quando si tratta di divulgare informazioni sulle procedure e politiche di prestito condotte dall'istituzione di appartenenza.

agli organizzatori di mostre³⁰⁴. Molte istituzioni museali attive a livello mondiale, per esempio, stipulano contratti di prestito tenendo in considerazione le raccomandazioni di Icom e i “Principi generali per la gestione dei prestiti e lo scambio di opere d’arte tra istituzioni culturali”³⁰⁵. In Europa sono invece tenuti in grande considerazione i *Lending to Europe* e l’*Action plan for the EU promotion of Museum Collections’ Mobility e Loan Standards*³⁰⁶ nonché i documenti elaborati da Nemo e da gruppi di lavoro su incarico della Commissione Europea. Pertanto si arriva alla conclusione che per quanto le pratiche di prestito delle opere d’arte possano variare da museo a museo, esse presentano molte più analogie reciproche che differenze³⁰⁷.

In Italia, nel 2005, i Principi di Londra sono stati recepiti nella “Guida per l’organizzazione di mostre d’arte” in cui sono descritte in maniera dettagliata le procedure di prestito in entrata e in uscita dei beni culturali nello Stato italiano ma che generalmente sono seguite dai musei di tutto il mondo³⁰⁸, sebbene con precisazioni e specificità legate ai rispettivi contesti di riferimento.

9.1. Il Registrar e il trasporto dei beni culturali per mostre.

Va detto ora che l’organizzazione e la gestione pratica di un evento (una mostra d’arte, un convegno) è di competenza del *registrar*. Tale figura, il cui status giuridico è

³⁰⁴ Sugli aspetti normativi della circolazione dei beni culturali a scopo di prestito vedi Sezione I del presente capitolo di questa tesi.

³⁰⁵ Casini L., *Valorizzazione del patrimonio culturale pubblico: il prestito e l’esportazione dei beni culturali* in Aedon, n. 1-2, 2012; Chiavarelli I., *Il prestito e lo scambio* in Casini L. (a cura di), *op. cit.*, pp. 119-120; Casini L., *Dal diritto transnazionale al diritto globale: l’adozione di standard per musei e grandi mostre internazionali* in *La globalizzazione giuridica dei beni culturali* in Aedon, n. 3, 2012.

³⁰⁶ Vedi Capitolo 1, Sezione II, par. 12, del presente lavoro di tesi.

³⁰⁷ I principi di Londra sono un documento di portata transnazionale in materia di prestito di opere d’arte che, sebbene non direttamente vincolante, è stato richiamato nell’ordinamento italiano per effetto delle linee guida ministeriali del 2001, contestualmente al Codice Etico per i musei di Icom e all’Object ID. Quest’ultimo è una scheda di identificazione condivisa da numerose istituzioni culturali mondiali che viene usata in occasione della movimentazione di opere d’arte e che è stata promossa dall’Unesco per facilitare il recupero di beni culturali illecitamente trasferiti. Nel 2005 il valore normativo dei Principi di Londra e del Codice Etico è stato riconosciuto dai *Lending to Europe: Recommendations on Collection Mobility for European Museum*, manuale elaborato da un gruppo di esperti su richiesta della Presidenza del Consiglio dell’Unione Europea. I Principi di Londra, realizzati nel 1995 dal gruppo Bizot, sono stati adottati nel corso degli anni dalle più importanti istituzioni museali di Australia, Austria, Belgio, Canada, Repubblica Ceca, Danimarca, Francia, Germania, Regno Unito, Irlanda, Israele, Italia, Nuova Zelanda, Portogallo, Russia, Spagna, Svezia, Svizzera e Stati Uniti d’America. Vedi: Appendice 3 recante “Lista delle istituzioni partecipanti e istituzioni che hanno adottato queste linee guida” in Principi generali per la gestione dei prestiti e lo scambio di opere d’arte tra istituzioni culturali; Barra M., *Aspetti giuridici della movimentazione dei beni culturali* in Fratelli M., *op. cit.*, pp. 30-32.

³⁰⁸ A titolo esemplificativo, in base a quanto dichiarato dalla *registrar* Giuliana Forti presso la Galleria d’Arte Antica-Palazzo Barberini a Roma, sappiamo che per quanto concerne l’iter procedurale dei prestiti di opere d’arte, la struttura museale si avvale del supporto legislativo e organizzativo fornito dalla Guida per l’organizzazione di mostre d’arte. Vedi: Agovino A., *op. cit.*, p. 13.

riconosciuto in molti Stati ma non ancora nel nostro Paese³⁰⁹, è nata negli anni cinquanta dello scorso secolo in Usa e poi si è diffusa in Inghilterra e in altri Stati europei. La prima Associazione di registrar nel mondo a essere stata istituita è, verso la fine degli anni settanta, la statunitense *Registrar's Committee*³¹⁰. Oggi altre Associazioni di categoria sono presenti in Inghilterra, Italia, Francia, Germania e Svizzera mentre gruppi informali si trovano in molti altri Stati³¹¹. I compiti svolti da questo professionista variano da museo a museo sebbene tale esperto collabora sempre con le altre professionalità coinvolte³¹² alla buona riuscita dell'evento espositivo e le coordina in tutte le fasi del procedimento di prestito in entrata e in uscita. Egli deve avere una conoscenza approfondita dei beni culturali conservati nell'ente in cui esercita la professione, nonché nozioni di base di storia dell'arte, conservazione e informatica. Di solito egli cura i rapporti con i prestatori delle opere e con gli organizzatori delle mostre d'arte, nonché con le ditte di trasporto, i *broker* e le compagnie assicurative. Egli si informa sulle opere da richiedere in mostra, predispose i documenti necessari al prestito dopo avere ottenuto l'autorizzazione da parte delle autorità competenti (in Italia MiBac o Regione), oppure controlla il contratto di prestito fornito dai prestatori. Inoltre collabora anche alla stesura del bilancio preventivo dell'evento e delle gare e registra e archivia i materiali informativi sulle opere prestate dal museo di appartenenza³¹³. Il *registrar* deve inoltre evitare momenti di rischio per la conservazione delle opere in quanto fondamentale risulta essere la sicurezza nella movimentazione dei beni, con particolare riguardo ai materiali e alle tecniche di imballaggio³¹⁴. Il trasporto e l'imballaggio dei beni culturali, infatti, variano da opera ad opera in relazione alla

³⁰⁹ In Italia tuttavia, il Decreto Ministeriale 10 maggio 2001 emanato dal MiBac, recante "Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei" riconosce l'importanza di dotarsi di una figura professionale simile a quella che negli altri Paesi del mondo è denominata *registrar*. Inoltre sempre in Italia, nel 2005, tale figura è stata inserita nella *Carta nazionale delle professioni museali* elaborata con la collaborazione di Icom Italia. Vedi: Bonino F., Spurell K. (a cura di) *Registrar di Opere d'Arte*, *op. cit.*, pp. 8-11; Pirani F., *op. cit.*, p. 72.

³¹⁰ Vedi Registrar Committee of the American Association of Museum al sito: www.rcaam.org.

³¹¹ Vedi: Chiavarelli I., *Il prestito e lo scambio*, in Casini L. (a cura di), *op. cit.*, pp. 126-127; sito di Registrarte, Associazione italiana di *registrar* di opere d'arte all'indirizzo <http://www.registrarte.org/p/index.php?page=professione-registrar>.

³¹² Curatori scientifici, assicuratori e responsabili della conservazione delle opere (restauratori, accompagnatori, trasportatori).

³¹³ Vedi: Ronald de Leeuw, *op. cit.*, p. 12; Chiavarelli I., *Il prestito e lo scambio*, in Casini L. (a cura di), *op. cit.*, p. 128; Preatoni F., Rossi A., Scicolone G. C., *Un condition report "prêt a porter"*, p. 2 in *VI Congresso Nazionale IGIIC -lo stato dell'arte-* Spoleto, 2-4 Ottobre 2008; Garlandini A. (a cura di), *Professioni museali in Italia e in Europa*, *op. cit.*, p. 64, Icom Italia, 2007; <http://www.registrarte.org/p/index.php?page=professione-registrar>.

³¹⁴ Per approfondimenti vedi: Noto E., *Imballati ad arte. Movimentare i beni culturali* in <http://www.patrimoniosos.it/rsol.php?op=getcomment&id=4183>.

tipologia, peso, forma, dimensione, numero di pezzi e allo stato conservativo degli stessi ma anche in riferimento alla disciplina legale posta dalla circolazione internazionale, comunitaria e nazionale in materia. Tali attività devono pertanto essere realizzate da ditte, anche internazionali, specializzate nel settore; ciò è previsto nel contratto di prestito standard, a seguito di una progettazione curata in ogni dettaglio. Tale procedura si articola in sei fasi consequenziali e implica costi di trasporto e imballaggio, a carico dell'organizzatore, diversi a seconda della distanza tra la sede del prestatore e del richiedente nonché a seconda delle specifiche richieste di conservazione dell'opera movimentata³¹⁵.

Il prestito dei dipinti su tavola, a titolo esemplificativo, richiederà un occhio di riguardo relativamente a certi parametri ambientali e conservativi³¹⁶ mentre il prestito di pastelli, per fare un altro esempio prenderà in considerazione altri standard e fattori di rischio³¹⁷ comportando di conseguenza l'impiego di differenti mezzi e tecniche di imballaggio e trasporto al fine di garantire l'integrità e sicurezza dei beni richiesti. In particolare per i pastelli, che vanno sempre protetti con vetro antiaderente alla superficie del supporto e meglio se antiriflesso e privo di nastro adesivo, è preferibile non usare pannelli acrilici. Per i pastelli si preferisce praticare il trasporto a mano mentre per le tavole è consigliato l'impiego di camion, da evitare per i primi in quanto sensibili alle vibrazioni³¹⁸. Le condizioni generali e particolari di prestito, pertanto, devono essere specificate nel singolo contratto o accordo. Ciò avviene nel momento della fase di stipula, dopo che il prestatore ha espresso parere favorevole e sono state rilasciate le opportune autorizzazioni da parte delle autorità competenti.

L'attività di trasporto e imballaggio di opere d'arte è inoltre strettamente collegata a quella assicurativa in quanto lo spostamento materiale del bene implica tutta una serie di rischi che devono essere compresi, valutati e preveduti; l'opera movimentata può subire danno, può essere rotta, rubata pertanto nel contratto di prestito devono essere

³¹⁵ Vedi: Canali C., Puglisi M. A., *op. cit.*, pp. 107-108 e 111-113; *Loans between National and Non – national Museum. New Standards and Practical Guidelines*, p. 14 in http://www.nationalgallery.org.uk/about-us/organisation/policies/loan-standards/loan_standards.

³¹⁶ In questo caso la tavola dovrebbe essere montata in una cornice studiata ad hoc e preferibilmente in una teca - in cui è inserito del silica gel - climatizzata, sigillata nonché imballata in una cassa capace di mantenere le forze sotto una certa soglia pari a 40 G. La cornice va dotata di cinque centimetri di imbottitura di sughero, poliuretano o materiali similari su tutti i lati e sul fondo; in questo modo è possibile attutire un'eventuale caduta e limitare i potenziali danni. Vedi: *Principi generali per la gestione dei prestiti e lo scambio di opere d'arte tra istituzioni culturali* in Mibac (a cura di), *Guida*, cit., p. 66.

³¹⁷ Adesione precaria del pigmento al supporto, vibrazioni.

³¹⁸ *Principi generali per la gestione dei prestiti e lo scambio di opere d'arte tra istituzioni culturali* Mibac (a cura di), *Guida*, cit., pp. 64-65 e 69.

predisposte adeguate misure di protezione e di sicurezza capaci di ridurre al minimo i rischi di trasferimento ed evitare danni irreparabili³¹⁹. È lo *Standard Facilities Report* insieme al *Condition Report*, cioè il rapporto sullo stato di conservazione del bene redatto dall'accompagnatore come da istruzione del *registrar*, il documento fondamentale che viene preso in considerazione quando si decide se acconsentire o meno al prestito e nella fase di stipula dell'assicurazione. Il *Condition Report* contiene informazioni tecniche sull'opera al fine di prevedere e attuare interventi e misure idonee a mantenere lo stato conservativo del bene e limitarne al minimo i potenziali danni a cui è soggetto durante la movimentazione. Lo *Standard Facilities Report*, invece, contiene informazioni tecniche sull'organizzatore e sulla sede della mostra³²⁰. Anche in questo caso il *registrar*, in particolare l'*outgoing registrar*³²¹, risulta una figura professionale di fondamentale importanza in quanto è incaricato di controllare la correttezza della procedura di assicurazione o di indennità di Stato³²².

Nei prossimi due sotto paragrafi tratterò le procedure di prestito in uscita e in entrata dei beni culturali tenendo principalmente in considerazione la Guida per l'organizzazione di mostre d'arte.

9.2. Le procedure di prestito in uscita.

Le istituzioni museali che concedono in prestito a mostre le singole opere o raccolte delle proprie collezioni seguono analoghe prassi di scambio interne le quali si articolano in più fasi e sotto fasi. Per prima cosa si osservi che le procedure di prestito in uscita, a

³¹⁹ Per approfondimenti vedi: Basile G., Micheli M. (a cura di), *La sicurezza dei beni culturali nel trasporto*, I.C.R., Roma, 1990; AA.VV. (a cura di), *La sicurezza dei beni culturali nel trasporto*. Atti del Convegno, Ministero per i beni e le attività culturali, Istituto centrale per il restauro, Roma, 1997; Canali C., Puglisi M. A., *op. cit.*, pp. 113-117; *Loans between National and Non-national Museums. New Standards and Practical Guidelines*, pp. 14-17 in http://www.nationalgallery.org.uk/about-us/organisation/policies/loan-standards/loan_standards.

³²⁰ Preatoni F., Rossi A., Scicolone G. C., *Uncondition report "prêt a porter"*, pp. 1-2 in *VI Congresso Nazionale IGIIC -lo stato dell'arte-* Spoleto, 2-4 Ottobre 2008. Per approfondimenti sul tipo di informazioni contenute nello *standard facilities report* vedi: MiBac (a cura di), *Guida per l'organizzazione di mostre d'arte*, cit., pp. 15-17.

³²¹ L'*outgoing registrar* è incaricato dei prestiti in uscita mentre l'*exhibition registrar* si occupa dei prestiti in entrata. Entrambi svolgono analoghe mansioni, il primo per conto del museo prestatore, il secondo per l'organizzatore dell'evento. La distinzione tra le due tipologie rimane puramente teorica poiché nella pratica i musei operano in regime di reciprocità; concedono e ottengono prestiti. Ciò implica che la stessa figura debba incaricarsi tanto della gestione dei prestiti in uscita che di quelli in entrata. Per approfondimenti vedi: sito di Registrare, Associazione italiana.

³²² Per approfondimenti sul Registrar e l'accompagnatore vedi anche: Lord G.D., Lord B., *The manual of Museum Management*, Lanham, AltaMira Press, 2009; Rose C., *Courierspeak. A Phrase Book for Couriers of Museum Object*, Washington DC, Smithsonian Institution Press, 1993, Buck R.A., Gilmore J.A. (a cura di), *The New museum Registration Methods*, American Association of Museum, 1998; *Linee guida per l'accompagnatore* in www.ukrg.org.

prescindere dalla nazionalità, tipologia e status giuridico del museo che le pratica, hanno tutte origine con il pervenire di una richiesta di prestito al responsabile dell'ente ricevente da parte di un altro museo o istituzione simile. A questo punto il direttore dell'istituto ricevente, o analoga figura, deve disporre di tutti gli elementi necessari per decidere se acconsentire o meno alla richiesta³²³. Spesso, tuttavia, la decisione di concedere o meno un'opera d'arte è presa dalla Commissione di prestito dell'ente prestatore³²⁴.

Nel valutare la domanda di prestito vengono pertanto presi in considerazione sia aspetti normativo-giuridici, che hanno effetti sul piano delle relazioni internazionali e diplomatiche, che tecnico-scientifici, di norma attinenti alla movimentazione delle opere d'arte³²⁵. Ogni volta che l'opera viene prestata essa è soggetta a vibrazioni durante il trasporto, manipolazioni durante le fasi di imballaggio, disimballaggio e allestimento a opera del personale incaricato, nonché a cambiamenti di temperatura, di clima, umidità, luce. Tutto ciò rappresenta un alto fattore di rischio da valutare con attenzione nella fase in cui si decide se acconsentire o negare il prestito³²⁶. Viene pertanto, in tutte le sedi museali in Italia e all'estero, preso in considerazione lo *Standard Facilities Report* della struttura in cui ha luogo la mostra.

A questo punto il prestito può essere rifiutato o concesso; se la decisione è sfavorevole il procedimento ha termine con la registrazione del prestito respinto e la motivazione del diniego. Altrimenti il prestatario deve richiedere l'autorizzazione delle altre autorità competenti in materia³²⁷.

³²³ Vedi: Mibac (a cura di), *Guida per l'organizzazione di mostre*, cit., pp. 6-7.

³²⁴ In Inghilterra, spesso, il Consiglio di amministrazione del museo ha compito di considerare se concedere o meno l'opera al richiedente. In Italia, invece, nel caso di Fondazione è compito del Consiglio (o Commissione) della medesima, e non del direttore, valutare se rilasciare o meno il prestito. Ad ogni modo la Commissione può riunirsi con cadenze mensili o annuali a seconda del museo che si prende in riferimento. Negli Stati Uniti, per esempio, la commissione di prestito dei grandi musei è mensile mentre quella dei piccoli musei può riunirsi anche una volta ogni due anni. Vedi: Rentetzi E., *op. cit.*, p. 3; Appunti del workshop di Goldin M., prima lezione, Venezia, Aula Baratto, lunedì 5 marzo 2012; *Loans between National and Non-national Museums. New Standards and Practical Guidelines*, p. 4 in http://www.nationalgallery.org.uk/about-us/organisation/policies/loan-standards/loan_standards.

³²⁵ Per approfondimenti vedi: Noto E., *Imballati ad arte. Movimentare i beni culturali* in <http://www.patrimoniosos.it/rsol.php?op=getcomment&id=4183>.

³²⁶ Vedi: Tamiozzo R., *op. cit.*, p. 259; Prisca Cupellini (a cura di), *Intervista ad Alexandra Andresen*, in *Interviste*, 25/05/2006 online al sito <http://spendingview.diritto.it/docs/22141-intervista-ad-alexandra-andresen>.

³²⁷ Per l'Italia vedi artt. 48 e 71 del Codice dei beni culturali e del paesaggio e art. 2 del Regolamento 116/2009/CE. Ad ogni modo, nel nostro paese, se il museo è statale la Soprintendenza competente deve richiedere il parere vincolante e obbligatorio del Direttore e poi trasmettere richiesta al Mibac. Se il museo è civico va richiesto anche il parere vincolante e obbligatorio dell'Assessore alla cultura del comune in cui l'istituzione si trova. Nel caso di beni localizzati nelle chiese l'organizzatore deve richiedere il prestito sia al proprietario che al Mibac. La situazione, in quest'ultima ipotesi, è quindi molto

A questo punto della procedura, i responsabili delle istituzioni culturali coinvolte concordano un contratto di prestito standard, che tenga conto delle peculiarità e della natura dei beni interessati, nel quale sono specificate una serie di condizioni che l'organizzatore è tenuto a rispettare tra le quali ad esempio: l'utilizzo esclusivamente di società specializzate nel trasporto di opere d'arte, e non di generici beni economici, e le relative modalità di trasferimento, allestimento e sistema di imballaggio. Nel contratto di prestito standard sono poi specificate le varie limitazioni a intervenire sui beni prestati, riprodurli e fotografarli senza permesso del proprietario o dell'autore, nonché la tipologia e valore della polizza assicurativa e il tipo di condizioni ambientali e di sicurezza della sede dell'evento. Inoltre è negoziato l'importo corrisposto all'accompagnatore dell'opera se presente come rimborso spese di viaggio e soggiorno e il quantitativo di cataloghi che devono essere preparati. L'organizzatore è tenuto a rispettare dette condizioni, e a sostenere tutti gli oneri connessi al prestito³²⁸. Infine l'ufficio mostra dell'ente prestatore ha il compito di accertarsi che l'opera venga trasportata, allestita, restaurata da professionisti e che quindi sia pronta a lasciare la sede d'origine nel modo più adatto possibile. Tale ufficio si occupa della stesura dei documenti di viaggio quali la ricevuta del bene, una per ciascuna delle due parti coinvolte e la scheda sullo stato di conservazione dell'opera prestata, sia nel momento in cui il bene lascia la sede del prestatore sia quando giunge in quella dell'organizzatore al fine di verificare l'eventuale numero e entità dei danni subiti dall'opera durante il trasporto³²⁹.

9.3. Le procedure di prestito in entrata.

La guida per l'organizzazione di mostre d'arte disciplina i prestiti in entrata separatamente da quelli in uscita descrivendo in maniera dettagliata ogni singola fase di ciascuna procedura. Per quanto concerne i prestiti in entrata, il documento curato dal

complessa in quanto relativamente al proprietario la casistica varia. Esso può essere rappresentato: dalle Curie nel caso di parrocchie; dalle Confraternite, dagli ordini religiosi; dai comuni o dal Fondo Edifici di Culto (FEC). Quest'ultimo affida la gestione e l'uso delle chiese ad autorità religiose. Nel caso di beni della Curia Vescovile o del FEC è obbligatorio che la richiesta di prestito sia presentata anche al parroco, in quanto nominato dal vescovo responsabile della manutenzione dell'edificio. Il parere del parroco, tuttavia, a differenza di quello del vescovo e del Mibac non è vincolante. Vedi: Rentetzi E., *op. cit.*, p. 4; Bonino F., Spurell K. (a cura di), *op. cit.*, pp. 50-51.

³²⁸ Vedi: Mibac (a cura di), *Guida per l'organizzazione di mostre*, cit., pp. 8-11; *Loans between National and Non-national Museums. New Standards and Practical Guidelines*, p. 6 in http://www.nationalgallery.org.uk/about-us/organisation/policies/loan-standards/loan_standards.

³²⁹ Vedi: Chiavarelli I, *Il prestito e lo scambio*, in Casini L. (a cura di), *op. cit.*, p. 123; Mibac (a cura di), *Guida per l'organizzazione di mostre*, cit., p. 9; Agovino A., *op. cit.*, pp. 14-15.

MiBac, individua sette fasi in cui si articola il procedimento. Ciò significa che dalla prospettiva dell'organizzatore, la gestione dello scambio di opere d'arte con il prestatore presenta un maggiore grado di difficoltà; egli deve adempiere ad un quantitativo maggiore di formalità, lavorando sotto la pressione di scadenze imminenti.

Innanzitutto l'organizzatore di una mostra d'arte, prima ancora di inoltrare la domanda di prestito al Direttore oppure ad altra eventuale figura competente del museo prestatore³³⁰, con almeno un anno di anticipo dalla data di inaugurazione, deve ideare il progetto tecnico-scientifico dell'evento³³¹. Alla base di ogni mostra, prima ancora delle tecniche di marketing e comunicazione, vi sono l'ideazione e la qualità del progetto, che deve essere pensato con arco di tempo pluriennale, nonché l'adeguatezza della sede espositiva che deve rispettare certi standard ambientali (condizioni termo igrometriche, illuminazione) e di sicurezza (impianti antintrusione e antincendio di allarme collegati con un istituto di vigilanza, presenza di personale di custodia).

A questo punto della procedura, l'organizzatore (o l'*exhibitions registrar*) inoltra la domanda di prestito all'ente richiesto e contestualmente un dossier³³². Tale documento in genere risulta composto da: il progetto tecnico-scientifico della mostra; una lettera

³³⁰ Di solito la richiesta di prestito nei grandi musei americani deve pervenire, con largo anticipo, al Curatore scientifico dell'istituzione mentre in quelli di piccole o medie dimensioni al Direttore. Ciò è motivato dal fatto che nei musei di grandi dimensioni il Direttore si occupa di tenere le relazioni interpersonali su scala mondiale. Anche nel Regno Unito le richieste di prestito vanno indirizzate al direttore o al curatore o al registrar in funzione del tipo di museo. Ogni istituzione culturale dovrebbe quindi indicare nel proprio sito web il soggetto a cui indirizzare la domanda di prestito. Vedi: Workshop tenuto da Goldin M., prima lezione, Venezia, Aula Baratto, lunedì 5 marzo 2012; *Loans between National and Non – national Museums. New Standards and Practical Guidelines*, p. 8 in http://www.nationalgallery.org.uk/about-us/organisation/policies/loan-standards/loan_standards.

³³¹ Di solito l'elenco delle opere da richiedere in mostra è stilato dal curatore coadiuvato il più delle volte da un Comitato scientifico. In questa fase è fondamentale conoscere se le opere da richiedere sono disponibili durante l'arco di tempo della mostra e nei mesi di poco precedenti e successivi in modo da limitare i costi organizzativi dell'evento ed un eventuale diniego. Un'opera molto importante, infatti, viene di solito richiesta con molti anni di preavviso. L'organizzatore potrebbe quindi considerare anche i beni in deposito così da aumentare la probabilità di ottenere il prestito. Per questo è meglio, specie per i prestiti internazionali, che l'iniziativa espositiva sia progettata e presentata il più presto possibile, preferibilmente due anni prima dell'inaugurazione. In questo modo risulta più semplice gestire tutte le fasi del prestito, nonché eventuali imprevisti, rifiuti e sostituire eventualmente alcune opere con altre senza incidere in modo significativo sul budget della mostra. Vedi: Mibac (a cura di), *Guida per l'organizzazione di mostre*, cit., pp. 14; *Loans between National and Non-national Museums. New Standards and Practical Guidelines*, p. 5 in http://www.nationalgallery.org.uk/about-us/organisation/policies/loan-standards/loan_standards; *Revised Loans Guidelines. Executive Summary*, p. 2 [online all'indirizzo](http://www.lending-for-europe.eu/fileadmin/CM/public/documents/references/APPROVED18December2009RevizedBizotGroupLOANGUIDELINES-wEXecSummary.pdf) <http://www.lending-for-europe.eu/fileadmin/CM/public/documents/references/APPROVED18December2009RevizedBizotGroupLOANGUIDELINES-wEXecSummary.pdf>.

³³² Prima di inoltrare la domanda di prestito in via ufficiale, l'organizzatore di una mostra d'arte potrebbe fissare un colloquio con il *registrar* dell'ente prestatore o con il curatore competente o con il direttore. In tale modo le procedure di prestito possono essere semplificate grazie alla costruzione di un rapporto di fiducia tra le parti coinvolte. Inoltre se un'opera non è disponibile nel periodo programmato, in questo caso, il prestatore potrebbe indicare all'organizzatore eventuali alternative.

contenente la motivazione per cui l'organizzatore richiede una o più specifiche opere al prestatore ai fini della realizzazione dell'esposizione; l'elenco delle opere che si vorrebbero in mostra con le rispettive immagini e l'indicazione della loro provenienza. Nel dossier di prestito deve essere anche specificata la durata temporale dell'evento espositivo nonché il nome del responsabile della custodia dei beni in prestito, come previsto nel nostro ordinamento interno all'art. 48 co. 2 del Codice Urbani. Inoltre vanno indicati i nominativi del curatore e degli eventuali membri del comitato scientifico e andrebbe allegato il *Facilities report* della struttura in cui ha luogo la mostra, insieme al testo del contratto di assicurazione proposto. Per le opere provenienti da Paesi terzi, *l'exhibitions registrar* deve presentare anche una dichiarazione con l'impegno di restituire quanto ricevuto in prestito al termine della mostra³³³.

A questo punto se il prestatore non concede parere favorevole la procedura si interrompe con un nulla di fatto, altrimenti l'organizzatore invia la scheda o formulario di prestito da compilare con una serie di informazioni ulteriori. Detto documento può fungere da accordo di prestito purché presenti la firma di ambo le parti e qualora il prestatore non richieda di utilizzare un proprio contratto *standard*³³⁴. È in questa fase infatti che il prestatore impone, qualora lo ritenga opportuno, ulteriori vincoli e condizioni di prestito. Può non accettare l'assicurazione proposta dall'organizzatore e imporre misure di protezione supplementari o particolari richieste quali ad esempio il restauro dell'opera, ditte di trasporto e compagnie assicuratrici. In quest'ultimo caso, tuttavia, le pretese del prestatore devono essere ragionevoli, in quanto tutti questi oneri sono solitamente a carico del prestatario. I dati presenti nella scheda di prestito quindi vengono utilizzati dagli uffici amministrativi dell'organizzatore per bandire la procedura selettiva del broker o dell'assicurazione e della società incaricata dell'imballaggio e del trasporto³³⁵.

A questo punto le opere dopo essere state esaminate dall'accompagnatore, il quale redige il *Condition Report* e ne supervisiona l'imballaggio, sono pronte a lasciare la sede del prestatore. Una volta giunte alla struttura espositiva del richiedente, insieme all'accompagnatore che le scorta, le opere possono essere disimballate solamente dopo

³³³ Vedi: Mibac (a cura di), *Guida per l'organizzazione di mostre*, cit., pp. 15-16; Appunti del workshop di Goldin M., prima lezione, Venezia, Aula Baratto, lunedì 5 marzo 2012; Rentetzi E., *op. cit.*, p. 3; Chiavarelli I., *Il prestito e lo scambio*, in Casini L. (a cura di), *op. cit.*, p. 124; Barra M., *Aspetti giuridici della movimentazione dei beni culturali* in Fratelli M., *op. cit.*, p. 42.

³³⁴ Vedi: Mibac (a cura di), *Guida per l'organizzazione di mostre*, cit., p. 17; Pirani F., *op. cit.*, p. 76.

³³⁵ Vedi: Mibac (a cura di), *op. cit.*, p. 18; Chiavarelli I., *Il prestito e lo scambio*, in Casini L. (a cura di), *op. cit.*, p. 125; Principi generali per la gestione dei prestiti e lo scambio di opere d'arte tra istituzioni culturali.

che sia trascorso un certo periodo di tempo (in media 24 ore). Quindi le casse vengono aperte, viene nuovamente redatto il *Condition report* e sono scattate delle foto, in presenza di tecnici dell'ente organizzatore. Il documento viene firmato sia dall'accompagnatore (se presente) che da un rappresentante dell'ente richiedente. In questo modo è possibile verificare se l'opera ha subito danni durante il trasporto e quindi redigere un verbale e informare il prestatore³³⁶. Segue l'installazione delle opere, nella sede espositiva chiusa al pubblico e ai non addetti ai lavori, la quale deve essere supervisionata dall'accompagnatore o alternativamente dall'organizzatore e da funzionari tecnici della mostra.

Una volta che l'esposizione ha inizio, l'Ufficio prestiti invia i cataloghi ai prestatori e durante l'arco di durata dell'evento svolge controlli periodici al fine di accertare che nessuna opera sia oggetto di furto o rimozione dal luogo di temporanea collocazione e che qui permanga nelle condizioni di sicurezza e conservazione previste da contratto.

Nel caso di prestiti a lungo termine è altamente probabile che il prestatore, con un minimo di preavviso, invii nei locali espositivi del prestatario dei propri tecnici per ispezionare lo stato conservativo dei beni prestati e l'idoneità della sede espositiva.

Terminata la mostra o il periodo di prestito, con o senza la proroga, lo stato conservativo delle opere viene ricontrollato e annotato sul *Condition Report*. Tale procedura è finalizzata a verificare eventuali danni avvenuti durante l'esposizione. Le opere vengono quindi imballate e trasportate alla sede prestatrice nello stesso modo e con gli stessi mezzi della partenza³³⁷.

10. Tipologie di prestito delle opere d'arte.

La dizione di prestito di opere d'arte è così ampia che include, a seconda della presenza o assenza del requisito della gratuità, oltre al comodato (prestito d'uso) e al prestito non oneroso con o senza rimborso spese (*handling fee*), anche le ipotesi delle *loan fees* e dei *counterloan*. Inoltre, in riferimento alla durata temporale considerata, si distinguono i prestiti a breve termine da un lato, quelli a lungo termine e il comodato d'uso dall'altro. Mentre in relazione alla finalità i prestiti possono essere richiesti per la partecipazione a

³³⁶ Vedi: Mibac (a cura di), *Guida per l'organizzazione di mostre d'arte*, cit., p. 20; Bonino F., Spurell K. (a cura di) *op. cit.*, pp. 74-75; F., Rossi A., Scicolone G. C., *Un condition report "pret a porter"*, p. 3 in *VI Congresso Nazionale IGIIC -lo stato dell'arte-* Spoleto, 2-4 Ottobre 2008.

³³⁷ Vedi: Mibac (a cura di), *Guida per l'organizzazione di mostre d'arte*, cit., p. 21.

mostre, per il potenziamento della collezione permanente di un museo oppure per altri motivi (restauro, educazione, studio e ricerca)³³⁸.

Il termine *loan fees* indica quei prestiti concessi all'organizzatore di mostre dietro corrispettivo economico, cioè in cambio di tasse di prestito, mentre i *counterloan* si basano sull'idea di scambio temporaneo di un'opera d'arte del prestatore per un altro bene artistico del richiedente. Per quanto concerne il prestito non oneroso è bene distinguere due ipotesi: il comodato d'uso e il prestito gratuito con o senza rimborso spese.

Per comodato (c.d. prestito d'uso) il nostro Codice Civile, ai sensi dell'art. 1803, intende un contratto in cui "una parte (comodante) consegna a un'altra (comodatario) una cosa mobile o immobile, affinché se ne serva per un tempo o per un uso determinato, con l'obbligo di restituire la stessa cosa ricevuta". E poi in relazione alla gratuità dello stesso, sottolinea che "il comodato è essenzialmente (naturalmente) gratuito"³³⁹; ciò significa che il comodante non può ottenere un pagamento in denaro dal comodatario. Esiste tuttavia il comodato oneroso in cui è previsto un pagamento ma a titolo di rimborso delle spese sostenute. Ciò è in linea con quanto avviene in ipotesi di prestito gratuito con *handling fee*, dove al richiedente è domandato un importo a titolo di compensazione delle spese sostenute dal prestatore. Il prestito gratuito con *handling fee* e il comodato oneroso differiscono tuttavia dalla pratica delle *loan fees* o noleggio in cui il pagamento implica la formazione di attivi finanziari.

A seconda della durata temporale è quindi necessario distinguere i prestiti a breve da quelli a lungo termine. I primi di solito riguardano opere d'arte temporaneamente concesse a mostre ed esposizioni, per un arco temporale mensile o di circa un anno, come disciplinato nel diritto italiano dall'art. 71, co. 5, del Codice Urbani. I secondi, fanno riferimento alle opere d'arte concesse per un periodo pluriennale rinnovabile (tre-cinque, dieci anni) a istituzioni museali o a similari. In questo caso le opere sono considerate parte della collezione permanente del richiedente, il quale ne assicura la

³³⁸ Per approfondimenti vedi: Chiavarelli I., *Il prestito e lo scambio*, in Casini L. (a cura di), *op. cit.*, pp. 131-133; *Principi generali per la gestione dei prestiti e lo scambio di opere d'arte tra istituzioni culturali* in Mibac (a cura di), *Guida per l'organizzazione di mostre d'arte*, cit., p. 59 e ss.; Ronald de Leeuw, *op. cit.*, p. 17 e ss.; Panuccio V., *op. cit.*, pp. 126-135; Leone G., Tarasco A. L. (a cura di), *Commentario al Codice dei Beni Culturali*, cit., 2006; Revised Loans Guidelines. Executive Summary, p. 5-7 online all'indirizzo <http://www.lending-for-europe.eu/fileadmin/CM/public/documents/references/APPROVED18December2009RevisedBizotGroupLOANGUIDELINES-wEXecSummary.pdf>.

³³⁹ Per approfondimenti vedi: Scaglione F., *Il comodato*, Giuffrè, Milano, 2011; Sacchi M., *Comodato di scopo e gratuità strumentale*, Università degli Studi – Perugia, 2007; Alpa G., *Manuale di diritto privato*, CEDAM, Padova, 2011, pp. 705-706.

medesima cura dedicata ai propri beni, per tutta la durata del prestito sebbene la proprietà rimanga in capo al prestatore. Le opere concesse in prestito a lungo termine possono essere esposte per tutto (o parte) del periodo di durata del contratto, oppure possono essere richieste per finalità di educazione studio e ricerca³⁴⁰. Sono inoltre, a mio avviso, prestiti a lungo termine quelli concessi per finalità di decoro nelle sedi di organizzazioni internazionali, comunitarie e istituzioni diplomatiche e consolari all'estero oppure quelli concessi in attuazione di accordi culturali con organizzazioni museali straniere in regime di reciprocità e per una durata inferiore a quattro anni³⁴¹.

A questo punto si osservi che, nell'ordinamento italiano, il comodato d'uso si distingue dal prestito a lungo termine, sebbene entrambi gli istituti fanno riferimento a un arco di tempo pluriennale.

Il comodato fa riferimento a beni culturali privati; il comodante è sempre un proprietario privato, ad esempio un collezionista, e l'opera è concessa a un'istituzione culturale esclusivamente per essere esposta al pubblico per un tempo non inferiore a tre-cinque anni. L'art. 44, co. 1, Cod. Urbani, dispone infatti che i beni culturali mobili di particolare pregio, concessi in comodato d'uso, sono finalizzati alla fruizione da parte della comunità dei cittadini³⁴². Invece il prestito a lungo termine, come quello a breve termine, fa riferimento a beni culturali sottoposti a tutela statale. Inoltre può o meno essere gratuito (mentre il comodato lo è sempre) e può riguardare motivi diversi da quello meramente espositivo.

Chiarisco ora che nel diritto italiano comune il prestito delle opere d'arte è il contratto di comodato d'uso. Tuttavia, il nostro legislatore, non si sa bene per quale ragione, nel redigere il Codice dei Beni Culturali ha deciso di disciplinare separatamente i due

³⁴⁰ Per approfondimenti vedi: *Long-term loan-definition* online all'indirizzo http://www.lending-for-europe.eu/fileadmin/CM/public/documents/references/FINAL_LONG_TERM_definition_2_.pdf; *Long term loan condition* online all'indirizzo <http://www.lending-for-europe.eu/fileadmin/CM/public/documents/references/FINALlongtermloancondition.pdf>; *Loans between National and Non-national Museums. New standard and Practical Guidelines*, p. 18 in http://www.nationalgallery.org.uk/about-us/organisation/policies/loan-standards/loan_standards; *Final report and recommendations to the cultural affairs committee on improving the means of increasing the mobility of collections*, pp. 23-26 in http://ec.europa.eu/culture/documents/omc_mobility_collections_reportrome_07_10.pdf; *Encouraging the mobility of collections* in *European Conference report*, Helsinki, 20-21 luglio 2006, pp. 13-16.

³⁴¹ Cnf. Art. 67, Codice dei beni culturali e del paesaggio.

³⁴² L'ex art. 1767 del Codice Civile stabiliva che il deposito potesse essere oneroso; così è ai sensi dell'art. 44, co. 5 del Codice Urbani secondo cui "le spese di custodia specificamente riferite ai beni depositati sono a carico degli enti depositanti salvo che le parti abbiano convenuto che le spese medesime siano, in tutto o in parte, a carico del Ministero". Vedi: D'Auria G., *Comodato e deposito di beni culturali* (art. 44) in *Aedon-Rivista di arti e diritto online*, n. 1, 2004; Leone G., Tarasco A. L., *Commentario*. cit., pp. 453-454.

istituti. Inoltre, si osservi che nel Codice Civile il contratto di comodato viene disciplinato separatamente dal contratto di deposito (artt. 1766 e ss.).

In Italia il comodato dei beni culturali è disciplinato distintamente dal prestito (artt. 48, 66 e 67), unitamente all'istituto del deposito, dal disposto dell'art. 44 del Decreto legislativo n. 42/2004. A tale proposito, si osservi che, la versione a cui tenere fede è quella del Codice dei beni culturali in quanto il disposto dell'art. 839 del nostro Codice Civile recita: *“Le cose di proprietà privata, immobili o mobili, che presentano interesse artistico, storico, archeologico o etnografico, sono sottoposte alle disposizioni delle leggi speciali”*³⁴³.

Relativamente al comodato e al deposito, nel Codice Urbani, entrambi gli istituti fanno riferimento al trasferimento della detenzione delle opere d'arte ma mentre il primo è gratuito e riguarda un bene culturale privato, il secondo può essere oneroso ed è circoscritto ai beni culturali mobili degli enti pubblici. Inoltre è specificato che mentre un'opera in comodato viene esposta al pubblico, un bene culturale si trova in deposito per motivi di conservazione dello stesso³⁴⁴.

Il ritratto di Wally realizzato nel 1912 da Egon Schiele, oggi conservato al Leopold museo di Vienna, si configura come un tipico esempio di comodato d'uso, oltre che un famoso caso di sequestro giudiziario di un'opera concessa in prestito nel 1998 a una mostra statunitense e solo di recente tornato nella disponibilità fisica del museo viennese³⁴⁵. In questo caso il comodante è l'erede dell'antico proprietario espropriato del bene e l'opera è concessa senza limiti di durata al museo viennese per essere esposta nei locali destinati alla collezione permanente.

Altri esempi di opere concesse in comodato, questa volta per cinque anni rinnovabili, sono il Ritratto del Principe Abbondio Rezzonico realizzato nel 1766 da Pompeo Batoni e Gesù nell'orto di Jacopo Bassano esposte entrambe attualmente al Museo Civico di Bassano del Grappa negli spazi dedicati alla collezione permanente dell'istituzione. Infine si osservi che il Centro Studi sulle Arti della Russia, attivo presso l'Università Ca' Foscari, ha ottenuto in comodato d'uso da una delle maggiori collezioni di arte russa in Italia, la Collezione Sandretti, circa 10.000 pezzi di cartoline, riproduzioni di opere del realismo socialista.

³⁴³ Vedi: http://www.Anna_Papa_Legislaazione_dei_beni_culturali.pdf.

³⁴⁴ Ciò si ricollega con il Capitolo 1, Sezione IV, par. 19 di questa tesi.

³⁴⁵ Per approfondimenti vedi: Nout van Woudenberg, *State Immunity and Cultural Object on loan*, Leiden, Boston, Martinus Nijhoff Publishers, 2012, pp. 184-188; Tamiozzo R., *op. cit.*, p. 260.

11. I beni culturali nei depositi e le problematiche relative alle loan fees e ai counterloan.

Mi permetto ora una breve digressione circa i beni mobili conservati nei depositi e nei magazzini museali. Dai dati empirici emerge che il patrimonio culturale conservato nei musei di tutto il mondo è scarsamente valorizzato specialmente in relazione al tasso di esposizione delle collezioni e quindi anche in materia di prestiti. In particolare mentre i piccoli musei espongono quasi la totalità delle opere in loro dotazione, i grandi musei custodiscono nei loro depositi circa il 90% delle stesse³⁴⁶.

Per quanto concerne i beni custoditi nei depositi dei musei archeologici, questi sono di difficile catalogazione, facile oggetto di furti, in quanto scarsamente o per nulla conosciuti e catalogati, raramente fruibili ai visitatori e qualche volta accessibili agli operatori culturali per studio e ricerca. I beni storico-artistici conservati nei depositi risultano invece di più facile catalogazione e pertanto oggetto di maggiore prevenzione rispetto a ipotetici illeciti, per tutelarsi dai quali è previsto il meccanismo assicurativo. Molti beni di interesse storico-artistico nei depositi museali sono inoltre oggetto di prestiti a lungo termine a terzi nonché di una politica di rotazione delle collezioni atta a garantirne la maggiore visibilità e fruibilità presso il più ampio pubblico possibile. Anche i reperti archeologici, tuttavia, possono essere concessi in prestito per mostre oltre che per motivi di studio e ricerca. Ne è un esempio il prestito del Museo di Pomezia a quello del Buonconsiglio di Trento per una mostra itinerante che nel dicembre 2011 ha avuto luogo a Monaco di Baviera³⁴⁷.

Un museo che presta a terzi opere d'arte normalmente esposte al pubblico potrebbe valorizzare i propri beni culturali conservati nei depositi, per motivi di limitata capienza dello spazio espositivo della struttura, oltre che attraverso una politica di rotazione delle collezioni, anche esponendoli nella parete del museo lasciata vuota dal prestito. In questo modo il prestito di un'opera d'arte diventa opportunità, per il museo prestatore, di contribuire alla valorizzazione anche di altri beni culturali di cui è proprietario.

³⁴⁶ A titolo esemplificativo il 90% delle opere di proprietà del British museum sono custodite nei depositi dell'istituzione culturale londinese, mentre l'Hermitage di S. Pietroburgo conserva nei depositi museali il 93% del totale delle proprie collezioni, e il Guggenheim di New York il 92% circa. Per quanto riguarda esclusivamente i musei europei, va detto che nel 2003 è emerso che circa il 73,3% dei beni in loro proprietà si trovavano nei depositi. Mentre nel nostro paese, dati raccolti dall'Istat qualche anno fa rivelavano che 370 musei statali esponevano in media la metà delle opere di loro proprietà. Vedi: Carmignani M., Cavazzoni F., Però N., *op. cit.*, pp. 2-3; Ronald de Leeuw, *op. cit.*, p. 9; <http://www.ilghirlandaio.com/arte/81352/governo-letta-via-libera-all-affitto-delle-opere-d-arte-italiane-all-estero-al-massimo-per-20-anni/>.

³⁴⁷ Vedi: Carmignani M., Cavazzoni F., Però N., *op. cit.*, pp. 1-8; Ronald de Leeuw, *op. cit.*, p. 17.

In Italia l'art. 14 del decreto di legge sulle semplificazioni, approvato in data 19 giugno 2013 dal Consiglio dei Ministri in carica³⁴⁸, introduce la possibilità di noleggiare a Paesi esteri le opere d'arte presenti nei depositi museali italiani. Ciò per un periodo di dieci anni rinnovabile una sola volta. Il nuovo disegno di legge prevede una pratica diversa dal prestito, così come attualmente regolato dal Codice dei beni culturali e del paesaggio. Il Codice Urbani disciplina, come più volte ribadito nel corso del presente lavoro, il prestito dei beni culturali per mostre in Italia e all'interno del territorio comunitario agli artt. 48 e 66 e per altri motivi all'art. 67. Tuttavia non distingue i prestiti gratuiti da quelli a pagamento piuttosto che da quelli in contropartita, limitandosi a disciplinare a parte unicamente la fattispecie del comodato.

Di conseguenza data la lacuna normativa, negli ultimi decenni, i prestiti in contropartita e le *loan fees*, inizialmente circoscritti agli scambi con i musei russi, americani e dell'Est europeo, si sono progressivamente diffusi sia nel nostro Paese che negli altri Stati dell'Unione Europea³⁴⁹. Tale situazione si è vista sebbene Icom e un numero elevato di esperti nel settore abbiano più volte sottolineato che tali tipologie di prestito andrebbero evitate. Icom Italia, infatti, raccomanda ai musei nazionali, a prescindere dalla proprietà pubblica o privata, di astenersi dalla pratica del noleggio sui prestiti delle proprie opere a eventi espositivi³⁵⁰. Nel codice deontologico dell'organizzazione internazionale è infatti esplicitato che le collezioni museali sono destinate alla comunità di riferimento dell'ente culturale di appartenenza e che mai devono essere ritenute degli attivi finanziari. Anche nell'*Action plan*, documento adottato dal Consiglio dell'Unione Europea per la promozione della mobilità delle collezioni dei musei, e nella rivisitazione del 2009 dei Principi di Londra, le *loanfees* sui prestiti di beni culturali in mostre sono valutate negativamente in quanto sono considerate un limite allo scambio di opere d'arte gravanti sui bilanci pubblici. Il prestito dei beni culturali a pagamento, pertanto, qui andrebbe limitato e quando possibile non praticato. In genere, chi lavora nei musei ritiene che le istituzioni museali dovrebbero limitare il prestito oneroso a quelle istituzioni alle quali è altamente improbabile che l'ente prestatore chieda un

³⁴⁸ Vedi: Comunicato stampa del Consiglio dei Ministri in <http://www.governo.it/Governo/ConsiglioMinistri/dettaglio.asp?d=71736>.

³⁴⁹ Vedi: Pirani F., *op. cit.*, pp. 42-43; Action Plan, *op. cit.* pp. 14-15 online all'indirizzo www.lending-for-europe.eu/.../Action_Plan_for_the_EU_Promotion.pdf.

³⁵⁰ Vedi Documento Icom-Italia: *Mostre-spettacolo e Musei: i pericoli di una monocultura e il rischio di cancellare le diversità culturali*, Milano, 14 giugno 2008, p. 2 all'indirizzo online <http://www.icom-italia.org/images/documenti/mostre%20vs&20musei.pdf>.

prestito o che siano in grado di realizzare una co-produzione. Diversamente è meglio optare per i *counterloan*, ovviamente quando siano possibili e sensati.³⁵¹

In merito a tale questione, va tuttavia detto che le istituzioni museali italiane di proprietà pubblica, ad esempio la Galleria d'Arte Moderna di Milano (GAM), in ottemperanza alla Raccomandazione n. 3 di Icom Italia³⁵² e di alcuni principi di diritto internazionale, non pretendono alcun compenso per le opere concesse in prestito ma al massimo, e unicamente quando ne ricorrano le condizioni, uno scambio temporaneo di beni d'arte per fini culturali e scientifici. A titolo esemplificativo, nel 2008 la GAM ha praticato alcuni prestiti in contropartita sia con la londinese National Gallery, sia con la Kunsthaus di Zurigo³⁵³.

I musei, infatti, dovrebbero negare i prestiti in contropartita per quelle opere particolarmente fragili e suscettibili di subire danno durante il trasferimento di sede, nonché per mostre di scarso interesse culturale o scientifico. Inoltre i grandi musei dovrebbero astenersi dal chiedere un bene per un bene ai musei di piccole dimensioni, in quanto in questo caso il *counterloan* può incidere negativamente sull'economicità dell'istituzione dalle ridotte dimensioni³⁵⁴. I prestiti in contropartita andrebbero limitatamente concessi a prestatori privati e mai a quelle istituzioni non adatte a riceverli in quanto in condizioni ambientali e/o di sicurezza non idonee come verificabile dalla corretta compilazione dello *Standard Facilities Report*. In genere, poi, i prestiti onerosi o in contropartita vanno evitati nella sfera dei rapporti ordinari con i colleghi in quanto dette relazioni sono classificate di cortesia e pertanto non dovrebbero essere soggette ad oneri di natura economica³⁵⁵.

Se da un lato, come abbiamo visto, il prestito contro corrispettivo economico viene aspramente criticato, dall'altro lato, in Italia, secondo autorevole dottrina³⁵⁶ appare oggi auspicabile permettere alle istituzioni culturali di proprietà degli enti pubblici di

³⁵¹ Vedi: Chiavarelli I., *Il prestito e lo scambio*, in Casini L., (a cura di), *op. cit.*, pp. 132-133; Pirani F., *op. cit.*, pp. 44-45.

³⁵² Vedi Documento Icom-Italia: *Mostre-spettacolo e Musei: i pericoli di una monocultura e il rischio di cancellare le diversità culturali*, Milano, 14 giugno 2008, p. 3 e ss. all'indirizzo <http://www.icom-italia.org/images/documenti/mostre%20vs&20musei.pdf>.

³⁵³ Vedi: Fratelli M., *op. cit.*, pp. 17-18 e 25.

³⁵⁴ Vedi: *Principi generali per la gestione dei prestiti e lo scambio d'opere d'arte tra istituzioni culturali*; Ronald de Leeuw, *op. cit.*, pp. 9-12; Mibac (a cura di), *Guida per l'organizzazione delle mostre d'arte*, cit., pp. 58-60.

³⁵⁵ Revised Loans Guidelines. Executive Summary, p. 5 online all'indirizzo <http://www.lending-for-europe.eu/fileadmin/CM/public/documents/references/APPROVED18December2009RevizedBizotGroupLOANGUIDELINES-wEXecSummary.pdf>.

³⁵⁶ Casini L., *Valorizzazione del patrimonio culturale pubblico: il prestito e l'esportazione di beni culturali* in *Aedon*, n. 1-2, 2012.

ricorrere con maggiore facilità al prestito oneroso sebbene attraverso l'adozione di idonee misure finalizzate a garantire l'incolumità fisica dei beni nonché la visibilità delle opere custodite nei depositi, concedendo prestiti a lungo termine. In questa ottica in questi giorni in Parlamento è stato presentato un disegno di legge sulle semplificazioni con cui si intende modificare l'art. 13 del Codice dei beni culturali. Il provvedimento, in attesa di un'eventuale conversione in legge, intende inserire in detto articolo i prestiti onerosi a lungo termine, disciplinandoli a parte rispetto alle ipotesi previste dagli artt. 48, 66 e 67 rispettivamente per i prestiti (per mostre e altri motivi) nazionali e all'estero³⁵⁷. Ovviamente a questo proposito si sono create opinioni contrastanti; da un lato ci sono direttori museali favorevoli al "corrispettivo per lo sfruttamento del bene" (ad esempio Gabriella Belli di Fondazione Musei Civici di Venezia), dall'altro lato vertici d'istituto che criticano apertamente il fatto (come Antonio Natali di Galleria degli Uffizi di Firenze)³⁵⁸. Da un lato c'è chi reputa tale prassi un'opportunità di guadagno per lo Stato italiano nonché di valorizzazione per opere altrimenti non esposte ai visitatori, i cui costi di conservazione e sicurezza ricadono interamente sull'ente che prende in noleggio. Dall'altro lato c'è chi critica: la durata temporale eccessivamente lunga del prestito oneroso; lo sfruttamento dei beni culturali che vengono pertanto paragonati a merce; nonché la fuoriuscita dai confini nazionali di beni diversamente valorizzabili in Italia ad esempio attraverso una politica di rotazione delle collezioni³⁵⁹.

Icom Italia si è schierata contro tale proposta, ritenuta in linea con una logica di profitto in opposizione al concetto di museo come pubblico servizio.

12. Le assicurazioni delle opere d'arte per mostre ed esposizioni.

L'assicurazione a copertura di eventuali danni comportanti la perdita o il depauperamento del valore culturale di un bene mobile concesso in mostra, a seguito

³⁵⁷ Vedi: *Presa di posizione di Icom Italia in merito ai prestiti di beni culturali dietro pagamento ("disegno di legge sulle semplificazioni")*, Milano 15 luglio 2013, in http://www.icom-italia.org/index.php?option=com_content&view=article&id=171&Itemid=999.

³⁵⁸ Vedi: Calcagno S., *Affittasi opere d'arte. Per 10 o 20 anni, all'estero*, 21 giugno 2013 in <http://www.tafter.it/2013/06/21/affittasi-opere-d-arte-per-10-o-20-anni-allestero/>; *Governo Letta: via libera all'affitto delle opere d'arte italiane all'estero, al massimo per 20 anni in Il Ghirlandaio. Magazine di Real Estate, Arte e Architettura*, online all'indirizzo <http://www.ilghirlandaio.com/arte/81352/governo-letta-via-libera-all-affitto-delle-opere-d-arte-italiane-all-estero-al-massimo-per-20-anni/>; Giannini F., *Affittansi opere d'arte italiane*, in *Finestre sull'Arte*, 20 giugno 2013, online all'indirizzo http://www.finestresullarte.info/66n_affittansi-opere-d-arte-italiane.php.

³⁵⁹ Vedi: Perazzolo P., *Quei tesori coperti dalla polvere*, in *Famiglia Cristiana*, 28 giugno 2013 online all'indirizzo <http://www.famigliacristiana.it/articolo/un-opera-d-arte-esiste-per-essere-vista.aspx>.

del verificarsi di un sinistro³⁶⁰, è ricompresa nella più generale categoria delle assicurazioni contro i danni separatamente dalle assicurazioni di cui al ramo vita.

Per assicurazione contro i danni nel diritto assicurativo si intende quel “*contratto con il quale l’assicuratore, verso pagamento del premio, si obbliga a rivalere l’assicurato del danno prodotto da un sinistro*”³⁶¹. Detto istituto ha quindi la funzione di rivalere il danneggiato-assicurato dalla perdita economica da lui sofferta a seguito del verificarsi di un incidente o altro fatto dannoso.

Da quanto detto si ricava che per assicurazione delle opere d’arte concesse a mostre si deve intendere l’operazione economica con cui, verso pagamento di un premio³⁶², viene trasferito il rischio di perdita del bene culturale o del suo valore a un’impresa di assicurazione tramite la stipula di una polizza assicurativa³⁶³. Oppure una “*forma di protezione finanziaria che l’organizzatore dell’evento, l’exhibition registrar, il vettore incaricato del trasporto oppure un terzo finanziatore garantisce al prestatore o outgoing registrar a fronte di incidenti, eventi calamitosi o criminali che possono causare danni o provocare la perdita delle opere*”³⁶⁴.

Sul mercato assicurativo esistono diversi tipi di polizze. Generalmente nel caso di mostre d’arte, qualora il prestatore non richiedesse specifiche coperture, il prestatario stipula con una compagnia di assicurazione primaria una polizza *AllRisks* nella formula da chiedo a chiedo per garantire il prestatore contro le conseguenze patrimonialmente dannose del verificarsi di un sinistro³⁶⁵.

Essa ha inizio nel momento in cui le opere assicurate vengono rimosse dalla parete del posto dove normalmente si trovano. Prosegue poi senza interruzioni durante il viaggio di andata dalla sede del prestatore a quella del prestatario, la collocazione nei locali espositivi dell’organizzatore, il viaggio di ritorno fino al riposizionamento dell’opera nel posto d’origine³⁶⁶. Detta polizza copre tutti i danni derivanti dal furto, perdita, danneggiamento dell’opera che si possono verificare nel corso del trasporto e durante la

³⁶⁰ Si intende: durante la movimentazione e/o l’esposizione delle opere nei locali dell’organizzatore.

³⁶¹ Vedi art. 1882, Codice Civile. Per premio si intende la prestazione del contraente, cioè la somma da lui dovuta alla Società assicuratrice, determinata in base a vari elementi tra cui la somma assicurata. Il premio viene accantonato in dei fondi di riserva così detti riserve tecniche.

³⁶² Di solito l’ammontare del premio è in funzione del valore di mercato del bene assicurato.

³⁶³ Vedi: Barra M., *Aspetti giuridici della movimentazione dei beni culturali*, in Fratelli M., *op. cit.*, p. 34.

³⁶⁴ Vedi: Chiavarelli I., *Il prestito e lo scambio*, in Casini L. (a cura di), *op. cit.*, p. 133; Mibac (a cura di), *Guida per l’organizzazione di mostre d’arte*, cit., p. 34.

³⁶⁵ Vedi: Bonino F., Spurell K., *op. cit.*, p. 177.

³⁶⁶ Vedi: *Toolkit on practical ways to reduce the cost of lending and borrowing of cultural object among member states on the European Union*, p. 67, in http://ec.europa.eu/culture/our-policy-developments/documents/toolkit-mobility-of-collections_en.pdf.

permanenza nei locali espositivi del prestatario. Ciò a condizione che la sede dell'organizzatore sia fornita degli opportuni impianti antincendio e antifurto, climatizzazione e illuminazione e di idoneo personale di sorveglianza notturno e diurno³⁶⁷. Qualora non sia prevista la sorveglianza armata diurna e/o notturna il prestatario ha il dovere di garantire una serie di misure di sicurezza sostitutive richieste dall'assicuratore³⁶⁸.

Resta che, a seconda dello Stato considerato, il contratto esclude la stima accettata, i danni per variazioni microclimatiche, il furto con destrezza, il dolo o colpa grave, i disastri naturali³⁶⁹, gli eventi bellici, atti di terrorismo, vandalismo e di sabotaggio, il difetto di imballaggio e il deprezzamento al 100%. Queste coperture possono comunque essere ricomprese nell'assicurazione integrando il premio assicurativo corrisposto alla compagnia assicuratrice³⁷⁰.

In particolare, dopo gli eventi dell'11 settembre, le coperture contro il terrorismo sono generalmente quotate come un extra rispetto alle polizze *All Risks* mentre prima ne erano parte integrante³⁷¹. Di conseguenza è opportuno valutare se integrare la polizza base con coperture aggiuntive contro il terrorismo. In Italia i rischi legati a cause di forza maggiore sono inderogabili mentre possono essere ricompresi nel contratto assicurativo la stima accettata, il furto con destrezza e i difetti di imballaggio. In Francia, invece, la legge obbliga a coprire il rischio terrorismo e disastro naturale che rientrano nelle politiche di assicurazione delle compagnie del settore³⁷². Infine, qualora non prevista da contratto, il contraente e/o assicuratore può richiedere la stipula della polizza contro il sequestro.

A fronte di quanto detto, ma anche per motivi fiscali e clausole obbligatorie, consegue che i premi corrisposti all'assicuratore per mostre d'arte saranno diversi da un paese all'altro.

In relazione all'ammontare dei premi va poi detto che, in genere, questi sono superiori se relativi a una polizza mostra d'arte rispetto a quelli richiesti nel caso si assicuri una collezione permanente. Ciò è motivato dal fatto che, a fronte di un maggiore flusso di visitatori, il numero e l'entità dei rischi (furti, atti vandalici, ecc.) è superiore se l'opera è esposta in mostra.

³⁶⁷ Si spiega pertanto l'importanza attribuita allo *standard facilities report* nella stipula dell'assicurazione.

³⁶⁸ Fratelli M., *op. cit.*, p. 45.

³⁶⁹ In UK la copertura contro disastri naturali è inclusa nella polizza *All Risks*.

³⁷⁰ Fratelli M., *op. cit.*, p. 34.

³⁷¹ Vedi: Bonino F., Spurell K., *op. cit.*, p. 33.

³⁷² Vedi: Bonino F., Spurell K., *op. cit.*, p. 178.

12.1. L'assicurazione delle mostre d'arte prevista nel Codice Urbani.

In Italia l'assicurazione dei beni culturali in occasione di mostre è obbligatoria³⁷³, come predisposto dall'art. 48, co. 4 del Codice Urbani, ed è richiesta dal proprietario a carico del richiedente per il valore indicato nella domanda. Tale meccanismo non è una misura alternativa alla salvaguardia del bene ma interviene solamente dopo che i soggetti portatori di interesse e responsabili della movimentazione delle opere d'arte (lo Stato, i trasportatori, il proprietario, detentore o possessore) abbiano garantito condizioni ottimali di conservazione e l'adozione delle necessarie misure di sicurezza durante il trasporto e la permanenza in mostra³⁷⁴. Ciò è in linea con l'art. 9 della Costituzione italiana, in quanto ogni sforzo dello Stato deve garantire la tutela preventiva dei beni culturali. L'assicurazione non è finalizzata a evitare il verificarsi del sinistro ma a garantire un risarcimento del danno al proprietario del bene in caso si realizzi l'evento. Tuttavia tale istituto gioca anche un ruolo di prevenzione danni. L'assicurazione si configura, infatti, come uno strumento secondario di tutela predisposto dall'organizzatore rispetto alle misure primarie di prevenzione³⁷⁵ predisposte dalle autorità pubbliche.

L'assicuratore deve prestare particolare attenzione alle misure di prevenzione in quanto le opere d'arte sono beni infungibili, cioè unici e insostituibili. Egli deve individuare eventuali carenze a livello di sicurezza della struttura espositiva e fornire misure correttive. Inoltre deve sollecitare la massima collaborazione fra tutte le parti coinvolte nel prestito³⁷⁶.

Si osservi che il complesso degli strumenti normativi nazionali, comunitari e internazionali finalizzati alla protezione e conservazione dei beni culturali limitano senza tuttavia eliminare del tutto, le problematiche relative al danneggiamento e/o perdita degli stessi dovute sia a eventi non prevedibili dall'uomo che all'incuria del proprietario, possessore o detentore³⁷⁷. Quando la prevenzione fallisce subentra la funzione indennitaria dell'assicurazione la quale fornisce o gli strumenti per restaurare i

³⁷³ Si intende dire che è necessariamente rilevante ai fini del provvedimento amministrativo di autorizzazione. In Polonia, invece, nel caso di prestiti tra istituzioni museali le opere d'arte non vengono assicurate a causa della mancanza di fondi disponibili. Solo se l'opera si trova in un istituto ecclesiastico è prevista la stipula di un'assicurazione. Vedi Bonino F., Spurell K., *op. cit.*, p. 45; Panuccio V., *op. cit.*, p. 170.

³⁷⁴ Vedi: Sandulli M. A. (a cura di), *op. cit.*, p. 440.

³⁷⁵ Si intendono norme che prescrivono cautele atte a preservare l'integrità e la fruizione dei beni artistici.

³⁷⁶ Vedi: Artuso F., *L'assicurazione delle mostre d'arte*, 17 aprile 2007 in http://artusounitmarine.blog.tiscali.it/2007/04/17/1_assicurazione_delle_mostre_d_arte_1337097-shtml/?doing_wp_cron.

³⁷⁷ Vedi: Panuccio V., *op. cit.*, pp. 156-157.

beni danneggiati oppure una somma in denaro a titolo di compensazione delle opere perdute³⁷⁸.

Da quanto detto emerge che il legislatore italiano si è preoccupato di disciplinare il profilo della tutela dei beni culturali; inoltre ha posto attenzione all'istituto assicurativo. Nello specifico ciò avviene mediante il d. m. del 9 febbraio 2005 con cui è stato attuato l'art. 48 co. 5 del Codice Urbani in materia di autorizzazione per mostre ed eventi espositivi. Il decreto ministeriale in esame introduce un dispositivo di riduzione dei costi a favore degli enti pubblici, stabilendo per quest'ultimi la sostituzione dell'assicurazione privata con la garanzia statale qualora ne ricorrano le condizioni³⁷⁹. La garanzia governativa italiana è del tipo da chiodo a chiodo solo per le mostre che hanno luogo in Italia. Per gli eventi espositivi organizzati all'estero, invece, la garanzia governativa copre solo i danni che si possono verificare durante il trasporto all'interno dello Stato italiano³⁸⁰.

12.2. La garanzia governativa.

In genere l'indennità di Stato garantisce i più alti *standard* di conservazione e sicurezza dell'opera prestata, abbassando i rischi di danno e/o perdita della medesima. Essa è un meccanismo con cui viene trasferito il rischio di perdita del bene culturale o del suo valore dal museo prestatario allo Stato dell'organizzatore. Con questo meccanismo il governo sostiene l'organizzazione di grandi mostre, assumendo in tutto (ad esempio in UK) o in parte il rischio dell'organizzatore³⁸¹. Qualora lo Stato si assuma e compensi in tutto il rischio di danno o perdita derivante dal prestito, il prestatario è esonerato dal pagare il premio assicurativo. Altrimenti il prestatore può integrare la garanzia governativa, per la porzione dei rischi lasciati scoperti (ad esempio rischi da conflitto bellico), con l'assicurazione commerciale a carico del prestatario o con un accordo di

³⁷⁸ Vedi: Panuccio V., *op. cit.*, p.169.

³⁷⁹ Vedi: d. m. del 9 febbraio 2005 nel Capitolo I, sezione IV Atti Nazionali, del presente lavoro.

³⁸⁰ Vedi: Chiavarelli I., *Il prestito e lo scambio*, in Casini L. (a cura di), *op. cit.*, p. 135.

³⁸¹ Vedi: *A report on practical ways to reduce the cost of lending and borrowing of cultural object among member states on the European Union*, pp. 17-19, in http://ec.europa.eu/culture/our-policy-developments/omc-report-mobility-of-collections_en.pdf; *Toolkit on practical ways to reduce the cost of lending and borrowing of cultural object among member states on the European Union*, pp. 9-11, in http://ec.europa.eu/culture/our-policy-developments/documents/toolkit-mobility-of-collections_en.pdf; *Action Plan for the Eu Promotion of Museum Collections' Mobility and Loan Standards*, pp. 8-9 in www.lending-for-europe.eu/.../Action_Plan_for_the_EU_Promotion.pdf.

non assicurazione³⁸². In genere la garanzia governativa offre la stessa copertura di una polizza *All risks* nella formula da chiodo a chiodo³⁸³.

Resta che uno studio sull'impiego della garanzia governativa in 17 Paesi europei, tra cui l'Italia, evidenzia come nel nostro Paese tale strumento sia ancora poco praticato. I dati statistici fanno riferimento al quinquennio 2007-2011; nel primo biennio considerato risulta che la garanzia governativa non sia mai stata rilasciata, mentre nel triennio successivo l'indennità statale è stata concessa complessivamente a 49 mostre su un totale di 6200 organizzate³⁸⁴. I musei italiani, dunque fanno un uso limitato di detto strumento ricorrendo il più delle volte all'assicurazione privata. La spiegazione è duplice. Da un lato si è osservato che, a causa dell'intenzione del legislatore che differisce da Stato a Stato, esistono notevoli differenze tra gli schemi di indennità statali esistenti³⁸⁵. Ciò è un limite non solo per l'Italia ma anche per gli altri Paesi; alcuni musei infatti non accettano gli schemi di garanzia governativa forniti dai loro prestatori stranieri obbligandoli a ricorrere all'assicurazione privata a fronte del prestito. Pertanto gli esperti, riuniti in gruppi di lavoro, hanno suggerito l'adozione di un unico schema di indennità statale valido per tutti gli Stati europei al fine di favorire i prestiti internazionali senza gravare eccessivamente sia sul bilancio delle istituzioni culturali sia sui governi che le elargiscono³⁸⁶.

Dall'altro lato, un'altra spiegazione per cui la garanzia governativa italiana risulta scarsamente impiegata, è da ricercare nel fatto che il meccanismo previsto può essere rilasciato esclusivamente per le mostre promosse in Italia e all'estero dal MiBac o da

³⁸² Vedi: *Toolkit on practical ways to reduce the cost of lending and borrowing of cultural object among member states on the European Union*, p. 23; Fratelli M., *op. cit.*, p. 46.

³⁸³ Vedi: *Long term loan condition*, *op. cit.*, p. 3.

³⁸⁴ Vedi: *Toolkit on practical ways to reduce the cost of lending and borrowing of cultural object among member states on the European Union*, pp. 15-16.

³⁸⁵ Un sondaggio realizzato nel 2010 da un gruppo di esperti ha evidenziato che in Europa i seguenti Stati sono sprovvisti del meccanismo di garanzia governativa: Svizzera, Portogallo, Belgio, Grecia, Islanda, Lettonia ed Estonia. Il medesimo sondaggio ha poi messo in luce l'esistenza di 22 schemi di indennità statali diversi previsti da Stato a Stato esaminato.

³⁸⁶ Informazioni dettagliate relative ai singoli schemi di indennità statali utilizzati nei diversi Stati dell'U.E. sono reperibili nel documento: *Toolkit on practical ways to reduce the cost of lending and borrowing of cultural object among member states on the European Union*, pp. 87-140. Si noti che i dati statistici finora elaborati mettono in evidenza come basse siano le probabilità che si verifichi un sinistro nel caso di mostre d'arte coperte da polizze da chiodo a chiodo e alti siano i premi assicurativi corrisposti alla compagnia di assicurazione primaria da parte dell'organizzatore. Mentre in questo settore i massimali dell'assicuratore possono essere enormi, le richieste di risarcimento, con poche eccezioni, sono state relativamente basse. A fronte di quanto detto, i costi sostenuti dal governo nel caso si ricorra all'indennità statale risultano bassi. Per approfondimenti vedi: Pes J., *Low risk, High premiums. Museums greatly over estimate the dangers of lending*, *European research shows*, in *The Art Newspaper*, 10 febbraio 2011, online all'indirizzo <http://www.theartnewspaper.com/articles/Low-risk-high-premiums/23051>; Ronald de Leeuw, *op. cit.*, p. 12; Bonino F., Spurell K., *op. cit.*, pp. 30-34.

enti pubblici con la partecipazione statale. Il meccanismo impone quindi, sia in termini qualitativi che tecnici, condizioni molto rigorose³⁸⁷. Ne consegue che la maggiore parte delle istituzioni culturali, tra cui i musei privati, devono obbligatoriamente ricorrere all'assicurazione commerciale³⁸⁸.

12.3. Le alternative all'assicurazione privata.

Si osservi che esistono diverse proposte, alternative all'assicurazione privata, per ridurre i costi assicurativi³⁸⁹ oltre all'indennità statale: accordi di responsabilità condivisa, accordi di non assicurazione e di auto-assicurazione.

Un accordo di responsabilità condivisa è un contratto tra istituzioni museali in cui il prestatore si impegna a condividere i rischi del prestito con il prestatario. Questo genere di accordo è indicato tra musei che collaborano in modo continuativo all'interno dello stesso Stato, mentre la garanzia governativa si presta meglio in ipotesi di prestiti con Paesi stranieri. In questo caso vengono definite le responsabilità del prestatore e quelle del prestatario. Quest'ultimo può decidere se assicurare o meno la sua parte di responsabilità. In caso il danno o perdita si verifichi per la porzione dei rischi di cui il prestatario non è responsabile, il prestatore non ha diritto ad ottenere alcun risarcimento³⁹⁰. Gli accordi di auto-assicurazione invece sono conclusi tra istituzioni che condividono la stessa fonte di finanziamento (ad esempio musei di proprietà statale). In questo caso il proprietario (lo Stato) accetta l'assunzione dei rischi invece di stipulare una polizza assicurativa. Gli accordi di non assicurazione hanno il medesimo

³⁸⁷ Vedi: Cupellini P., *Intervista ad Alexandra Andresen, op. cit.*, 2006.

³⁸⁸ Per fare solo alcuni esempi nel Regno Unito la garanzia governativa è ammessa per qualsiasi opera esposta al pubblico in grado di contribuire alla comprensione e diffusione dell'arte e della cultura. L'Inghilterra risulta quindi essere il Paese europeo che ha fatto maggiore uso di detto strumento nel quinquennio 2007-2011 (ottenuto per 1243 mostre complessive). In Svezia, a partire dal 1998, tale meccanismo è accordato a tutte le istituzioni museali (comprese quelle private) che ricevono prestiti internazionali; In Finlandia è concesso l'impiego della garanzia governativa alle Fondazioni e alle Associazioni culturali senza scopo di lucro.

³⁸⁹ Secondo il gruppo di lavoro OMC (acronimo di Opern Method coordination), istituito nel 2008 per sviluppare i temi della mobilità delle collezioni, i costi assicurativi e di trasporto connessi incidono notevolmente sul bilancio di una mostra (valori variabili dal 15% al 40%) e di conseguenza sulla circolazione dei beni culturali. Pertanto sono state formulate diverse proposte per ridurli. Per la sua eccezionalità, il prestito dell'opera di Gauguin *Da dove veniamo? Chi siamo? Dove andiamo*, concessa alla mostra "Van Gogh e il viaggio di Gauguin" (tenuta a Genova tra il 12 novembre 2011 e il 1 maggio 2012), tra spese di assicurazione e costi di trasporto ha comportato oneri pari a mezzo milione di euro. Vedi: Baghino C., *Marco Goldin porta a Genova Monet, Van Gogh e Gauguin in Era Superba Testata genovese indipendente*, 12 OTTOBRE 2011 all'indirizzo online <http://genova.erasuperba.it/interviste/marco-goldin-gauguin-van-gogh-monet-palazzo-ducale>.

³⁹⁰ Vedi: *Toolkit on practical ways to reduce the cost of lending and borrowing of cultural object among member states on the European Union*, pp. 23-24; *A report on practical ways to reduce the cost of lending and borrowing of cultural object among member states on the European Union*, p. 23.

contenuto ma riguardano soggetti che non sono accumulati dallo stesso ente finanziatore (ad esempio musei di Stati diversi)³⁹¹. In quest'ultimo tipo di accordo il prestatario fornisce una copertura assicurativa completa durante il trasporto delle opere d'arte ma non durante la permanenza in mostra³⁹². Resta che, in Italia, questi meccanismi a oggi non sono ancora impiegati, o lo sono limitatamente.

³⁹¹ Vedi: Ronald de Leeuw, *op. cit.*, p. 13; *Toolkit on practical ways to reduce the cost of lending and borrowing of cultural object among member states on the European Union*, p. 72; *Encouraging the mobility of collections in European Conference report*, pp. 24-25; *Action Plan*, *cit.*, pp. 10-11.

³⁹² Vedi: *Long term loan condition*, *cit.*, pp. 2-3.

CAPITOLO 3: L'ATTIVITÀ ESPOSITIVA DELL'UNIVERSITÀ CA' FOSCARI: LE MOSTRE RELATIVE A CONGDON E PRIGOV.

Sezione I: La mostra William Congdon a Venezia. Opere 1948-1960. Uno sguardo americano.

1. La Fondazione Ca' Foscari.

Allo scopo di accrescere e valorizzare le varie attività dell'Università veneziana Ca' Foscari, non più di tre anni fa, nell'autunno del 2010 è stata creata la Fondazione *no profit* omonima di cui lo stesso Rettore³⁹³ è presidente.

Essa è un ente strumentale dell'Ateneo veneziano, con sede nel Comune della città lagunare, che da un lato sviluppa iniziative di valorizzazione e crescita delle attività caratteristiche dell'Università, dall'altro lato genera sinergie tra molteplici soggetti operativi all'interno e all'esterno dell'Ateneo su scala locale, nazionale e mondiale³⁹⁴.

Tra le numerose attività di cui l'Ente si occupa, ai fini del presente lavoro, assumono rilievo quelle strettamente culturali. La Fondazione, infatti, promuove e sostiene la cooperazione culturale con altre istituzioni, non solo nazionali ma anche comunitarie e internazionali³⁹⁵. In particolare realizza eventi culturali con la collaborazione di partner italiani e stranieri oppure partecipa ad analoghe iniziative promosse da quest'ultimi anche avvalendosi delle competenze del corpo docente e studentesco dell'Ateneo³⁹⁶.

L'Università Ca' Foscari, infatti, per il tramite della Fondazione, organizza e ospita, nelle proprie sedi espositive³⁹⁷, mostre di ricerca capaci di valorizzare, promuovere e diffondere il patrimonio culturale mondiale e locale nonché di aumentare la consapevolezza e l'interesse del pubblico italiano verso la ricchezza culturale degli altri

³⁹³ Il Prof. Carlo Carraro. La durata della Fondazione è fissata fino alla conclusione del dodicesimo mese del 2050; ad ogni modo tale termine potrà essere prorogato anche prima della scadenza. Vedi art. 1, co. 8, dello Statuto della Fondazione Ca' Foscari all'indirizzo www.unive.it/nqcontent.cfm?a_id=143267.

³⁹⁴ Vedi la storia della Fondazione all'indirizzo www.unive.it/nqcontent.cfm?a_id=143356. In particolare si rimanda all'art. 2, co. 2, lett. dalla a. alla i. dello Statuto della Fondazione contenente gli scopi della medesima.

³⁹⁵ Cnf. Art. 3, co. 1., lett. d., dello Statuto della Fondazione Ca' Foscari all'indirizzo sopra indicato.

³⁹⁶ Cnf. Art. 3, co. 1, lett. j., dello Statuto della Fondazione Ca' Foscari.

³⁹⁷ La principale sede espositiva è Palazzo Ca' Giustinian dei Vescovi, contiguo a Ca' Foscari Centrale. A titolo esemplificativo altri spazi veneziani in cui si sono tenute mostre promosse dall'Ateneo sono: CFZ Ca' Foscari Zattere (qui si è tenuta la mostra "Capital of Nowhere"); il Magazzino del sale, 3 Zattere (qui ha avuto luogo la mostra "Il prof. Rodčenko. Fotografie dello Vchutemas); l'aula studio di San Sebastiano (la sede universitaria ha ospitato la mostra sugli Artifacts della coppia Infante e Goriunova); la Biblioteca di Servizio Didattico alle Zattere (per la mostra "Vladimir Nasedkin: VenetianStanzas).

popoli³⁹⁸. In particolare per il tramite dello CSAR (acronimo di Centro di Studi sulle Arti della Russia) la Fondazione realizza eventi espositivi con cui viene valorizzato e promosso, in modo originale, il patrimonio culturale della Russia³⁹⁹.

In questo modo l'Università Ca' Foscari da un lato incoraggia la diversità e la cooperazione culturale tra l'Italia e gli altri Stati e dall'altro sostiene il dialogo interculturale tra i popoli.

Nei prossimi paragrafi verrà presa in esame, dal punto di vista della gestione dei prestiti, la mostra dedicata a Congdon realizzata nel 2012 dalla Fondazione Università Ca' Foscari.

2. William Congdon, un artista americano a Venezia.

William Congdon, uno dei maggiori esponenti dell'*action painting* americano, è nato a Providence nel 1912 da genitori benestanti.

L'artista, che aderì alla scuola di New York, divenne famoso nel secondo dopoguerra, sia in Europa che in America, per i suoi lavori di soggetto urbano realizzati con la tecnica dell'espressionismo astratto⁴⁰⁰.

In particolare la grande stagione di mercato di Congdon coincide con il decennio 1948-1959 in cui soggiornò quasi stabilmente in Italia, nella città lagunare, producendo opere di soggetto veneziano⁴⁰¹ poi esportate quasi tutte negli Stati Uniti e vendute dalla gallerista Betty Parson a collezioni pubbliche e private americane⁴⁰².

³⁹⁸ Ciò si ricollega, in riferimento alla funzione di valorizzazione dei prestiti e delle mostre d'arte, a quanto affermato nel Capitolo 2, Sezione I, par. 8.3, di questa tesi.

³⁹⁹ Per approfondimenti relativamente allo CSAR e alla sua attività espositiva si rimanda alla Sezione II, par. 7, del presente capitolo di tesi.

⁴⁰⁰ Per approfondimenti sull'artista si rimanda alle seguenti monografie: Barbieri G., *William G. Congdon. An American Artist in Italy*, Vicenza, 2001; Balzarotti R., Stabin A., *Congdon, con cronologia a cura dell'artista*, Milano, 1969. Si considerino i seguenti cataloghi: *W. Congdon, presentazione di Giuseppe Mazzariol*, Galleria Civica d'arte moderna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 1981; *William Congdon 1912-1998. Nei Luoghi del mondo*, Bassano del Grappa (VI), 1999; Balzarotti R., Barbieri G., Biscottini P. (a cura di), *William Congdon 1912-1998. Analogia dell'icona*, Milano, 2005; *Lo sguardo urgente. William Congdon, opere 1949-1998*, Castello di Masnago, Varese, 2001. Si vedano inoltre i seguenti saggi e articoli: *William Congdon. Quattro continenti in cinquant'anni di pittura*, in *Il Venerdì di Repubblica*, 254, 8 gennaio 1993, pp. 83-84; *William Congdon: un cammino nell'espressionismo astratto*, in *Terra Ambrosiana*, 2, marzo-aprile 2005, pp. 69-72; Calzavacca F., *L'anno di William Congdon, pittore americano in Italia*, in *Eco d'arte moderna* n. 116, luglio/settembre 1998, p. 12; Etna G., *Le Mostre della settimana a Roma. La Venezia di William Congdon*, in *Il Giornale di Mezzogiorno*, 6 aprile 1957; *U.S. Painters Abroad* in *New York Herald Tribune*, 5 dicembre 1954, p. 35; Guggenheim P., *Un pittore di Venezia: William Congdon* in *La Biennale di Venezia*, 12, febbraio 1953, pp. 28-29; *The Works of William G. Congdon from 1935-1962. A Systematic Presentation of His Art and Writings with a Chronology*, Buffalo, NY, 1999.

⁴⁰¹ Non è quindi un caso che la collezionista e amante dell'arte Peggy Guggenheim abbia definito le sue vedute di soggetto veneziano quali le più belle dopo quelle prodotte da Turner. Per approfondimenti vedi: *William Congdon. Atlante dell'opera. In viaggio 1935-1959*, Jaca book, 2006; *William Congdon a*

Successivamente a questo periodo di grande notorietà e fama internazionale, il nome di Congdon, principalmente a causa della sua conversione al cattolicesimo nel 1959⁴⁰³, scomparve dalle principali mostre, riviste e pubblicazioni d'arte statunitensi fino al 1998, anno in cui è deceduto⁴⁰⁴.

Nel nostro Paese la pittura e la figura di Congdon fu riportata in auge agli inizi degli anni Ottanta del Novecento dal prof. Giuseppe Mazzariol, fondatore e primo direttore del Dipartimento di storia dell'arte di Ca' Foscari.

A seguito della riscoperta critica dell'artista, in America e in Europa, in occasione del primo centenario della sua nascita, nel 2012 gli sono state dedicate due importanti mostre internazionali. Una ha avuto luogo in Italia ed è stata intitolata "William Congdon a Venezia. Opere 1948-1960. Uno sguardo americano"; l'altra in America a New Heaven con il titolo "The Sabbath of History: William Congdon- Meditations on holy week"⁴⁰⁵.

In questa sezione del lavoro mi limiterò a prendere in considerazione la mostra "William Congdon a Venezia (1948-1960) uno sguardo americano" realizzata sotto il profilo organizzativo, gestionale e amministrativo dalla su menzionata Fondazione Università Ca' Foscari di Venezia e curata dal prof. Barbieri, direttore della scuola dottorale inter-ateneo in Storia delle arti, e dalla prof.ssa Burini, pro-rettore alle produzioni culturali.

Nella realizzazione della rassegna veneziana, che si è svolta nel bimestre dal 6 maggio al 7 luglio 2012 presso Palazzo Ca' Giustinian dei Vescovi, in concomitanza con la prima tappa veneziana dell'*America's Cup*, sono stati inoltre coinvolti tre diversi dipartimenti universitari: quello di Studi Linguistici e Culturali Comparati, quello di Scienze Ambientali, Informatica e Statistica e quello di Filosofia e Beni Culturali.

Venezia. *Uno sguardo americano. Opere 1948-1960*, Università Ca' Foscari Venezia-Terra Ferma Edizioni, 2012.

⁴⁰² Alcune delle opere veneziane di Congdon, tuttavia, sono state acquistate da collezionisti d'arte e musei italiani (quali ad esempio i Musei Civici di Venezia). Altri lavori si trovano inoltre nel Regno Unito e sono di proprietà dell'Università Kettle's Yard di Cambridge.

⁴⁰³ Relativamente alla conversione dell'artista vedi: *William Congdon e la sua conversione. Predilige il colore d'oro il Thomas Merton della pittura*, in *L'avvenire d'Italia*, 17 ottobre 1961; *Art: Congdon Converted. Uses Abstraction Religion in New York Herald Tribune*, 21 agosto 1960; Vasecchi M., *Il Pittore convertito*, in *Oggi*, 4 gennaio 1962.

⁴⁰⁴ La stessa Betty Parson, dopo il 1959, rifiutò di tenere le opere di Congdon di tema religioso esposte nella sua galleria perché rimanevano invendute in quanto poco interessanti agli occhi di mercanti e collezionisti ebrei e protestanti che dominavano la scena del mercato dell'arte americano.

⁴⁰⁵ Vedi: Balzarotti R., *Congdon/ Dal New Haven alla Bassa, la lezione di un maestro "fuori tempo"*, venerdì 17 agosto 2012 online all'indirizzo <http://www.ilsussidiario.net/mobile/Cultura/2012/8/17/CONGDON-Dal-New-Haven-alla-Bassa-la-lezione-di-un-maestro-fuori-tempo-/312189/>.

Proprio perché si tratta di un'iniziativa interamente prodotta da Ca' Foscari, l'Ateneo ha impiegato principalmente il proprio corpo docente, ma in parte anche i propri studenti. Resta che entrambe le mostre internazionali menzionate sono state realizzate con la collaborazione della William G. Congdon Foundation di Milano⁴⁰⁶. In particolare per quanto concerne la mostra italiana, la Fondazione milanese ha contribuito alla realizzazione dell'iniziativa espositiva da un lato fornendo all'Università i contatti dei potenziali prestatori pubblici e privati, residenti in America e in Europa, in possesso di opere veneziane di Congdon, dall'altro prestando alcuni lavori realizzati dall'artista negli anni '70 e '80.

3. La mostra dedicata a Congdon presso Ca' Foscari Esposizioni.

L'evento, che coniuga arte e ricerca, una dimensione locale e un'altra internazionale, è stato realizzato dall'Ateneo veneziano grazie alle risorse finanziarie messe a disposizione dalle Assicurazioni Generali, principale sponsor della mostra, nei primi di dicembre del 2011. A questo contributo si è poi aggiunto quello elargito dalla Regione Veneto, in quanto la stessa ha valutato positivamente la capacità della rassegna di contribuire alla crescita culturale e sociale della comunità veneziana.

Tre sono le principali novità dell'iniziativa: da un lato si tratta della prima rassegna dell'operato di Congdon a Venezia ad essere tenuta nella città lagunare; dall'altro la mostra si svolge all'interno degli spazi espositivi di un'università italiana anziché in un museo. A rendere innovativo l'evento si è poi aggiunto il progetto "*Venice Imago*" ovvero la presenza in mostra di tre tavoli multimediali e interattivi in cui erano state inserite più di seicento immagini (tra dipinti, disegni, fotografie e frame cinematografici) di Venezia dalla fine del 1400 alla prima metà del 1900, cioè fino a quando Congdon ha iniziato a rappresentarla⁴⁰⁷. In questo modo si è riusciti sia a fare comprendere al pubblico dell'evento la novità delle raffigurazioni di Venezia di Congdon rispetto alle immagini della città lagunare realizzate dalla grande tradizione figurativa che la città ha sempre ispirato, sia a documentare lo sviluppo dell'immagine di Venezia nella pittura di Congdon. Grazie alla tecnologia impiegata si è riusciti anche

⁴⁰⁶ La William G. Congdon Foundation è stata istituita, per volontà dello stesso artista, con atto del 2 ottobre 1980 ai sensi della legge del Distretto della Colombia (Stati Uniti) sulle organizzazioni senza scopo di lucro ed è stata riconosciuta come tale anche dalla legislazione italiana. Maggiori informazioni sono reperibili online al sito internet dell'associazione <http://www.congdonfoundation.com/Home/La-fondazione.aspx>.

⁴⁰⁷ Vedi: *William Congdon a Venezia. Opere 1948-1960. Uno sguardo americano*, cit., pp. 9-13.

a dare grandissima validità scientifica alla rassegna fornendo così ai prestatori, pubblici e privati, una valida ragione per concedere i prestiti e/o i diritti di riproduzione a essi connessi. Ciò nonostante, come si può leggere nel catalogo della mostra, la realizzazione dell'evento, e in particolare la concessione dei prestiti, ha comportato notevoli difficoltà.

In primo luogo si osservi che la maggiore parte delle opere veneziane di Congdon si trovano oggi disperse in diverse località degli Stati Uniti,⁴⁰⁸ anche a migliaia di km di distanza reciproca. Pertanto la prima difficoltà è stata ottenere informazioni sui collezionisti privati, problematica che l'Università ha parzialmente risolto grazie al supporto della Fondazione William G. Congdon di Milano⁴⁰⁹. Una volta contattati dalla Fondazione Ca' Foscari, quasi tutti i collezionisti privati si sono espressi da subito a favore del prestito, a eccezione di un signore americano preoccupato per l'incolumità e la sicurezza della propria opera. La seconda difficoltà è stata ottenere i prestiti dai musei americani con pochissimo tempo di preavviso. Tale problematica è stata solo in parte risolta in quanto molte istituzioni museali hanno rifiutato di concedere le opere richieste in mostra nonostante la validità del progetto scientifico proposto e la competenza delle diverse professionalità coinvolte alla sua realizzazione.

Infine, tra le tante difficoltà affrontate, si consideri il trasporto oltreoceano delle opere d'arte concesse in prestito. Per i prestiti dagli Usa, una volta ottenuto il consenso del proprietario, si è dovuto prima definire un centro di raccolta a New York, dove sono giunte opere provenienti da ogni parte degli Stati Uniti e con i più diversi mezzi di trasporto, e successivamente esportare temporaneamente le opere a Venezia tramite aereo⁴¹⁰. Tutta questa dispendiosa e complicata procedura è stata eseguita con cura, in ogni singola fase, dalla Ditta Interlinea s.r.l., specializzata nel trasporto di opere d'arte.

⁴⁰⁸ Per questa mostra sono giunti prestiti da collezioni pubbliche e private americane del Texas, Massachusetts, Tulsa (Ok), Ohio, New York, Hartford, New Jersey, Washington DC e California.

⁴⁰⁹ In mostra erano presenti anche fotografie in bianco e nero, come ad esempio "Peggy in gondola" o "William Congdon in piedi nel suo studio", di opere del periodo veneziano dell'artista.

⁴¹⁰ A Venezia il trasporto e la movimentazione delle opere d'arte può avvenire esclusivamente in due modi: tramite pontone oppure barche da trasporto. Per questa mostra, data l'ubicazione della sede espositiva, le opere sono state trasportate utilizzando delle barche da trasporto. Questo perché il pontone non può essere utilizzato dentro Venezia ma esclusivamente lungo il perimetro esterno della città. Per approfondimenti vedi: Bonino F., Spurrell K., *op. cit.*, pp. 148-149.

4. Perché alcuni musei americani non hanno prestato alla mostra William Congdon a Venezia. Opere 1948-1960. Uno sguardo americano?

Nel secondo capitolo del presente lavoro sono state prese in esame le motivazioni che spingono le istituzioni museali di tutto il mondo a concedere o rifiutare un prestito a chi organizza un evento espositivo⁴¹¹.

Proprio per alcuni di questi motivi, diversi musei americani hanno sollevato obiezioni alla concessione in mostra, a Ca' Foscari, delle opere in propria dotazione realizzate da Congdon nei dieci anni che trascorse a Venezia⁴¹².

A titolo esemplificativo, il MoMA di New York ha rifiutato alla mostra “William Congdon a Venezia. Opere 1948-1960. Uno sguardo americano” il prestito di un importante lavoro realizzato dall’artista nel 1952. Nonostante l’elevata validità scientifica del progetto, *Piazza Venice,12* non è stata temporaneamente concessa all’Università veneziana per la mancanza dei tempi tecnici. Detto diversamente, l’opera è stata richiesta al museo statunitense con circa cinque mesi di preavviso rispetto alla data di inaugurazione dell’esposizione, programmata per i primi di maggio.

Si osservi che negli Stati Uniti il prestito di un’opera d’arte, appartenente a una collezione museale, è concesso o meno dal Comitato di prestito del museo a cui l’organizzatore presenta domanda. Tuttavia tali *Trustees* si riuniscono, nella migliore delle ipotesi, ogni tre mesi. Ne risulta che la richiesta di temporanea importazione a scopo di mostra viene automaticamente respinta se la rassegna ha inizio prima che il Comitato di prestito del museo possa pronunciarsi a tale proposito.

In questo caso il *Trustees* del MoMA si riuniva per la prima volta a fine maggio 2012 cioè a mostra in corso.

In Italia, dove la presenza di un Comitato di Prestito all’interno di un’istituzione museale è poco diffusa, contrariamente agli Stati Uniti, cinque-sei mesi di preavviso sarebbero stati sufficienti per ottenere la temporanea importazione dell’opera, a fronte di un valido progetto scientifico come quello proposto nella rassegna veneziana. Infatti nel nostro Paese, come più volte ribadito nel corso del presente lavoro, la legislazione

⁴¹¹ Vedi Capitolo 2, Sezione I par. 4, del presente lavoro.

⁴¹² Tra l’altro si osservi che le opere di Congdon al 95% non sono più presenti nel percorso espositivo permanente dei musei americani ma nei depositi e/o magazzini dei medesimi. Ciò significa che detti lavori sono conservati, ma poco o nulla valorizzati presso il vasto pubblico. I prestiti concessi alla mostra a Venezia hanno permesso, dunque, ai visitatori della stessa di accedere ad un ricco patrimonio culturale, spesso poco fruibile presso le istituzioni di provenienza. Inoltre hanno fornito l’occasione per tematizzare i rapporti tra l’artista e il prof. Giuseppe Mazzariol, e hanno contribuito alla valorizzazione, non solo della pittura e figura di Congdon, ma anche di Venezia, città che dopo New York divenne il principale *focus* per le esplorazioni dell’artista sulla forma espressiva.

nazionale prevede che le richieste di prestito siano presentate al MiBac con almeno 120 giorni di preavviso (e un po' prima al proprietario dell'opera) rispetto all'inaugurazione della mostra. Resta che negli Stati Uniti le domande di prestito vanno inoltrate al museo interessato almeno 12 mesi prima del *vernissage* della rassegna altrimenti, come è successo relativamente al caso del MoMA, è altamente probabile che siano rifiutate.

Anche il Saint Louis Art Museum ha negato il prestito di un importante lavoro di Congdon, dal titolo *Venice No. 1* fortemente voluto alla mostra veneziana. In questo caso la mancanza dei tempi tecnici è stata la ragione ufficiale del diniego. Tuttavia alla fine, nonostante lo scarso preavviso, il museo statunitense, dopo lunghe trattative con la Fondazione universitaria, era disposto a concedere l'opera in mostra a Ca' Foscari. Purtroppo l'Università ha dovuto rinunciare a causa degli elevati costi di trasporto da sostenere per il prestito.

Si osservi, tra l'altro, che il MoMA di New York ha riconosciuto l'elevata validità del progetto della mostra tale per cui, se i tempi tecnici americani fossero stati rispettati⁴¹³, il prestito sarebbe stato concesso senza particolari condizioni. Per tale ragione l'istituzione culturale americana ha concesso all'Università Ca' Foscari i diritti di riproduzione dell'immagine nel catalogo della mostra. Ha concesso inoltre la realizzazione di una gigantografia (riproduzione parziale dell'opera, alta circa tre metri) poi collocata su un pannello ed esposta nella sede espositiva al posto dell'originale.

Altre opere, tra cui una proveniente da Springfield, non sono state prestate alla rassegna veneziana perché, in cambio del prestito, il museo proprietario richiedeva o un intervento di restauro o il pagamento della tassa di prestito (*loan fees*)⁴¹⁴. Il tutto accompagnato da elevati costi di trasporto che avrebbero comportato, se sostenuti, il mancato rispetto del vincolo di bilancio prestabilito.

Per citare altri casi, tra i musei americani che non hanno prestatato opere alla mostra veneziana si annoverano: il Cleveland Museum relativamente a *Venice-13*, il Toledo Museum of art in riferimento a *The Church of the Redeemer, Venice*, l'Università di Cambridge per *Piazza San Marco 25 (white piazza)* e la Philips Collection relativamente alle *opere Venice No. 2 e Palaces No. 2*.

⁴¹³ Resta che l'Ateneo è entrato in possesso delle risorse necessarie alla realizzazione della rassegna non prima del dicembre 2011. Unicamente per tale ragione, e non per inadempienze dell'Università, le richieste di prestito non sono potute pervenire prima ai potenziali prestatori.

⁴¹⁴ Per approfondimenti sulle diverse tipologie di prestito delle opere d'arte si rimanda al Capitolo 2, Sezione II, par. 10, di questa tesi.

Anche nei suddetti casi l'Università è riuscita a ottenere i diritti di riproduzione e utilizzo delle immagini nel catalogo della mostra nonché il permesso di realizzare una riproduzione totale o parziale delle opere originali. Dette copie sono quindi state esposte in mostra accanto alle opere ottenute in prestito⁴¹⁵.

A ogni modo, questi musei hanno espresso parere sfavorevole al prestito per diverse ragioni. Per quanto concerne Il Cleveland Museum, nella primavera del 2012, l'ente è stato coinvolto in un progetto di rinnovo ed espansione. Ciò ha comportato, in genere, l'adozione di una politica di riduzione dei prestiti in uscita praticati dall'istituzione e nello specifico il rifiuto a concedere *Venice-13* alla mostra presso Ca' Foscari Esposizioni.

In riferimento al Toledo Museum of Art, invece, si osservi che l'opera *The Church of Redeemer* non poteva essere prestata alla rassegna veneziana poiché già concessa all'altra citata mostra americana, dal titolo "The Sabbath of History: William Congdon-Meditations on holy week", dedicata a Congdon per il primo centenario della sua nascita.

Infine la Philips Collection ha espresso parere sfavorevole al prestito delle opere *Venice No. 2* e *Palaces No. 2* richieste in mostra a Venezia dopo avere valutato il *facility report* della sede espositiva. Il documento, secondo il potenziale prestatore non presentava le condizioni ambientali e di sicurezza adatte per prestare i due lavori di Congdon.

A tale proposito è bene sottolineare che la principale sede espositiva di Ca' Foscari, dal punto di vista dei parametri ambientali e di sicurezza riportati nel *facility report*, non ha nulla da invidiare a tanti musei. Ciò è testimoniato anche dall'ingente mole di prestiti internazionali, pubblici e privati, ottenuti nelle diverse mostre finora organizzate dall'Ateneo; se la sede espositiva non fosse sicura e adatta, tali prestiti non sarebbero mai stati autorizzati. Pertanto si può affermare che esistono sedi espositive molto sicure anche se con condizioni non perfettamente in linea con quelle dello standard *facility report* americano⁴¹⁶. Detto ciò, la scelta di accordare o respingere un prestito, spetta in ultima istanza al proprietario.

⁴¹⁵ In mostra erano presenti complessivamente una quarantina di lavori originali di Congdon, affiancati da una decina di riproduzioni su scala enfatizzata, in sostituzione dei prestiti negati, da bacheche con lettere e schizzi e dalla proiezione di disegni, appunti grafici e opere di soggetto veneziano non collocabili nel percorso della mostra. I lavori originali presentavano delle etichette illustrative tonde con sfondo bianco e titoli in nero mentre le gigantografie erano accompagnate da etichette con il fondo nero e il titolo in bianco.

⁴¹⁶ Ciò si ricollega con quanto affermato in: Bonino F., Spurrell K., *op. cit.*, pp. 125-129.

5. La gestione dei prestiti in entrata a opera della Fondazione Ca' Foscari per la mostra William Congdon a Venezia. Opere 1948-1960. Uno sguardo americano.

La Fondazione Università Ca' Foscari di Venezia, in quanto organizzatore della mostra, si è occupata in tempi molto ristretti della gestione dei prestiti in entrata⁴¹⁷.

Una volta ideato il progetto tecnico-scientifico della rassegna, a cura di docenti universitari, il personale competente della Fondazione si è occupato di inviare le domande di prestito ai proprietari delle opere, sotto forma di lettera del rettore⁴¹⁸, e contestualmente ha inoltrato il *facility report* della sede espositiva in cui ha avuto luogo la rassegna.

In questo caso le richieste di prestito sono pervenute, con circa 150 giorni di preavviso, in maggior quantitativo a collezionisti e a musei americani ma anche, in numero inferiore, a collezionisti e istituzioni museali italiane, nonché all'Università di Cambridge e a un collezionista d'arte svizzero.

A questo punto della procedura, come in tutte le mostre, alcuni proprietari non hanno concesso le opere richieste, altri invece si sono dimostrati disponibili ad accordare il prestito. Tra i prestatori della mostra vanno poi distinti quelli da subito favorevoli a concedere le opere e quelli invece che inizialmente sfavorevoli hanno poi cambiato idea⁴¹⁹.

La Fondazione ha quindi inoltrato le schede di prestito ai prestatori, da compilare con una serie di informazioni⁴²⁰. Alcuni di questi formulari hanno svolto la funzione di accordo di prestito, in quanto i proprietari non hanno posto condizioni particolari per concedere le loro opere in mostra. Questo è vero per i collezionisti privati, i quali non

⁴¹⁷ Per approfondimenti circa le procedure di prestito in entrata e in uscita praticate dai musei vedi Capitolo 2, Sezione II, parr. 9.2 e 9.3, di questa tesi.

⁴¹⁸ In detta lettera, che riassumeva al tempo stesso il progetto tecnico-scientifico della mostra, erano presenti: i motivi per cui il destinatario avrebbe dovuto concedere il prestito; una descrizione di Ca' Foscari Esposizioni e una descrizione della William G. Congdon Foundation.

⁴¹⁹ Tra quest'ultimi si ricorda un collezionista americano che inizialmente restio a concedere il prestito alla Fondazione Ca' Foscari l'ha successivamente accordato. Costui era reduce di una cattiva esperienza maturata con un altro organizzatore di eventi a cui aveva prestato un'opera poi ritornatagli indietro in pessimo stato conservativo. Pertanto solo dopo avere ricevuto innumerevoli rassicurazioni e prove dell'affidabilità e competenza della Fondazione Università Ca' Foscari in materia di organizzazione di eventi si è fidato e ha acconsentito alla richiesta. Tra i prestatori privati da subito favorevoli, invece, è lampante il caso di un collezionista di Rimini (il Sig. Berardi), il quale contattato dall'Università per un'opera di Congdon del periodo veneziano, non solo ha concesso il prestito richiesto ma addirittura altre due opere dell'artista da lui proposte alla Fondazione e rilevanti al fine della mostra.

⁴²⁰ Nella scheda di prestito si richiedeva al proprietario dell'opera se desiderasse prestarla in forma anonima, per il catalogo, le etichette e la pubblicità, riportando in questo caso la dicitura "collezione privata". Altre informazioni da completare riguardavano le dimensioni dell'opera, l'assenza o la presenza della cornice e relativi materiali di composizione nonché l'autorizzazione o meno ad intervenire sul bene per garantirne la sicurezza o per soddisfare requisiti di progetto.

possedendo un proprio formulario di prestito si sono attenuti a quello del prestatario, ma non per i musei.

Le istituzioni museali, infatti, in risposta alla scheda di prestito inoltrata dalla Fondazione hanno inviato il proprio contratto standard in cui hanno dettato una serie di condizioni particolari. Ad esempio la Fondazione Musei Civici di Venezia ha richiesto, come condizioni di prestito, la stipula di una polizza nella formula da chiedo a chiedo con la Compagnia Axaart anziché con le Assicurazioni Generali proposta da Ca' Foscari. Ha poi dettato tutta una serie di condizioni relative alla movimentazione delle opere nonché ha richiesto un intervento di manutenzione, a carico dell'organizzatore, realizzato con una ditta di restauro di loro fiducia.

La Fondazione Querini Stampalia⁴²¹, invece, ha richiesto di ricevere un dossier contenente: il *facility report*, la lista completa delle opere richieste in prestito e il progetto scientifico della mostra. Inoltre ha posto una serie di condizioni in materia di sicurezza, ambiente, assicurazione, imballaggio e disimballaggio, trasporto, diritti di riproduzione per il catalogo, filmati. In particolare ha richiesto che le operazioni di imballaggio e trasporto fossero realizzate da operatori e vettori, scelti da Ca' Foscari purché specializzati nel settore, di provata esperienza, e alla presenza di un tecnico incaricato dall'ente. Per l'assicurazione ha accettato la stipula di una polizza da chiedo a chiedo con le Assicurazioni Generali, compagnia proposta dalla Fondazione Ca' Foscari.

Per citare un altro caso, il Philbrook Museum, dopo avere completato la scheda di prestito ricevuta, ha richiesto alla Fondazione Ca' Foscari la spedizione di un certificato di assicurazione per l'opera *Venice-Lido* del 1952.

Contestualmente all'invio delle schede di prestito, la Fondazione Ca' Foscari ha richiesto l'autorizzazione dell'Amministrazione Comunale a effettuare la mostra in esame presso Palazzo Giustinian dei Vescovi dal 6 maggio al 7 luglio 2012. Ha richiesto altresì al MiBac di avviare una procedura di temporanea importazione di tutte le opere prestate alla mostra, allegando alla documentazione la lista delle medesime, garantendo al contempo che queste sarebbero state riesportate nei paesi di provenienza a fine rassegna.

⁴²¹ La Fondazione ha prestato alla mostra in questione sia opere di cui ha la titolarità, sia documenti conservati in deposito temporaneo presso la propria sede istituzionale, sentito il parere del proprietario. In mostra, infatti, sono state esposte una decina di lettere, scambiate tra Giuseppe Mazzariol e William Congdon, di proprietà dell'Archivio Mazzariol ma in deposito temporaneo presso la Fondazione Querini Stampalia.

Detto diversamente, è stata rivolta istanza al MiBac affinché concedesse la propria garanzia per le operazioni di temporanea importazione e cauzione merci estere in franchigia e in esenzione del deposito dei diritti, nonché garantisse la riesportazione delle opere a mostra terminata dandone comunicazione diretta alla Circonscrizione Doganale di Venezia, all'Ufficio Esportazioni di Oggetti d'Arte.

Tra il 2 e il 4 maggio tutte le opere sono arrivate alla sede espositiva, dove è stato accertato il loro stato conservativo e compilato il *condition report*. Nel periodo della mostra sono poi stati mandati i cataloghi ai prestatori, nel numero concordato come da singolo accordo.

Analogamente tra il 10 e l'11 luglio 2012, a mostra terminata, è stato ricontrollato lo stato conservativo di ciascuna opera prestata; nessuna ha subito danni e/o perdite e la procedura di prestito si è conclusa senza alcun intoppo e con la massima soddisfazione di tutte le parti coinvolte.

6. Le condizioni di assicurazione.

A copertura dei beni ottenuti in prestito, Fondazione Ca' Foscari ha stipulato con le Assicurazioni Generali S.p.A. una polizza mostre d'arte nella formula "da chiodo a chiodo"⁴²² valida per il periodo aprile-luglio 2012.

Detta polizza, che è stata concessa a titolo gratuito, ha compreso tutta una serie di voci di solito non incluse né nelle assicurazioni di opere d'arte né nelle indennità di Stato quali: il dolo e la colpa grave del contraente assicurato nonché del personale di sorveglianza; il furto con destrezza; il vizio o insufficienza di imballaggio; gli atti di terrorismo e il rischio di guerra. Quest'ultima voce è stata inclusa limitatamente alle tratte marittime o aeree.

L'assicurazione ha inoltre previsto anche le seguenti clausole internazionali aggiuntive: attacchi cibernetici e rischi di contaminazione radioattiva, unicamente per i prestiti provenienti dagli Stati Uniti.

Resta che suddetta polizza è stata prestata a determinate condizioni di assicurabilità, tenendo conto delle informazioni riportate nel *facility report* della sede espositiva.

Per quanto riguarda i trasporti via terra delle opere d'arte, la Compagnia di assicurazione ha imposto al prestatario di avvalersi di ditte specializzate nel settore con uso di autoveicoli furgonati con controllo satellitare, allarme antifurto, GSM a bordo,

⁴²² Relativamente alle assicurazioni delle opere d'arte prestate a mostre si rimanda al Capitolo 2, Sezione II, par. 12 e ss., di questa tesi.

aventi almeno due autisti muniti di cellulare. Mentre per i trasporti via aerea la Fondazione Ca' Foscari si è dovuta avvalere di compagnie di linea.

Analogamente, per il periodo di giacenza, la copertura è stata concessa a patto che le opere fossero fissate saldamente o al pavimento, o al soffitto o al supporto espositivo oppure riposte in teche chiuse o sigillate con vetro stratificato di sicurezza.

Ovviamente la polizza è stata prestata a condizione che, nella sede espositiva, le opere fossero protette anche da allarmi antincendio a norma di legge e da sistemi di climatizzazione e antifurto, collegati con un istituto di vigilanza e/o con le forze dell'ordine. In questa mostra, l'Università si è avvalsa, durante l'orario di apertura al pubblico, esclusivamente di un servizio di sorveglianza non armata (personale guardasala) e ha predisposto misure di prevenzione idonee a evitare il contatto tra opere e utenti. Durante le ore di chiusura ai visitatori, invece, sono state previste delle ronde notturne armate in aggiunta al su citato impianto di antintrusione.

Sezione II: La mostra “DmitriPrigov: DmitriPrigov”.

7. Il Centro Studi sulle Arti della Russia (CSAR).

Lo CSAR, analogamente alla Fondazione Ca' Foscari, ha origini relativamente recenti; il Centro è stato inaugurato in via ufficiale il 6 marzo del 2011, sebbene ufficiosamente fosse già operativo da circa un anno. Si osservi, infatti, che la mostra “*Russie! memoria mistificazione immaginario*”⁴²³ allestita presso Ca' Giustinian dei Vescovi, nel trimestre dal 22 aprile al 25 luglio 2010, è stata la prima esposizione ufficiosamente organizzata dal Centro Studi sulle Arti della Russia.

⁴²³ Per la realizzazione di questa mostra, promossa dall'Università Ca' Foscari e dalla Regione Veneto, si sono ottenuti importanti prestiti dalle due maggiori collezioni italiane di arte russa del '900 (collezioni Morgante e Sandretti). I prestiti ricevuti hanno permesso di realizzare per la prima volta nel nostro Paese e soprattutto in un'università italiana un'esposizione organica dell'intero '900 russo a partire dalle avanguardie di inizio secolo e a seguire con il realismo socialista, l'arte underground fino ad alcune opere degli anni '90. Inoltre, in questa mostra, sono state sperimentate nuove forme di fruizione del patrimonio artistico-culturale. In particolare mediante l'impiego di tecniche e contenuti multimediali si è cercato di realizzare un più intenso coinvolgimento dei visitatori. Tali tecniche sono poi state riproposte con successo in altre esposizioni organizzate e promosse dalla Fondazione Ca' Foscari e dallo Csar come ad esempio la mostra dedicata a Congdon, considerata nella prima sezione del presente capitolo di tesi, oppure la mostra “*Mockba Underground*” (6 ottobre-19 novembre 2012). A titolo informativo, in quest'ultima rassegna sono stati realizzati due tavolini multimediali, entrambi collocati al piano terra di Ca' Foscari esposizioni. Detta mostra di ricerca è stata realizzata unicamente con 110 opere di arte astratta, inedite nel nostro Paese, provenienti dalla collezione dell'Avv. Aleksandr Reznikov che le ha prestate a titolo gratuito all'Ateneo veneziano. Vedi: http://www.unive.it/nqcontent.cfm?a_id=73598; http://www.unive.it/nqcontent.cfm?a_id=141841; Barbieri G., Burini S., *Russie! Memoria, mistificazione, immaginario. Arte russa del '900 dalle collezioni Morgante e Sandretti, catalogo della mostra*, Ediz. Multilingue Terra Ferma, Vicenza, 2010; Kotrelev N. (a cura di), *Mockba Underground. Pittura astratta dal 1960, catalogo della mostra*, Virtual' naja Galereja, Mosca, 2012.

Si osservi inoltre che il Centro, con sede nel Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali dell'ateneo veneziano, è l'esito della collaborazione tra l'Università Ca' Foscari, la Fondazione per le iniziative sociali e culturali e la Direzione dei programmi internazionali del governo della Federazione Russa.

Esso, pertanto, ha vocazione internazionale e multidisciplinare⁴²⁴ ed è finalizzato a fare ricerca e valorizzare e promuovere i valori culturali della Russia, nelle diverse epoche storiche che li hanno formati. Ciò attraverso l'organizzazione e la promozione di numerose iniziative culturali quali conferenze e convegni internazionali, rassegne cinematografiche, pubblicazioni di carattere scientifico, la catalogazione di raccolte artistiche ma anche laboratori temporanei e permanenti⁴²⁵. Tra dette attività si annoverano spettacoli sia musicali che teatrali ma anche esposizioni d'arte di altissimo livello culturale e scientifico. Quest'ultime vengono allestite non solo nelle sedi espositive dell'Ateneo, ma anche in altri spazi espositivi della città lagunare e del Veneto. A titolo esemplificativo si ricorda la Mostra "Avanguardia russa: esperienze di un mondo nuovo" realizzata a cavallo tra il 2011 e il 2012 presso le Gallerie di Palazzo Leoni Montanari a Vicenza in collaborazione con Intesa Sanpaolo, la Fondazione per i progetti interregionali di Mosca e il Museo d'Arte di Ivanovo⁴²⁶.

Le su menzionate attività, volte a favorire e promuovere il dialogo interculturale russo-italiano e le relazioni istituzionali tra la Repubblica Italiana e la Federazione Russa, sono il risultato della collaborazione costante e assidua tra lo CSAR e i suoi numerosi partner istituzionali, pubblici e privati, italiani e stranieri⁴²⁷.

⁴²⁴ Internazionale in quanto il Comitato scientifico dello Csar è formato da esperti provenienti da Università e istituzioni museali di Stati sia parte dell'UE (Italia e Germania) che Paesi non membri (Russia e Stati Uniti d'America). Multidisciplinare poiché le professionalità coinvolte hanno competenze e formazioni diverse: dallo storico e critico dell'arte al curatore, agli slavisti ed esperti di arte russa. Vedi: http://www.unive.it/nqcontent.cfm?a_id=86450; http://www.unive.it/nqcontent.cfm?a_id=86444.

⁴²⁵ Vedi gli indirizzi online: <http://www.agendavenezia.org/it/organizzatore-639.htm>; http://www.unive.it/nqcontent.cfm?a_id=86444.

⁴²⁶ In detta mostra di ricerca, che si inserisce all'interno del Progetto Cultura, accanto alle antiche icone russe della collezione Intesa Sanpaolo sono state esposte circa ottantacinque opere della avanguardia russa del primo '900 prestate da musei provinciali della Russia Centrale. L'esposizione, che propone anche una rilettura della storia del collezionismo occidentale del novecento, si pone come un'esperienza di dialogo culturale e formativo. Essa è ispirata al confronto con la tradizione iconica russa (alla base di tutta l'arte russa del '900) e rientra tra le iniziative finalizzate alla cooperazione di lungo periodo tra la Repubblica Italiana e la Federazione Russa e alla promozione e valorizzazione del patrimonio culturale russo in Italia. Per approfondimenti vedi: Barbieri G., Burini S, *Avanguardia russa. Esperienze di un mondo nuovo. Catalogo della mostra* (Vicenza, 11 novembre 2011- 26 febbraio 2012). Ediz. Italiana e inglese, 2011.

⁴²⁷ L'elenco degli attuali partner dello CSAR è accessibile all'indirizzo online: http://www.unive.it/nqcontent.cfm?a_id=156789.

8. La mostra dedicata a Prigov presso Palazzo Giustinian dei Vescovi.

Nell'ambito dei rapporti tra la Repubblica Italiana e la Federazione Russa, il 2011 è stato proclamato l'anno della cultura e della lingua russa in Italia e della cultura e della lingua italiana in Russia⁴²⁸. Proprio in questo contesto, con la prospettiva di contribuire allo sviluppo delle relazioni culturali tra i due Paesi, è stata organizzata la prima mostra ufficiale dello CSAR dal titolo "DmitriPrigov: DmitriPrigov. Dalla collezione del Museo statale Ermitage".

La rassegna è stata allestita negli spazi espositivi della Fondazione Università Ca' Foscari dal 1 giugno al 15 ottobre 2011 ed è il risultato del lavoro di ricerca e della sinergia tra istituzioni culturali di diversa tipologia e provenienza: il museo di Stato Ermitage di San Pietroburgo; la Fondazione Ermitage di Londra, la Fondazione Dmitri Prigov di Berlino e la Fondazione Ca' Foscari di Venezia.

Essa è stata dedicata a una personalità poliedrica, una delle maggiori e più originali del concettualismo moscovita; Dmitri Prigov, infatti, nato a Mosca nel 1940 e deceduto nella città natale nel 2007, era conosciuto innanzitutto come poeta e scrittore di prosa⁴²⁹. Pertanto gli organizzatori della monografica veneziana, hanno voluto sottolineare il plurilinguismo e l'approccio calligrafico al lavoro dell'artista principalmente in due modi. Da un lato scegliendo una linea grafica per il catalogo della mostra, il quale è stato elaborato riprendendo l'idea del Samizdat,⁴³⁰ dall'altro attraverso le opere esposte

⁴²⁸ Per approfondimenti si rimanda al Comunicato del Mibac pubblicato all'indirizzo http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBac/Contenuti/MibacUnif/Comunicati/visualizza_asset.html_151083318.html.

⁴²⁹ Per approfondimenti vedi: *Dmitri Prigov: DmitriPrigov, exhibition catalogue*, The State Hermitage, Images, 2011; Degot E. (curated and edited by) *Citizens! Please mind yourselves! Dmitry A. Prigov – Works on paper, installations, books, performance and opera*, exhibition, Catalogue Moscow Museum of Modern Art, 2008.

⁴³⁰ Si osservi che in Urss, a partire dalla fine degli anni '50 dello scorso secolo fino a metà degli anni '70, accanto alla cultura ufficiale è coesistita la cultura underground (non ufficiale, sotterranea, clandestina) tanto in arte che in letteratura. Tale fenomeno è di rilevante importanza al fine di comprendere la nascita e lo sviluppo del concettualismo moscovita di cui Prigov è uno dei maggiori esponenti.

Gli artisti underground, la cui arte si poneva in contrasto da un punto di vista linguistico con quella ufficiale, inizialmente non praticavano un dissenso politico e non si riconoscevano in un movimento ideologico comune. I loro rapporti reciproci erano puramente di natura amicale e ciò che premeva loro era, da un lato, ricucire il divario che anni di stalinismo avevano creato con la cultura dell'occidente, dall'altro lato, riallacciarsi all'arte delle avanguardie russe di inizio secolo. Resta che questi artisti non potevano pubblicare o diffondere i loro lavori in Urss e all'estero attraverso i circuiti e i canali distributivi ufficiali. Tra l'altro si osservi che in Unione sovietica non esisteva il mercato dell'arte e che il solo committente era lo Stato. Da qui l'esigenza, per questi artisti, di farsi conoscere attraverso forme di autoproduzione che portarono alla nascita del Samizdat e del mercato nero. Per samizdat si intende infatti la letteratura clandestina; il neologismo russo viene tradotto con il significato di autoprodotta di opere, auto pubblicato, auto edizione. Per approfondimenti, anche sul concettualismo moscovita, vedi: Burini S., *Il fecondismo nulla: alcuni esempi di semiotica dello zero nel concettualismo russo*, pp. 191-223, in Omacini L. (a cura di), *L'Opera Incompiuta*, Analisi di Ca' Foscari, Rivista della Facoltà di Lingue e letteratura straniere dell'Università Ca' Foscari di Venezia, XLVII, 2, Studio Editoriale Gordini, 2008;

alla rassegna, molte delle quali inedite. Si tratta di disegni originali, installazioni ricostruite seguendo gli schizzi preparati dallo stesso Prigov, barattoli e altri oggetti concettuali che la Fondazione Dmitri Prigov nel 2010 ha donato al Museo di Stato Ermitage⁴³¹. A questi lavori si sono aggiunti anche dei video sulle performance poetiche dell'artista.

Inoltre a testimonianza del ruolo di Prigov quale letterato, durante il periodo della rassegna, il curatore⁴³² ha preso la decisione di appendere per tutta Venezia i cosiddetti "appelli al popolo".

Si tratta di frasi, interventi minimalisti, tra l'ironico e il beffardo realizzate dall'artista moscovita per una sua performance in Russia e riproposte in occasione della 54a Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia, di cui la mostra in esame è stata uno degli eventi collaterali.

9. La movimentazione delle opere d'arte e la gestione dei prestiti.

Nonostante abbia avuto luogo presso la principale sede espositiva di Fondazione Università Ca' Foscari, la mostra "DmitriPrigov: DmitriPrigov", a differenza della rassegna dedicata a William Congdon, non è stata progettata dall'Ateneo veneziano ma dal Museo di Stato Ermitage di San Pietroburgo.

In questa occasione l'istituzione museale⁴³³ ha svolto il duplice ruolo di promotore e organizzatore dell'evento nonché di prestatore delle opere d'arte.

La Fondazione Ca' Foscari, invece, ha collaborato all'iniziativa in veste di partner prestatario del museo piombino; ha quindi fornito la sede espositiva e il supporto tecnico-scientifico del Centro Studi sulle Arti della Russia.

Ciò significa che, nella fattispecie in esame, il museo russo, affiancato dalla Fondazione Dmitri Prigov e dalla Fondazione Ermitage, è stato impegnato dal punto di vista procedurale sia nella gestione dei prestiti in uscita che in quella dei prestiti in entrata⁴³⁴.

Tamruchi N., *Moscow Conceptualism*, Craftsman House, 1995; Erofeev A., *Non-official Art*, Craftsman House, 1995; Tupicyn M., *Arte Sovietica Contemporanea*, Politi, Milano, 1989; Barbieri G., Burini S., *Russia! Memoria Mistificazione Immaginario*, op. cit., pp.58-66; Burini S., *Underground/Andegraund Note sul nonconformismo in Mockba Underground. Pittura astratta dal 1960*, op. cit., pp. 16-20.

⁴³¹ Vedi l'indirizzo online: <http://www.studioesseci.net/mostra.php?IDmostra=750>.

⁴³² Dimitri Ozerkov, direttore del dipartimento di Arte Contemporanea del Museo di Stato Ermitage e dell'Ermitage 20/21 (l'Ala del museo dedicata all'arte contemporanea).

⁴³³ Con la partecipazione della Fondazione Dmitri Prigov sentito il parere favorevole degli altri organizzatori.

⁴³⁴ Nella gestione delle procedure di prestito in entrata il Museo di Stato Ermitage si è avvalso anche del supporto organizzativo della Fondazione Ca' Foscari.

Ne consegue che i costi di trasporto e di assicurazione, nonché la maggioranza degli altri oneri connessi alla temporanea esportazione-importazione delle opere ai fini della mostra, sono stati sostenuti dal museo pietroburghese in quanto organizzatore della medesima⁴³⁵. Quest'ultimo ha quindi stipulato una polizza nella formula da chiedo a chiedo con una compagnia assicurativa di fiducia. Inoltre ha incaricato, in accordo con l'Università, la ditta di trasporto Khepri Ltd della movimentazione dei prestiti da eseguirsi o a mezzo di autofurgoni adatti al trasporto di oggetti d'arte, con obbligo di transito per il territorio della Finlandia, oppure a mezzo di aerei con partenza e arrivo all'aeroporto di San Pietroburgo. Per quanto riguarda la più generale movimentazione delle opere d'arte, anche per questa rassegna, le operazioni di imballaggio, carico, trasporto e scarico, nonché allestimento e smontaggio dei beni artistici esposti, sono avvenute in presenza di rappresentanti autorizzati del prestatore.

Inoltre, come in tutte le mostre d'arte, durante la consegna delle opere e la loro restituzione a rassegna conclusa, è stato compilato il *condition report* per ciascun bene prestato al fine di verificarne lo stato conservativo⁴³⁶. A questo punto si noti che, analogamente alla precedente mostra dedicata a William Congdon, per questa esposizione non si sono verificati danni durante i trasporti e il periodo di giacenza delle opere. Resta che, in caso di sinistro e relativo danneggiamento, il contratto di prestito prevedeva la clausola di informare tempestivamente e in forma scritta il museo prestatore. Ciò al fine di comunicare in tempi rapidi all'Università il tipo di intervento di restauro o di conservazione da eseguire⁴³⁷.

Per questa mostra, la Fondazione Ca' Foscari su domanda del museo russo, ha richiesto al MiBac il rilascio di una lettera di garanzia in merito all'intangibilità, sicurezza, protezione contro i danni cagionati da terzi e al ritorno in tempo al prestatore delle opere ricevute. Una volta ottenuta detta lettera, l'Università ne ha dovuto fornire copia all'Ermitage come condizione per ottenere i prestiti. Senza questo documento, infatti, il

⁴³⁵ Per quanto concerne gli altri oneri, si osservi che la Fondazione Ermitage si è fatta carico delle spese relative alla preparazione, organizzazione e svolgimento della rassegna nonché del pagamento di parte dell'affitto della sede espositiva. La Fondazione Prigov, invece, ha coperto il restante dei costi di uso dello spazio espositivo. Anche la Fondazione Ca' Foscari si è impegnata a coprire alcune spese come quelle relative alla sicurezza ininterrotta degli spazi, al mantenimento della struttura espositiva e delle condizioni termo igrometriche. L'Università si è poi fatta carico dei costi di individuazione del personale tecnico per le operazioni di carico e scarico delle opere e di allestimento e smontaggio della mostra.

⁴³⁶ Vedi *Guida per l'organizzazione di mostre d'arte* nel Capitolo 1, Sezione V di questa tesi.

⁴³⁷ Ciò si ricollega con quanto affermato nel Capitolo 2, Sezione II, par. 9.3 di questa tesi e con quanto previsto, relativamente alle operazioni di arrivo e partenza delle opere, dalla *Guida per l'organizzazione di mostre d'arte*, cit., pp. 20-21.

Ministero della Cultura della Federazione Russa non avrebbe mai rilasciato al Museo di San Pietroburgo la licenza di esportazione.

La Fondazione Ca' Foscari ha inoltre richiesto al MiBac l'autorizzazione alla temporanea importazione per tutte le opere prestate in franchigia e si è impegnata a garantire una costante sorveglianza delle opere esposte da parte del proprio personale responsabile. Inoltre ha garantito al prestatore la loro sicurezza e integrità attraverso adeguati parametri di conservazione (rispettati anche grazie all'utilizzo di teche climatizzate) ovvero il contatto costante con istituti di vigilanza e forze dell'ordine nonché, sempre in conformità con le norme di diritto internazionale, la loro restituzione nel rispetto dei termini pattuiti da contratto⁴³⁸.

Ci si potrebbe chiedere cosa sarebbe successo, per questa mostra, se fossero insorte delle controversie tra le Parti relativamente alla stipula, esecuzione o eventuali modifiche del Contratto di prestito.

In caso di mostre internazionali d'arte, infatti, si possono verificare due situazioni: o viene concluso un Contratto di prestito capace di regolare *ad hoc* l'intera disciplina; oppure l'Accordo, in ipotesi di controversie tra i soggetti interessati, rinvia alle norme di diritto internazionale privato previsto nello Stato di una delle Parti contraenti.

Per questa mostra l'Accordo di prestito prevedeva, in primo luogo, la risoluzione di eventuali conflitti mezzo trattative tra le Parti e, in secondo luogo, il rinvio, qualora la prima opzione non fosse stata praticabile, alle normative del diritto sostanziale della Federazione Russa.

10. Perché la mostra dedicata a Prigov ha avuto luogo a Venezia?

In conclusione, il prestito di più di 368 opere d'arte pervenute all'Ateneo veneziano nel periodo dal 10 maggio al 15 novembre 2011, è stata l'occasione con cui l'istituzione museale, specializzata in arte Europea del passato, ha debuttato nel settore dell'arte contemporanea russa. Il Museo di San Pietroburgo ha poi inaugurato un'Ala della propria sede istituzionale denominata Hermitage 20/21, a seguito delle donazioni

⁴³⁸ Il testo dell'Accordo di prestito non esplicita a quali norme di diritto internazionale fare riferimento. Tuttavia, in materia di beni culturali illecitamente esportati, si rimanda alla Convenzione Unesco del 1970 e in particolare alla Convenzione Unidroit del 1995. Se le opere concesse in mostra non fossero state ridate al prestatore nei tempi pattuiti da contratto, il mancato ritorno dei prestiti (ai sensi dell'art. 5, par 2, cap. III della Convenzione Unidroit) sarebbe rientrato nella casistica delle esportazioni illecite. Si rimanda pertanto al Capitolo 1, Sezione I, atti vincolanti, parr. 1 e 2 di questa tesi.

ricevute dalla Fondazione Prigov per volontà dei familiari dell'artista⁴³⁹. Resta che, prima di istituire la nuova sezione di arte contemporanea, il museo Ermitage ha scelto la città di Venezia e l'Università Ca' Foscari come sede della monografica. Ciò principalmente per due ragioni: per farsi pubblicità all'estero nel settore del contemporaneo, oltre che perché all'interno dell'Ateneo opera lo CSAR. Questa collezione, ricevuta in prestito per poco più di quattro mesi, è stata oggetto di ricerche scientifiche da parte di un gruppo di lavoro formato dalla Sezione di Arte Contemporanea del museo russo e dal Centro di studio di Ca' Foscari.

La monografica "DmitriPrigov: DmitriPrigov" è risultata una manovra strategica con cui la Fondazione Ermitage e il Museo di Stato omonimo hanno consolidato, facendo transitare per Venezia, la donazione ricevuta dalla Fondazione Prigov di Berlino, istituita per volontà della vedova e del figlio dell'artista. Detti lavori, una volta terminata la rassegna, sono stati tutti riesportati in Russia e sono entrati ufficialmente a fare parte della collezione permanente del Museo di San Pietroburgo.

⁴³⁹ Il progetto 20-21 è stato disegnato da Rem Koolhaas, famoso architetto olandese e prossimo direttore della Biennale Architettura di Venezia (2014), il quale ha progettato anche l'allestimento della mostra dedicata a Prigov. Detta rassegna infatti, è stata realizzata in collaborazione con lo studio di architettura Omo Amo, fondato dallo stesso Colar. Vedi l'indirizzo online http://www.hermitagemuseum.org/html_En/11/2012/hm11_3_50.html.

CONCLUSIONE

1. A fronte di quanto esposto nella tesi, sono giunta alla conclusione che il prestito delle opere d'arte costituisce uno degli argomenti più delicati del settore della circolazione dei beni culturali in quanto tale pratica ha effetti sia sulla loro tutela che valorizzazione. Ciò nonostante ho constatato, con un certo sconcerto, che la legislazione in materia ha il difetto di risultare non del tutto esaustiva.

Tale *lacuna legis* è motivata dal fatto che il legislatore ha posto, nel corso degli anni passati, un'attenzione quasi esclusiva ad altri aspetti della tutela e della valorizzazione dei beni culturali mobili. In particolare il legislatore si è occupato di predisporre strumenti normativi vincolanti volti a evitare, o almeno ridurre, i trasferimenti illeciti di proprietà dei beni culturali. Detti atti normativi, specie quelli internazionali a carattere universale e quelli predisposti dall'Unione Europea e dal Consiglio d'Europa, prendono in considerazione anche i casi in cui il trasferimento temporaneo delle opere d'arte rientra nelle ipotesi di circolazione illecita, tuttavia non disciplinano la problematica del prestito nella sua interezza. A livello di ordinamento interno, in Italia, il Codice dei beni culturali fornisce una più completa panoramica sull'argomento.

2. Resta che la legislazione italiana in materia, a mio avviso, ha il difetto di essere farraginoso a causa di alcune incongruenze rilevate tra quanto esposto nel diritto comune (Codice Civile) e quanto riferito nella legge speciale (Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio). Nel diritto comune italiano si fa riferimento al prestito delle opere d'arte come caso di comodato d'uso. Detto in altri termini, nel Codice Civile non si distingue tra comodato e prestito in relazione alle opere d'arte. Nella legge speciale invece il legislatore ha deciso di distinguere i due istituti.

Ritengo che il legislatore, nel Codice dei beni culturali e del Paesaggio, abbia preveduto alla tipizzazione del fenomeno (del prestito) in quanto l'art. 44 dello stesso ha espressamente regolato il comodato per i beni culturali degli individui privati. Il proprietario privato di un'opera d'arte può di sua autonoma iniziativa prestarla a istituzioni museali, per motivi di pubblica fruizione, stipulando un contratto di comodato⁴⁴⁰. Gli articoli 48, 66 del Codice Urbani normano il procedimento di autorizzazione al prestito per mostre ed esposizioni aventi ad oggetto beni sottoposti

⁴⁴⁰ Vedi: D'Auria G., *Comodato e deposito di beni culturali* (art. 44) in *Aedon- Rivista di arti e diritto online*, n. 1, 2004.

alla tutela statale. In questo caso vengono fornite delle indicazioni all'organizzatore di rassegne d'arte sulle formalità d'adempire, nei confronti del MiBac, al fine di ottenere l'autorizzazione al prestito o alla temporanea importazione. È interessante notare che tale procedimento amministrativo di autorizzazione, in Italia, non è di competenza di una sola figura. Spetta, nel più semplice dei casi, sia al MiBac che al proprietario rilasciare tale permesso al prestatario. Si noti, tuttavia che nel diritto amministrativo, l'autorizzazione spetta generalmente a un unico soggetto. Resta che, a mio avviso, trattandosi la pratica di un atto amministrativo complesso, per ragioni di tutela dell'opera richiesta, l'autorizzazione deve essere rilasciata da più figure di riferimento. Tale punto, comunque, meriterebbe di essere approfondito a livello scientifico da esperti di legge, cosa che nel presente lavoro non è possibile.

Si noti inoltre che una buona parte della dottrina, nelle numerose monografie esistenti in tema di circolazione di opere d'arte, quasi non tratta l'argomento della mobilità delle collezioni museali e dell'organizzazione di mostre di interesse storico-artistico. Molti libri e articoli di legislazione dei beni culturali, infatti, a prescindere dall'ambito di provenienza analizzato (internazionale, regionale o nazionale) si incentrano sui profili della protezione e salvaguardia del patrimonio culturale ma accennano appena, e solo nella migliore delle ipotesi, al contratto di prestito. Qualora poi si faccia riferimento alla disciplina della circolazione delle opere d'arte per mostre e manifestazioni espositive, l'argomento è per lo più limitato all'ambito nazionale e comunitario.

Tale situazione, ribadisco, è dovuta al fatto che a oggi, nonostante si sia registrata una crescita di interesse generale per il fenomeno, manca una normativa chiara e completa capace di regolare la materia nei suoi molteplici aspetti sul piano tanto internazionale che comunitario e nazionale.

3. Tale situazione di lacuna normativa, inizialmente, mi ha creato tutta una serie di difficoltà relative al reperimento dei materiali bibliografici. Tuttavia la situazione è meno grave di quello che si potrebbe pensare. L'argomento, infatti, è stato abbastanza trattato, specie negli ultimi dieci anni, da direttori museali, *registrar* e altri esperti nel settore dei beni culturali. Inoltre da cinque anni a questa parte è stato oggetto di approfondimenti anche da parte di esperti di legge⁴⁴¹. Questo recente proliferare di articoli e di monografie sull'argomento, in particolare a opera di professionisti museali

⁴⁴¹ Come il Dottore Casini, in *Aedon*, la Rivista di diritto dell'arte online o l'Avvocato Chiavarelli in un intero capitolo di una monografia a cui la stessa rivista rimanda.

di qualunque ordine e grado, è stato favorito dalla presenza di prassi consuetudinarie emerse dall'autoregolamentazione delle istituzioni attive nel settore e codificate in diversi documenti reperibili anche attraverso internet.

Resta che tali atti contengono norme non cogenti, pertanto la loro mancata osservazione non comporta alcun genere di sanzione per i trasgressori. Da ciò emerge una problematica, a mio avviso, di non poca importanza: ogni museo può decidere in piena autonomia se concedere o negare il prestito sulla base di motivazioni illogiche dettate da simpatie e antipatie. Pertanto a livello internazionale, al fine di scongiurare tale pericolo, ritengo sia doverosa la realizzazione di trattati multilaterali volti a disciplinare in maniera univoca i diversi aspetti della materia. Queste Convenzioni, a mio avviso, potrebbero recepire al loro interno i Principi di Londra.

In Europa invece, il legislatore potrebbe promuovere, integrare e dare applicazione alle buone prassi esistenti in materia di prestito, elaborate dai gruppi di lavoro costituiti per volontà delle Istituzioni dell'Ue.

4. Date le scarse informazioni in materia e per ragioni di tempo, nel presente lavoro, non mi sono occupata dei musei satellite e dei musei *extra muros*. Quest'ultimi sono nuovi tipi di prestito di opere d'arte, che si stanno affermando sulla scena internazionale negli ultimi anni. Detto diversamente, essi sono spazi espositivi creati allo scopo di rendere accessibile ai visitatori il maggiore numero possibile di opere d'arte. Mi auguro, quindi, che in futuro la tematica possa divenire oggetto di maggiore approfondimento. Analogamente, il presente lavoro si occupa dell'istituto giuridico dell'assicurazione limitatamente alle opere d'arte concesse a mostre. La ragione alla base di questa scelta circoscrittiva è duplice: da un lato solo "le polizze mostre d'arte" hanno pertinenza con il tema del prestito dei beni culturali; dall'altro la problematica meriterebbe di essere trattata, in maniera approfondita, come argomento principale di tesi. Inoltre dato il taglio prettamente pratico-giuridico del presente lavoro, nel terzo e ultimo capitolo dedicato ai casi di studio, sono state prese in esame due mostre organizzate e ospitate dalla Fondazione Università Ca' Foscari unicamente dal punto di vista della gestione dei prestiti. Resta che, dato l'elevato valore scientifico dei due progetti di mostra, sarebbe stato altamente opportuno accordare un'attenzione particolare alle medesime anche da un'ottica curatoriale. Per ragioni di tempo e per timore di andare fuori tema, rispetto al filo conduttore della tesi, ho preferito non approfondire gli aspetti storico-artistici alla base delle due rassegne.

5. In conclusione, va sottolineato sempre che la legislazione italiana attualmente limita gli interventi volti a garantire forme di prestito oneroso dei beni del patrimonio culturale nazionale. Resta che in futuro tale situazione potrebbe subire delle modifiche; il legislatore potrebbe mettere mano al Codice dei beni culturali e inserire tra le disposizioni del Decreto legislativo il prestito oneroso. Riprendendo un tema affrontato nel secondo capitolo di questa tesi, va ricordato che una delega al governo per la disciplina del noleggio di opere d'arte di proprietà dello stato (unicamente a musei e non a privati) è stata presentata per la seconda volta su iniziativa parlamentare nel maggio 2013. Il disegno di legge non è, a oggi, stato approvato dal Senato. Tuttavia, qualora dovesse passare, gli effetti di un tale atto non sarebbero irrilevanti. Con questa decisione, secondo lo storico dell'arte Tomaso Montanari, si affermerebbe l'idea che la valorizzazione dei beni culturali possa servire a fare profitti anziché contribuire all'aumento della conoscenza dell'opera, di un autore o di un periodo storico e/o movimento artistico. Secondo lo storico dell'arte c'è poi il rischio che questa pratica possa portare in futuro all'alienazione dei beni del nostro patrimonio culturale⁴⁴². Personalmente ritengo che tale pratica possa contribuire alla valorizzazione del nostro patrimonio culturale tanto quanto un prestito concesso a titolo gratuito, comportando al tempo stesso dei minimi vantaggi finanziari. Ovviamente l'obiettivo ultimo di questa operazione non dovrebbe essere il mero profitto bensì l'erogazione di un servizio di utilità sociale avente risvolti positivi sulla valorizzazione della cultura italiana all'estero. Inoltre ritengo che non sia così elevato il rischio di dispersione del nostro patrimonio culturale intravvisto dal professore Montanari in quanto il prestito implica un trasferimento della detenzione del bene rimanendo la titolarità in capo al proprietario. Ovviamente, ciò a patto che la disciplina del prestito oneroso sia normata con la dovuta chiarezza e le opportune limitazioni.

Resta che a essere prestate devono essere solo e unicamente le opere minori (le quali presentano rilevante valore storico-artistico al fine di valorizzare la storia e la cultura italiana, o alcuni aspetti della stessa, all'estero) presenti nei depositi museali italiani. In questo modo, a costo zero per lo Stato Italiano, si garantirebbe la conservazione e la fruizione di opere oggi relegate nei depositi, i quali sono accessibili solo al personale museale e agli studiosi che ne fanno richiesta per validi motivi (di solito connessi allo studio e alla ricerca). La legge, qualora venisse emanata, dovrebbe espressamente

⁴⁴² Vedi: *Montanari: Botticelli non è una merce per far cassa*, 27 giugno 2013, all'indirizzo online http://www.famigliacristiana.it/articolo/montanari_così-l-italia-diventa-una-escort-della-cultura.aspx.

vietare ai direttori dei musei italiani di mettere in deposito i capolavori in propria dotazione al fine di concederli in noleggio. Tale pericolo potrebbe essere scongiurato, ad esempio, se la legge fosse affiancata da un allegato contenente la lista delle opere di proprietà dei musei italiani il cui noleggio non deve essere mai autorizzato. Resta che il prestito di un'opera d'arte non dovrebbe durare più di un quinquennio (con una sola proroga di analogo periodo motivata esclusivamente da finalità di ricerca storico-artistica) anziché i dieci anni rinnovati a venti proposti nel testo del progetto di legge. Questo perché da un lato le opere d'arte dovrebbero essere accessibili a tutti e pertanto andrebbero prestate a mostre e musei sparsi nel mondo, anche a molti chilometri di distanza reciproca, (qualora ciò risultasse in linea con gli *standard* di conservazione del bene) così da essere fruibili da un numero maggiore possibile di persone. Dall'altro, però, i tempi di prestito non dovrebbero mai essere superiori al decennio in quanto l'opera concessa a un museo straniero diventa inaccessibile al pubblico dell'istituzione di provenienza, il quale non dovrebbe mai esserne privato per periodi eccessivamente lunghi.

ALLEGATO

Esempio di contratto di prestito¹

¹ Tratto da: http://www.nemo.org/fileadmin/Dateien/public/NEMO_Standard_Loan_Agreement/Loan_Agreement_it.pdf

Contratto di prestito

Contratto di prestito standard per esposizioni temporanee:
Contratto di prestito (pagine 1 - 2)
Condizioni di prestito (pagine 3 -10)

Questo contratto di prestito è stato fatto da e stipulato alle condizioni di prestito allegate

Nome del prestatore:
Indirizzo:

E

Nome del prestatario:
Indirizzo:

a) Mostra
Titolo:
Date:
Sedi delle mostre:
(con date)

b) Durata del/dei prestito(i)
Date:

c) Prestito(i)
Artista/luogo di origine:
Titolo/descrizione:
Data:

Materiale e tecnica:
Dimensioni:
(con/senza cornice) in cm
Numero di inventario:
Linea di credito:
(vedi lista dei prestiti allegata)

d) Assicurazione
Valore assicurativo
O da essere coperto da ___
O assicurazione da essere stipulata dal prestatario
O assicurazione da essere stipulata dal prestatore

e) Costi
Premio assicurativo:
(se coperto dal prestatore)
Costi di amministrazione:
Incorniciatura/invetriatura/preparazione:
Altri costi:

f) Richieste speciali
(imballaggio e spedizione, corrieri, barriere, sostegni, ecc.)

g) Indirizzo di ritiro e di restituzione:

h) Persona(e) di contatto:
Nome:
Telefono:
Fax:
E-mail:
Ente prestatore:
Data:
Firma del prestatore:

Ente prestatario:
Data:
Firma del prestatario:

Condizioni di prestito

Condizioni generali

Versione A

Il prestatore presta l'opera/le opere elencate nel contratto di prestito (o nell'allegato del contratto di prestito). I prestiti possono essere utilizzati soltanto per gli scopi e la durata menzionati in questo contratto

di prestito. Devono essere restituiti al prestatore al termine della mostra senza indugio e particolare richiesta.

Le condizioni di prestito si applicano anche per l'intera tournée di mostre.

(o)

Le condizioni di prestito si applicano soltanto per la sede della mostra ___ (inserire il nome della città/del comune)

della tournée di mostre.

Il prestatario si assume tutte le spese di questo(i) prestito(i). Egli non è autorizzato a prestare l'opera (le opere) a terzi.

Versione B

Il prestatore presta l'opera/le opere elencate nel contratto di prestito (o nell'allegato del contratto di prestito). I prestiti possono essere utilizzati soltanto per gli scopi e la durata menzionati nel contratto

di prestito. I prestiti devono essere restituiti al prestatore al termine della mostra senza

indugio e particolare richiesta. Se il prestatario viola una qualsiasi condizione del contratto, il prestatore può annullare immediatamente il contratto senza alcuna formalità, esigere la restituzione

degli oggetti a spese del prestatario e se necessario esigere un risarcimento.

Le condizioni di prestito si applicano anche per la durata di una possibile tournée di mostre.

(o)

Le condizioni di prestito si applicano soltanto per la sede della mostra ___ (inserire il nome della città/del comune)

della tournée di mostre.

Il prestatario si assume tutte le spese di questo(i) prestito(i). Egli non è autorizzato a prestare l'opera (le opere) a terzi. Egli non può neppure modificare né fotografare, copiare o restaurare gli oggetti

se non con il permesso scritto del prestatore. Egli si impegna a esibire o a conservare gli oggetti con la dovuta cura in conformità alle condizioni del prestatore. Se necessario si pattuiscono separatamente

delle particolari condizioni di cura.

Il prestatore e Il prestatario si impegnano a trattare confidenzialmente qualsiasi contratto stipulato tra di loro o con qualsiasi terzo concernente il contratto di prestito.

Costi

I costi connessi al/ai prestito(i) come pattuito tra il prestatore e Il prestatario saranno sostenuti da Il prestatario, come ad esempio:

- spese di gestione/del prestito
- costi di restauro
- invetriatura, incorniciatura, preparazione ecc.
- fotografia
- assicurazione
- imballaggio
- trasporti
- altri costi: ____

Tutti i costi connessi al/ai prestito(i) devono essere confermati in anticipo. Nessuna parte di questo contratto è autorizzata a prendere qualsivoglia tipo di impegno finanziario o di altra natura per conto dell'altra parte senza il previo consenso.

Responsabilità

Versione A (indennità del prestatore)

La valutazione del/dei prestito(i) è eseguita dal prestatore e accettata dal prestatario.

Il/I prestito(i) devono essere coperti dall'indennità di stato/del governo del prestatario sulla base da chiodo a chiodo contro tutti i rischi, compreso il transito, con le esclusioni standard usuali, quali logorio, vizio inerente, danno in seguito a pulizia e restauro di un'opera, azione bellicosa ed energia atomica. Il certificato di indennità (e il certificato di assicurazione se applicabile) che designa il prestatore come beneficiario, deve essere presentato al prestatore da

Il prestatario prima di avviare le procedure di trasporto. Se i documenti di indennità non fossero conformi alla copertura del rischio richiesta, il prestatore ha il diritto di rifiutare il trasferimento del/dei prestito(i) fino a che questi sono rettificati in conformità dal prestatario. Nel caso di perdita o danno il prestatore deve essere informato immediatamente.

Se l'indennità non dovesse coprire l'intero valore pattuito, Il prestatario accetta di assicurare con una polizza di assicurazione commerciale l'importo rimasto (scoperto).

Versione B (indennità del prestatore)

La valutazione del/dei prestito(i) è eseguita dal prestatore e accettata dal prestatario.

Il/I prestito(i) devono essere coperti dall'indennità di stato/del governo del prestatario sulla base da chiodo a chiodo contro tutti i rischi, compreso il transito, con le esclusioni standard usuali, quali logorio, vizio inerente, danno in seguito a pulizia e restauro di un'opera, azione bellicosa ed energia atomica. Il certificato di indennità (e il certificato di assicurazione se applicabile) che designa il prestatore come beneficiario, deve essere presentato al prestatore da

Il prestatario prima di avviare le procedure di trasporto. Se i documenti di indennità non fossero conformi alla copertura del rischio richiesta, il prestatore ha il diritto di rifiutare il trasferimento del/dei prestito(i) fino a che questi sono rettificati in conformità dal prestatario.

L'indennità deve includere la copertura contro tutti i rischi di perdita fisica o di danno da qualsiasi causa, durante il transito e la collocazione nella galleria, con il valore fissato in Euro e soltanto le esclusioni standard. La valutazione del/dei prestito(i) è eseguita dal prestatore e accettata dal prestatario. Questo è un valore pattuito e non può essere discusso in caso di danni.

Se l'indennità non dovesse coprire l'intero valore pattuito, Il prestatario accetta di assicurare con una polizza di assicurazione commerciale il rimanente importo.

Nel caso di perdita o di danno, il prestatore deve essere informato immediatamente. Il danno deve essere verbalizzato in un rapporto delle condizioni, corredato di fotografie e inviato al prestatore dentro 3 giorni. Il prestatario coprirà tutti i costi di ispezione necessari dello staff prestatore.

Nel caso di perdita totale, il valore pattuito (come stabilito nel contratto di prestito) deve essere pagato.

In caso di danni, i costi di restauro come anche il deprezzamento saranno valutati da esperti nominati dal prestatore e approvati dal prestatario.

Versione C (il prestatario assicura)

Il/I prestito(i) sarà/saranno assicurato/i dal prestatario sulla base da chiodo a chiodo contro tutti i rischi, compreso il transito, con le esclusioni standard usuali quali logorio, vizio inerente, danneggiamento in seguito a pulizia e restauro, guerra e azione bellicosa ed energia atomica. Il prestatario presenta al prestatore il certificato di assicurazione o una copia firmata prima di avviare le procedure di trasporto. Se i documenti di indennità non fossero conformi alla copertura del rischio richiesta, il prestatore ha il diritto di rifiutare il trasferimento del/dei prestito(i) fino a che questi documenti assicurativi sono rettificati in conformità dal prestatario. Nel caso di perdita o di danneggiamento, il prestatore deve essere informato immediatamente.

Versione D (il prestatario assicura)

La valutazione del/dei prestito(i) è eseguita dal prestatore e accettata dal prestatario.

Il/I prestito(i) sarà/saranno assicurato/i dal prestatario sulla base da chiodo a chiodo contro tutti i rischi, compreso il transito, con le esclusioni standard usuali quali logorio, vizio inerente, danneggiamento in seguito a pulizia e restauro, azione bellicosa ed energia atomica. Il certificato di assicurazione o una copia firmata, che nomina il prestatore come il beneficiario, deve essere presentata al prestatore da colui che prende il prestito prima di avviare le procedure di trasporto. Se i documenti assicurativi non fossero conformi alla copertura del rischio richiesta, il prestatore ha il diritto di trattenere il trasferimento del/dei prestito(i) fino a quando i documenti assicurativi sono stati rettificati in conformità da colui che prende il prestito.

La polizza di assicurazione contro tutti i rischi deve comprendere la copertura contro tutti i rischi di perdita fisica o danneggiamento da qualsiasi causa, durante il transito e la collocazione nella galleria, con il valore fissato in Euro. La valutazione del/dei prestito(i) è eseguita dal prestatore e accettata dal prestatario. Questo è un valore pattuito e non può essere discusso in caso di danneggiamenti. È elencato nel contratto di prestito.

Nel caso di perdita o di danno, il prestatore deve essere informato immediatamente. Il danno deve essere verbalizzato in un rapporto delle condizioni corredato di fotografie.

Nel caso di perdita totale, il valore pattuito deve essere pagato. Nel caso di danneggiamenti, il costo del restauro come anche il deprezzamento saranno valutati da esperti nominati dal prestatore e approvati dal prestatario.

Se nel mercato (dell'arte) dovesse verificarsi una considerevole fluttuazione di valori, il prestatore può stabilire un nuovo valore assicurativo per i prestiti a lunga scadenza. Egli è tenuto ad informare per iscritto il prestatario ed essere in grado di giustificare il nuovo valore. Questo valore diventa valido dopo 14 giorni.

Versione E (garanzie del prestatore)

La valutazione del/dei prestito(i) è eseguita dal prestatore e accettata dal prestatario.

Il/I prestito(i) sarà/saranno assicurato/i dal prestatore sulla base da chiodo a chiodo contro tutti i rischi, compreso il transito, con le esclusioni standard usuali quali logorio, vizio inerente, danneggiamento in seguito a pulizia e restauro, azione bellicosa ed energia atomica. Il certificato di assicurazione o una copia firmata deve essere presentata al prestatario prima di avviare le procedure di trasporto. Se il premio non dovesse essere pagato al momento in cui il/i prestito(i) deve/devono lasciare i locali del prestatore, il prestatore ha il diritto di trattenere il trasferimento del/dei prestito(i) fino alla ricezione del pagamento. Nel caso di perdita o di danno, il prestatore deve essere informato immediatamente.

Versione F (Il prestatore garantisce)

La valutazione del/dei prestito(i) è eseguita dal prestatore e accettata dal prestatario.

Il/I prestito(i) sarà/saranno assicurato/i dal prestatore sulla base da chiodo a chiodo contro tutti i rischi, compreso il transito, con le esclusioni standard usuali quali logorio, vizio inerente, vaneggiamento in seguito a pulizia e restauro, azione bellicosa ed energia atomica. Il certificato di assicurazione o una copia firmata deve essere presentata al prestatario prima di avviare le procedure di trasporto. Se il premio non dovesse essere pagato al momento in cui il/i prestito(i) deve/devono lasciare i locali del prestatore, il prestatore ha il diritto di trattenere il trasferimento del/dei prestito(i) fino alla ricezione del pagamento.

Nel caso di perdita o di danno, il prestatore deve essere informato immediatamente. Il danno deve essere verbalizzato in un rapporto delle condizioni corredato di fotografie.

Nel caso di perdita totale, il valore pattuito riportato nel contratto di prestito deve essere pagato. Nel caso di danneggiamenti, i costi di restauro come anche il deprezzamento saranno valutati da esperti nominati dal prestatore e approvati dal prestatario.

Se nel mercato (dell'arte) dovesse verificarsi una considerevole fluttuazione di valori, il prestatore può stabilire un nuovo valore assicurativo. Egli è tenuto ad informare per iscritto il prestatario ed essere in grado di giustificare il nuovo valore. Questo valore diventa valido dopo 14 giorni.

Versione G (Nessuna copertura assicurativa da parte del prestatario)

La valutazione del/dei prestito(i) è eseguita dal prestatore e accettata dal prestatario.

Il/I prestito(i) sarà/saranno assicurato/i dal prestatore sulla base da chiodo a chiodo contro tutti i rischi durante il transito, con le esclusioni standard usuali quali logorio, vizio inerente, danneggiamento in seguito a pulizia e restauro, azione bellicosa ed energia atomica. Non è prevista nessuna assicurazione per il/i prestito(i) durante la sua/loro permanenze nei locali del prestatore.

Il certificato di assicurazione o una copia firmata deve essere presentata al prestatario prima di avviare le procedure di trasporto. Se il premio non dovesse essere pagato al momento in cui il/i prestito(i) deve/devono lasciare i locali del prestatore, il prestatore ha il diritto di trattenere il trasferimento del/dei prestito/i fino alla ricezione del pagamento.

Nel caso di un danneggiamento di un oggetto, colui che prende il prestito è responsabile per i costi di riparazione, di conservazione e di altre spese direttamente connesse con il danneggiamento in questione. Egli è responsabile per l'eventuale riduzione del valore se il danneggiamento è causato premeditadamente da colui che prende il prestito o se è imputabile alla negligenza del prestatario e/o all'inosservanza del contratto di prestito.

Nel caso di perdita o di danno, il prestatore deve essere informato immediatamente. Il danno deve essere verbalizzato in un rapporto delle condizioni corredato di fotografie.

Imballaggio e trasporto

Versione A

Il trasporto del/dei prestito(i) fino alla e dalla destinazione finale deve essere eseguito a spese e sulla responsabilità del prestatario. La scelta del trasportatore deve essere concordata tra il prestatore e colui che prende il prestito. Le opere devono essere imballate con materiali appropriati concepiti per offrire la massima sicurezza all'oggetto (agli oggetti) e reimballati con gli stessi materiali o simili come ricevuti salvo diversa autorizzazione da parte del prestatore.

Versione B

Il trasporto del/dei prestito(i) fino alla e dalla destinazione finale deve essere eseguito a spese e sulla responsabilità di da colui che prende il prestito. La scelta del trasportatore deve essere concordata tra il prestatore e il prestatario. Qualsiasi spedizioniere impiegato deve vantare esperienza nel trasporto di oggetti delicati e di valore, con dipendenti abituati a trattare con tale materiale.

Le opere devono essere imballate con materiali appropriati concepiti per offrire la massima protezione all'oggetto (agli oggetti) e reimballati nello stesso modo.

Il trasferimento, l'imballaggio, il disimballaggio e il trasporto deve essere supervisionato da mercanti d'arte esperti in cooperazione con membri dello staff del prestatore e/o del prestatario. I veicoli devono fornire la appropriata protezione contro le vibrazioni e le scosse ed estremi in relative condizioni di umidità e temperatura, due autisti e adeguata protezione dai furti. Il camion non deve mai essere lasciato senza sorveglianza. Per il trasporto di ritorno, le opere devono essere reimballate con gli stessi materiali o simili come ricevuti salvo diversa autorizzazione da parte del prestatore.

Corrieri

Il/i prestito(i) deve/devono essere spediti per corriere a e da ____

(inserire la sede del prestatore e del prestatario) da un membro dello staff del prestatore.

Il prestatario risponde di tutte le spese derivanti dal viaggio del corriere, compresa l'indennità giornaliera e la sistemazione in un albergo di media categoria.

Accordi speciali: ____

Cura degli oggetti e collocazione

Versione A

La collocazione deve essere eseguita da mercanti d'arte professionisti ed esperti qualificati, controllati dallo staff del prestatario e in grado di agire in caso di emergenze. Il prestatario deve garantire la protezione costante ed adeguata del/dei prestito/i. Gli oggetti devono essere mantenuti nella condizione nella quale essi sono stati ricevuti e il prestatario deve prendersi la massima cura degli oggetti.

Il prestatario non può effettuare nessun cambiamento alle condizioni della proprietà in prestito senza il consenso scritto del prestatore.

Le opere non possono essere né rimosse o né riappese senza il permesso del prestatore eccetto che in una situazione di emergenza. Il prestatore preparerà un rapporto di condizioni che deve accompagnare l'oggetto e che deve essere completato dal prestatario al momento dell'arrivo dell'oggetto/degli oggetti. Se il prestatore non fosse in caso di fornire un rapporto delle condizioni, il prestatario provvederà a preparare un tale rapporto quando egli toglierà il/i prestito(i) dall'imballaggio nei propri locali. Nel caso si noti un qualsiasi cambiamento nelle condizioni del/dei prestito(i) il prestatore deve essere contattato senza indugio.

Versione B

La collocazione deve essere eseguita da mercanti d'arte professionisti ed esperti, controllati dallo staff del prestatario e in grado di agire in caso di emergenze. Il prestatario deve garantire la protezione costante ed adeguata del/dei prestito/i. Gli oggetti devono essere mantenuti nella condizione nella quale essi sono stati ricevuti e Il prestatario deve prendersi la massima cura degli oggetti.

Le opere imballate in casse a clima controllato devono essere immagazzinate per acclimatazione per almeno 24 ore. I contenitori vuoti devono essere immagazzinati all'interno in locali dal clima sicuro e con le temperature controllate, protetti dall'umidità, dallo sporco, dai funghi e parassiti. Per l'acclimatazione devono essere consegnati alle gallerie 24 ore prima dell'inizio del reimpaccaggio.

Il prestatario non può effettuare nessun cambiamento alle condizioni della proprietà in prestito.

Le opere non possono essere né rimosse né riappese senza il permesso del prestatore eccetto che in una situazione di emergenza. Gli oggetti incorniciati non possono essere scorniciati, tolti dalle montature o dispositivi protettivi, puliti o modificati in qualsiasi modo senza il previo consenso scritto del prestatore.

La proprietà in prestito non deve essere sistemata piazzata nell'immediata vicinanza di unità o impianti di riscaldamento o umidificanti o deumidificanti e deve essere protetta in qualsiasi momento dalla luce diretta del sole, dalla forteluce artificiale, da correnti di aria calda e fredda.

Il prestatore preparerà un rapporto di condizioni che deve accompagnare l'oggetto e che deve essere completato dal prestatario al momento dell'arrivo dell'oggetto/degli oggetti. Se il prestatore non fosse in grado di fornire un rapporto delle condizioni, il prestatario preparerà un tale rapporto al momento del disimballaggio del/dei prestito/i nei suoi locali. Nel caso si noti un qualsiasi cambiamento nelle condizioni del/dei prestito(i) il prestatore deve essere contattato senza indugio.

Ambiente

Nelle gallerie di esposizione si deve mantenere un clima stabile alle seguenti condizioni:

Temperatura:

Umidità relativa:

Intensità della luce: dipinti _

disegni ___

altri ____

Condizioni supplementari: _

Sicurezza e integrità

Versione A

Il prestatario accetta di salvaguardare il/i prestito(i) sotto le condizioni generalmente accettate di controllo e sicurezza durante tutto il periodo in cui essi si trovano nei suoi locali.

Nei luoghi dell'esposizione è proibito fumare, mangiare e bere.

Il prestatore si riserva il diritto di ispezionare il/i prestito(i) mentre è/sono in esposizione.

Su richiesta, il prestatario fornisce al prestatore un rapporto delle infrastrutture prima della firma del contratto di prestito

Versione B

Il prestatario accetta di salvaguardare il/i prestito(i) sotto le condizioni generalmente accettate di controllo e sicurezza durante tutto il periodo in cui essi si trovano nei suoi locali.

Il prestatario provvederà alla sicurezza per mezzo di guardie, barriere, piedistalli, bacheche, barriere elettroniche ecc. in modo da mantenere al sicuro il/i prestito(i) mentre si trova/trovano nei suoi locali e per assicurare che il pubblico non tocchi o danneggi in altro modo l'opera/le opere. Il prestatario deve garantire che il locale dell'esposizione soddisfi i regolamenti antincendio e che i custodi del museo sono perfettamente preparati ad agire in caso di pericolo.

Nei luoghi dell'esposizione è proibito fumare, mangiare e bere.

Il prestatore si riserva il diritto di ispezionare il/i prestito(i) mentre è/sono in esposizione.

Su richiesta, il prestatario fornisce al prestatore un rapporto delle infrastrutture prima della firma del contratto di prestito in modo da permettere al prestatore di valutare le conseguenze ambientali, di sicurezza e logistiche del prestito a questo luogo.

Riproduzioni e pubblicità

Versione A

Gli oggetti prestati non possono essere fotografati, filmati, videoregistrati, telediffusi o copiati in nessun modo senza il previo consenso scritto del prestatore.

Lo staff della stampa e del museo può fotografare il/i prestito(i) come parte della mostra, per pubblicità o per documentare una vista generale. Le opere possono essere filmate per pubblicizzare la mostra.

Le riprese devono essere sorvegliate in qualsiasi momento.

Il materiale fotografico può essere ottenuto da

Il prestatario deve fornire al prestatore ___ (inserire la quantità) copie del catalogo della mostra.

Versione B

Gli oggetti prestati non possono essere fotografati, filmati, videoregistrati, telediffusi o copiati in nessun modo senza il previo consenso scritto del prestatore. Le riproduzioni fornite dal prestatore – fotografie, diapositive o immagini digitali – possono essere pubblicate nei cataloghi della mostra o nel materiale promozionale soltanto se non pattuito diversamente con il prestatore.

Le riproduzioni pubblicate devono esibire il titolo, l'artista e il proprietario dell'opera come anche il fotografo. Il prestatario si adopera per ottenere i relativi copyright. Il prestatario non è autorizzato a trasferire nessun diritto di pubblicazione a terzi senza il permesso del prestatore.

Il materiale fotografico può essere ottenuto da

La stampa e il museo possono fotografare il/i prestito(i) come parte della mostra, per pubblicità o per documentare una vista generale. Le opere possono essere filmate per pubblicizzare la mostra. Le riprese devono essere sorvegliate in qualsiasi momento.

Il prestatario deve fornire al prestatore copie di qualsiasi pubblicazione, prospetto o materiale pubblicitario. _____ (inserire la quantità) di copie del catalogo devono essere inviate al prestatore.

Ringraziamenti

Versione A

La linea di credito deve recitare:

Versione B

Il prestatore deve riconoscere su display, etichette della mostra, cartelloni, letteratura, materiale pubblicitario e cataloghi come segue:

Sponsor

Il prestatario rispetta le norme etiche accettate nella pratica internazionale dei musei riguardo alla politica di sponsorizzazione. Il prestatore si riserva il diritto di approvare o rifiutare gli sponsor per le mostre composte soltanto dalla sua proprietà.

Ritiro, rescissione

Versione A

Il prestatore può rescindere il contratto di prestito o rescindere le disposizioni di qualsiasi parte del contratto di prestito mediante comunicazione scritta al prestatario con effetto immediato, se il prestatario è in difetto con qualsiasi obbligo previsto nel contratto di prestito.

Versione B

Il prestatore può terminare il contratto di prestito o terminare le disposizioni di qualsiasi parte del contratto di prestito mediante comunicazione scritta al prestatario con effetto immediato, se il prestatario è in difetto con qualsiasi obbligo previsto nel contratto di prestito.

Alla verifica di un caso di inadempimento, tutti i diritti del prestatario sotto questo accordo cesseranno e saranno rescissi immediatamente. Il prestatario dovrà trasferire immediatamente il/i prestito(i) nel luogo specificato dal prestatore. Il prestatore può recuperare da Il prestatario tutte le spese ragionevoli, comprese le spese legali e costi.

Sia Il prestatario che il prestatore possono disdire una mostra o parte di essa o rescindere il contratto con un preavviso di 14 giorni. Il prestatore sosterrà tutte le spese collegate a questa rescissione.

Immunità da sequestro

Versione A

Su richiesta del prestatore, il prestatario deve ottenere l'immunità da sequestro per il/i prestito/i ogniqualvolta tale protezione è prevista dalle leggi nel paese del luogo/dei luoghi delle mostre. Il prestatore conferma di essere il legale proprietario dell'oggetto/degli oggetti prestatato/i.

Versione B

Su richiesta del prestatore, il prestatario deve ottenere l'immunità da sequestro per il/i prestito/i ogniqualvolta tale protezione è prevista dalle leggi nel paese del luogo/dei luoghi delle mostre.

Il prestatore conferma di essere il legale proprietario dell'oggetto/degli oggetti prestatato/i.

Un documento contenente una promessa vincolante legalmente di protezione dell'immunità emessa dall'autorità competente deve essere inviata al prestatore prima che possa essere data l'autorizzazione di avviare le disposizioni di imballaggio e di trasporto.

Foro competente e giurisdizione

Questo contratto è disciplinato dalla legge di ____ (inserire il nome dello stato/paese). Qualsiasi vertenza o differenza tra il prestatore e il prestatario derivante da questo contratto deve essere risolta attraverso patteggiamento e arbitrato. Se questo dovesse fallire, queste devono essere risolte secondo le regole del tribunale arbitrario di ____ (inserire il nome dello stato/paese) Camera di commercio.

Nel caso che singole disposizioni di questo contratto divenissero non valide o inapplicabili dopo la sua sottoscrizione, ciò non tange le rimanenti di questo contratto

Ente prestatore:

Data:

Firma del prestatore:

Ente prestatario:

Data:

Firma del prestatario:

BIBLIOGRAFIA

A report on practical ways to reduce the cost of lending and borrowing of cultural object among member states on the European Union disponibile al sito http://ec.europa.eu/culture/our-policy-developments/omc-report-mobility-of-collections_en.pdf.

Accordo tra il Consiglio Federale svizzero e il Governo della Repubblica italiana sull'importazione e il rimpatrio di beni culturali in *International Journal of cultural property*, vol. 16, 2009, n. 1, pp. 397-404.

AGOVINO A., *Analisi comparativa di un corpus bilingue: i contratti di prestito delle opere d'arte italiani e tedeschi a confronto*, tesi di laurea, Lusio Libera Università, Roma 2011.

AINIS M., FIORILLO M., *L'ordinamento della cultura. Manuale di legislazione dei beni culturali*, Giuffrè, Milano, 2003.

ALPA G., *Manuale di diritto privato*, CEDAM, Padova, 2011.

ALIBRANDI T., FERRI P., *I beni culturali e ambientali*, Giuffrè, Milano, 2001.

AMIRANTE D., DE FALCO F. (a cura di), *Tutela e valorizzazione dei beni culturali. Aspetti sovranazionali e comparati*, Giappichelli, Torino, 2005.

ANTIGONO D., *Il contratto di assicurazione nel codice civile: Commento agli artt. 1882- 1932*, in *Le assicurazioni private nel codice civile: Commentario*, Ed. della rivista *Assicurazioni*, Roma, 1943.

ARTUSO F., *L'assicurazione delle mostre d'arte*, 17 aprile 2007 disponibile al sito http://artusounitmarine.blog.tiscali.it/2007/04/17/1_assicurazione_delle_mostre_d_arte_1337097-shtml/?doing_wp_cron.

ASSINI N., CORDINI G., *I beni culturali e paesaggistici. Diritto interno, comunitario comparato e internazionale*. Cedam, Padova, 2006.

BALZAROTTI R., *Congdon/ Dal New Haven alla Bassa, la lezione di un maestro "fuori tempo"*, venerdì 17 agosto 2012 disponibile al sito <http://www.ilsussidiario.net/mobile/Cultura/2012/8/17/CONGDON-Dal-New-Haven-alla-Bassa-la-lezione-di-un-maestro-fuori-tempo-/312189/>.

BALZAROTTI R., STABIN A., *Congdon, con cronologia a cura dell'artista*, Milano, 1969.

BARBATI C., CAMMELLI M., SCIULLO G., *Il diritto dei beni culturali*, Il Mulino, Bologna, 2006.

BARBIERI G., *William G. Congdon. An American Artist in Italy*, Vicenza, 2001.

BASILE G., MICHELI M. (a cura di), *La sicurezza dei beni culturali nel trasporto*, I.C.R., Roma, 1990.

BELTRAMETTI S., *Il quadro giuridico nazionale e internazionale in Il valore del patrimonio culturale fra Italia e Europa. Dati e analisi sul traffico illecito dei beni culturali* in *Aedon - Rivista di arti e diritto online*, n. 1, 2013.

BERGEVOET F., *Mobility of curators: A proposal to Codart members*, Codart Courant nr 18, summer 2009, disponibile al sito [http://www.lending-for-europe.eu/fileadmin/CM/public/documents/Codart article on exchange of curators.pdf](http://www.lending-for-europe.eu/fileadmin/CM/public/documents/Codart%20article%20on%20exchange%20of%20curators.pdf).

BILANCIA P. (a cura di), *La valorizzazione dei beni culturali. Modelli giuridici di gestione integrata*, Franco Angeli, Milano, 2006.

BONITO e SPURRELL (a cura di) *Registrar di opere d'arte. Atti della terza conferenza Europea*, Silvana Editoriale – Registrarte, Milano, 2004.

BOOS S., *Kulturgut als Gegenstand des grenzüberschreitenden Leihverkehrs(cultural property as objects of transnational Loans)*, Reviewed by Kurt Siehr in *International Journal of cultural property Vol. 13*, 2006, n. 1, pp. 253-257.

BORGIA P., *Italia e Cina fanno squadra per difendere l'arte* in *Il giornale dell'arte*, sabato 21 gennaio 2006, disponibile al sito <http://www.ilgiornale.it/news/italie-e-cina-fanno-squadra-difendere-l-arte.html>.

BUCK R.A., GILMORE J.A. (a cura di), *The New museum Registration Methods*, American Association of Museum, 1998.

BURINI S., *Il fecondismo nulla: alcuni esempi di semiotica dello zero nel concettualismo russo*, pp. 191-223, in Omacini L. (a cura di), *L'Opera Incompiuta*, Analisi di Ca' Foscari, Rivista della Facoltà di Lingue e letteratura straniere dell'Università Ca' Foscari di Venezia, XLVII, 2, Studio Editoriale Gordini, 2008.

CABIDDU M. A., GRASSO N., *Diritto dei beni culturali e del paesaggio*, Giapichelli, Torino, 2007.

CALCAGNO S., *Affittasi opere d'arte. Per 10 o 20 anni, all'estero*, 21 giugno 2013, disponibile al sito <http://www.tafter.it/2013/06/21/affittasi-opere-darte-per-10-o-20-anni-allestero/>.

CALZAVACCA F., *L'anno di William Congdon, pittore americano in Italia*, in *Eco d'arte moderna* n. 116, luglio/settembre 1998, p. 12.

CAMMELLI M. (a cura di) *Il Codice dei beni culturali e del paesaggio: Commento al Decreto legislativo 22 gennaio 2004 e successive modifiche*, il Mulino, Bologna, 2007.

CANALI C., PUGLISI M. A., *L'arte di trasportare le opere d'arte*, EUT Edizioni Universitarie di Trieste, 2005 disponibile al sito <http://hdl.handle.net/10077/5680>.

CARMIGNANI M., CAVAZZONI F., PERO' N., *Un patrimonio invisibile e inaccessibile. Idee per dare valore ai depositi dei musei statali*, Istituto Bruno Leoni, 2012 disponibile al sito www.brunoleoni.it/nextpage.aspx?codice=11413.

CASINI L., (a cura di) *La globalizzazione dei beni culturali*, il Mulino, Bologna, 2010.

CASINI L., *Dal diritto transnazionale al diritto globale: l'adozione di standard per musei e grandi mostre internazionali* in *La globalizzazione giuridica dei beni culturali* in *Aedon - Rivista di arti e diritto online*, n. 3, 2012.

CASINI L., *Valorizzazione del patrimonio culturale pubblico: il prestito e l'esportazione di beni culturali* in *Il patrimonio culturale e le sue regole* in *Aedon - Rivista di arti e diritto online*, n.1-2, 2012.

CATELANI, DE MARCO, GASPARINI CASARI, PAPA, TIVELLI, *La circolazione dei beni culturali: commento alla legge 30 marzo 1998 n.88*, Giuffrè, Milano 1998.

CENDON P. (a cura di), *Il diritto privato nella giurisprudenza. I nuovi contratti nella prassi civile e commerciale*, Unione Tipografica - Editrice Torinese, Torino, 2003.

COFRANCESCO G. (a cura di), *I beni culturali tra interessi pubblici e privati*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1996.

COFRANCESCO G. (a cura di), *I beni culturali. Profili di diritto comparato ed internazionale*. Istituto poligrafico e zecca dello stato, 1999.

CORIO M., *L'esportazione delle opere d'arte*, in *International Trade. I.P. & Art law*, 1/2/2009, disponibile al sito <http://www.legaleuro.eu/it/blog/?month=200902>.

CORIO M., *Le diverse tipologie di diritti sulle opere d'arte*, in *International Trade. I.P. & Art Law*, 1/1/2009, disponibile al sito <http://www.legaleuro.eu/it/blog/?month=200901>.

CORTESE W., *Il Patrimonio culturale. Profili normativi*, CEDAM, Padova, 2007.

COSTANZA M. (a cura di), *Commercio e circolazione delle opere d'arte*, CEDAM, Padova, 1999.

CROSETTI A., VAIANO D., *Beni culturali e paesaggistici*, Giappichelli, Torino, 2005.

CUPELLINI P. (a cura di), *Intervista ad Alexandra Andresen*, in *Interviste*, 25/05/2006 disponibile al sito <http://spendingview.diritto.it/docs/22141-intervista-ad-alexandra-andresen>.

D'AURIA G., *Comodato e deposito di beni culturali* (art. 44) in *Aedon - Rivista di arti e diritto on line*, n. 1, 2004.

DE LEEUW R., *Lending to Europe, Recommendations on collection mobility for European museums*, [s.l.:s.n], 2005 disponibile al sito <http://www.lending-for-europe.eu/documents/policy-documents/?type=98>.

DONATI A., VOLPE PUTZOLU G., *Manuale di diritto delle assicurazioni*, Giuffrè, Milano, 2009.

Encouraging the mobility of collections in European Conference Report, Helsinki, 20-21 luglio 2006 disponibile al sito http://www.nemo.org/fileadmin/Dateien/public/topic/Collection_Mobility/Members/Bericht_Konferenz_2006_Helsinki.pdf.

EROFEEV A., *Non-official Art*, Craftsman House, 1995.

ETNA G., *Le Mostre della settimana a Roma. La Venezia di William Congdon*, in *Il Giornale di Mezzogiorno*, 6 aprile 1957.

FANTIN A., *La cultura e i beni culturali nell'ordinamento comunitario dopo la Costituzione europea*, in *Aedon - Rivista di arti e diritto online*, n. 3, 2005.

Final report and recommendations to the cultural affairs committee on improving the means of increasing the mobility of collections disponibile al sito http://ec.europa.eu/culture/documents/omc_mobility_collections_reportrome_07_10.pdf

FRATELLI M., *Beni mobili: la movimentazione delle opere d'arte. Riflessioni, esperienze e progetti della galleria d'arte moderna di Milano*, il prato, 2009.

FRIGO M., *Ethical Rules and Codes of Honor Related to Museum Activities: A Complementary Support to the Private International Law Approach Concerning the Circulation of Cultural Property in International Journal of Cultural Property* Vol. 16, 2009, n. 1, pp. 49-65.

FRIGO M., *La circolazione internazionale dei beni culturali. Diritto internazionale, diritto comunitario e diritto interno*, Giuffrè, Milano, 2007.

GALLETTI A., *La tutela e la circolazione dei beni culturali nell'Unione Europea, Introduzione in KoreEuropa Rivista online del centro di documentazione dell'UKE* disponibile al sito <http://www.unkore.it/index.php/galletti#.UjMZ97tGERg>.

GARLANDINI A. (a cura di), *Professioni museali in Italia e in Europa, II Conferenza nazionale dei musei. Complesso monumentale del San Michele Ministero per i beni e le attività culturali, Roma, 2 ottobre 2006*, Icom, Italia, 2007.

GAUDENZI S., *Il nuovo diritto d'autore. La tutela della proprietà intellettuale nella società dell'informazione*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna, 2008.

GIANNINI F., *Affittansi opere d'arte italiane*, in *Finestre sull'Arte*, 20 giugno 2013, disponibile al sito http://www.finestesullarte.info/66n_affittansi-opere-d-arte-italiane.php.

GRANDINETTI R., MORETTI A., *L'evoluzione manageriale delle organizzazioni artistico-culturali*, Franco Angeli, Milano, 2004.

GUERRIN M., *Come funziona Picasso Spa* in *Il Giornale dell'Arte*, numero 323, settembre 2012.

GUGGENHEIM P., *Un pittore di Venezia: William Congdon* in *La Biennale di Venezia*, 12, febbraio 1953, pp. 28-29.

ICOM (a cura di), *Mostre-spettacolo e Musei: i pericoli di una monocultura e il rischio di cancellare le diversità culturali*, Milano, 14 giugno 2008, disponibile al sito <http://www.ico-italia.org/images/documenti/mostre%20vs&20musei.pdf>.

Il mercato delle opere d'arte e i problemi della circolazione a livello europeo, Franco Angeli, Milano 1995.

Intervista a Roberto Conforti in *Gnosis- Rivista italiana di intelligence* disponibile al sito <http://gnosis.aisi.gov.it/sito%5Rivista17.nsf/servnavig/3>.

LA MONICA D., *Norme per la circolazione delle opere d'arte*, disponibile al sito <http://predella.arte.unipi.it/predella16/LAMONICA.htm>.

La sicurezza dei beni culturali nel trasporto. Atti del Convegno, Ministero per i beni e le attività culturali, Istituto centrale per il restauro, Roma, 1997.

LA TORRE A. (a cura di), *Le assicurazioni: l'assicurazione nei codici, le assicurazioni obbligatorie, l'intermediazione assicurativa*, Giuffrè, Milano, 2007.

LAFARANGE F., *La circolazione internazionale dei beni culturali dopo le modifiche al Codice*, in *Il patrimonio culturale e le sue espressioni in Aedon - Rivista di arti e diritto online*, n. 1, 2009.

LANCIOTTI A., *La circolazione dei beni culturali nel diritto internazionale privato e comunitario*, Edizioni Scientifiche italiane, Napoli, 1996.

LEONE G., TARASCO A. L., (a cura di) *Commentario al Codice dei beni culturali e del paesaggio*, Cedam, Padova, 2006.

LEPRI T., *Prestiti facili, proteste in patria*, in *Il Giornale dell'Arte*, n. 324, ottobre 2012.

LEPRI T., *"I Bronzi di Riace di nuovo «a casa» e in piedi"* in *Il Giornale dell'Arte*, dicembre 2013 disponibile al sito <http://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/2013/12/118081.html>.

LORD G.D., LORD B., *The manual of Museum Management*, Lanham, AltaMira Press, 2009.

MANSI A., *La tutela dei beni culturali*, Cedam, Padova, 2004.

MARANDOLA M., *Il diritto di prestito nella legislazione italiana ed europea: con i testi delle leggi europee*, Dirittodautore.it, Milano, 2004.

MARANDOLA M., *Il prestito nella normativa italiana, europea e internazionale*, Dec, Milano, 2004.

MAZZOLENI M., *La tutela dei beni culturali nel diritto internazionale e comparato*, Ca Foscari, Venezia, 2002.

MIBAC (a cura di), *Guida per l'organizzazione di mostre d'arte*, Essetre s.r.l., Roma, 2005, disponibile al sito http://www.simarch.org/mw/MW/mediaArchive/pdf7eba86b0d7954e786b16025d59cc6f57_principiGeneraliprestiti.pdf

MIGNOZZI A., *La proprietà culturale. Strumenti privatistici di gestione e valorizzazione dei beni culturali*. Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2007.

NOTO E., *Imballati ad arte. Movimentare i beni culturali*, disponibile al sito <http://www.patrimoniosos.it/rsol.php?op=getcomment&id=4183>.

PANUCCIO V., *Donazioni e prestiti delle opere d'arte*, Giuffrè, Milano, 1981.

PERAZZOLO P., *Quei tesori coperti dalla polvere*, in *Famiglia Cristiana*, 28 giugno 2013, disponibile al sito <http://www.famigliacristiana.it/articolo/un-opera-d-arte-esiste-per-essere-vista.aspx>.

PES J., *Low risk, High premiums. Museums greatly over estimate the dangers of lending, European research shows*, in *The Art Newspaper*, 10 febbraio 2011, disponibile al sito <http://www.theartnewspaper.com/articles/Low-risk-high-premiums/23051>.

PETTERSSON S., *Collections Mobility – stepping forward in Encouraging Collections Mobility – A way forward for Museums in Europe*, 2010, pp. 152-160 disponibile al sito http://www.lending-for-europe.eu/fileadmin/CM/internal/handbook/Pettersson_ECM.pdf.

PIRANI F., *Che cos' è una mostra d'arte*, Carocci, Roma 2010.

PREATONI F., ROSSI A., SCICOLONE G. C., *Uncondition report “prêt a porter” in VI Congresso Nazionale IGIIC -lo stato dell'arte-* Spoleto, 2-4 Ottobre 2008.

Presa di posizione di Icom Italia in merito ai prestiti di beni culturali dietro pagamento (“disegno di legge sulle semplificazioni”), Milano 15 luglio 2013, disponibile al sito http://www.icom-italia.org/index.php?option=com_content&view=article&id=171&Itemid=999.

Principi generali per la gestione dei prestiti e lo scambio di opere d'arte tra istituzioni culturali in *Aedon - Rivista di arti e diritto on line*, n. 3, 2012.

RENTETZI E., *Normativa sulle mostre e sulle esportazioni*, 2003, disponibile al sito www.artonweb.it.

ROSE C., *Courierspeak. A Phrase Book for Couriers of Museum Object*, WashingtonDC, Smithsonian Institution Press, 1993.

SACCHI M., *Comodato di scopo e gratuità strumentale*, Università degli Studi – Perugia, 2007.

SANDULLI M. A. (a cura di), *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, Giuffré, Milano 2012.

SANI M., *Condivisione di standard per il prestito delle opere d'arte: il ruolo delle reti europee* in *Atti del Convegno Arte: la sicurezza a costo zero. Come conciliare tutela e risparmio nella gestione dei Beni Culturali*, Roma, 28 maggio 2009, disponibile al sito <http://www.civita.it/content/.../M%20Sani.ppt>.

SCAGLIONE F., *Il comodato*, Giuffré, Milano, 2011.

SCIALDONE M., *“I profili internazionali del diritto d'autore”*, disponibile al sito www.altalex.com/index.php?idnot=42530.

SCHWARZENBERG A. M., *Tutela e circolazione infra-comunitaria del patrimonio culturale*, Maggioli, Rimini, 2000.

SEIDL-FOX S., *Salzburg Global Seminar: Achieving the Freer Circulation of Cultural Artifacts (Session 453, May 9-14, 2008)* in *International Journal of Cultural Property* Vol. 16, 2009, n. 1, pp. 411-413.

SETTIS S., *Perché gli italiani sono diventati nemici dell'arte*, in *Il Giornale dell'Arte*, n. 324, ottobre 2012.

TAMIOZZO R., *La legislazione dei beni culturali e paesaggistici*, Giuffré editore, Milano, 2009.

Toolkit on practical ways to reduce the cost of lending and borrowing of cultural object among member states on the European Union disponibile al sito http://ec.europa.eu/culture/our-policy-developments/documents/toolkit-mobility-of-collections_en.pdf.

TUPICYN M., *Arte Sovietica Contemporanea*, Politi, Milano, 1989.

VAIANO D., *La valorizzazione dei beni culturali*, Giappichelli, Torino, 2011.

VAN WOUDEBERG N., *State Immunity and Cultural Object on loan*, Leiden, Boston, MartinusNijhoff Publishers, 2012.

VOLPE G., *Manuale di diritto dei beni culturali, storia e attualità*, Cedam, 2007.

William Congdon. Atlante dell'opera. In viaggio 1935-1959, Jaca book, 2006.

ZAGATO L., GIAMPIERETTI M., *Lezioni di diritto internazionale ed europeo del patrimonio culturale*, Cafoscarina, Venezia, 2011.

ZAGATO L., VECCO M., *Le culture dell'Europa, l'Europa della cultura*, Franco Angeli, Milano, 2011.

CATALOGHI

BALZAROTTI R., BARBIERI G., BISCOTTINI P. (a cura di), *William Congdon 1912-1998. Analogia dell'icona*, Milano, 2005.

BARBIERI G., BURINI S., *Avanguardia russa. Esperienze di un mondo nuovo. Catalogo della mostra* (Vicenza, 11 novembre 2011- 26 febbraio 2012). Ediz. Italiana e inglese, 2011.

BARBIERI G., BURINI S., *Russie! Memoria, mistificazione, immaginario. Arte russa del '900 dalle collezioni Morgante e Sandretti, catalogo della mostra*, Ediz. Multilingue Terra Ferma, Vicenza, 2010.

DEGOT E. (curated and edited by) *Citizens! Please mind yourselves! Dmitry A. Prigov – Works on paper, installations, books, performance and opera, exhibition*, Catalogue Moscow Museum of Modern Art, 2008.

Dmitri Prigov: Dmitri Prigov, exhibition catalogue, The State Hermitage, Images, 2011.

Lo sguardo urgente. William Congdon, opere 1949-1998, Castello di Masnago, Varese, 2001.

Mockba Underground. Pittura astratta dal 1960, catalogo della mostra, 2012.

W. Congdon, presentazione di Giuseppe Mazzariol, Galleria Civica d'arte moderna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 1981.

William Congdon 1912-1998. Nei Luoghi del mondo, Bassano del Grappa (VI), 1999.

William Congdon a Venezia. Uno sguardo americano. Opere 1948-1960, Università Ca' Foscari Venezia-Terra Ferma Edizioni, 2012.

SITOGRAFIA

<http://conventions.coe.int>

http://ec.europa.eu/culture/documents/omc_mobility_collections_reportrome_07_10.pdf

http://ec.europa.eu/culture/our-policy-developments/documents/toolkit-mobility-of-collections_en.pdf

http://ec.europa.eu/culture/our-policy-developments/omc-report-mobility-of-collections_en.pdf

<http://ec.europa.eu/dgs/.../rei/.../1950-1959.html>

<http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=CONSLEG:1993L0007:20010730:it:PDF>

<http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:L:2009:039:0001:0007:it:PDF>

http://europa.eu/index_it.htm

http://europa.eu/legislation_summaries/other/111017a_it.htm

<http://omero.humnet.unipi.it/.../SBCterzo.doc>

http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=12074&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13137&URL_DO=_SECTION=201.html

<http://www.5rb.com/case/Attorney-General-of-New-Zeland-v-Ortiz>

http://www.admin.ch/ch/i/rs/0_631145141/index.html

<http://www.admin.ch/opc/it/classifiedcompilation/20012311/200802060000/0.444.1.pdf>

http://www.Anna_Papa_Legislazione_dei_beni_culturali.pdf

http://www.beniculturali.it/mibac/multimedia/UfficioStudi/documents/1259272534613_SP_50_5.pdf

<http://www.civita.it/content/.../M%20Sani.ppt>

http://www.corrieredellacalabria.it/stories/reggio_e_area_dello_stretto/16025_i_bronzi_di_riace_finiscono_in_parlamento/

http://www.ddcustomlaw.com/index.php?option=com_content&view=article&id=77%Aesportazione-di-beni-culturali&catid=1%Aultime&Itemid=50&lang=it

<http://www.governo.it/Governo/ConsiglioMinistri/dettaglio.asp?d=71736>

<http://www.lending-for-europe.eu/documents/policy-documents/?type=98>

<http://www.lending-for-europe.eu/eu-activities/?type=98>

http://www.lending-for-europe.eu/fileadmin/CM/internal/handbook/Pettersson_ECM.pdf

http://www.lending-for-europe.eu/fileadmin/CM/public/documents/Codart_article_on_exchange_of_curators.pdf

<http://www.lending-for-europe.eu/fileadmin/CM/public/documents/references/APPROVED18December2009RevisedBizotGroupLOANGUIDELINES-wEXecSummary.pdf>

http://www.lending-for-europe.eu/fileadmin/CM/public/documents/references/FINAL_LONG_TERM_definition_2_.pdf

<http://www.lending-for-europe.eu/index.php?id=215>

<http://www.lending-for-europe.eu/fileadmin/CM/public/documents/references/FINALlongtermloancondition.pdf>

http://www.nationalgallery.org.uk/about-us/organisation/policies/loan-standards/loan_standards.

http://www.nemo.org/fileadmin/Dateien/public/topic/Collection_Mobility/Members/Bericht_Konferenz_2006_Helsinki.pdf.

<http://www.registrarte.org/p/index.php?page=professione-registrar>.

http://www.simarch.org/mw/MW/mediaArchive/pdf7eba86b0d7954e786b16025d59cc6f57_principiGeneraliPrestiti.pdf.

http://www.unesco.org/eri/la/convention.asp?ko=13039&language=ehttp://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13039&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

www.admin.ch/opc/it/.../0.440.1.pdf

www.aedon.mulino.it

www.altalex.com/index.php?idnot=34794

www.altalex.com/index.php?idnot=42530

www.arteconomy24.ilsole24ore.com

www.beniculturali.it/mibac/.../1310746324517_2616_allegato1.pdf

www.camera.it

www.carabinieri.it/.../tutela/culturale/Raccolta_normativa.pdf

www.ilgiornaledellarte.com

www.icom-italia.org/

www.interlex.it/testi/convberna.htm.

www.lending-for-europe.eu/.../Action_Plan_for_the_EU_Promotion.pdf

www.normattiva.it

www.rcaam.org

www.rio.beniculturali.it/index.php?.../cooperazione...protezione-del-patrimonioculturale

www.sismu.org/ita/.../normativa-ue

www.ubertazzi.it

www.unesco.it

www.unidroit.org