

Direttore Vittorio Ripa di Meana

Comitato dei garanti Carlo Giulio Argan, Carlo Maria Badini, Bruno Cagli, Massimo Fichera, Giuseppe Galasso, Roberto Mazzotta, Antonio Pedone, Romano Prodi, Bruno Visentini, Renzo Zorzi

Comitato di redazione Paolo Leon  
Maria Chiara Turci (direttore responsabile)  
Francesco Vincitorio

Segreteria di redazione Associazione per l'Economia della Cultura, via Zanardelli 34, 00186 Roma - tel. 06/6872849 (e fax). *Manoscritti, libri per recensione ed altre comunicazioni di carattere redazionale vanno inviati all'attenzione del direttore responsabile. La riproduzione totale o parziale del contenuto della rivista è ammessa con obbligazione di citazione.*



Economia della Cultura, rivista quadrimestrale  
Autorizzazione n° 00215/91 del 17.04.91 del Tribunale di Roma

Questo numero è stato redatto al 31 luglio 1991

Realizzazione, amministrazione e pubblicità Marsilio Editori S.p.A.  
Marittima - Fabbricato 205 - 30135 Venezia  
Tel. 041/5227822 - fax 041/5238352

Direzione editoriale Mario Sisti

Coordinamento editoriale Annalisa Longega

Coordinamento, promozione e pubblicità Nicoletta Dallari

Servizio abbonamenti Rita Perrella

Progetto grafico Tapiro

Stampa Ergon s.r.l. - Ronchi dei Legionari (GO)

Distribuzione nelle librerie Messaggerie libri S.p.A.  
Via G. Gargano, 32 - 20141 Milano  
Tel. 02/8438141

Abbonamenti Versamenti a favore di Marsilio Editori S.p.A. - Marittima - Fabbricato 205 - 30135 Venezia, da effettuarsi a mezzo c/c postale n. 222307, assegno bancario, vaglia postale, carta di credito American Express, Visa o CartaSi, (indicando n. conto e scadenza), bonifico bancario su c/c n. 410/2804-60 presso la sede di Venezia del Banco di Sicilia, assegno internazionale, vaglia postale internazionale.

Abbonamento annuo (3 numeri) L. 45.000 - Estero L. 90.000  
Spedizione in abbonamento postale gruppo IV  
Pubblicità inferiore al 70%

ISBN 88-317-5632-X

La rivista viene pubblicata con la collaborazione della Systems and Management S.p.A. - Torino

# Economia della Cultura

7 Vittorio Ripa di Meana *Editoriale*

## SAGGI

- 8 Giuseppe Galasso *Definire i beni culturali. Spunti e appunti*  
24 Paolo Leon *Beni culturali: il dilemma tra Stato e mercato*  
32 Xavier Dupuis *Spettacolo dal vivo, cultura e neoliberalismo*  
50 Andrea Emiliani *1993: la questione del patrimonio artistico italiano*

## NOTE

- 66 Carla Bodo *La politica culturale negli organismi internazionali*  
68 Sergio Masini *Cultura tra pubblico e privato: aspetti giuridico-istituzionali*  
70 Paolo Galluzzi *Per un'occasione scientifica degli "studia humanitatis"*  
72 Franco Tassinari *Statistiche per la cultura: la produzione libraria*

## RUBRICHE

- 76 *Beni culturali*  
79 *Beni librari*  
80 *Spettacolo dal vivo*  
82 *Arti visive*  
84 *Patrimonio urbano*  
86 *Notiziario internazionale*

## RECENSIONI

- 88 *Libri*  
91 *Articoli di riviste*

Rivista quadrimestrale dell'Associazione per l'Economia della Cultura  
Anno 1, n. 1, 1991



6 Note di  
redazione

“Economia della Cultura” viene realizzata dopo una riflessione prolungata a cui hanno contribuito con specifica e competente attenzione Luciano Angelino, Carla Bodo, Andrea Emiliani, Cecilia Gobbi, Fabio Isman, Paolo Leon, Vincenzo Monaci, Stefano Rolando, Maria Chiara Turci e Renzo Zorzi, e, preminentemente, con particolare decisione e convinzione, Francesco Vincitorio.

La ricerca di un equilibrio nella molteplicità delle problematiche legate ai diversi comparti culturali e l'esigenza di specificità nel dibattito politico-amministrativo hanno guidato la riflessione per individuare i contenuti della rivista. Qualche esperienza compiuta in precedenza - quale la rivista “Ippogrifo” dell'Istituto dei beni culturali della Regione Emilia-Romagna a cui vari membri dell'Associazione non hanno lesinato contributi costruttivi - ha ulteriormente incoraggiato il progetto a favore dell'iniziativa.

Si è individuato nella proposizione di *Saggi* lo spazio per un dibattito articolato, incalzante e aperto anche ai contributi internazionali, cui fa seguito una vigile e continua lettura metodologico-analitica dei temi politici, istituzionali, legislativi e statistici della cultura, presentata in *Note*. Le problematiche emergenti dei differenti comparti culturali sono seguite con assidua cura, su spoglio di stampa eseguito da giovani collaboratori e di esse si dà conto nelle *Rubriche. Recensioni* di libri e di articoli di altre riviste specializzate sono predisposte, per lo più, in stretta connessione con gli argomenti dei *saggi* e delle *note*.

La redazione della rivista si propone quale luogo aperto su cui far convergere richieste di informazioni e al quale far pervenire proposte e contributi per ampliare i temi all'attenzione di “Economia della Cultura”.

(M.C.T.)

*“Noi abbiamo per fermo però, che l'Italia debba tenersi soprattutto all'unisono con l'Europa, e non accarezzare altro nazional sentimento che quello di serbare un nobile posto nell'associazione scientifica dell'Europa e del Mondo. I popoli debbono farsi continuo specchio fra loro, perché li interessi della civiltà sono solidari e comuni; perché la scienza è una, l'arte è una, la gloria è una”.*

(Carlo Cattaneo)

Ragionare di estetica, di scienza e di economia, oltre ad interpretare modelli di creatività, armonie del numero o risultati di geniali intuizioni, ed anche ricercare bellezza nella scienza, significa percorrere il cammino della interpretazione economica delle varie attività che concorrono a questi esiti.

Da questo ragionare ci siamo sentiti attratti per rispondere a una pluralità di interrogativi, sempre più attuali. Quale è il significato di “economia della cultura”? Che cosa hanno da dire gli economisti sulla cultura? Quale ruolo potrà svolgere la cultura nel percorso di integrazione continentale in corso in Europa? Ed a livello internazionale? Per chi e per quali fini si analizzano in chiave economica i campi assai differenziati della cultura? La rivista “Economia della Cultura” vuole essere uno strumento di risposta, ad essa si è messo mano su pervicace progetto dei miei predecessori alla presidenza della Associazione, Giuseppe Galasso e Renzo Zorzi.

Con entusiasmo e fiducia nell'avvio di un dialogo sempre più aperto ed intenso mi appresto a dirigere questa rivista per conto della stessa Associazione, e desidero anzitutto formulare un esplicito invito ad utilizzare lo spazio di dibattito che la rivista intende costituire.

Nel delineare i contenuti, conseguenti ai molteplici comparti della cultura, che vanno dallo spettacolo dal vivo al patrimonio - inteso in senso ampio fino a portare attenzione ai beni librari ed ai manufatti urbani -, alle arti visive, ai mezzi di comunicazione ed all'industria della cultura, si è prefigurato di seguire con atteggiamento vigile e costruttivo le decisioni della pubblica amministrazione, ed anche sotto questo aspetto, così cruciale per il paese, mi auguro di ottenere la collaborazione di tutti coloro che partecipano al suo, spesso troppo lento, progresso.

Né si vuol tralasciare ogni spazio ed ogni azione e - in primis - qualunque utile informazione per favorire l'ancoraggio con le iniziative associative europee di eguali intenti.

La rivista prende avvio con la garanzia di un comitato di esponenti di rilievo del mondo culturale ed economico, ai quali va il mio vivo ringraziamento.

Debbo, infine, dare testimonianza della piena volontà e del sostegno di tutti i membri dell'Associazione, mentre una particolare menzione spetta ai membri del Comitato direttivo ed ai soci - che di volta in volta hanno partecipato ai lavori con specifiche competenze - per aver agevolato e reso possibile la realizzazione dell'iniziativa.

7 Editoriale

VITTORIO RIPA  
DI MEANA



8 Definire  
i beni  
culturali.  
Spunti  
e appunti

GIUSEPPE GALASSO

*Ordinario di Storia  
medioevale e moderna  
all'Università di Napoli.  
Accademico dei Lincei.  
Deputato al Parlamento*

SULLA DEFINIZIONE

Tentare una definizione specifica di ciò che è "bene culturale" è impresa seducente, anche se certo non sono le definizioni quelle che mancano nella letteratura e nel dibattito relativi al problema. Ma è anche necessario? Dal punto di vista giuridico-amministrativo, non v'è dubbio; e neppure dal punto di vista dei rapporti economici che intorno ai beni culturali possono nascere e nascono, o ancora da altri punti di vista. Dubbio è, invece, che sia necessario dal punto di vista più propriamente, e appunto, "culturale". Da questo punto di vista, infatti, la definizione è un prodotto costante della storia; è un affiorare continuo di criteri e di elementi, e anche, all'opposto, una dissoluzione continua di criteri e di elementi.

Noi parliamo oggi di "beni culturali" a proposito di opere, manufatti, oggetti, dei quali fino a qualche decennio fa non si sarebbe fatto quasi alcun conto. E ne parliamo perché si sono diffuse la teoria e la storiografia della "cultura materiale", la visione del pluralismo culturale come elemento di un giudizio di valore, l'eclissi dell'eurocentrismo, la valorizzazione del "popolare" e del "subalterno", e così via. Non è detto che sarà sempre così. La curva seguita nell'approccio al problema di una definizione di "bene culturale" tra la fine del XIX e la fine del XX secolo può ulteriormente allargarsi o anche restringersi o mutare corso e direzione. Né voglio dire, con ciò, che quanto è fatto da un'epoca venga fatalmente disfatto dalla successiva. Non è mai così. Nelle concezioni delle epoche posteriori quelle delle epoche anteriori, in un modo o nell'altro, in varia misura, rientrano e vivono. Una tendenza costante dell'età moderna è stata ed è quella di procedere sempre più per composizione e sempre meno per contrapposizione. E appare anche una tendenza destinata a durare. Se mai fosse, quindi, da fare una previsione, sarebbe nel senso di una ancora maggiore generosità, in futuro, nella definizione di "bene culturale". Ma, non per questo il problema cambia: la definizione di "bene culturale" è una definizione sempre storicamente determinata, non omologabile con la tendenziale ben maggiore fissità cui è tenuta una definizione giuridico-amministrativa.

Maggiore parentela, allora, con la definizione sul piano economico? Bisogna, su questo piano, distinguere. Sul piano della valutazione patrimoniale la parentela è piuttosto fra definizione giuridico-amministrativa e definizione economica. Per il patrimonio una fissità, almeno relativa, di valutazione è quanto mai opportuna, anzi indispensabile. Quando ci si riferisce, invece, ai costi di

conservazione e di valorizzazione o ad attività di mercato, la tendenza ovvia è quella della mobilità, della variazione continua di valutazione e di impegni. Ma la mobilità dell'economia, del mercato, non è quella della dimensione storico-culturale. La differenza è profonda. A volersi avvalere di termini propri dell'economia, si può dire che economia e mercato rappresentano la congiuntura rispetto alle tendenze di fondo riconoscibili nel discorso storico-culturale. Le interferenze tra i due piani e le reciproche invasioni di campo sono evidenti, innegabili. Una nuova estetica incide sul mercato, così come il mercato ha dimostrato di imporre problemi e questioni che di per sé il dibattito culturale non avrebbe preso in esame. Ma evidente, innegabile è pure la differenza specifica tra i due piani, che è comportata dalla loro rispettiva eterogeneità.

Non è meglio allora lasciare alla definizione storico-culturale tutta la sua duttilità? Ma soprattutto sarebbe meglio, in quest'ottica, rendersi pienamente conto della natura operativa, a cui in questo caso (come, del resto, in generale) rispondono il procedimento giuridico-amministrativo e quello economico (e, semmai, in questo caso con una sfasatura maggiore rispetto al momento storico-culturale). Occorre, tuttavia, andare più a fondo in questa problematica e distinguere almeno alcuni dei suoi aspetti più significativi.

SULLA RILEVANZA

Intanto, però, qualche osservazione può essere avanzata circa quella che abbiamo chiamato "generosità" nella definizione dei "beni culturali". Nella legislazione italiana essa ha trovato espressione in una corrente di pensiero che identifica, sostanzialmente, il "bene culturale" con qualsiasi "testimonianza materiale di civiltà". Senonché, la stessa fortuna incontrata da questa formula dovrebbe indurre al sospetto. Si tratta, infatti, di una formula in base alla quale, stando alla lettera, costituisce "bene culturale" qualsiasi realtà umana, così come qualsiasi oggetto prodotto o usato dall'uomo. Che cosa mai potrebbe consentire, in base a quella formula, di selezionare ciò che è "testimonianza di civiltà" da ciò che non lo è? Se è questione di "testimonianza", l'ampiezza della nozione è totale. Tutto, indistintamente, merita e deve essere tutelato di ciò che circonda l'uomo anche negli aspetti più minuti e quotidiani, più ripetitivi e labili del suo vivere *uti singulis* e in società.

È stato ricorrentemente esaltato l'avanzamento operato in quest'ottica nella nozione di bene culturale. Si è fatto notare il deciso superamento, che ne è conseguito, della nozione estetica (o estetizzante, come molti amano dire)



in favore di una concezione fortemente storica (ma nessuno osa dire storicistica: evidentemente per la *conventio ad damnandum*, di cui lo storicismo è oggetto nella cultura contemporanea). Evidente è pure l'influenza determinante che, al riguardo, hanno avuto le concezioni sociologiche e antropologiche della cultura. Questa influenza si è, anzi, spinta tanto oltre da determinare l'insorgere di una nozione del bene culturale come "attività", oltre che come "cosa". Si è parlato, e si parla, così di "beni culturali demo-antropologici", ossia della produzione culturale di una popolazione, primaria testimonianza della sua memoria storica e, quindi, oggetto primario di salvaguardia storico-culturale.

"Cultura è tutto", si afferma perentoriamente nella stessa ottica; e si ha ragione di affermarlo. Ma quale valore concettuale pregnante, o quale possibilità di effettivo esercizio giuridico e amministrativo, quale reale praticabilità tecnica e materiale ha una tale, totalizzante nozione di cultura e di bene culturale? Si provano le vertigini a riflettere su quale ineguagliabile deposito di beni culturali siano le pattumiere: scatolame per ogni uso da quello alimentare a quello farmaceutico o cosmetico; bottiglie di ogni forma e dimensione; vuoti a perdere e altri innumerevoli oggetti di plastica; profilattici, usati e non; imballaggi cartacei o di altro materiale; avanzi di alimenti; utensili e vasellame domestico e non domestico; ricevute di pagamenti; carte, documenti, stampati, immagini di ogni genere; giornali, libri e riviste; meccanismi guasti o eliminati...: insomma, un campo archeologico che farebbe la assoluta felicità di qualsiasi ricercatore del vicino e meno vicino futuro.

Nessuno ha, tuttavia, ancora proposto di esercitare azioni di tutela culturale sulle pattumiere, né di trasformare le discariche di rifiuti solidi (quelli liquidi, purtroppo, si perdono) in campi di archeologia del presente.

Noi stessi - se qualcuno non lo avesse capito - abbiamo qui un po' forzato le cose. Ma - e in ciò sta l'interesse logico della forzatura - non più di un po': l'implicazione concettuale della identificazione di bene culturale e testimonianza di civiltà e la perentoria, per quanto estremamente coerente, affermazione che cultura sia tutto, comportano conseguenze logico-pratiche come quelle che abbiamo accennato.

Di qui l'esigenza di riqualificare radicalmente la nozione di bene culturale; di tornare a far perno sulle "cose" invece che sulle "attività", quando queste ultime non costituiscono un possibile oggetto di archivio; di intendere le cose come testimonianza di civiltà non in senso generico, bensì *specifico e individuato*; di riassumere un

criterio determinante di limiti della nozione di bene culturale riconoscibile e praticabile sia sul piano giuridico e amministrativo che sul piano concettuale. Il *tutto* e il *niente* - l'osservazione è, notoriamente, antichissima - si equivalgono; è il *qualcosa*, è l'*hic et nunc*, è l'*aliquo modo determinatum* a configurare un valore riconoscibile e praticabile.

Per quale via? Nessuno può pensare - e nessuno, a quanto mi risulta, pensa - ad un ritorno alla famigerata concezione estetica o estetizzante. Dico famigerata con ironia, perché davvero non si capisce la boriosa supponenza con la quale si parla così spesso di una concezione che aveva in se stessa una capacità di qualificazione altissima ed era il frutto di una tradizione di civiltà continuata dalla Grecia classica all'Europa romantica. È ad essa, inoltre, che si devono le prime più organiche e consapevoli azioni statali di tutela, individuazione e valorizzazione di beni culturali. Se, inoltre, si dice (e si dice, per la verità, con forte quanto discutibile astrazione giuridica) che qualità fondamentale del bene culturale è un suo preteso carattere di immaterialità, allora è ancora meno comprensibile che si vilipenda una tradizione in cui la qualità di bene culturale è connessa alla bellezza artistica, ossia ad un elemento di immaterialità assoluta.

Comunque sia di ciò, non è, però, qui il punto della questione. L'approccio storicistico al problema di definizione del bene culturale ha, infatti, rappresentato un avanzamento indubbio e non revocabile. Si può dire, al riguardo, tutto ciò che è stato detto del passaggio da una concezione estetica ad una concezione storica, strutturale, contestualizzante del paesaggio. Di conseguenza, non può più essere il solo criterio del bello o della artisticità a regolare la materia. Un criterio di *pregio* deve, tuttavia, intervenire, se si vogliono evitare gli inconvenienti del cosiddetto "panculturalismo". L'irruzione delle discipline sociologiche e antropologiche nel campo della riflessione sui beni culturali vi ha indubbiamente apportato vantaggi e guadagni non minori di quelli che ha determinato in altri settori. Ma, come in altri settori, ha anche provocato un ingorgo inestricabile di contraddizioni paradossali e paralizzanti. Nel caso dei beni culturali la via così imboccata appare, in effetti, senza uscita. Conservare i benefici degli apporti che ne sono conseguiti appare ormai possibile soltanto se si reintroduce, nel contesto concettuale e operativo delineatosi grazie a tali apporti, un criterio di distinzione e di selezione. Può darsi che il termine "pregio" possa apparire al riguardo troppo ispirato alle fin troppo demonizzate concezioni estetizzanti. Si parli allora di



*rilevanza*; e si specifichi che essa va determinata con lo sguardo rivolto sia alla esteticità e artisticità, sia alla intensità testimoniale o alla capacità documentaria. Anche così il campo da tutelare sarà vastissimo; e lo sarà tanto più in quanto testimonianza e documentazione sono nozioni che implicano fortemente quella di "serialità", ossia la numerosità delle testimonianze e documenti. Inoltre, si resterà pur sempre su un piano di discrezionalità nella individuazione degli oggetti da tutelare, di assenza di indicazioni rigidamente prescrittive e univoche. Ma, invero, il piano della discrezionalità sembra assai difficile ad evitarsi, una volta riconosciuta l'impraticabilità - oltre che l'infondatezza logica - dei criteri desumibili da un'ottica di "panculturalismo". Né sembra più praticabile l'orientamento, particolarmente diffuso soprattutto negli ambienti di cultura giuridica, a compilare "elenchi di cose" da riconoscere come beni culturali. La problematicità dell'elenco sta, infatti, nel dato evidente per cui esso dice, fatalmente, sempre troppo e, insieme, troppo poco, peccando così sia di un eccesso di dettaglio che di un difetto di comprensività. Riconosciuta, invece, francamente l'assoluta empiricità del criterio di rilevanza, la conseguenza maggiore si concreta nel forte incremento della responsabilità di coloro che ad ogni livello (amministrativo, giuridico, pubblicistico) e nel campo degli studi e del dibattito culturale si trovino a dover affrontare il problema della definizione e della attribuzione della qualità di "bene culturale rilevante" nelle singole fattispecie.

In tal modo, peraltro, questo problema viene ad assumere un carattere di processualità, di permanente rivedibilità, che si configura come un'ulteriore ragione di pregevolezza del criterio di rilevanza sopra indicato. Processualità e rivedibilità rendono, infatti, possibile limitare la definizione legislativa del bene culturale alle semplicissime, scheletriche linee dell'affermazione di una rilevanza di esso bene, evitando perentorietà, immobilismi, casistiche, ambiguità e gli altri innumerevoli, e già sperimentati, inconvenienti a cui, per la via legislativa, inevitabilmente si va incontro, qualora si esca da una accentuata generalità ed elementarità della nozione.

#### SULL'ECONOMIA

La definizione, in ogni caso, di "beni" per le cose che, contemporaneamente, vengono definite "culturali" riporta al fondamentale significato economico che il termine di "bene" ha sia nel linguaggio corrente che in quello giuridico ed economico. È osservazione fin troppo facile quella che sottolinea, a questo riguardo la *con-*

*tradictio in adiecto*. La qualità culturale dei beni in questione può, infatti, ricevere una valutazione economica solo in via puramente convenzionale. Ciò è di immediata evidenza nel caso delle opere d'arte intese come "bellezze" prodotte dall'uomo. La loro inapprezzabilità è molteplice. Si tratta, in primo luogo, di opere uniche, non passibili di essere surrogate o sostituite in alcun modo. Con la unicità materiale si congiunge il carattere assolutamente gratuito, se così si può dire, della loro qualità costitutiva, ossia, appunto, la bellezza. Il prezzo della bellezza, se un prezzo essa può o deve avere, è sempre un prezzo, come suol dirsi, di affezione. Si tratta di un prezzo nel quale, in realtà, il valore aggiunto (per continuare ad usare una terminologia puramente economica) è in pratica tutto, mentre il valore del materiale impiegato (il marmo di una statua, ad esempio, o la tela e i colori di un dipinto o l'oro e l'argento di altri oggetti artistici) è, al riguardo, pressoché niente. Come abbiamo già avuto modo di accennare, è a questa qualità estetica che unicamente si può riferire l'attributo di immaterialità, sul quale si suole spesso insistere come carattere del bene culturale. In altro senso la immaterialità è un predicato di assai ardua sostenibilità per i beni in questione. Opere di bellezza sono una statua o una poesia, un monumento o una prosa, un dipinto o una composizione musicale, e via dicendo; e in questo loro essere non si dà alcuna gerarchia di arti o di valore. Un'arte vale quant'ogni altra; e possiamo parlare di grande o piccola opera d'arte e di sommo o modesto artista, ma queste qualificazioni, attribuite in rapporto a motivazioni complesse e a mediazioni logiche e storiche di consistente profondità, nulla tolgono all'essenzialità del giudizio estetico da cui derivano. E qui è anche opportuna una breve digressione. Se fraintesa al di là del limite qui indicato o di altri limiti facilmente individuabili, la immaterialità non ha, quanto ai beni culturali, alcun rilievo giuridico o amministrativo. È possibile tutelare una statua o un dipinto, un monumento o un edificio e altre simili "cose", ma quale tutela è possibile (questione del diritto d'autore a parte) di una espressione letteraria o di una composizione musicale? La *Divina Commedia* è tutelabile come il *David* di Michelangelo? Una composizione di Mozart o di Beethoven come un'opera di Dürer o di Holbein? Il *Don Chisciotte* come le tele di Velasquez o i drammi di Shakespeare come Stonehenge o quelli di Sofocle come le pietre del Partenone o quelli di Corneille e Racine come le tele di Watteau o di Poussin? È possibile, certo, tutelare il codice, il manoscritto o l'esemplare bibliografico fondamentale o più importante di una composizione letteraria o musi-



cale; ma con ciò si ritorna, puntualmente, dal piano della materialità estetica a quello del materialismo della "cosa" portatrice dei segni in cui l'immaterialissimo valore estetico è trasmesso non diversamente che in marmi o in tele. E altrettanto si dica - ovviamente - del valore di un'opera cinematografica come rappresentazione di scene, azioni e parole rispetto a quello della pellicola che trasmette la rappresentazione, e di ogni altro caso analogo. D'onde, anche, il valore patrimoniale concreto di marmi e libri, tele e pellicole, manoscritti e monumenti, e via dicendo, rispetto al valore altrettanto patrimoniale, ma in senso del tutto morale e culturale della "bellezza" delle opere d'arte, "piccole" o "grandi" che esse siano.

La digressione non è poi, come si vede, se non erriamo, veramente tale. Essa riporta al carattere che abbiamo definito di gratuità dell'opera d'arte. Riporta alla nozione di un bene che può rispondere, paradossalmente, alla logica della domanda e dell'offerta, ma non a quella dei bisogni e della utilità, a cui risponde ogni bene economico; che può rispondere alla logica della rarità e, addirittura, della unicità, ma non a quella di una naturale commerciabilità, neppure nell'epoca della sua riproducibilità tecnica (idea, peraltro, a sua volta, fortemente fraintesa nel suo reale significato secondo lo stesso suo principale teorico).

La gratuità va intesa qui essenzialmente come assenza di necessità e, correlativamente, come dono del caso. Naturalmente, questo si dice dal punto di vista sociale, mentre dal punto di vista individuale dell'artista vi sono una necessità intrinseca e un costo personale, che fanno parte della complessiva inapprezzabilità economica del bene culturale. Ma a completare la fisionomia particolarissima del bene culturale sotto il profilo economico intervengono altri elementi che, pur connessi o derivanti dai precedenti, danno luogo a un diverso quadro di considerazioni. Bisogna, infatti, porre mente alla circostanza per cui l'opera d'arte impone costi di conservazione e di manutenzione assolutamente non preteribili, sia che se ne possa trarre un utile sia che un tale utile non si abbia. La tela o la statua, l'affresco o il monumento, la chiesa o il palazzo, gli scavi o i castelli, i libri o i manoscritti, i documenti o le fonti storiche vanno custoditi - come è chiaro - di per se stessi. Si pone soltanto, in via di ipotesi teorica, il caso che si rinunci a farlo e che si lasci andare in rovina, deperire e sparire il patrimonio storico-culturale di un paese o di un popolo. Quando ciò è accaduto, è stato per un grandioso e inarrestabile processo di "decadenza" (caso esemplare quello del mondo greco-romano) oppure in vista della

affermazione e costruzione di un patrimonio diverso e nuovo rispetto a quello precedente (si pensi alla cristianizzazione o islamizzazione di determinati paesi, ma anche, su scala più ridotta, alla Roma barocca o alla Parigi della seconda metà del secolo XIX, costruite sostituendo precedenti tessuti urbani medievali o moderni) oppure, ancora, a fasi di basso tono politico e di declino culturale delle amministrazioni responsabili, e così via dicendo: insomma, sempre a fattori che escludono una deliberata volontà negativa, una rinuncia più o meno proterva, al bene culturale in quanto tale. Prova ne è il fatto che almeno nella tradizione europea moderna la preoccupazione delle amministrazioni responsabili è stata, in questa materia, assai tempestiva e molto anteriore al sorgere della problematica dei beni culturali affermatasi nel corso del secolo XX. Basti pensare alle disposizioni rinascimentali in fatto di reperimento e commercio delle "anticaglie" (ma orientamenti analoghi sono già riscontrabili nel mondo ellenistico e romano) o alla cura diffusa nella Chiesa cattolica per il patrimonio ecclesiastico anche da questo punto di vista o, ancora, al quadro sorprendentemente organico di politica della tutela dei beni culturali che è stato riscontrato negli stati italiani pre-unitari.

Dunque, un "bene" che impone costi inevitabili e che non sempre o non in misura corrispondente è in grado di assicurare ritorni di profitto o, semplicemente, di parziale recupero delle spese. Ciò corrisponde, del resto, a quella logica di rispondenza all'economia della domanda e dell'offerta, ma non ad un'economia di bisogni e di utilità, alla quale si è accennato come caratteristica di questo settore. Che vi sia un mercato delle opere d'arte è un dato antico, ma è un dato che riflette un aspetto soltanto, e non quello più essenziale, dell'economia dei beni culturali: assioma di cui non sempre, anzi troppo poco spesso si avverte la consapevolezza in chi governa il settore e, ancor più, in chi ne discute.

#### SULLE IMPLICAZIONI TURISTICHE

Non contraddice affatto a quanto si è osservato l'affermare che i beni culturali sono, tuttavia, anche una risorsa economica, e non delle minori, in qualsiasi sistema civile adulto e complesso del mondo moderno. Non contraddice sia perché un aspetto mercantile è ravvisabile fin troppo chiaramente, come si è detto, nella circolazione dei beni culturali, sia, e ancor più, perché i beni culturali formano l'oggetto notorio e riconosciuto di attività e istituti (gallerie, musei, manifestazioni, mostre ecc.) passibili di una gestione più o meno strettamente



imprenditoriale, e quindi più o meno legata a una prospettiva di profitto.

Le principali delle forme in cui la fisionomia dei beni culturali come risorsa economica si rivela sono, senza dubbio, quelle del turismo culturale e delle iniziative di manifestazioni gravitanti su una particolare fruizione dei beni in questione. Queste sono anche le forme più presenti, se non le sole presenti, nelle convinzioni più comuni in materia; e bisogna dire che si tratta di un orientamento tutt'altro che infondato. Il movimento economico che si può determinare per tali vie può, infatti, essere di grande rilievo, e in alcuni paesi e in alcune occasioni se ne è avuta e se ne ha una costante conferma. Ciò ha indotto alcuni a parlare del patrimonio culturale come di un "giacimento", una risorsa da sfruttare, analoga a quelle che la disponibilità di materie prime (ad esempio, il petrolio) assicura a tanti paesi.

Sia lecita, tuttavia, al riguardo, qualche osservazione. Già, intanto, per quanto concerne le attività che si concretano in mostre, esposizioni e simili, c'è da dire che nella vita culturale del XX secolo esse sono andate assumendo una frequenza e un'imponenza da cui derivano problemi tali da indurre a non ritenerle così ovvie e "naturali" come si crede. Nella massima parte dei casi le mostre radunano opere che vengono da raccolte e collocazioni assai disparate. Non sempre si tratta delle collocazioni originali. Nel corso del tempo le vicende più varie hanno disperso opere e oggetti nelle sedi più imprevedibili. Ciò fa sì che noi ci troviamo a contemplarli in sedi e luoghi puramente arbitrari. Molto spesso quelle opere e quegli oggetti furono prodotti per essere guardati in una sede assolutamente specifica; e magari la loro parentela prossima non era tanto con le opere immediatamente precedenti e susseguenti dello stesso artista quanto con i luoghi e le collocazioni a cui l'artista le sapeva destinate e per i quali le pensava: e, dunque, per certe distanze, per certe luci, per certi ambienti, dei quali si perde - nel raduno espositivo - qualsiasi riferimento. È questo è solo un esempio dei dubbi sostanziali che sul piano critico possono essere sollevati dall'idea di mostra: un'idea - occorre aggiungere - praticamente maturata nel corso del secolo XIX e giunta al suo apogeo, come si è accennato, nel secolo XX. Anche il collezionismo può dar luogo a perplessità critiche non trascurabili, data l'enorme disparità dei criteri con cui esso è stato sempre praticato e la relativa infrequenza, fra questi criteri, di un autentico progetto o disegno culturale. I musei stessi, le gallerie ecc. sono, sotto questo aspetto, un prodotto di circostanze storiche non riconducibili, di solito, a unità di iniziative, cri-

terii, possibilità, occasioni ecc. Solo lo sviluppo, a suo tempo, di una disciplina museografica consapevole e approfondita ha portato a una concezione più organica e comune degli ordinamenti e delle funzioni museali, senza, tuttavia, che questo portasse - come era naturale - ad un completo superamento della dimensione di eterogeneità, di casualità e di discutibilità delle quali si è fatto cenno. Inoltre, la mostra o esposizione ecc. conserva una dimensione ineliminabile di avvenimento, di dato *événementiel*, che ne configura un carattere di effimero, sul quale pure è opportuno non sorvolare del tutto.

Queste osservazioni sono avanzate con la necessaria consapevolezza del grande ruolo non solo generalmente culturale, bensì anche specificamente storico, tecnico e pratico, che è proprio di mostre, musei, collezioni ecc. Semmai, esse tendono a rendere un tale ruolo più criticamente avvertito e prospettato. Basti pensare agli stimoli preziosissimi che possono derivare dal vedere raccolte insieme opere e oggetti che bisognerebbe altrimenti inseguire in sedi lontane e talora inaccessibili; alle eccezionali opportunità estetiche, critiche, storiche fornite dalla possibilità di ricostruire in tutto o in parte collezioni andate disperse nel tempo oppure dagli accostamenti di personalità e tendenze secondo ragioni più o meno intrinseche, ma altrimenti impercettibili o dalla suggestione dovuta alla compresenza di numerose opere, se non dell'*opera omnia*, di uno stesso autore. Basti pensare agli studi di filologia e agli interventi di restauro o alla delineazione di percorsi o ipotesi critiche che accompagnano tanto spesso esposizioni e mostre. Basti pensare, insomma, già solo a questo e a tanti altri connessi elementi per porre fuori discussione non si dice il museo o la galleria, ma già anche una modesta, magari esigua, esposizione. Le considerazioni da noi svolte attengono, dunque - lo ripetiamo - alla necessità di non dare mai nulla per scontato e ovvio in un settore di così molteplice e stratificata complessità.

Quanto al turismo culturale, non si può resistere all'evidenza della circostanza per cui esso appare come qualcosa di cui si parla molto, ma non si danno indicazioni sostanziose come la frequenza del discorrerne farebbe pensare. In realtà, la dimensione o il settore culturale del turismo è presupposta come un'ovvia implicazione del movimento turistico in generale. Nessuna rilevante offerta turistica di itinerari culturali; indizi meno che evanescenti di una politica di pubbliche relazioni dei responsabili delle amministrazioni preposte ai beni culturali per attivare una tale offerta; rarissimi interventi di operatori (del trasporto, del settore alberghiero ecc.)



comunque implicati nel movimento turistico per determinare correnti o momenti specifici di turismo culturale; ancor più rara presenza di una informazione (di stampa e non di stampa) che si muova allo stesso scopo. Solo in occasione di grandi mostre, esposizioni o altre manifestazioni, qualcosa di ciò di cui lamentiamo la carenza viene realmente a prodursi, e talora anche con grande frequenza e intensità. Ma si ha pure la fondata impressione che queste accensioni improvvise e passeggerie di interessamento specifico al manifestarsi di un turismo culturale lascino una traccia assai scarsa, una volta che se ne sia esaurita la fiammata. Ciò di cui il settore ha bisogno è, invece, un'attenzione costante, un'azione ininterrotta, specializzata. Non è sufficiente che nei giri turistici vengano programmate visite a musei e ad aree archeologiche o storiche. Questo figurare, "tra l'altro", anche di un "momento culturale" è proprio ciò che dà la misura di quanto scarsamente si possa parlare di un vero e proprio turismo culturale. Dà, anzi, la misura di quanto sia necessario superare la stessa nozione o criterio di "turismo culturale", se non si vuole che nell'espressione - come di fatto accade - il sostantivo elida completamente l'aggettivo, mantenendo quello stato di minorità e di subalternità dell'interesse culturale rispetto al fenomeno turismo. È il caso, anzi, di mettere da parte il riferimento stesso alla nozione di turismo. Nel turismo, diciamo così, ordinario, il momento culturale resterà, e può restare, senza difficoltà. È lo sviluppo di un settore specifico di movimenti di persone destinati essenzialmente a itinerari culturali quello che si richiede nell'economia della cultura di una società opulenta, come quella che, maturata già alla fine del secolo XX, appare destinata ad ulteriore crescita nel futuro. E, correlativamente, è per questa via che può evitarsi l'inconveniente (per non qualificarlo altrimenti) delle turbe sciamanti in ordine sparso o in gruppi confusionari e confusi che nei luoghi di arte e di cultura provocano fastidio e ripulsa più che giustificati in chi non ricerca quei luoghi per conformismo turistico o sociale. Ciò non contraddice, e soltanto contribuisce a specificare meglio l'opinione per cui, nella fase di civiltà propria della fine del secolo XX, la fruizione intensa e ripetuta del patrimonio culturale è diventata un bisogno primario della vita civile. Di questo bisogno il turismo cosiddetto culturale è soltanto un indizio, non è (come abbiamo accennato) la effettiva traduzione, né la piena soddisfazione. Si tratta di un bisogno generale, connesso a una serie di elementi non tutti percepibili e maturi: elevazione della cultura media, esigenza di compensare squilibri e tensioni assai forti nella società post-indu-

striale, disponibilità crescente di tempo libero, aumento dei redditi individuali e familiari, possibilità crescenti di congiungere gli studi con l'autopsia *in loco* degli oggetti dello studio o di quanto vi è connesso, la molto cresciuta "popolarizzazione" di tematiche culturali, a volte anche assai ardue e specializzate, dovuta perfino a caratteristiche deteriori dell'epoca dei *mass media* (spettacolarizzazione, fame di argomenti ecc.), e via dicendo. L'insieme delle questioni finora accennate configura, dunque, una dimensione materiale ed economica del problema dei beni culturali quale ancora alla metà del secolo XX soltanto alcuni spiriti più previdenti avevano prospettato; e questi beni non sono più una risorsa solamente turistica. Da ogni punto di vista si tratta ormai di una risorsa di carattere assai più generale, perché alimenta un interesse più generale della società tutta. Ed è una risorsa, e non più solo un problema di conservazione, e quindi di spesa, perché la soddisfazione di questo più generale interesse sociale significa, sia in termini patrimoniali che in termini di gestione, qualcosa di crescente, di sempre più cospicuo. Il che giustifica poi l'investimento nel settore, sia pubblico che privato; e giustifica pure che i risultati dell'investimento siano prospettati anche in termini di domanda di lavoro e quindi in termini di incremento dell'occupazione. È da recriminare soltanto che questo aspetto economico del settore diventi quello esclusivamente considerato, a danno, magari, di tutti gli ardui problemi che vi sono connessi, a cominciare dalla qualificazione indispensabile degli investimenti e da quella del personale da adibire al servizio nei beni culturali per finire agli ancor più difficili problemi che attengono alla collocazione territoriale di tali beni e investono spesso intere parti di città o sezioni del territorio.

#### SU TERRITORIO E MERCATO

Il rapporto tra beni culturali e territorio è, intanto, per riprendere quest'ultimo accenno, anch'esso un rapporto assai più problematico di quanto non si pensi. Esso non è rimesso, infatti, soltanto alla presenza di musei, gallerie o qualsiasi altro deposito di beni culturali oppure all'emergere di avanzi archeologici in determinati luoghi. Investe, invece, l'intero assetto storico del territorio, le sue emergenze tradizionali, la sua fisionomia paesistica, i suoi equilibri insediativi, la sua geografia economica e sociale.

Per ovvii motivi sono gli insediamenti più compatti e accentrati a dar luogo alla più evidente e immediata problematica. I centri storici delle città, i nuclei di antichi borghi e castelli, la struttura originaria di centri abi-





tati di ogni dimensione e altri simili elementi costituiscono, infatti, di per se stessi, e in maniera irrinunciabile, una categoria di beni culturali di primaria e particolarissima importanza. Ad essi si affiancano una serie consimile di beni di analogo ordine, ma più disseminati sul territorio. Di questi ultimi l'esemplificazione sarebbe amplissima. Basti pensare, in Italia, a casi come quelli della centuriazione romana nelle campagne, dei tracciati dei tratturi della transumanza meridionale dagli Appennini abruzzesi alle pianure pugliesi, dei sistemi di fortificazione di particolari regioni, e così via. È, insomma, la topografia storica stessa ad offrire un piano di emergenza di beni culturali, a formare una risorsa culturale. È, in correlazione con essa, anche la toponomastica storica è da inserire nello stesso ordine di considerazioni. L'elemento toponomastico concorre, anzi, a individuare con una determinazione insostituibile la fisionomia topografica a cui si riferisce. Basti pensare, nelle città, ai nomi delle strade legate ai mestieri o ad attività che vi avevano una collocazione preferenziale: le vie degli orefici, dei librai, dei carrozzieri, dei calzolai, dei coronari, e di altri, ovunque; le vie dei "Lombardi" in città come Parigi o Londra o degli Amalfitani, dei Genovesi, dei Pisani, dei Catalani in tante città mediterranee; le piazze o i larghi del mercato nelle città e nelle campagne; le vie o le piazze dei tribunali, del palazzo del sovrano, dell'episcopato, di uffici pubblici di ogni tipo e così via.

Se tutto ciò configura già una problematica complessa, ancor più complessa è quella derivante dalla stratificazione storica degli elementi dei quali parliamo. Specialmente in Europa, e in particolare nell'area mediterranea e in quelle contermini, ma non solo in Europa e intorno al Mediterraneo, è di regola il sovrapporsi di esperienze storiche nel tempo secondo una stratificazione, di cui è perfetta immagine, oltre che effetto, la stratificazione archeologica. Per questa ragione sia in aperta campagna che, ancor più, nei perimetri urbani ogni movimento del terreno dà luogo a reperti numerosi e non di rado di grande valore. Ne consegue una difficoltà di gestione del territorio, sulla quale si sorvola con una prassi che si traduce troppo largamente nel non tener conto delle potenzialità archeologiche del territorio, distruggendo, disperdendo o nascondendo gli avanzi di volta in volta ritrovati.

È possibile una politica del territorio che tenga, invece, conto di questi problemi in misura adeguata alla rilevanza del problema? Non si vuole qui sollevare l'analoga questione che riguarda più generalmente l'ambiente, e quel suo aspetto particolare e fondamentale che è il

paesaggio. L'assetto storico di alcune zone e regioni è anch'esso, da questo punto di vista, un elemento in diretta attinenza con il contesto dei beni culturali. Si pensi, ad esempio, a quel che sono la macchia o il giardino nell'ambito mediterraneo. Si pensi ancor più a quel che, dal punto di vista culturale, significa un paesaggio agrario come quello a cui in Toscana, Umbria, Marche è storicamente legato il regime contrattuale della mezzadria. L'architettura del paesaggio è una espressione, nonché una invenzione del XX secolo. La collina toscana o umbra offre esempi insigni di una tale architettura nel suo sedimentarsi attraverso i secoli, con i suoi alberi (a partire dal cipresso toscano), i suoi terrazzamenti, le sue case padronali e coloniche e così via. E il paesaggio agrario è solo - come si può facilmente intendere - l'aspetto più eminente ed emergente del paesaggio in generale e dell'ambiente che nel paesaggio si esprime.

Quale senso può allora avere, sulla base di tali considerazioni, una politica dei beni culturali rispetto al territorio? Evidentemente non può avere il senso di una generalizzazione di vincoli e remore al soddisfacimento delle esigenze reali e dei nuovi bisogni delle società attuali. Se il fatto che gli avi si siano mossi sul territorio e lo abbiano modificato dovesse significare che i nipoti sono impossibilitati ad usare il medesimo territorio, ne conseguirebbe il principio di "farsi un po' più in là", di cui non occorre contestare l'infondatezza teorica e pratica. Né si può pensare ad una "musealizzazione selvaggia" di qualsiasi area una volta toccata dalla presenza dell'uomo. Questa prospettiva è altrettanto errata e insostenibile di quella di coloro che rifiutano l'idea stessa di tutele e vincoli all'attività delle generazioni presenti e rivendicano la totale libertà dei moderni rispetto agli antichi. Se per edificare una splendida Roma barocca bisognò distruggere una Roma medievale, che sarebbe stato di enorme interesse storico poter conservare, perché non si potrebbe distruggere la stessa Roma barocca per farne una nuova e ancor più splendida? Questo interrogativo è la forma nobile che assumono spinte all'intervento sul territorio dettate assai spesso da intenti e "filosofie" ben diverse dalla preoccupazione di assicurare alle generazioni presenti uno spazio di creatività non inferiore a quello goduto dalle generazioni passate. Messe da parte, come meritano, le sollecitazioni derivanti da quelle spinte, va, tuttavia, riaffermata, anche nei confronti delle preoccupazioni di più nobile ispirazione, la assoluta irrinunciabilità delle azioni di vincolo e di tutela. Queste azioni rimangono sempre, e da per tutto, uno strumento fondamentale, e anche uno



strumento principe di qualsiasi politica dei beni culturali e della sua articolazione sul territorio. Pensare a rinunciare è lo stesso che rinunciare alle premesse di una tale politica. La chiave della soluzione del problema di rendere compatibili fra loro la creatività del presente e l'ancoraggio a memorie e tradizioni sta in un uso programmato del territorio in cui le due esigenze siano poste esplicitamente a confronto e conciliate in una visione equilibrata e lungimirante (sia in senso prospettico che in senso retrospettivo) delle funzioni del territorio. Al di fuori di una tale - dotta e, insieme, agilmente pratica - visione del passato e del futuro attraverso il presente e del loro inevitabile e reciproco condizionamento non c'è possibilità di una politica dei beni culturali adeguata alla complessità del problema: una complessità che, in ogni caso (è bene sottolinearlo), presuppone la costante preminenza dell'interesse pubblico e generale su quello privato e individuale.

Lo stesso criterio dell'interesse pubblico e generale vale, del resto, non solo per ciò che attiene ai beni culturali in rapporto al territorio, bensì anche per quanto riguarda il mercato e il commercio delle opere d'arte. Pur nel riconoscimento della legittimità, non solo, ma anche dell'opportunità che un tale mercato vi sia e abbia una conveniente e ampia esplicazione sulla base di un principio di libera circolazione dei "beni" in generale, sarebbe assurdo, oltre che impraticabile, un monopolio esclusivo di quel mercato e commercio da parte dei poteri pubblici. Tra l'altro, è proprio un libero mercato a garantire quella molteplicità di presenze e di iniziative, quella moltiplicazione di risorse e di energie, di cui il settore dei beni culturali ha bisogno non meno, anzi di più di qualsiasi altro settore della vita civile. Ma si può dire, a questo proposito, quel che si può dire del mercato in generale. Il mercato non è una condizione senz'altro "naturale"; è anch'esso una costruzione storica, una realtà che soggiace a spinte e contropinte della più varia natura e provenienza. Dunque, è anch'esso una dimensione sociale da valutare negli effetti della logica ad esso propria e da condizionare nel segno almeno di un criterio: quello, appunto, già accennato dell'interesse pubblico e generale.

D'altra parte, questo criterio è assai meno astratto o dottrinario o ideologico di quanto si potrebbe pensare. Il suo fondamento sta nella connessione, indissolubile senza sacrifici insopportabili, tra passato e presente, memoria storica e proiezione innovativa, senso della tradizione e impulso creativo. E ancora una volta si deve affermare che non vi sono, né vi possono essere, al riguardo, norme che si prestino ad essere fissate e irri-

dite nel tempo. È nel concreto delle circostanze storiche in cui ci si trova e si opera, è nelle fattispecie tanto numerose quanto indeterminabili a priori, in cui il problema della connessione ricorre, che esso va posto e risolto.

C'è solo da aggiungere che un'opinione e un atteggiamento fin troppo largamente diffusi portano ad accentuare e a privilegiare nella casistica dei beni culturali, tutto ciò che concerne le cosiddette arti figurative, nella classica e accademica triade di pittura, scultura e architettura. In realtà, occorre tener presente che (sempre per stare a una classificazione tradizionale e convenzionale) il libro e il documento, le biblioteche e gli archivi sollecitano un'attenzione in tutto eguale. Le possibilità di conservazione che per essi sono assicurate dalla tecnica moderna (a cominciare dalla microfilmatura) rendono più facile il compito di fare al riguardo almeno il minimo indispensabile; ma bisogna ricordare sempre che gli originali hanno una specificità e un valore assolutamente non riducibili alla loro sopravvivenza fotografica.

Più complesso è il caso dei cosiddetti beni culturali demo-antropologici, a cui si è già accennato. Anche per essi la tecnica moderna offre possibilità documentarie enormi e indisponibili fino al secondo xx. Nei loro riguardi tutela e vincoli rischiano di non aver alcun senso. Riti e miti, cerimonie e costumi non possono sopravvivere in forza di decreti o di una volontà programmatica di conservazione. Ma anche per essi - se li si deve considerare sotto la specie dei beni culturali - una soluzione può essere suggerita nel senso di proporsi finalità di documentazione prima e più che finalità di conservazione.

La cultura è un fiore delicato, e i "beni" che essa produce sono contraddistinti da un tasso altissimo di spontaneità. Al di fuori delle esigenze di tutela e di valorizzazione, è piuttosto astratto il ritenere di poter fissare a livello istituzionale regole tali da consentire la nascita e lo sviluppo di attività e beni culturali. Ogni regolazione di tale genere comporta - come l'esperienza storica prova più che abbondantemente - una ideologia, che, sia quella del potere o dei contro-poteri, è sempre un elemento da guardarsi col massimo della diffidenza civica possibile. La concezione italiana di un'amministrazione *per* i "beni culturali" congiunti ai "beni ambientali" - anziché di un dicastero *della* cultura - indica la via giusta che in questa materia deve essere percorsa.



## Beni culturali: il dilemma tra Stato e mercato

PAOLO LEON

*Ordinario di Economia  
urbana e regionale  
all'Università La Sapienza  
di Roma*

### INTRODUZIONE

Esiste una letteratura ormai ampia in tema di economia della cultura; anche in Italia, sia pure con ritardo rispetto ad altri paesi, l'interesse per questa materia si è sviluppato e ha dato luogo ad una pubblicistica che ha compensato il *gap*. Tuttavia, in analogia con quanto è accaduto altrove, l'economia della cultura è oggi in stallo, così come in stallo è l'azione pubblica e privata a favore della cultura; agli entusiasmi iniziali si è sostituito un pendolarismo di atteggiamenti che sembra non produrre altro che conflitti irrisolti. Vorrei qui cercare di spiegare lo stallo e suggerire le linee possibili per porvi rimedio.

Fin dall'origine, la denominazione "economia della cultura" è stata fonte di preoccupazione. Se in altri paesi la designazione è più spesso quella di "economia dell'arte", con il sottinteso che l'arte, a differenza della cultura, è bene che si può acquistare e vendere, la preoccupazione è solo rinviata. La cultura, infatti, è concetto sintetico: tutto è cultura, dato che è il modo particolare nel quale, in ogni momento ed in ogni luogo, la società si esprime. La cultura è definita sempre a posteriori: mentre viviamo e agiamo, produciamo cultura - ma il nostro scopo è vivere ed agire, non produrre cultura. Se nominiamo una cosa "economia della cultura", invece, sottintendiamo che la cultura è uno scopo, non un modo di essere. È giusto, perciò, preoccuparsi: nell'economia della cultura può essere implicito l'acquistare / il vendere, ovvero un modo di essere, e di conseguenza un giudizio economico su quello stesso modo di essere. D'altra parte, la cultura si sostanzia in oggetti - paesaggi, monumenti, dipinti, libri, spartiti, macchine - si materializza in beni che, per sentieri complessi, diventano la rappresentazione della cultura; e di questi beni abbiamo bisogno perché essi ci richiamano alla mente l'essere. Si tratta, per noi, di beni necessari - non meno necessari dell'acqua e del cibo - perché costituiscono la nostra capacità di riconoscerci. Ma se esiste un bisogno di beni culturali, allora esiste una domanda ed un'offerta di quei beni: e l'economia della cultura è uno dei modi di osservare come nascono, come si modificano e come si incontrano la domanda e l'offerta di beni culturali.

### LA DOMANDA DI CULTURA NELLA VERSIONE STANDARD

Libri di testo standard trattano la cultura come qualsiasi altro bene o servizio. Il soggetto della domanda è naturalmente, il singolo individuo che la esprime in relazione inversa al prezzo: ovvero, la disponibilità a pagare per i servizi o i beni culturali cresce a tasso decrescente. Questo comportamento è dettato dal-

l'andamento dell'utilità che il singolo attribuisce al bene o servizio: questa, appunto, cresce a tasso decrescente quando aumenta la quantità disponibile. Il soggetto dell'offerta (in genere, un altro individuo, nella forma dell'impresa o dell'amministrazione pubblica) mette a disposizione servizi o beni il cui costo di produzione cresce al crescere della quantità offerta: si suppone, infatti, che il bene o servizio offerto sia scarso. Come si vede, i due soggetti mettono in atto comportamenti per così dire opposti, dal cui incontro scaturisce il prezzo del bene o del servizio.

Questa visione, adatta appunto per qualsiasi bene, si complica per alcune categorie di beni / servizi culturali. Molti tra tali beni hanno la natura di beni pubblici, nel senso che il loro uso non è esclusivo ad un soggetto, né genera rivalità tra utilizzatori. Il caso del museo è ben noto: la visita del singolo non impedisce la visita di un altro, né il bene visitato si deteriora con l'uso. In questo caso, il bene culturale passa di mano, e non si forma un prezzo del bene. Può accadere, tuttavia, che vi sia congestione, quando la domanda - crescendo - rende impossibile la visita, contemporaneamente, a tutti coloro che lo desiderano; il bene è in parte pubblico e in parte privato, proprio perché il suo godimento è escludibile. Anche in questo caso non si forma un prezzo del bene, ma si forma un prezzo del servizio (l'esposizione dei quadri) che esclude quei visitatori per i quali il rapporto tra l'utilità del servizio e il prezzo è più basso di quello di altri visitatori. Poiché l'utilità di cui parliamo è quella relativa ad un fruitore rispetto all'altro, quel fruitore la cui utilità per la cultura è bassa rispetto al proprio reddito, ma il cui reddito è elevato, potrà permettersi di pagare una tariffa per la visita tale da escludere coloro il cui reddito è basso (e, magari, la cui utilità è elevata). La stessa situazione si ha nello spettacolo dal vivo (musica, teatro), e in genere in tutti i casi nei quali la capacità del servizio è fisicamente limitata.

Molti beni culturali sono appropriabili, nel senso che possono essere esclusi dalla fruizione di coloro che non ne sono proprietari: esiste un mercato attivo, si formano prezzi, aspettative, specialismi nella valutazione critica, nel commercio. Anche il bisogno di possedere, escludendo altri, è insopprimibile; non si tratta propriamente di un bisogno culturale, ovvero di una necessità costitutiva dell'essere, perché - appunto - questa necessità può essere soddisfatta visitando il bene o acquistandone una riproduzione; si tratta, invece, del bisogno di escludere gli altri, che è un elemento che costituisce la differenza tra gli esseri; e ciascuno, per esistere, deve essere differente dagli altri. Il bisogno proprietario si esplica su



tante cose, tra le quali anche i beni culturali: una volta ammessa tale proprietà, si forma una domanda cui si contrappone un'offerta e si genera un prezzo. Anche qui, sono esclusi dalla proprietà coloro per i quali l'utilità del bene in rapporto al prezzo è più bassa di quella altrui; oppure coloro la cui utilità per il bene è bassa rispetto al reddito.

#### L'OFFERTA DI CULTURA

L'offerta, nella versione standard, è scarsa. Nel caso dei servizi culturali, la scarsità è data sia dall'uso alternativo dei mezzi di produzione necessari per fornire il servizio (lavoro, edifici ecc.) sia dalla scarsità fisica dei beni da fruire (quadri, sculture ecc.). È più interessante questa seconda ragione di scarsità: infatti, quanto più forte è la domanda di appropriazione di beni culturali tanto minore è l'offerta di servizi derivanti da questi beni (se gli individui comprano quadri per proprio uso, i musei non potranno rifornirsi ed esporli).

Al passare del tempo, la collettività produce continuamente beni culturali - sia perché li produce in quanto tali, sia perché beni non culturali, quanto alla funzione originaria, lo divengono al passar del tempo (esempio del primo caso è l'opera del pittore contemporaneo, esempio del secondo caso è la fabbrica dismessa che diventa un pezzo di archeologia industriale). Così, dinamicamente, non c'è veramente scarsità. In più, se il bene culturale è riproducibile (libri, fotografie, dischi ecc.) la scarsità del bene originario è alleviata dalla riproduzione. Inoltre, un bene è culturale perché, attraverso strade socialmente complesse, esso è stato identificato come tale: la critica d'arte, per esempio, è capace di creare beni culturali dal nulla, come è capace di distruggerli.

A ben vedere, i produttori di beni culturali sono coloro i quali sono in grado di attribuire valore culturale alle cose: è noto il caso delle esposizioni che rivalutano antichi artisti, la loro cerchia, i loro antecedenti e i loro successori. La critica genera anche un valore economico, perché proprio mentre crea nuovi beni, ne distrugge (o ne svaluta) altri - riproducendo ogni volta nuove scarsità. Il bisogno di appropriazione, così, non è mai soddisfatto una volta per tutte: poiché esso si manifesta nell'esclusione altrui, questa ha senso se il bene di cui ci si appropria non ha cessato di essere desiderato, ovvero non è stato sacrificato dalla critica. Si forma un paradosso, a questo proposito: il proprietario non può escludere assolutamente il bene dalla fruizione altrui, perché rischia che la critica si dedichi ad altri beni (in assenza di quello escluso), svalutando proprio quello

che è stato reso assolutamente scarso. Si vede bene, qui, il ruolo direttamente produttivo della critica (della ricerca, della scienza)<sup>1</sup>, e come la scarsità dell'offerta dipenda essenzialmente dal modus operandi dei ricercatori, degli intellettuali, dei critici. Vale la pena sottolineare come il timore (l'ostilità) degli autori rispetto ai critici nasca proprio dalla dipendenza dei primi dai secondi, e come il tentativo ingenuo di sopprimere i secondi renda nulli gli sforzi creativi dei primi<sup>2</sup>.

#### IL MERCATO

Guardando alla collettività come somma di individui, si scoprono le stesse cose che l'economia ha rilevato nel discutere il mercato in generale. La domanda culturale (di servizi culturali) si scontra con l'offerta sulla base dei rapporti tra utilità e scarsità, e la cultura si distribuisce tra gli individui in relazione ai rapporti tra utilità e prezzo e tra utilità e reddito. Allo stesso modo la domanda di appropriazione di beni culturali si incontra con l'offerta, e la possibilità di esclusione si distribuisce tra gli individui in relazione ai rapporti tra utilità e prezzo e tra utilità e reddito. A parità di utilità, il ricco escluderà il povero sia dal servizio sia dalla proprietà. Il critico (lo scienziato, il ricercatore) altera l'ordine della scarsità, ma non può, col proprio operare, evitare che la cultura vada a chi ha.

#### IL BENE CULTURALE COME BENE COLLETTIVO

Questa forma di distribuzione della cultura (servizi più beni appropriabili) appare assurda per chi ritiene che la cultura non sia soltanto un bene / servizio sul quale si esercitano le preferenze individuali ma, come anticipato, un modo di essere non solo dell'individuo ma della stessa collettività, della società. Quale che sia la visione della società che preferiamo, è sempre vero che la stessa società non esisterebbe senza cultura: questa non è che l'insieme dei gusti e delle inclinazioni che tutti i componenti la collettività condividono; meglio, la cultura è un prerequisito perché una società si formi, dato che è la cultura che fornisce gli strumenti per stare insieme. Si può dunque dire che società è cultura. Questa è dunque sovraordinata rispetto alle preferenze individuali, all'utilità di ciascuno; così come l'educazione è considerata un prerequisito della società in cui viviamo, e obblighiamo i giovani alla scuola, e questa può considerarsi un bene / servizio collettivo, così è per la cultura. Siamo di fronte ad un bene che, indipendentemente dalla sua fruizione (privata, pubblica, mista), non è nel mercato proprio perché deve essere distribuito a tutti: si tratta di un bene collettivo, domandato dalla società nel

<sup>1</sup> Applicabile a qualsiasi contesto, non solo ai beni culturali.

<sup>2</sup> È lo stesso dramma dei politici nei confronti dei giornalisti; o dei rei rispetto ai magistrati.



suo complesso, quasi come se questa fosse un individuo. Al di là del gradimento o dell'antipatia che può ispirare l'improvvisa apparizione del Leviatano, è difficile sostenere che un tal bene non esista.

Tuttavia, il soggetto della domanda collettiva è riconoscibile solo a posteriori - nella cultura come in qualsiasi altro campo - ed è sempre discutibile se una domanda apparentemente collettiva sia veramente l'espressione di una preferenza collettiva: il potere del critico, dello scienziato e del ricercatore è tale da consentire l'emergere di domande pseudo-collettive, e in genere nella cultura è frequente il caso in cui l'offerta crea la propria domanda. L'arte fascista è oggi rivalutata, ma c'è voluto mezzo secolo per sopire il sospetto che si trattasse di una offerta imposta sulla domanda, e perciò di una domanda privata piuttosto che collettiva (e ancora non è detto che non sia così). Le mistificazioni sono sempre possibili. Se la domanda collettiva di cultura è riconoscibile a posteriori, anche l'offerta è tale solo a posteriori. Qualcuno - Popper ad esempio - potrebbe dire che se il bene culturale è collettivo solo a posteriori, allora a priori non esiste ed è inutile porsi il problema. Un filosofo opporrebbe a Popper che, in questo modo, anche Popper non esiste: perché il suo contributo alla cultura, certamente fuori mercato, è riconoscibile solo a posteriori e per quanti sforzi avesse fatto Popper per fare cultura mentre scriveva le sue opere, queste sono diventate cultura solo dopo, e indipendentemente da Popper.

Il punto è che se la cultura è bene collettivo, ed è un bene necessario per la convivenza civile, si forma una offerta tutta particolare, e diversa da quella di mercato: in genere, lo Stato si appropria dei beni e li offre a servizio della domanda collettiva. Poiché, però, la natura collettiva della domanda è riscontrabile solo a posteriori, lo Stato non è mai sicuro se sta offrendo beni collettivi o beni di mercato. L'incertezza, come è noto, è stata risolta investendo un certo numero di persone - i funzionari - del compito di accertare la natura collettiva dei beni, fornendo loro uno strumentario analitico apparentemente estraneo al mercato (la storia e la critica d'arte, della musica, dello spettacolo ecc.), che costituisce la legittimazione burocratica di Max Weber.

Tale strumentario è, a sua volta, un prodotto culturale, che può facilmente essere influenzato dal mercato e che può influenzare a sua volta il mercato. In genere, queste complesse relazioni si ossificano in ruoli e in filosofie derivate dalla pratica: la burocrazia si inoltra nella grotta platonica e stabilisce un rapporto conflittuale con il mercato, respinto come mercificatore della cultura,

distributore della cultura in relazione alla ricchezza, in ultima analisi consumatore (e perciò distruttore) dei beni culturali.

#### CULTURA DI MERCATO E CULTURA COLLETTIVA

Nasce un dilemma, un "trade off" tra la natura collettiva e la natura di mercato dei beni culturali. Il conflitto che ne segue è, in genere, produttivo di effetti che ne alterano sempre l'equilibrio.

Quanto più il burocrate restringe l'ambito del mercato, tanto più il mercato, a breve termine, fa crescere il prezzo dei beni culturali e tanto più distribuisce questi beni in funzione della ricchezza di chi se li può permettere; a lungo termine, il mercato scopre o crea beni culturali alternativi a quelli requisiti dai burocrati, il cui patrimonio tende a diventare perciò culturalmente irrilevante. Non è escluso, peraltro, che il conflitto determini uno stallo. Tanto maggiore è la quota dei beni culturali che lo Stato sottrae alla fruizione, tanto maggiore è il costo economico della sottrazione (i prezzi aumentano) e maggiore è il conflitto, entro lo Stato, tra domanda collettiva di cultura e altre domande collettive (giustizia, salute, educazione ecc.). Queste ultime, per dividersi fondi pubblici inevitabilmente scarsi, sono le alleate migliori del mercato culturale - e i nostri platonici funzionari si trovano a combattere su due fronti; poiché la scelta tra domande collettive è funzione politica, l'autonomia del funzionario culturale rispetto al politico si riduce, insieme al suo potere - e inevitabilmente diminuisce la capacità di soddisfare la domanda collettiva di cultura. Così, quanto più si cerca di soddisfare tale domanda, tanto più ci si frustra.

Si cerca di uscire dallo stallo in diversi modi:

- 1) nei paesi dove prevale il mercato (ad esempio gli Usa), lo Stato stimola il privato a trasformare il desiderio di appropriazione in una funzione di servizio al pubblico: pur accrescendo così la natura pubblica (non escludibilità) del bene culturale, non se ne accresce necessariamente la natura collettiva: la produzione di cultura resta pur sempre affidata al mercato;
- 2) nei paesi dove prevale il Leviatano (ad esempio la Francia), lo Stato assegna ai beni culturali un obiettivo di altra natura (strategico, di prestigio) sostenendo così la domanda collettiva di cultura rispetto alle altre domande collettive: rischiando che il mercato renda i beni culturali requisiti irrilevanti, e lasciando a questo la funzione di creare nuova cultura.

Il merito di queste soluzioni (sono tante le possibili variazioni del compromesso tra mercato e collettività) è quello di evitare l'ossificazione dei ruoli, e di far sì che



dal conflitto emergano sempre nuove soluzioni. Se si resta, tuttavia, al dilemma tra Stato e mercato e si cerca soltanto di ridurre i difetti o le storture che di volta in volta si creano, tutto sta nella capacità di rilevare quei difetti e quelle storture: la storia si incarica spesso di dimostrare che la capacità di rilevazione è insufficiente. Se mi si consente un esempio derivato da un altro campo, non basta dire che lo Stalinismo ha operato sul dilemma giustizia-libertà sacrificando la seconda e, *per ciò stesso*, rendendo la prima irrilevante: ne deriverebbe l'affermazione banale che il dilemma è "con noi per restare", e una volta affermata l'esistenza del dilemma, non si può impedire lo Stalinismo.

Formalmente, è nota la soluzione: il dilemma resta, ma si tratta di spostarlo ad un livello più alto di giustizia e di libertà. Così nel campo della cultura: riconoscendo il dilemma tra domanda / offerta collettiva da una parte e domanda / offerta di mercato dall'altra, si tratta di spostarlo ad un livello di domanda / offerta più elevato. Il problema è posto dall'offerta perché la domanda (i bisogni) si può considerare infinita, in particolare bisogna che l'offerta possa aumentare a costi decrescenti e a produttività maggiore. Siamo di fronte a due possibilità: la prima, che definiamo di eccesso di capacità, per cui è possibile soddisfare la domanda senza incorrere in costi aggiuntivi; la seconda che definiamo di progresso tecnico o di tecniche "superiori", ovvero di quelle nuove caratteristiche dell'offerta capaci di produrre di più e di costare di meno. La cultura offre ampie occasioni per ambedue i campi. Faccio qui qualche esempio:

- 1) *il sistema di piccoli musei e di monumenti, culturalmente coerenti, ciascun elemento del quale svolgerebbe solo funzioni di deposito e salvaguardia, mentre messi in serie possono sostituire l'offerta di un grande museo e/o di un centro storico;*
- 2) *il sistema di piccoli teatri che sfrutta appieno la capacità produttiva di compagnie teatrali o complessi musicali itineranti;*
- 3) *la diversificazione dell'offerta museale, così da sfruttare la quota di domanda individuale pagante, che altrimenti si comporterebbe come un "free rider" rispetto alla domanda collettiva (dall'offerta fuori orario, all'affitto di singole sale o singole opere ecc.);*
- 4) *il frequente cambiamento di una parte del fronte espositivo di musei (gallerie, scavi ecc.) volto a diversificare l'offerta e ad allargare la domanda;*
- 5) *lo scambio e la circolazione temporanea di opere, ciò che consente di alterare l'offerta senza incorrere nella spesa per acquisti;*

6) *l'uso produttivo di "contenitori" di valore architettonico (palazzi, chiese ecc.), compatibile con la salvaguardia del bene;*

7) *l'applicazione di tecniche di riproduzione;*

8) *l'applicazione di nuove tecniche di sorveglianza a distanza.*

Si tratta di esempi ben noti, la cui generalizzazione si scontra tuttavia con lo stallo già citato, anche se le attività descritte sono produttive di benefici crescenti a costi costanti, o si traducono in costi decrescenti a benefici costanti. In quasi tutti questi casi è possibile realizzare un più alto livello dello scontro tra domanda di mercato e domanda collettiva, mescolando opportunamente le due domande. Con una parola oggi in voga, stiamo descrivendo delle "sinergie": il conflitto è sempre presente, ma la domanda che si può soddisfare è maggiore o, se si vuole, si è ridotta la scarsità dell'offerta.

#### CONCLUSIONI

Chi fa l'operazione descritta? Qual è il soggetto che si incarica del continuo superamento (e della riproposizione) del dilemma? Nella situazione presente è difficile affermare che questo compito spetti soltanto allo Stato: non cosciente della necessità di superare il "trade off", lo Stato tende o ad isolarsi dal mercato o a reprimere con la propria autorità bisogni insopprimibili di mercato. Il compito di richiamare i duellanti alle aspettative della collettività, che si compone pur sempre di domanda culturale privata e di domanda culturale collettiva, spetta a chi ne è cosciente: tra gli altri a chi si occupa di economia della cultura.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Baumol J.W., "Unnatural Value: or Art Investment as Floating Crap Game", in *American Economic Review*, n. 2, 1986
- Brosio G., "La spesa per l'arte e per la cultura", in Brosio G. (a cura di), *La spesa pubblica*, Giuffrè, Milano, 1987
- Frey B., Pommerehne W., *Muse e mercati*, Il Mulino, Milano, 1991
- Krutilla J.V., "Conservation Reconsidered", in *American Economic Review*, vol. 57, september, 1967
- Leon P., Causi C., "La politica economica dei beni culturali", in *Note di ricerca Cles*, ottobre, 1990
- Valentino P.A., "Per un'analisi della redditività dei prodotti del settore culturale: lo stato dell'arte", in *L'Ippogrifo*, n. 1, 1988



## Spettacolo dal vivo, cultura e neoliberalismo

XAVIER DUPUIS

*Membro Direttivo dell'Association pour le Développement et la Diffusion de l'Economie de la Culture (ADDEC). Ricercatore del CNRS*

Lo spettacolo dal vivo, grande divoratore di sovvenzioni, è il territorio privilegiato degli economisti che si interessano alla cultura. Di fatto i problemi endemici di finanziamento di questo settore hanno costituito la base dello sviluppo di quanto oggi viene definito economia della cultura. Ben prima del famoso saggio di Baumol e Bowen<sup>1</sup>, pubblicato nel 1966, si segnalava - già nel 1932<sup>2</sup> - l'opera di Alfred Berheim. Ma è incontestabile che il saggio di Baumol e Bowen abbia dato l'avvio a numerosi lavori che hanno via via trattato dell'economia del teatro, della lirica, delle orchestre o della danza.

Poiché cultura ed economia formano ormai una coppia riconosciuta e fortemente integrata, la cui riconciliazione è stata celebrata dal potere pubblico, la tentazione di ricorrere all'economista è più forte che mai.

Tuttavia il problema pressante dei finanziamenti, ossia delle sovvenzioni, rimane attuale, dato che il flusso crescente di fondi pubblici non ha affatto risolto le contraddizioni della produzione culturale, ponendo numerosi interrogativi in termini di politica culturale, che riguardano problemi di definizione, di logica e di coerenza, oltre che naturalmente, di efficacia e di legittimità.

D'altronde la spinta a considerare i valori economici è stata rafforzata dallo sviluppo dell'intervento pubblico: politiche culturali più incisive e più elaborate hanno determinato una domanda crescente di dati, di strumenti di supporto per le decisioni e di criteri di valutazione. Contemporaneamente è mutata la filosofia dell'intervento pubblico: la crisi e le conseguenti restrizioni di bilancio, il ritorno più o meno esplicito ai valori del mercato si sono tradotti in un riaggiustamento delle motivazioni e dei modi di intervento pubblico. La logica dello Stato - Provvidenza, che si traduceva in un intervento massiccio, anche sostitutivo, del mercato, ha ceduto il passo a una doppia logica di sostegno e di correzione dei meccanismi di mercato. È stata anche accolta positivamente la collaborazione con il settore privato: in tutti i paesi mecenatismo e sponsorizzazione sono oggetto di crescente attenzione.

Di fronte alle difficoltà economiche e al discorso dominante, la tentazione di cercare una nuova legittimazione è divenuta irresistibile. Una bramosia di cifre e l'appropriazione del lessico economico si sono tradotte in una domanda esplicita di studi, tra cui i famosi studi di impatto... È un fatto che l'economia della cultura, tanto negli Usa che in Francia o in Gran Bretagna, appare in larga misura figlia della crisi economica.

Gli interrogativi che si pone chi è chiamato a decidere - i politici e in particolare gli amministratori locali - sono

legittimi, dal momento che la cultura è diventata oggetto di preoccupazione essenziale per gli enti locali. Nei paesi a struttura federale, come la Germania o la Svizzera, la cultura è da molto tempo di competenza delle autorità locali.

In Francia il decentramento ha amplificato un movimento avviato negli anni '70: teatri, orchestre, musei, conservatori e mediateche sono entrati in prima fila nel "gioco del catalogo" condotto dai politici. L'esempio di città famose, Grenoble e Montpellier, per citarne due sole ha certamente contribuito in modo determinante a questa crescita, ma a un livello di analisi più profondo appare certo che gli amministratori - alla ricerca di supporti d'immagine e di realizzazioni "visibili" e "positive" per i loro elettori - hanno scoperto nella cultura un nuovo terreno venuto al momento giusto a sostituire lo sport che aveva dato luogo a massicci investimenti negli anni '60 e '70. Altri paesi, come la Spagna, hanno vissuto un'esperienza in gran parte simile. Nel momento in cui l'Europa delle regioni e delle città diventa una realtà nella quale la cultura è spesso intesa come il futuro cemento unificatore, questa infatuazione per la cultura si sviluppa con una certa confusione. Si sa che si deve investire nella cultura ma non si sa sempre bene quale tipo di azione o quale settore privilegiare e, ancor meno, quanto si deve investire.

In questo campo i *media* svolgono un ruolo importante propagando informazioni frammentarie e voci, il resto avviene per sentito dire.

Chi decide, in particolare i politici, è alla ricerca di informazioni, di regole di decisione che consentano di stabilire una linea e, eventualmente, di modificarla e si pone interrogativi elementari: qual è il peso economico del settore culturale? Quale contributo può apportare all'economia in termini di occupazione, di sviluppo e di scambi internazionali? Quale posto occuperà la cultura nell'Europa di domani? Come evolveranno i settori tradizionali come lo spettacolo dal vivo, dal momento che le industrie culturali sono già interessate da processi di ristrutturazione e di contrazione? In che cosa le istituzioni culturali sono imprese specifiche? Esse costituiscono un settore globalmente in espansione o talune sono ormai arcaiche e destinate alla regressione? L'aumento del tempo libero, che costituisce un dato nuovo delle nostre società, comporterà mutamenti radicali nella struttura dei consumi? Come evolveranno i comportamenti culturali? Potranno essere superate stabilmente le antinomie tra cultura e tecniche di comunicazione? Quali possono essere le sinergie?

Tutte queste domande sono di attualità e ovunque

<sup>1</sup> William J. Baumol e William G. Bowen, *Performing Arts: The Economic Dilemma*, Cambridge Mass., a Twentieth Century Fund Study, MIT Press, 1966.

<sup>2</sup> Alfred Bernheim, *The Business of Theatre*, prima edizione 1932, nuova edizione: Benjamin Bloom Inc., New York 1964



emerge la problematica che unisce "economia" e "cultura", sia tra chi opera nelle istituzioni culturali, sia tra chi le finanzia, tanto nella sfera pubblica che in quella privata.

È venuto pertanto il momento di fare un primo bilancio. Le imprese dello spettacolo dal vivo, per problemi strutturali e per la loro mentalità arretrata, sono oggi colpite in pieno dalle restrizioni di bilancio e dai mutamenti dell'intervento di uno Stato che scopre le virtù di un certo liberalismo, e non intende più svolgere il ruolo dello Stato - Provvidenza con lo stesso peso che in passato.

Dall'era delle sovvenzioni al neo-liberalismo: una strada da percorrere, un'evoluzione, un cambiamento strutturale, addirittura un cambiamento radicale di mentalità? Non è affatto certo.

#### LO SPETTACOLO DAL VIVO: IL CONFRONTO INEVITABILE CON IL MERCATO

Il settore artistico, e in particolare la maggior parte dello spettacolo dal vivo, sostenuto da sovvenzioni crescenti, con gli anni si è inserito nella nebulosa pubblica. Dopo essere stato a lungo tributario dei re e dei mecenati è ora un cliente, legato mani e piedi all'autorità pubblica e, a dispetto dei nostri sistemi democratici, resta di fatto sottoposto "al principe".

Non si può certo ritenere che basti celebrare con un colpo di bacchetta magica il matrimonio tra economia e cultura per risolvere tutti i problemi sorti con la riconciliazione delle due sfere. Sarebbe troppo facile. Fino a che punto può essere spinta questa riconciliazione? Il trapasso da un'economia protetta a una situazione di economia di mercato è un passaggio difficile e rischioso che nasconde trappole e secche insidiose.

Il settore culturale è esploso dopo l'inizio degli anni '60, in termini soprattutto quantitativi. Tale sviluppo ha permesso di prendere in considerazione nuovi bisogni. Parallelamente le strutture tradizionali incontravano problemi di finanziamento che apparivano non più risolvibili con il solo fatto dell'esistenza del pubblico. In Europa l'intervento pubblico si è fatto più massiccio portando all'istituzione di un ministero specifico o di servizi ministeriali o parastatali e alla concessione di sovvenzioni al livello centrale e/o regionale o locale. Persino negli Usa, tempio del liberalismo trionfante, lo Stato è intervenuto, in totale contraddizione con i sacri principi dell'economia di mercato, con la creazione del *National Endowment for the Arts*. Nello stesso periodo è nata la nozione di politica culturale, sono state

costruite le *Maisons de la Culture*, nuove cattedrali del XX secolo, si è parlato di sviluppo culturale e anche di dimensione culturale dello sviluppo.

Era l'età dell'oro: non che il denaro scorresse a fiumi, ma, venendo da una situazione di povertà, si ebbe improvvisamente l'impressione d'essere ricchi e che le sovvenzioni avrebbero in perpetuo alimentato un settore culturale fiero della sua crescita. Era anche il tempo delle grandi dichiarazioni, dei grandi progetti in cui si incarnava il carisma di un uomo come André Malraux.

In Francia l'incanto finì ben presto: la crisi economica ebbe immediate ripercussioni sui bilanci pubblici, tanto che alla fine degli anni '70 il bilancio del Ministero della cultura veniva drasticamente ridotto, fino a scendere al di sotto del limite dello 0,5%. L'arrivo della Sinistra al potere, più che ridare la speranza, scatenò l'entusiasmo e, cosa più importante, il Ministero aprì i cordoni della borsa. L'euforia fu però di breve durata, e ben presto suonò l'ora del rigore in cui si fece strada un nuovo linguaggio fino a quel momento sconosciuto o piuttosto rifiutato, per non dire disprezzato: impresa, imprenditore, prodotto, contabilità, mercato, marketing, cliente, consumatore, economia della cultura, dimensione economica dello sviluppo culturale.

Contemporaneamente, all'esplosione quantitativa si è aggiunta l'esplosione della sfera culturale sul piano semantico: attribuendo l'etichetta "culturale" alle musiche popolari, inserendovi la moda, il *design*, il fumetto, la cucina., ossia settori commerciali redditizi, la cultura si è aperta alla vita quotidiana. Si è banalizzata, ponendo l'arte sulla pubblica piazza accanto ai settori più vicini alla gente e, in quanto tali in grado di stare sul mercato in base alla semplice legge della domanda e dell'offerta.

Lo stesso Ministero della cultura non solo incitava e incoraggiava tutti a considerare le nuove preoccupazioni commerciali ma, sotto l'egida mediatrice del suo ministro, si affermava come un ministero economico con competenze in un settore in pieno sviluppo, creatore di occupazione, e con un ruolo decisivo per il superamento della crisi.

Era pertanto necessario reagire, darsi una nuova legittimità, ed è sorto insidiosamente un vero e proprio mito basato sui criteri del mercato e del profitto. Se era necessario adottare - o riadottare - i valori dell'efficienza l'intenzione era lodevole, ma si è andati oltre. Mentre lo spettro dell'austerità appariva all'orizzonte si sono ascoltate dichiarazioni surreali, discorsi prima impensabili, pronunciati dagli stessi che il giorno prima si paludavano nella propria dignità d'artista, di uomo di cultu-



ra. Strano e paradossale mutamento, poiché in termini politici questo mito ha per nome "neo-liberalismo" ed è stato propugnato negli Usa da Reagan e in Gran Bretagna da Margaret Thatcher. Sappiamo bene che questa dottrina si accompagna a drastici tagli di tutte le spese sociali e sacrifica in primo luogo il settore culturale, giudicato superfluo e improduttivo.

Per il potere pubblico, Stato ed enti locali, la tentazione del liberalismo pone a tutti i livelli il problema degli equilibri di bilancio. Diventa necessario ridefinire una politica culturale, fissare nuovi obiettivi, procedere a una nuova distribuzione delle risorse. È evidente che non è possibile fare tabula rasa del passato e che le grandi istituzioni sono quelle che rischiano meno di essere colpite dalle restrizioni: forti del loro passato o della loro posizione di monopolio, costituiscono delle fortezze burocratiche che vivono e si sviluppano seguendo una dinamica interna che neppure lo Stato riesce a contrastare. Al di là dei nuovi equilibri di bilancio, il potere pubblico dovrà cercare una legittimazione per la propria azione. In termini espliciti, e riferendoci a un esempio francese, il potere pubblico dovrà giustificare una sovvenzione di molte centinaia di milioni di franchi accordati all'Opera Bastille nello stesso tempo in cui dirà a una piccola associazione che chiede 50.000 franchi: "mettetevi sul mercato!".

Questa ridefinizione delle politiche culturali appare indispensabile dato che all'importanza sempre maggiore delle limitazioni finanziarie si aggiunge il bilancio degli ultimi venticinque anni, un bilancio deludente che non è all'altezza delle ambizioni sbandierate e delle risorse impiegate.

#### IL DELUDENTE BILANCIO DELLE POLITICHE CULTURALI

Vero e proprio pozzo senza fondo, secondo la definizione di Augustin Girard<sup>3</sup>, il settore culturale ha infatti inghiottito una crescente massa di sovvenzioni, senza risolvere le proprie contraddizioni economiche. In Francia, il sindacato dei direttori dei teatri pubblici (*Syndeac*) stimava che il deficit complessivo cumulato dai teatri pubblici al 31 dicembre 1988 si aggirasse intorno agli 80 milioni di franchi, pari al 10% della somma totale dei contributi statali. La verità è che l'offerta è stata potenziata senza curarsi della domanda: meccanismo fatale che è stato denunciato da molti analisti.

Il pericolo è molto grande: se il denaro pubblico versato ad attività artistiche trova giustificazione solo nel mantenimento di una produzione che interessa un numero sempre più ridotto di persone, stiamo correndo verso

un precipizio, così riassunto in modo drammatico da Henry Ingberg: "Il dibattito politico di attualità è la definizione delle priorità di bilancio. E, per parlare crudamente, taluni ci spingono a dover scegliere tra un letto d'ospedale e un posto in platea. La collettività non ha coscienza dell'importanza fondamentale del lavoro svolto dagli operatori della cultura. Solo i professionisti della cultura, una parte dei *media* e alcuni *opinion leaders* - qualche uomo politico e qualche uomo d'affari - gli attribuiscono il giusto valore. Oggi per la maggior parte dell'opinione pubblica la cultura si riduce alla televisione, al cinema e ai giornali. Questa presa di coscienza si è solo leggermente estesa, anzi, è possibile che negli ultimi venti anni abbia perso ulteriormente terreno. Troppe istituzioni hanno avuto come unico obiettivo la qualità delle loro produzioni, credendo che l'interesse del pubblico sarebbe seguito automaticamente. Il mondo della cultura e il pubblico sono in qualche modo due continenti alla deriva e i *media* e gli *opinion leaders* ne costituiscono l'unico ponte. Credo che l'ottimismo sia diventato difficile e dobbiamo temere che, nel momento in cui si chiedono sacrifici a tutti gli elettori, si ritenga più redditizio in termini elettorali chiudere un'istituzione culturale in deficit anziché sostenerla"<sup>4</sup>.

In queste condizioni si capisce come sia urgente, dalla fine degli anni '70, cercare nuove fonti di legittimazione rivolgendosi ai nuovi stregoni dei tempi moderni, gli economisti. Questa strada, tuttavia, non è priva di rischi, poiché in questo caso l'economia della cultura è in gran parte in balia degli economisti neoliberali.

#### LE ARGOMENTAZIONI IN FAVORE DEI FINANZIAMENTI

Il dibattito sulla legittimità dell'intervento pubblico nell'economia non è sorto ieri e gli economisti hanno sempre nutrito dei dubbi in proposito. Mentre crollava la fragile impalcatura dell'economia pubblica favorevole all'intervento, lo Stato - Provvidenza continuava a svilupparsi e ad investire in nuovi settori. Non deve perciò stupire che l'economista si sia rivelato impotente ad argomentare in modo convincente e che si sia per lo più limitato a rinviare la questione al mondo politico.

Si disponeva di argomentazioni tratte dall'economia pubblica che assimilava la cultura a beni collettivi particolari, i beni meritevoli (*merit wants*), e ciò in forza del postulato che la cultura è universale e positiva e, contribuendo al benessere collettivo, deve di conseguenza essere sostenuta dallo Stato - Provvidenza per proteggerla dai meccanismi perversi del mercato. Argomentazione seducente ma, sfortunatamente, di non grande

<sup>3</sup> Augustin Girard, *Culture en devenir et volonté publique*, Actes de la Conférence Internationale sur l'Economie de la Culture d'Avignon, vol. II, 1986, La Documentation Française, Parigi 1988.

<sup>4</sup> Henry Ingberg, *Point de vue, propos recueillis par Xavier Dupuis, Musique-Musiques*, Conseil de la Musique de la Communauté Française de Belgique, n° 18, Speciale di Politiche Culturali, Liegi, giugno 1989.



portata. François Rouet ha già riassunto perfettamente questo dibattito<sup>5</sup>: "I beni culturali devono essere protetti o no? Conosciamo la risposta di Musgrave per quanto riguarda la scuola e la sanità, che riprende in maniera lapidaria ma sufficiente la conclusione di un dibattito evidentemente svolto altrove: "Per tutti è meglio vivere in una società più istruita e più sana"<sup>6</sup>. Nulla vieta di aggiungervi "... o più colta". Questa ricerca insistente di legittimità può spiegare la dura reazione di alcuni economisti che, facendo il punto sul dibattito relativo al sostegno pubblico alla cultura, devono ricordare che i beni culturali non sono beni pubblici per il solo fatto dell'esistenza di un finanziamento pubblico, di esternalità o di una congenita incertezza sulla domanda, e che il "merit good argument" è di natura politica e non economica".

In realtà, non è inutile ricordare che nel momento in cui i contributi obbligatori pesano sulle nostre economie e lo Stato cerca di ridurre le spese sociali chiamando gli utenti a contribuire, gli economisti riconoscono sempre meno sovente la qualità di "bene collettivo" anche ai settori come la sanità e la scuola, settori che finora si giudicava non potessero essere messi in discussione. In fondo questi due servizi non possono essere assicurati dal mercato?

Come nel gioco dell'oca, il difensore del finanziamento pubblico è rinviato alla casella di partenza, come ben riassume Alan Peacock<sup>7</sup>: "Sul piano politico, non discuto il principio secondo cui i governi, per motivi aventi finalità culturali, giudicano necessario che un sostegno pubblico alle arti dello spettacolo venga a completare l'apporto del settore privato; nello stesso tempo tuttavia constato che i servizi cui compete il versamento di sovvenzioni si scontrano con vincoli di bilancio che li obbligano a scelte difficili".

Resta naturalmente la celebre "malattia dei costi". Baumol e Bowen partono anch'essi dal postulato che pone la cultura sullo stesso piano della sanità e della scuola. Essi giudicano la cultura una "buona cosa" che deve essere divisa tra il maggior numero di persone per il bene collettivo della società. Ma se la legge della "malattia dei costi" è destinata a giustificare il sostegno pubblico delle arti dello spettacolo dal vivo, essa rappresenta tuttavia un'arma a doppio taglio estremamente pericolosa. Non a caso essa viene presentata in forma incompleta, poiché giustifica tanto l'intervento che il disimpegno del potere pubblico.

In un articolo del 1967<sup>8</sup> Baumol definisce "tragica" la condizione dello spettacolo dal vivo. Perché Baumol esprime tanto pessimismo? Egli scrive senza

ambiguità: "L'analisi economica indica possibile la scomparsa"<sup>9</sup>. La tesi di Baumol è un'applicazione della teoria dei due settori e della crescita diseguale. Il suo approccio è pertanto macro-economico e mette in luce una legge di portata generale e un "dilemma economico". A suo giudizio, la rappresentazione artistica è un settore a tecnologia stagnante per quanto inserita in un'economia sviluppata, a due velocità, "in cui la crescita che ha distrutto o finisce di distruggere i settori a produttività stagnante, tende a ricostruire un settore nuovo non dinamico con trasferimento di risorse produttive non più dal settore stagnante verso quello dinamico ma dal settore dinamico verso il settore stagnante"<sup>10</sup>.

Il seguito è noto: lo spettacolo, promosso al rango di settore arcaico è incapace - o quasi - di sviluppare degli incrementi di produttività e i suoi costi relativi possono solo aumentare. Baumol, supponendo che la domanda non sia rigida, constata a questo punto che il vicolo cieco del bilancio è inevitabile. Il differenziale delle risorse (*earning gap*), ossia il deficit, è dunque strutturale e può solo aumentare con il passare del tempo. Tuttavia, e questa parte del modello è molto meno conosciuta, il potere pubblico deve affrontare un tragico dilemma: se le forze del mercato portano ineluttabilmente alla sparizione del settore, tutti i finanziamenti che saranno versati per colmare il deficit - finanziamenti condannati ad aumentare inesorabilmente - costituiranno dei prelievi effettuati a danno della crescita dell'economia. Il dilemma è di conseguenza estremamente semplice e drammatico: o il settore scompare, o lo si conserva frenando lo sviluppo. Il modello matematico è esplicito: a termine, tutta l'economia si è spostata dal settore dinamico verso il settore arcaico e il suo tasso di crescita è nullo.

La "malattia dei costi" fornisce solo una spiegazione perversa delle difficoltà economiche dello spettacolo dal vivo. Non legittima le sovvenzioni poiché riduce il problema - così come accade per i "beni meritevoli" - a un problema di scelta politica, anzi rende questa scelta politica particolarmente delicata, fornendo agli avversari dell'intervento pubblico argomenti importanti. Peggiorativa nelle denominazioni (è inevitabile pensare che l'etichetta "arcaico" non è certo fatta per valorizzare), meccanica nel funzionamento, giunge a una conclusione che identifica le arti dello spettacolo con attività di lusso, che ci si può pagare in periodi di forte crescita ma che è ugualmente consentito ridurre, o addirittura sopprimere, in periodi di recessione in nome della razionalizzazione dei finanziamenti pubblici e della

<sup>5</sup> François Rouet (a cura di), *Industries culturelles*, Actes de la Conférence Internationale sur l'Economie de la Culture d'Avignon, vol. III, 1986, La Documentation Française, Parigi 1988.

<sup>6</sup> Musgrave in Xavier Greffe, *Economie publique: textes choisis*, Economica, Parigi 1973.

<sup>7</sup> Citato da David Austin Smith, *On justifying subsidies to the performing arts*, in *Economic Policy for the Arts*, a cura di W. W. Hendon, J. S. Shanahan e A. J. Macdonald, Abt Boks, 1980.

<sup>8</sup> William J. Baumol, *Performing arts, the permanent crisis*, *Business Horizons Review*, 1967.

<sup>9</sup> *ibidem*

<sup>10</sup> Abraham Frois, *Eléments de dynamique économique*, Sirey Parigi, vedasi inoltre William J. Baumol, *The macroeconomics of unbalanced growth*, *American Economic Review*, giugno 1967



potatura dell'economia. Per riprendere una espressione famosa, bisogna liberarla dalle "anatre zoppe". Si comprende perché la versione "grande pubblico" del modello di crescita disuguale di Baumol e Bowen si fermi alla giustificazione del deficit: è però lecito interrogarsi sulla validità di tale argomento di fronte ai pericoli che racchiude.

Una prima osservazione: la "malattia dei costi" non è specifica delle arti dello spettacolo dal vivo, gran parte dell'artigianato e delle produzioni di lusso hanno anch'esse tecnologie relativamente stagnanti. Perché, al contrario, alcune attività arcaiche, tra cui lo spettacolo dal vivo, sono riuscite a sopravvivere sul mercato, senza l'intervento pubblico?

Abbiamo già dimostrato altrove<sup>11</sup> che il modello di Baumol e Bowen rovesciava in qualche modo il problema. Le difficoltà dello spettacolo non si spiegano in realtà con una disparità tecnologica: non è certo a causa dell'aumento dei costi relativi ad un'attività che il deficit risulta inevitabile. Per contro, un differenziale di risorse diviene inevitabile nel momento in cui è stato istituzionalizzato dall'intervento dello Stato che ha bloccato l'equilibrio del mercato sovvenzionando un livello di produzione superiore a quello necessario per equilibrare a lungo termine la domanda. In altre parole, il deficit non può essere considerato un vero e proprio deficit: le sovvenzioni rappresentano una risorsa per l'istituzione che ne beneficia, risorsa che è solo l'espressione monetaria di una domanda confusa che proviene dal potere pubblico. Del resto, le sovvenzioni sono contrattate in precedenza e non sono pertanto affatto assimilabili a un deficit, poiché il deficit non è altro che il valore contabile di una differenza constatata tra le spese e le entrate alla fine di un esercizio di bilancio.

L'economia dello spettacolo dal vivo è dunque, da un punto di vista strettamente economico, in uno stato di sovrapproduzione ed è più un'economia della caccia (di finanziamenti e, prima di tutto, di sovvenzioni) che un'economia del deficit. Ciò non deve stupirci: storicamente lo Stato è intervenuto per rispondere a motivazioni politiche e non già economiche.

Resterebbe da sapere se mantenere artificialmente questo livello di produzione è un vantaggio per la società, nel momento in cui le preferenze dei consumatori conducono inesorabilmente alla drastica rarefazione dell'offerta e al suo divenire sempre più elitaria. La tradizionale discussione sugli "effetti esterni" ci porta a interrogarci sulla fondatezza della "malattia dei costi", cioè sul concetto di produttività.

Il dibattito sulla definizione di produttività è stato bandito dal postulato di Baumol dell'arcaicità tecnologica. Ma come definire la produttività di un settore che ha la ricerca e l'innovazione come caratteristiche permanenti, che ha prodotti effimeri e non esattamente riproducibili? È una domanda che va posta.

LO SPETTACOLO DAL VIVO:

UN SETTORE ESTETICO - DINAMICO<sup>12</sup>

Che cosa sono una produzione artistica, uno spettacolo, un quadro, una scultura? Il caso dello spettacolo è forse il più spinoso. Lo spettacolo dal vivo è, per sua stessa natura, effimero; non può essere stoccato (un prodotto audiovisivo trasmesso in differita non è più uno spettacolo dal vivo e una poltrona vuota non può essere rivenduta il giorno dopo). Al limite, esso non è neppure riproducibile esattamente (due rappresentazioni della stessa opera date dallo stesso cast sono, infatti, comparabili ma non equivalenti dal punto di vista artistico).

Lo spettacolo dal vivo è caratterizzato dall'essere effimero, dalla capacità di differenziarsi all'infinito, corollario questo della sua impossibile riproducibilità. Quale definizione adottare quindi per il prodotto? Certamente non il numero di spettacoli, ossia di produzioni. Al di là dell'eterogeneità di una programmazione, non viene considerato il numero delle prestazioni effettive, ossia il numero delle rappresentazioni. Forse che le rappresentazioni sono la produzione? Si sarebbe tentati di rispondere di sì. Eppure, se si considera in un'ottica globale la funzione della produzione di un'impresa, la risposta deve essere negativa. In realtà, la capacità della sala condiziona il numero delle rappresentazioni, persino il tipo di produzione, ma ciò che viene venduto agli spettatori sono dei posti.

Taluni a questo punto pensano che vada preso come indicatore il numero dei posti offerti. Inoltre nell'impossibilità di stoccare, bisogna pur prendere in considerazione il pubblico, cioè il numero effettivo di spettatori, che rappresenta però un indicatore della domanda. Il serpente finisce per mordersi la coda!

Senza giungere a considerare finalità non tangibili (arricchimento intellettuale, stimolo alla fantasia... l'elenco è illimitato) per quel che ci riguarda identifichiamo tre prodotti. Il primo, evidentemente, è lo stesso spettacolo, che rappresenta la parte visibile, "materiale"; al di là di questo, il prodotto ultimo è il piacere che ne traggono gli spettatori. Tuttavia, considerare solo il piacere del pubblico nasconde le motivazioni profonde di chi produce spettacolo e che a sua volta ne trae soddisfazioni dirette, anche se talora confuse (è il

<sup>11</sup> Xavier Dupuis, *La microéconomie du spectacle vivant et l'audiovisuel*, in Atti del colloquio di Nizza organizzato dall'ADDEC e dal Ministero della cultura, La Documentation Française, Parigi 1985.

<sup>12</sup> Per una discussione più approfondita di questo punto il lettore potrà riferirsi a: Xavier Dupuis (a cura di), *Economie et culture: de l'ère de la subvention au nouveau libéralisme*, Actes de la Conférence Internationale sur l'économie de la culture, Avignon, vol. IV, 1986, La Documentation Française, Parigi, 1988.



problema della retribuzione!), nonché un riconoscimento e una legittimità presso il pubblico, i colleghi, i finanziatori. In tal modo, il vero prodotto sarebbe la somma di gratificazioni (del pubblico, di chi produce spettacolo, dei colleghi e dei finanziatori). Spingiamo un po' oltre il ragionamento, immaginando quale potrebbe essere la valutazione di questo prodotto multiplo, ossia quali potrebbero esserne le contropartite monetarie. La gratificazione del pubblico potrebbe essere valutata con le risorse proprie; il riconoscimento e la legittimità con le sovvenzioni; quanto alla gratificazione dei produttori, essa è un prodotto di autoconsumo che non ha valore di scambio ma che ha un costo. Di conseguenza, la logica di chi produce spettacolo consiste nel concepire un prodotto che gli procuri la massima gratificazione con il vincolo che i costi di ideazione siano coperti dalla remunerazione della realizzazione in pubblico di questo prodotto (le rappresentazioni), ossia dalle entrate di biglietteria e dalle sovvenzioni.

La razionalità artistica rende pertanto lo spettacolo simile a un'attività di ricerca di base e l'artista ad un ricercatore: come quest'ultimo infatti svolge un'attività indipendentemente da ogni finalità pratica, avendo come principale, se non unica, motivazione la propria gratificazione. L'analogia è molto attraente e si rivela del resto produttiva: il ricercatore troverà, come l'artista, la propria giustificazione sociale presso i suoi uguali, e questa può addirittura realizzarsi attraverso una drammatizzazione (discussione di tesi, colloqui) cui sarà ammesso un pubblico "competente", e, al pari dell'artista, potrà vivere - quando sarà "promosso" - grazie a delle sovvenzioni.

L'unicità di ogni spettacolo, addirittura di ogni rappresentazione, si presta perfettamente al gioco che condanna lo spettacolo a confinarsi in un'economia di prototipi. La produzione artistica è il frutto della creatività: fa parte d'una economia artigianale. Come allora non considerare la qualità? La produttività può essere misurata solo in rapporto alle quantità, dato un certo prodotto. Ora, se nell'ambito di una produzione standardizzata le quantità hanno un senso come indicatori, ciò non ha significato in un'economia di prototipi. Il motore della creazione resta la ricerca costante della "qualità" più alta, ma - punto fondamentale - la valutazione di questa "qualità" compete solo all'artista e questo giustifica le nostre virgolette<sup>13</sup>.

Di qui ad affermare che nel campo dello spettacolo gli incrementi di produttività si effettuano prima di tutto nella "qualità" il passo è breve. È la spiegazione del fatto che, nel campo dello spettacolo, certe nuove tec-

nologie, che normalmente dovrebbero tradursi in incrementi di produttività, si trasformano incomprensibilmente in un rincaro dei costi. Sono accaparrate dai registi cui consentono di soddisfare le loro esigenze, di elaborare nuovi allestimenti ancora più complessi. Il fascino tecnologico è del resto irresistibile. Anche in questo il parallelismo con la ricerca è illuminante: in quale misura, in numerose discipline, un ricercatore che utilizzi solo carta e penna è oggi credibile, quando i suoi colleghi investono ogni giorno in materiali sempre più sofisticati?

Un importante corollario di questa logica di ricerca di base è la rapida obsolescenza dei prodotti artistici. Dopo la "prima", uno spettacolo ormai collaudato non presenta più alcun interesse per il creatore che ne ha esaurito il contenuto e non vi trova più alcuno stimolo. Uno spettacolo, una volta concepito, è pertanto sfruttato in un limitato numero di rappresentazioni: ciò che dal punto di vista economico appare come uno spreco, poiché si rinuncia ad ammortizzare i costi d'investimento riducendo il periodo di sfruttamento, è invece giustificato dal punto di vista del ricercatore e dell'artista. È un fatto che la ricerca di base, come un'economia di prototipi, non può sopravvivere sul mercato se non trova degli sbocchi attraverso uno sfruttamento di serie ed è condannata al deficit, un deficit "di contabilità" insito nella sua stessa natura.

Le arti dello spettacolo non sono "arcaiche", ma "estetico-dinamiche", poiché gli incrementi di produttività non sono d'ordine tecnico ma del tutto qualitativo. Sappiamo bene tuttavia che è impossibile misurare la qualità; malgrado eroici tentativi come quelli di Throsby<sup>14</sup>, l'economista resta totalmente privo di strumenti. Forse è il caso di rallegrarsene: che sarebbe della nostra società se si potesse tradurre in cifre la qualità di un'opera d'arte? Degradare lo spettacolo a settore arcaico è di conseguenza solo una constatazione di impotenza, una soluzione semplicistica che consente di sviluppare un modello economico banale.

Le sovvenzioni sarebbero pertanto legittime, non a causa di una stagnazione tecnologica, ma grazie a una tecnologia specifica, estetico-dinamica, molto simile alla ricerca di base. Tuttavia, una volta di più, la legittimità dell'intervento pubblico non può essere stabilita in modo inconfutabile. In altri termini, resta da sapere se l'arte è condannata al deficit a prescindere dalle dinamiche finanziarie. Jean Vilar non affermava forse che "il teatro non può essere in deficit se compie veramente la sua missione"<sup>15</sup>? Caratteristica della ricerca di base è l'incertezza delle ricadute, cioè degli effetti esterni:

<sup>13</sup> Detto senza giri di parole, è il problema del cinquantunesimo figurante. La valutazione unilaterale del premio di qualità, legato a un elemento marginale della produzione, pone il problema dei limiti che un teatro deve saper imporre ai realizzatori di uno spettacolo. Poiché si tratta di questioni soggettive, le decisioni vengono prese in base ai rapporti di forza. Cfr. anche Xavier Dupuis, *Analyse économique de la production lyrique*, Cahier du Laboratoire d'Économie sociale de l'Université de Paris 1, 1979 e *La surqualité: le spectacle subventionné malade de la bureaucratie?*, Revue Économique, vol. 34, n. 6, 1983.

<sup>14</sup> David C. Throsby, *Perception of quality in Demand for the Theatre in Market for the arts*, Acron Association for Cultural Economics, 1983.

<sup>15</sup> Jean Vilar *Théâtre, service publique*, Gallimard. Parigi 1975.



incertezza della loro ampiezza, incertezza della durata di riscossione, incertezza del campo in cui appariranno. I costi dello spettacolo e della spesa pubblica ad esso relativa sarebbero quindi "non quantificabili". Ciò rappresenta certamente un passo avanti, tuttavia l'argomentazione costituisce una scommessa sul futuro. Per questo alcuni hanno cercato la salvezza negli studi d'impatto.

In mancanza di dimostrazioni economiche su cui fondare l'intervento pubblico, era allettante cercare argomentazioni quantitative per provare quanto il settore culturale sia indispensabile e di conseguenza quanto siano indiscutibili le sovvenzioni. Si finì con l'ammettere che era necessario trovare la sua legittimità nelle cifre. "Per aver successo nella corsa alle sovvenzioni sarà sempre più importante per le istituzioni culturali poter dimostrare, in base a solide argomentazioni, l'apporto dell'arte e della cultura all'economia, se vogliono difendere in modo convincente la propria causa presso gli amministratori a tutti i livelli, presso le fondazioni e altri finanziatori privati e, cosa forse più importante, presso il loro pubblico"<sup>16</sup>.

Apparvero così negli Usa alla fine degli anni '70 i primi studi d'impatto.

Questo modo di procedere non è molto convincente<sup>17</sup>. Ogni attività dà origine ad altre attività economiche e porre l'accento sulle "ricadute" non arriva a dimostrare quale è il vero impatto.

In generale, nessuno studio di impatto giunge a distinguere tra l'apporto netto nell'economia da quanto deriva da un effetto di trasferimenti. Per esempio, computare come voce d'impatto la spesa degli spettatori di teatro non tiene conto del fatto che, in assenza di teatro, queste stesse persone avrebbero utilizzato il denaro a vantaggio di un'altra attività che forse avrebbe avuto effetti di maggior stimolo per l'economia. Questi studi presentano costantemente delle sopravvalutazioni e spesso giungono a risultati fantasiosi perché esageratamente ottimisti.

Peraltro, nonostante la mancanza di dimostrazioni completamente affidabili, a poco a poco ci si è persuasi che la salvezza si poteva trovare nell'appropriarsi del linguaggio - se non era possibile degli strumenti - degli economisti e un po' ovunque si proclamò che era necessario far propri i criteri respinti ieri. Il mercato viene così nobilitato e l'istituzione culturale diventa un'impresa.

IL RITORNO AL MERCATO: L'IMPRESA CULTURALE,  
PROTAGONISTA DELLA SOCIETÀ POST-INDUSTRIALE?  
Per prima cosa fu presa in considerazione la gestione

manageriale e questo fatto rappresentò indubbiamente l'elemento positivo del nuovo rapporto tra cultura ed economia, perché - al di là delle parole che possono infiorare un discorso - introdusse nuove procedure in seno agli organismi culturali. Infatti, se il disavanzo finanziario è in gran parte inevitabile, non deve però diventare l'albero che nasconde la foresta, non deve tradursi in un alibi e nascondere la mancanza di realismo economico o, addirittura, una certa irresponsabilità causata da quella burocratizzazione che costituisce il corollario della concessione regolare di contributi e di una gestione non più economica, ma politica.

Ma anche questa volta il tentativo di far proprio un discorso fino a quel momento sconosciuto fece sì che non ci si fermasse ai soli imperativi di un'amministrazione rigorosa. Il mito dell'economia della cultura ha fatto così nascere "la nuova impresa" e il "nuovo imprenditore culturale". Nuove denominazioni, nuove contraddizioni, nuovi compromessi, nuovi danni.

Da molti anni ormai il potere pubblico e i *media* si interessano molto dell'avventuriero dei tempi moderni, il "nuovo imprenditore" che ha fatto il suo clamoroso ingresso nel mondo della cultura. Riconosciamo che l'immagine dell'impresa nella società è molto cambiata nel corso degli anni '80. La crisi economica, con il suo corteo di disoccupati, ha ridato all'impresa e all'imprenditore un valore-rifugio che avevano perso.

Si è convinti che il nostro "nuovo imprenditore", in possesso di quasi tutte le qualità, crei nuove imprese che producono "in modo diverso" e rispondono ai bisogni della società postindustriale... La posta in gioco si pone in termini di credibilità. Giocare la carta dell'impresa significa accettare le regole del mercato: resta da sapere quale credibilità acquisisce presso il potere pubblico e i diversi potenziali finanziatori un ente culturale che sfoggi apertamente l'etichetta di impresa.

Per le istituzioni pubbliche, questa etichetta sembra senz'altro apprezzabile poiché corrisponde a una volontà politica di riorientare il settore verso i valori dell'economicità. Ma che cosa ci si può aspettare oltre la benevolenza? Ci sono casi in cui lo statuto di impresa può rivolgersi contro i promotori e diventare una trappola: sbandierando la propria volontà di essere imprenditori, di produrre e di vendere, si rischia di farsi escludere dai finanziamenti riservati ai progetti "non commerciali" e in tal modo perdere quanto si sarebbe guadagnato conservando un atteggiamento passivo.

Quanto al mecenatismo - vocabolo oggi correntemente accettato, ma riferito in modo improprio ad attività

<sup>16</sup> Edward Keller, *The Public and the Arts*, in *Paying for Culture*, The Annals of the American Academy of Political and Social Science, 1984.

<sup>17</sup> Cfr. Xavier Dupuis, *Applications et limites de l'analyse coûts-avantages en matière de développement culturel*, Unesco cc/csp/cp/12, Parigi 1985 e *La prise en compte de la dimension culturelle du développement: un bilan méthodologique*, Unesco cc/csp/cp/21, 1988.



molto diverse quali la sponsorizzazione, la partnership e perfino la pubblicità - si dà spazio ai molti fantasmi che in esso si aggirano e ancora una volta si segue l'esempio americano. Va rilevato che nella maggior parte dei casi non si conosce la situazione americana che viene idealizzata e soprattutto si dimentica che un modello non è mai importabile, poiché troppo legato alle strutture e alle mentalità locali. Il mecenatismo ha comunque aperto delle possibilità che non vanno sottovalutate e ancor meno sopravvalutate. Le possibilità offerte non sono uguali per tutti: secondo il vecchio detto popolare "si fa prestito solo ai ricchi", il mecenatismo offre senza alcun dubbio maggiori opportunità alle strutture che già hanno di più, poiché ha come obiettivo un supporto, un'immagine che non tutti possono offrire. Un grande ente, gestito in maniera caotica, avrà così maggiori possibilità di attirare dei sostenitori rispetto a una piccola struttura amministrata con il rigore di un'impresa.

Di fronte a tutte queste incertezze, un teatro o un'orchestra, siano nuova impresa o meno, non devono ricercare la spettacolarità e la superficialità a livello delle parole che possono ritorcersi a loro danno, ma battersi su terreni diversi.

L'assoluta necessità di assicurare una gestione rigorosa non è messa in discussione: nessuno potrebbe negarla. Tuttavia, troppo spesso la gestione manageriale è confusa con la sola contabilità. Le previsioni di spesa, il controllo di gestione sembrano ancora strumenti innovativi. Inoltre la gestione delle risorse umane, la cui crescente importanza è riconosciuta nelle imprese, resta quasi sconosciuta. Le assunzioni, per esempio, sono sempre largamente arcaiche, in assenza di reali definizioni dei profili professionali e di sistemi di selezione operanti sul mercato del lavoro.

Le istituzioni non sono tuttavia le sole responsabili di questa situazione di fatto: spesso il loro *status* giuridico, che le equipara alla pubblica amministrazione, rafforza i corporativismi che restano molto radicati.

Inoltre, quale diretta conseguenza di questo ritorno alla logica di mercato, un'istituzione culturale "deve" vendere ciò che produce, ossia riconsiderare il rapporto con il proprio pubblico.

RICONSIDERARE FINALMENTE L'IMPORTANZA DEL PUBBLICO  
Questo nuovo orientamento fa sorgere dei problemi su punti che sembrano acquisiti in materia di economia della cultura. Si deve infatti constatare che gli studi si sono finora interessati essenzialmente all'offerta, cioè alle strutture di produzione e ai loro problemi di finan-

ziamento, senza tuttavia raggiungere sempre il livello di approfondimento richiesto per aiutare a definire e a valutare politiche di sostegno più sofisticate. Ma soprattutto, mentre l'intervento pubblico non è più solamente volontà di offerta ma anche preoccupazione di capire le aspirazioni della popolazione e le attese del pubblico, la domanda culturale oggi appare largamente sottovalutata e trascurata dagli economisti.

La domanda infatti è soprattutto il terreno privilegiato dei sociologi, mentre gli economisti si limitano a far riferimento ai dati disponibili (percentuali delle presenze, comportamenti culturali) senza cercare di spiegare la molla dei consumi. Le connessioni tra domanda ed offerta restano in gran parte inesplorate e sono pochi coloro che hanno tentato di superare questa *Yalta* metodologica.

È vero che il potere pubblico, convinto dell'"onnipotenza dell'arte" e della "naturale" capacità di tutti di accedervi, ha trascurato il pubblico. Fino a poco tempo fa si è creduto che per raggiungere il "non pubblico" fosse sufficiente potenziare l'offerta (costruire delle strutture, decentrare, sovvenzionare gli artisti, ridurre i prezzi dei posti...) e che - per soddisfare il pubblico - non fosse indispensabile cercare di conoscerne i gusti e le attese tramite indagini specifiche. Questa situazione era al tempo stesso causa ed effetto di una sottovalutazione, se non addirittura della completa ignoranza, degli ostacoli simbolici - e non già materiali - che limitano l'accesso alla cultura della maggioranza della popolazione. L'individuazione di questi ostacoli da parte della sociologia della cultura alla fine degli anni '60 ha certamente contribuito a rinnovare la problematica della democratizzazione, senza tuttavia provocare negli ambienti culturali una riflessione approfondita sui mezzi più efficaci per attenuare questi ostacoli, nell'impossibilità di eliminarli.

Se le conoscenze acquisite nel campo dell'economia della cultura sono dunque tangibili, restano tuttavia importanti zone d'ombra e la partita non è ancora vinta, poiché la cultura resta ancora in larga misura inaccessibile agli strumenti dell'economista. Senza dubbio il compito maggiore è l'analisi del pubblico: la diffusione, la commercializzazione, il marketing hanno importanza strategica e sono elementi di stabilità quanto una buona contabilità. Il marketing culturale sta muovendo i primi passi ma in un prossimo futuro dovrebbe offrire possibilità concrete e, soprattutto, contribuire a riconciliare le istituzioni con un pubblico che è loro garante per quanto riguarda l'autofinanziamento e la legittimità sociale.



Una volta ancora è bene tuttavia non riporre eccessive speranze in questa parola magica: il marketing non potrà risolvere le contraddizioni economiche della produzione culturale e tanto meno contrastare il carattere anti-economico della creazione artistica; non arriverà mai a rendere non necessarie le sovvenzioni<sup>18</sup>. Consentirà, però, alle istituzioni di non prestare il fianco alla critica anche troppo facile alle poltrone vuote. Gli amministratori dello spettacolo, tutti gli amministratori culturali e ancor più gli artisti, devono accettare questa regola del gioco e capire che non si tratta di snaturare il loro progetto culturale, ma al contrario di fornir loro le armi necessarie per affrontare le difficoltà economiche. Se ciò non avvenisse, l'economia - o piuttosto l'economicismo - prenderanno il sopravvento con conseguenze catastrofiche. E il motto di questa filosofia potrebbe essere "aiutati che il ciel ti aiuta".

Lo spettacolo può e deve stare sul mercato; è una difficile sfida che può sembrare in contraddizione con la produzione artistica che, come abbiamo visto, ha molti punti in comune con la ricerca di base. Ricerca di un pluralismo di finanziamenti che non deve trascurare nessuna possibilità, adozione di criteri manageriali (soprattutto in materia di assunzioni), riconoscimento della importanza determinante di una politica di vendita... sono tutte azioni indispensabili che richiedono l'impegno di tutti, senza per questo chiamare ineluttabilmente in causa la dinamica artistica.

#### CONCLUSIONI: UN DIALOGO INDISPENSABILE

Mentre è evidente l'urgenza delle aspettative di quanti sono chiamati a prendere decisioni - chiunque essi siano - sembra ancora insoddisfacente la conoscenza economica del settore culturale sia in funzione strategica sia in vista di un rinnovamento delle politiche culturali. Passato il tempo delle illusioni, che cosa resta di questa vera e propria crisi di mutazione neo-liberale? Resta, a nostro giudizio, la presa di coscienza delle esigenze della gestione manageriale e del marketing, che hanno indotto nuove procedure e nuovi comportamenti.

Secondo quanto abbiamo già scritto altrove<sup>19</sup> "le difficoltà" economiche hanno dato l'avvio all'economia della cultura, avvio poi amplificato negli ultimi anni dalla crisi economica mondiale e dal ritorno del liberalismo con i suoi drastici tagli ai bilanci. Sotto questo aspetto l'economia della cultura risponde a una domanda sociale proveniente sia dalle istituzioni (ministeri, pubblici amministratori) minacciati dalle restrizioni, sia dagli operatori culturali in preda a una crisi di identità e talvolta inclini a cedere alle lusinghe di una perpetua

condizione di assistiti. L'economia della cultura è pertanto figlia delle politiche culturali e della crisi economica. Gli organismi culturali hanno preso coscienza, talora dolorosamente e a proprie spese, di essere di fatto oramai inseriti nella sfera dell'economia.

Se è incontestabile che la cultura deve assumere il posto che le spetta nell'economia, ciò non deve però avvenire a qualsiasi costo, poiché la cultura, e l'arte in particolare, non hanno bisogno di ricorrere all'economia per giustificarsi.

Da questo cambiamento, da questo radicale mutamento di mentalità e, in qualche caso, di strutture, è sorta la consapevolezza che un organismo culturale propone dei beni e dei servizi a dei consumatori. La politica culturale si è limitata troppo a lungo all'espansione dei mezzi di produzione: era ora che ci si occupasse finalmente del pubblico. Ciò costituisce senza dubbio la più importante rivoluzione degli ultimi anni. Non bisogna che ora si vada troppo lontano, e dopo un periodo in cui le sovvenzioni avvallavano qualsiasi comportamento e qualsiasi modalità di gestione, si giunga alla dittatura del solo mercato, cosa che costituirebbe evidentemente la fine dell'attività creativa. L'arte fa parte della ricerca di base, non va dimenticato. L'esempio dell'audiovisivo in balia della dittatura dell'*audience* è abbastanza eloquente per indurre a stare in guardia. L'adozione delle regole del neo-liberalismo è la trappola più pericolosa incontrata dalle arti dello spettacolo. La razionalizzazione dell'intervento pubblico deve pertanto tendere a rendere più efficienti le modalità di azione, ma non certo a modificarle radicalmente.

L'economista ha una missione da compiere: non deve in alcun caso essere considerato un censore, ma cercare semplicemente e modestamente di stabilire un dialogo per definire, d'accordo con gli operatori della cultura, delle soluzioni efficaci ai problemi. Se non va posta in lui una fiducia cieca, respingerlo significherebbe alla lunga condannarsi a discutere con i soli contabili e consegnarsi, legati mani e piedi, ai mutamenti di una politica culturale che può conoscere brutali capovolgimenti. Cultura ed economia costituiscono una coppia che nasconde più di una contraddizione e di un compromesso, ma è necessario vedervi anche una riconciliazione e, soprattutto, in mancanza di una legittimazione illusoria, il pegno di una continuità che sarà conquistata senz'altro a caro prezzo.

(Traduzione di Giovanna Parisi)

<sup>18</sup> Cfr. Xavier Dupuis, *Essai sur les pratiques culturelles de l'Etat; l'exemple de la musique*, Tesi di dottorato in scienze economiche, Università di Parigi XIII, 1981.

<sup>19</sup> Xavier Dupuis e François Rouet (a cura di), *Les utils de l'économiste a l'épreuve*, Actes de la Conférence internationale sur l'économie de la culture, vol. I, op. cit..



## 1993: la questione del patrimonio artistico italiano

ANDREA EMILIANI

*Soprintendente ai Beni  
artistici e storici  
delle province di Bologna,  
Ravenna, Ferrara, Forlì*

Incontri, convegni e tavole rotonde che affrontano la complessa tematica dell'ultimo processo per l'integrazione economica europea sotto il profilo del patrimonio artistico e culturale, offrono conflittualità e incomprensioni - sia giuridiche sia culturali - che rivelano molto rara la effettiva conoscenza del problema dell'arte italiana nella sua realtà tanto storica che attuale.

Naturalmente, nel raccogliere questi primi appunti, non possiamo che sottolineare la effettiva, lamentevole scarsità di conoscenza del nostro patrimonio artistico: anche nell'accezione più immediatamente statistica, consistenza quantitativa e ricognizione qualitativa, sono ben lontane dal garantire una visione immediata del tema, che tuttavia coinvolge nella sua vastità tanto spaziale che temporale l'intero territorio italiano.

Vale poi la pena di sottolineare che anche una meglio impegnata possibilità conoscitiva resterebbe priva forse, in questi anni, di una effettiva capacità di giudizio. Infatti, la nozione di bene culturale discende ovviamente (che lo sappiamo o no) da una accertata o probabile idea di cultura; così come ogni ipotesi indirizzata alla gestione del patrimonio artistico discende naturalmente da un modello di vita culturale e sociale. È vero che l'attuale caduta di progettualità, a tutto vantaggio - almeno apparente - di un "libero" vivere individuale ed edonistico, non lascia immaginare vicino il ritorno di quel modello e di quella nozione.

Resta comunque il fatto che, proprio nel momento in cui occorre dare disegno politico e istituzionale addirittura al grande e secolare problema della conservazione e della tutela entro l'enorme, intimo spazio della cultura dell'area definita dalla penisola italiana, non si può se non ripassare orme di dibattiti ormai antichi e aprire, se possibile, nuove strade di interpretazione. Avvertendo che il dibattito storico ha però avuto caratteri di impegno e di effettiva profondità, così culturali che istituzionali, e che dunque non è possibile limitarsi a rimuovere, oggi e in modo disinvolto, soltanto l'apparente incrostarsi di opinioni polverose, e di affetti nazionali. Una volta ancora, la verifica storica, addirittura il chiarimento delle origini stesse dell'estetica e della critica d'arte di valore operativo e temporale, possono offrire un contributo fondamentale alla discussione.

TRE "FIN - DE - SIÈCLE"

Può sembrare solo narrativo affrontare la verifica storica toccando gli eventi storici che hanno contraddistinto la fine del XVIII, la fine del XIX e anche la fine del XX secolo. Eppure, tutte queste tre vicende storiche riflettono con effettiva potenza - e ognuna a suo modo -

l'avvenuta trasformazione della società e della cultura, e in momenti di crocivia di età, se non di civiltà. Si tratta, per ciò che ora ci può brevemente interessare, dei momenti nei quali patrimonio pubblico e propulsione privata - condizione statale e nascente economia di mercato - hanno preso a configurare conflitti e contraddizioni che per il passato non era stato dato rilevare. Che poi propulsione privata e economia di mercato contrassegnino l'attività commerciale e d'antiquariato che, dal '700 in poi, ha aumentato progressivamente il suo peso, è intuitivo. Il primo momento significativo è quello in cui prende letteralmente corpo e figura ogni tutela dei beni culturali ed ogni proiezione storica e artistica della società. Ciò ha luogo nel 1796, e può quasi simbolicamente aggregarsi attorno a due eventi: il primo costituito dalla stesura delle *Lettres à Miranda* di A. Quatremère de Quincy, aureo libello a difesa della struttura oggettiva degli eventi artistici italiani e, alla fine, dello stesso concetto di bene artistico che l'illuminismo aveva eretto; ed il secondo imperniato attorno al chirografo che toccò a Pio VII Chiaramonti di distendere, quasi in contrappunto politico e istituzionale alle affermazioni di Quatremère, e nel 1802<sup>1</sup>. Attorniato dall'ultima intelligenza dell'universalismo romano e italiano, e, pertanto, confortato dalle opinioni di Carlo Fea e di Antonio Canova, di Bartolomeo Borghesi e di Luigi Lanzi, e di altri ancora, il pontefice stendeva pienamente un "progetto" di sensibile realismo politico e di identificazione dell'interesse che già allora si chiamava "sociale". L'avventarsi indiscriminato del mercato e della razzia militare vengono individuati come *déracinements* capaci di distruggere, con la scomparsa dell'oggetto, anche e ancor più il paesaggio circostante, la sua splendida unitarietà. Anche questa difesa, si diceva insomma, era proposta di nascente economia.

Meno solenne, ma forse più significativo sul fronte della crescente mobilità del paesaggio storico dell'arte italiana, la fin-de-siècle ottocentesca. Correva l'anno 1893 e, sotto l'imperversare dello scandalo della Banca Romana e anche del processo Sciarra Colonna, bastò che il ministro all'Istruzione, Ferdinando Martini, riproponesse lo studio doveroso per una legge finalmente italiana e nazionale per i beni culturali per scatenare una campagna di opinione e di stampa di tono violento e ingiurioso. Tutto fu rimesso in ballo, chiamando in causa la pretesa antidemocraticità di una legge di tutela avversa al libero mercato.

Ciò traeva pretestuosa ragione dal fatto che, fin dal 1860 e cioè dal plebiscito nazionale unitario, nessuno aveva avuto la forza politica di invocare la creazione di

<sup>1</sup> Scolaro Michela (a cura di), *Lo studio delle arti e il genio dell'Europa*, Rapporti, collana diretta da Andrea Emiliani, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1989.



una nuova legge dei beni artistici: ereditando in tal modo, e questo fu certo il partito migliore, la legge pontificia e il suo aureo, astratto ragionamento di intellettuale potere. Come diamine poi si pretendesse, anche da quest'altra parte, che in piena dinamica liberistica e all'ingresso dell'antico paese agricolo nell'economia di mercato, una legge protezionista e vincolistica, cogente ed imperativa, - separata per giunta da ogni provvidenza di agevolazione, incentivazione e aiuto - potesse imperare con l'astrattezza di un paradigma perfetto, resta un mistero. Che si scioglie soltanto pensando come la legge pontificia, e anche le altre leggi dei cessati governi, si fosse lentamente coagulata avendo cura del grande sistema storico degli oggetti, specie d'arte e d'archeologia, piuttosto che del più precario e caduco tra i beni culturali e cioè l'architettura ed il tessuto urbanistico.

L'inaudita violenza della campagna contro la futura legge unitaria italiana e contro la vecchia, tirannica legge pontificia ereditata durò quasi l'intero decennio e accompagnò del resto l'opera del Ministero dell'educazione e del suo superiore ispettorato alle belle arti, gestito dal 1890 e fino al '98 da Adolfo Venturi. Il programma che Venturi aveva raccolto dalle mani del Cavalcaselle era quello del catalogo generale dei beni artistici italiani. Ed era sufficiente questo proposito da far apparire sullo schermo della legge costituenda (che fu prima nel 1902 e poi, definitivamente, nel 1909), per mettere alla frusta i ceti mercantili, preoccupati per un'occasione che non doveva assolutamente andare perduta.

La nostra chiusura di secolo, a decorrere almeno dal 1980, sembra a sua volta accompagnare la debolezza delle istituzioni con una notevole disinvoltura culturale. Non basta certo chiamare in questo modo la superficialità protagonista e spettacolare che la cultura esibisce sul palcoscenico dell'immagine e della piccola 'droga' quotidiana dei *media* e della titolistica dei giornali. Si capisce bene che la miscela di questi elementi, unita alla dilagante violenza della caduta del "sacro" oltre che del liturgico, dell'erosione del concetto di "pubblica proprietà" e di democrazia stessa, ha finito per gettare in destabilizzazione l'esercizio di una giusta critica. Ma dietro questo massacro istituzionale, che certo fornisce materia quotidiana alla destabilizzazione, giungendo quasi a chiudere il cerchio di una volontà comune, sta un'appariscenza di mercantilismo, di commercio finalmente senza frontiere, di caduta degli antichi ceppi e delle costrizioni storiche secolari.

Così, l'eliminazione delle frontiere voluta dalla Cee già per il 1993 prossimo venturo, è vista un volta ancora

come occasione straordinaria, lungamente attesa e da interpretare perfino come una risoluzione finalmente democratica dopo anni di tirannide. Per fare chiarezza bisogna tornare a pulire la lavagna e distinguere pazientemente l'assetto del problema.

#### IL PATRIMONIO PUBBLICO E IL PATRIMONIO PRIVATO

Il dibattito sul patrimonio artistico e culturale italiano, a ridosso del 1993, viene normalmente affrontato su due trincee contrapposte e anche violentemente dissonanti tra loro.

La prima trincea è quella di coloro che difendono il patrimonio artistico nella sua dimensione eminentemente "pubblica": pubblica tanto nel senso della proprietà fisica e materiale (musei nazionali e locali, Ipa<sup>2</sup> d'ogni genere e grado, scavi e raccolte, ma soprattutto chiese), che della sua preminente utilità sociale. L'altra trincea antitetica è quella, al contrario, dei difensori della proprietà privata. Essi erano numerosi già un secolo fa. La loro visione del patrimonio è - come abbiamo in parte visto - selettiva e liberistica.

Ovviamente, la prima trincea è presidiata dagli eredi di una tradizione estetica "forte" e nutrita fin dal Risorgimento dei valori di un'unità nazionale più concreta nella cultura, oltre che nella società o nell'economia. Oggi ancora, su questa sponda si difende il valore educativo di una proprietà comunitaria: in ciò ereditando sia l'astratta lezione illuminista nella quale prese corpo l'idea di bene artistico e di cultura, sia la concezione verticale e centrale dello stato di stigmati francesi.

#### PRIMA DI TUTTO, IL PROBLEMA DEL PATRIMONIO PUBBLICO

Se tutto fosse così chiaro nell'impostazione del problema generale del patrimonio artistico italiano e dell'abolizione prossima della barriera fisica delle dogane, potremmo probabilmente rivolgerci al vero nucleo del problema di cui ampiamente si discute, o si tenta di discutere: che è il nucleo costituito dal possesso privato, dalla sua mobilità effettiva, dall'interesse che esso esprime per la nozione di bene culturale e dunque collettivo, nonché dalle antiche, attuali e future provvidenze che il senso dello Stato, messo a fronte dell'attuale liberalizzazione europea, ha voluto creare - o vorrà disporre - per un moderno indirizzo di tutela italiana: per legare o trattenere, come si faceva un tempo e in parte oggi ancora; oppure per consentire una più larga, versatile e concessiva nozione liberale. Oppure ancora, infine, per creare un regime europeo di salvaguardia e di tutela, in tutto o in parte attivo alle frontiere esterne.

<sup>2</sup> Istituti pubblici per l'assistenza e la beneficenza



Non possiamo nasconderci che ogni discussione, così sul versante del privatismo che su quello opposto del protezionismo culturale, è viziata oggi da una sorta di enorme complesso di inferiorità nazionale, il quale si scatena ogni volta che congressi e incontri internazionali mettono a fronte l'una e l'altra delle due già indubitabili e difficili anime della tutela, quella di tradizione anglosassone e l'altra di tradizione mediterranea.

Si tratta del complesso tipicamente italiano che nasce dalla coscienza di non aver che in piccolissima e debole parte adempiuto al catalogo dei beni artistici pubblici. Il problema si trascina dal 1928. Era stato già pronosticato nel XVIII secolo dalle leggi dei cessati governi preunitari, e specie dalla Serenissima di Venezia. È stato esaminato da tutte le inchieste parlamentari recenti, ha registrato una breve impennata negli anni '70, è oggi affidato agli esiti della legge 80 proposta dal ministro Facchiano. Ma pochi, anche tra gli addetti ai lavori, sanno concretamente che agli esiti e alle priorità urgenti di questa legge (modesta nel finanziamento) è legata addirittura la possibilità di poter decentemente proseguire in un dibattito di orizzonte europeo. Infatti un'anagrafe del patrimonio pubblico è un'indiscutibile garanzia.

Il complesso si rivela ogni qual volta la discussione si avvia - come è fatale che avvenga - verso i territori dell'esportazione o, meglio, della libera circolazione dei beni. D'accordo che i beni artistici privati godranno per molti versi di una maggior facilità di dinamismo, almeno relativamente a oggi. Ma tutti sappiamo e temiamo che anche una grande parte dei beni pubblici prenderà a circolare liberamente, senza un'anagrafe opportuna e, dunque, con più agevole decomposizione e del patrimonio come sequela di oggetti, e del patrimonio come fisionomia nazionale italiana.

Pubblico e privato si mescolano dunque in una sola paura, da una lato; mentre dall'altro, in fondo, si mescolano in una sola speranza... Infatti, per molti ceti mercantili è evidente, fin dall'unità italiana, che la ostentata pienezza della tutela globale del patrimonio artistico suona come un limite al commercio stesso.

#### LA REALTÀ CHE SI CHIAMA ARTE ITALIANA

Si è soliti citare statistiche, spesso improprie, onde restituire un'idea qualsiasi del patrimonio italiano. In realtà, la carenza d'ogni solida inchiesta sulla realtà di questo paese e sullo spessore o strato di questo sedimento di secolari eventi storici e qualitativi addensato sulla crosta della penisola, non consente uno sguardo oggettivo su difficoltà e speranze, come neppure consegna un contributo da indirizzare alla nozione d'arte e di storia, quella

che alla fine dovrebbe discendere da una più riconoscibile idea di cultura.

Il più grande impegnativo contenitore storico italiano è l'edificio della chiesa, dalla basilica alla parrocchia e infine all'oratorio. Le circoscrizioni parrocchiali italiane sono circa 25 mila. Si calcola che quasi 100 mila siano gli edifici di culto. I maggiori tra essi esprimono una media di circa 500/700 oggetti degni di anagrafe (dipinti, sculture, oreficerie, reliquiari, tessuti, legni ecc.)<sup>3</sup>.

Se è mobilissimo e non pienamente tutelato il patrimonio delle chiese, ancor più appare disseminato e non protetto il patrimonio già enorme delle Ipab<sup>4</sup>, celato in ogni angolo di regioni e regioni, quello di ospedali, uffici comunali, concentrazioni archeologiche o artistiche non ufficializzate; di musei civici senza inventario, di accademie storiche e scientifiche (anch'esse prive d'ogni inventario), e perfino di uffici finanziari dello Stato che si occupano della liquidazione di sequestri, fallimenti, o corpi del reato, senza mai segnalare alcunché agli uffici di tutela.

Questi che abbiamo dato ora sono semplicemente alcuni assaggi a riguardo dell'immensità del cosiddetto patrimonio culturale italiano: quello che nella sua accezione "mobile" può divenire (e già quotidianamente diviene, purtroppo) agevole merce e materia di scorretta, abusiva e distruttiva compravendita. Un oggetto tra questi, scelto anche a caso, una volta trasferito oltre la porta della chiesa, diviene un evento anonimo irrecuperabile già a trenta metri di cammino. La mancanza più flagrante di un'anagrafe anche soltanto morfologica ed esteriore condanna probabilmente un'alta parte del patrimonio italiano alla confusione mercificatoria.

Oltre al danno materiale, non si può tralasciare che esista anche un danno culturale: il quale consiste nella perdita d'ogni possibilità di una vera e densa "immagine" del mondo italiano, e infine toglie a tanti oggetti, sottratti ai luoghi delle funzioni originarie, la figura liturgica, il valore sacrale che in essi si esprimeva. È che nella vetrina di un robivendolo non troverà mai più, come del resto neppure nel salotto di famiglia agghindato secondo le correnti voghe antiquariali. Vale la pena di sottolineare - di passaggio - che le principali fiere dell'antiquariato sono organizzate da amministrazioni comunali storicamente definite "di sinistra" (Modena, Arezzo, Todi ecc.).

#### IL CATALOGO È UN'OPERA CONTINUA

Impossibile, peraltro, immaginare che il catalogo dei beni culturali, anche se ridotto ad un'anagrafe morfologica, possa decollare e, per giunta, terminare nel volgere

<sup>3</sup> Nella sola Diocesi territoriale di Bologna, equivalente all'incirca alla Provincia attuale, le chiese e gli edifici sono oltre 520 unità capaci di esprimere realisticamente oltre 30 mila oggetti degni di schedatura. Questi sono i dati relativi al solo territorio periferico e dunque con l'eccezione del grande sistema chiesastico di Bologna e di quello molto complesso di Imola (dati del 1970-75). L'analisi è sintomatica anche nella sua lettura:

	numerosità	%
1. Dipinti d'altare	1328	4,37
2. Dipinti altri	2896	9,53
3. Sculture	1951	6,42
4. Sculture ornamentali	1789	5,89
5. Ebanisteria	2380	7,83
6. Candelieri	10547	34,73
7. Tessuti	2017	6,64
8. Calici, pissidi, ostensori	1248	4,10
9. Affreschi	271	0,89
10. Reliquiari	1537	5,06
11. Altre suppellettili	4403	14,49

Il totale di questi oggetti, per lo più mobili e sottraibili, è stato esaminato anche sotto il profilo dell'età di produzione:

	numerosità	%
1. Secolo xv	95	0,31
2. Secolo xvi	590	1,94
3. Secolo xvii	4068	13,39
4. Secolo xviii	18717	61,63
5. Secolo xix	6813	22,43
6. Altri secoli diversi	84	0,27

Questo è - ripeto - il totale tanto assoluto che stratigrafico del patrimonio per lo più mobile e mobilissimo di una grande diocesi italiana vista, però, soltanto nella sua periferia. È presumibile che, nella sola struttura della Chiesa, il calcolo, mai effettuato, sulla città di Bologna e su quella di Imola, nel profilo approssimativo della nostra conoscenza, porti a triplicare le 30 mila unità esaminate sopra.

<sup>4</sup> Ibidem



di pochi anni. Si tratta di impresa di elevatissime proporzioni, che anche sotto il profilo organizzativo ed economico investe forze finora inimmaginabili. Si può legittimamente affermare che l'identificazione e la schedatura completa di valore anagrafico o pre-inventariale - come in effetti si chiama oggi - richieda un investimento unitario di 100 mila lire. Nulla, o pochissimo, rispetto a taluni investimenti compresi nell'iniziativa detta dei Giacimenti culturali, i quali raggiunsero la cifra unitaria di un milione al pezzo, in analoghe condizioni seriali. E tuttavia si tratta di grandi numeri, come abbiamo visto. Il catalogo, per di più, non è mai un'opera chiusa. Il catalogo non finisce mai, è anzi l'opera stessa della critica che si pone in discussione e si aggiorna costantemente. Inutile promettere in ogni congresso il carisma del catalogo terminato: il catalogo sarà sempre un grande abbozzo, utile e fondamentale per materiali e dati caratteristici, un sistema di memoria elettronica al quale paragonarci e rifarci, mai un'edizione definitiva e insomma un'edizione "critica". Prima che un'utopia, questa sarebbe una stupidaggine.

Il catalogo è, nella sua forma immediatamente urgente, un processo di memorizzazione informatica di valore morfologico. Occorre procedere con questo senso di sommarietà dettato dalla catastrofica urgenza.

Probabilmente, il 1993 non vedrà di molto accresciuta la bassa percentuale di conoscenza anagrafica che già possediamo. E tuttavia queste considerazioni avranno ottenuto forse tre scopi: a) avvantaggiare il dibattito di una miglior coscienza a riguardo dell'economia del patrimonio artistico di condizione privata; b) migliorare l'idea della consistenza e della presenza del patrimonio nazionale come fisionomia italiana in Europa; c) alimentare, fino al maggior livello possibile, la convinzione che l'abuso circa un brano o un pezzo soltanto del patrimonio nazionale è un danno in se stesso, ma anche e soprattutto un *vulnus* irreparabile recato al patrimonio collettivo.

#### ARTE E PRODUTTIVITÀ

Per quest'ultima, moderna e fondamentale affermazione, è necessario ripercorrere la strada per un metodo nuovo e non solo di valore estetico tracciata nel 1796 da A. C. Quatremère de Quincy in un suo famoso libello contro Napoleone e ripresa in forma operativa di legge e di regolamento da Pio VII Chiaramonti, e cioè dal *milieu* intellettuale romano dei Fea, dei Visconti, dei Lanzi e dei Canova, nel 1802<sup>5</sup>.

In questi anni, con l'efficacia di un provvedimento maturo quanto a cultura e a conoscenza, si mette a fuoco

proprio quella che sembra oggi ancora una visione attualissima e impegnativa di parte almeno del mercato artistico: l'oggetto d'arte e di storia è patrimonio della comunità sociale; esso, raccolto nei luoghi della proprietà democratica (i musei), diviene soggetto di attenzioni pubbliche per la scuola e per gli archetipi della produzione artigiana; in esso si esplicita dunque un potente valore aggiunto che risiede nell'uso al quale l'oggetto viene sottoposto. L'uso è individuato dunque in un grande servizio sociale, la cui produttività economica è legata alla nostra capacità di moderna, versatile e tuttavia rispettosa imprenditoria.

Al contrario, ogni abuso artistico appare dotato di violenza; e alla fine non si può negare davvero che neppure una lecita compravendita, sotto certi aspetti che analizzeremo e nel migliore dei modi possibile, premia solo pochi soggetti, o pochissimi. La sua floridità si estingue in un passaggio di mano che per giunta è spesso nascosto e segreto.

Anche a volerli confrontare, comunque, alla piena luce del sole, i due comportamenti a finalità economica addossati all'arte - naturalmente, anche nella sua dimensione privata - non sono paragonabili quanto a vantaggio della comunità. Il prodotto di gestione tratto dai servizi è inestinguibile, eterno, migliorabile, pulito, educativo, qualitativo, capace di creare intersezioni infinite nella produttività generalmente turistica, o meglio, nella produttività connessa ad ogni visione dinamica della comunicazione culturale nel mondo moderno. Proprio il contrario, insomma, di quanto può invece rappresentare il mercato dell'arte.

È necessario ora, liberato il campo dalla cattiva coscienza della inadeguata nozione "pubblica" dell'arte italiana, entrare senza denominazione e tuttavia anche senza finzioni nell'analisi di quella cosa grande e sconosciuta, forse mirabile ma certo nebulosa, che si chiama patrimonio privato.

Non conosciamo gran che della consistenza, della struttura, degli indirizzi storici e alla fine anche dei modelli di formazione collezionistica del patrimonio privato italiano. La paura della vincolistica statale prima, e poi del fisco, ha in realtà nascosto l'ordito della proprietà privata a decorrere almeno dall'unità nazionale. È stata questa una conseguenza della scarsa chiarezza e determinazione politica messa in atto dai primi governi liberali già dopo il 1860. La protrazione della validità della legge pontificia - una norma aurea nella sua astratta intelligenza illuminista - mostrò subito l'impossibilità che il settore artistico incontrava nell'incrociare l'immediata duttilità dell'economia di mercato. Si trattava di un con-

<sup>5</sup> Scolaro Michela (a cura di), *Lo studio delle arti e il genio dell'Europa*, op. cit.



nubio impossibile, in realtà. Le due tensioni erano in violenta contraddizione tra loro.

#### IL PROTEZIONISMO ARTISTICO E CULTURALE

Sul patrimonio privato agivano alcune norme di valore storico, che erano state poi elevate a articolo di legge proprio, nel 1802, all'atto del chirografo di Pio VII e, nel 1820, con il regolamento disteso dal camerlengo Pacca. Queste norme delimitavano, in sostanza, l'azione della proprietà privata entro confini restrittivi, se visti nell'ottica del liberismo; ma entro territori qualitativamente esaltanti, se visti nell'ottica dell'illuminismo, e del governo della cultura.

Il primo punto di delimitazione della pienezza privata era quello detto dell'extraregnazione. I cessati governi posero molto per tempo un limite (Firenze, 1603) all'esportazione incontrollata: selezionarono un numero di artisti (diciotto) indispensabili per importanza e qualità, e ne reputarono l'opera irripetibile dal momento che - più antichi e meno - essi comunque erano morti. Come si vede, questa limitazione è passata pari pari nella legge tuttora in vigore e perfino nelle norme dette "urgenti" del 1974.

Il secondo importante punto di intromissione dello Stato nella libera dinamica commerciale privata è sempre stato quello (almeno dal 1802 a questa parte) del diritto detto di prelazione: a parità di condizioni e al prezzo liberamente stabilito dalla compravendita tra privati, lo Stato ha diritto di precedenza e procede all'acquisto per conto pubblico. Il principio del diritto di prelazione possiede tutti i caratteri indubitabili dell'intelligenza illuminata. Bisogna riconoscere che esso non è stato esercitato se non in condizioni rarissime: e soprattutto che non ha mai raggiunto quella frequenza d'uso capace di convalidare l'effettivo desiderio dello Stato di sostituirsi gradualmente alla limitativa proprietà privata per dare fondazione ad un vero e prestigioso servizio museografico pubblico.

Il terzo impegnativo punto, già assodato nella tradizione storica, è costituito dalla necessità di dare vincolo e notificazione ad alcune opere d'arte di particolarissimo valore. Non che le altre, le rimanenti opere d'arte siano per questo prive di valore, esse rientrano di fatto nell'ampio ombrello dell'art. 1 della legge di tutela. Ma - specie nell'area della proprietà privata - non c'è dubbio che la notifica costituisca una specie di "avviso di garanzia" che viene reso esplicito al proprietario o ai proprietari. Fino a qualche anno fa, tutta la strumentazione legata al vincolo - limitata com'era, in effetti, ad una dichiarazione - veniva considerata imperativa, co-

gente e non produttiva. Oggi, a seguito della legge 512, se ne conoscono, o forse solo si possono immaginare, i consistenti vantaggi nel campo della detassazione.

Anche la materia giuridica e amministrativa che si affaccia ormai alle soglie della Comunità europea in via di realizzazione, si articola tuttora attorno a questi pochi strumenti basilari. Come s'è ricordato, essi sono nati nell'esperienza storica pre-unitaria, ma la loro azione è stata condotta fino ai giorni nostri. Del resto, l'attuale legge 1089, 1 giugno 1939, è in sostanza nient'altro che la legge varata dal governo Giolitti, relatore E. Rosadi<sup>6</sup>, nel 1909: erede a sua volta di una prima, fragile legge italiana del 1902, ma soprattutto del chirografo di Pio VII Chiaramonti, regolamentato, nel 1820, dal cardinale camerlengo Pacca.

In modo molto sommario si osserva che oggi giungono alla quotidiana attenzione del legislatore le seguenti sollecitazioni: a) la cessazione d'ogni limitazione di natura cogente nel transito tra nazione e nazione d'ambito europeo; b) l'abolizione della vastità e ampiezza della nozione di "bene culturale e artistico" quale - almeno per l'Italia - è stata affermata fin dal Trattato di Roma grazie all'adozione nominalistica e concettuale di "patrimonio" (a differenza, per esempio, del francese *trésor*); c) l'eventuale estensione ai nuovi confini europei dell'area di libertà commerciale indiscriminata; d) la conseguente caduta d'ogni controllo condotto così all'origine dell'oggetto, che al suo arrivo.

#### LE DUE CULTURE DELL'EUROPA ARTISTICA

Non c'è dubbio che a questa interpretazione classicamente liberistica diano un forte, forse prevalente, contributo anche le correnti versioni che - in seno al dibattito - derivano dalle culture di origine anglosassone. In effetti, tra la versione dei fatti che viene quotidianamente data anche in sede tecnico-scientifica e non solo commerciale, in Inghilterra e nei paesi di tradizione liberista, e la versione che vorremmo chiamare mediterranea, passa una grande differenza: una diversità basilare e tale da richiedere uno sforzo interpretativo vero e proprio, piuttosto che un accomodamento banale o transitorio. Recentemente, con le norme urgenti del 1974 - ministro Giovanni Spadolini - si è fortemente limitato, e ulteriormente, il diritto privato alla esportazione; e ciò impedendo di fatto l'esportazione di opere d'arte, anche se le stesse non vengono fatte oggetto di prelazione. Un rifiuto secco, per intenderci, che ha il compito di significare che l'oggetto è importante e che dunque deve restare nel territorio nazionale e continuare a muoversi entro questi confini culturali.

<sup>6</sup> La relazione di Rosadi è contenuta in Atti parlamentari, Camera dei Deputati; Legisl. XXIII, Sess. 1909, n° 61-A



Lo spirito che dettava quella limitazione affondava entro la più vasta idea del rapporto tra i cittadini e lo Stato. Ogni opera d'arte, se è importante, è insomma, simultaneamente, interessante per il (temporaneo) proprietario e (durevolmente) per la società nazionale che quella proprietà esprime. Questo è, di fatto e di diritto, il problema più grande che sovrasta la proprietà privata, sia nel passato che nel futuro europeo. Si evidenzia ulteriormente, oggi, proficuo tra le rovine di uno Stato di diritto che - anche al di là del possesso pubblico e cioè entro la sacra proprietà del cittadino - il valore qualitativo dell'opera d'arte, la sua capacità di informazione e di cultura, talune sue stesse serialità quantitative ecc., debbano essere valutate anche per la loro capacità di nutrire, ispirare, sostenere il patrimonio italiano e la sua cultura. È questo il diritto della comunità: chiedere anche al privato un sacrificio (relativo) e cioè quello di trattenere in alcuni casi l'opera d'arte in Italia, suo luogo originario. Del resto, anche il suo stesso specifico e individuale valore ne soffrirà assai meno.

La limitazione è indubbiamente protezionistica e, come ogni protezionismo, deve tuttavia trarre ispirazione e misura da una generale "idea" di cultura, capace di trasferirsi adeguatamente nella stessa "nozione di bene culturale" e di lì dettare le condizioni di questa protezione comunitaria. È chiaro che in una società culturale e politica dove l'idea di merce prevale, proprio per essere l'idea di cultura piuttosto debole - come nell'ultimo decennio è accaduto - i limiti della protezione degli interessi sociali e di comunità vanno diminuendo, mentre si avvalora fortemente l'idea di un possibile ed anche proficuo dinamismo della proprietà.

Qualora, al contrario, un'idea di cultura politicamente gestita e fortemente coordinata, mettesse al mondo un'estetica forte, una nozione di bene artistico solida e ben inquadrata nell'interesse collettivo, forse ed anzi probabilmente norme come lo stesso antico diritto di prelazione e il suo effettivo esercizio, aumentato della forza cogente del divieto attuale, potrebbero ancora - pur con comprensibili difficoltà - essere difese.

#### INDIVIDUALITÀ NELL'UNITÀ

In un'Europa che tende a divenire essa stessa nazione, si può rispondere che i limiti di un'estetica forte divengono a loro volta confini di più ampia estensione e cioè confini europei: e molti tendono a questa ipotesi di dibattito, pur sapendo bene che i confini anglosassoni - per eccellenza - non sono affatto affidabili in materia.

Tuttavia, in un'Europa che si unifica, le diverse *nationes* hanno anche il dovere di restare fisionomicamente e

fisiologicamente legate alla loro tradizione. L'arte italiana non è soltanto un brano del collezionismo, creata appunto dalla proprietà privata, e arricchita dalle virtù familiari o di clan. L'arte italiana, anche se vista con gli occhi e sotto la tutela del collezionismo e della proprietà privati, nasce e deriva da un'infinita continuità di poteri che si ripartiscono in grandi famiglie di potere o di rappresentatività; in corti e altre strutture di governo che ripetono in ogni insediamento, ovvero in ogni palazzo o quasi, il fenomeno di un'arte privata ma nata da un dibattito e da un governo pubblico.

In Italia l'opera d'arte rappresenta un'intersezione esatta, indiscutibile, che l'evento artistico e storico traccia sullo spazio: questo spazio, l'intera penisola, è così fittamente inciso di intersezioni che non è davvero facile e forse neppure possibile rinunciare a qualcuna di esse senza un consistente danno alla comunità, e ai luoghi della comunità.

In riepilogo, si può comunque affermare che la proprietà privata italiana - quella naturalmente di tradizione storica - è assai meno "privata" di altre. Qui il collezionista puro, il mercante imprenditore ecc., hanno avuto apparizioni molto rare. L'arte ha quasi sempre rappresentato il potere; l'arco della caduta del neoplatonismo e dei grandi miti, la conseguente secolarizzazione del tardo barocco e del Settecento, e il ritorno dei nuovi miti moderni alla nascita dell'idea di "nazione", intorno al 1820, esprimono un così consistente "incardinamento" da non poter essere rimossi se non con forte danno e unitario e contestuale.

#### L'IMMAGINE EUROPEA DELL'ITALIA

La contestualità si riaffaccia proprio nelle forme altamente disegnate, con l'oggettività dell'illuminismo e con la intima esistenza dell'antropologia nascente, da Quatremère de Quincy; riprese e codificate da Pio VII e dalle leggi pontificie e italiane. Sulla nozione di opera d'arte singola, che si eleva sopra ogni altra, si staglia ora una diversa nozione, che è quella di patrimonio: la stessa che, per ragioni spontanee, e dunque di eredità culturale, anche il legislatore italiano inserì (forse a sua stessa insaputa) nel profilo italiano del Trattato di Roma<sup>7</sup>. Egualmente, per ragioni di cultura ereditata dal passato, le espressioni usate da inglesi, e anche da francesi, furono più selettive e insomma elitarie.

La nozione di *patrimonio* è dunque quella che la cultura italiana della tutela, nata e sgorgata direttamente dal seno della critica d'arte, nel pieno del suo flusso originario - da Vasari a Bellori, dal Lomazzo al Lanzi - ha

<sup>7</sup> Cfr. art. 36 del Trattato di Roma



portato come sua dimensione irrinunciabile di cultura in Europa e tra gli europei.

D'altronde, proprio a questo ritratto hanno dato un imponente contributo tutti i viaggiatori stranieri che, dal XVI secolo in poi - soprattutto nel XVIII -, nel corso del loro *grand tour*, hanno disegnato millimetro su millimetro, opera su opera, l'idea stessa dell'arte italiana, il suo emergere come ambiente e paesaggio.

L'Europa ha accettato un'Italia così fatta, e l'ha ribadita punto per punto, fino ad evocarne l'immagine come paesaggio e costume globali. Siamo noi che abbiamo più tardi dato un significato prevalentemente folkloristico alla serie pressoché vastissima dei dipinti e dei disegni che restituivano dell'Italia un'immagine di antica, pervicace e insieme povera, ma fantasiosa, pienezza.

Il problema attuale è quello di studiare quali siano le ragioni della contestualità, intesa come metodo irrefutabile della conoscenza storica, e anche come logico e conseguente accrescersi dell'interesse pubblico nei confronti dell'opera d'arte privata: di quali strade, strumenti, mezzi questo accrescimento pubblico possa divenire legittimamente un "potere" pubblico. Naturalmente, prima ancora di cominciare, è necessario aver chiaro a quale Stato e a quale cultura risponda il fine generale che stiamo immaginando, il fine che conduce l'opera d'arte - almeno tendenzialmente, ma sempre più operativamente - verso una gestione pubblica. Si propongono, pertanto le osservazioni che seguono.

1. Quanto ai fini di una politica dell'arte e della cultura, le concezioni filosofiche della concretezza e della presenza dello Stato, oggi, non sembrano le più adatte a portare avanti un'idea "forte", anche estetica, dell'arte e del patrimonio.

2. La caduta di un pensiero destinato al "progetto del vivere" ha coinvolto buona parte di quella progettualità pubblica che portò, nei tardi anni '60, a riflessioni preziose circa il tessuto urbanistico e artistico italiano.

3. La crisi costante delle istituzioni della tutela ha impalidito i fini della tutela stessa, nel momento in cui essi andavano ben illuminati. Oggi un museo è nuovamente una raccolta di opere d'arte, molto protagonista ed esclusiva e la comunità non ne avverte più, in modo alcuno, la sua qualità di autoritratto, di luogo della gestione della città, del suo rapporto con il territorio ecc.

4. Il forte, spesso fortissimo e continuo dibattito a riguardo dei beni culturali, ha talora inficiato l'idea stessa di politica e di lavoro della cultura. Polemiche a tutto campo, spettacolarità talvolta demenziali, letteratura giornalistica di visibile drogaggio nella titolistica, nel cercare - forse - di far crescere l'attenzione del lettore,

ne hanno progressivamente condotto la mente verso una specie di "liquidazione" del settore e delle istituzioni addette. Ciò ha fortemente avvantaggiato l'ideologia privata e commerciale, riducendo il dilemma della conservazione ad un "vendere, tanto tutto si sta rovinando".

Come avvantaggiare l'accrescimento del "potere" pubblico e il suo prevalere sul "privato"? Anzitutto occorre dar luogo ad una campagna di opinione davvero forte. Può consolare il fatto che, come si constata in tutte le platee, il pensiero pubblico, in proposito, è molto orientato verso l'interesse della società. Si direbbe che sia, al contrario, il pensiero politico e quello di alcuni addetti ai lavori che soffre di deviazioni rispetto ad un tradizionale (e se si crede un po' retorico e risorgimentale) senso della proprietà e della responsabilità dello Stato.

Nota a cura dell'autore

*Fin qui si può procedere con l'aiuto di una storia nobile nelle sue fondazioni giuridiche e culturali e, in contrapposizione, con l'evidente esempio di una intellettuale astrattezza, contenuta entro il paradigma dell'eudemonismo illuminista, della felicità sociale, e della bellezza politica. Non è giusto piegare questa astrattezza perché imperativa, perché cogente, come si usa dire in ogni occasione. Sono mutate grandemente le condizioni della società e dell'economia, ma hanno camminato enormemente anche quelle della cultura. Le norme vincolanti di leggi che risiedono ormai nell'intelligenza sociale italiana e che sarebbe ingiusto spiantare, devono tuttavia essere aiutate da un parallelo sistema di agevolazione, di promozione, di sostentamento.*

*Alcune norme sono già presenti - anche se non rese del tutto attive - nell'attuale sistema di provvedimenti possibili per un più nitido rapporto tra l'interesse pubblico e il possesso privato. Ne elenchiamo alcune, che possono sembrare perfino provocatorie nella loro oggettiva, quasi banale strumentalità, come quella prospettata e attuabile mediante la dichiarazione trimestrale dei commercianti di cose d'arte.*

*Altre norme sono invece possibili, solo che si voglia adeguatamente insistere con migliorie e ritocchi. Ma altre ancora, indispensabili, sono di là da venire. Va da sé che, all'ingresso del terzo millennio, non è con palliativi che si risolve il gravissimo problema. Ma, se vogliamo essere sinceri, è tale la paura che si metta mano a modifiche della legge 1089, 1 giugno 1939, e alla sua connaturata*



sapienza storica, riducendone il valore indubitabilmente forte e sapiente, da far immaginare più apprezzabile una marcia di avvicinamento più sperimentale e pragmatica, con riferimento a:

1. Dichiarazione trimestrale dei commercianti d'arte o di materiale antico. Questa, che è in sostanza un'autodichiarazione, già ora viene inviata (o dovrebbe venir inviata) alla Soprintendenza competente.

2. Bolla di viaggio e altri documenti. La redazione di questi documenti dovrebbe avere maggior completezza e così il loro controllo: proprio come avviene con ogni altra merce in trasferimento.

3. Certificazioni, perizie, expertises. Sembra ormai urgente che questi documenti, nell'interesse del committente, abbiano un nitido profilo pubblico. Ciò si raggiunge con la loro migliore serietà e severità, ma anche con l'applicazione dell'Iva, come già si pratica dai più severi studiosi italiani. Ciò vale per ogni altra prestazione legata alla conoscenza come pure al restauro dell'opera d'arte e di cultura, troppo spesso oggetto di trattative "in nero".

Anche questa è la strada più corretta per la progressiva formazione di un Pubblico Registro Europeo di ogni tipo o regime di proprietà.

4. Vincoli di importante interesse. Occorre incrementare decisamente il regime di vincolo dell'opera pubblica. Poiché esso nasce dalla conoscenza e dalla cultura, la catalogazione del patrimonio ne renderà possibile la spontanea realizzazione. Nel clima di emergenza attuale, occorre dare anche ai Comuni e alle Province, nonché naturalmente alle istituzioni regionali addette per delega, la capacità di segnalare l'opportunità di vincoli.

Naturalmente, diverso è il caso del possesso privato. Anche qui è indilazionabile una accelerazione delle notifiche di importante interesse. Solo il regime di conoscenza e di notifica può consentire l'accesso dell'oggetto d'arte nel Pubblico Registro Europeo, così come già regola l'accesso nel registro italiano.

5. Diritto di prelazione, attuazione ed estensione. Come è noto, il diritto di prelazione sorge soprattutto all'atto di compravendita e all'atto di dichiarazione doganale di esportazione. Le norme urgenti del 1974 danno modo oggi di respingere l'oggetto presentato - a quest'ultimo riguardo - senza esercitare il diritto citato. Innegabilmente, queste norme - in un regime protezionista - ci danno risultati utili: evitano di appalesare la ripetuta, drammatica assenza dello Stato da questo esercizio. Lo Stato è tuttavia assente, o quasi, in questa opportunità che tradizionalmente è invece prospettata come la garanzia della sua equanimità. Ma è evidente che oggi si è enormemente allargata la platea istituzionale e che Regioni ed enti loca-

li, come pure Collezioni a regime di fondazione, Collezioni di pubblica utilità, Istituti di credito e Raccolte di impresa, sono gli attuali interpreti interessati a questo esercizio.

È immediatamente agevole supporre che un Pubblico Registro Italiano, come anche il Pubblico Registro Europeo, possa di fatto costituire la grande riserva garantita e seria per ogni acquisizione pubblica o di interesse pubblico, allargando in tal modo la conoscenza che di fatto conduce alla possibilità della prelazione.

Queste sono le poche provvidenze che possono in parte almeno già entrare nell'uso oppure essere elaborate sollecitamente, per il regime economico europeo. Se ne sottolinea il valore fondamentale di "conoscenza", quello che si esprime nei momenti di più minuta, possibile osservazione del patrimonio artistico e che si esalta, dunque, nei momenti dinamici del patrimonio (compravendita, cessione, eredità, trasferimento ecc.). Questa conoscenza deve in tutto sostituirsi all'antico crivello costituito, nella tradizione, dal confine fisico doganale.

È evidente che il regime di conoscenza - non più esercitato alla dogana - arretra alla base del processo conoscitivo e si colloca alle origini dell'oggetto: la proprietà e la sua condizione. Un catalogo generale della proprietà privata non è altro che il giusto completamento del catalogo della proprietà pubblica. L'ultima precauzione è che, di fronte all'inevitabile formarsi di un partito favorevole all'istituzione del Pubblico Registro Europeo, non si colga questa giusta occasione per fingere giusto e sacrosanto solo questo "allargamento" di confini. Il problema è di area culturale storica, ed i suoi confini sono quelli padani e peninsulari. Prima di tutto, quindi, c'è il Pubblico Registro Nazionale.

Già con queste poche norme elementari, il discorso è entrato nella sua fase promozionale positiva. Infatti, soltanto la conoscenza e l'atto di notifica rendono possibile il vantaggio consentito - in sede fiscale - dal regime offerto dalla legge 512/1982. Sono note le difficoltà che hanno ostacolato il cammino di questa legge, fino alla paralisi del suo regolamento. In realtà, su questa legge riposa la possibilità di mutare il corso storico delle cose e di dare atteggiamento costruttivo all'intero problema del rapporto tra possesso privato e interesse pubblico. Quest'ultimo deve ormai essere visto come interesse nazionale da un lato, e come interesse europeo dall'altro. L'ormai rovinoso gap culturale, prima ancora che politico, dell'amministrazione italiana si misura proprio nella capacità di dare avvio positivo a questa legge e ai suoi vantaggi, esattamente nei termini in cui già ampiamente accade in ogni paese civile.



## La politica culturale negli organismi internazionali

CARLA BODO

Responsabile  
per la politica culturale  
all'Istituto di studi  
per la programmazione  
economica

Più istruzione, più reddito, più tempo libero, insieme alla ricerca di linee di sviluppo e di possibilità di occupazione alternative, sono alcuni degli elementi all'origine di una nuova domanda di cultura a cui - fra gli anni '60 e gli anni '70 - quasi tutti i paesi industriali avanzati si sono trovati a dover dare una risposta. Ma se gradualmente la politica culturale si è così conquistata un suo ruolo nell'ambito della politica sociale accanto alla istruzione e alla sanità, ciò è dovuto anche all'azione di stimolo e di informazione svolta dagli organismi internazionali, che hanno portato le tematiche della cultura alla ribalta del confronto tra paesi, contribuendo a mettere in circolazione le idee più avanzate.

Il primo a scendere in campo è stato l'Unesco che nel 1970 chiamava a raccolta a Venezia i ministri di ottantacinque paesi per una *Conferenza mondiale sugli aspetti istituzionali, amministrativi e finanziari delle politiche culturali*. Questa storica conferenza è stata un momento importante di presa di coscienza generalizzata del ruolo di impulso e di garanzia che uno stato moderno è tenuto ad esercitare nei confronti della cultura.

Negli anni successivi l'Unesco ha portato avanti la sua azione in campo culturale seguendo due filoni: uno più tecnico, di riflessione su temi metodologici, di ricerca e di documentazione (in particolare va ricordato il *Framework for cultural Statistics*, ancora oggi il tentativo più approfondito di sistemazione teorica del quadro di riferimento dei fenomeni culturali), e uno più

politico - che ha dominato la conferenza mondiale di Città del Messico del 1982 - imperniato sull'*identità culturale*, intesa come diritto alla diversità e alla tutela delle peculiarità etniche e linguistiche di fronte alle pressioni uniformizzanti del mondo moderno. Il Rapporto sulle "interconnessioni tra sviluppo economico e sviluppo culturale" a cui si sta lavorando attualmente - nel quadro del *Decennio dello sviluppo culturale* - potrebbe rappresentare un momento di sintesi tra queste due anime.

Anche il *Consiglio d'Europa* si è interessato alle politiche culturali fin dall'inizio degli anni '70, privilegiando temi quali la *creazione artistica* (anche in rapporto all'industria culturale), il *decentramento* (in particolare a livello regionale e comunale), la *valutazione delle politiche culturali nazionali*, ossia delle congruità dei mezzi e degli strumenti messi a disposizione dai governi per il raggiungimento degli obiettivi prefissati.

Ma attualmente, dopo l'esplosione dell'Est europeo, il massimo punto di forza del *Consiglio d'Europa* è quello di rappresentare la *casa comune europea della cultura*. Ai ventitré paesi firmatari della "Convenzione Culturale Europea" si sono aggiunti infatti ad uno ad uno, con la sola eccezione della Romania, tutti i paesi dell'Europa orientale: l'ultima a firmare è stata l'Unione Sovietica. Alle memorabili "querelles" nominalistiche tra burocrati europei dell'Est e dell'Ovest in quella che era, a quel tempo, l'unica possibile sede di discussione paneuro-

pea sui temi della politica culturale, l'Unesco, si vanno sostituendo animati dibattiti sul merito dei problemi in diversi ambiti. Una delle sedi privilegiate di questo confronto ravvicinato è *Circle* (Culture and Information Research Centers Liaison in Europe), l'associazione tra centri di ricerca europei sulla cultura sponsorizzata dal *Consiglio d'Europa*. Il crescente rilievo scientifico e politico assunto da *Circle* - a cui partecipano ormai tutti i paesi firmatari della Convenzione - ha saputo attrarre, recentemente, all'associazione anche il sostegno dell'Unesco e della Comunità europea.

Quanto alla *Comunità Economica Europea*, il suo ruolo in materia di politica culturale è potenzialmente molto rilevante: fra gli organismi internazionali la *Comunità* è infatti l'unica dotata di strumenti che la mettono in grado di attuare delle politiche. Se si è mossa tardivamente - inizialmente soprattutto per impulso del Parlamento europeo - è perché il Trattato di Roma non prevede competenze specifiche in questo settore. Dopo alcuni sporadici interventi, l'avvio di una politica culturale comunitaria un po' più organica può essere fatto risalire agli anni '80, con le prime riunioni interministeriali, e con l'espressa attribuzione a un Commissario delle competenze sulla cultura (1985).

Ma le cautele e il gradualismo sono tutt'ora d'obbligo, così come comprensibili appaiono alcune forzature economiciste dettate dall'esigenza di passare attraverso le strette maglie

del Trattato. L'approccio è stato, inizialmente, agganciato alle politiche comunitarie già avviate in campo sociale (miglioramento della situazione sociale dei lavoratori culturali) fiscale (armonizzazione dei regimi fiscali) ecc., mentre più recente è il lancio di progetti autonomi quali il "Programma Media" a sostegno di una più stretta collaborazione europea in materia di cinema e di radiotelevisione. Attualmente, l'imminente avvio del *Mercato unico europeo* e le sue implicazioni monopolizzano l'attenzione della Commissione anche in campo culturale: ciò spiega il rilievo assunto dalla problematica relativa alla *circolazione dei beni culturali*, problematica che rende necessaria una paziente opera di riavvicinamento tra posizioni nazionali tuttora molto distanti. Ma gli interrogativi a cui va data una risposta prima del 1993 non si esauriscono qui, ed investono un po' tutti i campi della cultura (in particolare diritti d'autore e spettacolo).

La posta in gioco è alta, ed è evidente che la strada maestra per affrontare in modo organico tutti questi problemi passa necessariamente attraverso l'inclusione a pieno titolo della cultura tra le competenze europee, in occasione della *revisione del Trattato*.

È un passaggio chiave, anche in vista di una maggiore coesione politica dell'Europa, e di una più forte consapevolezza della sua identità.



## Cultura tra pubblico e privato: aspetti giuridico-istituzionali

SERGIO MASINI

*Funzionario della Presidenza del Consiglio dei Ministri*

I rapporti fra i cittadini italiani e la cultura sono oggi regolati da un *corpus* giuridico vasto ma ricco di contraddizioni, derivato dall'accumulo di provvedimenti e normative che di volta in volta hanno corrisposto agli stimoli del momento e, di rado, hanno trovato organica e completa applicazione. In sostanza è sinora mancato il coordinamento tra le diverse istanze amministrative, ma si è prodotta al contrario una polverizzazione di istituzioni e di leggi che mette in predicato, anche in questo campo, l'appuntamento dell'unificazione europea.

L'attività legislativa in campo culturale, di recente, ha decisamente segnato il passo, se si eccettuano vari provvedimenti settoriali e alcuni progetti di riforma, che però restano arenati all'interno delle Commissioni parlamentari o peggio ancora non abbandonano i Gabinetti dei ministri. E forse le carenze legislative si potrebbero tollerare, se anche la gestione ordinaria non avesse cominciato a scricchiolare.

In una fase così delicata della nostra economia è indubbiamente difficile pretendere che lo Stato - e anche gli enti locali - aumentino a dismisura gli stanziamenti. La società italiana ha, comunque, delle potenzialità notevoli da spendere in favore della cultura.

Occorrono, tuttavia, idonei strumenti legislativi per agevolare il contributo dei cittadini. Ed è qui che si riscontrano le maggiori difficoltà.

La legge 512 del 1982, sul regime fiscale dei beni di rilevante interesse culturale, aveva creato grandi aspettati-

ve, ma leggi e disposizioni successive hanno provveduto a ridimensionarne i benefici. In particolare l'art. 7, che consente il pagamento delle imposte dirette mediante cessione di beni culturali, è tuttora inapplicato: manca di regolamento, elaborato dal Ministero delle finanze ma trattenuto dal Consiglio di Stato. Quanto alla deducibilità delle spese sostenute a favore del patrimonio culturale - ivi comprese le sponsorizzazioni - la legge finanziaria del 1988 ha spostato la detraibilità dall'imposta al reddito; è pur vero che lo "sponsor" in materia culturale non affronta oneri ulteriori per la pubblicità dovuta al "ritorno di immagine", ma non di meno le nuove disposizioni hanno diminuito i flussi di capitale, e la situazione è stata ulteriormente peggiorata dalla legge 154 del 1989, nella parte relativa alle elusioni fiscali. Restano d'altronde le facilitazioni per chi restaura beni di proprietà: le riduzioni sull'Iva per i lavori e i contributi statali. Si tratta però di meccanismi difficili da attivare, dato che talvolta le richieste superano la capacità di intervento delle sovrintendenze e gli interventi possono, risultare disorganici, basati sulla buona volontà dei funzionari e sulla disponibilità di capitali.

L'attività connessa ai "giacimenti culturali" e le recenti disposizioni in materie di catalogazione hanno visto fiorire alcune iniziative private di valore nel campo della tutela: in alcuni casi, però, non sono mancate le critiche e, comunque, quanto è stato fatto sinora non è riuscito a

contribuire in maniera davvero determinante a risolvere il problema che si porrà imperiosamente con la prossima caduta delle frontiere e con la libera circolazione delle merci nell'Europa comunitaria. Il pericolo, in questo caso, è quello che molto materiale di grande interesse culturale, non adeguatamente censito, possa abbandonare il paese e misure restrittive, prese all'ultimo momento, servirebbero solo a generare ulteriore incomprensione tra cittadini e pubblici poteri, che proprio in questi ultimi tempi, a livello parlamentare, stanno cercando di definire il delicato e fondamentale ruolo - promozionale ed economico - dei mercanti.

La cultura, d'altra parte, non è solo fatta di beni artistici e storici: basti pensare alle questioni, tuttora aperte, della promozione dell'editoria e dello sviluppo delle istituzioni culturali, dalla prestigiosa Accademia dei Lincei sino alle tante fondazioni e accademie di illustri origini e tradizioni, costrette a vivere nell'ombra con i magri fondi della cosiddetta "tabella Amalfitano". In questi due campi, negli ultimi tempi, le pressioni politiche stanno pericolosamente prevalendo su altre e più valide motivazioni. Né possiamo dimenticarci del patrimonio ambientale, che è parte integrante della nostra cultura: in questo caso, e precisamente per quanto riguarda la legge Galasso n. 431 del 1985, recante disposizioni urgenti per la tutela delle zone di particolare interesse ambientale, i ritardi rischiano di danneggiare irreparabilmente l'appli-

cazione di normative moderne e indispensabili. Infatti tra tutte le regioni incaricate di predisporre i propri piani paesistici solo due, l'Emilia Romagna e il Lazio, sembrano aver imboccato la strada giusta (ma ancora senza risultati pratici). Nel frattempo, almeno in linea teorica, i beni ambientali non sono mai stati tanto tutelati: l'art. 1 lascia un grande potere discrezionale ai sovrintendenti e al ministero per la predisposizione dei decreti di revoca dei vincoli paesistici.

L'instaurazione nel settore della cultura di un rapporto chiaro e produttivo tra pubblico e privato, basato su leggi moderne, applicate tempestivamente, dovrebbe essere invece l'imperativo di ogni futura azione legislativa, a livello centrale e regionale; altrimenti, nella migliore delle ipotesi, non si esce dalla logica del sostentamento e della sopravvivenza, come rischia di accadere nei campi della musica, del teatro e del cinema, basati ancora principalmente sull'intervento statale e degli enti locali. Il Ministero del turismo e dello spettacolo si caratterizza sostanzialmente come ente erogatore di finanziamenti, anche se i consumi privati danno ancora un contributo determinante; ma esiste il pericolo concreto che la libera iniziativa venga sempre più scoraggiata (un pericolo valido soprattutto per la cinematografia).



## Per un'occasione scientifica degli "studia humanitatis"

PAOLO GALLUZZI

*Ordinario di Storia della scienza all'Università di Siena*

Da molto tempo voci autorevoli vengono sollecitando l'avvio di azioni energiche per favorire l'ampia diffusione di una seria cultura scientifica di base, condizione indispensabile per un effettivo controllo democratico delle più importanti opzioni politiche, le quali presuppongono ormai quasi sempre capacità di orientamento nel dibattito tecnico-scientifico contemporaneo. Né vanno sottaciuti l'arretratezza dei *curricula* formativi nelle scuole di ogni ordine e grado, con la scarsa attenzione tradizionalmente prestata al ruolo che scienza e tecnologia hanno avuto nella storia dell'umanità e, in particolare, al rilievo determinante che questi fattori sono venuti assumendo nel mondo contemporaneo.

Non si propone, ovviamente, di *sostituire* alla formazione tradizionale di stampo prettamente umanistico un apprendimento di taglio esclusivamente tecnico-scientifico. Ma semplicemente di prendere coscienza che non è ammissibile - almeno per l'uomo moderno e contemporaneo - una concezione degli *studia humanitatis* che prescindano da una seria informazione sulla ricerca tecnico-scientifica con le sue devastanti implicazioni economiche, politiche e sociali.

La risposta data nel nostro paese a queste esigenze ormai largamente avvertite è stata fino ad oggi assai modesta. Se è vero che quotidiani e settimanali vengono dedicando da tempo spazi permanenti all'informazione tecnico-scientifica, mentre alcuni program-

mi televisivi su questi temi riscuotono notevole successo, si registra tuttora l'assenza di strumenti permanenti per l'educazione scientifica e storico-scientifica.

Per favorire la creazione progressiva di una rete di istituzioni permanenti diffuse sul territorio nazionale alle quali demandare tale compito, il Ministro dell'università e della ricerca scientifica e tecnologica, prof. Antonio Ruberti, ha insediato fin dal 1988 un Comitato nazionale per lo studio, la tutela e la diffusione della cultura scientifica e storico-scientifica. Al Comitato afferiscono illustri studiosi, ricercatori e operatori culturali, nonché rappresentanti degli Enti e delle Agenzie pubbliche di ricerca.

Il Comitato è impegnato nella definizione di un vero e proprio studio di fattibilità per un Sistema nazionale di musei e centri in grado di rispondere, su base permanente, alla larga domanda di cultura tecnico-scientifica che viene dal paese e di garantire la conservazione e la valorizzazione dell'enorme giacimento di testimonianze e reperti della illustre tradizione scientifica dei quali è ricchissimo il nostro paese.

Il Sistema nazionale, alla cui definizione si sta lavorando, costituirà una sezione importante di quel Sistema nazionale di musei che in questi mesi è stato oggetto di riflessione e di proposte legislative da parte di un autorevole comitato nominato dal Ministro per i beni culturali e ambientali e coordinato dal Sottosegreta-

rio ai beni culturali, sen. Luigi Covatta.

Il processo che si è avviato, e che procede con passo spedito, ripristinerà auspicabilmente un equilibrio che oggi manca del tutto tra la cura che si è posta e che ci si sforza di porre nella tutela e valorizzazione delle tradizioni e del patrimonio artistico-architettonico-letterario e la mancanza della consapevolezza civile e culturale dell'importanza che riveste l'impegno di conservare e rendere fruibili i documenti che attestano le grandi tradizioni tecnico-scientifiche del nostro paese. Il paese dei musei per autonomia diverrà così anche il paese dei musei di storia delle scienze e delle tecniche, mentre accanto alle cittadelle dell'arte sorgeranno quelle città della scienza che già da tempo vengono progettate: veri centri di produzione e di elaborazione di un'informazione scientifica critica continuamente da rinnovare, che costituiscono un aspetto sempre più essenziale di un concetto di cultura non solo più articolato, ma anche più opportunamente aperto ai problemi e agli interessi della vita civile.

Le iniziative meritorie del Ministro Ruberti, la recente approvazione da parte del Parlamento di una legge per la diffusione della cultura scientifica, l'attenzione con la quale seguono questo processo le amministrazioni dei Beni culturali e della Pubblica Istruzione, e soprattutto il successo spontaneo di iniziative "pilota" come la *Settimana della cultura scientifica* (18-23 marzo 1991) che ha regi-

strato oltre 300 eventi significativi in tutto il paese, inducono a sperare che il processo in corso non sia destinato ad arrestarsi.

La scommessa è ambiziosa ed è in sintonia con la volenterosa e programmatica dichiarazione di intenti del Ministro Ruberti in occasione della settimana dedicata ai musei della scienza.

Il Ministro così si è espresso: "La cultura scientifica del nostro Paese è un patrimonio sottovalutato ... In un paese come il nostro, l'impatto della conoscenza scientifica e tecnologica nell'economia è davvero notevole ... Con la settimana che abbiamo varato, vogliamo proprio innescare un processo, mettere in moto un meccanismo attraverso il quale valorizzare questo mondo della comunicazione scientifica".



## Statistiche per la cultura: la produzione libraria

FRANCO TASSINARI

*Ordinario di Statistica  
economica all'Università  
di Bologna*

In Italia l'osservazione sistematica da parte del Servizio statistico nazionale (ora Istituto nazionale di statistica - Istat) nel campo degli istituti di conservazione del patrimonio culturale e delle attività di diffusione della cultura, risale al 1928. L'iniziativa si inquadrò, a quell'epoca, in un programma messo a punto da una commissione formata da rappresentanti dell'Istituto internazionale di cooperazione intellettuale di Parigi e dell'Istituto internazionale di statistica e approvato dalla Società delle Nazioni. Esso rappresentò il primo passo per diffondere a scala internazionale l'interesse verso le statistiche culturali (o intellettuali, come erano denominate) e assicurare l'impiego di metodologie di rilevazione uniformi e tali da favorire l'istituzione di confronti internazionali. Oggetto di rilevazione furono biblioteche, archivi, musei e collezioni, nonché produzione libraria, cinematografia e radiofonia. I problemi della formazione di una statistica culturale e della costruzione di indicatori significativi dell'attività del comparto, di notevole difficoltà trattandosi di un settore caratterizzato dalla presenza di numerosi organismi e da una produzione assai complessa e variegata, sono analizzati in un capitolo (redatto da V. Castrilli) del *Trattato Elementare di Statistica* diretto da Corrado Gini (Vol. VI, p. II, Roma, 1935), che mantiene praticamente intatta la validità dei contenuti e rappresenta ancor oggi un utile punto di riferimento. Attualmente, l'interesse dell'Istat è rivolto alla attività editoriale,

alle biblioteche e agli istituti di antichità e d'arte dipendenti dal Ministero per i beni culturali e ambientali, e ai settori dello spettacolo e delle radio-diffusioni. I risultati di tale attività vengono annualmente presentati in un volume di *Statistiche culturali*, giunto alla ventinovesima edizione, che comprende anche una sezione dedicata ai confronti internazionali. Dati analitici sui singoli stati si trovano inoltre in una pubblicazione annuale dell'Unesco.

Condizione indispensabile per una corretta utilizzazione dei materiali statistici disponibili è la conoscenza degli aspetti fondamentali dei singoli programmi di rilevazione e di pubblicazione. Iniziamo pertanto la rassegna delle caratteristiche delle statistiche culturali nazionali da quelle dell'attività editoriale nel cui ambito si distingue fra produzione libraria e stampa periodica.

In questo settore i criteri di rilevazione hanno subito nel tempo alcuni mutamenti. Attualmente, in ottemperanza a una raccomandazione dell'Unesco del 1964, formano oggetto di rilevazione tutte le opere pubblicate nel corso dell'anno in uno o più volumi, di almeno 5 pagine. Le opere sono distinte in opuscoli (da 5 a 48 pagine) e in libri (di almeno 49 pagine), con esclusione quindi degli stampati con una tipologia di produzione a carattere propagandistico come cataloghi, listini di prezzi, manifesti pubblicitari, calendari e simili, e di particolari produzioni, quali orari ferroviari ed elenchi telefonici.

La definizione di *produzione*

*libraria* risulta pertanto fissata convenzionalmente per mere esigenze statistiche.

La rilevazione viene effettuata presso le case editrici. Le informazioni raccolte riguardano il tipo di edizione (prime edizioni, edizioni successive, ristampe); il genere (scolastico, per ragazzi, di altro genere); la lingua nella quale l'opera è stata pubblicata e quella da cui è stata eventualmente tradotta; la materia trattata, secondo la classificazione proposta dall'Unesco; il prezzo di copertina; il numero delle pagine; il numero dei volumi di cui l'opera è composta; la tiratura. Le opere di altro genere comprendono i testi universitari e parascolastici.

Per i confronti nel tempo è indispensabile tener presente che la rilevazione della produzione libraria è stata effettuata dal 1951 al 1963, limitatamente alle opere con oltre 100 pagine, mentre dal 1964 ha compreso quelle da 50 a 100 pagine; a decorrere dal 1967, infine, è stata estesa anche alle pubblicazioni di almeno 5 pagine.

La statistica della stampa periodica riguarda la produzione di quotidiani e di altri periodici, dei quali prende in considerazione sia la situazione (periodici pubblicati nell'anno) sia il movimento (periodici nuovi e periodici di cui è cessata la pubblicazione del corso dell'anno). Sono rilevati periodici di tipo diverso: dal giornale quotidiano di grande diffusione al piccolo periodico di poche centinaia di esemplari, comprese anche particolari categorie, come le pubblicazioni periodiche dello Stato (bollettini ufficiali dei

Ministeri, atti parlamentari ecc.). Anche per la stampa periodica valgono le esclusioni indicate per la produzione libraria. La rilevazione viene effettuata dagli Uffici provinciali di statistica, che invitano le redazioni dei periodici a compilare un apposito modello di rilevazione. Gli elenchi dei periodici, forniti dagli uffici stampa delle Prefetture, vengono perfezionati utilizzando sia la documentazione esistente presso i Tribunali sia altre fonti di informazione. I dati rilevati riguardano la periodicità, la diffusione, il numero dei periodici esistenti nell'anno, la lingua di pubblicazione, la materia trattata e il prezzo.

Dal 1964 i periodici sono stati suddivisi in due gruppi fondamentali in conformità alla Raccomandazione dell'Unesco sulla stampa: 1) giornali d'informazione, che costituiscono una fonte d'informazione sugli avvenimenti d'attualità d'ogni genere. 2) altri periodici, ossia quelli che selezionano, riassumono o commentano notizie già riportate nei giornali d'informazione generale (come, ad esempio, le riviste d'attualità) oppure trattano materie specifiche di natura tecnica, letteraria, artistica ecc. Dal 1986 è stata modificata l'impostazione della rilevazione allo scopo di ottenere dati sulla diffusione provinciale.

La prima rilevazione statistica della stampa periodica risale al 1950 ed è stata pubblicata nel volume II della serie degli *Annuari delle statistiche culturali*. L'indagine è stata ripetuta nel 1952 e rinnovata negli anni successivi secondo criteri uniformi.



## Italia - Opere in lingua originale e traduzioni (pagine e tiratura in migliaia)

ANNI	OPERE IN LINGUA ORIGINALE			TRADUZIONI		
	Opere	Pagine	Tiratura	Opere	Pagine	Tiratura
1984	16.431	5.012	103.142	4.632	1.407	29.660
1985	17.794	5.930	112.465	4.889	1.485	28.308
1986	18.883	6.061	111.006	5.379	1.608	29.615
1987	19.951	6.427	119.406	6.834	2.151	41.565

## Italia - Numero e diffusione dei giornali d'informazione generale e degli altri periodici per periodicità (diffusione in milioni)

ANNI	QUOTIDIANI		SETTIMANALI		QUINDICINALI		MENSILI	
	N.	Diffusione	N.	Diffusione	N.	Diffusione	N.	Diffusione
GIORNALI DI INFORMAZIONE GENERALE								
1984	70	1.708	182	90	31	2	19	2
1985	72	1.719	187	128	54	4	10	1
1986	72	1.759	178	104	18	1	16	1
1987	72	1.817	163	92	18	1	11	...
ALTRI PERIODICI								
1984	40	447	401	954	509	82	2.664	359
1985	36	481	416	999	477	146	2.748	398
1986	39	469	443	898	485	117	2.688	354
1987	38	494	439	968	499	74	2.706	395
TOTALE								
1984	110	2.155	583	1.044	540	84	2.683	361
1985	108	2.180	603	1.127	531	150	2.758	399
1986	111	2.227	621	1.002	503	118	2.704	355
1987	110	2.311	602	1.048	517	76	2.717	395

Fonte: ISTAT, Statistiche Culturali, Anno 1987, Annuario n° 29, Edizione 1989, pag. 13 e pag. 16.

## Italia - Opere in lingua originale e traduzioni (pagine e tiratura in migliaia)

TOTALE			DI CUI PRIME EDIZIONI		
Opere	Pagine	Tiratura	Opere	Pagine	Tiratura
21.083	6.419	132.802	12.576	3.168	65.560
22.683	7.415	140.773	13.476	3.596	72.057
24.262	7.669	140.621	13.854	3.578	67.679
26.785	8.578	160.971	14.456	3.803	71.915

## Italia - Numero e diffusione dei giornali d'informazione generale e degli altri periodici per periodicità (diffusione in milioni)

PLURIMENSILI (b)	ANNUALI		CON PERIODICITÀ IRREGOLARE		TOTALE	
	N.	Diffusione	N.	Diffusione	N.	Diffusione
GIORNALI DI INFORMAZIONE GENERALE						
16	...	1	...	15	6	334
16	...	2	...	17	3	358
6	...	...	...	2	2	292
2	...	1	...	7	2	274
ALTRI PERIODICI						
3.747	85	335	1	804	27	8.500
4.029	80	350	2	730	42	8.786
3.946	83	327	1	795	47	8.723
4.166	97	325	2	747	25	8.920
TOTALE						
3.763	85	336	1	819	33	8.834
4.045	80	352	2	747	45	9.144
3.952	83	327	1	797	49	9.015
4.168	97	326	2	754	27	9.194



## Beni culturali

a cura di  
Francesca Cecchini

1992, LA TUTELA DIRETTA O  
INDIRETTA?

Tra le molte difficoltà in cui l'Italia si trova in vista della scadenza del '93, una menzione particolare spetta alla necessità di attuare una catalogazione scientifica di tutti gli oggetti d'arte, operazione indispensabile per rendersi concretamente conto del valore e della quantità del patrimonio da proteggere. Ai molti che, in proposito, rilevano l'oggettiva impossibilità di censire tutto il patrimonio artistico custodito in un paese - si pensi solo al campo dei beni archeologici - Andrea Emiliani, vicepresidente dell'Istituto per i beni artistici, culturali e naturali dell'Emilia-Romagna, replica che comunque "la mancanza di un catalogo, e cioè di un'anagrafe descrittiva del patrimonio pubblico italiano, ci avverte che qualunque oggetto ... allontanatosi di trenta metri dal palazzo ovvero dalla chiesa di origine, non è più in condizione di essere riconoscibile, identificabile, restituibile". Nella prospettiva della soppressione dei controlli alle frontiere interne della Cee, l'Italia non può rischiare di farsi trovare "priva di identità, dimezzata e involgarita". Perciò, conclude Emiliani, "la storia dell'arte e l'economia della cultura chiedono di non affrettare questo difficile momento e di attendere la necessaria catalogazione dei beni artistici pubblici italiani".

Altra questione, non meno delicata, è rappresentata dal timore che, con la caduta delle barriere doganali, l'Italia possa subire un vero e proprio "saccheggio" del suo patrimonio artistico. Ricordiamo brevemente che una forma di protezione è già offerta dall'articolo 36 del Trattato di Roma, che mantiene in vigore le restrizioni e i divieti previsti per le esportazioni dei beni di notevole interesse artistico, storico o archeologico. In base a questa norma, lo Stato può tutelare interessi culturali, ma non economici. Considerato che la mancata concessione di una licenza di esportazione limita notevolmente il valo-

re di mercato di un'opera, è però possibile che il rifiuto sia opposto deliberatamente, al fine di acquistare il bene ad un prezzo inferiore a quello di mercato. Per cercare di eliminare queste difficoltà, bisogna individuare concretamente i beni definiti "di notevole interesse". Il direttore generale del ministero preposto alla cura e tutela del settore, Francesco Sisinni, ha avanzato l'ipotesi di una suddivisione tra "beni nazionali", essenziali all'identità culturale del paese d'origine, e che quindi non potrebbero circolare liberamente, e "beni non nazionali", che, pur essendo elementi di estrema importanza, potrebbero essere ceduti, in quanto non originari del paese in cui si trovano. A questo proposito, il professor, Giovanni Scichilone, sovrintendente per l'Etruria meridionale, avverte: "Il vero problema non è la circolazione legittima dei beni, ma quella illegittima, per cui, anche se, in ipotesi - e non sarà facile - l'Italia riuscirà a soddisfare la sua tendenza a una maggiore rigidità dei controlli, sarà ugualmente vittima di una situazione strutturale in cui non si è in grado di impedire, in maniera decisiva, la circolazione illegale. Purtroppo, nel nostro paese la sicurezza del patrimonio è un problema di repressione. Io credo invece che nel campo della sicurezza tutto si dovrebbe basare sugli interventi preventivi. Un contributo in questo senso potrebbe essere offerto da specialisti agguerriti, preparati, aggiornati, che viaggino e che conoscano bene anche i musei degli altri paesi".

RISPETTO PER LA TUTELA OLTRE  
LA POSIZIONE DELL'ONU

Sempre in tema di libera circolazione, si è molto discusso sulla risoluzione delle Nazioni unite, votata nel 1989, secondo cui i paesi attualmente detentori di opere d'arte di provenienza straniera dovranno restituire tali beni ai paesi d'origine, allo scopo di ricostituire, per ogni "paese natale" delle opere d'arte, un'iden-

tità culturale integra. Tra i molti a rilevare che questo risultato, anche se di enorme importanza, sarebbe raggiungibile solo in casi "singoli e precisi", il professor Giuseppe Galasso, il quale aggiunge che comunque pretendere che un problema tanto delicato possa essere risolto da un'assemblea e con una votazione, "va contro ogni accettabile ragione di storia, di umanità e di cultura". Abbiamo chiesto al professore quale sarebbe secondo lui la soluzione migliore. "La strada da percorrere è quella di accordi bilaterali o magari plurilaterali fra i paesi interessati. Sono questi paesi a poter giudicare della possibilità, magari con una serie di compensazioni reciproche, se il ritorno di determinate opere o beni culturali nei luoghi di provenienza possa o no avere un significato pregnante in termini di attualità storica e culturale e una possibilità effettiva di realizzazione".

Ma come si può arrivare a questi accordi? "Magari le assemblee internazionali - la comunità europea, l'Onu - possono avanzare delle raccomandazioni al riguardo o stabilire delle procedure d'intesa, ma non credo ad alcuna eventuale forzatura della volontà degli interessati, né la giudico legittima e conveniente. Scompagnare il British Museum, il Louvre o altre grandi istituzioni culturali di mezzo mondo per il ricostruire nei luoghi originali atmosfere e complessi che non sono più recuperabili o dotazioni già da tempo immemorabile disperse, mi sembra cosa utopica e sconveniente". I musei dei paesi di maggior tradizione culturale espongono opere d'arte provenienti da ogni parte del mondo. Bastino i pochi esempi delle città di Londra, Parigi, Vienna, Firenze. Pensare che questa ricchezza di beni culturali sia dovuta soltanto al caso, alle rapine militari o ai furti, sarebbe, secondo Galasso, "davvero sciocco e altamente ingeneroso". Certo, nessuno può negare che questi fattori, almeno in alcuni casi, abbiano avuto un ruolo rilevante. L'elemento decisivo, però, va individuato nel sentimento umani-

stico per il valore di opere d'arte e testimonianze storiche che l'Europa ha ereditato dal mondo classico, greco-romano. Non solo, ma a volte gli oggetti in questione sono stati acquisiti con sistemi pienamente leciti e a costo di notevoli sacrifici. In questi casi, considerare opportuna la scelta di restituire tali beni risponderebbe a criteri di giustizia estremamente astratti, per non parlare delle questioni giuridiche che verrebbero a sorgere. "Spessissimo - afferma il professore - le cose di cui si tratta giacevano da secoli sepolte in luoghi di cui si era perduta persino la memoria e che spedizioni europee di studio e di scavo hanno dissepolto e recuperato. Spessissimo le cose di cui si parla sarebbero andate fatalmente in rovina o si sarebbero altrettanto fatalmente disperse se mercanti, studiosi, sovrani europei non le avessero cercate e raccolte". Gli istituti storici e artistici sono diventati "templi dello spirito"; distruggerli sarebbe soltanto un atto "stupido, vandalico, illogico", ancora peggio "di quanto di violento o fraudolento può avere contribuito a formare raccolte imponenti e a collocare, a volte genialmente, il monumento".

INIZIATIVA PER  
"CONSERVARE IL FUTURO"

Nel mese di giugno, a Roma, si è svolta Media Save Art '91, una settimana di convegni internazionali aperti al pubblico sulla salvaguardia, la conservazione ed il recupero dei patrimoni artistici e culturali di tutto il mondo.

La manifestazione è stata organizzata sotto l'alto patronato del Presidente della Repubblica italiana, con il patrocinio della presidenza del Consiglio dei ministri e dell'Unesco e con la collaborazione del gruppo Iri.

"La decisione di realizzare questa settimana di incontri - spiega Fabio Isman, giornalista tra i maggiori esperti, in Italia, della tutela e salvaguardia dei beni culturali e incaricato di sovrintendere alle tavole rotonde ed ai convegni di



Media Save Art - è nata dalla considerazione del fatto che negli anni '50 c'erano due élites che si occupavano di ambiente e beni culturali. Da allora ad oggi la richiesta di ambiente è diventata generalizzata, mentre non si è trasformato in problema di massa quello dei beni culturali. Per fare in modo che lo diventi ci sono due strade sicure: ricorrere alla scuola, che però richiede tempi di adattamento troppo lunghi, oppure chiedere aiuto ai media, che sono in grado di spingere su nuove prospettive in tempi molto più rapidi. Questo il punto di partenza di Media Save Art, o meglio il sottotitolo "Conservare il futuro", in cui per la prima volta si sono messi allo stesso tavolo a dialogare tra loro il mondo scientifico dei conservatori (non nel senso politico, ma in quello dei beni culturali) e quello delle imprese (tecnologia, mondo del mercato e mondo della comunicazione di massa, quindi i media)". Quali sono, secondo lei, i problemi del mercato connessi con il settore artistico?

"Oggi la richiesta d'arte è sempre maggiore e i beni culturali sottoposti a grande domanda possono provocare esclusivamente o delle grandi code o dei grandi usi. L'opera d'arte utilizzata corre sempre dei pericoli maggiori, soprattutto quando la manutenzione non è più una virtù praticata, come avviene nel nostro paese. Una volta le chiese avevano la fabbrica, che provvedeva costantemente ai piccoli problemi manutentivi. Non essendoci più questo artigianato, il mercato che chiede beni culturali tende a consumarli in qualche maniera. Passando poi a parlare dei media, c'è da dire che i loro interventi si verificano soltanto quando il bene fa fortemente notizia. Bisognerebbe invece che i media riservassero a questo settore un'attenzione costante, in modo da attuare un sistema di prevenzione, perché non serve intervenire dopo il danno, quando l'opera è ormai distrutta".

Ma che cosa ci si aspetta esattamente dai media nel campo del-

la conservazione dei beni culturali? Lo abbiamo chiesto a Stefano Rolando, capo del Dipartimento per l'informazione e l'editoria della Presidenza del Consiglio dei ministri. "Certamente - ci ha risposto - il Governo non ha voluto organizzare questa manifestazione per dire ai media cosa fare. Si tratta di uno stimolo per cercare di arrivare ad un maggiore coinvolgimento diretto della gente. Per fare un esempio, chiediamoci quali sono state le modalità prevalenti da parte dei media di affrontare il problema dei beni culturali. Da una parte, abbiamo l'elzevirismo, cioè articoli dotti, scritti da gente competente per gli addetti ai lavori, uno spazio di cultura specifica che io considero molto importante, ma che va a un segmento ristretto di destinatari e non cambia l'atteggiamento operativo della pubblica opinione rispetto a questo tema. L'altra modalità è quella che parte dalla cronaca, che di solito sta sotto i casi clamorosi e che tende a determinare coinvolgimento sull'allarmismo. Non voglio neanche dire che questa modalità non serve. Io dico che di mezzo c'è una fascia larghissima di possibili operatività sulla fisiologia del patrimonio culturale che ci sta attorno, che deve vivere con noi, che deve essere più noto, più apprezzato, più valorizzato. Questa fisiologia di un'informazione su tutto ciò che vive intorno a noi che può essere colpito, toccato o allontanato è il vero grande problema. Su questo c'è uno sforzo possibile per far crescere un'attenzione pubblica sulla materia".

## Beni librari

a cura di  
Daniela Mazzenga

Perdita d'identità, scarse prospettive per il futuro: la biblioteca è una realtà marginale in Italia, legata al tradizionale concetto di conservazione e tutela di un materiale librario prevalentemente umanistico. Il disagio che ne deriva e l'invasione delle nuove tecnologie cominciano a scuotere la resistenza al cambiamento e costringono a ripensare il ruolo della biblioteca e dei bibliotecari. Un esempio è rappresentato dal fatto che, negli ultimi anni, si affronta in modo sistematico il marketing della biblioteca, cioè i suoi rapporti di scambio con il mondo esterno, la pianificazione e la gestione dei servizi.

In particolare, il ruolo delle biblioteche e dei bibliotecari è stato riconosciuto fondamentale nello sviluppo degli Stati Uniti, perché, accanto ai compiti tradizionali, hanno saputo adeguarsi, diventando uno strumento di lavoro, punto d'incontro fra industria, cultura scientifica, ricerca.

L'informazione è stata trasformata in entità utilizzabile all'interno delle imprese: si calcola che il 50% della forza lavoro statunitense utilizza le informazioni come materia prima per la propria attività. A partire dagli anni '70, a seguito della riduzione degli stanziamenti pubblici e privati, le biblioteche Usa hanno avvertito il bisogno di pianificare le proprie attività e di precisare sino a che punto poteva essere valutata la loro incidenza sul valore aggiunto e, quindi, sul profitto delle imprese.

Con approcci diversificati le indagini cercano di mettere in luce i canali attraverso i quali le biblioteche incrementano la produttività, principalmente fornendo le informazioni necessarie ai processi decisionali.

Ma lo studio sistematico di tale esigenza è fenomeno recente anche negli Usa.

IL VINCOLO DELLE RISORSE ORDINARIE

Essendo per la grande maggioranza pubbliche, le biblioteche italia-

ne hanno una tradizione di burocrazia e di povertà.

Eppure una stima elaborata per la Commissione della Comunità europea ha accertato che tra il 1981 e il 1985 i servizi pubblici di biblioteca sono costati a ciascun cittadino italiano 3,2 ecu in confronto ai 3,3 ecu stanziati nello stesso periodo in Germania, Olanda, Danimarca, Francia e Regno Unito. La stima per l'Italia ha tenuto conto non solo dell'intervento statale, ma anche di quello delle Regioni e dei Comuni.

I finanziamenti pubblici sono stati sempre erogati con il contante e quando si verificano afflussi straordinari di risorse finanziarie il risultato è una dispersione a pioggia della spesa.

I bilanci ordinari restano invece magri; la biblioteca rimane ingabbiata nei cento lacci e laccioli della contabilità di stato.

Molte sono dunque le contraddizioni: nelle biblioteche mancano spesso soldi per le spese di cancelleria e telefoniche, mentre il solo progetto Sbn (Servizio bibliotecario nazionale), nato nel 1981 per la creazione di una rete di biblioteche, ha ricevuto sino ad oggi circa cento miliardi.

SPECIALISTI DELL'INFORMAZIONE PER UN SERVIZIO INTEGRATO

Senza l'acquisizione degli strumenti e delle tecniche proprie della cultura d'impresa, con la quale è chiamata a confrontarsi, la biblioteca non ha prospettive.

Ma attraverso quali passaggi è possibile che strutture tradizionalmente statiche possano adeguarsi alla natura dinamica dell'informazione? In primis, il cambiamento nella gestione delle risorse umane. Quando nel 1993 si apriranno le frontiere della Cee, il bibliotecario italiano non vedrà la propria qualifica riconosciuta all'estero.

Il reclutamento la formazione e la selezione dei bibliotecari dovrebbero tendere alla creazione di specialisti dell'informazione, motivati sulla affidabilità tecnica del servizio per il prestigio della biblioteca.



## Spettacolo dal vivo

a cura di  
Vincenzo Cavaliere

LEGISLAZIONE PER IL TEATRO:  
INTERVISTA A LAMBERTO TREZZI-  
NI<sup>1</sup>

Perché manca ancora una legge sul Teatro? L'atavica lentezza della macchina statale è sufficiente a giustificare tale ritardo?  
T: Il sistema teatrale italiano non può più reggere l'assenza totale di una legge quadro che si attende ormai da oltre quarant'anni. Mancanza di volontà politica determinata e determinante, assieme ad una insufficiente "spinta propulsiva" dell'opinione pubblica, dei teatranti, delle categorie, ha impedito che questa legislazione nuova venisse fino ad oggi approvata: una nuova legge rompe sempre qualche equilibrio consolidato. Se si volesse, in quest'ultimo squarcio di legislatura (se non interverranno crisi di governo) vi è ancora il tempo per approvarla.

I: E sulla prossima legge-quadro, quali le aspirazioni dei legislatori?

T: Una legge che deve fare chiarezza - tra le altre cose - nei rapporti tra Stato, Regioni e Autonomie locali. Una certa e forte presenza, appunto di Regioni e Autonomie locali che devono concorrere su basi di trasparenza a sviluppare e promuovere la cultura teatrale.

I: Una legge sicuramente non basta a fare del buon teatro: quali gli elementi che definiscono la qualità e, soprattutto, chi li decide?

T: Va da sé che una legge è cosa necessaria, ma non sufficiente "a fare del buon teatro". Eppoi occorrerebbe spiegarsi su cosa s'intende per "buon teatro". Occorre privilegiare la qualità, la ricerca, la creatività. Deve essere più forte la volontà degli operatori di innovare; la ricerca del nuovo pubblico è quanto mai essenziale. E la formazione del pubblico di domani, di un futuro che è già cominciato, è compito ineludibile, che soprattutto i Centri di ricerca teatrale, le università - almeno alcune - possono portare avanti; ma l'investimento dello Stato nella ricerca teatrale, come

più in generale nella ricerca artistica, è davvero irrisorio, soprattutto se confrontato con la spesa per la ricerca scientifica.

La qualità? È questione non semplice da risolvere; noto solo che non possono essere le categorie, che sono presenti nelle commissioni consultive, a dare pareri sulle sovvenzioni e sui contributi ai complessi teatrali, categorie che in certi casi finiscono per giudicare la qualità dei loro stessi prodotti. Occorrerebbe fare ricorso a studiosi ed esperti, ad di sopra delle parti; e, a ben guardare, non mancano.

I: Qualcuno ha sostenuto che i problemi della mancata diffusione teatrale dipendano da una distribuzione carente. Un suo punto di vista.

T: Io non parlerei di "mancata diffusione teatrale", parlerei piuttosto di diffusione teatrale distorta e squilibrata. Ad esempio permane ancora la frattura o quanto meno un forte squilibrio - anche nella cultura teatrale - tra Nord e Sud del nostro paese. Sicché occorrerebbe un impegno maggiore, ma soprattutto una visione diversa del fare teatro e dunque un quadro normativo di riferimento certo e fortemente innovativo. Infine (ma non penso, né ho la pretesa di aver dato risposte esaurienti a tutte le questioni che la nuova legge pone o dovrebbe porre) è corretto pensare che l'insieme del teatro debba muoversi nella logica della produzione-promozione non trascurando, per rifarsi ad una definizione di Silvio D'Amico, il "teatro d'arte e di cultura", la ricerca e la sperimentazione, riconoscendo spazi propri a chi abbia scelto di fare del teatro-laboratorio il proprio ambito prevalente o esclusivo, riconoscendo - e se necessario selezionando - gruppi a carattere davvero professionale.

Il teatro dunque come evento, come fatto di cultura.

E credo che non abbiano torto coloro che affermano "che tutto il teatro è di serie A". Esistono all'interno di questo teatro di serie A o possono esistere, diverse sensibilità artistiche e anche di-

versi modi di porsi, diversi obiettivi, e anche diverse categorie di pubblici. "Esiste semmai teatro fatto bene, teatro fatto male, teatro professionale (compresa la ricerca pura), teatro non professionale, teatro amatoriale, ma il teatro professionale è tutto di serie A".

I: In questo contesto chi tutelerà il patrimonio teatrale come bene culturale?

T: La dimenticanza del legislatore in questo senso è pervicace, storicamente cronica. Anche i nuovi disegni di legge, attualmente in Parlamento (sia quello d'iniziativa governativa, sia quello d'iniziativa parlamentare non ne fanno alcun cenno. Chi dovrà curarsi della memoria di un'arte quanto mai "effimera" come il teatro? Quali istituti e come dovranno curarsi della conservazione del "documento teatrale"? Il legislatore farebbe bene a sottolinearlo. Siamo ancora in tempo.

### MANAGER DI SPETTACOLO

Il settore dello spettacolo dal vivo soffre oramai di un cronico malessere che si manifesta in maniera visibile secondo modalità note (problemi di deficit, surplus di programmazioni, crisi di pianificazione, inefficacia amministrativa ecc.)

Far ricorso ai concetti propri della cultura imprenditoriale potrebbe essere un rimedio per ovviare ai gravi problemi di gestione dello spettacolo dal vivo.

Un approccio manageriale dunque finalizzato alla gestione dell'impresa-spettacolo? Certo, ed è questa oramai convinzione di quanti, come il sociologo del lavoro Domenico De Masi (che ha impostato il suo corso di studi alla Facoltà di Magistero a Roma sull'organizzazione dei sistemi creativi), sostengono che non solo nel mondo dello spettacolo, ma nel turismo e nella cultura debba succedere una sorta di rivoluzione industriale.

Nell'augurarci che ciò accada quanto prima in Italia, può rivelarsi utile uno sguardo a ciò che è

in essere negli Stati Uniti e in Europa.

Negli Stati Uniti, già dagli inizi degli anni '80, sono attivi presso le maggiori università (American University, Central Michigan University, Columbia University, New York University) dei Corsi di laurea in Arts Administration, concepiti per dotare managers e amministratori dei necessari mezzi per guidare le organizzazioni connesse con le arti. I programmi generalmente insistono sull'ammettere studenti che abbiano sviluppato un forte background artistico nel loro diploma pre-laurea. Per quanto riguarda l'Europa due sono i maggiori organismi che si occupano di formazione di managers dello spettacolo: l'Anfiac di Parigi e la City University di Londra.

Dell'Anfiac è preminente l'aspetto istituzionale (tale Istituzione culturale viene sovvenzionata solo in minima parte dallo Stato, mentre gran parte dei finanziamenti provengono dal fondo di formazione istituito con la partecipazione di numerose imprese francesi) e quello più strettamente operativo (il corso biennale è riservato a 15 fortunati partecipanti, e al suo termine prevede degli stages presso le maggiori organizzazioni di spettacolo dal vivo, come ad esempio il Festival di Avignone).

Presso la City University Courses di Londra si svolgono invece dei veri e propri Masters (della durata di cinque anni) distinti secondo quattro specializzazioni: Arts Managements, Education Arts Managements, Museum Managements, Arts Criticism.

In Italia, per iniziativa del Teatro popolare romano, settore servizi, e della scuola di management Luiss si è concluso il primo Master di specializzazione in Management dello Spettacolo. Fare un bilancio di questa esperienza è ancora prematuro.

In chiusura due domande: quale in Italia il ruolo delle Istituzioni pubbliche in tal senso? Nel nostro Paese si è pronti a cooptare manager invece che politici o intellettuali?

<sup>1</sup> Docente di Storia dell'organizzazione ed economia dello spettacolo all'Università di Bologna Direttore del centro di produzione teatrale "La soffitta" di Bologna



## Arti visive

a cura di  
Antonello Cuccu

"LA CÈRAMICA ARTIGIANALE DEVE DIVENTARE COME LA MODA": INTERVISTA A BOJANI<sup>1</sup>

"Bisogna puntare su una qualità altissima dell'artigianato ceramico", dichiara Gian Carlo Bojani. C'è chi sostiene che la ceramica è finita non avendo la stessa connotazione di un tempo.

Differenziata in porcellane, maioliche, grès e refrattari, la ceramica è stata veicolo espressivo attraverso il quale sono passate esperienze fondamentali come quella morrisiana dell'Arts and Crafts e le successive sperimentazioni di Bauhaus.

L'Italia, ricca di manifatture e centri ceramici come Faenza, Bassano, Albissola, Deruta, Grottaglia, Caltagirone, dovrà, all'apertura dei mercati europei del '93, mettere a punto una strategia che ordini, in un solo disegno, tutti i centri di produzione. Solo attraverso l'attuazione di un tale programma si potrà affrontare l'impatto, nello stesso settore, di altri paesi europei che vantano analoga tradizione.

La vicenda di Vietri sul Mare, famoso centro ceramico in provincia di Salerno, fornisce degli spunti circa la metodologia che si dovrebbe adottare.

Incentrata su oggetti decorativi o strettamente d'uso (suppellettili, piastrelle, vasellame, stoviglie), la produzione di Vietri, ripetitiva e svilita, viene, negli anni Venti, rivitalizzata da un apporto esterno qualificato che si avvale della tecnica locale.

Riccardo Dölker, pittore ed eccellente disegnatore, entrato per curiosità turistica in una fabbrica di Vietri, inventa per scherzo motivi che dipinge su alcuni oggetti. Un mercante, Max Melamerson, li nota e, intuendone le possibilità, anche di carattere economico, decide di rilevare una manifattura nella quale, con Dölker decoratore, è chiamato uno scultore, Lothar Eglin, a ripensare le forme.

Quello scarso ventennio definito a Vietri "periodo tedesco", 1925-1940 ca., è seguito immancabilmente da un altro di imitazione e

ripetizione sempre più automatica. Guido Gambone, uno dei principali protagonisti di quella stagione, scrivendo nell'autunno del '68 a Dario Poppi, suo collaboratore-amico vietrese, dice: "Ogni dieci metri vi è un negozio di ceramica con relativo orribile pannello sulla porta. È tutto volgarissimo e meschino". "Ma oltretutto si sente che quella gente ha interessi che per noi non hanno più significato". Era avvenuto il passaggio dall'espressione artistica, irripetibile ed emotivamente carica, ad una più sbiadita e molteplice espressione ubbidiente per necessità alle leggi di mercato.

I vecchi ceramisti, per continuare l'esempio vietrese Dölker, Margherita Thewalt, Irene Kowalska, Gambone, proponevano manufatti poetici e attenti nei quali venivano espresse le elaborazioni di una formazione culturale completa.

Il problema infatti non è imitare, è saper imitare "bene". "Bisogna puntare su una qualità altissima dell'artigianato ceramico. La ceramica deve diventare come la moda" afferma Gian Carlo Bojani, direttore del Museo internazionale della ceramica di Faenza "da un lato il capo di fattura altissima (esecuzione comunque appaltata a privati ma controllata all'origine), dall'altro il pret à porter, collezioni meno pregiate per accuratezza di rifiniture o bontà dei tessuti ma il cui taglio è, in ogni caso, di qualità". E continua: "Un servizio di piatti faentino per sei persone costa un milione. Il servizio da tavola artigianale deve diventare concorrenziale con quello del grande magazzino non a livello di costi ma attraverso la qualità. L'abito di Valentino ha un certo costo ma a nessuno viene in mente di 'sostituirlo' con uno della bancarella". L'istituzione museale faentina, massima espressione nel campo ceramico italiano, ospita periodicamente importanti manifestazioni che si segnalano oltre che per la divulgazione di una sensibilità ceramica anche per la ricerca di nuove idee spesso innestate sulla produzione artigianale la cui

attenzione, è condizionata da richieste notoriamente distratte e superficiali.

Felice esempio nel settore tra progetto qualificato e diffusione industriale è la produzione di piastrelle per l'edilizia, campo ceramico nel quale l'Italia primeggia in Europa. Risultato prestigioso se si pensa che le ditte fornitrici hanno filiali persino nei paesi di maggiore concorrenza come la Spagna e soprattutto il Portogallo, produttori dei famosi 'azulejos'. Il primato di questa nostra produzione è ottenuto con la qualità, la nuova tecnologia, la progettazione avanzata dei motivi computerizzati (come i tessuti di Missoni) e i costi contenuti.

NON C'È ANCORA UN VERO MERCATO DELLA CERAMICA

"La ceramica artistica da noi non ha ancora mercato" sostiene un noto gallerista padovano. "Con la mia galleria ho cercato di sostenere i bravissimi ceramisti della vicina Bassano, artisti come Pompeo Pianezzola e Marcello Morandini, ma si deve andare in Germania o in Spagna per vedere le loro opere nei musei".

A ulteriore esempio su quanto noi, più attratti da altre forme d'arte, non facciamo sta il successo dell'esposizione giapponese di Federico Bonaldi. Il suo nome compariva scritto, in un'operazione orchestrata dai grandi magazzini giapponesi, su elenchi telefonici, magliette e scatole di cerini. Sono pochi gli artisti italiani che si dedicano alla ceramica come unico campo di ricerca. La loro opera e il loro nome non fa notizia. In Italia mancano le strutture istituzionali d'appoggio.

Non ci riferiamo qui a iniziative sporadiche come la pur meritoria apertura, a Faenza, di un istituto Cnr di ricerca sui materiali ceramici, ma alla carenza di una "memoria ceramica" rappresentata e assicurata dalla struttura museale e didattica. Quest'assenza certamente lascia spazio all'opinione che l'espressione ceramica sia arte "minore", fragile e

inadatta a restituire nella fisicità il concetto di "eternità" dell'arte, codificandola come materiale subordinato al marmo o da tradurre in bronzo.

Sono quindi precisi motivi di mercato e sporadici referenti culturali che intervengono ad avallare un tale meccanismo. Infatti, fino a qualche tempo fa, la ceramica era quotata molto meno di un quadro, alla pari di un disegno non colorato. Nell'ormai storico catalogo Finarte, asta n. 1 della ceramica del 1981, "Il corteo orientale" eseguito da Francesco Nonni e Anselmo Bucci nel 1925 e presentato all'Expo di Arti decorative e moderne di Parigi del medesimo anno, composto da ben 23 pezzi di varia grandezza e complessità, era valutato dai 15 ai 18 milioni. Se oggi ricomparisse sul mercato ci sarebbe grande agitazione tra mercanti e collezionisti che adesso sarebbero disposti a contenderselo per cifre molto elevate.

Ancora. Le due istituzioni specifiche di settore risultano, nonostante il lodevole impegno dei direttori, inadeguate. Il Museo internazionale delle ceramiche di Faenza, bombardato nell'ultima guerra mondiale, è attualmente privo dei locali necessari alla documentazione approfondita delle produzioni recenti. Si sta, comunque, provvedendo alla realizzazione del già approvato progetto di ampliamento degli spazi museali. A Sud, sulla Costa Salentina, il museo di Raito non ha ancora riaperto dopo i lunghi lavori di ristrutturazione. Ecco dunque che i liberi ceramisti si organizzano e reinventano con tenacia i confini del loro campo d'azione. Alessio Tasca ha recuperato un'antica fornace, analizzato i pezzi che vi si producevano e l'ha raccontato in un libro catalogo accompagnato da una mostra. Le azioni e le situazioni richiamate danno conto di alcuni ancora deboli caposaldi per il mercato.

<sup>1</sup> Direttore responsabile del Museo internazionale delle ceramiche di Faenza



## Patrimonio urbano

a cura di  
Maria Rosaria  
Guarini

LA QUALITÀ URBANA E LA CITTÀ CONSOLIDATA

Gli unici veri interventi pubblici compiuti nelle città in questi ultimi anni, sono stati realizzati sotto la spinta di un'emergenza talvolta di carattere naturale (terremoti) oppure di carattere celebrativo (i mondiali o le colombiadi), per la mancanza di un governo delle città che, negli obiettivi e nelle modalità di realizzazione, persegua intenti coordinati di riassetto e di adeguamento degli standard di vita alle nuove funzionalità economiche e sociali.

Così i problemi di riqualificazione ambientale delle parti consolidate della città, del recupero dei centri storici e del patrimonio storico-monumentale, della riduzione dell'inquinamento idrico, atmosferico e acustico, della diffusione dei servizi pubblici e privati e della riduzione della congestione, che dovrebbero essere affrontati in un'ottica complessiva di riassetto, non soltanto di alcune parti di città, ma di tutta la città diffusa e del territorio, rimangono sempre più disattesi con effetti catastrofici al limite del collasso.

In questo quadro sempre più allarmante si ricomincia a guardare ai centri storici come ad esempi di costruzione fisica della città, da studiare e da riutilizzare per riparare ai danni prodotti dalla disordinata espansione urbana sul territorio degli anni '60 e '70. Infatti l'attenzione generale ai problemi di conservazione dell'ambiente, sia esso costruito o naturale, si è andata sviluppando non solo nelle forme di difesa dal degrado, ma anche in quelle, altrettanto importanti, del mantenimento o della costruzione della qualità morfologica del contesto nel quale si colloca.

I centri storici, in questo senso, diventano serbatoi dai quali attingere e nei quali ricollocare funzioni di riequilibrio dell'assetto complessivo del sistema urbano. In tutte le città europee si stanno realizzando interventi di recupero e di riorganizzazione di aree consolidate delle città storiche. In

particolare tale tendenza assume dei risvolti significativi per l'Italia, dove i centri storici hanno un ruolo di forte attrazione collettiva e turistica. I centri storici racchiudono un grande valore simbolico; rappresentano il luogo della memoria collettiva, prodotto dall'identificazione con i caratteri formati con una lenta e continua modificazione e stratificazione di forme e di funzioni. Non a caso, per la maggior parte, i nostri centri storici costituiscono anche il substrato fisico delle nostre città d'arte. Essi svolgono anche un deciso ruolo economico dai caratteri ambivalenti. Infatti, in molte città storiche italiane, ai problemi generali sopra descritti legati all'organizzazione fisica della città, si aggiungono anche quelli derivanti dal turismo di massa che segna, con un impatto violento, spesso in maniera vistosa, i palazzi, le strade, i monumenti. A quali interventi si è dato mano ai fini di tutela e di qualità urbana? Vediamo alcuni casi.

Torino - Il nuovo piano regolatore generale che si sta adottando a Torino, proposto dalla Gregotti Associati, nasce con il contributo di un gruppo di intellettuali e si è arricchito delle consultazioni con la popolazione torinese che ha dimostrato negli incontri con i progettisti un reale interesse per la città. Come dice Gregotti: "tutta gente che conosce profondamente Torino: da Franco Momi-gliano a Gianni Vattimo, da Guido Martinotti a Leonardo Benevolo, per nominarne solo alcuni". Tutti, per molti sabati, dal 1987 si sono incontrati per pensare alla città.

Il nuovo Prg andrà a sostituire quello attualmente in vigore che risale in pratica al 1959.

Il piano è stato sviluppato, in linea con le tendenze generali attuali, cercando di riparare i danni dell'espansione passata attraverso il recupero di vaste aree rese disponibili nella cerchia urbana. L'attenzione ambientale in queste zone è data concretamente dal criterio adottato per la loro destinazione d'uso: metà superficie

destinata alla riedificazione e l'altra metà a verde. Alla base di tutto c'è l'applicazione di un parametro di densità edificatoria unico per tutte le aree, pari a 0,7 mq di pavimento per ogni mq di terreno. Questa semplice norma ha il sapore di novità assoluta; permette di scardinare il meccanismo della rendita urbana di posizione. Divenendo meno conveniente la monetizzazione, si evita la conflittualità che si crea intorno ai progetti di ristrutturazione.

"Qualcuno - come dice polemico in un'intervista l'arch. Cagnardi, che tra il pool degli associati è quello che segue più da vicino il Piano di Torino - nega l'utilità di questo piano e dei piani in genere sostenendo che per cambiare la città sono sufficienti alcuni buoni progetti, ma sbaglia: una nuova dimensione per la città riesci a trovarla solo se la pensi nel suo insieme".

Genova - Con progetti concreti si sta lavorando alla "nuova" Genova; più di 40 progetti in corso di realizzazione formano il quadro degli interventi e, in esso, sono compresi i Piani di recupero per il centro storico. Quanto ai progetti per l'expo del '92, i medesimi assumono quasi un ruolo di secondo piano.

Il complesso dei progetti può essere ricondotto a tre grandi ambiti problematici: uno a dimensione territoriale per la "grande Genova", uno per la viabilità e il recupero delle aree industriali, uno per il riassetto e le trasformazioni del Porto.

Genova, e tutta la serie dei paesi e delle città che da Savona si susseguono lungo la via Aurelia sino a Genova e che dalla stessa Genova continuano fino a Chiavari, rappresentano un continuum urbano che nel rispetto delle singole specificità può essere pensato come una grande città lineare, così come suggerito dal piano paesistico (che è stato approvato) della regione Liguria. Sia dallo stesso piano, sia dal fascicolo delle analisi preliminari, pur non entrando sufficientemente nel meri-

to per quanto concerne la città di Genova vera e propria, emerge con chiarezza la dimensione lineare di un'eventuale "conurbazione Genovese" assai vasta.

L'ipotesi di lettura di una possibile "grande Genova" è assai interessante, proprio a partire dalle mutate dimensioni del fenomeno urbano - ormai continuo - sulla costa: si può ipotizzare che quanto si sta attuando in Liguria sia una sorta di "moderna città lineare", molto differente da quella tutta teorica di alcune proposte del Razionalismo, ma molto simile a tante altre realtà italiane.

Per questa grande città lineare l'unica certezza è data dalla necessità di pensare, anche in vista della perimetrazione delle aree urbane prevista dalla Legge 142, molto a fondo alla modernità di questa forma urbana che definisce, di conseguenza, una serie di scelte importanti rispetto a elementi quali le infrastrutture o la collocazione degli edifici pubblici. Ma il piano paesistico adottato, che allo stato attuale è importante per la salvaguardia di tutta la costa, non presenta caratteri di possibilità tali da divenire strumento di pianificazione generale di questa grande città "Sviluppo e conservazione": un inizio positivo che permetterà, prima di tutto, il contenimento di molte operazioni di grande densità edilizia ancora in programma, sotto la spinta di un turismo balneare molto forte su tutta la costa.



## Notiziario internazionale

a cura di  
Giovanna Parisi

Cee Consiglio dei ministri della Cultura. Lussemburgo 6/6/1991.

Il Consiglio ha discusso questi principali argomenti:

a) protezione dei patrimoni artistici nazionali dopo l'apertura dei mercati nel 1993. La Commissione, rinunciando a una propria interpretazione dell'art. 36 del Trattato di Roma, tendente ad estendere ai beni culturali il principio della libera circolazione all'interno della Comunità, ha annunciato la prossima presentazione di un progetto di direttiva sulla restituzione dei beni culturali esportati illecitamente in altri Stati membri e di un progetto di regolamento sulle misure di controllo dei beni culturali alle frontiere esterne della Comunità, che prevede sistemi di autorizzazione preventiva per l'esportazione di beni culturali di interesse particolare riconosciuto da tutti gli Stati membri.

b) Diritto d'autore.

Il Consiglio ha ricordato la natura specifica dei beni e servizi culturali e ribadito la sua preoccupazione che la realizzazione di un mercato unico non si traduca in una minaccia per le diverse identità culturali: l'armonizzazione in materia di diritto d'autore deve pertanto essere limitata alla realizzazione e al funzionamento del mercato comune. In particolare il Consiglio ha valutato positivamente i documenti-proposte della Commissione (proposta di adesione degli Stati membri alle convenzioni di Berna e di Roma; proposta di direttiva sui diritti di noleggio, di prestito e diritti simili; documento sulle trasmissioni via satellite e via cavo). Ha peraltro ricordato l'esigenza che gli interessi delle industrie culturali non prevalgano su quelli, prioritari, degli autori e che siano salvaguardati i diritti di sfruttamento economico connessi alle diverse forme di presentazione delle opere al pubblico. Non dovranno inoltre essere posti limiti all'azione degli Stati a tutela dell'equilibrio delle attività creative ed artistiche, soprattutto nelle aree geograficamente o linguisticamente

limitate. La Commissione è stata invitata a definire gli strumenti per l'attuazione di queste linee direttrici.

c) Formazione dei managers culturali. Il Consiglio ha deciso un potenziamento delle azioni di formazione degli organizzatori di cultura già avviate (scambi e diffusione delle informazioni sulla formazione, mobilità dei managers culturali, rete di centri di formazione) e chiede alla Commissione una più stretta collaborazione con il Consiglio d'Europa e l'Unesco, nonché con i Paesi terzi, compresi i paesi dell'Europa centrale ed orientale.

d) Sviluppo del teatro in Europa. Un fatto nuovo del Consiglio è quello d'aver richiamato l'attenzione dei governi sul teatro, con un ventaglio di proposte e di misure volte a sostenere l'attività teatrale, rafforzandone la dimensione europea. In particolare, le misure proposte tendono a favorire una maggiore mobilità dei lavoratori e degli spettacoli teatrali, la cooperazione tra paesi in campo teatrale, progetti pilota di sostegno finanziario alla traduzione di opere drammatiche.

Cee. Proposta per l'inserimento di un articolo relativo a cultura e conservazione del patrimonio nel Trattato di Roma.

La cultura occupa uno spazio non secondario nel dibattito in corso nell'ambito della Conferenza intergovernativa per l'unione politica europea (CIG PE) che, con funzione costituente, lavora sulle diverse ipotesi di revisione del trattato di Roma per un ampliamento delle competenze comunitarie a settori di intervento in esso non contemplati.

Nella riunione del 15/4/1991 la Presidenza lussemburghese ha presentato un progetto negoziale che media tra le posizioni dei diversi Paesi membri e le proposte della Commissione, per l'inserimento - in sede di revisione del Trattato - di un articolo relativo alla cultura e alla conservazione del patrimonio. La proposta lus-

semburghese fa proprio il principio della sussidiarietà dell'intervento comunitario rispetto alle competenze degli Stati o delle Regioni e riconosce la specificità delle culture nazionali, pur evidenziando l'identità e la dimensione culturale europea.

L'articolo proposto per il nuovo Trattato contempla in particolare azioni comunitarie nei seguenti settori: conoscenza e diffusione della cultura e della storia dei popoli europei; conservazione e tutela del patrimonio culturale; scambi culturali; creazione artistica e letteraria; formazione nel settore culturale; sviluppo dell'audiovisivo europeo. È proposta inoltre la cooperazione con Paesi terzi e con le Organizzazioni internazionali che operano nel settore della cultura.

Cee. Consiglio dei Ministri della Cultura. Lussemburgo 6/6/1991. Cee. Politica dell'audiovisivo.

La Cee, considerando la politica audiovisiva "punto di convergenza dello sviluppo sociologico, tecnologico, industriale e culturale" ha da tempo adottato una politica di promozione e di difesa della produzione europea in questo settore. Si segnalano in particolare interventi normativi (Direttiva 1986 sull'adozione negli Stati membri fino a tutto il 1991 di norme europee - Mac-packet - per la diffusione via satellite o via cavo di programmi televisivi, che verrà riformulata a fine anno), interventi di sostegno alla produzione audiovisiva (programma Media), mentre sono ancora dibattute le modalità di adozione di un sistema europeo di televisione ad alta definizione, strumento essenziale di una strategia europea di sviluppo e di autonomia sia sul versante della produzione industriale di hardware sia su quello della produzione del software (vedasi Consiglio dei ministri delle telecomunicazioni dei Paesi Cee 3/6/91).

Il Programma Media 1991/95, per la sua rilevanza nell'ambito della politica Cee di sostegno al-

l'audiovisivo europeo, merita una nota a parte.

I settori in cui si articola l'intervento sono:

a) La distribuzione, considerata settore prioritario d'intervento, per l'insufficiente sviluppo a livello comunitario. Tramite le apposite strutture di settore (EFDO, European Film Distribution Office; EVE, Espace Video European; BABEL, Broadcasting Across the Barriers of European Language ed EUROAIM, organizzazione per il mercato audiovisivo) si attua una politica di sostegno alla distribuzione in sala di film, di promozione di film e programmi europei sui mercati esteri e di programmi di produttori indipendenti europei sulle reti televisive, aiuti allo sviluppo di reti televisive multilingue.

b) La produzione: l'intervento è volto a un miglior funzionamento delle imprese tramite European Script Fund (incentivi alla produzione), CARTOON (creazione di reti di produttori europei di cartoni animati), un Club di investimento per le tecnologie applicate all'audiovisivo, la collaborazione con il Consiglio d'Europa per sviluppare produzioni cinematografiche basate sugli archivi.

c) La formazione. Sono previsti corsi di formazione economica, commerciale e gestionale per gli operatori dei diversi settori dell'audiovisivo (produzione, distribuzione, sfruttamento, programmazione), tramite EAVE (Entrepreneurs de l'Audiovisuel European) e la Media Business School. L'analisi costi/benefici delle esperienze pilota già realizzate nei vari campi ha rilevato un rapporto di 1 a 30 per le somme investite per il periodo 1988/90.



## Libri

a cura di  
Paola Nasti

*De Nova et alii (a cura di), Dalle res alle new properties, Atti del convegno organizzato dalla Camera di commercio, industria, artigianato e agricoltura di Pavia, dal Dipartimento di economia pubblica e territoriale di Pavia e dalla Confcommercio di Roma, Pavia 13-14 ottobre 1989, Franco Angeli Editore, 1991, L. 27.000*

Il passaggio da una società di patrimoni ad una società di conoscenze, in cui fortemente centrale risulta il discorso sulla ridefinizione del ruolo economico - giuridico spettante ai beni di cultura, è il tema di "Dalle res alle new properties". Nel punto di intersezione tra diritto ed economia si colloca la categoria di "bene". I mutamenti intervenuti negli ultimi decenni agiscono in maniera decisiva sui significati, economici e giuridici, connotanti questa centrale nozione. Da "res" a "new property", muta l'oggetto classico del sistema patrimoniale: dalla composità del bene identificabile col possesso fisico di una res, si scivola, più o meno inavvertitamente nel regime dei beni immateriali. Idea, immagine e comunicazioni risultano i tre elementi che contraddistinguono il nuovo sistema della proprietà.

*Santagata W., Offerta privata di beni pubblici, Società Editrice Il Mulino, Bologna, 1991, L. 25.000*

L'inadeguatezza crescente della dicotomia pubblico/privato e la necessità di una maggiore articolazione tra le varie forme di regolazione economico-sociale costituiscono il tema di fondo del volume curato da W. Santagata "Offerta privata di beni pubblici".

Gli interventi di cui si compone il libro tendono a fornire un quadro della emergente riscoperta o della nascita di incentivi privati a favore del dono di beni pubblici, nell'orizzonte delle promesse mancate dell'azione pubblica e del meccanismo di mercato. Il ruolo delle "non profit organizations" risulta particolarmente rilevante contestualmente al discorso dell'economia della cultura, dal momento che la realizzabilità di offerta e produzione private di beni collettivi, come quelli di cultura, può costituire uno strumento flessibile ed efficiente nell'allocazione delle risorse culturali.

*Depuis X. (edit. par.) Economie et Culture, 4<sup>e</sup> Conference internationale sur l'economie de la culture, Avignon 12-14 mai 1986, La Documentation Française, Paris, 1990*

Con il IV volume, edito nel 1989, si conclude la pubblicazione degli atti della Quarta conferenza internazionale sull'economia della cultura, tenutasi ad Avignone tra il 12 e il 14 maggio 1986. Sotto il titolo complessivo "Economie et culture", i quattro volumi offrono un'ampia selezione delle comunicazioni e dei dibattiti tenuti in quell'occasione che vide riuniti circa 500 partecipanti - tra ricercatori, responsabili della pubblica amministrazione e di imprese culturali. I contributi, suddivisi per tematica - "Les outils de l'économiste à l'épreuve"; "Culture en devenir et volonté publique"; "Industries culturelles"; "De l'ère de la subvention au nouveau libéralisme" sono i titoli dei volumi - sviluppano in maniera organica e puntuale, se non di certo esaustiva, un discorso di grande attualità sia dal punto di vista metodologico sia da quello degli specifici contenuti. Le problematiche più squisitamente economiche - la questione del valore dei beni di cultura; la messa a punto di parametri estimativi che tengano conto della particolare natura del bene cui si applicano; il problema del finanziamento pubblico e privato in campo culturale; la formazione del profitto nell'industria della cultura; le caratteristiche di domanda ed offerta nel mercato dei beni culturali - si intrecciano con temi e problemi di natura socio-politica e culturale - l'evoluzione storica dell'interesse economico per il mondo della cultura; democratizzazione della cultura; e "democrazia culturale"; consumo simbolico di arte e cultura; intersezione di un paradigma

di razionalità economica con i gusti e la soggettività della percezione estetica.

*Frey B.S., Pommerehne W.W., Muse e Mercati - Indagine sull'economia dell'arte, Società Editrice Il Mulino, Bologna, 1991, L. 36.000*

Le radicali trasformazioni del mercato dell'arte negli anni '80, hanno reso l'arte "investimento profittevole", anche grazie all'operare di legislazioni fiscali favorevoli. B. Frey e L. Pommerehne, con una consolidata esperienza di ricerca nel campo dell'economia della cultura, mettono a punto, nel loro ultimo lavoro - "Muse e mercati" - alcuni aspetti essenziali delle recenti trasformazioni nel mercato dei beni di cultura. Partendo dalla definizione della natura "incipiente" dell'opera d'arte, in quanto bene pubblico e / o privato, gli autori si soffermano sul funzionamento delle istituzioni culturali e sui meccanismi delle politiche di area europea per i beni culturali. L'analisi comparata dei casi italiano, francese e americano, mostra insufficienze del servizio di erogazione dei beni rispetto ad una domanda in continua evoluzione, sia dal punto di vista quantitativo. L'altro dato rilevante che emerge dalla ricerca è di carattere metodologico. Dalla complessità della nuova domanda di beni di cultura risulta l'obsolescenza di valori "estetici" come parametri di valutazione da adottare nella spesa pubblica e privata. Solo valutazioni di tipo economico - implicitamente o esplicitamente - possono essere criteri di scelta validi per una politica economica nel settore dei beni culturali.

*Scolaro M. (a cura di), Lo studio delle arti e il genio dell'Europa, Rapporti, collana diretta da Andrea Emiliani, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1989, L. 30.000*

Importante contributo alla storia della tutela del patrimonio artistico italiano è la pubblicazione del volume "Lo studio delle arti e il genio dell'Europa". Il testo raccoglie due scritti fondamentali per la storia dell'arte e della conservazione artistica italiana. Si tratta delle "Lettres à Miranda sur le déplacement des Monuments de l'Art de Italie", pubblicate dall'autore, Antoine C. de Quincy, a Parigi nel 1796. A questo scritto si ispirò probabilmente Pio VII per il cosiddetto "Chirografo Chiaromonte" del 1802, primo documento di legislazione in materia di tutela del patrimonio, che costituisce la seconda parte del volume di cui si parla. L'introduzione di Andrea Emiliani, uno dei più autorevoli ed appassionati studiosi di storia della tutela, ed il saggio di Antonio Pinelli sullo scritto di de Quincy, contribuiscono a fare di questa pubblicazione un'opera meritoria. Essa attesta la difendibilità di una continuità culturale, se non tecnica, della legislazione italiana per la tutela del patrimonio, risalendo alle sue origini nel decreto papale del 1802. In particolare, i due scritti testimoniano dell'importante criterio su cui questa legislazione si è imperniata: la relazione dell'opera d'arte col suo contesto geo-storico, che è "il modello più alto per una difesa non banale" del patrimonio artistico.

*Emiliani V., Se crollano le torri. Inchiesta sui Beni e sui Mali Culturali, Rizzoli Editore, Milano, 1990, L. 28.000*

L'inchiesta sui Beni e sui Mali culturali d'Italia condotta dal giornalista Vittorio Emiliani per la seconda rete Rai nel 1989 ("Le mille e una Italia"), prosegue e si approfondisce nelle pagine del suo ultimo libro, "Se crollano le torri". Pur denunciando le miserie della politica italiana e, in generale, lo scarso interesse per il nostro patrimonio artistico e culturale - l'abbandono dei centri storici, il vandalismo di certi restauri, archivi e biblioteche ridotte allo stato di "cenerentole senza principe" - l'autore non vuole recitare l'ennesimo inutile *requiem* sullo *status quo*. È infatti pure sua intenzione segnalare esempi positivi e strade buone percorse o da percorrere. Particolarmente importanti i capitoli dedicati al ruolo dei privati, al rapporto



stato / imprese, al problema dei finanziamenti.

*Conseil de l'Europe, La Politique Culturelle de la France, La documentation Française, Paris, 1988, Prix: 95 F.*

Tra le recenti pubblicazioni patrocinate dal Consiglio d'Europa (Consiglio della cooperazione culturale), è da segnalare il volume sulla situazione della politica culturale in Francia. In "La politique culturelle de la France", un gruppo di esperti stranieri conduce un'indagine conoscitiva volta ad analizzare il caso francese nell'ottica dell'imparzialità propria dell'osservatore esterno. I vantaggi attesi da un'iniziativa del genere sono molteplici: permettere agli Stati di conoscersi meglio e pertanto meglio governarsi; aprirsi alle esperienze di altri paesi grazie alla conoscenza delle politiche culturali dei vari governi; mettere a punto strumenti comuni di misurazione atti a facilitare la comparazione internazionale delle politiche culturali e dei loro effetti.

*Council of Europe, Swedish State Culture Policy, La Documentation Française, Paris, 1989, Prix: 95 F.*

Nella stessa collana, e nell'ottica degli stessi obiettivi generali, si inquadra la pubblicazione, in due tomi, dedicata all'analisi delle politiche culturali della Svezia. Nel primo di essi "Swedish state cultural policy", un gruppo di esperti, in collaborazione col ministero dell'educazione e degli affari culturali svedese, analizza "dall'interno" la situazione del paese in materia di politica culturale. Il secondo tomo, "National cultural policy in Sweden Report of a European group of experts", è redatto da un gruppo di quattro studiosi europei (un norvegese, un inglese, un francese e un turco), che dopo un soggiorno di due settimane in Svezia, elaborano il punto di vista dell'osservatore esterno.

*Trezzini L., Curtolo A., L'Europa della musica. I teatri d'opera nei paesi della Cee, Società Editrice Il Mulino, Bologna, 1987, L. 36.000*

Gli autori di "L'Europa della musica" hanno inteso, con la loro opera, approntare "uno strumento conoscitivo che ha evidentemente più di uno scopo". Prendendo le mosse da una ricerca commissionata dalla Cee in occasione dell'Anno europeo della musica, L. Trezzini e A. Curtolo hanno svolto un'indagine di respiro europeo sulla domanda e sull'offerta nel campo della cultura musicale. Il pubblico, il ruolo delle tecnologie avanzate e dei media, i problemi del finanziamento pubblico e privato nella diffusione della musica "colta", sono alcune delle tematiche affrontate in questo testo, che si offre all'attenzione sia degli "addetti ai lavori" che di quanti desiderino conoscere lo status quo della produzione europea di cultura musicale. Particolarmente interessanti, a questo proposito, risultano il tentativo di abbozzare una "geografia musicale" europea e l'analisi delle difficoltà intrinseche alla produzione e alla diffusione dello spettacolo musicale dal vivo, soprattutto dell'opera.

*Dragoni G. (a cura di), Instrumenta. Il patrimonio storico scientifico italiano: una realtà straordinaria, Grafio Edizioni, Bologna, 1991, L. 60.000*

Dal convegno tenutosi a Bologna (10/11 marzo 1990) su "Una realtà straordinaria: il patrimonio storico scientifico italiano" è nata la raccolta di contributi organizzata come documento di base per avviarsi sul sentiero della conoscenza di questa realtà scientifica. Gli interventi, nel loro insieme tracciano una geografia e una storia del museo storico scientifico italiano. E dalla lettura del libro si lascia intravedere un intero universo culturale nascosto, spesso ancora poco fruibile. Il carattere di interdisciplinarietà che la storia del patrimonio scientifico presenta, suggerisce immediatamente la rilevanza di questa realtà straordinaria.

## Articoli da riviste

*Brosio G., Pubblico e privato nel finanziamento dell'arte e della cultura in Italia, in "Economia Pubblica", n. 9/10, settembre/ottobre 1989.* Stato e mecenati permettono risorse non usuali al settore culturale: è il segno di una stagione che Brosio analizza con particolare attenzione alla formazione di offerta e di domanda nel campo dell'arte e della cultura e alla possibilità di trovare un punto di equilibrio in modo da rafforzare la ... via di finanziamento, quella diretta degli incassi dal pubblico (biglietti degli spettacoli e dei musei).

*Sergio Vistarini in "L'opera pubblica per i beni culturali in Italia e in Europa", in "Lo Spettacolo", Anno XL, n. 3/4, luglio/dicembre 1990.*

Una ricerca per la spesa pubblica per i beni culturali effettuata in Italia, Repubblica Federale Tedesca, Francia, Regno Unito e Spagna nel 1987, un'analisi, i cui risultati spingono l'autore ad ipotizzare per l'Italia una serie di interventi volti ad attivare una "contaminazione di risorse" pubbliche e private.

Le giornate europee del diritto di autore. Ne parlano R. Vlad "La difesa degli autori e della cultura europea alle giornate del diritto di autore" e M. Fabiani "La politica della Comunità Economica Europea nei confronti delle opere dell'ingegno", in "Il diritto d'autore", n. 4, ottobre / dicembre 1990.

La politica culturale di Mitterrand: *Une politique de la culture*, in "Des Arts", 15 maggio 1991.

Lo studio Ismez per l'individuazione dell'intervento finanziario dello Stato a sostegno delle attività musicali e di danza nel Mezzogiorno: "Nessun dorma", in "Suono sound", gennaio / marzo 1991.

La crisi del cinema europeo: *Rianimato dai fondi Cee il cinema di animazione europeo darà battaglia?*, in "Bianco e Nero", n. 3, luglio / settembre 1988.

Le nuove prospettive dell'architettura e dell'urbanistica nell'opera di Renzo Piano: "Oltre il futuro sognando il passato", in "Tempo economico", luglio / agosto 1990.

