

RIVISTA DI

POLITICA ECONOMICA

**IL POSTO DELLA CULTURA
INDUSTRIA, BENESSERE, SVILUPPO CIVILE**

INTRODUZIONE STEFANO MANZOCCHI, PIER LUIGI SACCO

Angelo Argento

Barbara Busi

Antonio Calabrò

Marco Causi

Annalisa Cicerchia

Alessandro Crociata

Alessandro F. Leon

Alessandra Marasco

Costanza Miliani

Alessandra Passaretti

Sabrina Pedrini

Pier Luigi Sacco

Daniela Sani

Walter Simonis

Mark Thatcher

Anna Pirri Valentini

N. 2-2023


CONFINDUSTRIA

Rivista di
Politica Economica

Direttore: Stefano Manzocchi

Advisory Board

Cinzia Alcidi

Barbara Annicchiarico

Mario Baldassarri

Riccardo Barbieri

Leonardo Becchetti

Andrea Boitani

Massimo Bordignon

Marina Brogi

Elena Carletti

Alessandra Casarico

Stefano Caselli

Lorenzo Codogno

Luisa Corrado

Carlo Cottarelli

Sergio Fabbrini

Alessandro Fontana

Giampaolo Galli

Nicola Giammarioli

Gabriele Giudice

Luigi Guiso

Raffaele Langella

Francesco Lippi

Marcello Messori

Salvatore Nisticò

Gianmarco Ottaviano

Ugo Panizza

Andrea Prencipe

Andrea Filippo Presbitero

Riccardo Puglisi

Pietro Reichlin

Francesco Saraceno

Fabiano Schivardi

Lucia Tajoli

Maria Rita Testa

Fabrizio Traù

Gilberto Turati

RIVISTA DI

POLITICA ECONOMICA

IL POSTO DELLA CULTURA
INDUSTRIA, BENESSERE, SVILUPPO CIVILE

Introduzione pag. 5
Stefano Manzocchi, Pier Luigi Sacco

PARTE PRIMA

STRUTTURA E DINAMICA DEL SETTORE

**Il settore culturale nell'economia: dimensione
e collocazione** » 11
Marco Causi

**La partecipazione culturale e il suo impatto in termini
di coesione sociale e benessere: una rassegna
dello stato dell'arte** » 35
Alessandra Passaretti, Sabrina Pedrini, Pier Luigi Sacco

**Le politiche per le professioni nel settore culturale
e creativo** » 51
Alessandro F. Leon

PARTE SECONDA

APPROFONDIMENTI E VARIAZIONI

**Cultura e comportamenti pro-ambientali: elementi
per una agenda di ricerca** » 65
Alessandro Crociata

Abbiamo bisogno di servizi culturali » 83
Annalisa Cicerchia

**Cultura e creatività: il ruolo della comunità della
conoscenza e dell'innovazione per le industrie culturali
e creative nella tripla transizione** » 93
Daniela Sani, Costanza Miliani, Alessandra Marasco, Barbara Busi

**Possibilità, opportunità e rischi del finanziamento privato
alla cultura. Alcuni esempi dal modello italiano e inglese** ... » 107
Anna Pirri Valentini, Mark Thatcher

L'industria come componente del patrimonio culturale italiano	» 133
Antonio Calabrò	
Il Modello "Cultura Italiae". Associazionismo e cultura sulla strada per il benessere economico	» 149
Angelo Argento, Walter Simonis	

Possibilità, opportunità e rischi del finanziamento privato alla cultura. Alcuni esempi dal modello italiano e inglese

Anna Pirri Valentini, Mark Thatcher*

- *In un contesto nel quale il finanziamento statale nei confronti delle istituzioni culturali diminuisce o rimane statico, queste ultime sono soggette a pressioni sempre maggiori nell'attrarre fondi provenienti dal settore privato. Ma il sovvenzionamento dei privati alle istituzioni culturali pubbliche se da un lato rappresenta una necessità, porta anche con sé dei rischi legati alla natura dei proventi e dei soggetti che li detengono. Tale situazione ha determinato, in alcuni contesti, l'insorgere di proteste di ordine etico e politico, ponendo le istituzioni culturali e gli attori pubblici davanti a questioni di opportunità sempre più pressanti.*
- *L'articolo analizza quali sono le regole che, in Italia e in Inghilterra, determinano la possibilità per i musei nazionali di accettare sponsorship da soggetti privati o per permettere l'uso di riproduzioni digitali dei beni culturali custoditi nelle collezioni statali. Attraverso la disamina di alcuni casi controversi ed emblematici del rapporto tra pubblico e privato nella gestione delle istituzioni culturali vengono messe in evidenza le scelte e gli strumenti che i musei nazionali, le istituzioni e i governi centrali hanno adottato per fronteggiare tali situazioni.*

JEL Classification: Z18.

Keywords: cultural public policy, sponsorship, digital reproduction of cultural property, Italy, England, national museums, culture funding.

* apirri@luiss.it, Università Luiss Guido Carli; mthatcher@luiss.it, Università Luiss Guido Carli. Seppure il testo e le analisi ivi contenute sono frutto di un lavoro congiunto dei due autori, la stesura dei paragrafi è attribuibile a ciascuno secondo la seguente suddivisione: a Mark Thatcher i paragrafi 1, 2, 5; ad Anna Pirri Valentini i paragrafi 3, 4.

1. Introduzione

Le pressioni nei confronti delle istituzioni culturali pubbliche nei settori come la musica, l'arte, l'opera, il cinema c.d. d'élite e il teatro per attrarre finanziamenti privati stanno aumentando in Europa così come altrove. Il dato di partenza è che il sostegno finanziario pubblico viene ridotto, o al massimo rimane statico, ma vi sono anche altri motivi quali l'idea che il settore privato possa offrire nuove competenze e innovazione, evitando i vincoli posti alle assunzioni e alla capacità di spesa previsti nel settore pubblico, nonché il desiderio di ampliare le attività e far fronte ai costi crescenti. Tuttavia, alcune forme di "autofinanziamento" sono fortemente vincolate. In particolare, l'aumento dei prezzi dei biglietti può raggiungere limiti dettati da norme di legge e comunque può ridurre il numero di visitatori e attirare critiche politiche e sociali per gli effetti sull'accesso alla cultura e l'accessibilità per le famiglie, i gruppi sociali svantaggiati e i residenti locali.

Date queste pressioni e vincoli, molte organizzazioni culturali pubbliche in Europa si sono rivolte a due tipi di autofinanziamento: la filantropia privata e la vendita di nuovi servizi aggiuntivi, oltre al principale servizio. Queste fonti possono evitare i problemi legati all'aumento dei prezzi d'ingresso, offrendo al contempo nuove fonti di reddito. In generale, fanno parte di un nuovo atteggiamento sulle relazioni tra arte e impresa che coinvolgono non solo la raccolta di fondi, ma anche l'offerta di benefici in virtù della partnership con il settore privato che offre vantaggi che vanno ben oltre il denaro¹.

Tuttavia, attirare finanziamenti privati può comportare difficoltà potenziali. Le istituzioni pubbliche devono operare entro il quadro legale e istituzionale stabilito dallo Stato, il che può limitare la loro capacità o gli incentivi a raccogliere finanze proprie. Ma devono anche affrontare vincoli e rischi politici. Sono state mosse feroci critiche alla "commodificazione" e alla strumentalizzazione della cultura, intesa come separata e distante rispetto ai mercati e ai valori economici. Il patrocinio privato o la filantropia sollevano questioni legate ai rischi reputazionali se lo sponsor è o diventa controverso, oltre alla natura dei benefici che lo sponsor cerca. La vendita di servizi aggiuntivi comporta questioni su come coinvolgere il settore privato, la redditività e se siano compatibili con gli obiettivi di servizio pubblico dell'istituzione.

¹ Si veda McNicholas B., "Arts, Culture and Business: A Relationship Transformation, a Nascent Field", *International Journal of Arts Management*, 2004, 1, pp. 57-69; Wang Y., Holznagel K.P., "Evolving Cross-Sector Collaboration in the Arts and Culture Sector: From Sponsorship to Partnership", *Corporate Reputation Review*, 2021, 24, pp. 95-104; Lewandowska K., "It's Not All About the Profit: An Analysis of Changes in Arts and Business Relations", *Economics and Business Review*, 2016, 2 (16), pp. 107-126.

I musei nazionali in Inghilterra e in Italia offrono un eccellente esempio sia delle pressioni sulle organizzazioni culturali pubbliche in Europa per cercare finanziamenti privati sia dei vincoli gravanti su di esse, siano essi legali o politici. Tuttavia, è possibile tracciare un'evoluzione all'interno del quadro istituzionale, normativo e politico inerente alla raccolta di fondi privati.

Pertanto, l'articolo confronta i due paesi fornendo un'analisi degli effetti delle differenze sull'attrazione di fondi privati, definita qui come qualsiasi finanziamento non fornito direttamente da enti pubblici (e quindi include sia enti a scopo di lucro come le aziende sia organizzazioni private senza scopo di lucro come fondazioni e individui). L'articolo utilizza un approccio istituzionalista alla politica pubblica per analizzare gli effetti delle diverse istituzioni sulle politiche adottate, il comportamento degli attori e i dibattiti e le decisioni sulle riforme². Esamina i musei pubblici nazionali ed esclude lo sviluppo di musei privati, che solleva molte altre questioni. Inizia con un'analisi generale del finanziamento privato della cultura e specificamente dei musei pubblici nazionali nei due paesi, per poi esaminare due specifiche fonti di finanziamento privato: le sponsorizzazioni e le autorizzazioni per riprodurre e utilizzare le immagini di beni culturali custoditi all'interno delle collezioni museali.

2. La relazione pubblico-privato nel finanziamento dei musei nazionali in Inghilterra³ e in Italia

Sia in Inghilterra che in Italia, i principali musei come la National Gallery, il British Museum o le Gallerie degli Uffizi sono musei nazionali pubblici, e la maggior parte dei loro finanziamenti tradizionalmente provengono dal governo centrale. Tuttavia, negli ultimi anni, si sono trovati ad affrontare crescenti pressioni e opportunità per aumentare la loro soglia di "autofinanziamento"⁴. Mentre godevano di elevati livelli di sostegno finanziario statale negli anni Sessanta e Settanta, molti hanno subito una riduzione del finanziamento governativo negli ultimi anni. Allo stesso tempo, faticano ad affrontare i crescenti costi inerenti ad esempio al personale, al restauro e alla possibilità di acquistare opere d'arte mentre il finanziamento diretto del governo nazionale è stato ridotto.

² Per una disamina di questo approccio per quanto riguarda il settore culturale si rimanda, tra gli altri, a Frey B.S., Meier S., "The Economics of Museums", in Ginsburg V.A., Throsby D. (a cura di), *Handbook of the Economics of Art and Culture*, Parigi, Elsevier, 2006, pp. 1017-1047.

³ Il riferimento è all'Inghilterra poiché alcune istituzioni e politiche differiscono in altre parti del Regno Unito.

⁴ Thatcher M., Pirri Valentini A., "State Museums Raising Their Own Resources: A Comparison of the Legal and Managerial Frameworks in Italy, France, and England", *Arte e Diritto*, 2022, 1, pp. 53-79.

Inoltre, i responsabili delle politiche governative hanno incoraggiato i musei a ricercare fondi privati, stabilendo anche delle soglie di obiettivi che i musei statali devono cercare di raggiungere. Le opportunità di diversificazione dei proventi sono aumentate, anche grazie a modifiche dell'assetto normativo e fiscale. In particolare, sono stati introdotti incentivi fiscali per i donatori, come la riduzione delle tasse sul reddito e sull'eredità in Gran Bretagna o *l'art bonus* in Italia. Lo status di alcuni musei è stato modificato per consentire loro una maggiore autonomia e capacità di attrarre fondi autonomamente. In particolare, in Italia diversi musei nazionali sono diventati autonomi a seguito della riforma del 2014 e sono in grado di variare i prezzi dei biglietti, stipulare contratti e gestire in autonomia i ricavi anziché dipendere interamente dal Ministero. In entrambi i paesi, le organizzazioni artistiche no profit, le organizzazioni benefiche e le fondazioni hanno registrato una crescita. Ad esempio, in Italia molte fondazioni bancarie sono state istituite dopo una legislazione del 1990 e dedicano finanziamenti allo sviluppo locale, compresa la cultura⁵.

Tuttavia, i musei nazionali pubblici si trovano di fronte a vincoli e rischi nell'autofinanziamento. Ci sono limiti legali e istituzionali sulla vendita delle opere facenti parte delle loro collezioni: in Italia, tali cessioni sono quasi impossibili, mentre in Inghilterra tale possibilità è prevista solo in circostanze ben delimitate e non solo per motivi finanziari. Allo stesso modo, i prezzi dei biglietti sono regolamentati dal governo e/o dagli statuti stessi del museo (ad esempio, l'atto che istituisce il British Museum ha reso l'ingresso gratuito e la stessa misura è stata estesa a tutti gli altri musei pubblici nazionali in Gran Bretagna nel 2001, o in Italia il governo stabilisce molte regole sui prezzi massimi e sulle agevolazioni ammissibili). Aumentare i prezzi dei biglietti può provocare forti reazioni politiche a livello nazionale e locale, specialmente perché l'accesso è considerato parte del più ampio stato sociale e consente l'accesso alla cultura per tutti. Perciò molti musei hanno cercato di autofinanziarsi attraverso sponsorizzazioni e donazioni e vendendo servizi aggiuntivi.

Ma forse le maggiori difficoltà per i musei nell'attrarre finanziamenti privati sono di natura ideologica e politica. Possono in questo entrare in gioco importanti norme professionali. Innanzitutto, l'International Council of Museums (ICOM) ha sempre più sottolineato il loro ruolo di servizio pubblico. Più specificamente, le decisioni dei musei possono diventare fortemente politicizzate. L'accettazione di finanziamenti da fonti ritenute indesiderabili è stata fortemente criticata con l'argomento che è moralmente sbagliato accettare tali fondi. Tra queste fonti possiamo includere aziende o individui che hanno accumulato ricchezza in modi politicamente contestati, come combustibili fossili

⁵ Crociata A., Sacco P.L., "Fondazioni bancarie e sviluppo economico", *Aedon*, 2008, 2.

o armi, o eredità legate alla schiavitù: il caso della famiglia Sackler è discusso di seguito. Allo stesso modo, i servizi museali a pagamento sono stati attaccati con l'argomento che escludono coloro che non possono pagare (ad esempio, se i musei affittano le loro strutture), ma anche perché la ripartizione dei redditi tra il museo e i partner privati potrebbe risultare ingiusta, in quanto questi ultimi beneficerebbero più del museo, oltre a correre rischi di corruzione.

Quindi, le pressioni e le opportunità per i musei pubblici di aumentare i finanziamenti privati si scontrano con vincoli e rischi. Ma i contesti istituzionali e politici per i musei nazionali differiscono significativamente tra l'Inghilterra e l'Italia. Nel primo caso, i musei nazionali sono istituiti da atti del Parlamento e operano come *arm's length* del governo (godendo quindi di ampia autonomia), stipulando con questo degli accordi di gestione. Hanno una propria personalità giuridica, sono guidati da consigli di amministrazione che hanno molti poteri e i cui membri non sono tutti nominati dal governo e, talvolta, hanno uno statuto autonomo (come, ad esempio, il British Museum). Inoltre, i governi hanno spinto per una maggiore raccolta di fondi privati almeno a partire dagli anni Ottanta come parte della più ampia corrente del "new public management". Al contrario, in Italia i musei nazionali facevano parte del Ministero della Cultura fino a poco tempo fa, non godendo di una propria personalità giuridica e di bilancio. Alcuni tra questi sono diventati musei autonomi nel 2014, acquisendo una propria personalità giuridica, ma la maggior parte dei dipendenti è composta da funzionari pubblici. Tradizionalmente il Ministero è sempre stato molto coinvolto nella gestione dei musei, specialmente in quanto aveva la capacità di nominare il direttore, e ancora oggi stabilisce molte regole entro le quali i musei autonomi devono operare, comprese quelle finanziarie.

Alla luce di quanto esposto, si comprende come i due paesi rappresentano due quadri e tradizioni molto differenti per quanto riguarda l'autonomia dei musei ma, in entrambi i casi, la questione del finanziamento privato dei musei è significativa e visibile.

3. Donazioni e sponsorizzazioni a favore dei musei nazionali

Come menzionato in apertura, una delle fonti di finanziamento privato alle quali le istituzioni culturali oggi possono far riferimento sono le donazioni e le sponsorizzazioni da parte di soggetti privati, siano questi persone fisiche o giuridiche. Tali finanziamenti diretti possono assumere diverse forme e consistere tanto in erogazioni liberali, quanto in elargizioni in cambio di visibilità o altri benefici stabiliti caso per caso. Se questo tipo di "supporto" privato può essere effettuato a favore di tutte le istituzioni culturali, particolarmente interessante appare il caso delle donazioni e delle sponso-

rizzazioni ai musei pubblici, e questo per un insieme di ragioni. Vi è, innanzitutto, un dato quantitativo: tra le diverse istituzioni culturali i musei sono quelle numericamente più rappresentate; secondo i dati dell'Organizzazione delle Nazioni Unite per l'educazione, la scienza e la cultura (Unesco), nel 2021 c'erano all'incirca centoquattromila musei al mondo, contro trentamila cinema, ad esempio⁶. Dal punto di vista qualitativo, invece, alcuni studi hanno stimato come i musei siano considerati tra le istituzioni nei confronti delle quali si riserva più fiducia, secondi solo agli "amici e alla famiglia", e significativamente più affidabili della categoria di "ricercatori e scienziati", delle organizzazioni non governative, dei governi, delle aziende private e dei social media⁷. Oggi, infine, si guarda ai musei come a delle istituzioni cui si richiede un impegno sempre maggiore, anche in termini di coinvolgimento sociale e politico, tanto da essere definiti come enti *aimed to contribute to planetary well-being*⁸.

Tale allargamento dei ruoli e delle funzioni rientranti nella missione stessa di museo, ben dimostrata da come è cambiata nel corso dei decenni la definizione di museo prodotta dall'ICOM sin dalla sua costituzione avvenuta nel 1946, richiede quindi la messa a disposizione di risorse economiche che non sempre i fondi pubblici erogati o le entrate ottenute con la bigliettazione riescono a garantire. Ciò che si osserva è quindi un'istituzione che vede la propria missione diventare sempre più articolata e complessa avendo, però, a disposizione un supporto pubblico economico che spesso non si dimostra sufficiente⁹. È in un siffatto contesto, quindi, che le istituzioni museali pubbliche, muovendosi all'interno del tracciato regolamentare in cui si trovano e quindi attraverso i meccanismi e gli strumenti predisposti e permessi dalla normativa in vigore, devono essere in grado di mostrarsi "attraenti" per poter ricevere aiuti economici, prevalentemente tramite sponsorizzazioni o donazioni liberali, da parte di soggetti fisici o giuridici privati.

Data questa premessa, vi sono una serie di domande che potrebbero sorgere e che ben mettono in evidenza la complessità di queste dinamiche. È bene ricordare come, se da un lato il contributo eco-

⁶ Si veda Unesco, "Museums Around the World in the Face of Covid-19", *Unesco Report*, 2021.

⁷ American Alliance of Museums, "Report Museums and Trust", 2021, <https://www.aam-us.org/wp-content/uploads/2021/09/Museums-and-Trust-2021.pdf>.

⁸ Così come indicato dall'International Council of Museums (ICOM), <https://icom.museum/en/news/icom-announces-the-alternative-museum-definition-that-will-be-subject-to-a-vote/>.

⁹ L'articolazione delle attività museali a livello normativo e regolamentare non risponde solamente al fatto che sono molti gli stati ad aver introdotto la definizione di museo approvata dall'ICOM all'interno della propria normativa nazionale, ma anche alla previsione di sistemi nazionali di accreditamento (come quello francese e inglese) che fanno dipendere i finanziamenti pubblici dal raggiungimento di alcuni obiettivi prefissati a livello centrale. Questi ultimi comprendono in modo trasversale la messa in pratica di attività di stampo diverso, nonché la messa in piedi di una *governance* istituzionale che possa dirsi in grado di rispondere alle sfide del contemporaneo.

nomico proveniente da soggetti privati risulti spesso necessario tanto per l'organizzazione di attività da condurre all'interno dei musei quanto per il mantenimento stesso del patrimonio culturale nazionale, dall'altro eventuali e possibili scandali o situazioni controverse che potrebbero coinvolgere i donatori andrebbero a ripercuotersi sull'istituzione culturale stessa che, in quanto pubblica e portatrice di valori "pubblici", potrebbe risentirne. Così come oramai sembra superata la prospettiva in ambito culturale per la quale la gestione puramente pubblica sia da preferire in assoluto e in quanto tale, dall'altra la proprietà pubblica dei musei dovrebbe svolgere da garante per una piena accessibilità e partecipazione al patrimonio culturale nazionale. Ma questa equazione tra pubblico/accessibilità e privato/esclusività è ancora attuale? Se si pensa alla necessità, ad esempio, per diverse istituzioni culturali pubbliche di aumentare il costo dei biglietti in modo tale da avere maggiore disponibilità economica e all'ingresso gratuito in diversi musei privati, come spesso accade negli Stati Uniti dove la maggior parte dei musei sono fondazioni private, si comprende come paradossali possano apparire alcuni tradizionali assiomi del rapporto pubblico-privato in tema di politiche culturali.

Ma la dicotomia pubblico-privato può riscontrarsi non solo per quanto riguarda l'assetto proprietario e istituzionale del museo, ma anche per quanto attiene alla gestione interna delle risorse e degli "obiettivi da perseguire". Nel 1989 John Henry Merryman individuava in *preservation, truth* e *access* (traducibili con *tutela, autenticità* e *accessibilità*) gli elementi che dovevano essere garantiti da una politica sul patrimonio culturale¹⁰. A distanza di trent'anni questi elementi risultano ancora attuali, rappresentando le funzioni principali che un'istituzione museale dovrebbe garantire, siano i suoi fondi provenienti da sussidi pubblici o da donazioni private. Ma quando queste due diverse risorse coesistono, è lecito domandarsi quale debba essere il giusto bilanciamento tra obiettivo culturale - pubblico che un museo dovrebbe mantenere come propria missione principale e quello economico - privato da perseguire. Se è vero che senza un'appropriata messa a disposizione di risorse economiche l'esistenza stessa del museo e della sua collezione potrebbero risentirne, ci dovremmo chiedere anche quanto e in che misura possa gravare la necessità di adempiere alle obbligazioni contrattuali dedotte con un soggetto o un'azienda privata come contropartita di una sponsorizzazione. Si pensi, ad esempio, alla necessità di dare una certa visibilità all'azienda che ha concluso il contratto di *sponsorship* all'interno dei locali museali, o alla richiesta deducibile negli accordi tra istituzione museale e soggetto privato di

¹⁰ Merryman J.H., "The Public Interest in Cultural Property", *California Law Review*, 1989, 77 (2), pp. 339-364.

diminuire l'accessibilità al pubblico per la messa a disposizione delle sale museali da riservare ad eventi privati.

In definitiva, i musei possono essere (da un punto di vista dell'assetto istituzionale e proprietario) pubblici o privati e non per questo determinare necessariamente una maggiore o minore accessibilità all'istituzione e alla sua collezione. Possono disporre – i musei pubblici specialmente – di risorse economiche provenienti da sovvenzionamenti statali ma anche di sussidi elargiti da privati senza per questo, per quanto dei rischi naturalmente sussistano, interferire sulla capacità dell'istituzione di garantire la protezione, l'autenticità e l'accessibilità della propria collezione. Ora, se questi primi due elementi sono validi in modo trasversale a prescindere dal contesto nazionale di riferimento, vi è un terzo aspetto che invece è strettamente connesso all'insieme di regole e di tradizioni istituzionali dei singoli paesi. Trattasi dell'autonomia che a livello centrale lo Stato può lasciare ai musei nazionali di gestire in proprio tanto l'accettazione di fondi privati quanto la loro gestione. Qual è, in definitiva, il livello di controllo esercitato sui musei pubblici nazionali nei diversi contesti normativi, per quanto riguarda le modalità con cui questi ultimi intendono garantire la protezione, l'accesso e l'ampliamento delle proprie collezioni, nonché l'organizzazione di tutte le altre attività necessarie per far diventare il museo un luogo che riesca a essere un punto di riferimento per le società contemporanee?

3.1 IL “CASO SACKLER” E I LIMITI DEL FINANZIAMENTO PRIVATO

L'accettazione di finanziamenti, sponsorizzazioni e donazioni di origine privata come accennato porta necessariamente con sé dei potenziali rischi dal punto di vista etico e, talvolta, anche politico. Stephen Deuchar, primo direttore della Tate Britain (fino al 2010) e poi a capo dell'Art Fund (il più grande ente del Regno Unito per la raccolta di fondi privati da investire in arte) sino al 2020, ha sostenuto che la diminuzione del 13% di fondi statali negli ultimi decenni «increased the need for private funding and naturally heightened the risks of taking it»¹¹. Tale circostanza ha spinto i musei nazionali a dotarsi di misure, regole e meccanismi sempre più accurati per fronteggiare questi rischi in modo adeguato, arrivando a determinare una *due diligence* da tenere in considerazione nell'accettare donazioni e sponsorizzazioni in denaro da parte di aziende e associazioni private. A tal proposito, sia il Victoria and Albert Museum che il British Museum redigono regolarmente una *Gift Acceptance Policy*

¹¹ Si veda Neate R., “Austerity Forcing Arts Institutions to Accept Gifts from Billionaires”, *The Guardian*, 22 marzo 2019. Nello stesso articolo si riporta una testimonianza di Kevin Brennan, l'allora Ministro ombra per la cultura, il quale afferma come il programma di austerità del governo avesse messo le istituzioni culturali in tutto il paese «in a difficult position».

interna che indica il «Museum's approach to accepting donations». Il documento in questione del Victoria and Albert Museum, la cui ultima versione è quella redatta dal *Board of Trustees* il 25 marzo 2020, si apre proprio richiamando il bilanciamento appena delineato, per il quale: «in quanto istituzione che esiste per il pubblico e riceve finanziamenti pubblici, il Museo ha il dovere di prendersi cura dei suoi visitatori e di dimostrare di essere sensibile alle preoccupazioni generali del pubblico riguardo alle questioni etiche connesse al ricevimento di fondi privati. Allo stesso tempo, il Museo è tenuto a massimizzare le entrate derivanti dalla raccolta fondi per raggiungere i propri scopi e obiettivi». Il paragrafo 5, invece, detta la regola per cui in generale «saranno accettati partenariati e introiti per qualsiasi progetto che sostenga le priorità del Museo», per poi specificare alcuni casi soggetti a particolare attenzione: «un'attenzione particolare viene riservata alla valutazione del potenziale sostegno a progetti che coinvolgono i bambini. Le aziende che operano in settori che hanno attirato l'attenzione negativa della stampa, o le aziende sotto forte pressione mediatica, possono essere esaminate per verificarne l'idoneità».

Il *British Museum Acceptance of Donations and Sponsorship Policy*, nella sua versione del 19 marzo 2020, apre con un'attestazione generale volta a mettere in risalto la responsabilità pubblica del Museo nei confronti del proprio pubblico da una parte, e la necessità di attrarre donazioni da una pluralità di fonti dall'altra («under the British Museum Act 1963, the Trustees of the British Museum are responsible for the safekeeping and care of the collection for current and future generations, and for making it available to those who wish to see it. To achieve this, Trustees ensure the long-term financial stability of the Museum by securing funding from a number of sources. The Museum actively seeks philanthropic donations and sponsorship from individuals and organisations»). Per quanto riguarda i principi seguiti nel decidere se accettare o meno le donazioni, viene in risalto la necessità di considerare gli aspetti intangibili, come la reputazione del Museo (sia presso il pubblico in generale che all'interno del sistema museale), l'impatto sul personale, sugli altri sponsor e sui visitatori, nonché gli aspetti tangibili, come i beni, le strutture e le dotazioni. Il danno alla reputazione di un amministratore del Museo, invece, non deve configurare un elemento da prendere in considerazione. Infine, devono essere soppesati con attenzione i vantaggi economici derivanti dall'accettazione del denaro con il costo potenziale dei rischi per la reputazione, e la decisione presa deve essere quella che meglio può consentire al Museo di adempiere ai propri doveri statutari.

Nonostante esistano, quindi, alcune linee guida che impongono ai musei nazionali inglesi di tenere una certa condotta, alcuni casi verificatisi negli ultimi anni, in grado di influire sulla reputazione generale delle

istituzioni culturali pubbliche e sulle loro modalità di sostentamento, hanno messo in discussione questo meccanismo di finanziamento.

Tra questi, uno tra i più rilevanti è quello che ha visto coinvolta la famiglia Sackler, che – prima che scoppiasse lo scandalo degli oppioidi – era riconosciuta come uno dei maggiori sostenitori della cultura, dell'arte e dell'educazione tra le due sponde dell'Atlantico, tanto negli Stati Uniti quanto in Europa. Solo in Gran Bretagna, infatti, la famiglia Sackler aveva nel corso dei decenni elargito importanti sostegni economici ai più importanti musei e gallerie del paese, tra cui il Victoria and Albert Museum (che aveva associato il nome dei Sackler al proprio Centre for Arts Education, e il proprio piazzale d'ingresso su Exhibition Road – sino al 2022 denominato infatti "Sackler Courtyard"), la Tate, la London's National e Serpentine Gallery e il British Museum (il quale, in cambio dei finanziamenti ricevuti, aveva dedicato diverse gallerie e stanze alla famiglia Sackler). Oltre all'impegno a sostegno della cultura, i Sackler gestivano la Purdue Pharma, una società privata con sede nel Connecticut che ha sviluppato l'antidolorifico OxyContin, in commercio a partire dal 1995. Questo farmaco, rientrando nella categoria degli oppioidi, veniva utilizzato per le cure palliative ma con il tempo i suoi effetti negativi vennero in evidenza in quanto ritenuto responsabile di quasi duecentomila morti per overdose e all'origine di nuove tossicodipendenze da eroina (da parte di chi, in cura con l'OxyContin, non poteva più sostenerne il costo). Nel gennaio del 2018 l'artista Nan Goldin, dopo aver reso pubblico il proprio vissuto di dipendenza da oppioidi, crea l'associazione P.A.I.N. con la quale inizia ad organizzare proteste contro la Purdue Pharma, rivolgendo soprattutto critiche alle relazioni tra la famiglia Sackler e le diverse istituzioni culturali nel mondo, organizzando proteste inizialmente al Guggenheim e al Met di New York e poi anche in diversi musei europei. La strage legata agli oppioidi negli Stati Uniti è riuscita quindi a mettere in crisi l'opportunità di continuare ad associare il nome dei Sackler alle più prestigiose istituzioni culturali che, fino a quel momento, avevano beneficiato degli introiti della famiglia guadagnati attraverso l'azienda farmaceutica. Solo a Londra, tra il 2019 e il 2022, la National Gallery, la National Portrait Gallery, il British Museum e il Victoria and Albert Museum hanno deciso di interrompere qualsiasi rapporto di sponsorizzazione precedentemente in essere e di rimuovere il nome dei Sackler dai locali dei propri musei.

In virtù della tipologia di organizzazione istituzionale che hanno i musei nazionali in Inghilterra, i quali godono di ampia autonomia dal potere politico-amministrativo dello Stato, le decisioni di cui sopra sono state adottate dai *Boards of Trustees* dei singoli musei in totale autonomia, senza alcuna presa di posizione o intervento da parte del governo. Gli stessi musei, in un eventuale e diverso scenario, avrebbero goduto della stessa autonomia decisionale anche nell'ipotesi in

cui non si fossero voluti dissociare dalla Purdue Pharma, continuando di conseguenza a percepire sovvenzioni con cui portare avanti le attività museali. A riprova di ciò, appare particolarmente interessante richiamare un dibattito svoltosi all'interno del parlamento inglese il 27 marzo 2019, in cui l'*Earl of Clancarty* chiedeva espressamente quali fossero le intenzioni e le valutazioni del governo rispetto alla decisione della National Portrait Gallery e della Tate di rinunciare alle donazioni concordate con la fondazione Sackler¹². La completa indipendenza dei musei inglesi viene, in questa occasione, ribadita da Lord Ashton of Hyde, rappresentante del Department for Digital, Culture, Media and Sport (DCMS), il quale sottolinea come: «the DCMS-sponsored museums operate independently, at arm's length from government. Therefore, decisions on philanthropic giving and other donations are a matter for the trustees of the respective institutions. Individual sponsored museums and galleries operate their own procedures relating to propriety and ethics, fundraising and charitable objectives»¹³. Ma se tale autonomia e indipendenza delle istituzioni culturali non è mai stata messa in discussione, alcuni casi, come quello legato allo “scandalo dei Sackler”, hanno fatto emergere pienamente i rischi connessi alla difficile situazione finanziaria dei musei a seguito della diminuzione delle sovvenzioni pubbliche. È sempre l'*Earl of Clancarty* a domandare, nel corso della stessa audizione se «guardando al futuro, il Ministro non riconosce la necessità di un controllo pubblico formale dei donatori dei nostri musei nazionali e di altre istituzioni, alla luce della crescente consapevolezza dell'opinione pubblica sulla provenienza del denaro, in particolare per quanto riguarda le donazioni di importo elevato?». E, ancora rivolgendosi al Ministro competente, se «non ritiene che sia giunto il momento che il governo riaffermi l'impegno a finanziare adeguatamente i nostri musei con fondi pubblici, in modo che le donazioni private siano “la ciliegina sulla torta” piuttosto che qualcosa da cui i musei sono ora chiaramente troppo dipendenti?». Ma l'intervento governativo non viene ritenuto necessario o auspicabile da parte dei responsabili del DCMS («I do not think that public vetting of donors is a good idea. I do not think that the Government should be involved in assessing the rightness or wrongness of donors and whether they are suitable»); i *Board of Trustees* dei musei sono gli unici a poter prendere decisioni rispetto all'opportunità di accettare donazioni con scrutini da effettuarsi caso per caso seguendo le regole interne e le linee guida di cui ogni istituzione culturale, per iniziativa propria, si è dotata.

¹² Si veda Hansard, UK Parliament, “Sackler Trust: Donations”, vol. 796, 27 marzo 2019.

¹³ *Ivi*.

Guardando al caso italiano, è possibile notare delle differenze per quanto riguarda soprattutto l'intensità del controllo pubblico (che, come si avrà modo di apprezzare, può essere esercitato da organi e istituzioni di tipo diverso) sui casi di sponsorizzazioni a favore di istituzioni culturali. Emblematica è, sotto questo aspetto, la vicenda che ha riguardato la collaborazione pubblico-privata per sostenere i lavori di restauro del Colosseo. Nell'estate del 2010 il Commissario delegato per la realizzazione degli interventi urgenti nelle aree archeologiche di Roma e Ostia antica emette un avviso per la "Ricerca di sponsor per il finanziamento e la realizzazione di lavori secondo il Piano degli interventi per il Colosseo, Roma"¹⁴, i quali avrebbero ricevuto in cambio il diritto di utilizzare l'immagine del monumento per quindici anni, eventualmente prorogabili. All'esito della procedura la sponsorizzazione viene assunta da Tod's, che impegna un capitale di venticinque milioni di euro per la realizzazione di lavori di ristrutturazione all'interno dell'Anfiteatro Flavio. L'accordo concluso tra l'azienda italiana e il Ministero della Cultura e la procedura che ha portato all'affidamento della sponsorizzazione sono stati negli anni soggette a segnalazioni all'Autorità garante della concorrenza e del mercato, alla procura della Corte dei conti e al Tribunale amministrativo regionale del Lazio. Tra i motivi dei ricorsi vi rientrava la concessione dell'immagine del bene a favore di Tod's in via esclusiva (non prevista nell'avviso di sponsorizzazione), la quale avrebbe comportato l'impossibilità per il Ministero di concedere l'utilizzo - a qualsiasi titolo - dei segni distintivi del Colosseo a terzi. Nello specifico, nell'indagine della Corte dei conti sulle "iniziative di partenariato pubblico-privato nei processi di valorizzazione dei beni culturali nel periodo 2012-2015"¹⁵ viene evidenziato come «il finanziamento a carico dello sponsor non tiene conto del valore economico del contratto, trattandosi di un monumento di fama mondiale, anche in considerazione dell'ampio elenco dei diritti concedibili e della durata almeno quindicennale dei diritti concessi all'associazione, poiché essa costituisce un'emanazione della società Tod's»¹⁶. Oltre alla cifra dedotta in contratto, ritenuta non sufficiente data l'importanza mondiale del monumento, la Corte dei conti deduce anche una scarsa valorizzazione dell'immagine stessa del Colosseo da parte dell'azienda privata, specificando come «La Tod's s.p.a., secondo quanto riferito dalla soprintendenza con nota prot. n. 35525 in data 29 dicembre 2015, sino ad oggi si è limitata a creare un sito web in cui sono state riportate le informazioni di base circa i lavori da svolgere

¹⁴ Il testo integrale dell'avviso pubblico è disponibile online sul sito del Ministero della Cultura, all'indirizzo <https://www.beniculturali.it/comunicato/colosseo-avviso-pubblico-per-la-ricerca-di-sponsor-per-il-finanziamento-e-la-realizzazione-di-lavori-secondo-piano-degli-interventi>.

¹⁵ L'indagine è riportata sulla rivista della Corte dei conti: http://www.rivistacorteconti.it/export/sites/rivistaweb/RepositoryPdf/2016/fascicolo_12_2016/05_CDC_partenariato.pdf.

¹⁶ *Ivi*, p. 51.

nel monumento. Così, per quanto riguarda i diritti concedibili allo sponsor, le poche attività promosse condivise con la soprintendenza hanno riguardato: la visita sui ponteggi di giornalisti di testate nazionali ed estere per poter intervistare le figure responsabili della conduzione del cantiere circa l'andamento dei lavori; conferenze stampa finalizzate a fornire notizie sullo stato di avanzamento delle attività; riprese (foto e filmati) per documentare lo svolgimento dei lavori, senza, allo stato, aver mai richiesto la pubblicazione e/o la diffusione di questo materiale; e, infine, visite di gruppi per le quali lo sponsor ha provveduto al pagamento dell'ingresso».

Nelle pagine conclusive dell'indagine condotta sulle "iniziative di partenariato pubblico-privato nei processi di valorizzazione dei beni culturali nel periodo 2012-2015" si esprime, infine, (viva) perplessità circa l'ammontare complessivo di queste ultime nel periodo considerato, «proprio in considerazione che le note esigenze di drastica riduzione della spesa pubblica, nell'attuale contingenza della finanza, dovrebbero incentivare, da parte dei responsabili del settore, il ricorso a tali forme di investimento, in quanto potenzialmente vantaggiose sul piano economico in relazione alle finalità di tutela e valorizzazione del patrimonio storico-artistico. Le sponsorizzazioni, oltre che poche rispetto alle necessità esistenti, sono state occasionali e per lo più frutto delle proposte di operatori privati».

Attualmente in Italia¹⁷ i musei pubblici possono usufruire di due tipi di sponsorizzazioni diverse, a seconda che si ricevano finanziamenti diretti o indiretti alle attività di tutela e valorizzazione (la c.d. sponsorizzazione pura), o si usufruisca di servizi volti anche a potenziare le attività di progettazione museale (trattasi in questo caso della sponsorizzazione tecnica). Rispetto alla prima tipologia di sponsorizzazione, i musei sono liberi da vincoli formali di pubblicità finché la cifra ricevuta rientra nei quarantamila euro, superati i quali sono tenuti a pubblicare (ai sensi dell'art. 19 del Codice dei contratti pubblici) sul sito internet del museo per almeno trenta giorni un apposito "avviso di ricerca di sponsor".

4. Le riproduzioni digitali dei beni culturali custoditi nelle collezioni museali tra prerogative statali e nuove modalità di attrarre fondi privati

Come evidenziato nei paragrafi precedenti, le attività che i musei pubblici devono includere nella propria agenda sono sempre di più e mirano a una diversificazione rispetto ai compiti tradizionali che gli erano affidati (custodia dei beni, catalogazione delle collezioni,

¹⁷ In seguito all'emanazione del Decreto legislativo n. 50 del 2016.

apertura al pubblico). In tale contesto, oltre alla possibilità per l'istituzione di ricevere finanziamenti da parte privata come contributo alle diverse attività condotte, si possono annoverare anche altre opzioni che i musei pubblici hanno per ottenere maggiori entrate. In tali ipotesi vi rientrano la riproduzione e la diffusione delle immagini dei beni culturali, riproduzioni digitali delle opere d'arte che ad oggi possono essere realizzate con tecnologie, finalità e metodi di tipo diverso.

La creazione e l'uso di software sempre più sofisticati rende oggi possibile ai più grandi capolavori dell'arte custoditi (nella loro unicità materiale) all'interno dei musei pubblici nazionali di uscire (nell'unicità della loro riproduzione) per adornare le stanze di appartamenti o essere venduti in gallerie private. Una siffatta possibilità richiede una serie di riflessioni in quanto potenzialmente alla base di cambiamenti tanto sul piano culturale che politico¹⁸. Si pensi, ad esempio, ai potenziali benefici che la maggiore disponibilità di riproduzioni di beni culturali potrebbe portare con sé in termini di fruizione del patrimonio culturale, permettendo la conoscenza di opere d'arte che risultano, per motivi economici, geografici o di accessibilità nelle sue diverse sfaccettature, precluse ad ampi settori della popolazione. Se è vero che il valore dei beni culturali e la ragione alla base della speciale protezione prevista dallo Stato risiedono nel fatto che questi, pur avendo un supporto materiale, non si identificano con esso in quanto «la cosa è elemento materiale di interessi di natura immateriale e pubblica»¹⁹, allora lo «sfruttamento» delle loro immagini non arrecherebbe necessariamente un danno al bene culturale riprodotto. Il valore di quest'ultimo, e l'elemento che ne identifica il carattere unico, risiede infatti proprio in quel legame indissolubile tra supporto materiale e valore immateriale che è riscontrabile nell'opera fisica (nell'originale custodito all'interno delle collezioni museali, per intenderci). Quest'ultima, in definitiva, non subisce un *danno* dal punto di vista della proprietà o valoriale per il solo fatto di essere riprodotta, seppur su un altro supporto materiale, attraverso l'uso di tecnologie digitali o meno. Da un punto di vista più strettamente politico, poi, è importante rammentare come la possibilità di riprodurre digitalmente un bene culturale rappresenti, di per sé, soltanto uno strumento che, in quanto tale, non apporta benefici o svantaggi tanto rispetto alla tutela quanto all'accessibilità o valorizzazione del patrimonio culturale. Sarà sempre la scelta (politica) di come usare questo strumento a determinare quali effettivi cambiamenti ne possano derivare, in che modo e con quale intensità. Se è vero, infatti, che la digitalizza-

¹⁸ Sui diversi atteggiamenti politico-regolamentari rispetto all'utilizzo delle immagini e delle riproduzioni dei beni culturali si rimanda ai contributi contenuti in *Aedon*, n. 2, 2023.

¹⁹ Si veda Giannini M.S., "I beni culturali", *Rivista trimestrale di diritto pubblico*, 1976, 1, pp. 5 ss.

zione dei beni costituenti il patrimonio culturale potrebbe portare a una maggiore “democratizzazione” della cultura, è anche vero che le stesse digitalizzazioni potrebbero idealmente essere messe a disposizione dietro il pagamento di un canone, o attraverso delle piattaforme con delle limitazioni di accesso, riproducendo così alcuni degli ostacoli già presenti per la fruizione che potremmo dire “tradizionale”. Da un punto di vista ancora politico, quindi, ciò che qui interessa maggiormente comprendere è in che modo ha reagito lo Stato dinnanzi a questo ampliamento del ventaglio di modalità e possibilità di utilizzo dei beni culturali custoditi all’interno dei musei pubblici e facenti parte delle loro collezioni permanenti. Dinanzi a questa opportunità, qual è lo spazio riservato all’attore pubblico, allo Stato nel caso di specie, nel controllare lo sfruttamento di tale potenzialità data dall’avanzamento tecnologico?

Quali sono le motivazioni che spingono il potere statale, anche allorquando i musei pubblici si muovono nel rispetto della normativa vigente, a dettare ulteriori linee di comportamento o a controllare le modalità con le quali un’istituzione culturale gestisce le riproduzioni delle opere d’arte all’interno della propria collezione? E, al di là della scelta politica di considerare la diffusione delle immagini dei beni culturali come un’opportunità di sfruttamento commerciale, di valorizzazione del patrimonio o di maggiore diffusione culturale, quali sono gli strumenti a disposizione per limitare o incoraggiare le singole iniziative dei musei nazionali?

Per tentare di dare una risposta a queste domande si procederà innanzitutto con una ricognizione dell’impianto di regole esistente in Italia e in Gran Bretagna che disciplinano la possibilità di utilizzo delle riproduzioni digitali dei beni culturali, così da comprendere che tipo di impostazione politico-normativa è prevista e qual è il contesto nel quale l’intervento dei privati possa dirsi lecito. In un secondo momento si procederà alla ricostruzione di alcuni casi emblematici (e delle relative ripercussioni) che ben mettono in luce l’attitudine statale rispetto alla tematica oggetto di analisi.

4.1 LICEITÀ DELLE RIPRODUZIONI DIGITALI E DEGLI USI DELL’IMMAGINE DI UN BENE CULTURALE

In Italia la possibilità di riprodurre i beni culturali (e, conseguentemente, di diffondere tali riproduzioni) è stata esplicitamente regolata a partire dalla seconda metà del XX secolo. È la legge 30 marzo 1965, n. 340 a stabilire (art. 5) che «chiunque intenda eseguire fotografie negli Istituti statali di antichità e d’arte deve rivolgersi per il permesso al competente soprintendente o capo dell’Istituto. Nessun canone è dovuto per riprese fotografiche a scopo artistico o culturale. Per riprese fotografiche a scopo di lucro il permesso viene rilasciato dietro versamento di un canone, la cui misura è stabilita in via preventiva

e generale dal Ministero delle Finanze, d'intesa con il Ministero della Pubblica Istruzione, per tutto il territorio nazionale». Con l'approvazione della c.d. Legge Ronchey²⁰, la messa a disposizione delle riproduzioni dei beni custoditi presso musei, biblioteche e archivi di Stato viene fatta rientrare tra i c.d. "servizi aggiuntivi"²¹. In tal senso, vigeva in capo alla pubblica amministrazione la facoltà di offrire al pubblico, a pagamento, le riproduzioni già appartenenti all'amministrazione stessa, o comunque fatte realizzare dalla medesima²². In un siffatto sistema, quindi, rimanevano in capo allo Stato tanto la decisione circa le modalità di riproduzione dei beni culturali, tecnologie e strumentazione da utilizzare, quanto l'opportunità della scelta inerente al rilascio delle immagini stesse. Persisteva la previsione per la quale siffatta concessione era subordinata, in via generale, al versamento di un canone determinato in base a tariffe stabilite a livello ministeriale²³, fatti salvi i casi in cui l'utilizzo della riproduzione serviva per un uso strettamente personale o per motivi di studio²⁴.

Con l'entrata in vigore del *Codice dei beni culturali e del paesaggio* nel 2004 si assiste a un maggiore accentramento delle prerogative statali in materia, in quanto viene previsto il principio per il quale qualunque riproduzione di un bene culturale deve essere autorizzata dall'autorità competente. Veniva quindi meno il distinguo previsto in precedenza circa lo scopo della riproduzione dell'opera d'arte presente nelle collezioni museali: l'uso per fini privati o di studio valeva soltanto per l'esonero dal pagamento del canone. È nel 2014 che il legislatore italiano interviene nuovamente sulla materia, approvando il D.L. 31 maggio, n. 83²⁵, che autorizza la libera riproduzione per quelle riproduzioni effettuate "senza scopo di lucro, neanche indiretto, per finalità

²⁰ Trattasi della Legge 14 gennaio 1993, n. 4; conversione con modificazioni del D.L. 14 novembre 1992, n. 433, recante misure urgenti per il funzionamento dei musei statali. Disposizioni in materia di biblioteche statali e di archivi di Stato.

²¹ L'art. 4, comma 1 della L. n. 4/1993 (Legge Ronchey) prevede "Presso gli istituti di cui all'art. 3 [musei, biblioteche e archivi di Stato] sono istituiti i seguenti servizi aggiuntivi, offerti al pubblico a pagamento: a) servizio editoriale e di vendita riguardante le riproduzioni di beni culturali e la realizzazione di cataloghi ed altro materiale informativo; (...)".

²² Si veda il D.M. per i beni culturali e ambientali 31 gennaio 1994, n. 171, "Regolamento recante determinazione di indirizzi, criteri e modalità per la gestione del servizio editoriale e di vendita riguardante le riproduzioni di beni culturali e la realizzazione di cataloghi ed altro materiale informativo, dei servizi riguardanti i beni librari e archivistici per la fornitura di riproduzioni e il recapito nell'ambito del prestito bibliotecario, nonché dei servizi di caffetteria, di ristorazione, di guardaroba e di vendita di altri beni correlati all'informazione museale presso i musei, le gallerie, gli scavi archeologici, le biblioteche e gli archivi di Stato e gli altri istituti dello Stato consegnatari di beni culturali", art. 9.

²³ Si veda D.M. per i beni culturali e ambientali n. 171/1994, art. 18. Il Tariffario per la determinazione di canoni, corrispettivi e modalità per le concessioni relative all'uso strumentale e precario dei beni in consegna al Ministero di cui all'art. 18 è stato emanato lo stesso anno con il D.M. 8 aprile 1994.

²⁴ *Ibidem*, art. 19, D.M. per i beni culturali e ambientali n. 171/1994.

²⁵ D.L. 31 maggio 2014, n. 83 recante "Disposizioni urgenti per la tutela del patrimonio culturale, lo sviluppo della cultura e il rilancio del turismo", convertito in L. 29 luglio 2014, n. 106.

di studio, ricerca, libera manifestazione del pensiero o espressione creativa, promozione della conoscenza del patrimonio culturale”²⁶. A partire dal 2014, quindi, in Italia le riproduzioni (anche digitali) dei beni culturali effettuate per scopi di lucro sono soggette ad autorizzazione preventiva e al pagamento di un canone di concessione. I corrispettivi dovuti, ai sensi dell’art. 108 del *Codice dei beni culturali*, comma 1, «sono determinati dall’autorità che ha in consegna i beni tenendo anche conto: a) del carattere delle attività cui si riferiscono le concessioni d’uso; b) dei mezzi e delle modalità di esecuzione delle riproduzioni; c) del tipo e del tempo di utilizzazione degli spazi e dei beni; d) dell’uso e della destinazione delle riproduzioni, nonché dei benefici economici che ne derivano al richiedente». Se ne deduce, quindi, che i singoli istituti culturali statali (ivi compresi i musei) hanno la facoltà di determinare – tenuto conto delle indicazioni generali previste dalla normativa di settore – l’ammontare del corrispettivo da richiedere per autorizzare la riproduzione a fini di lucro dei beni culturali in loro consegna.

Come si può evincere dalla ricostruzione dell’evoluzione regolamentare in tema di riproduzione dei beni culturali, in Italia vige un controllo sull’uso delle immagini di questi oggetti che trova la sua origine nelle disposizioni di tutela del patrimonio culturale. Le più recenti pronunce giurisprudenziali, infine, si stanno orientando verso il riconoscimento di un vero e proprio “diritto all’immagine dei beni culturali”, che si concretizza con la protezione degli usi delle loro riproduzioni, a completamento e come estensione della protezione della loro integrità fisica nonché della funzione sociale assolta dal patrimonio culturale²⁷.

Questa particolare tipologia di controllo del patrimonio culturale pone l’Italia in una situazione di eccezione rispetto alla maggior parte degli altri ordinamenti dove lo Stato (e per il suo tramite i musei nazionali) non può rivendicare alcun diritto sull’uso delle riproduzioni dei beni culturali di proprietà pubblica, una volta che le loro immagini rientrano nel c.d. “libero dominio”. La differenza sostanziale risiede, quindi, nell’impossibilità di porre sotto controllo le riproduzioni di opere d’arte che non siano più protette da *copyright* (come gran parte delle opere facenti parte delle collezioni dei musei nazionali, essendo passati oramai settant’anni dopo la morte dell’autore).

²⁶ Comma 3-*bis* dell’art. 108 CBC, così come introdotto dal D.L. n. 83/2014. L’art. 108 del Codice dei beni culturali e del paesaggio è stato nuovamente novellato dall’art. 1, comma 171, L. 4 agosto 2017, n. 124 ove si prevede l’obbligo del pagamento del canone non solamente previa specifica richiesta di autorizzazione per la riproduzione, ma anche laddove quest’ultima sia stata già eseguita.

²⁷ Questo orientamento è stato ricostruito in Pirri Valentini A., “La riproduzione dei beni culturali: tra controllo pubblico e diritto all’immagine”, *Giornale di Diritto Amministrativo*, 2023, 2, pp. 251-261.

Il quadro regolamentare vigente in Gran Bretagna aderisce al modello appena esposto, prevedendo una disciplina di tutela che fa riferimento soltanto al bene culturale inteso nella sua materialità e no, anche, alle riproduzioni (digitali o meno) della sua immagine. Un articolo pubblicato su *The Art Newspaper* del 28 novembre 2017 (“UK Museums’ Right to Charge Image Fees Is Called into Question”, di Ivan Macquisten) riporta le opinioni di diversi esperti legali, i quali confermano come non soltanto nel Regno Unito non sia previsto alcun controllo sull’uso delle immagini dei beni appartenenti al patrimonio culturale nazionale, ma addirittura i musei non avrebbero nemmeno la titolarità per rilasciare licenze volte alla creazione di nuove riproduzioni di tali beni («UK museums do not hold the copyright to license new photographs of historic works of art in their collections»). Tale orientamento è andato affermandosi anche in seguito a un importante movimento di opinione che richiedeva l’abolizione dei canoni per l’uso di immagini di opere d’arte non più protette dal diritto d’autore, in quanto tale richiesta di pagamento avrebbe posto «a serious threat to art history».

A questo orientamento più liberale sembra aderire anche il legislatore europeo, il quale nella “Direttiva sul diritto d’autore e sui diritti connessi nel mercato unico digitale”²⁸ del 2019 afferma (par. 53) come «nel settore delle arti visive, la circolazione di riproduzioni fedeli di opere di dominio pubblico favorisce l’accesso alla cultura, la sua promozione e l’accesso al patrimonio culturale. Nell’ambiente digitale, la protezione di tali riproduzioni attraverso il diritto d’autore o diritti connessi è incompatibile con la scadenza della protezione del diritto d’autore delle opere».

Vi è, quindi, una differenza strutturale, di fondo, che si può ravvisare nei due modelli appena esposti: nel primo (adottato in Italia) le immagini delle opere d’arte sono tutelate anche dopo lo scadere del diritto d’autore per il tramite di un diritto pubblico di tutela che pone in capo agli istituti museali la facoltà di autorizzare le riproduzioni dei beni in propria custodia, nonché di determinarne il corrispettivo. Nel modello adottato in Gran Bretagna, invece, le riproduzioni tanto delle opere d’arte quanto dei beni culturali sono tutelate unicamente da una disciplina privatistica, quella inerente al diritto d’autore. Questo vuol dire quindi che i musei nazionali non hanno la facoltà di disciplinare (autorizzando o negando) le riproduzioni delle opere presenti nelle loro collezioni una volta passati settant’anni dopo la morte dell’autore.

Quanto appena esposto circa l’utilizzo delle immagini dei beni appartenenti al patrimonio culturale è valido per le diverse tipologie di

²⁸ Trattasi della Direttiva (UE) 2019/790 del Parlamento europeo e del Consiglio del 17 aprile 2019.

riproduzioni possibili, a prescindere della tecnologia utilizzata per riprodurre l'immagine del bene o disciplinarne la diffusione e l'uso. L'avanzare della tecnologia permette ora di avere delle riproduzioni sempre più fedeli e sempre più simili agli originali delle opere custodite nei musei ma, al di là dello strumento tecnico impiegato, i parametri da prendere in considerazione nel valutare l'attività condotta dagli istituti culturali come più o meno lecita rimangono quelli sopra delineati, a prescindere dal fatto che la riproduzione avvenga in formato analogico, digitale, attraverso dei *Non Fungible Token* (NFT) o con l'uso di altri software.

4.2 NFT E ALTRE RIPRODUZIONI DIGITALI DI BENI CULTURALI: QUALE LIBERTÀ DI INIZIATIVA HANNO I MUSEI PUBBLICI?

L'uso della tecnologia digitale applicata al mondo dell'arte non è certo una novità, così come la tendenza di alcuni artisti nel mettere in crisi alcuni concetti che, storicamente, vengono associati all'opera d'arte quali l'unicità, la materialità o l'autorialità²⁹. Eppure, se oramai l'idea che l'arte possa essere creata anche attraverso *medium* non tradizionali, quali ad esempio il digitale; l'esistere sottoforma di multipli, si pensi alle fotografie o alle serigrafie d'autore; o se la scissione dal binomio autorialità-intervento fisico della mano dell'artista sull'opera è oramai accettata tanto a livello istituzionale³⁰ che di critica, si hanno più difficoltà quando questi "nuovi paradigmi" del fare o del diffondere arte vengono accostati ai capolavori dell'arte classica.

Diverse sono le iniziative di musei che nel mondo hanno intrapreso delle attività di riproduzione digitale delle opere custodite all'interno delle proprie collezioni, nella maggior parte per il tramite della tecnologia *blockchain*, creando dei *Non Fungible Token* (NFT). È quanto accaduto nel Regno Unito dove il British Museum ha stipulato un accordo con la start up francese *La Collection* per la creazione di una collezione di NFT in occasione e in parallelo alla mostra di Katsushika Hokusai, svoltasi nel museo londinese dal 30 settembre 2021 al 31 gennaio 2022. L'accordo in questo caso prevedeva che, per ogni vendita di un NFT contenente la riproduzione di un'opera di Hokusai, una copia sarebbe rimasta al British Museum al quale, in aggiunta, spettava anche il 10% delle *royalty* calcolate sul prezzo di vendita. Oltre alle possibili motivazioni dettate dal ricavo economico, tale operazione è stata adottata dall'istituzione museale britannica anche per diversifi-

²⁹ Si rimanda a Ajani G., Donati A., *I diritti dell'arte contemporanea*, Torino, Allemandi, 2012; Donati A., *Law and art: diritto civile e arte contemporanea*, Milano, Giuffrè, 2012; Ickowicz J., *Le droit après la dématérialisation de l'oeuvre d'art*, Parigi, Les presses du réel, 2013.

³⁰ Basti pensare che tra i Musei autonomi istituiti dal Ministro della Cultura in Italia, dal 2021 (DPCM n. 123 del 24 giugno) vi è anche il Museo dell'Arte Digitale.

care i mezzi di fruizione e accesso delle opere d'arte esposte³¹. Questa autonomia dei musei britannici si inserisce, così come evidenziato dal caso analizzato nella sezione precedente, in un contesto tanto di regole quanto di tradizioni politiche che vedono le istituzioni culturali in possesso di un'ampia autonomia rispetto al potere centrale. Nel caso della mostra di Hokusai organizzata al British Museum, ad esempio, che la scelta presa dal *Board of Trustees* di creare e vendere NFT delle opere fosse effettivamente motivata in prima battuta dall'interesse di raggiungere nuovi pubblici piuttosto che da quello di ottenere introiti extra non ha costituito motivo di approfondimento o intervento da parte dell'amministrazione.

Nel contesto italiano emblematico è il caso scoppiato in seguito all'accordo quinquennale siglato nel 2016 tra le Gallerie degli Uffizi e l'azienda Cinello per la creazione di riproduzioni digitali di alcune opere presenti nelle collezioni del Museo fiorentino. In particolare, nota è la vicenda che ha visto la vendita, nel 2021, di una riproduzione dell'opera *Sacra Famiglia* di Michelangelo, anche conosciuta come *Tondo Doni*, per un valore di 240mila euro. Tale operazione ha generato una fortissima attenzione mediatica alla quale è seguito l'intervento del Ministero della Cultura (anche MiC), il quale, in via precauzionale, nel 2022 ha invitato i direttori dei musei nazionali autonomi ad astenersi dal prendere nuove iniziative di questo tipo, almeno fino a quando non sarebbero state adottate alcune direttive in grado di stabilire una linea di condotta comune per quanto riguarda la creazione e diffusione di riproduzioni digitali di beni culturali. Questo episodio mette in luce diversi aspetti che meritano ulteriore attenzione, quali: una scarsa predisposizione alla c.d. "rivoluzione digitale"; una separazione ancora netta tra istanze di protezione e valorizzazione del patrimonio culturale e l'atteggiamento pubblico nei confronti delle fonti di finanziamento di cui dispongono gli istituti culturali nazionali.

Rispetto al primo punto, appare utile menzionare come la quasi totalità degli articoli riportanti la vicenda, pubblicati sia in Italia che all'estero, fossero in parte errati in quanto riportavano la creazione e la vendita di un NFT dell'opera michelangelesca, mentre la tecnologia utilizzata per la riproduzione digitale del *Tondo Doni* degli Uffizi, e quindi anche il prodotto finale, era di tipo completamente diverso e con diverse conseguenze in termini di diffusione e utilizzo. Quello prodotto dall'azienda Cinello è infatti un DAW® (*Digital Art Work*), un'edizione digitale limitata e brevettata in tutto il mondo che garan-

³¹ Come riportato da *The Art Newspaper*, il 24 settembre 2021 nell'articolo "British Museum to Sell NFTs of 200 Hokusai Works - Including The Great Wave", il responsabile delle concessioni per le riproduzioni del British Museum, Craig Bendle, ha affermato: «It is so important that as a museum we continually adapt to new markets and find new ways of reaching people that we may not reach through traditional channels».

tisce l'unicità del file, senza dover dipendere da nessuna *blockchain*. I *Digital Art Work* sono quindi dei prodotti ibridi, frutto di una tecnologia specificatamente progettata e brevettata da Cinello in grado di vincolare e legare la componente digitale ai dispositivi utilizzati per la sua visualizzazione attraverso un sistema di crittografia; questo sistema protegge il file (il contenuto), ne impedisce la copia o la moltiplicazione indebita e permette di avere un numero limitato di copie individuabili attraverso il numero di edizione. Nello specifico, chi acquista un DAW ottiene quindi sia dei componenti fisici che digitali: i primi consistono in un dispositivo hardware, un monitor e una cornice di creazione artigianale, i secondi si sostanziano invece in un software in grado di generare l'immagine dell'opera e in un certificato che attesta l'unicità del DAW. Un siffatto dispositivo permette di creare un nuovo esemplare originale (diverso, ovviamente, dal bene culturale originale), di garantirne l'autenticità e di avere un prodotto di pregio artigianale grazie alla consegna della cornice. Così come hanno avuto modo di puntualizzare due rappresentanti di Cinello, Franco Losi - amministratore delegato e fondatore - e Alessandro Cavallini - direttore ricerca e sviluppo - nel corso di un'audizione sull'uso dei certificati digitali di unicità nell'arte svoltasi alla Camera dei deputati il 30 giugno 2022, il: «Tondo Doni non ha riguardato gli NFT, la tecnologia è del tutto diversa. (...). Gli NFT sono degli asset digitali creati sulla rete *blockchain* che possono far riferimento a un altro bene, sia fisico che digitale, ma questa tecnologia non garantisce l'unicità del file, che quindi può essere copiato, scaricato, distribuito». Ancora in occasione di questa audizione, i rappresentanti di Cinello hanno avuto modo di ribadire come uno degli scopi principali alla base del progetto intrapreso con le Gallerie degli Uffizi è proprio quello di contribuire all'affermazione di una cultura digitale, identificando in questo lo scoglio maggiore di tutta l'operazione. Gli ostacoli alla possibilità di creare riproduzioni digitali di beni culturali non sarebbero da rinvenire, quindi, né in difficoltà di natura tecnologica né in divieti normativi, visto che la creazione della riproduzione digitale del *Tondo Doni* è avvenuta all'interno del quadro di regole in vigore, avendo ottenuto dal Museo che ha in custodia il bene il permesso necessario per utilizzare le immagini dell'opera, dietro il pagamento di un canone³².

Tale aspetto si collega al secondo punto sopra menzionato, ovvero il contrasto, in alcuni contesti più che in altri, tra la funzione di protezione e quella di valorizzazione del patrimonio culturale in quanto quest'ul-

³² «Il nostro meccanismo è talmente virtuoso che è precluso solamente da un fatto culturale; ci abbiamo messo cinque anni a far capire che ciò che facevamo era di valore; molto di più in Italia che all'estero. Bisognerebbe consentire all'Italia di prendere la leadership in questo settore: l'Italia avrebbe un altissimo potenziale di contenuti da mettere a disposizione», Franco Losi, durante l'audizione alla Camera dei deputati tenutasi il 30 giugno 2022. La registrazione dei lavori è disponibile online al sito: <https://webtv.camera.it/evento/21013>.

tima viene (ancora) spesso associata allo sfruttamento commerciale *tout court* dei beni culturali, mentre la prima è sovente ancorata a una visione “statica” di preservazione del patrimonio. Uno dei fattori che ha contribuito alla creazione del caso mediatico intorno alla riproduzione digitale del *Tondo Doni* è stato, infatti, proprio l’aspetto economico legato a questa operazione, ritenuto da diverse testate giornalistiche sfavorevole nei confronti del Museo fiorentino. Secondo i termini dell’accordo stipulato tra gli Uffizi e Cinello, quest’ultima avrebbe versato all’istituto museale la metà del ricavato dalla vendita (il cui prezzo è stato stabilito di comune intesa tra le parti) della riproduzione digitale del bene culturale, al netto dei costi sostenuti per la sua produzione. Essendo il DAW del *Tondo Doni* stato venduto ad un collezionista privato per duecentoquarantamila euro, a cui vengono sottratti centomila euro per la produzione, è stato stimato che le Gallerie degli Uffizi hanno avuto un ricavo pari a settantamila euro. Trattasi di una fonte di ricavo non irrilevante per un museo pubblico e, soprattutto, avrebbe potuto rappresentare un modello di gestione (anche economica) adottabile sia da altre istituzioni culturali, nonché una tipologia di partnership replicabile anche da altre aziende specializzate nella creazione di riproduzioni digitali di opere d’arte. Si è trattato, in definitiva, della concessione di una licenza d’uso che si inserisce nella regolare attività che il servizio permessi degli Uffizi porta avanti all’interno del dipartimento di valorizzazione e strategie economiche del Museo. Ai sensi della normativa codicistica ricostruita di sopra, qualsiasi utilizzo ai fini commerciali dell’immagine di un bene culturale deve essere autorizzata da parte dell’istituto che lo ha in custodia, il quale – accertatosi che la riproduzione non leda il “diritto d’immagine” del bene stesso – rilascia il permesso e stabilisce l’ammontare del canone dovuto. Vista in questa prospettiva, quindi, la concessione per la riproduzione digitale di un bene culturale ben rientra nelle centinaia di provvedimenti emessi dall’ufficio permessi ogni anno (si pensi che solo nel 2019 gli Uffizi hanno rilasciato 445 autorizzazioni per l’uso delle immagini dei beni in loro custodia). Rileva sottolineare, infine, come la concessione dei diritti di riproduzione di un bene culturale non comporti normalmente, per il museo detentore dell’opera, un ritorno di tipo economico derivante dallo sfruttamento commerciale dell’immagine concessa.

La terza dimensione che viene in evidenza dall’analisi del caso degli Uffizi è quella che riguarda la risposta istituzionale. In seguito alla diffusione della notizia della vendita della copia digitale del *Tondo Doni*, il Ministero della Cultura italiano, per il tramite della Direzione Generale Musei, ha infatti invitato «i siti museali e archeologici a sospendere i contratti con le società tecnologiche riguardanti la riproduzione digitale delle opere delle proprie collezioni»³³. Nello stesso anno, infine, e per comprendere

³³ “La Direzione Generale dice stop agli NFT: i musei pubblici sospendano i contratti”, *Exibart*, 15 luglio 2022.

in che modo regolamentare il «tema degli NFT (*Non Fungibile Token*), la cui complessità necessita di un approccio ermeneutico scrupoloso e necessariamente multidisciplinare, al fine di poterne compiutamente regolamentare ogni aspetto giuridico e normativo»³⁴ veniva attivata presso il Ministero della Cultura «una commissione di esperti con il compito di supportare l'attività di regolamentazione della produzione dell'arte digitale, mediante uno studio approfondito del tema nelle sue molteplici sfaccettature»³⁵. È lo stesso direttore generale musei del MiC, Massimo Osanna, a confermare durante l'audizione alla Camera dei deputati svoltasi il 30 giugno 2022, come tale commissione fosse stata ritenuta necessaria per «far fronte a una richiesta incessante di NFT ai nostri musei. (...). Negli ultimi anni la vendita di alcuni NFT nel mondo del collezionismo dell'arte digitale ha suscitato attenzione su questa tecnologia che di recente ha trovato applicazione anche nel mondo fisico e anche per quanto riguarda i beni culturali. Vista la disomogeneità nell'ambito della risposta data dalle nostre istituzioni culturali è partita una nota per fermare tutte le iniziative dei singoli musei per affrontare il problema da un punto di vista omogeneo». L'appello istituzionale che si è quindi rivolto agli istituti culturali italiani, compresi quelli dotati di autonomia speciale, sottolinea come sia «importante, prima di intraprendere azioni come quelle degli Uffizi, acquisire una serie di informazioni diverse, come accertarsi chi sia il committente, identificare i possibili conflitti di interesse, ottenere informazioni dettagliate sul progetto e sui ritorni economici e culturali che ne derivano. Gli istituti dovranno rispettare il decoro delle proposte; l'uso delle immagini deve essere non esclusivo; analizzare le tecnologie proposte per scongiurare che le stesse non siano invasive sui beni culturali e, nel caso di offerta al pubblico di NFT, recuperare informazioni dettagliate sulle piattaforme per evitare fenomeni di riciclaggio». Dalla direzione generale del MiC, infine, viene avanzata l'ipotesi di «valutare la possibilità di creare internamente all'Amministrazione un sistema che metta a frutto, senza sfruttare, l'enorme potenzialità del nostro patrimonio culturale»³⁶. Quest'ultima indicazione parrebbe indicare un favore verso la riproduzione digitale dei beni culturali ad opera dell'attore pubblico in quanto, così facendo, tale operazione non comporterebbe un ritorno economico per soggetti privati e, inoltre, garantirebbe un controllo maggiore circa l'utilizzo che, di queste riproduzioni, se ne potrebbe fare.

³⁴ Si veda Risposta scritta del MiC pubblicata Giovedì 4 novembre 2021 nell'allegato al bollettino in Commissione VII (Cultura) 5-07004, <https://www.beniculturali.it/comunicato/risposta-scritta-pubblicata-giovedi-4-novembre-2021-nellallegato-al-bollettino-in-commissione-vii-cultura-5-07004>.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Così Massimo Osanna, estratto dall'audizione presso la Commissione cultura della Camera dei deputati del 30 giugno 2022.

5. Conclusioni

Sia in Inghilterra che in Italia le pressioni sui musei nazionali pubblici per attrarre fondi privati sono aumentate, soprattutto a causa dei vincoli sui finanziamenti pubblici e delle crescenti richieste rispetto alle loro risorse. Allo stesso modo, le opportunità e gli incentivi per attirare finanziamenti privati sono aumentati, comprese le politiche governative e i cambiamenti istituzionali. Infatti, in entrambi i paesi, i musei nazionali pubblici hanno aumentato l'autofinanziamento, cercando sponsorizzazioni private e filantropia, nonché vendendo beni e servizi, non senza generare controversie: nonostante i musei attirino un numero limitato di persone e siano legalmente autonomi, rimangono istituzioni con un'elevata visibilità e, anche per questo, soggette a scrutinio, commenti e dispute pubbliche. Paradossalmente, potrebbe essere proprio l'autonomia dei musei ad aumentare la loro vulnerabilità alle critiche e alle proteste pubbliche.

Tuttavia, la natura delle controversie politiche riguardanti il finanziamento privato e soprattutto le reazioni ad esse sono di diversa natura in Inghilterra e in Italia. Nel primo caso, il governo non è intervenuto quando i musei hanno affrontato proteste pubbliche e critiche provenienti dalla società civile. Piuttosto, hanno sottolineato che i musei erano autonomi e, in quanto tali, prendevano decisioni in autonomia. Al contrario, in Italia, nel momento in cui sono state avanzate critiche dai media e da altri gruppi, il governo è intervenuto rapidamente, riducendo l'autonomia dei musei e adottando nuove politiche per le riproduzioni digitali. È possibile quindi vedere come i due paesi analizzati presentino due modelli diversi per quanto riguarda l'autonomia lasciata dall'amministrazione centrale nei confronti dei propri istituti culturali (autonomi): mentre in Italia il MiC mantiene su questi uno stretto controllo, intervenendo nelle politiche di gestione finanziaria interna, in Inghilterra i musei statali godono di un'autonomia decisamente maggiore. Quindi, la natura della politicizzazione e i suoi effetti sull'autonomia dei musei e sulla raccolta di fondi privati differiscono sostanzialmente.

Vi sono molti fattori che potrebbero spiegare queste differenze, ma tre sono i principali: le strutture istituzionali, le tradizioni e le idee. In termini di strutture istituzionali, i musei italiani rimangono parte del Ministero della Cultura, con la maggior parte del loro personale disciplinato in termini di funzione pubblica, fortemente regolamentato dalla legge, offrendo molte opportunità e pressioni per il governo di formulare politiche attraverso la definizione di regole e norme. Al contrario, mentre un quadro giuridico disciplina i musei nazionali in Inghilterra, la regolamentazione dettagliata non avviene attraverso la legislazione. Inoltre, in Inghilterra esistono forti tradizioni di musei che operano in autonomia dal governo e mostrando addirittura sospetto rispetto al suo controllo centralizzato, mentre i musei autonomi in Italia sono

di recente creazione e vanno contro lo sviluppo della responsabilità nazionale nella cura del patrimonio che risale all'unificazione. Infine, le idee differiscono, con un potente movimento verso il "new public management" in Inghilterra dagli anni Ottanta, mentre gli argomenti secondo i quali la cultura dovrebbe rimanere pubblica, parte dei diritti costituzionali e separata dal settore privato rimangono potenti in Italia.

Tuttavia, nonostante le differenze, il finanziamento privato dei musei nazionali pubblici è aumentato negli ultimi anni sia in Inghilterra che in Italia. Dati i probabili futuri vincoli al finanziamento pubblico, questa tendenza sembra destinata a continuare. Come mostra l'analisi, il finanziamento privato non è solo una questione finanziaria o economica, ma anche legale e politica. La principale questione politica sarà quale regolamentazione verrà applicata e come saranno affrontate le inevitabili questioni politiche.

Rivista di Politica Economica

La Rivista di Politica Economica è stata fondata nel 1911 come “Rivista delle società commerciali” ed ha assunto la sua attuale denominazione nel 1921. È una delle più antiche pubblicazioni economiche italiane ed ha sempre accolto analisi e ricerche di studiosi appartenenti a diverse scuole di pensiero. Nel 2019 la Rivista viene rilanciata, con periodicità semestrale, in un nuovo formato e con una nuova finalità: intende infatti svolgere una funzione diversa da quella delle numerose riviste accademiche a cui accedono molti ricercatori italiani, scritte prevalentemente in inglese, tornando alla sua funzione originaria che è quella di discutere di questioni di politica economica, sempre con rigore scientifico. Gli scritti sono infatti in italiano, più brevi di un paper accademico, e usano un linguaggio comprensibile anche ai non addetti ai lavori. Ogni numero è una monografia su un tema scelto grazie ad un continuo confronto fra l'editore e l'*Advisory Board*. La Rivista è accessibile online sul sito di Confindustria.

Redazione Rivista di Politica Economica

Viale Pasteur, 6 - 00144 Roma (Italia)

e-mail: rpe@confindustria.it

<https://www.confindustria.it/home/centro-studi/rivista-di-politica-economica>

Direttore responsabile

Silvia Tartamella

Coordinamento editoriale ed editing

Gianluca Gallo

Paola Centi

Adriana Leo

La responsabilità degli articoli e delle opinioni espresse è da attribuire esclusivamente agli Autori. I diritti relativi agli scritti contenuti nella Rivista di Politica Economica sono riservati e protetti a norma di legge. È vietata la riproduzione in qualsiasi lingua degli scritti, dei contributi pubblicati sulla Rivista di Politica Economica, salvo autorizzazione scritta della Direzione del periodico e con l'obbligo di citare la fonte.

Edito da:



Confindustria Servizi S.p.A.

Viale Pasteur, 6 - 00144 Roma